

NADJA DE ANDRÉ BRETON: um
itinerário onírico através da
deambulação

8

NADJA BY ANDRÉ BRETON: an
oneiric itinerary through wandering

Andressa Cristina de OLIVEIRA

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Araraquara/SP. Professora nos cursos de graduação em Letras e de s-graduação stricto sensu em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Araraquara/SP.

E-mail: andressa.oliveira@unesp.br

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4839-6126>

EDUARDO, Thaís de Carvalho

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Araraquara/SP.

E-mail: thais.carvalho@unesp.br

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3994-0353>

RESUMO

Para Jean-Yves Tadié (1994), nas narrativas poéticas, o espaço ganha estatuto de agente ficcional, tal qual as personagens e os narradores no romance. Nesse gênero híbrido, que se equilibra entre o romance e a poesia, a representação espacial está sempre alhures, isto é, constitui uma viagem simbólica que acessa uma esfera de significado que está além do que foi apresentado de maneira concreta na narrativa. Dessa maneira, este trabalho visa analisar a representação onírica do espaço na narrativa poética surrealista *Nadja* (1982), de André Breton, através das deambulações que movem as personagens errantes envolvidas. Para os românticos, ou pré-românticos como Jean-Jacques Rousseau, o encontro maravilhoso, mesmo que seja com suas próprias reminiscências de outrora como em *Les rêveries du promeneur solitaire*, deve ocorrer em meio ao espaço e na liberdade da paisagem natural (DOMINGOS, 2009). Entretanto, para o universo imaginário do Surrealismo, herdeiros da modernidade e da flânerie baudelairiana, este lugar concentra-se em Paris e mais precisamente em suas ruas, que são percorridas através da deambulação, em estado de errância e liberdade da livre associação de imagens para representar a cidade. *Nadja* olha para os espaços reais parisienses e, por meio de criações que desregam os sentidos como uma alma errante e iluminada, retrata uma urbanidade que emerge através de uma percepção onírica, permeada de imagens que se aproximam da pintura e da colagem. Assim, a figura feminina e a paisagem urbana se

confundem em uma narrativa poética relegada ao tempo mítico do *hasard objectif* e do encontro amoroso.

Palavras-chave: Surrealismo; Espaço; Deambulação.

ABSTRACT

For Jean-Yves Tadié (1994), in poetic narratives, space gains the status of a fictional agent, just like the characters and narrators in the novel. In this hybrid genre, which balances between romance and poetry, spatial representation is always elsewhere, that is, it constitutes a symbolic journey that accesses a sphere of meaning that is beyond what was concretely presented in the narrative. In this way, the present work aims to analyze the dreamlike representation of space in the surrealist poetic narrative *Nadja*, by André Breton, through the wanderings that move the characters involved. For Romantics, or pre-Romantics like Jean-Jacques Rousseau, the wonderful encounter, even if it is with their own reminiscences of the past as in *Les rêveries du promeneur solitaire*, must take place amid space and in the freedom of the natural landscape (DOMINGOS, 2009). However, for the imaginary universe of Surrealism, heirs of modernity and *flânerie* of Baudelaire, this place focuses on Paris and more precisely on its streets that are traversed through wandering, in a state of free association of images to represent the city. *Nadja* looks at real Parisian spaces and, through creations that derail the senses like a wandering and enlightened soul, portrays an urbanity that emerges through a dreamlike perception, permeated by images that approach painting and collage. Thus, the female figure and the urban landscape are confused in a poetic narrative relegated to the mythical time of the *hasard objectif* and the love encounter.

Keywords: Surrealism; Space; Wandering.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: Breve percurso da imaginação ao onírico

Se na poesia de Gérard de Nerval temos os primeiros indícios de uma *supernaturalité*¹ e da evocação do sonho, ou em Baudelaire a imaginação como a rainha de todas as faculdades, a literatura francesa haveria de percorrer um extenso caminho até tomar sua face mais imaginativa e onírica na modernidade da metade do século XIX.

¹ Algo além da realidade.

Representações artísticas como o romantismo, as correspondências baudelairianas, a vidência de Rimbaud, a vaga de sonhos dos simbolistas na década de 1880, e ao extremo com a exploração do inconsciente no Surrealismo dos anos 20, remontam aos momentos de retomada do sonho e do sensível como matéria poética.

Todavia, o contexto precedente, como o século XVI, foi marcado pela defesa da ilustração da língua francesa e a preeminência renascentista da razão. Este engessamento, calcado em formas clássicas, permaneceu durante o Classicismo, no século XVII, momento em que as teorias da Poética de Aristóteles são colocadas como postulados por Malherbe e Boileau – priorizando as unidades de ação, em prol do bom gosto – sem libertar a imaginação, refletindo na literatura a supremacia aristocrática do déspota Luis XIV, le roi Soleil. Com a Revolução Francesa (1789) e a queda do Antigo Regime, é possível observar uma “retomada” da imaginação enquanto matéria poética, a partir da disseminação das ideias de Rousseau, Voltaire e Chateaubriand na Inglaterra e na Alemanha, que exaltavam o Eu e a emoção, valorizando as lendas medievais e a representação da natureza tal como ela é. No entanto, o Classicismo francês permanece sólido na tentativa de assegurar uma identidade nacional, em um momento de isolamento político da nação no contexto europeu.

