

**A Deambulação enquanto *Práxis* Surrealista: uma  
Poética da Errância em *Nadja***

**Carolina de Faria Veiga Neto Brandão**

**Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas  
Modernas**

**Setembro de 2021**

**A DEAMBULAÇÃO ENQUANTO *PRÁXIS* SURREALISTA: UMA POÉTICA  
DA ERRÂNCIA EM *NADJA***

Carolina de Faria Veiga Neto Brandão

---

Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas Modernas



Julho de 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Fonseca Clamote Carreto, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas (DLCLM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, Amélia, pelo afeto e identificação que vão além de qualquer tentativa de expressão. Se, como ela e Lacan acreditam, amar é dar o que não se tem, fica minha gratidão por tudo isto que não é meu.

Agradeço também à minha irmã, Clarissa, pela torcida bonita em todo este processo de escrita (e em tantos outros processos). Agradeço ao meu pai, Jorge, pela cumplicidade dos nossos silêncios.

Agradeço imensamente a meu orientador, Carlos Clamote Carreto, pela leitura cuidadosa de um trabalho que me diz tanto. Sua generosidade e conhecimento foram da maior importância para a existência desta dissertação. Fico grata também pela gentileza do professor ao longo dos encontros (no campus da FCSH ou virtualmente além-mar) para discuti-la.

Por fim, agradeço aos amigos de Lisboa e do mundo, tão caminhantes como eu nesta vida de deambulação na qual estamos todos implicados. Obrigada pela companhia até então!

Se eu não posso dançar, essa revolução não me *interessa*.

Emma Goldman

# A DEAMBULAÇÃO ENQUANTO *PRÁXIS* SURREALISTA: UMA POÉTICA DA ERRÂNCIA EM *NADJA*

CAROLINA DE FARIA VEIGA NETO BRANDÃO

## RESUMO

A deambulação pode ser pensada como um método muito singular de ser e estar no mundo. Os caminhos que tomamos diariamente acabam por tornar-se meios de elaboração da nossa relação com a cidade em que vivemos, com as pessoas que convivemos e nós mesmos. Qualquer “acidente” ou mudança de trajeto ao longo desses caminhos pode transformar o curso de nossas vidas para sempre, o que os surrealistas sempre intuíram e expressaram de forma bastante consciente. É graças à generosidade do acaso, ou do chamado *hasard objectif*, que André Breton tem a oportunidade de conhecer Nadja e de escrever sua obra tão emblemática. Esta dissertação propõe-se explorar, a partir de alguns marcos da tradição literária e filosófica, as modalidades e o papel da errância em *Nadja* como prática surrealista por excelência no acesso das questões mais importantes da existência humana.

**Palavras-Chave:** Nadja, André Breton, Deambulação, Surrealismo, Literatura e cultura francesa contemporânea.

**DEAMBULATION AS A SURREALIST PRAXIS: A POETRY OF ERRANCY IN  
NADJA**

**CAROLINA DE FARIA VEIGA NETO BRANDÃO**

**ABSTRACT**

Wandering around can be thought of as a very unique method of subjectivity. The paths we take on a daily basis turn into ways of improving our relationship with the city where we live in, the people we live with and even with ourselves. Any “accident” along these paths could change the course of our lives forever and the surrealists were well aware of that. Thanks to generosity of chance, or the so-called *hasard objectif*, André Breton has the opportunity to meet Nadja and write such an emblematic novel. This dissertation aims to investigate the role of wandering and its utilization in Nadja as a surrealist practice par excellence to assess the most important issues of human existence.

**Keywords:** Nadja, André Breton, Wandering, Surrealism, Contemporary French Literature & Culture

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Registros fotográficos existentes em *Nadja* .....68

Quadro 2 - Lista de quadros, objetos e desenhos contidos em *Nadja* .....69

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Olhos de Nadja.....	74
Figura 2 – Manuscrito de <i>Nadja</i> .....	85
Figura 3 – André Breton .....	87

# ÍNDICE

Introdução .....	11
<b>1 CONTINUIDADES E RUPTURAS .....</b>	<b>14</b>
1.1 A deambulação na tradição filosófica ocidental.....	14
1.2 <i>Promenade</i> , deambulação, boemia, errância, <i>flânerie</i> : para uma tipologia do movimento de Rousseau a Breton.....	19
1.3 A errância como percurso iniciático .....	29
1.3.1 <i>Uma questão identitária</i> .....	29
1.4 O espaço e a geografia parisienses .....	42
1.5 Uma história de fantasmas.....	58
<b>2 UMA POÉTICA SURREALISTA DA ERRÂNCIA: A <i>PROMENADE</i> COMO METÁFORA DA ESCRITA (DIMENSÃO POÉTICA) .....</b>	<b>68</b>
2.1 Fotografia e anti-literatura .....	68
2.2 A escrita como traço/ausência.....	75
2.3 Para uma análise genética de <i>Nadja</i> .....	84
<b>3 CONCLUSÕES.....</b>	<b>91</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>93</b>

## INTRODUÇÃO

Publicado pela primeira vez em 1928, *Nadja* surge como uma colagem narrativa de referências não apenas de seu autor André Breton, mas de todo o movimento surrealista que lhe permitiu tamanha experimentação. O encontro entre o escritor e a personagem que dá nome à obra é baseado numa relação biograficamente atestada de Breton e justifica profundas divagações sobre os sentidos da existência e do acaso, além de outras questões recorrentes ao imaginário do Surrealismo. O enredo, que se inicia em uma busca identitária face a uma subjetividade entendida como diluída ou fantasmática, percorre por temáticas como o papel da imagem, a deambulação por Paris e a própria questão do encontro.

A princípio, faz sentido apresentar uma breve contextualização histórica do momento em que o romance em questão foi escrito e vivido. À primeira vista, o cenário devastado que se seguiu à Primeira Guerra Mundial parecia extremamente favorável ao fortalecimento de tendências construtivas e formalistas no sentido de garantir algum retorno da ordem. No entanto, um certo grupo de intelectuais estabelecidos em Paris preferiu eleger o legado de vanguardas ditas experimentais (no caso, o Cubismo e o Dadaísmo) e da teoria de Freud acerca do sonho como referências para a adoção de uma nova postura diante da vida e da arte.

Esses intelectuais perceberam a euforia em que vivia o mundo no imediato pós-guerra com uma curiosa desconfiança: depois da privação das necessidades mais básicas durante os combates, é sintomático que a população passe a elencar o consumismo como um valor importante. Na contramão de sua época, os futuros surrealistas “não querem ter mais nada em comum com a civilização que perdeu sua razão de ser e o niilismo radical que os anima não se estende somente à arte, mas a todas as manifestações da civilização.” (NADEAU, 2008, p. 15)

Recorda-se que o termo “surrealismo” foi revisitado por André Breton com base na ideia de estado de fantasia supernaturalista de Guillaume Apollinaire, que primeiro emprega a palavra “*sur-réalisme*” no prefácio da peça *Les Mamelles de Tirésias* (1917).

Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique comme l'a supposé M. Victor Basch, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire (APOLLINAIRE, 1917, p. 2).

No entanto, uma noção surrealista só foi finalmente consolidada enquanto movimento vanguardista com a publicação do *Manifeste du Surréalisme* em 1924. Ao assumir que os métodos lógicos só servem para resolver problemas secundários, Breton realiza um verdadeiro tributo ao inconsciente como meio de acesso aos problemas considerados da maior importância. Convém apresentar a síntese de Nadeau, que afirma que o projeto surrealista foi concebido por seus fundadores como “um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico” (2008, p. 46).

O encontro de Breton com a personagem-título, que se apresenta com o cognome Nadja, “*parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement*” (BRETON, 1998, p. 66) desloca as divagações teóricas desenvolvidas pelo escritor e seus colegas à dimensão do real. A personagem demonstra viver de acordo com princípios regidos pelo acaso e pelo sonho, instâncias muito comuns ao que havia sido estabelecido no *Manifeste* de 1924, quase como uma surrealista *avant la lettre*. A personificação de um projeto surrealista ainda em curso que encarna na figura de Nadja parece inseri-lo em um mundo de significação que pudesse enfim ser habitado pelo sujeito.

É por meio de suas *promenades* que Nadja elabora o que a afeta. A personagem inventa-se a partir de fragmentos encontrados pela cidade em alusão à própria fragmentação do sujeito moderno que, no Surrealismo e de maneira particular, na obra em questão, parece ser objeto de fundamental discussão. Aqui, reforça-se a importância da cidade de Paris para o enredo, uma vez que a capital francesa já contava com uma tradição de artistas que a elegeram como cenário de deambulação e experimentação sensível.

No trato de *Nadja*, é posta uma narrativa como metáfora do que foi defendido por Breton como manifesto artístico, estético e filosófico. Propõe-se então nesta investigação um estudo da errância como *práxis* surrealista por excelência e como meio de acesso a outras questões que também serão aqui desenvolvidas, como o encontro, o acidente, a escrita, a imagem e a projeção do Outro, entre outros desdobramentos desse movimento errático.

Sustenta-se aqui que a obra em questão apresenta aspectos autoficcionais que garantem, ao mesmo tempo e paradoxalmente, qualidades literárias e um viés assumidamente anti-literário. Em relação ao *corpus* integrado, no entanto, cabe considerar um conjunto textual mais vasto que permite observar de que forma a narrativa se inscreve e rompe com uma vasta tradição literária e filosófica onde a errância surge como uma experiência simultaneamente lúdica, onírica e cognitiva.

Obras como *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), de Rousseau; *Le Peintre de la vie moderne* (1863), de Baudelaire e mesmo *Le Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, contemporâneo e amigo de Breton podem ser consideradas precursoras de *Nadja* em uma tradição poética da errância, compondo uma constelação inter ou transtextual e dialógica que nos permitirá melhor circunscrever a obra e o seu lugar na tradição literária. A nível metodológico, é proposta uma leitura cuidadosa de *Nadja* no intuito de elaborar uma tipologia dos espaços-tempos dos encontros que caracterizam a deambulação, da análise dos tipos de relação entre texto e imagem (complementaridade, tensões ou contradições) e de uma tipologia também das imagens e símbolos e presentes (quadros, fotos, paisagens urbanas, rostos, etc.).

Por fim, convém enfatizar que a escolha da deambulação como questão principal entre as tantas outras provocadas por *Nadja* não é arbitrária. Opta-se pelo estudo de um método errático e intrinsecamente relacionável ao acaso, no qual o ato de caminhar se revela tão ou mais importante que o destino ao qual se quer chegar. Aqui, adota-se uma deambulação também metodológica e declaradamente aberta a novos caminhos sem que haja, no entanto, prejuízo ao rigor necessário a uma análise crítica da obra, indispensável a uma adequada questionação do seu valor poético-cultural e semântico.

# 1 CONTINUIDADES E RUPTURAS

## 1.1 A deambulação na tradição filosófica ocidental

A deambulação — bem como as suas derivações lexicais, semânticas e culturais: errância ou *flânerie* — enquanto modo de subjetivação inscreve-se numa longa tradição filosófica e literária que se inicia com o imperativo (de ordem quase antropológica). O próprio Apollinaire confere um significado à *marche* para tratar da criação do Surrealismo em *Les Mamelles de Tirésias*: “*Quand l’homme a voulu imiter la marche, il a crée la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir*” (1917, p. 1).

Consideremos então o caminho lexical e semântico do caminhar pelo espaço. Se, à primeira vista, o simples hábito de caminhar não inspira conceitos metafísicos ou desperta impulsos poéticos, faz sentido atribuir significações mais subjetivas ao desejo humano de movimentar-se. Sugere-se aqui o ato de caminhar em suas formas antropológica, filosófica e mesmo onírica. Em suas *Mythologies* (1927), por exemplo, Roland Barthes já prenuncia que “*marcher est peut-être — mythologiquement — le geste le plus trivial, donc le plus humain. Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale supprime d’abord les jambes, que ce soit pour le portrait ou pour l’automobile*” (1957, p. 25).

De acordo com Rebecca Solnit (2002), que dedica sua *L’Art de Marcher* à investigação desse movimento, caminhar, como alimentar-se ou respirar, pode assumir significados culturais muito diversos: eróticos ou espirituais, revolucionários ou artísticos. No estudo em questão, Solnit opta por uma abordagem sociológica e antropológica para a teorização do caminhar, num percurso (ou caminhada, para utilizar um termo ainda mais familiar ao que está sendo tratado) desde o *homo erectus* até o homem moderno. Há, porém, uma leitura atenta do aspecto simbólico dos itinerários trilhados. Para a autora, a história do caminhar é em parte também a história da imaginação e da cultura, afinal, são muitos os prazeres, liberdades e sentidos particulares aos mais diversos tipos de caminhadas e caminhantes. Aqui, convém estabelecer a partir do histórico traçado por Solnit, um desejo primeiro — ou assim elaborado — de alargar o espaço conhecido e vivido por quem se propõe a caminhar mundo afora.

A assertiva de Solnit de que a caminhada criou a consciência de espaço é relacionável à própria noção de progresso por parte da humanidade, que precisou inventar ferramentas para enfrentar os perigos que a natureza impunha contra suas tão sonhadas aventuras. Meios de transporte, entre outras formas de tecnologia, possibilitaram que as jornadas tornassem-se ainda mais épicas. Conscientes de que não há raízes cravadas nos pés, diversos grupos humanos foram capazes de atravessar oceanos inteiros e fronteiras que sequer haviam sido delimitadas.

