

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Lina Alegria

3 Ensaaios sobre “Liberdade”

Monografia apresentada à Graduação em História da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Eduardo Wright Cardoso

Rio de Janeiro, RJ
24 de Novembro de 2020

Agradecimentos

À Marina Haikal e Victória Bárbara, mulheres que me inspiraram à revolta.

Para João, Pedro e Henrique professores fundamentais, com quem nem sempre concordei, mas sem quem meu esforço de desvelamento da poesia teria sido impossível.

Para Bernardo, para minha irmã, Flora e, evidentemente, ao meu orientador, pessoas raras com quem sempre me senti livre.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo fazer uma incursão reflexiva sobre o poema “Liberté” (1942) de Paul Éluard. Mais especificamente, meu foco está nas relações estabelecidas entre a poesia em questão e o seu contexto político e artístico – respectivamente, a resistência ao nazismo na França e o movimento Surrealista. Dito de outra forma, busco entender aquilo que “Liberdade” pode revelar sobre uma certa forma de compreender o mundo e de agir nele. Assim, ao longo do trabalho, o objeto foi analisado tanto em sua condição de acontecimento (irrupção), quanto enquanto um corpo textual. Para isso, foi mobilizada bibliografia especializada em filosofia política, análise poética e afetividade. De forma sintética, pode-se dizer que o eixo central do trabalho, do qual deriva a conclusão, é o esforço de Paul Eluard para reconectar, ainda que de modo temporário, as diferentes facetas de um mundo, uma sociedade e subjetividades cada vez mais fragmentadas pelas transformações políticas e tecnológicas de sua era. Em suma, “Liberdade” aparece como uma tentativa de criar *continuidade* entre o eu e o outro. Experiência que poderia ser vivida tanto na co-presença da multidão, quanto na percepção de que se está inserido em uma comunidade solidária - por exemplo, naquela dos leitores de “Liberdade”. No entanto, o foco desta tentativa de reconexão do mundo não é a unificação ou a homogeneização das partes que articula, mas sim as relações estabelecidas entre os diferentes fragmentos em jogo – isto, aliás, permite o respeito às singularidades dos envolvidos. No fim, a liberdade de “Liberdade” é precisamente esta capacidade de agir e falar no mundo, criando relações, experimentando a *continuidade*, existindo em comunidade, gestando o novo e lidando com o imprevisível.

Palavras-chave: liberdade; paul eluard; surrealismo; ação; solidão.

Sumário

Introdução	2
“Liberté” – Paul Eluard	6
“Liberdade” – Tradução Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade	9
Capítulo I – A <i>política</i> na poética e a poética na <i>ação</i>	12
Capítulo II – O mabalarista	26
Capítulo III – Em cena, os amantes	38
Anexo 1 – “Le veilleur du Pont-au-Change” – Robert Desnos	49
Anexo 2 – “Liberté” – Mapa sonoro	54
Bibliografia	57

“...a revolta, e somente a revolta, é criadora de luz. E só é possível conhecer essa luz por três vias: a poesia, a liberdade e o amor”

André Breton

“Je vous écoute et vous entends. Norvégiens, Danois, Hollandais, Belges, Tchèques, Polonais, Grecs, Luxembourgeois, Albanais et Yougo-Slaves, camarades de lutte.

J’entends vos voix et je vous appelle,
Je vous appelle dans ma langue connue de tous

Une langue qui n’a qu’un mot :

Liberté !”

Robert Desnos

Introdução

Quando, cerca de dois anos e meio atrás, comecei o estudo que viria a ser esta monografia, embora não soubesse o que ela seria, tinha plena convicção de que revolucionaria a historiografia. Depois de Lina Alegria e, friso, apenas sua graduação, o mundo das humanidades nunca mais seria o mesmo. Essa prepotência inocente, que hoje em dia, tão pouco tempo depois, mais me diverte e encanta do que me envergonha, me fazia idealizar os projetos mais impraticáveis e dizer as coisas mais escabrosas: de querer repensar a teoria da performance até me propor a traduzir uma coletânea de poemas da guerra civil espanhola - uma tarefa de natureza hercúlea, ainda mais considerando que sequer falo espanhol decentemente. Às vezes, a ousadia de fazer falas desse tipo, mesmo em meios tão potencialmente hostis quanto uma reunião de pesquisa, me faz falta. E, nestes momentos, é quase inevitável me lembrar do escárnio com qual reagi ao comentário de uma de minhas professoras, sobre como o auge produtivo da vida de um historiador era aos sessenta anos. Apenas então, segundo ela, alguém poderia ter erudição suficiente para efetivamente acrescentar algo ao nosso campo. Por mais que atualmente esteja desprovida das pretensões acima citadas, e que reconheça o meu limitadíssimo capital cultural, continuo incapaz de não acreditar na capacidade de alguém aos vinte e poucos anos de criar algo genial, mesmo no campo das ciências sociais aplicadas. E isso é possível porque, por mais que eu tenha sido despojada da minha arrogância, ao longo dos últimos quatro anos pude conviver academicamente com algumas das pessoas mais brilhantes. É verdade que eles e elas brilham de formas diferentes, alguns com mais tradicionalismo, outras com menos papas na língua, mas todos eles absolutamente fascinantes. E, se eu cresci, e se esse trabalho foi terminado, é porque eu pude trocar com eles, discutir eles, conviver com eles.

De qualquer maneira, se a minha atitude e a minha expectativa para este trabalho se transformaram radicalmente, o mesmo não é válido para as minhas questões monográficas. Cada vez mais acredito que, inclusive antes de entrar na universidade, eu já tinha um conjunto de problemas colocados para o mundo, e que foram estas tensões que guiaram a minha curiosidade intelectual e a minha formação. Afinal, de diferentes maneiras, tais problemas apareceram em todas as minhas propostas de pesquisa. Um amigo uma vez me disse que todos os trabalhos que tinha escrito na graduação eram o mesmo, variando apenas nas adequações às bibliografias de cada curso, e hoje posso dizer com segurança que ele não foi único que viveu essa experiência. Isto não equivale a dizer que a faculdade não teve um papel fundamental no sentido de dar corpo e forma a vários desses problemas, nem que não foi fonte de uma série de novas questões. Só sinto que, ao menos *a posteriori*, é possível rastrear origens relativamente distantes para as reflexões colocadas nesta pesquisa. Em outras palavras, a monografia me serviu quase como uma terapia acadêmica. Me ajudou a dar nome aos bois, a fim de que eu pudesse deixar alguns deles seguirem viagem, e abrir espaço para vacas novas. Por enquanto, não sei até que ponto fui feliz nesse esforço.

Mas quais são, de forma geral, os tais dos incômodos? Em palavras chaves, poderia formulá-los mais ou menos assim: Por que as pessoas, reconhecendo a infelicidade, a miséria e a insustentabilidade da destruição da natureza, não mudam o mundo? Como eu posso agir disruptivamente sem recorrer à dinâmica, já constatatadamente ineficaz, da revolução marxista em qualquer de suas alegadas variações? Ou mesmo, como agir por fora de qualquer instituição política estabelecida - mesmo fora daquelas que admirei com tanto ardor, como o grêmio, o Centro Acadêmico, o Diretório Central dos Estudantes, o partido e assim por diante? Mudando um pouco de assunto, mas nem tanto, por que as pessoas tem tanto medo da multidão? Por que, aliás, as pessoas identificam imediatamente multidão com descontrole? E descontrole com *pathos*? E, diga-se de passagem, por que as paixões, as emoções, a imaginação, as sensações são geralmente consideradas inferiores à dimensão, digamos, *logoica* da cognição (penso aqui na somatória tradicional entre razão, discurso e significado)? De alguma maneira, ainda que discretamente, todas essas perguntas nenhum pouco originais, reaparecem em “3 Ensaios sobre ‘Liberdade’”, só que agora travestidas com a roupagem das vanguardas artísticas do século XX.

Mais especificamente, neste trabalho analiso uma única poesia. Seu nome, pouco provocativo, é “Liberté”. Data de 1942, escrita em Paris pelo poeta surrealista Paul Éluard. A escolha do objeto é curiosa, porque ainda que sempre tenha gostado muito de poesia, mesmo de poesia surrealista, minha preferência, até onde a memória alcança, esteve com os modernistas brasileiros e hispânicos, no máximo, com a Escola de Nova Iorque. Portanto, optar por estudar poesia francesa, ainda mais uma que à primeira vista parece bastante tradicional, é um fato no mínimo engraçado. Só que eu não sinto que escolhi este objeto. Sob o risco de soar meio louca, acho que fui enfeitiçada por ele e pela sequência de eventos que engendra.

Nos encontramos sob os piores auspícios: um filme particularmente decepcionante de David Cronenberg. A situação era bastante triste porque a expectativa tinha sido muito alta. Mas, ao menos comigo, *Mapa para as Estrelas* não tinha salvação possível. No entanto, uma coisa me prendia ali, sentada de frente para a tela, profundamente imersa no filme: “Que poema é esse?”. Acontece que “Liberdade”, para alguns o cerne da discussão da obra, é revisitada por Cronenberg e, aparece recortada em pequenos versos, traduzidos para o inglês, e repetida incessantemente ao longo dos 112 minutos de duração do longa. Não nego: fiquei absolutamente perturbada. Minha primeira reação foi a de pesquisar o texto. E ele era lindo, tanto no original, quanto na tradução para o português de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Mesmo antes de estudá-lo, quantas vezes não reli esse poema? Acho que a minha outra única experiência de mergulho análoga, foi aquela que vivi quando descobri Paul Celan. Mas, se com Celan eu tinha me sentido absolutamente desesperada e desterrada, com Éluard eu estava exultante.

E aí, minha relação com “Liberdade” deu um salto. Porque ela literalmente foi jogada do alto de aviões. Até agora, quase dois anos depois de ter lido o poema

pela primeira vez, eu ainda rio pensando nisso. Jogada do alto de aviões, durante a segunda a guerra mundial, sobre a França ocupada pelos Nazista. Esse poema, escrito por um comunista mais ou menos convicto e membro da resistência. Publicado clandestinamente em Paris. Contrabandeado para a Inglaterra por ninguém mais ninguém menos do que o nosso Cícero Dias. Impresso aos milhares, carregado em aviões da Força Aérea Britânica (acho que nunca gostei tanto dos colonizadores da velha Inglaterra), e bombardeados no lugar, bem, no lugar das bombas. Como eu podia não me apaixonar por tudo isso? E ainda nem entrei no mérito de como, originalmente, “Liberté” se chamava “Une Seule Pensée” e era um poema de amor escrito para a esposa de Éluard, Nusch. Coitados dos meus pais. Devem ter me escutado falando da bendita poesia e declamando os seus 85 versos pelos cantos durante semanas. No fim, não estudá-la, nem que fosse uma vez na vida, tornou-se algo impossível. Amacei todos os meus projetos delirantes, joguei-os pela janela, e bati na porta do meu orientador - ele não tem porta, então foi um email mesmo - com esse único poema nas mãos.

A título de honestidade intelectual, escolher um objeto e um projeto de proporções mensuráveis foi algo bastante benéfico para mim. Materializar minhas dúvidas sobre um corpo específico possibilitou o surgimento de novas questões, ou ao menos, de novos desdobramentos das questões anteriores. Por exemplo, voltei meu olhar tanto para a reflexão sobre os limites entre linguagem, pensamento e ação, quanto para o estudo sobre o processo de fragmentação do mundo contemporâneo. Em suma, eu cresci e me tornei capaz de perceber que essa monografia era e devia ser apenas uma forma de organizar e materializar parte do que eu estudei ao longo dos últimos anos. Como consequência, sinto que repito com pequenas variações o mesmo som em todos os capítulos: a dizer, a minha percepção de que, ao menos na nossa modernidade, todos nós parecemos ser pessoas perdidas e solitárias, que passam este intervalo entre inexistências chamado de vida, desejando e tentando nos relacionar uns com os outros - independentemente desse outro ser o humano, o animal, o mundo, a sociedade, a natureza, conquanto que não seja o “eu”.

Assim, no primeiro texto, “A política na poética e a poética na ação”, escrito pela primeira vez, se não me engano, no final de 2018, faço um esforço cartográfico de desdobrar o meu objeto, assim como o meu argumento central - a ser descoberto mediante leitura. É um texto originalmente imaturo, que foi reescrito incontáveis vezes ao longo de 2019 até se tornar apenas uma sombra da animada pulsão que lhe deu origem. Atualmente, nossa relação é ambígua. Mas o mantive aqui porque sua participação continua sendo importante. Afinal, ele é capaz tanto de apresentar o cerne deste trabalho, quanto de transmitir algo que hoje em dia eu seria incapaz de fazer: minha profunda admiração e amor por “Liberdade”.

Já o segundo e o terceiro capítulos, diferentemente do primeiro, foram escritos em um tiro: um intervalo de dez dias, situado naquela faixa cinzenta entre o término do semestre (no caso, de 2020.1), e o início das férias. Não que eles tenham sido pensados apenas neste momento, pelo contrário, são resultado de um movimento longo e profundo de leitura e meditação. Uma certa *matutação*, ou como

diria meu pai, uma gestação de ideias, que durou pouco mais de um ano. Felizmente, um dia esses capítulos nasceram. Em “O malabarista” me dediquei a uma tarefa surpreendentemente prazerosa de analisar a contraparte formal da minha hipótese. Em outras palavras, pensei “Liberdade” dentro da sua condição de poesia e não de acontecimento. Algo absolutamente central, porque se não fosse verso, não teria sido o que foi. Adianto, de qualquer maneira, um elemento inegável: não sou uma graduanda em letras e por isso, peço desculpas pelas minhas inevitáveis limitações.

Finalmente, no último capítulo, “Em cena, os amantes”, me fiz a pergunta inescapável, que amarra a reflexão de “A política na poética e a poética na ação”: Afinal, qual a liberdade de “Liberdade”? Aqui, novamente, sou obrigada a avisar de antemão minha inépcia técnica no campo das letras e tradução. Talvez, eu devesse direcionar desculpas especificamente ao finado Robert Desnos. Pois, a título de comparação com “Liberdade”, peguei emprestada sua poesia “Le vieuller du Pont-au-Change”, e na falta de uma tradução, me vi obrigada a destruir qualquer métrica e sonoridade interna da poesia, possivelmente uma ou outra metáfora, para disponibilizar alguma alternativa de leitura àqueles que não se sentem confortáveis com o francês. Se, como diria um personagem de *Paterson*, “Ler poesia em tradução é como tomar uma ducha de capa de chuva”, uma livre tradução de uma estudante de história é simplesmente desistir de tomar banho.

Sinteticamente, se fosse obrigada a resumir essa introdução em uma única frase, diria que “3 Ensaios sobre ‘Liberdade’” é só mais um dentre incontáveis trabalhos que tentam entender qualquer coisa sobre a forma como nos relacionamos com a alteridade. Este não é um texto único, original, autêntico, muito menos inovador. Tudo que eu espero ter conseguido é o feito de, no meio desta organização intelectual, não entediar demais o meu leitor.

Liberté

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes maisons réunies
J'écris ton nom

Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom

Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désirs
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté.