De fato, a objetividade e engessamento do Classicismo e do pensamento cartesiano dos séculos XVI e XVII recusavam “uma parte da vida”, como afirmara Wilson (2004, p. 29-30), e o romantismo viria transferir o olhar a esta parte adormecida da alma, das emoções e do indivíduo. De acordo com Leite (1992, p. 64), a difusão das primeiras ideias românticas na França ocorre no início do século XIX, com nomes como o de François-René Chateaubriand, que havia recém regressado da Inglaterra, e que trouxe consigo questões como o mal do século, um olhar diferente para o Novo Mundo e a necessidade de reestruturação dos valores.

Madame de Staël, então exilada na Alemanha pelo governo de Napoleão, contribuiu com essa querela, com a ideia de que a literatura é produto da expressão de uma sociedade, não devendo ser privada das luzes, e que as nações devem ser compreendidas como um todo, e não como estados-nações e expressões artísticas fragmentadas. Além de Mme. de Staël, a influência do romantismo alemão entra em cena a partir da “união de contrários” (LEITE, 1992, p. 65), através da tradução de Cours de Littérature Dramatique de Schlegel, evidenciando a possibilidade de gêneros híbridos e novos temas de campos semânticos opostos. Por certo, o romantismo chegou tarde em terras francesas, no entanto, imbuído de ideias estrangeiras que funcionariam “[...] como um motor, uma energia que agitou as fontes nacionais e trouxe para

superfícies seu gênio adormecido, a forte influência de seu passado” (LEITE, 1992, p. 65), resultando em representações heterogêneas na literatura.

Diversas temáticas calcadas na transitoriedade do tempo, na evasão da existência humana, na memória, ou no não utilitarismo da arte, por nomes como Lamartine, Hugo, Gautier e Vigny, ilustram as tendências da poesia romântica tardia. Entretanto, é com um “romântico menor” (LEITE, 1992, p. 73), revisitado apenas muito tempo depois pelo Surrealismo, que a evasão pelo sonho entraria em pauta. Gérard de Nerval (1808-1855), romântico de tradição alemã, ganha notoriedade na França, durante os anos 30, com a tradução de Fausto de Goethe. Sua poética fragmentada e dispersa, de uma comunhão estreita entre literatura e vida (VALÉRY, 1999), procura alcançar o passado mítico e o sonho através da “memória atemporal” (BÉGUIN, 1981, p. 437, tradução nossa), e de uma linguagem hermética, hieroglífica e simbólica, como em *Les Chimères* e em *Les filles du feu*.

O poeta da obra nervaliana, crê na existência de um elo entre o mundo interior e exterior, e que a imaginação humana jamais inventaria algo que não fosse autêntico, seja no mundo objetivo ou na imaginação, pois o homem é duplo e vive um constante jogo de “espelhamento” (VALÉRY, 1999) entre o sonho e a realidade. O sonho, para Nerval, segundo Béguin (1981, p. 443, tradução nossa), seria o único meio de escapar da consciência do indivíduo confinado em si mesmo, e como o místico, o poeta deve buscar pelo plano mais profundo, como uma descida aos infernos, para encontrar-se com seu destino eterno, decifrando os símbolos e as correspondências entre o mundo visível e invisível. Essa tendência se refletirá na poética das correspondências baudelaireana, na descida aos infernos e nas iluminações de Rimbaud, bem como na estética simbolista dos anos de 1880, que levará a ferro e fogo o caráter sugestivo e alusivo das imagens oníricas na poesia.

Wilson (2004, p. 28) caracteriza o movimento simbolista como “uma segunda cheia da mesma maré”, uma espécie de continuidade do romantismo. Esta afirmação parte da escolha de alguns precursores do movimento, além de Nerval, um “profeta” relevante também foi Edgar Allan Poe, que, com sua poética, “corrigia a frouxidão romântica” (WILSON, 2004, p. 36-37), mas, ao mesmo tempo, rejeitava as representações naturalistas e o didatismo, exaltando a musicalidade e as sensações através de imagens. Poe foi um (ultra)romântico, porém cerebrino – sem pender para sentimentalismo, calcando-se em uma poética sistematizada.

Por certo, seus procedimentos e temáticas encantaram Baudelaire, como uma novidade irresistível, dando à obra de Poe uma extensão infinita (VALÉRY, 2011, p. 25), fecundando-a na França, o que

foi decisivo para a estética das correspondências que influenciariam a linguagem dos simbolistas. Esses artifícios e temas permeados por misticismos pouco suscitavam curiosidade em leitores de língua inglesa, acostumados à “combinação de paixão e agudeza” (WILSON, 2004, p. 38), uma vez que se trata de duas poéticas, a inglesa e a francesa, com desenvolvimento diverso, principalmente pela existência do Simbolismo como uma segunda face do romantismo. Dessa forma, a figura de Poe se faz fundamental para a poesia francesa daquele momento.