Percebe-se aí uma qualidade ainda mais ancestral à aprendizagem do caminhar: a que diz respeito à própria evolução do homem, uma vez que a capacidade de mover-se em pé foi o principal mecanismo pelo qual nosso cérebro se desenvolveu. Ao equilibrar-se sobre duas pernas, o hominídeo torna-se uma figura literalmente elevada em relação a seus antepassados, correspondendo a um marco civilizatório que parece cumprir seus intuítos freudianos: “o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar seus relacionamentos mútuos” (FREUD, 1930 p. 96). Com efeito, a verticalidade permite ao hominídeo começar a pensar o que está para lá dos obstáculos, ou seja, a imaginar, dando-lhe ao mesmo tempo uma capacidade de antecipação e o apelo da transcendência.

Em contexto e perspectiva diferentes, a autora também menciona a importância dos Peripatéticos, partidários da doutrina de Aristóteles e de seu método de ensino, para o desenvolvimento de uma tradição filosófica do caminhar, o que inspirou muitos pensadores e caminhantes desde então. Solnit destaca a própria razão etimológica da escola filosófica em questão, uma vez que o termo grego *peripatos* significa ambulante ou itinerante. Os filósofos formados no Liceu de Aristóteles foram chamados de “peripatéticos”, ou seja, aqueles que caminham, em uma associação curiosa que liga o pensamento ao caminhar. O gosto pela itinerância é então afirmado como consequência de um desapego material e espiritual necessário ao fazer filosófico. Sugere-se também a incompatibilidade da produção filosófica com um modo de vida invariavelmente sedentário.

Peut-être est-ce leur loyauté à des objets aussi immatériels que les idées qui sépare les penseurs du commun des mortels, dont la fidélité s'exprime surtout envers les personnes ou les lieux, car autant leurs engagements lient et retiennent les derniers, autant ils poussent les premiers à circuler de ville en ville. Leur attachement particulier requiert le détachement. De plus, la culture des idées n'étant pas aussi sûre

ni aussi répandue que celle du blé, par exemple, ceux qui les cultivent n'ont généralement d'autre choix que de poursuivre leur chemin en quête d'appuis aussi bien que de vérité. (SOLNIT, 2010, p. 27)

Solnit reconhece a impossibilidade de comprovar que Aristóteles e os peripatéticos promoviam andanças para discutir suas questões metafísicas, mas aponta o elo entre pensamento e caminhada como uma herança inquestionável dessa corrente de pensamento para a cultura grega e, conseqüentemente, para toda uma tradição filosófica ocidental. Ao longo da História, foram registrados diversos percursos nomeadamente filosóficos em cidades europeias<sup>1</sup>. Constata-se também a influência dessa filosofia caminhante para pensadores do Iluminismo, os românticos e mesmo para Nietzsche, que afirma que “*seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose*” (NIETZSCHE, 1974, p. 19). É afirmada até então uma elaboração quase que exclusivamente de âmbito filosófico do caminhar. A arte do romance e sua relação com esses caminhos, por sua vez, serão abordados em um outro momento desta dissertação.

Já em *L'Éloge de la marche* (2000), David Le Breton sustenta que uma perspectiva tão antropológica não justifica totalmente a dimensão iniciática desse movimento. Nesse contexto, interessa mais tratar a caminhada como uma busca identitária, um modo de “*se rassembler soi*” (2000, p. 11) na contramão de um projeto por demasiado objetivo da existência, no qual todo gesto teria uma funcionalidade muito clara. Trata-se, então, da grande beleza do caminhar: como em uma peregrinação religiosa, o importante não é o destino em si, mas sim o crescimento espiritual conquistado no caminho. Há uma menção muito significativa ao caso de São Tiago<sup>2</sup> em sua jornada de devoção, que ainda inspira milhares de peregrinos a seguirem seus passos em percursos valiosos para a cultura cristã.

---

<sup>1</sup> Com por exemplo o *Philosophenweg* (em uma tradução literal, Passeio dos Filósofos) em Heidelberg, na Alemanha, muito apreciado por Hegel; o *Philosophendamm* (Represa dos Filósofos) em Këmigsberg, atual Kaliningrado, onde Kant realizava suas caminhadas diárias e o caminho dos Filósofos de Copenhague de que fala Kierkegaard.

<sup>2</sup> De acordo com a tradição hagiográfica demonstrada na coletânea *Legenda Áurea* no século XIII por Tiago de Voragine, é verdade que São Tiago teria chegado à Península Ibérica para difundir o Evangelho. Contudo, o culto prende-se essencialmente com o fato de, já depois de decapitado, uma barca des governada trazer providencialmente o seu corpo até a Galiza.

Curiosamente, o próprio André Breton era bastante interessado no misticismo em volta da história de São Tiago. Em *L'Amour Fou* e no poema *Vigilance*, a Torre Saint Jacques surge como um lugar central à busca do maravilhoso, assim como seu entorno onde, no século XIV, habitara outra figura fundamental do imaginário popular no que diz respeito ao que é místico: Nicolau Flamel<sup>3</sup> (1330-1418). Ao fim de seu *Arcano 17*, Breton atesta sua própria experiência com o monumento em questão e chega a afirmá-la como “poderosamente carregada de sentido oculto” (BRETON, 1986, p. 110).

Voltando a Le Breton, é possível pensar no caminhar como um modo muito original de existência no mundo: nele, se reúnem papéis corporais (como em um ator) e espirituais (como em um espectador) performados pelo caminhante. Por meio do testemunho de seus próprios processos internos e dos espetáculos da natureza, caberia ao homem inventar o mundo que ele deseja participar.

Le Breton ainda defende a adoção de uma disponibilidade total por parte do caminhante: deve-se assemelhar-se a um recém-nascido no sentido de uma verdadeira apreensão dos signos naturais e de sua conseqüente ressignificação para o amadurecimento intelectual conquistado ao caminhar, um desvio fecundo para redescobrir o gozo dos eventos e constantemente revivê-los. Se, na natureza, já existe material suficiente para elaborações simbólicas e metafísicas, a vida urbana oferece ainda mais possibilidades de semiotização e semantização do que nos cerca.

Alexis Allier, por sua vez, utiliza-se de uma síntese dos supracitados estudos de Solnit e Le Breton para então estabelecer uma categoria própria do caminhar urbano, uma vez que caminhantes de todo o mundo percorrem suas cidades de maneiras muito próprias: sozinhos ou em grupo, com interesses sociais e políticos diversos e contando com os mais variados meios para se manifestar.

---

<sup>3</sup> Escrivão francês que ganhou fama de alquimista por causa de seu interesse pelo tema. Segundo a lenda, teria fabricado a pedra filosofal, o elixir da longa vida e realizado a transmutação de metais em ouro por meio de um livro misterioso. Sobre sua casa próxima à Torre Saint Jacques, sabe-se que ela ainda existe e está situada na *Rue de Montmorency*, no número 51.

Para Allier, o caminhante assimila a cadência da cidade aos seus passos, capturando uma série de referências que virão a enriquecer sua jornada. Há então todo um labirinto de ruas conhecidas e jamais habitadas prontas para serem desbravadas por quem aceita uma certa abertura do mundo. Ao caminhar, toma-se uma posição simultânea de andarilho e explorador, o que permite o desenvolvimento de uma memória afetiva com lugares e transeuntes que podem ser ressignificados a qualquer momento.

Se constatamos já certa elaboração das caminhadas filosóficas realizadas desde os peripatéticos, torna-se ainda mais produtivo do ponto de vista da significação quando estas são realizadas em um contexto urbano. No entanto, caminhar sem a urgência do destino parece se contradizer com a rapidez exigida pelas demandas da vida citadina e pelo modo de produção capitalista. Ainda assim, é produzido todo um repertório de andanças, sons, visões, sentimentos e odores, transformando a cidade em uma experiência verdadeiramente sinestésica apesar dos compromissos do cotidiano.

Na contemporaneidade, caminhar por si só pode evocar uma forma de nostalgia ou resistência. É importante enfatizar que esses nostálgicos e/ou resistentes podem não ser sempre bem-vindos, mas tampouco estão sozinhos: são eles itinerantes, fugitivos, vagabundos, mas acima de tudo escritores, poetas e ensaístas, como enumera Alliers, acabando por atestar que esses indivíduos encontram no caminhar uma alternativa à urbanidade, além de uma parte essencial de seu processo de subjetivação.

Assim, o processo ou dinâmica do caminhar demonstra algum equilíbrio entre uma inocência contemplativa e uma responsabilidade para com a sua própria subjetividade, cujos afetos correm o risco de serem atropelados pela rapidez que lhes é exigida em sociedade. Nessa perspectiva, a cidade representa matéria-prima fértil para a criação intelectual, espiritual e criativa dos caminhantes, baseada em referências construídas e vividas pelos corpos de seus habitantes sempre em movimento.

### 1.6 *Promenade, deambulação, boemia, errância, flânerie: para uma tipologia do movimento de Rousseau a Breton*

No sentido de garantir uma desejada tipologia do movimento, serão aqui tratadas algumas obras que antecedem a deambulação que levou Breton a conhecer Nadja e, então, escrever o romance em questão. Em seguimento da tradição filosófica delimitada no subtópico anterior, comecemos assinalando a contribuição de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), quem, segundo Solnit, inaugurou o suporte ideológico necessário a uma poética do caminhar. Em *Confessions*, obra escrita em 1770 e publicada pela primeira vez em 1782, o filósofo já admite: “*Je ne puis méditer qu'en marchant; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds*” (1967, p. 279). É também em *Confessions* que Rousseau relata primeira longa caminhada de sua vida, na qual, aos 15 anos, deixa sua Genebra natal para chegar à Itália e depois à França

Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux [les voyages] que j'ai faits seul et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. La vue de la campagne, la succession des aspects agréables, le grand air, le grand appétit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'éloignement de tout ce qui me fait sentir ma dépendance, de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiner, les choisir, me les approprier à mon gré, sans gêne et sans crainte (ROUSSEAU, 1967, pp.182-183).

Revelam-se aí pelo menos duas dimensões importantes da deambulação: a primeira delas pode ser entendida como uma ontologia do andar, não apenas como libertação criadora do pensamento, mas como densificação do Eu. Paradoxalmente, é através da dispersão externa do olhar que percorre de maneira errática a natureza que o Eu se reestrutura e ganha coerência. A segunda delas aponta também para uma fenomenologia do caminhar através da imersão do sujeito na imensidão dos seres que compõem o mundo envolvente.

Porém é com *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, coletânea de escritos realizados entre 1776 e 1778, que Rousseau consagra-se como o precursor dos percursos filosóficos por meio de seus passeios, fundamentais para sua compreensão do mundo e para a instituição de seus ideais filosóficos e literários. A iniciação dessa obra numa tipologia que levará a Nadja não é acidental: se Breton inicia-se com a retórica “*Qui suis-je?*” como sentença de abertura

(em tantos sentidos) da obra aqui tratada, Rousseau o faz de maneira semelhante nos parágrafos iniciais de suas *rêveries* em séculos muito precedentes de Breton: “*Mais moi, détaché d’eux et de tout, que suis-je moi-même ?*”(1817, p. 4).

A semelhança das inquietações dos dois autores é sintomática, assim como a incerteza dos caminhos que encontraram para suas buscas identitárias. A estrutura da obra de Rousseau é bastante simbólica por si só: os capítulos são divididos em *promenades* que demarcam o caminhar não apenas como um tema recorrente de suas meditações, mas de um meio eficiente para acessá-las. Na sua segunda *promenade*, inclusive, Rousseau anuncia assertivamente seu programa teórico em relação aos objetivos de suas *promenades*.

Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent (ROUSSEAU, 1817 p. 12)

Antes mesmo de ser consolidado esse anúncio, há uma justificativa logo na primeira *promenade* que sugere a urgência das caminhadas de Rousseau para além de uma sociedade que não o acolhe de maneira alguma. “*Me voici donc seul sur la terre, n’ayant plus de frère, de prochain, d’ami, de société que moi-même.*”, alega o filósofo nas linhas iniciais das *Rêveries*. O sentimento de despertencimento de Rousseau à situação hostil que o acomete é afirmado por ele como herança de uma unanimidade cruel entre os humanos que o precederam.

Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m’attachaient à eux. J’aurais aimé les hommes en dépit d’eux-mêmes. Ils n’ont pu qu’en cessant de l’être se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi puisqu’ils l’ont voulu (ROUSSEAU, 1817, p. 1).

A caminhada surge, então, como uma decisão muito consciente de Rousseau no enfrentamento de um mundo percebido como indigno de sua própria sensibilidade. Enquanto caminhante solitário, Rousseau mostra-se capaz de uma autossuficiência que não só o liberta das amarras deste mundo, mas também é convenientemente estimulante para suas digressões e associações. De acordo com Solnit, há a construção de uma estrutura literária baseada nas reflexões feitas ao caminhar.

A autora cita *Les rêveries du Promeneur Solitaire* como precursor fundamental para James Joyce e Virginia Woolf escreverem respectivamente, seus *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*, mais de um século e meio depois.