Paul Éluard (1942)

Liberdade

Nos meus cadernos de escola
Nesta carteira nas árvores
Nas areias e na neve
Escrevo teu nome

Em toda página lida
Em toda página branca
Pedra sangue papel cinza
Escrevo teu nome

Nas imagens redouradas
Na armadura dos guerreiros
E na coroa dos reis
Escrevo teu nome

Nas *jungles* e no deserto
Nos ninhos e nas giestas
No céu da minha infância
Escrevo teu nome

Nas maravilhas das noites
No pão branco da alvorada
Nas estações enlaçadas
Escrevo teu nome

Nos meus farrapos de azul
No tanque sol que mofou
No lago lua vivendo
Escrevo teu nome

Nas campinas do horizonte
Nas asas dos passarinhos
E no moinho das sombras
Escrevo teu nome

Em cada sopro de aurora
Na água do mar nos navios
Na serra demente
Escrevo teu nome

Até na espuma das nuvens
No suor das tempestades
Na chuva insípida e espessa
Escrevo teu nome

Nas formas resplandecentes
Nos sinos das sete cores
E na física verdade
Escrevo teu nome

Nas veredas acordadas
E nos caminhos abertos
Nas praças que regurgitam
Escrevo teu nome

Na lâmpada que se acende
Na lâmpada que se apaga
Em minhas casas reunidas
Escrevo teu nome

No fruto partido em dois
de meu espelho e meu quarto
Na cama concha vazia
Escrevo teu nome

Em meu cão guloso e meigo
Em suas orelhas fitas
Em sua pata canhestra
Escrevo teu nome

No trampolim desta porta
Nos objetos familiares
Na língua do fogo puro
Escrevo teu nome

Em toda carne possuída
Na frente de meus amigos
Em cada mão que se estende
Escrevo teu nome

Na vidraça das surpresas
Nos lábios que estão atentos
Bem acima do silêncio
Escrevo teu nome

Em meus refúgios destruídos
Em meus faróis desabados
Nas paredes do meu tédio
Escrevo teu nome

Na ausência sem mais desejos
Na solidão despojada
E nas escadas da morte
Escrevo teu nome

Na saúde recobrada
No perigo dissipado
Na esperança sem memórias
Escrevo teu nome

E ao poder de uma palavra
Recomeço minha vida
Nasci pra te conhecer
E te chamar

Liberdade

Paul Éluard

Tradução Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (1950) In.:
MAGALHÃES (ORG). *Antologia de Poetas Franceses (do Século XV ao Século
XX)*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950.

A política na poética e a poética na ação

Há bastante tempo atrás, e ao mesmo tempo, há nem tanto tempo assim, li uma poesia cuja aparência era totalmente banal. Li como se lê a maior parte das coisas do mundo, li para esquecê-la tão logo concluída. Mas, ao contrário da tendência geral, passei a vê-la em todos os lugares: “Sur me cahiers d’écolie”¹ (ÉLUARD, 1942, v.1), “Sur toutes les pages lues”² (*ibidem*, v.5), “Sur le lac lune vivante”³ (*ibidem*, v.23), “Sur la vérité physique”⁴ (*ibidem*, v.39), “Sur les routes deployées”⁵ (*ibidem*, v.42). O texto produzia um eco quase onipresente e inescapável. Seu nome, “Liberté”, um poema escrito em 1942 pelo poeta surrealista Paul Éluard. E, embora o texto em si fosse profundamente impactante, o seu contexto de produção inspirava tanto encantamento quanto o conjunto de suas palavras. Em certa medida, e espero poder desvendar parte disso ao longo do trabalho, é como se estas dimensões de manifestação - o texto, a ação difusora e a recepção -, constituíssem *uma única entidade*, não no sentido de unidade, mas de partes indissociáveis e mutuamente re-definidoras. Algo a qual acredito poder estender a classificação de *obra* conforme conceitualizada por Paul Zumthor (2018), em artigo no qual debate *performance* e suas distinções de um mero *texto*.

Só que este não é um trabalho teórico sobre performance, o que me impede de entrar em pormenores conceituais e extensas discussões, e sim uma reflexão acerca de um poema escrito clandestinamente durante a ocupação nazista na França, por um membro do Partido Comunista Francês e da resistência. O seu intuito inicial, e existe uma certa concordância em relação ao tema, era de que o poema circulasse como um cancionero de liberdade entre os compatriotas franceses (PANAZOL, S/D). Este traço formal, aliás, influenciará bastante a estrutura do poema – inserido numa constante tensão entre ruptura da estrutura poética, movimento que seria considerado tipicamente modernista (CAMPOS, 1997), e a manutenção de uma métrica rígida, seguindo tendências canônicas, para facilitar o processo

¹ [L.T]: Sobre meus cadernos de escola;

² [L.T]: Sobre todas as páginas lidas;

³ [L.T]: Sobre o lago lua vivendo;

⁴ [L.T]: Sobre a verdade física;

⁵ [L.T]: Sobre os caminhos abertos;

mnemônico. No entanto, ao contrário das aparentes expectativas originais, o poema não percorre apenas o caminho previsto. Ele é contrabandeado pelo pintor Cícero Dias para a Inglaterra, onde é impresso aos milhares, carregado em aviões da Força Aérea Britânica (RAF), e bombardeado (por parachutagem) sobre seu país natal (PANAZOL, S/D). Essa circunstância, aliás, ilustra particularmente bem as concepções arendtianas de *política*. A autora entende *política* como a relação pública estabelecida entre indivíduos. É através dessas dinâmicas que nos tornamos capazes tanto de aparecer, revelando nossa singularidade na pluralidade – para além das características pré-políticas; quanto de gestar o novo – uma espécie de capacidade própria do homem, representada desde o seu nascimento pela possibilidade de ser um *começo*. Ambos os movimentos são realizáveis por meio da *ação*. Atos e palavras que, por mais que possam ser inaugurados individualmente, incidem sobre uma complexa teia de relações pré-existente, gerando vibrações imprevistas e incontroláveis. Conseqüentemente, agir indica coragem, dado que é um ato efêmero, imprevisível, irresistível e irreversível. Entretanto, e essa, talvez, seja a grande beleza dos acontecimentos, tudo aquilo que *a ação* carrega consigo de risco, trás também em potencial milagroso (ARENDDT, 2007) (ARENDDT, 2005). E, na inimaginada chuva de papel feita pela RAF, reservo aqui minha liberdade poética, surge um dos maiores clássicos da poesia francesa; e, mais interessante do que isso, encerra-se um ato criador que evidencia e tensiona as relações limítrofes entre *poesia, política, retórica e paixões*⁶.

Nesse sentido, o meu intuito aqui é me debruçar sobre estes espaços do *entre* mais do que na poesia *em si* - se é que isso existe. Em outras palavras, expandir analiticamente o espaço entre a escritura e o lançamento, entre o poema e a esperança, entre a obra e as pessoas e mesmo entre os próprios indivíduos. Diria ainda que, se levarmos em consideração a proposta metodológica surrealista, é

⁶ Talvez, seja especialmente importante ressaltar que, ao tratar da afetividade no campo acadêmico, mais especificamente na sua dimensão passional - portanto, no âmbito dos sentimentos mobilizados não na esfera interna, pessoal e íntima (portanto, as emoções); mas sim, aqueles movimentos efetuados na espaço relacional do eu com o(s) outro(s) (LEBRUN, 1987) -, ao menos dois problemas se colocam: como transferir para linguagem algo que não é próprio dela e como, efetivamente, trazer para dentro da análise a presença desses desejos e expectativas, sejam os de liberdade, esperança ou comunidade. Tais dilemas, particularmente bem apresentados por Eugenie Brinkema (2014), explicitam a necessidade de trabalhar com a forma de expressão dessa sentimentalidade, como aparecerá no capítulo 2, e portanto tensiona-las com as noções de poesia e retórica - entendida aqui, de forma bastante limitada, enquanto a técnica que permite identificar as estratégias adequadas de persuasão (ARISTÓTELES, 2012).

inverter o processo criativo da obra. Afinal, como espero demonstrar adiante, no surrealismo, muitas vezes, aquilo que parece caracterizar a poesia é a sua capacidade de, identificando a particularidade e a fragmentação do mundo, promover algum tipo de rearticulação de sentido para a realidade. De qualquer maneira, se foi a indissociabilidade das muitas esferas de “Liberdade” que me fascinou, a criação destes intervalos artificiais, me permitiu, em contrapartida, organizar minha questão. A dizer, a relação entre o político e o poético, ou, como prenuncia o título, nas minhas palavras da época: O que há de *político* na poética? O que há de poético na *ação*?⁷

À primeira vista, e prescindindo de grandes polêmicas, pode-se dizer que o poema é composto por um total de oitenta e cinco versos e vinte e uma estrofes. Destas, as vinte primeiras repetem uma mesma estrutura: quatro versos, dos quais os três primeiros são heptassílabos e o último é tetrassílabo. Mais precisamente, os três primeiros versos consistem em imagens remetentes à “Liberdade”, geralmente precedidas pela anáfora “Sur” (“Sobre”); enquanto o quarto é uma espécie de refrão, “J’écris ton nom” (“Eu escrevo teu nome”). A exceção a este padrão seria a última estrofe, o ápice do poema, que de modo bastante contundente enuncia “Liberdade” ao mesmo tempo em que extravasa a forma da poesia, ao fugir da dinâmica tradicional três-imagens-um-refrão e da quantidade padrão de versos.

Ademais, em termos afetivos, a principal característica de “Liberdade” provavelmente são seus sucessivos choques. Ou ainda, a coexistência de elementos que se confrontam e complementam incessantemente, em uma cadeia de movimentos (não-lineares, nem necessariamente circulares) sem fim. Para mim, o exemplo mais latente desta característica é a tensão entre singeleza e desespero. Por um lado, o desespero é expresso tanto pela repetição estrutural, quanto pelo campo semântico das palavras empregadas. No primeiro caso, o poema leva a repetitivos suspiros, (d)escritos na expressão “J’écris ton nom”⁸, e que desembocam em uma

⁷ Atualmente, devo confessar, essa pergunta me parece extremamente mal formulada. Em especial porque o suporte teórico utilizado ao longo desse trabalho ressalta, precisamente, as similaridades entre política e poética. Não apenas por serem espaços marcados pela potencial de criação de um novo, como também por esse processo criativo mobilizar um dinâmica tenso entre o singular e o plural, o indivíduo e a comunidade, a solidão e a continuidade e assim por diante. Mesmo assim, manter essa formulação me parece importante por expor o longo processo de construção de pensamento implícito em qualquer monografia.

⁸ [L.T]: “Eu escrevo teu nome”

confissão de amor e fé: “Et par le pouvoir d'un mot/ Je recommence ma vie/ Je suis né pour te connaître/Pour te nommer//Liberté” (ÉLUARD, 1942, v.80-85)⁹. Enquanto naquilo que tange à semântica, metáforas e metonímias parecem escapar, a contrapelo do eu-lírico, sob a forma de versos desoladores como: “Pierre sang papier ou cendre” (*ibidem*, v.7)¹⁰ ou, “Sur la jungle et le désert” (*ibidem*, v.13)¹¹, “Sur mes refuges détruits/Sur mes phares écroulés” (*ibidem*, v.69-70)¹², “Sur l'absence sans désir/Sur la solitude nue/Sur les marches de la mort” (*ibidem*, v.73-75)¹³, dentre outros. Todavia, de forma bastante característica, persiste no poema uma certa harmonia desassossegada entre os ditos opostos, a dizer o desespero e um certo caráter doce, etéreo, *sonhante*: “Sur l'écho de mon enfance” (*ibidem*, v.15)¹⁴, “Sur les merveilles des nuits/Sur le pain blanc des journées/Sur les saisons fiancées” (*ibidem*, v.17-19)¹⁵, “Sur les ailes des oiseaux” (*ibidem*, v.26)¹⁶, “Sur chaque bouffée d'aurore” (*ibidem*, v.29)¹⁷, “Sur la mousse des nuages” (*ibidem*, v.33)¹⁸ e etc.

Acontece que esta estratégia de estranhamento do mundo, efetivada através da conciliação dos contrários e da formulação de imagens inusitadas, como algumas das acima citadas, não é gratuita nem sem precedentes. A mesma afirmação é válida para a maioria dos outros recursos poéticos empregados em “Liberdade”, que podem, inclusive, ser melhor compreendidos ao considerarmos a formação intelectual e a trajetória pessoal de Éluard. Nascido em 1895, o autor atravessou as intensas mudanças decorridas na passagem do século XIX para o XX na Europa. É o contexto, por exemplo, no qual pipocam e incham as cidades, com sua liberdade anônima e o desconforto da multidão. Ou ainda, no qual as revoluções industriais se intensificam, originando novos meios de representação (como a fotografia), visão (como do alto de um avião) e até mesmo percepção (dir-se-ia, *distraidamente*)

⁹ “Ao poder de uma palavra/Recomeço a minha vida/Nasci para te conhecer/E te chamar//Liberdade” (ÉLUARD, 1950, v.80-85)

¹⁰ “pedra sangue papel cinza” (ÉLUARD, 1950, v.7)

¹¹ “Nas *jungles* e no deserto” (ÉLUARD, 1950, v.13)

¹² “Em meus refúgios destruídos/Em meus faróis desabados” (ÉLUARD, 1950, v.69-70)

¹³ “Na ausência sem mais desejos/Na solidão despojada/E nas escadas da morte” (ÉLUARD, 1950, v.73-75)

¹⁴ “No céu da minha infância” (ÉLUARD, 1950, v.15)

¹⁵ “Nas maravilhas da noite/No pão branco da alvorada/Nas estações enlaçadas” (ÉLUARD, 1950, v.17-19)

¹⁶ “Nas asas dos passarinhos” (ÉLUARD, 1950, v.26)

¹⁷ “Em cada sopro de aurora” (ÉLUARD, 1950, v.29)

¹⁸ “Até na espuma das nuvens” (ÉLUARD, 1950, v.33)

da realidade. Não é de se estranhar que este contexto incentive uma revisão das próprias estruturas de compreensão e representação do mundo. Surgem questionamentos sobre espaço, o tempo, o novo homem, o novo mundo, a nova arte¹⁹. E se tudo isto não bastasse, Éluard foi e voltou da Grande Guerra. Teve tuberculose e foi tratado em um sanatório suíço (onde tornou-se amigo de Manuel Bandeira). Filiou-se e distanciou-se do Partido Comunista. Juntou-se aos dadaístas e debandou, com o intuito de ajudar a fundar uma nova ciência. Testemunhou a Guerra Civil Espanhola. Atravessou uma terceira guerra e ainda lutou na resistência ao Nazismo durante a ocupação da França. Enfim, morreu em 1952, casado com a segundo esposa - a primeira, dizem as más línguas, o deixou por Dalí -, no décimo aniversário de “Liberté” (SOCIÉTÉ DES AMIS DE PAUL ÉLUARD, 2016).

No entanto, sua trajetória, embora única, não foi necessariamente incomum entre os europeus de sua geração. Grande parte do grupo embrionário do surrealismo atravessou impasses semelhantes. Não só eram indivíduos nascidos em uma Europa marcada por aceleradas mutações, como em geral também eram veteranos da Grande Guerra²⁰. Um conflito no qual milhares de jovens foram para os campos de batalha e tiveram seus corpos e mentes tensionados ao ponto da fragmentação. Chegaria a ser absurdo argumentar que esta geração passou incólume

¹⁹ É possível que existam infinitos trabalhos sobre as transformações sociais e subjetivas ocorridas na virada do séculos XIX para o XX; o assunto parece tão inescapável que eu e minha irmã, uma estudante de psicologia, não tardamos a perceber que as ementas de várias das nossas disciplinas, assim como os textos que lhes davam fundamento, eram ridiculamente próximas. Considerando o senso de humor familiar, não é de se estranhar que, rapidamente, o estudo sobre a ontologia do homem moderno tenha se tornado uma piada entre nós duas. De qualquer maneira, porque todos esses estudos abordam o assunto com alguma variação, seria impossível fazer uma citação indicando a referência de base exata para síntese acima realizada. Assim, deixarei aqui os textos que considereí chaves e especialmente marcantes durante a minha graduação: *O cinema e a invenção da vida moderna* (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004) *Os primeiros modernos* (EVERDELL, 2000), *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna* (EKSTEINS, 1991), *Ensaio sobre a Fotografia* (SONTAG, 1981).