Destarte, a eleição destes dois poetas no panteão simbolista, Nerval e Poe, ocorre, no caso do primeiro, a partir da fusão entre o mundo real e imaginário, relegando a evasão ao sonho e à fantasia; e ao segundo, a aversão ao didatismo e à aproximação entre poesia e música. Entretanto, os procedimentos simbolistas, baseados nas sensações, no símbolo e no isolamento do poeta, tornam a poesia “assunto tão privativo que o poeta se tornou incomunicável ao seu leitor” (WILSON, 2004, p. 43). O movimento limitou-se, não apenas em comunicar, mas geograficamente, restrito aos círculos literários parisienses da década de 1880, deixando alguns nomes para posteridade no Manifeste du Symbolisme de Jean Moréas (1886), reunindo aqueles poetas que se julgavam sensacionistas, hidropatas e decadentistas – refugiados nos jardins e nos castelos, tal qual Jean des Esseintes.

Ora, se o Surrealismo é herdeiro de todas as experiências estéticas que o sucederam desde o Romantismo até a Primeira Grande Guerra (LAGARDE, 1969 apud DOMINGOS, 2009, p. 130) e contrariava a vertente dos romances realistas e naturalistas, foi através de alguns nomes do panteão simbolista (principalmente Nerval, vide o primeiro Manifeste), de algumas de suas referências e procedimentos que lhes serviram de “sources de l’imagination poétique” (BRETON, 1966, p. 8) e da evasão no mundo através da imaginação que os tornaram subsidiários da representação onírica. E ao mesmo modo de Nerval, espelharam a literatura e a vida através da experimentação do literário atrelado ao vivido.

Desde o primeiro contato que André Breton (1896-1966), precursor do movimento, tivera com os círculos literários, principalmente com Valéry, em 1914, momento em que publica alguns poemas inspirados em Mallarmé na Revista La Phalange, e em 1917, quando Les chants de Maldoror de Lautréamont lhe são apresentados por Soupault, é possível perceber o encanto que a poesia simbolista e imaginativa lhe causara na juventude. Em 1919, juntamente com Aragon e Soupault, fundam a revista Littérature. Nesse momento, realizam os primeiros Experimentos de “escrita automática” que resulta em Les Champs magnétiques. Dentre as diversas práticas de experimentação surrealista, a deambulação – o caminhar em consonância com o inconsciente do

espaço, fruto de experiências erráticas sob a influência da imaginação –, é um dos principais motes da estética, representando o cotidiano urbano em sua face onírica. Na sequência, ilustraremos como a deambulação movimentou os sujeitos errantes no espaço urbano de Paris nos anos 1920.

DEAMBULAR: caminhar às margens do inconsciente

Após a Primeira Grande Guerra, a Europa sofre uma crise intensa e generalizada, reverberando em um revisionismo das Ciências, resultado do embate de novas ideias científicas proporcionadas pelas teorias subjetivistas, como a subjetividade do tempo de Bergson² e da exploração do inconsciente psicanalítico de Freud³, gerando uma crise na maneira de enxergar o mundo e, conseqüentemente, na arte e nas bases do romance tradicional francês. O realismo-naturalismo – expressão literária do positivismo – torna-se muito mais científico do que artístico (FREITAS, 1992, p. 36), dando abertura à crítica e a pensar novas formas literárias que dessem conta das complexidades humanas. Em oposição a este cenário, o movimento Dadaísta apresenta-se como uma negação total da tradição, por isso, conforme aponta Raymond (1997, p. 217), é seguindo os passos de Jarry e Rimbaud⁴ que esta tendência poética afirma sua radicalidade, em uma incessante busca pela negação total das realidades ordinárias.

Apesar de Breton, em 1924, revisitar o movimento DADA como uma espécie de “nihilismo intelectual” (BRETON, apud RAYMOND, 1997, p. 245), além desta essência radical e libertária, alguns pontos abordados pelo Dadaísmo foram decisivos para a estética surrealista. O primeiro deles é a apresentação de métodos psicanalíticos ao jovem Breton⁵, que pôde constatar que “[...] nossas atividades conscientes são apenas atividades de superfície, dirigidas contra nossa vontade, com mais frequência por forças inconscientes que constituem a trama do eu.” (RAYMOND, 1997, p. 237, grifos do original), basilares na experimentação da escrita em estado automática.

O segundo ponto decisivo do DADA para o Surrealismo foram as excursões dadaístas por Paris, que têm início com a Grande Saison DADA, em abril de 1921, na igreja Saint-Julien-Le-Pauvre, “a primeira operação

² *Matière et Mémoire* (1896).

³ *Quelques remarques sur le concept d'inconscient en psychanalyse* (1912).

⁴ Em uma espécie de revolta rimbaudiana contra a literatura.

⁵ Zurique, onde nasceu o Dadá, é a cidade dos Bleuler, dos Jung, psiquiatras aparentados com Freud, e Louis Aragon e Breton tiveram ocasião de experimentar os métodos de psicanálise. [...]” (RAYMOND, 1997, p. 237)

simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto” (CARERI, 2013, p. 75, grifos nossos). A ação, conforme elucidada Jacques (2012, p. 91), que hoje seria compreendida como “performance”⁶, ocorre em “lugares escolhidos, em particular, àqueles que realmente não têm razão de existir” (ibidem) em função da percepção da destruição causada pelo progresso tecnológico, uma vez que o movimento é avesso ao futuro, e se põe como uma maneira de compreender a vida e dessacralizar a arte, não mais representando a cidade, como os futuristas, mas habitando sua banalidade⁷ sem deixar rastros materiais.