Parece justo considerar a técnica do fluxo de consciência largamente utilizada por esses dois autores, uma herança importante das meditações feitas ao caminhar, nas quais a improvisação tem um papel mais relevante do que a análise e os devaneios tornam-se, a seu modo, livres de muito rigor estrutural.

Portanto, as *Rêveries* de Rousseau oferecem uma das primeiras descrições modernas dessa relação entre o pensamento e o caminhar que será tão importante para uma forma mais livre de literatura, tanto em forma quanto em conteúdo. Aqui, faz sentido associar as *Rêveries* às transformações poéticas de um tipo muito curioso de narrativa, que passa então a unir poética, registo autobiográfico e reflexão filosófica. Percebe-se então uma certa utopia linguística que perpassa na obra: a de tentar fazer coincidir o tempo da experiência com o tempo da escrita, reforçando assim a sua autenticidade.

Il y sera beaucoup question de moi parce qu'un solitaire qui réfléchit s'occupe nécessairement beaucoup de lui-même. Du reste toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant y trouveront également leur place. Je dirai ce que j'ai pensé tout comme il m'est venu et avec aussi peu de liaison que les idées de la veille en ont d'ordinaire avec celles du lendemain. Mais il en résultera toujours une nouvelle connaissance de mon naturel et de mon humeur par celle des sentiments et des pensées dont mon esprit fait sa pâture journalière dans l'étrange état où je suis. (ROUSSEAU, 1817, p. 10)

No entanto, é improvável que Rousseau imaginasse as fortes impressões que suas caminhadas causariam em toda uma tradição literária. Os motivos de Rousseau demonstram aspirações muito individuais, uma vez que o filósofo escreve consciente dos privilégios de seu recolhimento ao descobrir-se livre das barbaridades experimentadas na coletividade. Como vínculo com o resto da humanidade, Rousseau só assume uma mesma *mère commune* (no caso, a mãe natureza), como fica claro na sétima *promenade*.

Alors pour ne les pas haïr il a bien fallu les fuir ; alors me réfugiant chez la mère commune j'ai cherché dans ses bras à me soustraire aux atteintes de ses enfants, je suis devenu solitaire, ou, comme ils disent, insociable et misanthrope, parce que la plus sauvage solitude me paraît préférable à la société des méchants, qui ne se nourrit

que de trahisons et de haine. (ROUSSEAU, 1817, p.76)

Em seu estado de recolhimento, Rousseau encontra na natureza condições muito favoráveis às afirmações filosóficas que vinha elaborando à época de suas *Rêveries*. Seu projeto existencial do caminhar surge para garantir a paz que tanto fizera falta em suas frustradas tentativas de convívio. Há um episódio bastante sugestivo na quinta *promenade* na qual o filósofo faz uma visita particularmente infeliz à cidade de Motiers, de onde é expulso às pedradas. "*Quel était donc ce bonheur et en quoi consistait sa jouissance ?*", indaga Rousseau de forma quase retórica, já a salvo dos perigos da sociedade ao refugiar-se na Ilha de Saint-Pierre, no Lago de Bienna.

Paralelamente ao seu enunciado desejo de liberdade, é percebida também uma disciplina rígida no método caminhante de Rousseau. "*Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu*" (1817, p. 12), escreve o filósofo na segunda *promenade*, o que implica concessões em prol dos privilégios que só um caminhante solitário vem a conhecer:

...de sentiments tendres, touchants, délicieux, qui versant un baume salulaire sur les blessures de mon cœur navré semblaient en convertir la douleur en volupté, et dont l'aimable souvenir me revient seul, dégagé de celui des maux que j'éprouvais en même temps"( ROUSSEAU, 1817, p. 87).

Sugere-se, então, a ideia do caminhar não apenas como método (que significa, em grego, precisamente caminho), mas também como farmacopeia que sara as feridas, sendo, neste caso, a escrita, um bálsamo que passará a estar eternamente disponível. Será neste sentido igualmente importante questionar a relação entre o caminhar e a construção/vivência do tempo para o *promeneur solitaire*. A princípio, pode-se dizer que há um marco temporal bem delimitado na *rêveries* de Rousseau: há o tempo que precede o passado imediato; há o presente onde são elaborados e escritas suas constatações e há um futuro onde a autossuficiência é garantida para que sua felicidade seja finalmente alcançada. Rousseau mostra-se consciente de que seu passado em relação ao resto dos outros homens e do mundo é irrecuperável logo na primeira *promenade*.

Sitôt que j'ai commencé d'entrevoir la trame dans toute son étendue j'ai perdu pour jamais l'idée de ramener de mon vivant le public sur mon compte, et même ce retour ne pouvant plus être réciproque me serait désormais bien inutile. Les hommes auraient beau revenir à moi, ils ne me retrouveraient plus (ROUSSEAU, 1817, p. 6).

Percebe-se então uma clara intenção de ruptura por parte de Rousseau. Aqui, parece justo o sacrifício de qualquer sentimento nostálgico evocado pelo passado em prol de uma promessa mais feliz de futuro. Convém também afirmar uma relação entre o espaço/tempo da *rêverie* em que a eternidade pode caber num instante. Para ilustrar essa relação, cabe trazer uma passagem da quinta *promenade*, na qual Rousseau relata essa eternidade comprimida em dois meses especialmente felizes na ilha de Saint Pierre.

On ne m'a laissé passer guère que deux mois dans cette île, mais j'y aurais passé deux ans, deux siècles, et toute l'éternité sans m'y ennuyer un moment, quoique je n'y eusse, avec ma compagne, d'autre société que celle du receveur, de sa femme et de ses domestiques, qui tous étaient à la vérité de très bonnes gens et rien de plus, mais c'était précisément ce qu'il me fallait. Je compte ces deux mois pour le temps le plus heureux de ma vie et tellement heureux qu'il m'eût suffi durant toute mon existence sans laisser naître un seul instant dans mon âme le désir d'un autre état. (ROUSSEAU, 1817, p.54).

Posteriormente, ao concluir que a felicidade é um estado permanente que não parece ser adequado para os homens, Rousseau rompe de maneira definitiva com seus semelhantes em busca dessa almejada felicidade. Seu comovente elogio à infância durante as *promenades* diz muito sobre os perigos da convivência humana: apesar de confessar falta de jeito diante da espontaneidade e a sincera escolha de palavras das crianças, são justamente essas algumas das importantes qualidades naturais que mostram-se impossíveis de serem sustentadas ao longo da vida em comunidade.

As *Rêveries*, então, parecem surgir como uma possibilidade de resgatar algo muito precioso dessa condição inata. Rousseau finaliza sua décima e última *promenade* ao expressar sua satisfação em poder finalmente viver seu desejo pelo campo e preencher seu tempo com ocupações rurais e o cuidado amoroso de si mesmo e da natureza, temendo apenas qualquer infortúnio que viesse a interromper seu projeto tão investido.

Constata-se, então, que o sistema poético-filosófico no qual Rousseau opera (e que sustenta que homem e natureza nunca são melhores do que em sua condição original) é, entre

outras coisas, um ataque à vida na cidade. Apesar da riqueza das contribuições filosóficas de suas *rêveries* e da semelhança com o projeto identitário de Breton, não esqueçamos que *Nadja* é também uma celebração dos encontros urbanos (em especial, dos encontros parisienses, que serão devidamente especificados ainda nesta dissertação).

A inserção de elementos típicos da vida em grandes cidades, como já foi demonstrado por Allier, mostra-se capaz de alargar ainda mais o *corpus* simbólico do caminhante, que não precisa ser mais solitário em virtude da forte impressão deixada pelos transeuntes que compartilham a caminhada e tantas outras questões.

Nesta encruzilhada de caminhos destacam-se então a vida e a obra de outro escritor-caminhante que traça rotas muito relacionáveis às de Breton: Charles Baudelaire. É compreensível que os anos que o separam de Rousseau justifiquem a transferência do *promeneur solitaire* para as grandes cidades, afinal, trata-se justamente do período de avanços tecnológicos e alterações no modo de vida que seriam conhecidos como a Primeira Revolução Industrial. Naturalmente, quando uma quantidade expressiva de pessoas abre mão de vidas próximas da natureza em busca de oportunidades em ambientes urbanos, percebe-se também mudanças significativas na literatura produzida durante esse período de transição.

Muito consciente do tempo em que vive, Baudelaire elabora uma conjuntura mais sensível dos percursos que corriam os riscos da mecanicidade característica de máquinas tão decisivas do destino dos trabalhadores que as operam. Para resolver essa questão, Baudelaire passa a escrever sobre o *flâneur*, personagem que “flana” pelas grandes metrópoles ao maravilhar-se pelas frivolidades do cotidiano, compromissado a enfrentá-las com um olhar paradoxalmente onipresente, ausente e invisível. A rota desse tipo humano não apresenta destino premeditado: ele é sempre vítima da beleza (ou não) do próprio acaso. Convém apresentar um esclarecimento do termo conferido pelo próprio Baudelaire ao tratar do caricaturista e *flâneur* por excelência Constantin Guys no ensaio *Le Peintre de La Vie Moderne*.

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des

moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité (BAUDELAIRE 1998, pp. 170-171).

Sobre essa forma de experiência urbana, Walter Benjamin escreveu *A Modernidade e os Modernos* (1975) inspirado por suas leituras de Baudelaire e defende uma conjuntura heroica da *flânerie*, performada inconscientemente por “aqueles que atravessam a cidade como ausentes, perdidos em seus pensamentos e preocupações (1975, p.7). Benjamin identifica nesses sujeitos uma consciência de fragilidade da existência muito transformadora e um sintomático abandono do trabalho em função da rua e vice-versa.

Aqui, parece interessante abordar uma dialética visível/invisível; interior/exterior. Se o movimento de distanciamento permite um movimento de estetização da cidade, faz-se necessário um retorno à rua por parte do *flâneur*, que deve estar verdadeiramente inserido no contexto da cidade para captar aspectos percebidos como invisíveis por passantes comuns. De acordo com Benjamin, “na *flânerie*, a necessidade se faz uma virtude; o que mostra a estrutura característica da concepção do herói em Baudelaire em todas as suas manifestações (1975, pp.7-8). Percebe-se então a urgência de um herói para a contemporaneidade de Baudelaire. Benjamin, por sua vez, mostra-se categórico ao considerá-lo o verdadeiro tema da *modernité*.

Se a vida nas grandes cidades priva esse herói das meditações em *promenades* bucólicas e da natureza como fonte de inspiração, é imprescindível que alguma sensibilidade seja resgatada mesmo em cenários já tão saturados de intervenção humana. Nota-se, no entanto, que nem mesmo Baudelaire era um entusiasta da vida urbana, muito pelo contrário. Benjamin reconhece a ameaça que a multidão provocava em Baudelaire e sua inadequação à organização social do mundo e, mais especificamente, da capital francesa do tempo em que viveu.

O autor chega a mencionar uma diferenciação imposta por Baudelaire inclusive em

relação a seus próprios leitores: seu livro mais celebrado, *Les Fleurs du Mal* (1840), apresentava “escassas perspectivas de êxito imediato” (1975, p. 33) e que “o leitor ao qual se dirigia apareceria na época seguinte” (1975, p. 33).

Ao distanciar-se de sua época, Baudelaire inventa o *flâneur* como responsável por carregar “o último brilho heroico em tempos de decadência” (BENJAMIN, 1975, p. 28). Projeta-se então um legado de temas da vida privada que podem ser encarados e escritos na perspectiva do mais comum dos heróis. As multidões onde habitam esses heróis (anônimos ou não), por sua vez, despertam particular interesse em muitos literatos do século XIX. Benjamin baseia-se em Engels <sup>4</sup> para conceituar uma reação moral e estética das multidões, que, contraditoriamente, o ofendem e fascinam como parecem fazer com Baudelaire. O poeta compara o homem mergulhado na multidão a um reservatório de energia elétrica, um “caleidoscópio dotado de consciência” sensível a estímulos que dificilmente seriam percebidos fora das aglomerações que os causaram” (BAUDELAIRE, 1840, *apud* BENJAMIN, 1975, p. 125)

Nesse sentido, o *flâneur* pode ser lido como uma figura que se situa nos limiares entre duas temporalidades, não conseguindo reconhecer-se plenamente em nenhuma delas. A articulação entre ambas acabaria por sacrificar a própria identidade desse *flâneur*, que encontra em seus percursos uma posição mais adequada à sua própria inadequação. Também vale mencionar *Le Paysan de Paris*, de autoria do também surrealista e amigo de Breton, Louis Aragon (1897-1982) e publicado pela primeira vez em 1926. A obra, que fez o coração de Benjamin disparar, segundo confessa em uma carta a Adorno<sup>5</sup>, pode ser mesmo considerada antecessora imediata de *Nadja* numa tipologia do movimento literário aqui pretendida. De fato, Aragon opta por abordar temáticas que não coincidem apenas com as de *Nadja*, mas com vários outros assuntos afirmados pelo movimento Surrealista à época: “*le merveilleux quotidien, le fantastique, la toute puissance du hasard, le sentiment de l'étrange, la mise au jour de l'inconscient, le mystère souriant dans les objets ordinaires, la grande*

---

<sup>4</sup> Mais especificamente, da obra *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845).

<sup>5</sup> Aqui, utiliza-se a referência da correspondência reunida de Adorno entre 1928 e 1940 publicada em 1994 pela editora Suhrkamp.