²⁰ Normalmente, quando se estuda a passagem do século XIX ao XX, aquilo que é ressaltado, seja nas aulas, seja nos textos, é o caráter disruptivo do período. Parecem anos de crise, nos quais novas formas de organização social e espacial, novas técnicas e nova sensibilidade (BENJAMIN, 2002) transformaram completamente as relações de trabalho, de amor e de amizade, os hábitos cotidianos, a vida num geral. Nesse sentido, o retratado é uma espécie de uma eferescência destrutiva, demolindo bloco por bloco os valores e preceitos tradicionais, sem previsão de reconstrução. Aqui, a Primeira Guerra surge como o cataclisma dessa crise, evidenciando as tensões entre modernidade e tradição - uma guerra de massa, da técnica, de mobilização total, da morte anônima, do assassino anônimo, da assassinato anônimo, da carnificina, da fragmentação de corpos, do ataque aéreo, do ataque surpresa, da pilhagem de cidades, do bombardeio de corpos. De modo menos metafórico, pode-se dizer que nela estava presente tanto o que havia de mais moderno nas recém formadas sociedades de massa (aviões, fotografia, metralhadoras e afins), quanto o que havia de mais emblemático na tradição (a estrutura militar, as cadeias de poder, a forma de lutar uma guerra, a glória de um líder heroico). (EVERDELL, 2000) (EKSTEINS, 1991).

aos impactos da guerra - fossem eles memoriais, econômicos, sociais, políticos ou afetivos. Não que a narrativa sobre o evento tenha sido homogênea em algum momento, pelo contrário. As duas tendências mais comuns, diga-se de passagem, provavelmente eram de retratá-la ou como responsável pela formação de laços de camaradagem especialmente fortes entre os ex-soldados; ou, como a maior tragédia da humanidade vivida até então, origem de diversos traumas e expositora das fissuras do tecido social humano - faço esse comentário pensando nas tensões criadas entre diversas obras literárias do período pós-guerra, como por exemplo, aquela visível entre os livros *Nada de Novo no Front* e *Tempestades de Aço*. Nesse sentido não é de se estranhar que diversos dos homens e mulheres sobreviventes tenham enfrentado dificuldades de readaptação às convenções demandadas pela civilidade durante tempos de dita paz, ou guardassem críticas à forma como a vida era organizada - seguindo com as exemplificações literárias, uma manifestação dessa dificuldade é aquela representada pelo personagem Septimus Warren Smith em *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Só que estas questões estavam tão presentes naquele momento, que mesmo um homem nascido em 1900 - e que portanto, não só não tinha ido à Grande Guerra, como a havia vivido enquanto criança-, tal qual Robert Desnos, sentia a necessidade de revoltar-se contra a estrutura vigente. No caso de Desnos, esse impulso disruptivo e criativo foi experimentado através do engajamento com as vanguardas artísticas - primeiro o dadaísmo, depois o surrealismo (L'ASSOCIATION DES AMIS DE ROBERT DESNOS, s/d).

O surrealismo emerge neste contexto, questionando a sociedade europeia que se entendia como o ápice do progresso civilizatório, o mundo da razão, a exportadora de modernidade. Para estes revolucionários, pelo contrário, a civilização a qual pertenciam revelara-se a essência do horror, da hipocrisia e da repressão²¹. Nesse sentido, o surrealismo, ou ainda, os surrealismos, buscaram não

²¹ É verdade que este tipo de questão “a maldade é externa ou interna à civilização?”, “a sociedade corrompe ou pole o homem?” não é necessariamente original, sendo quase tão antiga quanto a existência do par conceitos, chamados por nós de civilização e barbárie. Em seu ensaio “A palavra civilização”, Starobinski (2001) esmiúça a trajetória do termo civilização, suas raízes históricas, seu surgimento e transformações do século XVI até a atualidade. Nele, analisa precisamente esta pluralidade de sentidos presentes na palavra civilização desde sua gênese. Para ele, este complexo conceito comportaria três aspectos básicos. O primeiro é o sentido processual da civilização. Segundo o autor, ao conceito teria sido atribuído o caráter de processo e ponto final do progresso e desenvolvimento de toda a humanidade. Esta ideia de uma marcha humana, representaria o percurso de transição de um estágio inicial de barbárie e selvageria até seu ponto final, a civilização – entendida aqui como eminentemente positiva. A partir deste ponto final, ou ainda, desta escala evolutiva dos povos, se adquiriria um ideal e, conseqüentemente, um valor que permitiria julgar e

só propor uma nova concepção de homem e sociedade, como investiram na construção de uma nova forma de conhecer o mundo. Sinteticamente, dedicaram-se à formação de uma nova epistemologia. De forma bastante geral e abrangente²², pode-se dizer que esta nova epistemologia pretendia romper com princípios de racionalidade vigentes até então, e (re)incorporar o fantástico, o inexplicável e o imaterial ao conhecimento humano. Dito simplesmente, não se tratava de uma mera negação da lógica vigente, mas da construção de uma nova estrutura de pensamento, supostamente mais verdadeira, e que por vezes incorporou princípios já presentes no pensamento europeu moderno.

Talvez uma das principais inspirações dessa outra epistemologia tenha sido o recuo ao *eu* efetivado através dos estudos de Freud. No manifesto fundador do surrealismo, o “Manifesto do Surrealismo” (1924), André Breton anuncia o intuito de questionar a lógica e a racionalidade vigentes por meio de um mergulho na imaginação. Assim, se exporia o fantástico e o maravilhoso, possibilitando o descobrimento de uma realidade mais verdadeira, o *supernaturalismo* ou *surrealismo*.

Vivemos ainda no reinado da lógica [...] O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam [...] Sob as cores da civilização, a pretexto do progresso, chegou-se a banir do espírito tudo aquilo que, com ou sem razão, pode-se classificar de superstição, de quimera; a proscrever toda forma de pesquisa da verdade que não esteja de acordo com o uso [...] Deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta

hierarquizar as sociedades. O segundo sentido dado à civilização é uma dimensão neutra e descritiva. Seria responsável por identificar diversas e distintas sociedades, em variados momentos históricos, conseqüentemente, com diferentes repertórios culturais, tecnológicos e afins. Neste sentido, aparece como um termo pluralista e relativista. Finalmente, Starobinski ressalta uma dimensão crítica da ideia de civilização, que é o que mais interessa aqui. Para o autor, de forma inerente a sua trajetória, o conceito de civilização sempre esteve associado a um senso de crítica, por vezes feita em nome da civilização – e, portanto, contra seu oposto, a barbárie –, por vezes feita contra a civilização. Nestes casos, a civilização poderia ser entendida, por exemplo, como uma máscara, um conjunto de hábitos superficiais que escondia sob aparência maquiada a verdadeira barbárie. Tal perspectiva, é a tendência manifesta no caso aqui analisado. No entanto, independentemente da dita falta de originalidade destas questões, aquilo que é digno de nota são as diferentes soluções encontradas para um (suposto) mesmo dilema. Adiantando meu argumento, os surrealistas tentaram resolver este problema conceitual não tomando um partido dentro da disputa entre civilização e barbárie, mas fugindo da própria estrutura que formata a questão desta forma - a dizer, em pares de opostos antitéticos.

²² Friso o plural porque mesmo no surrealismo estas não foram unívocas nem estáveis. (NADEAU, 1985)

realidades sumárias. A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas do nosso espírito abrigam forças estranhas capazes de lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las desde o início, para submetê-las em seguida, se isso ocorrer, ao controle da nossa razão (BRETON *apud* TELES, 1997, p.179)

Conforme se pode ver na passagem, guiados pelas pesquisas de Freud, os surrealistas embarcaram em um novo fazer científico²³, par de sua *realidade superior*. Dentro desta nova forma de conhecimento, realizaram *experiências* de automatismo psíquico, transcrição de sonhos, delírios, alucinações, rituais e práticas cabalísticas, nas quais a razão perde o domínio; ou seja, o limiar entre o consciente e o inconsciente, ou ainda, entre sonho e vigília tornam-se mais tênues, de modo a permitir explorar os sonhos, os desejos e as memórias recalcadas pelas normativas sociais. Aqui, o eu-lírico do louco, do sonhador e da criança, são especialmente mobilizados. Afinal, à sua maneira, cada um deles exprime ora certa liberdade frente às convenções, ora certo distanciamento quase voluntário do presente.

Em breve, diga-se de passagem, os surrealistas também seriam contaminados por outro tipo de desrazão, aquela dos apaixonados. Pois, como nos mostra Briony Farr (1998), estes vanguardistas entendiam o feminino como um outro da masculinidade racional. Ou seja, acreditavam que a mulher estava mais próxima do inconsciente, do sonho e, portanto, do questionamento das normas vigentes. Consequentemente, exploraram avidamente figuras femininas, especialmente aliadas aos desejos sexuais e amorosos reprimidos pela sociedade²⁴. Éluard, aliás, era mestre da versificação romântica surrealista - que inclui, por exemplo, o sexo, o desejo, a imaginação, a obsessão, a imaterialidade dos sentimentos e a simulação sinestésica da experiência do toque e do anseio. É o que ilustram poemas como “Les courbes de tes yeux” e “A perte de vue”, supostamente textos de amor, mas que falam mais sobre o desejo do *eu*, o sentimento do *eu*, a

²³É interessante frisar que de acordo com o manifesto citado, a proposta surrealista não se contenta com um mero distanciamento, ou auto-isolamento, da epistemologia e da ciência hegemônicas. Pelo contrário, ela se mescla à elas, disputa com elas. Ao menos na primeira geração, há um desejo de recriar aquilo que é o conhecimento e o modo de fazê-lo. Dito de outra forma, um embate frontal com o conhecimento resultante da modernidade europeia é não apenas negação, é um reconhecimento, mas um reconhecimento que vem carregado com a esperança na possibilidade de mudança efetiva - do homem, da sociedade e do conhecimento. Ou seja, este esforço não é meramente destrutivo - ponto, aliás, que segundo Nadeau, marca o distanciamento entre dadaístas e surrealistas. Pelo contrário, é um esforço de diálogo e de construção.

²⁴ Segundo a autora, exemplo mais bem-acabado dessa conjunção de fatores é *Nadja* de Breton

minha vontade de me aproximar, a *minha* visão sobre você, do que de qualquer outra coisa.

Nesse sentido, vale mencionar as nuances românticas de “Liberté”, que apresenta vários dos traços típicos dos poemas amorosos de Éluard. Por exemplo, o desejo sexual, o pensamento obsessivo pelo objeto amoroso, a incessante referência à dimensão sensorial da percepção humana e a reminiscência da leveza e da doçura, típicas de amores infantis. Acima de tudo, a estrutura narrativa, e a princípio ela parece bastante simples (Escrevo teu nome sobre...), se assemelha àquela de uma confissão. E é daí mesmo que surge um último estranhamento absoluto: como é possível, em plena ocupação nazista, escrever declaração de amor tão gentil para uma liberdade tão distante?

Tal questionamento leva a um retorno da discussão sobre as experimentações surrealistas. Isto porque os surrealistas buscaram conjugar o conteúdo à forma das obras. No caso da poesia, são exemplos a subversão da pontuação e do verso, assim como a potencialização de uma construção imagética. Ainda no manifesto de 1924, Breton diz (a partir de Reverdy) que as metáforas e analogias, ao permitirem a aproximação de duas realidades distintas, funcionariam como “trampolins ao espírito de quem ouve”. Posteriormente, Aragon (1924) acrescenta: “(...) cada imagem todas as vezes nos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo” (GOMES, 1995, p.70). Ou seja, através do choque de uma associação inesperada, seja entre figuras, afetos, sons ou palavras, promover-se-ia um salto para o maravilhoso, para a imaginação, para o *surreal*. Portanto, segundo a teoria surrealista, criar simultaneidades de elementos que se contrastam e complementam (como o desespero e esperança, o amor e o desterro, a leveza e a desolação, e assim por diante), proporcionaria a contestação da lógica vigente e o estímulo ao imaginário, ao outro, ao diferente.

No entanto, o conjunto de influências do surrealismo não se restringiu aos textos freudianos. Afinal, este movimento estava, tal qual as demais vanguardas artísticas do século XX, preocupado e integrado ao mundo dos acontecimentos. Assim, os surrealistas gradativamente perceberam a insuficiência de uma proposta de revolução voltada fundamentalmente para o indivíduo. E, no desejo de expandir

sua esfera de luta, a maior parte dos surrealistas se voltou a Marx, iniciando uma expansão do sonho individual, ao louco amor de dois e, finalmente, à revolução (coletiva). Cada uma destas portas, ao ser aberta, alargou a passagem do singular para plural, preconizando uma transformação que não se contenta unicamente nem com a revolução dos meios materiais, nem com a revolução do homem. E, mais uma vez, o surrealismo é confrontado com a necessidade de conciliar supostos opostos.

Além disso, vale notar que é precisamente através desta dinâmica de aproximação da revolução social que se originam as principais crises internas do *surrealismo*, assim como suas contendas com o Partido Comunista Francês. Pois, se por um lado, muitos dos autoproclamados surrealistas não queriam que seu movimento se resumisse à *mera* produção artística e científica (resultado da tal exploração epistemológica), a recíproca também é verdadeira no que tange à revolução das condições materiais. Tal tensão fica evidente no escrito de Benjamin Péret (1945) abaixo. Os grifos são meus:

Ele [poeta] será, portanto, revolucionário, mas não dos que se opõem ao tirano de hoje, nefasto a seus olhos, porque merece seus interesses de elogiar a excelência do opressor de amanhã, do qual já se tornou servidor. Não, o poeta luta contra toda opressão: a do homem pelo homem, em primeiro lugar, e a opressão de seu pensamento pelos dogmas religiosos, filosóficos ou sociais. Ele combate para que o homem atinja um conhecimento para sempre perfectível de si mesmo e do universo. *Daí não resulta que ele deseja colocar a poesia a serviço de uma ação política, e até mesmo revolucionária. Mas sua característica de poeta faz dele um revolucionário que deve combater em todos os terrenos: o da poesia, por intermédio dos meios que são próprios a ela, e o terreno da ação social, sem jamais confundir os dois campos de ação sob pena de restabelecer a confusão que se trata de dissipar e em consequência disso, deixar de ser poeta, isto é, revolucionário* (GOMES, 1995, p.123)

Até a dissolução do grupo original, com a ocupação nazista, este movimento perdeu integrantes para ambos os caminhos acima citados - a dizer, a arte pura ou a revolução puramente social. Poucos surrealistas permaneceram na França com a aproximação das metralhadoras de Hitler, e aqueles que ficaram foram primordialmente os engajados diretamente com o Partido Comunista, dentre os quais estava Éluard. Todavia, o autor jamais abandonou o malabarismo entre a revolução do espírito e do mundo material. Algo que acredito ser comprovável através da leitura de “Liberdade”.

Antecipando um pouco meu argumento, abro um parêntese para comentar que, mesmo quando o assunto era revolução social, a dimensão teórica não se distanciou da prática artística. Em alguma medida acredito que técnicas, como aquela da construção de objetos surrealistas, ainda que não sejam derivadas diretamente das novas preocupações revolucionárias, serviram como maneira de incluí-las estruturalmente. Dito de outro forma, a elaboração de objetos surrealistas consistia em deslocar algo banal de seu lugar “Sur toutes les pages lues” (ÉLUARD, 1942, v.6)²⁵, “Sur les murs de mon ennui” (*Ibidem*, v.71)²⁶, “Sur mon chien gourmand et tendre” (*Ibidem*, v.53)²⁷ ou mais explicitamente “Sur les objets familiers” (*ibidem*, V.58)²⁸, por vezes transformando-o inclusive fisicamente, de forma a expor aspectos do inconsciente. Ou ainda, tornando-o representação do desejado através de uma operação de substituição – ao que, literariamente, se prestam as figuras de linguagem como a metáfora e a metonímia. Desta forma, através de suas imagens, as obras poderiam revelar objetos de desejo recalcado, de memórias esquecidas ou ainda, de experiências ansiadas, não só individual, como socialmente. Este procedimento é algo realizado em “Liberté”, na qual veicula-se uma confissão amorosa do eu-lírico à Liberdade. Confissão de um sentimento pungente, onipresente, exaustivo. E, talvez, seja necessário se perguntar até que ponto este eu-lírico é efetivamente singular?