Foto 1: A primeira excursão dadaísta em Saint-Julien-Le-Pauvre. “Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D’Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribcmont Dessaigues, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.” (CARERI, 2013, p. 76)

Jacques (2012) ainda afirma que o terreno baldio em frente à

⁶ É importante pontuar, através das reflexões de Jacques (2012), o percurso do termo “performance”, acerca de definição do termo, para evitar anacronismos: “Vários autores, em particular os historiadores da *performance art*, colocam os dadaístas, assim como os futuristas e os construtivistas russos, como a “pré-história” (Jorge Glusberg) da performance: o termo *happening* e o conceito com ele construído surgem nos anos 1960 e 1970.” (JACQUES, 2012, p. 143, itálicos da autora). A excursão dadaísta, era uma tentativa de ação estética direta no espaço urbano sem deixar rastros materiais (pois negava o futuro), reforçando a efemeridade e o contentamento com o presente.

⁷ Careri (2013, p.74) afirma que os dadaístas almejavam retratar a passagem do tempo na cidade através do espaço real, percorrendo-o como “[...] forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, atacar frontalmente o sistema da arte.”. Para o movimento, interessava mais **habitar** a cidade, do que a representá-la, como faziam os futuristas que não adentravam ao campo da ação direta no espaço urbano, relegados aos ambientes literários isolados.

igreja não foi uma escolha aleatória, pois demonstra algo a ser descoberto, e que este caráter de evidenciar o “estranhamento do que é banal no cotidiano” (JACQUES, 2012, p. 94-95, grifos nossos) é um prenúncio para as deambulações surrealistas. Assim, o DADA se caracteriza como uma forma de unir a vida à arte e [...] [o] sublime e [ao] cotidiano. É interessante notar que o palco da primeira ação do dadá foi precisamente a moderna Paris, a cidade onde já desde o final do século vagueava o flâneur, aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade. O dadá elevou a tradição da flânerie a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais. Assim, será Paris a cidade que se oferecerá primeiramente como território ideal das experiências artísticas que procurarão dar vida ao projeto revolucionário da superação da arte, seguido pelos surrealistas e pelos situacionistas. (CARERI, 2013, p. 74-75, grifos nossos e itálicos do autor).

Entre 1922 e 1924, o Dadaísmo tem cada vez menos adeptos, os quais se distanciam da estética e das relações com seu precursor Tristan Tzara. Todavia, em 1924, no grupo dadaísta, nomes como Aragon, Breton, Morise e Vitrac organizaram uma última intervenção espacial, só que desta vez partindo de Paris para o espaço rural (uma pequena cidade provinciana chamada Blois). Este momento foi decisivo para “virada surrealista” de Breton⁸, que a partir da deambulação⁹ – o ato de caminhar ao acaso em estado deambulatória dias a fio, trocando ideias com seus companheiros –, foi possível explorar os as fronteiras entre vida e sonho.

Essa experiência errática resultará no prefácio da obra *Poisson Soluble*, que virá a se tornar o primeiro Manifesto do Surrealismo, onde Breton traçará as diretrizes e definições da estética, a partir da influência da psicanálise freudiana e de suas referências poéticas, experimentando a “escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental” (CARERI, 2013, p. 78). Em um primeiro momento, a caminhada surrealista distingue-se da excursão dadaísta, dado que não tem a cidade como espaço a ser percorrido (ou habitado), mas o vazio dos campos rurais.

Nesse sentido, a definição de deambulação trazida por Careri (2013, p. 78), aproxima-se muito do devaneio do caminhante solitário de

⁸ Breton rompe com o movimento DADA, por demonstrar um desejo de criar e não apenas destruir, uma vez que o dadaísmo, naquele momento era visto quase como a tradição da negação.

⁹ *Déambuler*, de acordo com o Dicionário Larousse, “*Aller au hasard, se promener sans but précis.*”

Rousseau, de uma “[...] idéia da vagabundagem interior, de abandono, do descanso do pensamento [...].” (MORETTO apud ROUSSEAU, 1986, p. 12), como se o devaneio seguisse uma espécie de uma lógica de errância no espaço do pensamento do promeneur ou de “desorientação e do abandono no inconsciente”, na tentativa de “superar o real no onírico” (CARERI, 2013, p. 78), num espaço errático a ser explorado e num tempo mítico, particular das narrativas poéticas. O deambular, enfim, caracteriza-se, na visão de Careri (2013), da qual nos servimos neste trabalho, como um caminhar em estado de hipnose, explorando as diversas faces da imaginação, buscando entrar em contato com o inconsciente do espaço percorrido – retratando-o a partir de imagens oníricas e maravilhosas.