*puissance de l'imagination...etc.*” (KADIOGLU, 2014, p. 140).

Aragon já havia sido relacionado ao Dadaísmo, vanguarda anterior ao Surrealismo, e, junto a Breton, é creditado como cofundador deste último movimento. Na obra em questão, o autor trata de certos lugares e aspectos da capital francesa através de um viés assumidamente surrealista, sobretudo no que diz respeito à imagem.

... le surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers (ARAGON, 1991, p. 82).

Em sua leitura de Aragon, Kadioğlu (2014) propõe a imaginação como via de acesso a uma visão mais elevada daquela proporcionada pela imagem real das coisas. São as sensações, por sua vez, que garantem o repertório que será traduzido como imaginação em um processo muito caro aos surrealistas. No *Paysan de Paris*, há muitas imagens que podem ser lidas como oriundas de uma certa desordem perceptual. Nesse caso, segundo Kadioğlu, o erro das sensações ou "má percepção" permite o aparecimento de perspectivas muito curiosas em relação à decodificação do mundo.

Toute notion que j'ai de l'univers, ainsi m'a-t-on, par mille détours, habitué à penser que je ne la crois certaine aujourd'hui que si j'en ai fait l'abstrait examen. On m'a communiqué cet esprit d'analyse, cet esprit et ce besoin. Et comme l'homme qui s'arrache au sommeil, il me faut un effort douloureux pour m'arracher à cette coutume mentale, pour penser simplement, ainsi qu'il semble naturel, suivant ce que je vois et ce que je Touche (ARAGON, 1991, p. 13).

Ao compartilhar de seu "*universel visuel*" (NARJOUX, 2002, p. 31), Aragon nos convida a ir ao encontro de situações importantes que acabam por passar despercebidas pelos meros passantes. Se Breton elege a figura de Nadja como facilitadora dessa dimensão maravilhosa da vida cotidiana, Aragon utiliza-se de um narrador-camponês para reconhecê-la. Aqui, o título da obra funciona como um oxímoro ao evocar a figura do *paysan* em um contexto urbano que já encontra-se irrecuperavelmente moderno.

De fato, Aragon recorre frequentemente à imagem estupefaciente e a escolha de um *paysan* parece conveniente para tratar do olhar maravilhado de quem é estrangeiro à cidade.

O autor evoca Paris para retirá-la de sua realidade e para apresentar, na obra, uma alternativa mais sensível e real que a de seus habitantes comuns.

Sugere-se, então, uma super-realidade da experiência parisiense, como nesta passagem na qual o narrador encontra-se numa galeria da Passagem da Ópera e identifica aspectos muito singulares em relação a um dos lugares mais icônicos da capital francesa.

[...] je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture. Elle était un peu au-dessous de la taille normale d'une femme, mais ne donnait en rien l'impression d'une naine. Sa petitesse semblait plutôt ressortir de l'éloignement, et cependant l'apparition se mouvait tout juste derrière la vitre. Ses cheveux s'étaient défaits et ses doigts s'accrochaient par moments aux cannes. J'aurais cru avoir affaire à une sirène au sens le plus conventionnel de ce mot, car il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse se terminait par une robe d'acier ou d'écaïlle, on peut-être de pétales de roses, mais en concentrant mon attention sur le balancement qui le portait dans les zébrures de l'atmosphère, je reconnus soudain cette personne malgré l'émaciement de ses traits et l'air égaré dont ils étaient empreints. C'est dans l'équivoque de l'occupation insultante des provinces rhénanes et de l'ivresse de prostitution que j'avais rencontré au bord de la Sarre la Lisel qui avait refusé de suivre le repli des siens dans la désastre, et qui chantait tout le long des nuits de la Sofienstrasse des chansons que lui avait apprises son père, capitaine de vénerie du Rhin (ARAGON, 1991 , pp. 32-33).

A união do real e do imaginário parece bem sintetizada na alusão da imagem da mulher à da sereia devido seu caráter transfigurador pelo poder da imaginação. Aqui, reforça-se a ideia de um cotidiano maravilhoso que é bastante reiterado durante toda a obra e é justamente a partir dele que é estabelecido um acordo entre fantasia e realidade tão sonhado pelo projeto surrealista. Mais uma vez, a deambulação alcança uma projeção quase mágica nesse acordo.

Também é interessante pensar no papel ativo do *Paysan*, como o *flâneur* ou o *promeneur solitaire* antes dele, em relação à realidade em que se encontra, uma vez que seu modo de ver o mundo é percebido como quase subversivo em relação à indiferença de seus demais habitantes. Esse modo de ver o mundo elevaria a imagem além da visão, quase como um sexto sentido que acabaria por levar à ressignificação do universo.

Outras tantas obras poderiam ser elencadas nesta pretendida tipologia da deambulação, mas acredita-se que o repertório selecionado para esta primeira parte do

presente trabalho trilha um caminho significativo à precedência de *Nadja*. Considerando a dimensão simbólica da deambulação e as transformações que esse processo sofreu até ser percebido como meio de acesso à subjetividade humana, são então apresentados outros aspectos que alargam a compreensão do movimento errático como fundamental à questão identitária.

## 1.7 A errância como percurso iniciático

### 1.3.1 Uma questão identitária

Como mencionado, *Nadja* inicia-se a partir de uma das incertezas mais elementares à subjetividade humana: “*Qui suis-je ?*”, provoca Breton logo na primeira frase da obra. Essa incansável busca identitária opera por meios muito curiosos ao longo da narrativa. Neste primeiro momento do ensaio, é proposta a errância enquanto percurso iniciático. A princípio, reconhece-se uma disposição de espírito em relação a certas coisas por parte do escritor. Segundo ele, “*plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes les formes de la sensibilité*” (BRETON, 1998, p. 16).

Nessa perspectiva, faz sentido questionar meios de acesso a tantas expressões sensíveis, dentre os quais a errância parece sair-se bastante conveniente à questão identitária. As considerações de Jacques a partir de Agamben sobre o próprio conceito de errância e da sua utilização como recurso de significação parecem adequadas a uma primeira explicação da experiência errática.

As errâncias são um tipo de experiência não planejada ou desviatória dos espaços públicos, são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam (AGAMBEN, 2007) os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante, ao buscar o estranho no cotidiano familiar, vai de encontro a essa alteridade e, assim, instaura o dissenso, que é precisamente o pressuposto básico que possibilita a constituição de qualquer esfera pública. A experiência errática é uma possibilidade de experiência da alteridade na cidade. (JACQUES, 2012, p. 48).

Essa perspectiva convida-nos a alargar o conceito de errância, cujo significado apresenta-se de maneira polissêmica desde suas raízes mais antigas. em seus estudos sobre a temática. Desjardins, Pioffet e Roy afirmam: “*Errer, c’est à l’origine cheminer, au sens absolu du terme*” (2017, p. 9).

As autoras acompanham a evolução da noção da errância desde a Idade Média, identificando nela uma forma tanto de se deslocar quanto de pensar. A ambiguidade do termo é acentuada em meados do século XVI, quando o radical *errare* passou a ser materializado em idiomas originários do latim.

Quanto ao substantivo francês *erreur*, trata-se de outro “legado” da confusão etimológica em que está implicado. De acordo com essa pesquisa, até 1660, viajar sem um roteiro específico era comumente indicado por esse mesmo substantivo “*erreur*”, tanto utilizado no sentido de engano ou mentira quanto para designar a ação de vaguear aqui e ali.

Entre tantas significações do erro, é interessante apontar aquele utilizado no sentido original de *voyage au hasard*, tornando-se por essa sobreposição sinônimo de *déviante*. O desvio, no entanto, foi além da mera alteração das rotas traçadas. Desjardins, Pioffet e Roy demonstram que quaisquer que sejam os riscos associados a viagens e outras deslocções, a tentação de escapar faz-se presente. Felizmente, o não-obedecimento dos itinerários trouxe surpresas maravilhosas para o engrandecimento do mundo (inclusive de forma literal, como no caso das Grandes Navegações, por exemplo). No âmbito literário, já foram aqui tratadas as contribuições de Rousseau e suas *promenades* “fora da curva” para toda uma tradição poética e filosófica tão relacionável à *Nadja* e ao próprio processo de criação de Breton.

Propõe-se agora a errância cavaleiresca tipicamente medieval como indício fundamental dessa tomada de consciência para além dos limites da cidade. Carreto (2019) sugere uma cartografia global da Idade Média como ponto de partida para a desterritorialização generalizada de noções estruturantes e dinâmicas de funcionamento. De fato, a expansão das fronteiras do mundo provoca toda uma ideia de descentramento: linguístico, temporal, gráfico, conceptual, metodológico e mental. Os lugares como eram conhecidos nunca mais seriam os mesmos, e tampouco seriam seus homens. Os registros

literários, por sua vez, apresentam uma perspectiva muito cara de reorientação subjetiva que tomava forma durante esse período histórico: a do ponto de vista dos cavaleiros da ficção.

Pensemos na demanda cavaleiresca como “busca de um objeto de desejo que não tem objeto, pura progressão aberta no espaço” (CARRETO, 2019, p.140) cujo fim não deixa de ser atravessado, simbólica ou verbalmente, pelo discurso poético. Percebe-se aí uma intenção de exílio e deserção: há um enunciado desejo de ir sempre além de qualquer fronteira. Se, por um lado, as grandes conquistas medievais já haviam se ocupado de um projeto coletivo de expansão territorial, fez-se urgente também o desenvolvimento pessoal e subjetivo de cada conquistador em potencial. Nesse contexto, emerge a aventura dos cavaleiros como “*queste* (demanda) individual e identitária, profundamente iniciática” (CARRETO, 2019, p. 140) para tratar desse tipo de questão.

O romance medieval surge então como solução para essa urgência subjetiva. Aqui, importa também seu próprio formato: nesse processo de interiorização, prioriza-se a leitura e a figura do livro em detrimento da performance que vigorava até então (como é o caso na lírica, na canção de gesta ou no teatro). Emerge toda uma transformação ontológica e poética representada pela centralidade do livro e pela escrita em substituição da tradição oral. Há também uma proposta identitária em questão: circulam manuscritos e vozes com uma rotatividade nunca vista, mas o romance está suficientemente estabelecido para cumprir sua função de afirmação da língua, tanto a materna quanto a do desejo. O firmamento de uma forma narrativa específica muito consolidada, embora plástica e aberta às mais variadas transformações, não se limitaria ao “regresso à realidade das origens, mas uma outra modulação do ser onde o desejo se alia ao encantamento e a provocação superação de si mesmo” (STANESCO & ZINK, 1992, p.15)

A cidade vem a tornar-se cenário muito produtivo para esse tipo de narrativa. O fortalecimento de grandes centros urbanos e sua relativa estabilidade constatada a partir do século XI permitem-nos afirmar que a cidade medieval apresentava ameaças muito mais internas que externas na maioria das vezes. Ao romance, por sua vez, parece interessar mais os conflitos de cada cavaleiro em sua própria *queste* que Odisseias ao redor do mundo, como eram as epopeias que precederam essa forma literária. Por isso, é interessante ressaltar a ideia da errância como uma experiência de alteridade na cidade.

Se as limitações entre continentes provaram-se superáveis em ambiciosos projetos exploratórios que não temiam ultrapassar rotas, as possibilidades de subverter os limites impostos pelas cidades também foram contempladas. Jacques sugere o Outro como meio de acesso da subversão desses limites. Para a autora, “o Outro urbano é o homem ordinário, praticante das cidades, que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora” (2012, p. 4).

Quem assume tal postura compromete-se em estratégias muito inventivas de ressignificar a experiência urbana contra a inércia do dia a dia das cidades. Parece adequado compreender essa figura do Outro urbano como uma experiência coletiva do *flâneur*, que identifica-se com o estranhamento de seus semelhantes nos espaços públicos. É justamente na partilha (ou no fracasso) das ruas e do que é lá vivido que os errantes urbanos buscam os desvios que os singularizam. Interessa-nos profundamente o contexto (des)estruturante de Nadja e quem é – ou poderá ser – afinal esta mulher? Se, como já foi aqui exposto, as *promenades* são meios de elaborações existenciais verdadeiramente metafísicas, a aparição de Nadja, embora seja a mais simbólica, é apenas uma das diversas epifanias experimentadas nos passeios ditos sem rumo de Breton

Situemos, então, essa aparição tão importante no sentido de garantir uma compreensão mais minuciosa da personagem. Segundo a narrativa de *Nadja*, no dia 4 de outubro de 1926, enquanto percorria a Rua Lafayette, no centro de Paris, Breton impressiona-se com uma mulher que caminha na direção oposta à multidão na calçada. Seu modo de andar, com a cabeça erguida e um sorriso quase imperceptível, totalmente na contramão do resto do mundo, dizem muito sobre a personalidade vanguardista que se revelará ao longo da obra. Como veremos, Breton não era muito versado em descrições, mas é possível aferir algo sobre a aparência daquela mulher então desconhecida: tinha cabelos despenteados da cor de aveia, rosto maquiado pela metade e vestia-se com roupas surradas, demonstrando uma fragilidade que a acompanhará durante toda sua experiência com Breton.