Em “A Metáfora e o Cultivo da Intimidade”, Ted Cohen (1992) defende que a relação entre o criador e o apreciador da metáfora revolve em torno de três pontos: o criador convida o apreciador, ou os apreciadores, a sua intimidade mais profunda, no caso do surrealismo, o inconsciente, responsável pela codificação imagética; em segundo lugar, o ouvinte depreende um esforço de compreensão, ou no mínimo, de imersão, nestas imagens – neste sentido, é simpático ao poema, ou seja, se dispõe a abrir-se a ele (PESSOA, 1934); finalmente, para que essa conexão se estabeleça, está implícito o reconhecimento de uma certa comunidade entre criador e apreciador, ainda que esta possa ser apenas a da língua na qual a metáfora se estabelece. Trago este argumento que, em algumas instâncias se contradiz com as manifestas crenças surrealistas, mas que nem por isso é menos válida, porque

²⁵ “Em toda página branca” (ÉLUARD, 1950, v.6)

²⁶ “Nas paredes do meu tédio” (ÉLUARD, 1950, v.71)

²⁷ “Em meu cão guloso e meigo” (ÉLUARD, 1950, v.53)

²⁸ “Nos objetos familiares” (ÉLUARD, 1950, v.58)

acredito que o uso das metáforas, especialmente neste poema, visa, ainda que não conscientemente, construir laços, ou fluxos, entre o eu-lírico do poema e o coletivo social da França ocupada – portanto, entre um e todos; ou ainda, entre um indivíduo criador e um apreciador – portanto, entre um e outro. Ou seja, a metáfora funciona como mecanismo de abolição de passagens estreitas entre homens e entre homens e o coletivo. É um dilatador dos vasos sanguíneos, que faz palpitar coletivamente todos os pulmões e corações, é um ritmo comum. Liberdade se torna uma provocação e um desejo *meu, seu e nosso*. O poema segura os homens pelos ombros e pergunta: E você? E nós?

Conjugando e conjurando as dimensões obsessiva e íntima da obra, tal qual fórmula mágica através dos tempos, está o título original do poema: “Une seule pensée” – algo como *Um único pensamento*. O próprio nome da obra, trocado posteriormente por Éluard, anuncia o convite para entrar em sua mente, refletir o mundo e sobre o mundo por suas lentes, ouvir, ou melhor, ver aquele único pensamento que grita internamente e suspira externamente: “Escrevo teu nome”, “Ao poder de uma palavra/Recomeço a minha vida/Nasci para te conhecer/E te chamar//Liberdade”.

Mas, suas imagens não funcionam apenas como um vínculo relacional entre indivíduos. Como, também, de articulação de sentido nos *entres*: além do entre-homens (pluralidade), no entre-homens-e-mundo e no entre-mundos. Em outras palavras, suas analogias constroem não apenas convites para relacionar os homens entre si, como para relacionar os homens com o mundo e atribuir sentido ao mundo. Como constata Octávio Paz, em seu livro *Os Filhos do Barro*, as metáforas e analogias são recursos poéticos que permitem aos homens tornar este mundo (contingente, ambíguo...) novamente habitável. Afinal, na modernidade, como nos mostra o próprio Octavio Paz, as relações de causa e efeito se tornaram insuficientes para explicar o mundo, agora as diferenças tendem a sobrepujar as similitudes. Nesse sentido, a analogia, que aproxima os diferentes sem anular suas disparidades, é capaz de criar uma coexistência na qual cabe a pluralidade.

E, no entanto, o poema é mais do que tudo isso. Ele é choque. Um mundo no qual desespero e singeleza, medo e esperança, o comum e o fantástico, o eu e nós, o cão e a sociedade, a espuma dos dias e a multidão dão as mãos. Ele é

inesquecível e enlouquecedor. Seu poder questionador nos persegue, cresce a cada unidade de tempo contável, de tal forma que sua latência transborda do sonho para o dia. Efeito dominó: uma torrente de questionamentos incessantes, respostas até certo ponto inatingíveis, novas perguntas. Se tratamos de analogias, a melhor aproximação literária de “Liberdade” é o Zahir de Borges. Um objeto aparentemente banal que nos chega às mãos da forma inesperada, ainda que corriqueira. O Zahir é uma espiral interminável. O Zahir é a conjunção de todas as suas possibilidades futuras e passadas, de todos os seus análogos, de todas as suas abstrações: é a justaposição de 60 imagens e seus desdobramentos inconscientes. Diria (hipoteticamente) Octávio Paz que o Zahir, neste caso (“Liberté”), é a própria metáfora da poesia moderna:

O poema é uma sequência em espiral que regressa sem cessar, sem jamais regressar totalmente, a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se convertem em consonâncias, também faz do poema um duplo do universo. Dupla consequência: poderemos ler o universo, podemos viver o poema. No primeiro caso, a poesia é conhecimento; no segundo, ato. De uma maneira e de outra se avizinha – mas só para contradizê-las – da filosofia e da religião. A imagem poética configura uma realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso. A poesia é a outra coerência, não feita de razões, mas de ritmos. Entretanto, surge um momento em que a correspondência se rompe; há uma dissonância que se chama, no poema: ironia, e na vida: mortalidade. A poesia moderna é a consciência dessa dissonância dentro da analogia (PAZ, 2014, p. 63)

A associação desta dimensão *zahirística* ao poema de Éluard parece, à primeira vista, apenas reforçada pela troca de títulos. “Liberdade” torna-se assim o primeiro e o último verso, a primeira e a última coisa que sentimos. E, apesar de começarmos e terminarmos no mesmo ponto, tudo mudou. Entre elas (ou seria entre ela?), há 84 versos, há um arcabouço de experiências e expectativas, há memórias reais e fictícias, há sonhos e delírios, há eu e há nós, há amor e há ódio, há liberdade. A primeira e última palavra, apesar de graficamente idênticas, são lidas de formas radicalmente diferentes

No entanto, “Liberdade” é tudo isso e não o é ao mesmo tempo. Porque ao contrário do que se espera, seu autor, de forma não panfletária, se utilizando de um repertório resultante de experimentação poética e psíquica surrealista, corre um risco político e revolucionário. Enuncia um nome. Dá uma resposta. Retorna. Troca

o mistério de *Une Seule Pensée* pela revelação de “Liberté” – enunciada no primeiro e no último verso e coroada por um ponto final, a única pontuação do poema. Éluard encontra aquele nó que une todas as cenas análogas: “Ao poder de uma palavra/Recomeço a minha vida/Nasci para te conhecer/E te chamar//Liberdade”. Sua coragem não é só política, ritmando a liberdade nos intervalos de suspiros exasperados. Seu risco é poético. Lança-se na tentativa de concretizar os anseios surrealistas, a dizer, conjugar: sonho e dia, pluralidade e união, ato e palavra. Em tantas medidas, *agir*.

Mas o seu poema, não está completo em si mesmo, a consumação de seu ato e sua plena realização enquanto poesia não depende apenas de si – lembremos do anúncio de Lautréamont, retomado por Tzara: “A POESIA DEVE SER FEITA POR TODOS. NÃO POR UM”. Depende de Cícero Dias, que contrabandeia o poema para a Inglaterra; depende dos fabricantes de tinta e papel; depende dos aviões da RAF. Ao agir poética e politicamente, incide sobre uma *Teia de relações* preexistente, cujas reverberações são imprevisíveis. E é esta *pluralidade*, esta dissolução autoral, que consome o ato poético surrealista, não só pela coletividade da composição, como pela conjunção de atos e palavras.

II

O Malabarista

Quando eu ainda era uma menina pequena em processo de alfabetização, aprendi duas técnicas na escola que ficaram comigo até hoje. A primeira delas foi a de sempre ler em voz alta e acompanhar com a ponta dos dedos, uma a uma, as palavras a serem lidas. A segunda, foi treinar declamação, fosse de prosa ou poesia, para entender intuitivamente o tempo correto e as pausas necessárias no ato de fala. É curioso, mas mesmo agora me recordo o começo do primeiro poema que memorizei, era um de José Paulo Paes, publicado em seu livro de poemas infantis. Começava mais ou menos assim: “Poesia é brincar com as palavras/ Como se brinca com bola, papagaio, pião/ Só que bola, papagaio, pião, de tanto brincar se gastam/ As palavras não” (PAES, 1990). A bem da verdade, foi preciso uma breve pesquisa para descobrir como os versos continuam, mas o seu desfecho é irrelevante. Esse pequeno fragmento cumpre suficientemente bem o intuito de iluminar um pouco mais os motivos que me tornam tão suscetível à “Liberdade”. Antes de mais nada, até com textos acadêmicos, por sempre lê-los em voz alta, tendo a me perder um pouco nos sons das palavras, deixando de compreender seu sentido por um todo - e, não raramente, me vejo obrigada a voltar e reler um ou dois fragmentos. Se, por um lado, isso me torna especialmente vulnerável à dimensão sensorial da experiência literária, também torna impossível que, especialmente lidando com poesia, eu ignorasse a contraparte formal da minha hipótese central.

Até aqui espero já ter deixado mais ou menos explícito meu argumento: aquele de que “Liberdade”, ao fazer um chamado político pelo engajamento na resistência contra a ocupação nazista na França, transcende os limites do seu contexto, e realiza um anseio artístico, científico e político mais amplo, compartilhado com outros surrealistas. A dizer, tanto expande e transforma a realidade, quanto reencanta e unifica o mundo, dissolvendo neste ato o próprio estatuto de autoria da obra - algo que, curiosamente, não foi possível só através de sua criação artística, mas é também resultado das consequências incontroláveis que ocorrem quando se age politicamente, incidindo numa complexa teia de relações pré-existentes. Essa exploração (científica, política e poética) é efetuada em diversos planos do poema: nas suas imagens, nas suas potenciais mensagens, no seu

chamamento, nos seus sons e na relação semântica das palavras escolhidas. Por isso, tocar no corpo da poesia é precisamente o objetivo deste capítulo.

Algo que nunca esteve em questão para mim, e imagino que para ninguém que tenha lido o poema, é a certeza de que “Liberté” é uma obra profundamente imagética. Afinal, conforme previamente mencionado, entre o primeiro e o octogésimo primeiro verso, dadas raras exceções, somos confrontados com uma estrutura bastante específica e repetitiva: os três primeiros versos de cada estrofe são iniciados pela anáfora “Sobre” e seguidos de uma imagem. E, a estes três primeiros versos, segue-se um refrão, “Eu escrevo teu nome”. Sinteticamente, a construção que encontramos no poema seria, como aponta Jean Michel Adam (1974), algo como “Eu escrevo teu nome sobre...” e, na falta de termo melhor, um suporte imagético. Neste ponto pode ser interessante mencionar que, o fato de serem suportes ou imagens não significa que elas estejam regidas pelas normas de representação ou pelas regras da natureza. Dito de outra forma, por mais óbvio que possa parecer para alguns, não só não seria possível escrever sobre a maior parte dos ditos suportes, como provavelmente nenhum de nós seria capaz de sequer imaginar uma representação acurada das construções poéticas efetuadas. Como, por exemplo, escrever sobre a “l'absence sans désir”²⁹ (ÉLUARD, 1942, v.73)? Ou, representar o “l'étang soleil moisi” (*ibidem*, v.22)³⁰?

Mas a constatação da dimensão imagética não é suficiente. E, nesta jornada anti-poética, que corre o risco de estragar tudo que existe de mais bonito na criação de Éluard, senti a necessidade um tanto quanto acadêmica de classificar para entender. Talvez não seja preciso dizer que esta jornada foi um tanto quanto desastrosa. Apenas o termo desalento dá conta da sensação resultante da percepção de que mesmo os limites entre símile, metáfora e outras tantas figuras de linguagem são fluídos. Pior, que tais recursos linguísticos jamais poderão encontrar uma definição singular, já que, como parte da linguagem, também estão sujeitos às variações culturais e à historicidade (HAWKES, 1977). Portanto, mostrou-se necessária a compreensão de como se constroem e quais são as possíveis funções destas figuras *especificamente* em “Liberdade”.

²⁹ “ausência sem mais desejos” (ÉLUARD, 1950, v.73)?

³⁰ [L.T]: “a lagoa sol que mofou”

Se a quase onipresença das imagens já está afirmada, buscar explicações para a sua importância e identificar suas potenciais funções torna-se meu próximo passo. Antes de mais nada, todavia, é importante ressaltar que apesar de analisar um caso particular, “Liberdade” se insere num contexto intelectual mais amplo, do qual jamais poderia se separar, pois este lhe oferece certas condições de possibilidade subjetivas. Me refiro, evidentemente, ao surrealismo. Um movimento, com forte inspiração romântica, que veementemente se esforçou para transformar a realidade (LÖWY, 2018). Tal transformação se operaria, conforme mencionado no ensaio anterior, através de um estímulo à imaginação - feito tanto por associações inesperadas, quanto pelo deslocamento de objetos familiares -, algo que poderia oferecer aos sujeitos novas formas de ver o mundo. Ou ainda, que explicitaram a inexistência de uma verdade singular, expondo os infinitos modos possíveis de se conhecer e se relacionar consigo mesmo e com todo o resto-que-não-é-*eu*. Diga-se de passagem, e antecipando um pouco meu argumento, essa ânsia por agir é traço fundamental do poema em questão, o que fica explícito, inclusive, pela forma de articular estas fagulhas imaginativas: o elo conectivo entre as imagens é o *ato* de escritura.

Ademais, se se considerar o ambiente intelectual europeu da época, será possível compreender como um jogo de linguagem pode ser percebido como o modo ideal para expansão e criação novas realidades. Afinal, gradualmente, começava-se a conceber a linguagem como uma criação humana, responsável por moldar a cognição dos indivíduos. Ou seja, ao invés de ser entendida apenas enquanto uma mera ferramenta representativa, utilizada para articular o pensamento e a realidade dita objetiva, começa a se disseminar o entendimento, que florescerá posteriormente, de que ela talvez fosse o pensamento em si (HAWKES, 1977, p.70-92) e, além disso, possuísse um aspecto ativo, performativo³¹. Nesse sentido, cabe lembrar o flerte surrealista com a psicanálise, por exemplo.

Pedagogicamente, tanto na dimensão geral das imagens, quanto no concernente ao campo semântico das palavras, é possível fazer um inventário das imagens do poema, segundo as características das diferentes associações feitas pelo poeta. Aliás, uma rápida pesquisa no Google, conquanto feita em francês, revelaria uma série de sites voltados para a educação básica que analisam “Liberdade”

³¹ Neste quesito da performatividade, me refiro evidentemente aos estudos da virada linguística – apesar de toda a sua multiplicidade.

precisamente por meio deste recurso, o das listagens. Por um lado, poderia enumerar exemplos de transferências inusitadas feitas pelo poeta entre dois ou mais objetos, independentemente dos diferentes graus de estranhamento potencialmente gerados por tais figuras: “Sur les sueurs de l'orage” (ÉLUARD, 1942, v.34)³², “Sur mes refuges détruits/Sur mes phares écroulés” (*ibidem*, v.69-70)³³, “Sur les places qui débordent” (*Ibidem*, v.43)³⁴ e assim por diante. De modo análogo, também poderia falar dos deslocamentos de objetos familiares, procedimento padrão da arte surrealista: “Sur la lampe qui s'allume/Sur la lampe qui s'éteint” (*Ibidem*, v.45-46)³⁵, “Sur le front de mes amis/Sur chaque main qui se tend”(Ibidem, v.61-62)³⁶, “Sur les marches de la mort” (*Ibidem*, v.75)³⁷, dentre outros. Similarmente, poderia categorizar semanticamente as palavras do poema. É comum encontrar, por exemplo, enumerações que dividem os termos segundo sua referência a algum dos quatro elementos ou à aspectos naturais, cósmicos, corporais, materiais, imateriais, concretos e abstratos. Apenas com fins elucidativos, cito um caso: “[...] **Corporels:** ‘oreilles’ (v.54), ‘front’, ‘main’ (v.62-63), ‘lèvres’ (v.66) [...] **Immatériels:** ‘écho’ (v.15), ‘ombres’ (v.27); **Concrets:** ‘cahiers’, ‘pupitre’ (v.1-2), ‘armes’, ‘couronne’ (v.10-11), ‘chiffons’ (v.21), ‘lampe’ (v..25-26), ‘miroir’, ‘lit’ (v.50-51) [...]” (VIOUX, s/d)³⁸.