As deambulações rurais não obtiveram sucesso, assim, os surrealistas passaram a percorrer as ruas subalternizadas de Paris a título de acessar o inconsciente da cidade, distante dos avanços burgueses (CARERI, 2013, p. 80). Em 1926, Louis Aragon publica *Le Paysan de Paris*, retratando o cotidiano e o espaço errático através do maravilhoso e o encontro de um camponês com um centro urbano tão cheio de possibilidades quanto Paris. O tom da narrativa se fez tão pulsante que, em carta a Adorno, Walter Benjamin afirma que não conseguia ler mais do que algumas páginas, pois seu coração batia tão forte que era necessário deixar o livro (BENJAMIN; ADORNO 1979, apud JACQUES, 2012, p. 120). A curiosidade suscitada no autor berlinense fora tão grande, que em 1929, analisa a obra de Aragon, ao lado de Nadja de Breton, publicado em 1928, no ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, justificando o título a partir do distanciamento do olhar de um alemão, situado no vale (distante da fonte parisiense) e acostumado às “crises de inteligência”. No ensaio, Benjamin (1987) considera as ações estéticas do movimento como experiência a partir do que chamou de iluminação profana¹⁰, proveniente do desregramento dos sentidos, expresso pela linguagem e da sobreposição entre sonho e realidade presentes no cotidiano, traduzindo-se como uma atitude que vai além da literatura, tal qual o desejo dadaísta de se misturar com a vida. E, no caso benjaminiano, através de uma visão política e revolucionária.

Dessa união entre poesia e vida, do fascínio pelo cotidiano, ou de iluminação profana, conforme nomeou Benjamin (1987), nasce Nadja (1928), considerada como obra experimental ou o romance laboratório do Surrealismo que coloca nas falas, na psicologia da personagem feminina

¹⁰ Distante do sentido religioso ou alucinógeno, busca referências em Rimbaud. Jacques (2012, p. 129) aproxima do “sentimento do maravilhoso cotidiano” descrito por Aragon em *Le Paysan de Paris*.

e nas caminhadas do narrador-autor, as bases da estética do inconsciente e do devaneio. Assim, seguimos com a abordagem da representação onírica da cidade de Paris e da personagem Nadja, que se confundem, através da deambulação.

NADJA E PARIS: duas representações oníricas do efêmero

« Cette main, cette main sur la Seine,
pourquoi cette main qui flambe sur l'eau ?
C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. »
(BRETON, 1998, p. 87)

A representação da efemeridade urbana já era um tema recorrente e retratado pelos poetas do século XIX, como Baudelaire, a partir da figura do flâneur, e Edgar Allan Poe com o homem da multidão. Flanar, no sentido baudelairiano, definido por João do Rio (1997, apud JACQUES, 2012, p. 42), é a distinção de perambular com inteligência. O flâneur, uma variação do caminhante-poeta no século XIX, é um ávido observador, sentindo prazer em sua missão de olhar. Essa figura faz parte da modernização dos grandes centros urbanos e não pode existir sem esse espaço: ele nasce com a modernização e as grandes cidades. Para Jacques (2012, p. 47), ao mesmo tempo em que o flâneur faz parte deste contexto, realiza uma crítica contundente da prática de higienização das formas urbanas, em meio à reforma urbana durante a gestão municipal de Haussmann, sob o governo de Napoleão III, durante o Segundo Império.

Na obra de Breton, é possível perceber que a figura da mulher errante já estava presente, como nos versos livres *Tournesol de Clair de terre* (1923). Assim como Nadja, a *voyageuse* do poema atravessa Paris através dos lugares cotidianos, *les Halles*¹¹ por exemplo, e um de seus restaurantes mais conhecidos *Le Chien qui fume*. Benjamin (1987, p. 25), aponta que o elemento revolucionário em Nadja está justamente na maneira pela qual o percurso dos caminhantes faz transparecer objetos e lugares que estão prestes a desaparecer, seja pela “moda” ou pela ação do progresso. Essa observação permite analisarmos a obra de Breton, que percorre Paris a pé, como um cronotopo dos anos 1920. Ainda no poema *Tournesol*, enquanto essa caminhante percorre os espaços urbanos, o poeta e a voz lírica apontam estar lidando com o próprio pensamento permeado pela livre associação de imagens, que beiram a representação de um espaço onírico da cidade de Paris:

¹¹ Bairro do primeiro *arrondissement* onde se situava o maior mercado de produtos alimentícios, desde o reinado de Louis VI – *le Gros*, transferido no final da década de 1960 para Rungis ao sul de Paris. Cf. Denoël (2007).

[...] Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre
 Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous appelons
 pensée
 Le bal des innocents battait son plein
 Les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers
 La dame sans ombre s'agenouilla sur le Pont au Change
 [...].¹²
 (BRETON, 1988, p. 187, destaques nossos)

A partir de autoquestionamentos, em *Nadja*, o narrador – o próprio autor, André Breton –, inicia a narrativa com a questão “Qui suis-je?” (BRETON, 1998, p. 11), considerando a origem de sua identidade e tecendo críticas ao fazer literário, demonstrando o desejo de aproximar a experiência vivida da literatura. Os fatos não são narrados de maneira cronológica, rememorando acontecimentos da vida do autor no ano de 1926, como uma espécie de “introdução” ao encontro amoroso-maravilhoso com *Nadja*. Neste percurso, propõe uma discussão que se distancie da “revisão inteiramente mecânica das idéias” (BRETON, 1987, p. 13), do racionalismo hegemônico daquele momento – alusão aos romances positivistas –, propondo algo que integre o encanto da vida cotidiana. Dessa maneira, colocando-se como voz narrativa, afirma relatar os episódios mais marcantes de sua vida acometidos pelo acaso¹³ da hora.