À primeira vista, todo o resto é misterioso em relação ao seu passado ou mesmo à sua vida à época dos acontecimentos narrados, mas esse parece justamente um de seus traços mais estruturantes: é a relativa indefinição de Nadja que lhe confere uma dimensão quase mítica tão fascinante para Breton.

Sabe-se através de Marguerite Bonnet em *La Naissance de l'aventure surréaliste* (2000), que a “verdadeira” Nadja chamava-se Leona Delcourt, nascida em Lille<sup>6</sup> em 1902 e internada em 1927 após entrar em um grave surto diagnosticado como esquizofrênico.

Leona acabaria por morrer de câncer em 1941 depois de passar muitos anos em diversas instituições psiquiátricas. De acordo com a investigação de Bonnet, Leona Delcourt nunca chegou a ter conhecimento do livro que veio a inspirar.

Voltando à narrativa, há um encontro entre Breton e Nadja em um café logo após o arrebatamento à primeira vista. A partir do relato de Nadja, percebe-se tanto nela como em Breton o gosto por vagar pelas ruas de Paris. A jovem também demonstra alguma organização de sentido em suas *promenades*, que lhes apresentam aspectos muito singulares em relação à vida e à existência. Se Breton inventa sua musa a partir das próprias referências, ela também o faz ao finalmente apresentar-se: “*Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement.*” (BRETON, 1998, p. 66). Aqui, realça-se a significação etimológica conferida pela própria Nadja: a personagem intitula-se como o mito do início absoluto a partir do momento em que surge na vida de Breton. Ao oferecer-se à experiência surrealista, Nadja cria-se à semelhança de uma ficção autônoma e radicalmente autotélica.

O autor confessa desconfiar que, à sua maneira, Nadja procura uma maneira de perguntar-lhe quem é, “*au sens très restreint de ces mots*” (BRETON, 1998, p. 66). Seria essa então a provocação que inaugura a questão fundamental trazida logo na sentença de abertura da obra. Pouco se sabe em relação à vida que a personagem além do que Nadja permite o leitor saber, uma vez que é ela quem decide o que revelar. Apesar disso, Nadja demonstra-se aberta à curiosidade de Breton: confessa, como já é sabido, que deixou a família em Lille para buscar novos amores em Paris. Aqui, reforça-se a ideia de que Nadja não é apenas a musa de Breton, embora também o seja: é mesmo uma errante como o próprio.

Breton parece reconhecer que Nadja vive regida por princípios do acaso e do automatismo, quase como uma surrealista *avant la lettre*. “[...] *j'ai pris, du premier au*

---

<sup>6</sup> Percebe-se aí qualquer coisa de simbólica em uma forasteira que vem do Norte.

*dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre.*” (BRETON, 1988, p. 130), admite o autor. A personagem também afirma sua predisposição ao que é do espectro da errância: “*Je suis l'âme errante*” (BRETON, 1988, p. 71), declara Nadja ao despedir-se de Breton pela primeira vez. Aqui, reforça-se a importância simbólica dessa declaração: se a personagem já assumia contornos etéreos e indefinidos, há agora algo de muito singular em relação à postura que ela assume em sua existência. Se havia alguma sugestão de que Nadja performasse alguns dos valores surrealistas estabelecidos por Breton e seus amigos, já não resta mais dúvidas.

Assim, a autointitulada alma errante propõe-se como a encarnação da própria errância. Faz sentido mesmo considerá-la uma entusiasta da *flânerie* no sentido verdadeiramente benjaminiano do conceito, pois Nadja também vive sua relação com a cidade e o mundo com o encantamento que escapa aos meros passantes. Ora, se “sair quando nada nos força a fazê-lo e seguir a nossa inspiração como se o simples fato de dobrar à direita ou à esquerda já constituísse um ato totalmente poético” (JALOUX apud BENJAMIN, 1991, p. 210) parece adequado ao *flâneur*, a personagem conquista seu estatuto de *flâneuse* ao ocupar não apenas o papel de musa de Breton (embora também o seja), mas de heroína ativa do próprio cotidiano. Sua sensibilidade em relação a tudo que se passa confere-lhe papel de protagonista de sua narrativa e mesmo coautora, uma vez que vem a colaborar com comentários e desenhos que vêm a ser publicados na obra que recebe também seu nome.

O próximo encontro é combinado para o dia seguinte (5 de outubro) num bar localizado na esquina da mesma rua Lafayette e Nadja mostra-se feliz com a possibilidade de conhecer os escritos de Breton. Ele chega a levar exemplares de dois dos seus livros, *Le Manifeste du Surréalisme* e *Les Pas Perdus*, este último, inclusive, gerando interesse particular em Nadja: “*Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas.*” (BRETON, 1998, p. 72).

Já neste encontro, porém, Breton percebe que Nadja já não era a mesma de quando surgiu entre a multidão no dia anterior: desta vez, vestia-se elegantemente para a ocasião e seus cabelos haviam renunciado à desordem com a qual Breton lembrava deles.

Ao longo da tarde, os dois personagens tornam-se menos estranhos um ao outro. Nadja, por exemplo, conta de seus primeiros anos quando em Paris e chega a fazer suposições sobre a vida de Breton e a aparência de sua esposa. A identificação entre os dois protagonistas confirma ser evidente nesse segundo encontro, uma vez que ambos compactuam de métodos muito semelhantes em busca de si mesmos.

Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement: “Un jeu : dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N’importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux): Deux, deux quoi? Deux femmes. Comment sont ces femmes? En noir. Où se trouvent-t-elles? Dans un parc... Et puis que font-elles? Allons, c’est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer? ... Eh, bien, moi c’est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d’histoires. Et pas seulement de vaines histoires: c’est même entièrement de cette façon que je vis (BRETON, 1998, p.74).

A partir do jogo proposto por Nadja, destaca-se a problemática identitária de uma existência assumidamente vivida sob o modo lúdico e da infinita multiplicação de narrativas identitárias ficcionais. Ora, todo jogo enquanto atividade simbólica e agonística prova-se de uma profundidade que transcende uma aparente despreensão. Em suas *Aulas de Literatura*, coletânea de conferências ministradas na Universidade de Berkeley em 1980, Julio Cortázar sugere uma perspectiva infantil do jogo justamente para tratar de sua seriedade: para as crianças, o jogo é naturalmente divertido, mas não deixa de apresentar uma grande carga de sentido. Seja qual for o grau de complexidade da brincadeira, há todo um sistema de códigos e símbolos muito próprios e que se manifesta de maneira soberana enquanto dura o jogo. Pode-se falar então em uma micronarrativa mítica que se sustenta em sua própria representação do mundo.

O não-entendimento dos adultos da importância desse momento é quase uma ofensa diante do investimento simbólico que as crianças fazem ao brincar e o próprio Cortázar relata sentir-se profundamente frustrado na infância quando era interrompido ao fazê-lo. Nessa perspectiva lúdica, a escrita também passa a assumir códigos que lhe inserem em um universo muito específico. Como em um tabuleiro de xadrez, uma quadra de tênis ou um estádio de futebol, o campo da linguagem passa a adquirir suas próprias normas. Há também a questão relacional do jogo entre o escritor e o leitor envolvendo uma dialética, um contrato e uma recepção e uma transmissão desses valores.

Tal entendimento faz lembrar o conceito de *mimesis* tratado na *Poética* de Aristóteles: representar/imitar, afinal, constitui a ação mais natural do homem, provando-se fonte tanto de prazer quanto de aprendizagem.

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações (ARISTÓTELES, 2004, p. 42).

Para Cortázar, por sua vez, o jogo funciona como o sistema de aperfeiçoamento por excelência da *mimesis* e tal processo é assimilado de maneira muito consciente por parte do escritor.

...um escritor brinca com as palavras, mas brinca a sério; brinca na medida em que tem à sua disposição as possibilidades intermináveis e infinitas de um idioma e lhe é dado estruturar, escolher, selecionar, rejeitar, e finalmente cobrir elementos idiomáticos para que o quer expressar e está buscando comunicar se dê da maneira que lhe pareça mais precisa, mais fecunda, com uma maior projeção na mente do leitor. (CORTÁZAR, 2015, p. 195).

Pensemos em Breton, Nadja e em todo o universo simbólico em que estão inseridos. Flanar por Paris parece funcionar como uma estratégia acordada entre os dois para o jogo de suas existências. Há, sem dúvida, um enriquecimento desse jogo no enigma que é Nadja. Breton, por sua vez, encontra na personagem-título não uma adversária, mas uma aliada importante no desbravamento de sua própria subjetividade. Como Cortázar, Nadja é cuidadosa em relação à utilização do humor: é preciso que não seja confundida a noção do lúdico com qualquer brincadeira esvaziada de sentido (ou *vaines histoires*, como ela mesma diz).

Ainda sobre essa última passagem de *Nadja* aqui referida, há uma nota do autor muito assertiva em relação ao modo da personagem-título de ser e estar no mundo: “*Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l’aspiration surréaliste, à sa plus forte idée limite?*” (BRETON, 1998, p. 74). Com efeito, de acordo com a definição do termo em seu primeiro *Manifeste du Surréalisme* (1924, edição de 1966):

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le

fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (BRETON, 1966, p. 11).

A definição de Breton mostra-se sintética de todo um tratado estético e filosófico que pregava justamente a abolição de tais valores para um verdadeiro proveito da vida e do fazer artístico. Com efeito, o desejo de ruptura profunda de uma tradição logocêntrica ocidental e iconoclasta viria a ser identificado como uma prioridade surrealista ao longo de sua concepção. Também não há preocupação dialética em fazer-se compreender, uma vez que as imagens e palavras fornecidas pelo interlocutor funcionam como “trampolim” para o espírito singular de cada indivíduo em suas próprias associações.

Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque, sans chercher à en tirer un plaisir dialectique particulier et à en imposer le moins du monde à son voisin. Les propos tenus n'ont pas, comme d'ordinaire, pour but le développement d'une thèse, aussi négligeable qu'on voudra, ils sont aussi désaffectés que possible. Quant à la réponse qu'ils appellent, elle est, en principe, totalement indifférente à l'amour-propre de celui qui a parlé. Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute. (BRETON, 1924, p. 17)

Consideremos, então, pelo menos dois aspectos que justifiquem o trecho em questão de *Nadja* como o ponto extremo de aspiração surrealista apontado por Breton em nota: as histórias que Nadja conta para si mesma, que esvaziam a existência de um ouvinte; e a maneira como a personagem utiliza-se dessa espontaneidade não apenas em seus solilóquios e em suas *vaines histoires*, mas é *exatamente* assim que ela vive.

A aproximação entre vida e fantasia/ficção demonstra ser um aspecto muito caro a Breton e *Nadja* não demora ao esclarecer que, para ela, as fronteiras entre esses dois âmbitos não obedeciam a qualquer rigor. Mesmo sem ter conhecimento dos conceitos tratados no *Manifeste* de 1924, a personagem performa os princípios ditos surrealistas em seus traços menos propositais, como o gênio livre e sua errância pelas ruas de Paris.

Mesmo sua sintomática falha dialética, que chega a comprometer sua compreensão do mundo de forma definitiva, não deixa de ser totalmente dissociada do automatismo, uma vez que não há comprometimento de alteridade selado pelos surrealistas.

Se, no *Manifeste* de 1924, é estabelecido algum tipo de compromisso, pode-se dizer que é com o que é da ordem do maravilhoso, considerando que “*le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau*” (BRETON, 1966, p. 6). Parece negligente, no entanto, desautorizar a função do Outro em um projeto surrealista. Sugere-se então que esse Outro seja considerado mais um meio de acesso a um estado surreal almejado pelo Movimento que um mero interlocutor. É importante aqui estabelecer que o próprio Surrealismo jamais pretendeu ser um fim, mas sim um meio para a libertação do espírito.

Nesta perspectiva, o encontro torna-se uma etapa fundamental dessa experiência errática a partir do Outro como uma via de encontro de si mesmo. Esse deslocamento do Outro não anula sua importância, muito pelo contrário, mas parece justamente conferir-lhe um lugar mais sublime nas relações humanas e livra os surrealistas das armadilhas de um egocentrismo perigoso.

Nas *Entrevistas* de 1952, por exemplo, Breton comenta sobre as condições necessárias à escrita automática e acrescenta que, além do desligamento do mundo exterior, é necessário também um desligamento das preocupações individuais de ordem sentimental e utilitária, numa visão que estaria mais próximo do pensamento oriental. Já em *Les Champs magnétiques* (1920), anterior ao próprio *Manifeste*, o escritor estabelece que a primeira condição para uma nova experiência de escrita era que a experiência fosse realizada com um Outro e não sozinho. Constata-se aí um Outro que atua simultaneamente como testemunha e sujeito de uma experiência que virá a ser considerada surrealista (a constituição do sujeito a partir do Outro é, inclusive, assunto caro à psicanálise freudiana tão elogiada por Breton). A elaboração intelectual resultante da partilha de experiências entre Breton e seus companheiros alcança uma projeção ainda mais interessante a partir da aparição de Nadja.

Essa elaboração, por sua vez, toma dimensões ambivalentes ao ser explorada por Breton em sua narrativa. No encontro datado em 06 de outubro, por exemplo, Nadja surge na *rue de la Chaussée-d’Antin* com o mesmo aspecto descuidado de sua primeira aparição, sugerindo um retorno à desordem iniciática que havia capturado a atenção de Breton.