Acontece, que todos estes esforços de dissecar a poesia com o intuito de desvendar uma verdade obscura são vãos. E, se tem algum valor, ele está na comicidade das listas resultantes. Digo isto porque, mesmo que em algum momento Éluard tenha efetivamente elaborado um significado preciso e mensurável para cada imagem construída, tais especificidades e intenções são inacessíveis para nós, talvez até para ele próprio, já que ninguém é completamente honesto consigo mesmo. Para mim, o mais interessante aqui é a sua capacidade e seu esforço de criar espaços de ambiguidade. Através das associações inesperadas, que chegam até mesmo à conciliação de opostos, Éluard age no sentido de reunificar e reencantar o

³² “No suor das tempestades” (ÉLUARD, 1950, v.34)

³³ “Em meus refúgios destruídos/Em meus faróis desabados” (ÉLUARD, 1950, v.69-70)

³⁴ “Nas praças que regurgitam” (ÉLUARD, 1950, v.43)

³⁵ “Na lâmpada que se acende/Na lâmpada que se apaga” (ÉLUARD, 1950, v.45-46)

³⁶ “Na frente de meus amigos/Em cada mão que se estende” (ÉLUARD, 1950, v.61-62)

³⁷ [L.T]: “Sobre os degraus da morte”

³⁸ [L.T]: “[...] **Corporeis:** ‘orelhas’ (v.54), ‘fronte’, ‘mão’ (v.62-63), ‘lábios’ (v.66) [...] **Imateriais:** ‘eco’ (v.15), ‘sombras’ (v.27); **Concretos:** ‘cadernos’, ‘carteira’ (v.1-2), ‘armas’, ‘coroas’ (v.10-11), ‘farrapos’ (v.21), ‘lâmpada’ (v..25-26), ‘espelho’, ‘cama’ (v.50-51) [...]”

mundo, desvinculando-se de uma estrutura epistemológica e perceptiva que não aceita a coexistência de fragmentos, que não suporta a conciliação de pólos antitéticos³⁹. Mas isso não é tudo. É na articulação do todo, que o poeta fomenta a ambiguidade e a incerteza. Dito de outra forma, cria e amplia espaços vazios que requerem que os leitores e ouvintes interpretem e conectem os diversos elementos presentes. E mais, esses são intervalos capazes de fazer coexistir toda a multiplicidade resultante dessa participação.

Mantendo a minha tendência de adiantar meu próprio argumento, digo que esta tentativa explícita de gerar engajamento, demandando uma interpretação ativa dos leitores e ouvintes no campo poético (analisando o texto), no campo político (atendendo ao chamado à resistência) e no campo revolucionário (desafiando os limites da episteme vigente) - se é que tais aspectos sequer podem ser separados - ilustra mais uma vez o anseio performativo de Éluard. Aqui, isto acontece por meio de uma tentativa de dissolver a autoria gerando um contínuo de ação - leitores que continuamente (re)interpretam, questionam seu conhecimento e sua relação com o mundo, agem no sentido de mudá-lo e assim sucessivamente. O que, curiosamente, acaba constituindo processo análogo às consequências inesperadas resultantes da ação política em um mundo permeado por uma teia de relações pré-existentes - quem diria que este poema originalmente amoroso terminaria sendo jogando do alto de aviões da Força Aérea Britânica?

De qualquer maneira, talvez seja interessante ilustrar um exemplo dessa ambiguidade. Vou utilizar a interpretação distinta de dois guias paradigmáticos sobre uma mesma passagem, a dizer, a terceira estrofe de “Liberdade”. Ela segue da seguinte maneira: “Sur les images dorées/Sur les armes des guerriers/Sur la couronne des rois/J’écris ton nom” (ÉLUARD, 1942, v.9-12). Ou, na tradução para o português de Manuel Bandeira e Drummond, “Nas imagens redouradas/Na armadura dos guerreiros/E na coroa dos reis/Escrevo teu nome”. Para este mesmo conjunto de figuras é possível encontrar ao menos duas interpretações bastante

³⁹Segundo Koselleck, em *Crítica e Crise* (1991), em diálogo com a formação do Estado Absolutista, surge uma nova forma de organizar o pensamento, que ele chama de crítica. Ela seria um modelo epistêmico típico da modernidade e fortalecido no Iluminismo. De modo bastante simplificado, para o autor seria possível afirmar que a partir do século XVIII, um novo grupo social, até então excluído da vida política, passou a categorizar e entender o mundo em pares de opostos suscetíveis de hierarquização. Ou seja, passaram a classificar o mundo em categorias opostas que embora se pretendessem neutras estavam carregadas de energia positiva e negativa, respectivamente validadora e condenadora. E era através deste mecanismo crítico, supostamente externo à política, que ingressavam nela, moralizando-a.

frequentes, ainda que radicalmente distintas. No livro sobre “Liberté” da coleção *Commentaire de Texte* (EVERARD, 2014), popular entre alunos do ensino básico e estudantes de francês de nível intermediário, por exemplo, encontra-se uma análise particularmente empolgada sobre a passagem:

Par ailleurs, on trouve dans le poème des références implicites et souterraines au contexte de guerre, d'oppression et de privation de liberté. Ainsi, le ‘sang’ et les ‘armes des guerriers’ connotent la guerre. La ‘couronne des rois’ renvoie à un régime despotique et oppresseur: le fait d'écrire ‘liberté’ en ce lieu peut être lu comme un défi aux régimes vichyste et/ou nazi. (EVERARD, 2014, S/P)⁴⁰

Em outros casos, este conjunto de figuras é entendido não como uma referência à ideia de poder - independentemente de uma identificação mais ou menos concreta e imediata com o contexto de escritura. A alternativa, aliás, não podia ser mais distinta, dado que ela associa tais elementos à infância, permeada tanto por narrativas fantásticas e brincadeiras sobre reis e guerreiros, quanto pelo mundo escolar.

On observe dans le poème ‘Liberté’ une **progression chronologique** qui serait celle d’une **vie d’homme**, allant de l’enfance à la vieillesse.

- Le **quatre premières strophes** évoquent le monde de l’enfance: ‘cahiers d’écolier’, ‘pupitre’ (v.1-2), ‘images dorées’ (v.9), ‘l’écho de mon enfance’ (v.15) (VIUX, s/d)⁴¹

O interessante aqui é que ambas as possibilidades de leituras apresentadas são absolutamente plausíveis. E resultam de um esforço de participação dos leitores, que operam procedimentos de inserção nos intervalos de ambiguidade propositadamente criados pelo poeta. Em outras palavras, do ponto de vista analítico, me parece mais importante refletir sobre o funcionamento do poema – neste caso, enquanto um sistema de construção de ambiguidades -, do que buscar um significado, uma interpretação definitiva.

Tal afirmação não é equivalente a dizer que estudar as palavras e outros construtos de linguagem do poema, seja enquanto signo, seja enquanto som, não é

⁴⁰ [L.T]: “Ademais, há no poema referências implícitas e subterrâneas ao contexto da guerra, da opressão e da privação de liberdade. Assim, o ‘sangue’ e as ‘armas dos guerreiros’ se referem à guerra. A ‘coroa dos reis’ remete a um regime despótico e opressor: o ato de escrever ‘liberdade’ sobre ela pode ser lido como uma provocação aos regimes de Vichy e/ou nazista.”

⁴¹ [L.T]: “Se observa no poema ‘Liberdade’ uma **progressão cronológica**, que é aquela da vida de um homem, da infância à velhice.

- As **quatro primeiras estrofes** evocam o mundo da infância: ‘cadernos de escola’ e ‘carteira’ (v.1-2), ‘imagens douradas’ (v.9), ‘o eco da minha infância’ (v.15)”

algo importante, pelo contrário. Todavia, o que me interessa são as implicações políticas e poéticas da elaboração de “Liberdade” enquanto um sistema de conhecimento. Afinal, aqui a elaboração do conteúdo não está apenas no suposto significado, mas também no corpo da poesia. As metáforas, as aliteraões, a métrica, tudo isso integra o argumento. A forma, não é mero meio através do qual se elabora uma exposição, ela é também parte da argumentação. Para não dizer, parte de uma experiência de apreciação que nos afeta para além do que concebemos como razão. Ou seja, a mensagem é também elaborada por meio de uma vivência sensorial e de conteúdos implícitos, que frequentemente passam despercebidos no plano consciente. Se é possível citar exemplos quase bobos, como a passagem da predominância de determinantes possessivos aos artigos definidos, marcando a abertura do eu para o mundo tanto quanto da experiência particular para o geral, da mesma forma é possível partir de análises mais ricas, como é o caso daquela de Jean Michel Adam.

Em seu artigo “Re-lire Liberté d’Eluard”, como o título insinua, Adam está profundamente preocupado com contestar a leitura hegemônica da obra em questão - ao menos, aquela hegemônica em 1974, a época da publicação do artigo. Segundo ele, a trajetória de “Liberdade” teria lhe rendido a limitada alcunha de um poema de resistência, determinada por seu contexto e pela biografia de seu autor. A consequência desta postura foi ignorar as nuances do *texto em si* em prol dos acontecimentos que a circundam. Algo especialmente problemático para Adam, já que seguindo uma postura acadêmica popular nos anos setenta, este estudioso também acreditava que apenas o estudo do texto enquanto organismo fechado poderia ser responsável pela compreensão da obra. Portanto, busca trazer à luz o sofisticado jogo de palavras feito por Éluard. Ele afirma:

Tout, des phonèmes à la syntaxe, est producteur de sens. A ces différents niveaux, à présent, il faut construire les effets de sens et démontrer plus complètement encore que, comme l’écrit M. Riffaterre : « Un poème est une séquence verbale à l’intérieur de laquelle les mêmes relations se répètent à différents niveaux » (ADAM, 1974, p.103).⁴²

⁴² [L.T]: “Tudo, dos fonemas à sintaxe, é produtor de sentido. Nestes diferentes níveis, agora, é preciso reconstruir os efeitos de sentido e demonstrar com ainda mais precisão que, tal qual escreveu Riffaterre, ‘um poema é uma sequência linguística no interior da qual as mesmas relações se repetem em diferentes níveis’”

Neste esforço de desvelamento, o seu procedimento metodológico, explicitamente retirado das práticas estruturalistas, independentemente de eventuais críticas que possam ser feitas, neste caso em particular é bastante profícuo. Seu olhar analítico explicita a construção de relações multidimensionais entre as palavras do poema, que nunca apenas se opõe ou se assemelham. Em realidade, elas estão enlaçadas em uma dinâmica complexa marcada por ambiguidades, proximidade e diferença. Embora no seu texto ele se debruce minuciosamente sobre as quatro primeiras e a última estrofe, aqui vou colocar apenas um caso que ilustra de forma bastante sintética a essência de sua argumentação. Para isso, voltarei a uma estrofe já mencionada.

Na terceira estrofe, conforme visto acima, é possível ler: “Sur les images dorées/Sur les armes des guerriers/Sur la couronne des rois/J’écris ton nom”. No entanto, sequer me prenderei ao comentário sobre a estrofe em sua totalidade, me focando majoritariamente na análise que Adam faz sobre o primeiro verso “Sur les images dorées”⁴³. Nele, o autor identifica a elaboração tanto de um retorno a elementos das duas estrofes anteriores, quanto de passagens ou continuações para os versos subsequentes - o que é feito a partir de recursos metonímicos, sintáticos e gráficos. Em primeiro lugar, Adam argumenta que o núcleo do primeiro verso, “images”, remete ao núcleo dos primeiros versos das estrofes anteriores, “cahiers” (“Sur mes cahiers d’écoliers” (ÉLUARD, 1945, v.1)) e “pages” (“Sur toutes les pages lues” (*Ibidem*, v.5)). Isto é devido não só a sua posição paralela, como também a um deslocamento metonímico: de caderno para a página, de página à imagem. Cada um destes substantivos se sucede representando o todo a partir de uma parte cada vez menor. Assim, caderno na primeira estrofe seria uma sinédoque de escola; páginas, uma sinédoque de caderno; imagem, uma sinédoque de páginas. Pessoalmente, nunca deixei de achar provocativo que este processo metonímico - que parece gradualmente reduzir a dimensão da palavra em relação ao mundo criado-, aconteça simultaneamente a um movimento de expansão poética do

⁴³ Faço isso por priorizar uma experiência de leitura mais agradável em detrimento da possibilidade de reprodução do argumento de “Re-lire Liberté” em sua totalidade e complexidade. Essa foi uma decisão difícil para mim. Por um lado, achava que um recorte tão pequeno reduzia a força da hipótese de Jean Michel Adam, assim com o poder de sua lógica argumentativa. Por outro, um resumo mais amplo do argumento, ou mesmo a escolha de um espaço amostral maior, tornaria o meu texto maçante, algo que eu queria evitar a todas as custas. Então, consolada pela perspectiva de que o artigo em questão é relativamente de fácil acesso, e que o meu texto se baseia em, mas não equivale a ele, optei por reduzir sua presença aqui.

mundo. Expansão tanto metafórica, no sentido da passagem do interior ao exterior, ou do *eu* para o *tudo* - algo efetuado através das figuras de linguagem até a escolha de pronomes -, o que é o tema do poema; quanto material, afinal, a cada verso há um efetivo crescimento da quantidade de palavras, sons e imagens na poesia. É como se, apesar da redução da parte representante, ao mesmo tempo se aumentasse a capacidade de conciliação da pluralidade dentro de um único termo. Algo não muito diferente do que acontece com a própria palavra liberdade, que é tanto a primeira, quanto a última coisa que se lê no poema.

De qualquer maneira, segundo Adam, o que permite o deslocamento horizontal entre escola, caderno, páginas e imagem, é uma certa semelhança presente no núcleo dos significados destas palavras. Uso a ideia de um núcleo comum, porque Adam caracteriza esta condição de passagem como uma relação isotópica entre os termos, mas, é possível falar de forma igualmente pertinente de um pertencimento a um mesmo campo semântico. No entanto, ainda que Adam não explicita isso aqui, o seu texto nos leva a concluir que, apesar dessas semelhanças facilitarem a transição de um termo a outro por dentro da nossa expectativa ou da nossa familiaridade, estas palavras mantêm suas diferenças em relação umas às outras. Dito de forma simples, caderno não é página e imagem não é escola. Essa gradual mudança de termos, associada à complexificação do significante estabelecida através das suas relações multidimensionais com as outras palavras da obra, supostamente faria com que os temas do poema se expandissem em todas as direções. Honestamente, concordo apenas parcialmente com estas primeiras conclusões, todavia acredito que o central aqui está na capacidade de quebrar a expectativa de leitura através de um corrente de campos semânticos que não só foge do controle devido à crescente oferta de significantes, como também se desfigura completamente devido à multidimensionalidade das suas relações com todas as outras palavras do poema. Tal destruição, feita não sem discricção, é o que amplia os espaços de ambiguidade interpretativa.