¹² “Eu estava lidando com a embaixadora do salitre / Ou a curva branca sobre um fundo preto que chamamos de pensamento/ O baile dos inocentes estava a todo vapor / As lanternas incendiaram-se lentamente nos castanheiros / A dama sem sombras ajoelhou-se na Pont au Change [...]” (BRETON. 1988, p. 187, tradução livre e nossa).

¹³ *Nadja* é um livro de “portas batentes”, ou seja, não é uma narrativa enclausurada, segundo Benjamin (1987).



Foto 2: Restaurant du Chien qui fume, rue du Pont-Neuf, 30 décembre 1919 (AGENCE PHOTOGRAPHIQUE ROL, PARIS, 1919).

No Manifeste du Surréalisme (1924), Breton (1966) censura o caráter circunstancial do romance realista, recheado de imensas descrições¹⁴ que mais se parecem superposições de imagens de catálogo. No lugar dos fatigantes parágrafos descritivos, utiliza um recurso “anti-literário”: o uso de fotografias e desenhos para representar os espaços e sujeitos. As fotografias das personagens são utilizadas como forma de retratação do ângulo do autor (BRETON, 1987, p. 155), além de garantir as observações neuropsiquiátricas (BRETON, 1987, p. 8), atestando a possível loucura de Nadja, e, opondo-se à apresentação de personagens “formados” do realismo (BRETON, 1966), como uma tentativa de fugir do ordinário. Além disso, seu posicionamento acerca da fotografia é de que o processo fotográfico consiste em uma marca da realidade (ARBEX, 1999, p. 83), sendo assim, deve reforçar para o leitor a veracidade dos fatos narrados.

A primeira fotografia apresentada é o “point de départ” (BRETON, 1987, p. 23) da narrativa, no Hôtel des Grands Hommes. Arbex (1999, p. 83) aponta a importância deste local em duas instâncias, a primeira é que neste hotel Breton havia morado com Soupault em 1918, ano marcado pelas primeiras experiências de escrita automática, dando origem ao texto de *Les Champs magnétiques*, publicado em 1919, coincidindo com

¹⁴ No Manifesto toma como exemplo *Crime e Castigo* de Dostoievski para ilustrar esta tendência de catálogo e em *Nadja* afirma não cultuar Flaubert e suas preocupações extraliterárias (BRETON, 1987, p. 15).

o primeiro momento da estética surrealista, esta seria a segunda instância, com o início de *Nadja*, em que se pergunta “Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja* ?”¹⁵ (BRETON, 1998, p. 24). Se o espaço da narrativa poética está sempre alhures, isto é, constitui uma viagem simbólica, conforme Tadié (1994), a segunda fotografia de Manoir d'Ango, localizada na propriedade normanda onde Breton escreveu *Nadja* em 1927, demonstra esta relação simbólica entre o espaço e a personagem. Às vésperas do encontro amoroso no texto, logo após a introdução acerca da identidade, Breton relata a súbita queda sangrenta dos animais deste pombal, que, para Arbex (1999, p. 83), é muito significativa, pois é anunciada logo após a apresentação de *Nadja*, um presságio sobre seu destino trágico. De tal modo, as fotografias garantem o “valor testemunhal” (ARBEX, 1999, p. 84) da obra, pretendido por Breton, mas articulado ao texto ganham um valor simbólico¹⁶, enfraquecendo as referências realistas e permitindo que a personagem se integre à narrativa no domínio do imaginário, numa espécie de enigma, que, para Tadié (1994), une o olhar e o discurso.



Foto 3: – Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes... (BRETON, 1998, p. 23)

¹⁵ “Seria possível de outra forma, já que queria escrever *Nadja*?” (BRETON, 1987, p. 23, tradução de Ivo Barroso)

¹⁶ “O lugar tomado na - ou nas - páginas de descrição tem um nome, um sentido primeiro que, e isto é próprio da narrativa poética, adquire uma significação segunda: quer dizer que o signo se torna símbolo; mas esse símbolo não tem a princípio conteúdo psicológico, nem social.” (TADIÉ, 1994, p. 57, tradução nossa).



Foto 4: Manoir d'Ango, le colombier (BRETON, 1998, p. 22)

Nesse sentido, o espaço – subentendido e simbólico – torna-se um agente da ficção, tal qual as personagens (TADIÉ, 1994, 47, tradução nossa) na aceção clássica das categorias narrativas. O espaço de Nadja é Paris, paradigma para os poetas modernos, representado de maneira onírica pela personagem que, a partir do encontro erótico e maravilhoso na rua, encanta Breton e se torna motivo literário. E é o deambular pelo “método” do *hasard objectif*¹⁷ que o permite e são as ruas parisienses que fornecem impressões para este universo imaginário. A começar pelo primeiro encontro, em 4 de outubro de 1926, na rue de Lafayette, avistando uma criatura que caminha de cabeça erguida, ao contrário dos outros passantes, e que de tão frágil, quase flutua ao caminhar e por mais que tivesse exagerado na maquiagem do contorno dos olhos, tinha olhos jamais vistos: “Que pode haver de tão extraordinário nesses olhos?” (BRETON, 1987, p. 66-67). Essa primeira imagem, no plano horizontal narra e, no vertical, representa a personagem de maneira quase mítica, a descrição e a narrativa se fundem, num encontro do homem com a natureza numa consonância universal, segundo Tadié (1994), simbolizando a leveza do caminhar de Nadja – a simplicidade – e a esperança que Breton guardava diante desta alma errante, que violentamente se esvai de maneira efêmera por conta da loucura.