Encontraram-se antes do horário combinado em uma rua que não fazia parte das suas rotas habituais antes mesmo do horário combinado.

Aqui, é reforçada a importância dessa sorte de acontecimentos, como se o encontro fosse antecipado por forças muito casuais. Nada, no entanto, acontece sem propósito para Breton. É o caso do *hasard objectif*, expressão muito cara ao léxico do autor e que assume os contornos de um oxímoro em sua fundamental contradição. No caso de uma expressão surrealista, no entanto, a ambivalência entre o acaso e o objetivo se mostra bem-vinda na busca de um estado super-real de liberdade. A respeito disso, Cláudio Willer fala de uma “magia propiciatória” como valor intrínseco à deambulação urbana e chega a categorizar *Nadja* como uma narrativa inteiramente regida pelo acaso objetivo, embora a expressão só viesse a ser utilizada por Breton mais tarde.

De fato, o *hasard objectif* só aparece como uma expressão devidamente consolidada em *Les Vases communicants* (1932) e é desenvolvido de forma mais cuidadosa em *L'Amour Fou* (1938), obras posteriores à *Nadja* e mais conceituais que propriamente narrativas. Breton atribuiu seu *hasard objectif* à leitura de Engels e Willer, por sua vez, considera *Les vases communicants* uma resposta à questão da atividade antirreligiosa no Surrealismo.

Identifica-se então a passagem do campo da religião para a exploração do misticismo no que diz respeito ao Surrealismo e, mais especificamente, ao próprio Breton, cujas formulações teóricas parecem indissociáveis à questão do espírito. Neste momento, mais vale ocupar-se do *hasard objectif* como uma consequência natural da importância que o maravilhoso parece exercer sobre Breton, além de ser intrinsecamente relacionado à temática da deambulação, como sugere Willer.

Tratar do acaso objetivo requer uma reflexão sobre a relação surrealista, em geral, e bretoniana, em especial, com o maravilhoso, o esoterismo e os fenômenos da ordem do oculto, a flânerie ou deambulação urbana; e sobre as conexões entre a poesia, o poético e a “realidade”, o mundo exterior ao sujeito (WILLER, 2008, p. 322).

Tratemos, então, da valorização do maravilhoso por parte de Breton. Willer utiliza-se de dados biográficos do autor<sup>7</sup> para ilustrar seu interesse pelos mistérios do mundo. De acordo com as biografias consultadas, Breton mantinha entre suas leituras de adolescência a obra de Sâr Joséphin Péladan, que ocupava simultaneamente as funções de mago de prestígio e escritor prolífico. Já em 1921, há registros de que Breton tenha procurado por René Guénon, outra figura que dialoga entre os meios intelectual e esotéricos à época (Guénon é inclusive citado no último Manifesto de Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*). Ainda de acordo com dados biográficos fornecidos por Willer, na década de 50, Breton intensificou o diálogo com especialistas como Eugène Canseliet e René Alleau, cujas conferências sobre alquimia despertaram interesse inclusive de outros integrantes do movimento surrealista. Alleau, por sua vez, chegou a colaborar em publicações vinculadas ao Surrealismo.

Mostra-se, então, compreensível todo um repertório de símbolos esotéricos ao longo da obra de Breton: há referências a pentagramas, casas e planetas do zodíaco e operações alquímicas, por exemplo. O autor chegou, em 1941, a criar sua própria versão do baralho do Tarô. Ainda segundo Willer, Breton acreditava seguramente em astrologia a ponto de, em seu *Second Manifeste*, atestar o Surrealismo sob influência de uma conjunção de Saturno e Urano, entre 1896 e 1898, coincidindo com seu nascimento, e os de Éluard e Aragon. Já em *L'Amour Fou*, Breton supõe que a conjunção de Vênus e Marte em seu dia de nascimento talvez o fizesse sofrer discordâncias no âmbito. Manifestações do *hasard objectif* parecem operar como uma resposta a essa fascinação de Breton pelos segredos do universo: “como se houvesse reciprocidade, o mágico e o oculto pareciam procurá-lo” (WILLER, 2008, p. 324).

Se, como foi sugerido, o mágico e o oculto pareciam procurar por Breton, o próprio autor contava com intermediários muitos curiosos para alcançá-los antes mesmo que esses o encontrassem. Em *Nadja*, Breton revela frequentar uma vidente, Madame Sacco, que ofertava seus serviços na rue *des Usines* e, segundo o próprio, “*qui ne s'est jamais trompée à mon sujet*” (BRETON, 1998, p. 79).

---

<sup>7</sup> Mais precisamente, de *André Breton – Naissance de l'aventure surréaliste*, de Margueritte Bonner; e *André Breton, Le grand indésirable*, de Henri Béhar

De acordo com Breton, Madame Sacco também era consultada por pelo menos outro surrealista importante à época, Max Ernst. A vidente ocupa sua importância não apenas à espiritualidade do autor, mas a toda à narrativa de *Nadja*: suas previsões a respeito de uma mulher importante na vida de Breton parecem confirmar a aura mítica que ele a concebe. Há, inclusive, um retrato de Madame Sacco entre as ilustrações escolhidas para compor *Nadja*.

Marx Ernst, à qui j'ai parlé d'elle, accepterait-il de faire le portrait de Nadja? Mme Sacco, me dit-il, a vu sur son chemin une Nadia ou Natacha qu'il n'aimerait pas et qui — ce sont à peu près ses termes — causerait un mal physique à la femme qu'il aime : cette contre-indication nous paraît suffisante (BRETON, 1998, p.105).

Interessa-nos aqui a importância simbólica atribuída a essa personagem. O autor chega inclusive a publicar uma elogiosa *Lettre aux voyantes*<sup>8</sup> expressamente dirigida às mulheres que dedicam-se à clarividência. Neste contexto, percebe-se toda uma tradição de “poetas-videntes” que surtiram um verdadeiro deslumbramento em Breton e que tiveram grande influência em toda a criação de uma poética surrealista. Em sua *História do Surrealismo*, Nadeau aponta Baudelaire como precursor dessa tradição: seria ele o “primeiro vidente, verdadeiro poeta” (2005, p. 38). Nessa categoria, estariam também inscritos Alfred Jarry, Lautréamont e Rimbaud. Este último, cuja poesia transgressora já foi apresentada nesta dissertação como referência surrealista por excelência, proporia-se efetivamente a tratar dessa qualidade visionária da escrita poética em sua carta à Paul Demeny.

O poeta se faz vidente em virtudes de longa, imensa e racional *desordem de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura. Procura a si mesmo, exaure em si todos os venenos, conservando-lhes apenas as quintessências. Inefável tortura onde tem necessidade de toda a fé, toda a forma sobre-humana, onde se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito e o supremo sábio! (RIMBAUD, 1871, *apud* NADEAU, 2005, p. 41).

Atribuir à poesia um programa tão ambicioso à altura não deixava de ser um caminho arriscado. O próprio Rimbaud não saiu impune do julgamento de Breton, que o “despede” no *Deuxième Manifeste du Surréalisme*: “Inutile de discuter encore sur Rimbaud : Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper. Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel” (BRETON, 1929, p. 3).

---

<sup>8</sup> 5o. volume da revista *La révolution surréaliste*, 1925.

Supõe-se, então, que todos os acontecimentos que levaram Breton ao encontro de Nadja foram regidas por leis muito especiais da ordem do universo. Há um lugar, no entanto, onde essas leis parecem operar de maneira especialmente generosa à celebração de encontros valiosos. A seguir, serão abordados alguns aspectos que inscrevem Paris em uma tradição literária muito propícia ao *hasard objectif* antes mesmo que Breton o descrevesse assim.

### 1.8 O espaço e a geografia parisienses

Dando continuidade à discussão acerca das circunstâncias nas quais surge Nadja, tratemos do cenário onde são produzidos os documentos e todas as fabulações da obra: a cidade de Paris. Parece pertinente localizá-la em sua importância não somente para a obra em questão, mas para todo o movimento surrealista e para as vanguardas artísticas em geral. Rónai (1957) recorre a uma análise do cenário europeu no século XIX para justificar a capital francesa como sobressaindo-se culturalmente em relação às outras metrópoles.

Se Londres a igualava no número de habitantes e a superava como empório comercial, ficava-lhe atrás no colorido, nas atrações, no movimento de estrangeiros. Roma, centro perene do catolicismo, ainda não era capital da Itália e, na atmosfera de suas ruas, ao cheiro de incenso misturava-se o mofo das glórias passadas. Madrid definhava numa lenta decadência, Berlim era apenas o centro de um pequeno Estado prussiano, a capital dos czares ficava longe, atrás do nevoeiro, no meio de um deserto. Viena, sim, que reluzia, abrihantada pela auréola de uma esplêndida corte [...], mas dava a impressão artística de uma joia sem comunicar o espanto de uma metrópole gigantesca. As grandes cidades de outros continentes estavam ainda na sua infância. Paris reinava sem contestação, sem partilhas (RONÁI, 1957, p. 129).

É justamente esse “reinado sem partilhas” que possibilita a criação de toda uma mítica envolvendo a cidade de Paris. Escritores e artistas em geral do mundo inteiro passam a elegê-la não só como cenário, mas como verdadeiras personagens de suas obras. Rónai cita Balzac como pioneiro no deslumbramento literário por Paris, uma vez que a maioria dos seus romances muito reconhecidos se passa na capital francesa (de acordo com sua investigação, cerca de 44 obras que compõem *La comédie humaine* se passam na chamada Cidade-Luz).

Neste presente trabalho, já foram citadas referências importantes para consagrá-la como herdeira de uma tradição literária especialmente propícia ao romance e à poesia: *Le Peintre de La Vie Moderne*, de Baudelaire (cuja obra poética também não deixa de evocar

ares parisienses) e *Le Paysan de Paris*, de Aragon, além do próprio *Nadja*, cujas menções a lugares muito particulares de Paris serão logo aqui abordadas.

De acordo com Callois, é por volta de 1840 que nasce a concepção da cidade com um caráter nitidamente mítico e que estaria ligado às “consideráveis mudanças do mundo exterior, sobretudo no cenário urbano” (s/d, p. 126). Nesta perspectiva, fala-se mesmo em um mito de Paris devido ao período efervescente em que foi elaborado e às importantes transformações mundiais das quais foi contemporâneo, como um fenômeno da modernidade. Se, como já foi sugerido nesta dissertação, o *flâneur* de Baudelaire constrói-se como o herói urgente de uma época cujo aceleracionismo parecia insustentável, Paris parecia o lugar ideal para acolher suas angústias urbanas: entre os motivos apontados por Rónai como mais evidentes que em outras cidades europeias, a efervescência cultural e econômica da capital francesa trazia à tona novas questões à medida em que elas eram elaboradas por seus habitantes.

Percebe-se, então, uma certa “consciência de cidade”, como chamou Stierle (2001), muito particular à capital francesa. Essa consciência envolve sentimentos universais e inerentes a qualquer conjunto urbano, ainda que acentuada a partir de uma dita modernidade, porém passa a tratar também de especificidades muito próprias ao cotidiano parisiense. Callois alerta ao leitor de Paris que a cidade que ele pensa tão bem conhecer não é a única e nem a verdadeira (s/d, p. 117) e que há muito que só é revelado aos verdadeiros parisienses. Ainda segundo o autor, existiam pelo menos duas cidades paralelas e coexistentes ao mito de Paris: havia a Paris das experiências, na qual seus milhares de habitantes percorriam diariamente as ruas e boulevards ocupando-se de suas próprias atribulações, e havia a Paris dos mistérios, cujos segredos só seriam desvendados sob a proteção da escuridão da noite.

O mérito surrealista seria justamente dissolver as fronteiras entre essas duas perspectivas da mesma Paris e revelar esses segredos em plena luz do dia. É só através do encontro das experiências e dos mistérios vividos em Paris que Breton poderá encontrar *Nadja*, em uma poetização do cotidiano que beira o maravilhoso.

Em relação a *Nadja*, é possível esboçar uma cartografia de certos lugares mencionados na obra que demonstram ocupar uma importância simbólica tanto para o enredo quanto para a formulação de Breton de um imaginário parisiense. Convém ressaltar que o encanto do escritor surrealista com a cidade é anterior ao surgimento de *Nadja* inclusive na narrativa: até que a personagem apareça, são cerca de 72 páginas (na edição consultada para a elaboração desta pesquisa) de divagações acerca de seu cotidiano em Paris até o transfigurador dia 4 de outubro em que ele acabaria por conhecê-la. Há, inclusive, um verdadeiro acervo fotográfico dos lugares por onde andava Breton que reforça o caráter documental da obra (o estatuto da imagem para o autor e para o Movimento Surrealista em geral será tratado ainda nesta dissertação).

Bürger (1993) propõe a divisão de *Nadja* em quatro partes: uma introdução teórica, uma série de observações isoladas, relatos em forma de diário em que Breton narra os encontros com *Nadja* e uma conclusão teórica. Aqui, serão analisados os principais lugares visitados antes desses encontros, o que corresponderia à segunda parte. A intenção deste itinerário é compreender a importância dos caminhos que levarão Breton à *Nadja*, considerando a importância do caminhar tão reforçada ao longo do presente trabalho.