Apesar dessa longuíssima incursão meditativa, o aspecto apresentado no parágrafo anterior não é todo o argumento sobre o nono verso. Ainda falando das remissões a elementos anteriores, Adam indica a existência de conexões sintáticas e *gráfico-fônicas*. Se por um lado, todos são termo plurais (“cahiers”, “pages”, “images”), por outro, especialmente entre *images* e *pages*, resistem similitudes que ele chama de *paragramáticas*. E, provavelmente porque tal proximidade é gráfica

e fônica, só consigo explicar textualmente desenhando: imAGES e pAGES. Por mais bobas que tais semelhanças possam nos parecer, é sempre bom se lembrar que as palavras são tanto som e forma quanto mensagem. E mais, elas são apreendidas sensorialmente. Não existe palavra flutuante no campo abstrato, dissociada da experiência visual, auditiva ou tátil. Mesmo estas dimensões gráfico-fonéticas afetam a nossa experiência de leitura drasticamente, por mais que não sejam necessariamente processadas intelectualmente da mesma forma que a busca por uma explicação, um significado.

Ainda tratando de aspectos estéticos, Adam defende que o verso “Sur les images dorées” também se relaciona, na esfera gráfico-fônica, com os dois versos que lhe são subsequentes. Em primeiro lugar, a palavra “images” tem uma posição paralela à “armes” no verso seguinte - “Sur les armes de guerriers”. Tal semelhança posicional é reforçada pelo seguinte aspecto: iMAGES e ArMES. De forma parecida, o seguinte termo “dorées” também constrói laços com os dois versos seguintes, através das conexões gráfico-fônicas com as palavras “guerriers” (*Ibidem*, v.10), “couronne” e “rois (*Ibidem*, v.11). Enquanto entre dorée e guerrier há a presença de r + e/é; entre dorées, couronne e rois, há o r+o.

Sinteticamente, o argumento de Adam é o de que Éluard constrói um jogo de palavras extremamente sofisticado em “Liberdade”, brincando com a sintaxe, o grafismo, a fonética e a semântica. Cria, portanto, um universo particular ao poema, que está submetido, mediante cada novo significante que é acrescentado, à constante expansão e complexificação. Pois, cada nova palavra se relaciona peculiarmente não só com todas as que lhe antecederam e com todas as que a sucederão, quanto com o corpo do poema no seu todo. Todas estas relações são tensionadas por similitudes e diferenças, retornos e passagens. Além disso, argumenta, embora não tenha podido explicitar sua demonstração aqui, que é precisamente através destas complexas relações que o poeta supostamente construiria um movimento de abertura do universo particular para o mundo e a elaboração de uma ideia de liberdade.

Em muitos sentidos, o texto de Adam é feliz e potente. Às vezes o é tanto que corre o risco de racionalizar demais a dimensão da produção poética. O artigo “Re-lire Liberté d’Eluard” parece sugerir um processo exclusivamente racional e deliberado de lapidação do poema, como se todas as relações entre palavras, sons e imagens só pudessem ter ocorrido caso tenham sido concebidas e idealizadas

premeditadamente por Éluard. Algo que me parece muito pouco plausível. Independentemente disso, é uma questão sem solução possível. Evidentemente, não estou sugerindo que o poema foi escrito de forma impensada, nem que seu corpo seja gratuito. Mas, em alguns momentos, Adam parece se perder em um transe da abstração, não em todo diferente daquele anseio de categorização semântica previamente mencionado, que não só tenta explicar e achar significado por trás de toda letra - algo ao qual os surrealistas, mais ou menos hipocritamente, criticavam -, como indica a valorização apenas daquilo que é conscientemente e racionalmente elaborado. Adam ignora que no próprio ato criativo aquilo que nos afeta sensorialmente também age sobre o poeta. As palavras são ditas, escritas, lidas por ele tanto quanto por nós. Ao menos no ato de criação, o autor também é leitor de sua própria obra.

Ainda assim, é inegável que há um esforço de curadoria e construção no poema. As palavras efetivamente se inserem em uma dinâmica relacional, marcada por proximidades e diferenças e por deslocamentos semânticos. Tal malabarismo de palavras é extremamente interessante. Acredito que ele funciona como um recurso cujo objetivo é provocar a imaginação, os sentidos e a capacidade de abstração, instigando os leitores a buscar as relações internas do poema. Ou seja, são pequenas iscas, que criam a sensação de que existe algo de familiar e de estranho entre os versos. Que opção resta ao leitor, neste caso, a não ser participar?

Meu esforço neste capítulo, talvez bastante modesto e insuficiente, foi o de deslocar o foco da leitura de “Liberdade”. Dito de outra forma, reconheço a impossibilidade de desvelar o significado do poema, assim como o princípio associativo entre as suas imagens. Parti, pelo contrário, da premissa de que tais abismos de ambiguidade são intencionais. E, conseqüentemente, meu olhar se voltou para o sistema que rege o distanciamento e a aproximação entre as palavras e as figuras. Sistema este que instiga a agência do leitor sobre o poema e fumiga nos nossos corpos a necessidade de interpretação. A ideia de fumigar talvez tenha sido ideal, justamente porque nos remete à experiência sensorial da leitura. Ainda, ao ato de explorar as palavras enquanto significantes - dotadas não só de significados múltiplos, como de sons, desenhos e assim sucessivamente. É precisamente tal experiência de leitura que cria a sensação de que existem semelhanças e diferenças inexplicáveis dentro de “Liberdade”, como no caso de

“armes” e “images”. É tal experiência que parece potencializar, como magia, a nossa imaginação e, por consequência, a nossa participação.

III

Em cena, os amantes

Em uma sinceridade que, espero, já se tenha tornado familiar, preciso admitir que fui melhor entendendo o meu próprio estudo enquanto o lia e escrevia. Assim, por exemplo, foi durante esse eterno exercício de re-escritura que se tornou evidente a ênfase que coloquei no embate de “Liberdade” com os supostos limites entre a *arte* e a *vida*, o *dizer* e o *fazer*, o *eu* e o *nós*, o *nós* e o *mundo* e assim por diante. Questionar estes pares de opostos não é algo novo, estando presente, inclusive, no próprio surrealismo. E, se estas questões apareceram aqui, foi porque incorporei dilemas e reflexões análogas, descobertas ao longo da graduação, na forma como penso e critico o mundo. Nesse sentido, apesar de discordância pontuais, entendi as vanguardas artísticas do século XX sob a ótica de Paz (2014): como um esforço, muitas vezes dotado de pretensões políticas ou científicas, de reencantar e unificar a realidade vigente, marcada pelos movimentos de fragmentação e desencantamento. De modo parecido, já não posso entender a existência como regida apenas por relações causais previsíveis, muito menos pela sensação de derrota antecipada, que anuncia que os eventos não poderão, ou no caso de historiador, não poderiam ter sido diferentes - a minha formação foi arendtiana demais, benjaminiana demais para isso. Todas estas leituras, feitas ao longo da faculdade, me encaminharam a novos dilemas e a textos mais recentes, que reforçaram o meu incômodo com o fatalismo e com a aceitação passiva dos desastres do nosso planeta e da ordem social tal qual estruturada.

De qualquer maneira, é inegável que as imbricações entre minhas concepções políticas, artísticas, acadêmicas e pessoais foram responsáveis por me atrair para certos objetos, me tornar suscetível a certas perguntas e olhar com bons olhos certas reflexões. E todas estas escolhas, quase intuitivas, deram origem a um trabalho capenga que chamo carinhosamente de monografia. Os meus motivos para escolher “Liberdade” parecem quase autoevidentes: é um acontecimento que age à margem tanto da violência quanto do fatalismo, e que almeja a transformação da realidade através do encontro com a alteridade. É “Uma ferida que, de uma maneira

tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva.” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012, p.1). Dito de outra forma, conforme procurei mostrar tanto na análise do corpo do texto, quanto na reflexão sobre os acontecimentos que o circundam, o evento “Liberdade” coloca em questão a própria ideia do outro. Em “Liberdade”, todos estamos marcados por proximidades e diferenças. E analisá-la, seja no âmbito do acontecimento ou no do corpo do objeto, é impossível se não aceitarmos que, embora tudo seja passível de reflexão, nada é completamente explicável, muito menos quando o esforço provém exclusivamente do procedimento de racionalização, ignorando as outras dimensões da cognição humana. Daí, inclusive, as limitações inerentes ao meu próprio esforço reflexivo.

Como consequência de todos estes imperativos, o meu caminho de inquérito não se propôs a ser uma busca pela interpretação definitiva do poema, mas uma análise sobre o seu sistema de funcionamento e das consequências imprevisíveis e incontroláveis que ocorreram a partir da agência de Éluard. Independentemente da validade deste percurso, tal recorte impôs uma série de restrições. Inclusive ignorar a pergunta: qual é a liberdade de “Liberdade”?

Embora esta provavelmente seja uma daquelas questões impossíveis de serem respondidas, arrisco aqui um breve comentário. Em seu triste ensaio “Crise da Liberdade”, Han Byung Chul comenta: “(...) ser livre significa originalmente *estar com amigos*. (...) Fundamentalmente, a liberdade é uma *palavra relacional*. Só nos sentimos realmente livres em um relacionamento bem-sucedido, em um feliz ‘estar junto’” (2018, p.11). Este ponto de vista não é muito diferente daquele de Marx, uma confirmada referência dos surrealistas: “É somente na comunidade (*Gemeinschaft*) [com os outros que cada] indivíduo possui os meios de desenvolver suas faculdades em todos os sentidos; é somente na comunidade que a liberdade pessoal é possível” (*apud* HAN, 2018, p.12). O que encontramos em comum aqui é uma percepção de liberdade derivada de uma concepção do ser humano enquanto um ser relacional, dependente tanto da produção material coletiva, quanto das experiências vividas com os outros e com o mundo (COMITÊ INVISÍVEL, 2018).

Em sua obra, Hannah Arendt (2006) se confronta com um desafio parecido. Em “O que é Liberdade?”, a autora se pergunta sobre o entendimento feito acerca desta capacidade humana, ao menos à época da escritura do texto. O cenário que

desenha é o de que, por um lado, os homens teriam passado a identificar a liberdade como uma potencialidade individual e interior, um espaço de segurança que funciona como um abrigo do mundo, regido pela causalidade - processo paralelo ao movimento de formação do *sujeito* nas modernidades; por outro lado, argumenta que uma série de acontecimentos históricos teriam sedimentado a ideia de uma liberdade que só poderia ser externa à esfera política. Ou seja, esta esfera da experiência humana, especialmente a partir dos séculos XV e XVI, teria gradualmente se configurado como um espaço cuja função é assegurar não a liberdade, mas a segurança, primeiro dos indivíduos e, após a consolidação do capitalismo, das relações de propriedade. Já para autora, pelo contrário,

A liberdade na sua relação com a política não é um fenômeno da vontade. [...] [é] trazer à existência algo que não existia antes, algo que não era dado, nem sequer como objeto de conhecimento ou imaginação, e que como tal não poderia ser conhecido. Para ser livre, a acção deve, por um lado, estar livre de motivações e, por outro, do efeito de previsibilidade constituído pelos seus objetivos. [...] Os homens *são* livres - o que é diferente de apenas possuírem a aptidão para a liberdade - enquanto agem, nem antes nem depois; pois *ser* livre e agir são uma e a mesma coisa. (2006, p.163-164).

Sinteticamente, para ela, ser livre é agir politicamente. Ou seja, criar algo radicalmente novo, a partir de uma experiência de coletividade, no qual cada agência corajosa incide sobre uma teia de relações cujas consequências são incontroláveis e imprevisíveis.

Por mais que Arendt tenha o hábito, não incomum entre brancos europeus do século XX, de tratar a sua história como universal, todas as suas reflexões aqui são particularmente interessantes. Pois, tanto se referem a um passado compartilhado com o meu objeto de estudo, quanto são em grande parte fruto de uma preocupação com as condições da modernidade, inclusive com a experiência específica do nazi-fascismo, que constitui um contexto intelectual muito semelhante àquele no qual surge “Liberté”. Talvez nem seja preciso repetir que estas mesmas preocupações estiveram manifestas nas vanguardas artísticas do século XX - que fortemente se propuseram a contestar a sua realidade, desde da episteme hegemônica até às normas de convivência social. Diria, inclusive, que neste último sentido, para um poeta como Éluard, ter a França como casa, significava lidar com um passado emblemático na formação da psique e da sociedade ocidental moderna, fosse no sentido de opor-se a tal legado, fosse no sentido de mobilizá-lo retoricamente como forma de resistência ao autoritarismo.

Se me permitem continuar com Arendt mais um pouco, acredito que tal percepção da liberdade enquanto uma experiência coletiva está diretamente relacionada ao diagnóstico, não exclusivamente elaborado pela autora, de que o homem moderno caminhou em direção a uma dissociação cada vez mais profunda do mundo e dos outros. Dito de outra forma, é um ser em estado de solidão cada vez mais intensa. Ainda que a autora trabalhe este conceito ao analisar as diferenças determinantes entre governos autoritários e totalitários, tal reflexão não se restringe a este contexto em específico. De todo modo, segundo Arendt, enquanto os governos autoritários se sustentam a partir da construção de um isolamento social, no qual os indivíduos são afastados uns dos outros na esfera pública, perdendo a capacidade de agir politicamente - por mais que retenham suas relações privadas e a liberdade interior -, o totalitarismo se baseia, dentre outras coisas, na *solidão*. Por *solidão*, ela não se refere àquilo que hoje denominamos de *solitude*, nem à situação de estar sozinho. Mas sim, trata da situação de desterro absoluto no qual os indivíduos abdicam de sua liberdade em prol da submissão a uma específica estrutura lógica de pensamento, por ela chamada de ideologia. O mais importante para mim, é aquilo que ela caracteriza como a experiência do homem solitário:

O que torna a solidão tão insuportável é a perda do próprio eu, que pode realizar-se quando está a sós, mas cuja identidade só é confirmada pela companhia confiante e fidedigna dos meus iguais. Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir, perdem-se ao mesmo tempo. (ARENDR, 2012, p. 637)

A esta altura, você já deve estar se perguntando porque estou há tanto tempo escrevendo a partir de Arendt, e o que tudo isso tem a ver com o meu objeto em questão. Esta é uma dúvida bastante pertinente. Acontece que acredito que Arendt é só uma das muitas intérpretes, ainda que uma especialmente feliz, de um problema que estava na ordem do dia para o mundo artístico e intelectual no ocidente desde o século XIX. A dizer, a formação de um novo sujeito, que se elabora (relacionalmente) a partir das transformações no modo de vida humano. Falo, portanto, da experiência de massificação, de disseminação da vida urbana e anônima, da prevalência do tempo da máquina, da difusão de uma multiplicidade de visões, por vezes conflitantes - resultantes da intensificação da circulação e produção de informação -, e assim sucessivamente. Este é um sujeito que está cada

vez mais desconfortável, desarraigado dos seus pares e do mundo. É o famigerado homem baudelairiano, rondando pelas ruas sujas da cidade, é o soldado quase sem nome de *Nada de Novo no Front*, é o protagonista de *Nadja* de Breton, é Hegel diagnosticando a solidão, o esvaziamento, o tédio e a apatia de sua era. É, aliás, um desafio com qual se confrontava também Éluard⁴⁴, veterano da primeira e da segunda guerra mundial, ativo participante do surrealismo e do Partido Comunista. Considerando a sua situação em 1942, ano de publicação do poema, tais chagas só poderiam estar especialmente abertas e salgadas.