Nadja olha para os espaços reais e, através do desregramento

¹⁷ “acaso objetivo” (tradução nossa).

dos sentidos, como um poeta Vidente iluminado, colore de azul os ventos que sacodem as árvores próximas ao Hôtel Henrique IV (BRETON, 1998, p. 86), da mesma maneira enxerga multidões – ou “os mortos” que lá habitavam – onde, na realidade, há dois ou três casais perdidos (BRETON, 1998, p. 84) e uma vê janela rubra, onde há apenas escuridão. Para ela, paira uma mão misteriosa que arde sobre o Sena, pois água e fogo se confundem, o que faz com que Breton se pergunte: “onde foi buscar precisamente essa imagem que se encontra expressa quase da mesma forma numa obra que você não pode ter conhecido e que mal acabei de ler?” (BRETON, 1998, p. 89-90)¹⁸.

O uso desregrado¹⁹ da imagem, conforme aponta Aragon em *Le Paysan de Paris* (apud RAYMOND, 1997, p. 247), se dá pelo “vício” denominado surrealismo, pois para a estética, o inconsciente não se limita à criação de imagens “abstratas”, uma vez que faz com que os objetos se comuniquem e se identifiquem misteriosamente entre si (RAYMOND, 1997, p. 249), confundindo a linguagem referencial com a metafórica, reunindo imagens verbais para construir uma espécie de colagem²⁰. As impressões de *Nadja* sobre a cidade procuram, como vasos comunicantes, um elo entre a realidade visível e invisível, acessando o inconsciente do espaço por meio da caminhada, em uma incessante busca pelo onírico, pela outra parte da vida ignorada pelo racionalismo, presente nas profundezas do desconhecido, num movimento de espelhamento de sonho e realidade, tal qual Valéry (1999) destacou na obra *nervaliana*.

Se no Valois Nerval caminhava em “atitude melancólica” (GROS, 2021, p. 138) através de castelos e vales míticos, *Nadja* deambula da mesma forma no espaço urbano parisiense de seu tempo, como quem caminha pelos sonhos, onde brotam elementos insólitos que encantam, mas, por vezes, a assombram, conforme a aparição de azulejos que se prolongam infinitamente: “Mais *Nadja* s'alarme à la vue d'une bande de mosaïque qui se prolonge du comptoir sur le sol et nous devons partir presque aussitôt. Nous convenons de ne nous retrouver à « la Nouvelle France » que le soir du surlendemain.” (BRETON, 1998, p. 89, grifos nossos). Se Nerval caminhava numa forma de “melancolia ativa” (GROS 2021, p. 138) em busca da plenitude, *Nadja* utiliza a rua como experimentação, procurando pelo estranhamento no cotidiano – através da descrição de imagens sonhadas e de “antiquários” em vias de desaparecer (BEJNAMIN, 1987, p. 25), conforme aponta Jacques (2012),

¹⁸ Referência à *Diálogos entre Hílas e Filônio* de Berkeley.

¹⁹ Desregramento no sentido rimbaudiano, de ver além, e não de uso às avessas.

²⁰ Tadié (1994) aponta a representação do espaço não mais como real, limitando a função referencial em detrimento da poética, resultando numa construção imagética verbal que se aproxima da pintura e da colagem.

utilizando a deambulação como analogia desta efemeridade urbana, a partir de “[...] errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo fascínio do estranhamento cotidiano [...] quanto pela atração do que desaparece na transformação da própria cidade” (JACQUES, 2012, p. 139).

Dessa forma, a viagem de trem que Breton e Nadja realizam se faz tão significativa, pensando que logo poderá ser substituída pelo progresso da técnica, tão fugaz quanto a existência desta alma errante na vida do autor. Assim, se os surrealistas decidissem perseguir a passante²¹ do flâneur baudelaire extasiado pelos choques²², e não a deixassem apenas passar, (re)descobririam, através dela, a própria cidade – confundindo a Paris onírica e a personagem Nadja – ambas vistas como símbolo do fugidio (JACQUES, 2012, p. 123). E dentro do projeto de Breton, que procura narrar a veracidade dos fatos, a fugacidade é uma analogia do encontro com esta mulher que pouco tempo depois encontrará seu fim trágico na loucura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Simbolismo e o Surrealismo são produtos/consequências da chegada “tardia” do Romantismo na França em relação à Inglaterra e à Alemanha, que reverberaram em expressões sensíveis heterogêneas no cenário francês. Nerval foi um dos nomes esquecidos nesta heterogeneidade de expressões, diminuído e olvidado em seu tempo por seu fim trágico, contudo revisitado mais de um século depois por suscitar a duplicidade do homem, entre sonho e realidade, e integrá-la à vida, da mesma forma que faria com a literatura em um único elo. Também foi com Poe e Baudelaire que as referências poéticas de uma expressão imaginativa se estabeleceram no século XIX. Poetas videntes e malditos como Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé têm sua parcela de participação, junto aos Simbolistas, nas fontes poéticas de Breton que, com a sede de negação do DADA, desembocaram nas experimentações surrealistas.