Inicia-se essa pretendida cartografia segundo as recomendações do próprio Breton: “*Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927 toujours le même décidément...*” (BRETON, 1998, p. 23), anuncia o autor, logo após recomendar ao leitor que não espere uma narrativa integral dos fatos que serão narrados.

Qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce particulières dont je suis l'objet ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage. (BRETON, 1998, p. 23)

Há aí direcionamentos importantes que nortearão toda a obra. A própria opção de Breton por iniciar a narrativa (que até então ainda discorria sobre a primeira sentença da obra, “*Qui suis-je ?*” a partir do hotel em que morava em 1918 (portanto muito anterior à história) aponta que o encontro com *Nadja* revela elaborações consideravelmente antigas do autor.

Também é sintomático que, apesar da justificativa de Breton para que os fatos não sejam narrados todos em uma ordem estabelecida, o enredo comece de fato por um lugar tão significativo para a sua precedência intelectual e sensível antes mesmo de serem concebidos os primeiros conceitos surrealistas.

Como etapa desse ponto de partida, Breton lista o Solar d'Ango, onde lhe foi possibilitado caçar com gavião: "*Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire Nadja ?*" (BRETON, 1998, p. 24), pergunta-se, em uma possível alusão ao desejo de que algo seja capturado. É aí que o autor atesta que pouco importa que haja um erro ou omissão mínima em seu relato, ou mesmo certa confusão ou esquecimento: tais acidentes do pensamento, segundo Breton, não deveriam à sua injusta proporção de fatos diversos.

Para ilustrar essa injusta proporção, Breton utiliza-se de seus sentimentos ambivalentes em relação a um monumento parisiense (a estátua de Étienne Dolet, na praça Maubert) e a sua rejeição desses sentimentos como "passíveis de psicanálise". O autor confessa apreciar o método freudiano, embora pense que a técnica limite-se a expulsar o homem de si mesmo. Aqui, convém tratar da relação entre Breton e a psicanálise justamente a partir dessa confissão. Santos (2002) remete a dados biográficos de Breton para lembrarmos, à época em que cursava Medicina, o autor opta por cumprir seu serviço militar na 1ª Guerra trabalhando em um hospital psiquiátrico em Nantes, experiência que lhe causou uma forte impressão.

É durante esta temporada no hospital que Breton tem seu primeiro contato com a obra de Freud a partir de livros de Régis, como *Précis de Psychiatrie et La Psychanalyse*, e se interessa "apaixonadamente" (2002, p. 231), como bem coloca Santos, pelo discurso dos loucos e pelo da Psiquiatria. Santos reconhece traços deste entusiasmo ao apresentar uma trecho de carta bastante significativo de Breton a seu amigo Theodore Fraenkel: "Demência precoce, paranoia, estados crepusculares, / Ó poesia alemã, Freud e Kraepelin!". (BONNET, 1988, p. 99).

Esse primeiro “apaixonamento” de Breton pela Psiquiatria leva a um aspecto fundamental de toda a sua obra por vir: o deslocamento desse discurso tradicionalmente científico para que seja percebido como poético. Entende-se que o desejo de que rompam-se as fronteiras entre a ciência e a poesia levará, ao longo do desenvolvimento do Surrealismo, ao rompimento entre o real e o imaginário sonhado por Breton.

A convivência com os ditos “heróis de guerra” no hospital psiquiátrico em que trabalhou em Nantes despertou em Breton questionamentos muito sensíveis em relação aos traumas dessas pessoas. Santos traz a forma emblemática de um paciente de Breton cujo conteúdo do delírio era a simulação da guerra como exemplo máximo do que o marcou nessa experiência. Ora, esta modalidade de delírio, que coloca em tensão a realidade mesma da guerra e o desejo de negá-la, revela-se muito sintomática.

Elisabeth Roudinesco chega a creditar esse fato como um verdadeiro marco para o nascimento da noção do Surrealismo, uma vez que “[...] a partir de uma experiência clínica real que ele concebeu a existência da ‘surrealidade’ e em seguida procuraria atingi-la através da escrita automática.” (ROUDINESCO, 1988, p. 37). Na leitura de Santos, pode-se identificar em Breton, como em Freud, como o patológico é que lança luz sobre o funcionamento “normal” do psiquismo.

Se “Freud parte do sintoma neurótico e chega ao sonho e à descrição do aparelho psíquico” (SANTOS, 2002, p. 232), Breton, por sua vez, utiliza-se de uma aproximação paranoica da realidade para enunciar uma relação do homem não apenas com o real, mas com o que transcende esse real: o sobre-real ou, como será chamado a partir de então, o surreal.

É aí que surge o automatismo, noção fundamental do pensamento de Breton e ferramenta importante no alcance um estado surreal do mundo. Convém ressaltar que não se trata de uma noção inédita, uma vez que o automatismo já era muito presente no saber psiquiátrico francês e encontrava-se especialmente em voga no final do século XIX, quando Pierre Janet defende sua tese sobre o automatismo psicológico.

É muito provável que Breton tenha sido aluno de Janet antes mesmo de ter sido leitor de Freud, uma vez que, enquanto Janet já era consagrado no meio da psiquiatria na França, Freud sequer havia sido traduzido para o francês<sup>9</sup>. No entanto, há uma diferença crucial entre o automatismo “original” e o automatismo surrealista: para Janet, o automatismo representaria uma forma de fraqueza psíquica, uma incapacidade de obediência à consciência que seria característica dos doentes mentais. Já para Breton e seus amigos surrealistas, a ideia era radicalmente oposta: “se Breton retém a ideia de uma atividade automática efetuada fora da consciência, ele não a considera de forma alguma como signo de fraqueza psíquica; ao contrário, ela seria signo de uma liberação do espírito necessária à criação poética” (SANTOS, 2002, p. 233).

Um reconhecimento positivo do automatismo como mecanismo de escape da consciência aproxima-se de maneira muito próxima do processo primário em Freud, que diz respeito ao inconsciente. As técnicas do automatismo, que são muitas, mas das quais destaca-se a escrita automática, consistem em formas criativas de trabalhar o que já lá está. Como bem sintetiza Chénieux-Gendron: “O que era percebido como produto da alienação (a loucura que se deve aprisionar) torna-se objeto valorizado de uma invenção maravilhosa”. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1984, p. 68).

Seja na busca pela cura da neurose, como inicialmente pretendia Freud, ou na potencialização da criação poética, como quis Breton durante toda a sua vida, as revelações que escapam à consciência demonstraram-se profundamente importantes para ambos. Houve, inclusive, um breve encontro entre Freud e o jovem Breton, ainda que a ocasião tenha se revelado bastante decepcionante para esse último, como informam Cardinali e Dunker (2020) a partir de dados biográficos fornecidos por Roudinesco (1988).

Em 1917, Breton foi interno provisório no serviço de Babinski no Hospital Pitié Salpêtrière. Em 1922 começou a ler Freud, as primeiras traduções para o francês das Conferências introdutórias sobre a psicanálise (1915-1917) e de Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901), e em outubro de 1921 encontrou-se com o psicanalista em seu consultório em Viena. Freud o recebeu em meio ao horário dos pacientes, fazendo-o esperar por meia hora. Sem entusiasmo, respondeu apenas com banalidades e ao final da conversa o saudou dizendo: “Felizmente, contamos com a

---

<sup>9</sup> Felizmente, houve para Breton o intermédio dos livros de Régis sobre a obra freudiana.

juventude.” (ROUDINESCO, 1988, p. 37). Breton levou anos para se refazer de tal decepção (CARDINALI e DUNKER, 2020, p. 16).

Para além desse curto apurado histórico das proximidades entre a psicanálise e os ideais surrealistas, vale utilizar o valioso conhecimento biográfico de Freud por parte de Roudinesco para estabelecer agora não as semelhanças, mas a diferença fundamental para a compreensão do inconsciente: “No poeta, o inconsciente não é uma estrutura organizada em termos de tópicos, mas um lugar psíquico consonante com o automatismo descrito pelos psicólogos, hipnotizadores, espíritas e ocultistas” (ROUDINESCO, 1988, p. 37).

Talvez seja essa fundamental consonância do inconsciente para com o automatismo para Breton justamente o que o impossibilite considerar suas impressões da estátua de Étienne Dolet como “passíveis de psicanálise”. Aqui, parece que a organização do inconsciente em tópicos, como identifica Roudinesco no tratamento psíquico de origem freudiana, corria o risco de prejudicar a plena associação livre pretendida pelo Surrealismo. No entanto, a partir dos fatos apresentados torna-se impossível desconsiderar a revolução que o contato com a psicanálise trouxe não só para o movimento surrealista, mas para a própria maturidade intelectual de Breton, que culminaria, por sua vez, em seu rompimento definitivo com o exercício da Psiquiatria.

Tendo sido constatada a influência da Psicanálise para Breton, que acaba por tornar-se da maior importância para o desenvolvimento desta dissertação, volta-se então à deambulação que nos interessa. Logo após o episódio na praça Maubert, há menção ao primeiro encontro entre Breton e Paul Éluard. No sentido de garantir a continuidade da cartografia aqui pretendida, convém informar que esse encontro acontece no conservatório René Maubel, onde acontecia a estreia da peça *Couleur du temps*, de Apollinaire.

No intervalo, enquanto conversava com Picasso, Breton é abordado por um jovem que, em meio a balbucios, confunde-o com um amigo dado como morto durante a guerra. Percebe-se, então, que a fantasia de guerra vai além dos muros do hospital psiquiátrico, adoecendo qualquer um que a tenha vivido em maior ou menor grau e surgindo de maneira particularmente recorrente a Breton. O mais curioso nessa história, no entanto, ainda estaria por vir. Por intermédio de Jean Paulhan, Breton começa a corresponder-se com outro intelectual sem que tivessem sido apresentados pessoalmente.

Quando de fato se conhecem, tamanha foi a surpresa de Breton ao descobrir que tratava-se da mesma pessoa que se aproximara dele no dia da peça de Apollinaire! Só poderia tratar-se de um dessas coincidências maravilhosas do *hasard objectif*, cuja relação com o maravilhoso deve ser reafirmada como a explicação mais coerente entre as incoerências todas.

Nesse contexto, também vale ressaltar a influência desse maravilhoso na opção de Breton por seus itinerários. O próprio autor confessa-se guiado por um certo “*donnée obscure*” ao percorrer a cidade e, de certa forma, parece confiante nos destinos aos quais esse dom pode lhe levar.

On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du Matin et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidé que cette donnée obscure, à savoir que c'est là qu'est passera cela (?) (BRETON, 1998, p. 36).

Essa feliz percepção de Breton e sua confiança na própria intuição mostram-se, por exemplo, quando o autor menciona que mantém o hábito de jamais consultar o programa antes de entrar num cinema. “*Je comprends, du reste, assez mal, je suis trop vaguement*” (BRETON, 1988, p. 39), confessa, sobre suas impressões cinematográficas. Curiosamente, Breton publica, entre as ilustrações de *Nadja*, o programa do filme que mais o comoveu, *L'Étreinte de La Pieuvre* (1919), uma produção norte-americana realizada por Duke Worne. É interessante essa proposta do autor que, apesar de assistir aos filmes sem nada saber sobre eles *a priori*, revela o programa ao leitor. É como se, de certa forma, Breton quisesse que soubéssemos de algo que não estava inteiramente claro para si mesmo.

Há ainda em *Nadja* considerações a propósito do *Théâtre Moderne*, situado ao fundo da passagem da *Opéra*, e do *Théâtre des Deux Masques*, na rue Fontaine. Sobre este último, Breton utiliza-se de uma peça lá representada, *Les Detraquées*, para expressar sua “*admiration sans borne*” (BRETON, 1998, p. 41). Admitindo seu pouco gosto pelo teatro, Breton confessa ter se atraído pela peça justamente pelo horror da crítica, que chegou a pedir sua interdição.

Não interessa aqui o enredo da peça (embora Breton o tenha fornecido de maneira rica e incluído fotografias do espetáculo e da atriz principal, Blanche Durval), mas sim a repercussão que essa teve sobre ele.

Breton confessa ter revisto *Les Détraquées* em duas ou três reencenações e em muitas vezes que a “representou” para si mesmo na memória. Depois, dorme mal e associa um sonho particularmente estranho à lembrança de certas cenas das *Détraquées*: “*Ce rêve m'a paru intéressant dans la mesure où il était symptomatique de la répercussion que de tels souvenirs, pour peu qu'on s'y adonne avec violence, peuvent avoir sur le cours de la pensée*” (BRETON, 1988, pp. 49-50). É a partir dessa situação específica que Breton passa a tratar da importantíssima questão do sonho.

...mais il est indiscutable qu'à la transposition, qu'à l'intense fixation, qu'au passage autrement inexplicable d'une image de ce genre du plan de la remarque sans intérêt au plan émotif concourent au premier chef l'évocation de certains épisodes des *Détraquées* et le retour à ces conjectures dont je parlais. La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce **double jeu de glaces**, il y a là l'indication du rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur, au plus haut degré « surdéterminant » au sens freudien, que sont appelées à jouer certaines impressions très fortes, nullement contaminables de moralité, vraiment ressenties « par-delà le bien et le mal » dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité (BRETON, 1998, pp. 53-54. Grifos nossos).