E acredito que este processo reflexivo sobre a solidão pode acrescentar mais uma camada de compreensão ao esforço político e poético efetuado por Éluard. Já pontuei nos capítulos anteriores sua ambição tanto de conciliar os opostos, quanto de dissolver a autoria do poema e da revolução. Isto acontece através da construção metafórica, do jogo de palavras, e da elaboração de um chamamento, de uma instigação à participação. Nesse sentido, não parece nem um pouco extremo sugerir que Éluard está preocupado com a experiência de continuidade (COMITÉ INVISÍVEL, 2018, p.155) entre as pessoas e entre as pessoas e o mundo. Ou seja, que efetua um convite à mútua compreensão e ao estar juntos no mundo e com o mundo. Nesse sentido, é quase como se a liberdade fosse a chave-mestra, o objetivo e o ponto de encontro da multidão de pessoas que até ali eram seres anônimos e solitários. Em um artigo recente para o *The Guardian*, Dan Hancox comenta a partir de uma revisão bibliográfica sobre o assunto, que não apenas nos sentimos mais felizes quando juntos em uma multidão, como

The experience of being part of a crowd can still change us in all manner of unexpected ways. If one thing should be retained from academics' debunking of the myth of the crowd as a single beast with one brain and a thousand limbs, it is precisely that the diversity of the individuals within the crowd is what makes it so vital. Far from behaving as one, everyone has different cooperation thresholds for participation, and there are some who

⁴⁴Este é um desafio com qual nos defrontamos também até hoje, ainda que de forma refigurada. Afinal, no sistema neoliberal, com a abolição das divisões tradicionais de classe, antes pautadas na posse ou não dos meios de produção, as formas de servidão se reconfiguraram. Agora nos encontramos em um sistema de auto exploração, regulado por mecanismos de coerção interna. “E por causa do isolamento do sujeito de desempenho explorador, não se forma um *Nós político* capaz de agir em comum. Quem fracassa na sociedade neoliberal de desempenho, em vez de questionar a sociedade ou o sistema, considera a si mesmo como responsável e se envergonha por isso. Aí está a inteligência peculiar do regime neoliberal: não permite que emergja qualquer resistência ao sistema. No regime de exploração imposta por outros, ao contrário, é possível que os explorados se solidarizem e juntos se ergam contra o explorador. [...] Já no regime neoliberal de autoexploração, a agressão é dirigida contra nós mesmos. Ela não transforma os explorados em revolucionários, mas sim em depressivos” (HAN, 2018, p.16).

by their nature will always be the first in the pool. For better or worse, crowds empower more shy or conservative people to do what they might not have done otherwise: to pronounce their political beliefs or proclaim their sexual orientation in public, to sing about their heartfelt feelings for Sergio Agüero, to occupy a bank, to throw a brick, to fight with strangers, to dance to Abba in the concourse of a major intercity railway station. (HANCOX, 2020, s/p)⁴⁵

Chega a ser bonito como, apesar da busca de Éluard por criar, através de sua convocação política, precisamente esta experiência da multidão física - no caso, resistindo ao governo de Vichy -, ele não se contenta com isso. O próprio poema passa a figurar como um lugar de encontro para os isolados, uma forma de vida, cuja sonoridade simula aquela de um corpo.

Ainda que “Liberté” não possua uma abundância de rimas, a sua construção sonora é muito rica. A métrica marcada, as aliterações, as assonâncias, a anáfora, o refrão, tudo isso compõe uma experiência de leitura sinestésica, algo que, aliás, facilita o processo mnemônico - útil para a disseminação da poesia. Conseqüentemente, não é incomum encontrar comentários sobre a implicação destes sons na compreensão do texto. Por exemplo, a repetição do refrão e da anáfora em “Sur” frequentemente são considerados pontos de associação à forma de uma litania religiosa. Este caráter sobrenatural seria ainda reforçado pelas aliterações em “m” e assonâncias em “on” que dão ao poema uma certa sonoridade de feitiço, ou ao menos de um mantra. Algo reforçado pela formulação final da poesia, que coloca em evidência precisamente este ato poderoso de nomeação e enunciação: “Et par le pouvoir d’un mot/ Je recommence ma vie/ Je suis né pour te connaître/ Pour te nommer //Liberté”. Só que isto não é tudo, outro aspecto bastante comum na análise textual é a indicação de como a ausência de pontuação somada à aliteração em “l”, cria uma leitura fluída, enquanto as aliterações em “p” e “t” criam a sonoridade de uma batida. Particularmente, todas as vezes em que li o poema em voz alta, a mistura sonora da fluidez com o compasso - criado tanto por “p” e “t”

⁴⁵ [L.T]: A experiência de integrar a multidão ainda pode nos transformar de muitas maneiras inesperadas. Se algo deve ser retido da quebra do mito acadêmico que considera a multidão como uma besta dotada de um único cérebro e mil membros, é precisamente a percepção de que aquilo que atribuí vitalidade à multidão é a diversidade de seus indivíduos. Longe de se comportarem como um, todos possuem diferentes graus de abertura à participação, e sempre existirão aqueles cuja natureza os leva a iniciar as ações. Para o melhor ou pior, multidões empoderam pessoas mais tímidas ou conservadoras, permitindo que elas façam coisas impensáveis em outras circunstâncias: enunciar suas crenças políticas ou orientação sexual em público, cantar sobre seus sentimentos sinceros por Sérgio Agüero, ocupar um banco, jogar um tijolo, brigar com estranhos, dançar ao som de ABBA no saguão de uma importante estação ferroviária intermunicipal.

quanto pela métrica rígida dos versos e pelas anáforas-, me fez sentir “Liberdade” como um coração a bombear o sangue, que flui pelo corpo no intervalo entre as suas batidas e a respiração mântrica de “on”⁴⁶. Embora talvez pareça um exagero, “Liberté” me parece uma obra que é também ritmicamente metáfora de vida. Um ponto de encontro com um pulso. Entretanto, vale ressaltar que constatar a existência de um ponto de encontro - friso a noção do ponto, já que ela remete à ideia de unidade -, não é o mesmo que dizer que este processo de reconexão com a alteridade efetuado por Éluard equivalha a uma homogeneização das diferenças. Ou seja, o esforço aqui não é o de tornar o múltiplo um, mas de reconectar os múltiplos, tendo consciência das suas diferenças.

Um processo muito parecido acontece em uma outra poesia, contemporânea de “Liberdade”, “Le veilleur du Pont-au-Change” (1975), escrita por Robert Desnos e também publicada em 1942. Desnos, um dos muitos integrantes injustamente secundarizados do surrealismo, como Éluard, continua na França durante a ocupação e integra a Resistência. Diferentemente do autor de “Liberté”, todavia, Desnos não era filiado ao Partido Comunista, com o qual mantinha muitos atritos - sendo inclusive fonte de tensões com outros artistas surrealistas. Outro elemento central da trajetória do poeta é o fato dele não ter sobrevivido à guerra. Morreu em um campo de concentração após ser preso por integrar os movimentos de oposição ao governo de Vichy e de Hitler. De qualquer maneira, ele se insere em diálogo direto com Éluard, seja por sua proximidade artística, seja pelo seu engajamento político. Tais correlações aparecem vividamente nas semelhanças entre os dois poemas acima citados e a discussão que eles trazem, tanto concernente ao contexto, quanto aquela que o transcende.

De modo muito simplista, em “Le veilleur du Pont-au-Change”, Desnos nos guia através de um amanhecer, explicitamente parisiense, no qual a França reagiria ao caos da guerra. Essa é uma noite de revolta, durante a qual os gritos de desespero, o choro, o *boom* das explosões, o barulho dos aviões e das sirenes gradualmente vai se transformando em rumores e finalmente em gritos, canções, gemidos e embates que se espalham de Paris para mundo, por sua vez, em resposta aos cantos que atravessaram o globo para lhes inspirar e agitar. Este momento é feito por muitos, no mínimo por todos envolvidos na resistência, a quem o eu-lírico insiste em saudar:

⁴⁶ para a marcação destes aspectos sonoros no poema, olhar **anexo 2**.

“[...] Imprimeurs, porteurs de bombes,/déboulonneurs de rails, incendiaires,/Distributeurs de tracts, contrebandiers, porteurs de messages,/Je vous salue vous tous qui résistez, enfants de vingt ans au sourire de source/Vieillards plus chenus que les ponts, hommes robustes, images des saisons [...]” (DESNOS, 1975, v.42-45)⁴⁷. Mas, se esta saudação começa em Paris e se dirige inicialmente para os seus compatriotas, ela, de passo a passo, se estende pelo mundo. Vai à Bretanha, aos Estados Unidos, ao Canadá, ao México, ao Brasil, à Cuba, em suma à toda a Terra. E, curiosamente, o ressoar destas vozes não possui mão-única. Neste encontro, como não poderia ser diferente, há trocas. No poema, se escuta “Enivrantes et terribles clameurs, rythmes des poumons et des cœurs” (*Ibidem*, v.68)⁴⁸ vindos dos homens da Algéria, de Honolulu, de Chongqing, de Fez, de Dacar, de Ajaccio, do front russo, do Lago Ilmen à Kiev, do Rio Dniepre aos Pântanos de Pinks, vozes que “[...] parvenez à moi, nés de millions de poitrines” (*Ibidem*, v.71)⁴⁹. Mais interessante ainda, é que estes sons que vão e que vem entre os companheiros do mundo são compreendidos. “Je vous écoute et vous entends. Norvégiens, Danois, Hollandais,/ Belges, Tchèques, Polonais, Grecs, Luxembourgeois, Albanais et Yougo-Slaves, camarades de lutte./ J’entends vos voix et je vous appelle,/ Je vous appelle dans ma langue connue de tous /Une langue qui n’a qu’un mot : /Liberté !” (*Ibidem*, v.72-77)⁵⁰. E esta língua de uma única palavra, este conjunto de sons que ecoam e se encontram pelo mundo, que mais parece uma performance, é um fazer e uma força que tira os homens de sua solidão e os levam às ruas, em revolta, em ação. Enfim, em um canto que, se espera, alcançará também os camaradas do mundo - “Que ma voix vous parvienne donc/Chaude et joyeuse et résolue,/Sans crainte et sans remords/Que ma voix vous parvienne avec celle de mes camarades” (*Ibidem*, v.98-102)⁵¹.

⁴⁷[L.T]: Impressores, portadores de bomba/desembaraçadores de trilho, incendiários/panfletistas, contrabandistas, mensageiros./Saúdo a vós todos que resistem, crianças de vinte anos com sorrisos na fonte/Velhos mais envelhecidos que as pontes, homens robustos, imagens das estações

⁴⁸ [L.T]: Inebriantes e terríveis clamores, ritmos de pulmões e corações

⁴⁹ [L.T]: [...] me alcançam, nascidas de milhões de âmagos

⁵⁰ [L.T]: Vos escuto e vos compreendo. Noruegueses, dinamarqueses, holandeses, / belgas, tchecos, poloneses, gregos, luxemburgueses, albaneses e iugoslavos, camaradas de luta./ Compreendo vossa voz e vos chamo,/ Chamo-vos na minha língua que é conhecida por todos/ Uma língua que não mais do que uma palavra: Liberdade!

⁵¹ [L.T]: Que minha voz vos alcance/ Calorosa e alegre e decidida,/ Sem medo e sem remorso/ Que minha voz vos alcance, junto com a dos meus camaradas

Para além de uma linda canção permeada de sons e sombras, “Le veilleur du Pont-au-Change” fala precisamente deste ato de encontro e conexão com a alteridade, que não apaga a singularidade, mas que, como em ferida aberta, à essa diferença se mistura. Assim, o poema marca um certo traço identitário inconfundível: fala de uma vigília das ruas de Paris, de recantos sombreados que só homens de França poderiam conhecer com intimidade. Desnos não nega sua história e sua condição particular. De forma parecida, não descaracteriza as vozes dos companheiros do mundo, todos eles portadores de sonidos próprios. Juntos, todos se inserem numa conversa entre diferentes. E como é adequado que para isso Desnos fale precisamente em sons e vozes. Elementos que demarcam uma certa unicidade inconfundível de cada indivíduo. No entanto, para dar o passo seguinte, em outras palavras, revoltar-se, reagir e agir - deslocamento ao qual o próprio poema e o ato de saudação ao qual ele se presta já integram -, é preciso de força e coragem. Força e coragem para sair de casa (atenção: a casa é e não é metafórica), e inserir-se num estar juntos - algo que não anula a singularidade das pessoas.

Et d'autres que moi veillent comme moi et tuent,/Comme moi ils guettent les pas sonores dans les rues désertes,/Comme moi ils écoutent les rumeurs et les fracas de la terre.//À la Porte Dorée, au Point-du-Jour,/Rue de Flandre et Poterne des Peupliers,/À travers toute la France, dans les villes et les champs,/Mes camarades guettent les pas dans la nuit/Et bercent leur solitude aux rumeurs et fracas de la terre (*Ibidem*, v.83-90)⁵²

Curiosamente, ou talvez nem tão curiosamente assim, o artífice para a revolta, para a possibilidade de estar verdadeiramente juntos, é a capacidade de ouvir e ser ouvido, de falar e de escutar. Escutar com sinceridade e abertura para autotransformação. Existe uma linguagem que conecta os homens através do Atlântico e do Pacífico, e isto não é apenas as línguas e a oportunidade de se comunicar proporcionadas pelas tecnologias, mas, acima de tudo, é um conjunto de semelhanças e diferenças, dentre as quais o fator preponderante é a disposição para ser livre. Ou seja, uma abertura afetuosa para se encontrar no meio do caminho. Diálogos performativos que inauguram a ação e que criam o novo. Diálogos que são mais do que os fragmentos dos muitos sujeitos diferentes que compõe a

⁵² [L.T]: E há outros que como eu vigiliam como eu assassinam/Como eu procuram os passos sonoros nas ruas vazias,/Como eu escutam os rumores e rugidos da terra.//Da Porte Dorée ao Point-du-Jour,/ Rua de Flandre e Poterne des Peupliers,/ Através de toda França, nas cidades e nos campos,/Meus camaradas escutam os passos na noite/ E embalam sua solidão nos rumores e nos rugidos da terra

resistência, e menos do que uma unidade homogênea e redutora de toda essa diversidade. Liberdade aqui aparece aproximada das roupagens dadas por Arendt, por Éluard, por Marx e por Han Byung Chul. É uma palavra performativa que inaugura o novo a partir de um encontro sincero com o Outro.

Neste sentido, os próprios poemas de Éluard e Desnos não são apenas textos, integram o plano da ação política e da revolução poética. Na realidade, a palavra já não pode aqui ser separada do mundo, ela intervém nele. E como consequência dessa ação, nem sua autoria, nem seu destino podem ser controlados, muitos menos por um único sujeito a quem chamaríamos de autor. De que outra maneira explicar o bombardeio de “Liberdade”? O medo da poesia escrita por Desnos, que terminou por lhe destinar uma morte sub-humana num campo de concentração? Mesmo essa monografia, de uma garota de vinte e dois anos, que olha para o mundo a sua volta e se pergunta como chegamos até aqui e como podemos mudá-lo? Às vezes me convenço de que Éluard sabia disso, já que ele põe no centro de seu poema não só a palavra liberdade, como o ato de *escritura*. E um escrever que se faz *sobre o mundo* e sobre a *vida*.

Mas escrever sobre o mundo não é o único ato efetuado por Éluard, ele enuncia e amarra. “E ao poder de uma palavra/Recomeço minha vida/Nasci pra te conhecer/E te chamar//Liberdade”. E dizer "liberdade" é algo fundamental. Mais do que um termo portador de significado, enunciá-la é um gesto criativo de uma nova realidade, é um movimento que consolida o encontro com a alteridade. Aliás, é a confirmação da conexão criada, em primeiro lugar, com os ditos leitores, pessoas a quem Éluard instiga durante toda a poesia, e que já repartem com ele a autoria do poema. Se a primeira “Liberdade”, o título, foi escrita por um homem sozinho, a última estrofe, "Liberdade", é proferida por uma multidão. Melhor, por uma multidude, que é mais do que o somatório de suas partes, que é mais que a síntese de seus elementos, que é mais do que a massificação moderna da qual os estudiosos do século XX tanto tem medo, que é mais do que a perda da identidade individual (HARDT, NEGRI *apud* LEE, 2018, s/p) É uma força e potência que só o encontro, o estar junto, pode caracterizar.