Nadja (1928) representa as ideias do primeiro Manifeste colocadas em prática, unindo a literatura ao relato factual: o real e o onírico. Na obra, Paris é representada em ruas existentes de fato, mas levadas a cabo

²¹ Referência a figura feminina de *À une passante* de Baudelaire.

²² A partir da análise benjaminiana da “estética do choque” definida no ensaio *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1939), mover-se através do tráfego urbano significa para o indivíduo moderno, do século XIX, sofrer uma série de choques e coalisões físicas e psíquicas, como um resquício ou reflexo do estímulo da máquina. De tal modo, a multidão deve, de maneira diversa e ininterrupta, responder de alguma forma a esses hiperestímulos.

por Nadja em visões de sonho que priorizam a percepção dos sentidos na criação da imagem poética. Por fim, é importante advertir que neste trabalho não pretendemos, em nenhum momento, discutir a questão da loucura da personagem, mas o papel deste olhar insólito sobre Paris – espaço que se torna a própria personagem – e nas possibilidades de construções de imagens que causem estranhamento diante do maravilhoso no cotidiano.

REFERÊNCIAS

AGENCE PHOTOGRAPHIQUE ROL. **Restaurant du Chien qui fume, rue du Pont-Neuf**, 30 décembre 1919. Négatif sur verre, 5 x 7 po (13 x 18 cm). BNF, Paris, 1919. Disponível em: <http://vergue.com/post/61/Restaurant-du-chien-qui-fume-1919> Acesso em 21 jan 2022.

ARBEX, Márcia Maria Valle. A fotografia em "Nadja": um recurso antiliterário? Caligrama: **Revista de Estudos Românicos**, v. 4, 2011 p. 79-94. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/335> . Acesso em: 23 nov. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2' cd. —São Paulo Martins Fontes, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres Complètes**. 2 vols., 1975-1976. (Bibliothèque de la Pléiade). Édition établie par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

BÉGUIN, Albert. **El alma romantica y el sueño**. Ensaio sobre el romanticismo alemán y la poesia francesa. Traducción de Mario Monteforte Toledo; Revisada por Antonio y Margit Alatorre. Fondo De Cultura Económica. Av. de la Universidad 975, México, 1981.

BENJAMIN, Walter. **O surrealismo**: o último instantâneo de inteligência europeia. In: Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento – 1. ed. 2. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 103-149.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave** / Beth Brait, (org.). – São Paulo: Contexto, 2006

BRETON, André. **Œuvres Complètes**. Marguerite Bonnet (Org.) Paris: Gallimard, Vol. I, 1988, Vol. II, 1992, Vol. III, 1999.

_____. **Manifestes du Surréalisme**. Paris : Gallimard, 1966. pp. 11-64.

_____. **Nadja**. Texte intégral et dossier. Éditions Gallimard. Michel Meyer pour le dossier, 1998.

_____. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução de Frederico Bonaldo]. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

DENOËL, Charlotte. « **Les Halles de Paris à travers l'histoire** », Histoire par l'image [en ligne]. Disponível em: <http://histoire-image.org/fr/etudes/halles-paris-travers-histoire?i=749> Acesso em 21 jan. 2022.

DOMINGOS, Norma. **André Breton em Nadja: Um caminhante em Paris**. Lettres Françaises (UNESP Araraquara), v. 10, Araraquara, 2009. (p. 129-139)

FREITAS, Maria Teresa de. Surrealismo, Narrativa Poética e Modernidade na França. In: MUTRAN, Munira H.; CHIAMPI, I. (Org.). **A Questão da Modernidade**. São Paulo: FFLCH - USP, 1993.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Traduzido por Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LAROUSSE, Dictionnaire. **"Déambuler"**. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/déambuler/21731> Acesso em 21 jan. 2022.

LAUREL, Maria Hermínia Amado. **Itinerários da Modernidade**. Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire. Minerva, Coimbra, 2001.

MACHADO, G. M. A poesia do romantismo francês. In: MACHADO, G. M. (Org.). **O romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Unesp, 1992, p. 61-76.

MORETTO, Fulvia Maria Luiza. O que é romantismo? In: MACHADO, G. M. (Org.). **O romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Unesp, 1992, p. 13-19.

_____. Prefácio. In: ROUSSEAU, J. J. **Os devaneios do caminhante**

solitário. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. da UnB, 1986. p.7- 17.

NERVAL, Gérard. **Aurélia.** Œuvre du XIXème siècle. Domaine public. In Libro Veritas, 2005.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo.** Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Œuvres Complètes.** Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1964.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique.** Paris: Éditions Gallimard, 1994.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Trad. Maisa Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. Situação de Baudelaire. In: **Variedades.** Organização e introdução João Alexandre Barbosa; tradução Maiza Martins de Siqueira; posfácio Aguinaldo Gonçalves. – 4. Reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 19-29.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUBMETIDO EM: 15/10/2022

ACEITE EM: 11/12/2022