Ao menos desde a minha adolescência tenho um livro de cabeceira. O roubei da minha mãe, em parte porque a capa era bonita - dourada, com letras vermelhas

e arabescos de manuscritos medievais -, em parte porque o título era fantástico. E, até hoje, volta e meia me vejo relendo pequenos pedaços, e descobrindo as coisas mais inesperadas. Não poderia ser diferente, já que o meu objeto de furto foi *Fragmentos de um discurso amoroso* - em casa de acadêmicos, a leitura mais leve que eu podia encontrar nas estantes era Roland Barthes. Logo no início da pandemia, com insônia, e mais desencontrada do que nunca, fui reler o verbete do “Eu-te-amo. A figura não se refere à declaração de amor, à confissão, mas ao repetido proferimento do grito de amor” (BARTHES, 1984, p.97). E foi deitada na cama, ouvindo todos os barulhos do meu prédio, que me li o seguinte trecho:

Daí, a nova visão do *eu-te-amo*. Não é sintoma, é uma ação. Eu pronuncio, para que você responda, e a forma escrupulosa (a letra) da resposta terá um valor efetivo, como se fosse uma fórmula [mágica ou matemática]. Não é portanto suficiente que o outro me responda por um simples significado, mesmo que seja positivo (“eu também”): é preciso que o sujeito interpelado assuma formular, proferir o *eu-te-amo* que lhe estendo [...] (BARTHES, 1984, p.101)

Mas não é exatamente isso que fazem Éluard, Desnos e todos aqueles que querem transformar o mundo - mesmo que seja apenas na esfera da sua vida afetiva?

Até então, o fato de “Liberté” ter sido um poema originalmente escrito para Nusch, a esposa de Éluard, era algo que me divertia, que me encantava como uma nota de pé particularmente bem escrita. Só que o amor e a liberdade, assim como palavra e ação, têm algo central em comum. Enquanto o primeiro par, amor e liberdade, junta aqueles sujeitos diferentes que estão dispostos a se encontrar e criar algo novo, independentemente das consequências inesperadas e incontroláveis, o segundo par, palavra e ação, é o próprio passo dado para transformar a realidade conjuntamente. Não existe *eu-te-amo* sem resposta, não existe liberdade sem *nós*.

Falando sobre a herança romântica, o espírito de revolta, o novo e a transformação da realidade a qual o surrealismo se propunha através da exploração imagética, André Breton escreveu “...a revolta, e somente a revolta, é criadora de luz. E só é possível conhecer essa luz por três vias: a poesia, a liberdade e o amor” (*apud*, LÖWY, 2018, p.24). No fim, a revolta, a liberdade e o encontro de diferenças, que possibilitam a criação do novo, é apenas a chegada dos amantes em cena.

Anexo 1

Le veilleur du Pont-au-Change

Je suis le veilleur de la rue de Flandre,
Je veille tandis que dort Paris.
Vers le nord un incendie lointain rougeoit dans la nuit.
J'entends passer des avions au-dessus de la ville.

Je suis le veilleur du Point-du-Jour.
La Seine se love dans l'ombre, derrière le viaduc d'Auteuil,
Sous vingt-trois ponts à travers Paris.
Vers l'ouest j'entends des explosions.

Je suis le veilleur de la Porte Dorée.
Autour du donjon le bois de Vincennes épaissit ses ténèbres.
J'ai entendu des cris dans la direction de Créteil
Et des trains roulent vers l'est avec un sillage de chants de révolte.
Je suis le veilleur de la Poterne des Peupliers.
Le vent du sud m'apporte une fumée âcre,
Des rumeurs incertaines et des râles
Qui se dissolvent, quelque part, dans Plaisance ou Vaugirard.
Au sud, au nord, à l'est, à l'ouest,
Ce ne sont que fracas de guerre convergeant vers Paris.

Je suis le veilleur du Pont-au-Change
Veillant au cœur de Paris, dans la rumeur grandissante
Où je reconnais les cauchemars paniques de l'ennemi,
Les cris de victoire de nos amis et ceux des Français,
Les cris de souffrance de nos frères torturés par les Allemands d'Hitler.

Je suis le veilleur du Pont-au-Change
 Ne veillant pas seulement cette nuit sur Paris,
 Cette nuit de tempête sur Paris seulement dans sa fièvre et sa fatigue,
 Mais sur le monde entier qui nous environne et nous presse.
 Dans l'air froid tous les fracas de la guerre
 Cheminent jusqu'à ce lieu où, depuis si longtemps, vivent les hommes.

Des cris, des chants, des râles, des fracas il en vient de partout,
 Victoire, douleur et mort, ciel couleur de vin blanc et de thé,
 Des quatre coins de l'horizon à travers les obstacles du globe,
 Avec des parfums de vanille, de terre mouillée et de sang,
 D'eau salée, de poudre et de bûchers,
 De baisers d'une géante inconnue enfonçant à chaque pas dans la terre grasse de
 chair

[humaine.

Je suis le veilleur du Pont-au-Change
 Et je vous salue, au seuil du jour promis
 Vous tous camarades de la rue de Flandre à la Poterne des Peupliers,
 Du Point-du-Jour à la Porte Dorée.

Je vous salue vous qui dormez
 Après le dur travail clandestin, Imprimeurs, porteurs de bombes,
 [déboulonneurs de rails, incendiaires,
 Distributeurs de tracts, contrebandiers, porteurs de messages,
 Je vous salue vous tous qui résistez, enfants de vingt ans au sourire de source
 Vieillards plus chenus que les ponts, hommes robustes, images des saisons,
 Je vous salue au seuil du nouveau matin.

Je vous salue sur les bords de la Tamise,
Camarades de toutes nations présents au rendez-vous,
Dans la vieille capitale anglaise,
Dans le vieux Londres et la vieille Bretagne,
Américains de toutes races et de tous drapeaux,
Au-delà des espaces atlantiques,
Du Canada au Mexique, du Brésil à Cuba,
Camarades de Rio, de Tehuantepec, de New York et San Francisco.

J'ai donné rendez-vous à toute la terre sur le Pont-au-Change,
Veillant et luttant comme vous. Tout à l'heure,
Prévenu par son pas lourd sur le pavé sonore,
Moi aussi j'ai abattu mon ennemi.

Il est mort dans le ruisseau, l'Allemand d'Hitler anonyme et haï,
La face souillée de boue, la mémoire déjà pourrissante,
Tandis que, déjà, j'écoutais vos voix des quatre saisons,
Amis, amis et frères des nations amies.
J'écoutais vos voix dans le parfum des orangers africains,
Dans les lourds relents de l'océan Pacifique,
Blanches escadres de mains tendues dans l'obscurité,
Hommes d'Alger, Honolulu, Tchoung-King,
Hommes de Fez, de Dakar et d'Ajaccio.

Enivrantes et terribles clameurs, rythmes des poumons et des cœurs,
Du front de Russie flambant dans la neige,
Du lac Ilmen à Kief, du Dniepr au Pripet,
Vous parvenez à moi, nés de millions de poitrines.

Je vous écoute et vous entends. Norvégiens, Danois, Hollandais,
Belges, Tchèques, Polonais, Grecs, Luxembourgeois, Albanais et Yougo-Slaves,

[camarades de lutte.

J'entends vos voix et je vous appelle,
Je vous appelle dans ma langue connue de tous
Une langue qui n'a qu'un mot :
Liberté !

Et je vous dis que je veille et que j'ai abattu un homme d'Hitler.
Il est mort dans la rue déserte
Au cœur de la ville impassible j'ai vengé mes frères assassinés
Au Fort de Romainville et au Mont Valérien,
Dans les échos fugitifs et renaissants du monde, de la ville et des saisons.

Et d'autres que moi veillent comme moi et tuent,
Comme moi ils guettent les pas sonores dans les rues désertes,
Comme moi ils écoutent les rumeurs et les fracas de la terre.

À la Porte Dorée, au Point-du-Jour,
Rue de Flandre et Poterne des Peupliers,
À travers toute la France, dans les villes et les champs,
Mes camarades guettent les pas dans la nuit
Et bercent leur solitude aux rumeurs et fracas de la terre.

Car la terre est un camp illuminé de milliers de feux.
À la veille de la bataille on bivouaque par toute la terre
Et peut-être aussi, camarades, écoutez-vous les voix,
Les voix qui viennent d'ici quand la nuit tombe,
Qui déchirent des lèvres avides de baisers
Et qui volent longuement à travers les étendues
Comme des oiseaux migrants qu'aveugle la lumière des phares
Et qui se brisent contre les fenêtres du feu.

Que ma voix vous parvienne donc
Chaude et joyeuse et résolue,
Sans crainte et sans remords
Que ma voix vous parvienne avec celle de mes camarades,
Voix de l'embuscade et de l'avant-garde française.
Écoutez-nous à votre tour, marins, pilotes, soldats,
Nous vous donnons le bonjour,
Nous ne vous parlons pas de nos souffrances mais de notre espoir,
Au seuil du prochain matin nous vous donnons le bonjour,
À vous qui êtes proches et, aussi, à vous
Qui recevrez notre vœu du matin
Au moment où le crépuscule en bottes de paille entrera dans vos maisons.
Et bonjour quand même et bonjour pour demain !
Bonjour de bon cœur et de tout notre sang !
Bonjour, bonjour, le soleil va se lever sur Paris,
Même si les nuages le cachent il sera là,
Bonjour, bonjour, de tout cœur bonjour !

Robert Desnos (1942)

Anexo 2

Liberté

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et *les* arbres
Sur *le* sable sur *la* neige
J'écris ton nom

Sur toutes *les* pages *lues*
Sur toutes *les* pages *blanches*
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur *les* images dorées
Sur *les* armes des guerriers
Sur *la* couronne des rois
J'écris ton nom

Sur *la* jungle et *le* désert
Sur *les* nids sur *les* genêts
Sur *l'*écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur *les* merveilles des nuits
Sur *le* pain *blanc* des journées
Sur *les* saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur *l'*étang soleil moisi
Sur *le* lac *lune* vivante
J'écris ton nom

Sur *les* champs sur *l'*horizon
Sur *les* ailes des oiseaux
Et sur *le* moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
 Sur *la* mer sur *les* bateaux
 Sur *la* montagne démente
 J'écris ton nom

Sur *la* mousse des nuages
 Sur *les* sueurs de *l'*orage
 Sur *la* pluie épaisse et fade
 J'écris ton nom

Sur *les* formes scintillantes
 Sur *les* cloches des couleurs
 Sur *la* vérité physique
 J'écris ton nom

Sur *les* sentiers éveillés
 Sur *les* routes déployées
 Sur *les* places qui débordent
 J'écris ton nom

Sur *la* lampe qui s'allume
 Sur *la* lampe qui s'éteint
 Sur mes maisons réunies
 J'écris ton nom

Sur *le* fruit coupé en deux
 Du miroir et de ma chambre
 Sur mon lit coquille vide
 J'écris ton nom

Sur mon chien gourmand et tendre
 Sur ses oreilles dressées
 Sur sa patte maladroite
 J'écris ton nom

Sur *le* tremplin de ma porte
 Sur *les* objets familiers
 Sur *le* flot du feu béni
 J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désirs
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté.

Paul Éluard (1942)

Bibliografia

- ADAM, Jean Michel. “Re-lire *Liberté* d'Eluard”. In: *Littérature*, n°14, 1974. L'effet littéraire. pp. 94-113
- ARENDDT, Hannah. _____. “Compreensão e política”. In.: _____. *A dignidade na política*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.39-53
- _____. “Introdução na Política”. In.: _____. *A promessa da Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p.83-167
- _____. *Entre o passado e o Futuro*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- _____. “Ação”. In.: _____. *A condição humana*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p.188-260.
- _____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. “‘Liberdade para ser livre’: Condições e significado da revolução”. In.: _____. *Liberdade para ser livre*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Organon IV: Analíticos posteriores*. Lisboa: Guimarães Editores, 2003.
- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4ªEd. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BATCHELOR, David; FARR, B et. alli. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In.: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.217-254
- _____. “Surrealismo: Último instantâneo da inteligência europeia”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.21-35
- BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRINKEMA, Eugenie. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In.: _____. *O Arco-Íris Branco: Ensaio de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-270.
- CHARNEY, Leo; R. SCHWARTZ, Vanessa (ORG). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destruição agora*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- _____. *Aos nossos amigos, crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

- DESNOS, Robert. “ Le Veilleur du Pont-au-Change”. In.: _____. *Destinée arbitraire*. Paris: Gallimard, 1975. Disponível em: <<https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/robert-desnos/le-veilleur-du-pont-au-change/>> Acesso: 01 de Jun. 2020
- ELUARD, Paul. “Liberté”. In.: _____. *Au rendez-vous allemand*. Paris: Éditions de Minuit, 1945.
- _____. “Liberdade”. Tradução Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. In MAGALHÃES (ORG). *Antologia de Poetas Franceses (do Século XV ao Século XX)*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond23.htm> > Acesso: 26 de Junho de 2018.
- EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. São Paulo: Editora Record, 2000.
- EVERARD, M. *Liberté de Paul Éluard: Commentaire de texte*. Paris: lepetitlitteraire.fr, 2014.
- EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. “O encontro é uma ferida - Excerto da conferência-performance Secalharidade”. Julho de 2012. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>>. Acesso em: Abril de 2019.
- FLORES, GUILHERME G. “A revolta do poema”. *Caderno de leituras n°90*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2019. Disponível em: <> Acesso: 03 de set. 2019.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1995.
- GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Belo Horizonte: Editora yiné, 2018.
- HANCOX, D. “The Power of Crowds”. *The Guardian*. Londres, 02 de Jun. 2020. Long Reads. Disponível em : <<https://www.theguardian.com/news/2020/jun/02/the-power-of-crowds>>. Acesso em 02 de Jun. 2020
- HAWKES, Terence. *Metaphor*. Londres: Methuen & Co, 1977.
- HUNT, Lynn. “A Retórica da Revolução”. In.: _____. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.41-75
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Editora UERJ/Contraponto, 1999. p.9-161
- L’ASSOCIATION DES AMIS DE ROBERT DESNOS. “Biographie”. *Les Amis de Robert Desnos*. Disponível em: <<https://www.robertdesnos.com/>> . Acesso em: 02 de Out. 2020
- LEBRUN, Gerard. “O conceito de paixão”. In.: NOVAES, Adauto (org). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.17-33
- LEE, JIYOUNG. *BTS, ART Revolution: BTS meets Deleuze*. Pahrresia, 2018.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismos e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- PANAZOL, JEAN-MARIE (ORG). *Poètes en Résistance*. PARIS: CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE (SCÉRÉN -CNDP). Disponível em: <<https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/accueil/>>. Acesso em: 17 de Jun. 2020.
- PAES, José Paulo. “Convite”. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/jose-paulo-paes-convite>>. Acesso em 20 de Jul. 2020
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- PESSOA, Fernando. “Nota Preliminar”. In.: _____. *Mensagem*. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf>>. Acesso em: 04 de jan. 2019.
- PLATÃO. *Eutidemo*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- _____. *Fedro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- REMARQUE, E. M. *Nada de novo no front*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SOCIÉTÉ DES AMIS DE PAUL ELUARD. “Chronologie”. *Paul Eluard*. Disponível em: <<https://eluard.org/>>. Acesso em: 09 de out. 2019.
- STAROBINSKI, Jean. “A palavra ‘civilização’”. In.: _____. *As Máscaras da Civilização: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.11-56.
- VIOUX, AMELIE. “Liberté, Paul Eluard: Analyse”. *Commentaire Composé*. Disponível em: <<https://commentairecompose.fr/liberte-paul-eluard-analyse/>>. Acesso em: 3 de mar. 2019
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- WISNIK, José Miguel. “Nota sobre o *Aleph*”. In.: _____. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.219-221
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.