Tratando-se de sonho, parece muito conveniente estabelecer uma conexão dessa passagem com outro texto fundamental de Breton: o *Manifeste* de 1924. Nele, Breton já antecipa que ambiguidade entre sonho e realidade poderia ser percebida como uma só, a super-realidade.

De l'instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve dans son intégrité (et cela suppose une discipline de la mémoire qui porte sur des générations; commençons tout de même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareilles, on peut espérer que les mystères qui n'en sont pas feront place au grand Mystère. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire (BRETON, 1966, p. 21).

Ora, essa dicotomia sonho/realidade implicada em uma super-realidade já havia sido aqui tratada na relação entre Surrealismo e Psicanálise. Essa dicotomia surrealista, de fato, retoma a teoria freudiana da interpretação dos sonhos, quando na análise do sonho de injeção de Irma, Freud afirma que “[...] o sonho poderia ser a realização de um desejo.” (1999 [1900], p. 172).

Volta-se então a Cardinali e Dunker, que afirmam que, em ambas essas perspectivas, é buscada a liberdade do sujeito, “com o uso da imaginação, sua força motora, tendo o choque como instrumento que, por meio da privação do sentido, alerta o sujeito para o fato de sua própria práxis ser questionável, tendo, assim, a necessidade de transformá-la em ato revolucionário” (CARDINALI e DUNKER, 2020, p. 26). O sonho surge, então, como próprio ato revolucionário e originalmente corajoso na articulação entre o mundo real e o mundo desejado. Em uma tentativa de compreensão de um real que não corresponde à inventividade de Breton, percebe-se a fala de Lacan.

O real pode ser representado pelo acidente, pelo barulhinho, a pouca realidade, que testemunha que não estamos sonhando. Mas, por outro lado, essa realidade não é pouca, pois o que nos desperta é a outra realidade escondida por trás da falta do que tem lugar de representação – é o Trieb, nos diz Freud.” (LACAN, 1998 [1964], p. 61).

Chega-se então ao alargamento do real compreendido no “barulhinho” do *marché aux puces* de Saint-Ouen, onde Breton afirma seu gosto por objetos “*qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime*” (1998, p. 55), segundo o próprio. Como exemplo de objeto “perverso”, o autor apresenta a descrição e a fotografia de um semicilindro irregular estampado com informações estáticas da população de uma certa cidade italiana comprada alguns dias antes da escrita de *Nadja*.

Nessa mesma ida específica ao *marché* Saint-Ouen, Breton elege um exemplar das *Oeuvres Complètes* de Rimbaud, entre tantos outros artefatos curiosos, como seu maior objeto de desejo. Como os mais emblemáticos objetos de desejo, no entanto, o livro não está pode ser possuído por Breton: não está à venda, pois pertence a uma jovem que o havia esquecido entre as vitrines.

Sucedese, então, uma empolgada conversa na qual essa mesma jovem demonstra suas preferências literárias (além de Rimbaud, gostava de Shelley e Nietzsche) e chega a falar dos surrealistas e do *Paysan de Paris*, cuja leitura pareceu-lhe insustentável depois das variações sobre o pessimismo. Breton nela identifica também um grande anseio revolucionário. Mais tarde, ela se apresentaria como a escritora Fanny Beznos, que acabaria por morrer em Auschwitz alguns anos depois.

Aqui, é significativo que este breve, porém valioso encontro tenha sido orquestrado a partir do poder de encantamento que Rimbaud e sua tradição de poetas-videntes exerciam sobre Breton e todo o Movimento Surrealista, como já foi sugerido nesta dissertação. Nadeau (2008) recorre ao próprio Breton em seus *Pas Perdus* (1922) para tratar desse encantamento.

Perambulam atualmente pelo mundo alguns indivíduos para quem a arte, por exemplo, deixou de ser um fim", dizia Breton em 1922. Rimbaud foi um desses. "Sua obra merece ficar como vigia em nossa estrada", acrescentava ele, porque exprimiu "uma inquietação que sem dúvidas milhares de gerações não haviam evitado, e lhe deu esta voz que ainda ressoa em nossos ouvidos": questão eterna do destino do homem, do "porque somos feitos e a quem podemos servir, devemos deixar aí toda a esperança?", questão à qual todas as filosofias e religiões deram respostas decepcionantes, questão perpetuamente recolocada pelos homens "livres" e que, para os surrealistas, constituiu o fundo do debate (NADEAU, 2008, p. 41).

Percebe-se no comportamento poético de Rimbaud uma resposta surrealista para essa questão. Nesta perspectiva, a experiência do Surrealismo fortaleceria uma ética da poesia identificada como bastante rimbaudiana. Parece impossível, então, que o gosto de Breton e seus amigos pelo poeta não demonstre um papel fundamental na construção de todo um processo criativo. A própria natureza da inspiração para Rimbaud vem a também inspirá-los: "não é uma voz vinda do céu, mas das 'profundezas' do ser, do inconsciente", a quem os surrealistas abrirão largamente as portas" (NADEAU, 2008, p. 41).

Somente uma leitura freudiana de Rimbaud possibilitaria identificar no inconsciente essas 'profundezas' tão singulares. Sabe-se já que os surrealistas leram tanto Freud quanto Rimbaud com muito afinco para realizar esse tipo de associação.

Ainda sobre a influência de Rimbaud no Surrealismo (patente no *Manifeste*), interessa-nos um documento curioso datado de 1927 e assinado por muitos autores ligados ao movimento surrealista, como Aragon, Max Ernst, Paul Eluard e o próprio Breton, entre outros, a propósito da inauguração de uma estátua a Rimbaud na cidade de Charleville-Mézières.

A caracterização de Rimbaud como poeta errante feita pelos artistas-assinantes parece ir perfeitamente ao encontro da problemática principal deste presente trabalho. “*Sans espoir aucun, ni sur terre, ni ailleurs, il ne songea qu'a s'en aller toujours, en proie à cet ennui terrible que vous ne connaîtrez jamais, il traquait À travers le monde, dans les lieux plus désolés, l'image la plus désolante de lui-même et de nous.*”, falamos de Rimbaud no documento em questão, que denuncia a falta de coerência em insistir no monumento em sua homenagem justamente em um lugar tão desprezado pelo poeta, que optou pela errância ao redor do mundo ao invés de estabelecer-se na cidade natal.

Recentemente, outra pretensa homenagem a Rimbaud também foi identificada como problemática: em setembro de 2019 (segundo matéria da Rádio França Internacional), foi divulgada no jornal *Le Monde* uma petição para que os restos mortais do poeta fossem transferidos do cemitério de Charleville-Mézières para o Panteão de Paris. Tal iniciativa foi duramente rejeitada pela família do poeta, enquanto seus admiradores mostraram-se divididos: enquanto a ideia partiu de três estudiosos da obra de Rimbaud, houve quem viesse a público se declarar contra a homenagem em um manifesto publicado pelo mesmo *Le Monde* (a começar pelo poeta sírio Adonis).

Quanto à família, entende-se que a rejeição à ideia seja da ordem da vida privada do poeta, uma vez que a transferência do corpo de Rimbaud para o Panteão seria feita junta a de seu célebre amante Paul Verlaine (1844-1896), enterrado em Batignolles, na periferia de Paris. Já os motivos dos leitores de Rimbaud parecem tratar mais assertivamente da contradição entre tal homenagem e a obra do poeta (e, conseqüentemente, sua vida, privada ou não).

“Nada menos panteônico do que a vida e a obra de Rimbaud; nada menos rimbaudiano do que o Panteão”, declara na ocasião, Saulo Neiva, diretor da Agência Universitária da Francofonia para o Caribe e professor titular da Universidade Clermont-Auvergne na matéria de Adriana Brandão para RFI (2020). As transgressões de Rimbaud, seja ao formalismo das letras de sua época ou às normas reacionárias de todas as épocas, não cabem no Panteão pelos mesmos motivos que não cabiam na inauguração do monumento criticado por Breton em 1927.

À altura, o presidente Macron acabou por creditar a decisão da família o cancelamento da homenagem. Interessa aqui, no entanto, a importância simbólica envolvendo todo esse evento: se Verlaine chegou a pedir que seus amigos da Comuna de Paris bombardeassem o Panteão, Rimbaud o fez diretamente do pequeno cemitério de Charleville após a morte. Parece fazer sentido apresentar aqui esse episódio recente após apresentar o abaixo-assinado surrealista contra um monumento considerado inadequado há muitos anos para demonstrar que a leitura subversiva de Rimbaud (e a incansável denúncia da apropriação burguesa de sua obra) demonstra-se anacrônica.

Voltemos ao *Marché aux puces* de Saint-Ouen. Esse “encontro” com Rimbaud, como tantas outras situações cotidianas que despertam questionamentos muito profundos em Breton, serve para ilustrar que o acaso não se reduz a uma conjunção fortuita: há uma certa disposição também para acolhê-lo, uma vez que “o acaso dá-se, pois, *de per se*, mas exige por parte dos surrealistas uma orientação que permite observar a coincidência de elementos em acontecimentos independentes entre si (BURGER, 1993, p. 113).

Como, por exemplo, também são reveladoras as observações seguintes: nas páginas que seguem-se logo após ao que se passou em Saint-Ouen, Breton recorda-se de dois momentos a princípio sem nenhuma relação entre si: o encontro de uma senhora que ele se refere como *dame au gent*, cuja luvas azul-celeste lhe causaram uma impressão engraçada na ocasião de uma visita à “*Central Surrealiste*”; e uma observação feita por Aragon sobre o letreiro de um hotel em Pourville.

De acordo com o autor do *Paysan de Paris*, em uma leitura realizada com certa dose de obliquidade, a palavra MAISON deixava de ser percebida totalmente e a palavra ROUGE, por sua vez, passava a ser percebida como POLICE.

Em uma nota de autor, Breton menciona uma *cruelle ironie* (N.d.A, 1998. p. 59) posterior à associação entre as palavras *rouge* e *police* feita por Aragon. Supõe-se que seja uma referência de Breton à conversão do amigo ao stalinismo. De qualquer forma, a assertiva parece ela mesma dotada de ironia, uma vez que, depois de tudo que já foi aqui tratado sobre o *hasard objectif*, não faz sentido tratar de ironias cruéis do destino e sim de condições muito significativas do acaso.

Breton também assinala, uma ou duas horas mais tarde, seu testemunho de um breve episódio envolvendo uma senhora que ele opta por chamar simplesmente de *dame au gant*". Sobre ela, o autor revela apenas um incomum interesse por uma gravura pertencente à casa que ela acabara de alugar e que, apesar de representar um tigre, é percebido por Breton como semelhante a um anjo. "*Je signale, pour finir, ces deux faits parce que pour moi, dans ces conditions, leur rapprochement était inévitable et parce qu'il me paraît tout particulièrement impossible d'établir de l'un à l'autre une corrélation rationnelle*" (1998, p. 60), escreve Breton a respeito da relação improvável entre a confusão do letreiro feita por Aragon e a gravura da *dame au gant*. Segue-se então uma reflexão moral por parte de Breton em relação ao trabalho.

Je suis contraint d'accepter l'idée du travail comme nécessité matérielle, à cet égard je suis on ne peut plus favorable à sa meilleure, à sa plus juste répartition. Que les sinistres obligations de la vie me l'imposent, soit, qu'on me demande d'y croire, de révéler le mien ou celui des autres, jamais. Je préfère, encore une fois marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour. Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au prix du travail (BRETON, 1998, pp. 60-61).

Convém então realizar alguma conexão entre Breton e demais surrealistas e uma literatura ideológica. De acordo com Del-Pino Salas (2008), apesar de manter algumas ressalvas, Breton ingressa no Partido Comunista Francês em 1927, assim como Aragon, Benjamin Péret e outros membros do Movimento Surrealista.

Mesmo antes de ser estabelecido um compromisso e uma agenda partidária, é fundamental constatar no Movimento em questão um viés muito político, uma vez que “o Surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo” (LÖWY, 2002, p. 9).

Michel Löwy (2002) sustenta que os surrealistas tomaram para si a urgente responsabilidade de resgatar os momentos “encantados” da condição humana apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta e a utopia, por exemplo. Percebe-se aí que o Surrealismo transcende suas funções literárias e pictóricas (fundamentais, mas não suficientes), passando a ser percebido como uma nova postura em relação a ser e estar no mundo.

Löwy recorre aos primórdios do Surrealismo para admitir que a aspiração revolucionária está em sua origem mesma, uma vez que um dos primeiros textos coletivos do grupo se intitulava *La Révolution d’abord et toujours* (1925). A consequente adesão de Breton ao Partido Comunista Francês é feita após um particular interesse pela Revolução de Outubro, sem no entanto, que seja mantido seu direito de crítica, como explica na brochura da publicação *Au Grand jour*. Porém é somente com o *Second Manifeste du surréalisme* (1930) que Breton assume de fato todas as consequências desse ato, afirmando, por parte dos surrealistas, “totalmente, sem reservas, nossa adesão ao princípio do materialismo histórico” (BRETON apud LOWY, 2009).

Utilizando-se da diferença fundamental entre o materialismo moderno e o materialismo histórico estabelecida por Friederich Engels, o escritor sustenta que “o surrealismo se considera indissolivelmente ligado, em consequência das afinidades eletivas que assinala, à abordagem do pensamento marxista – e somente a ela”. (BRETON apud LOWY, 2009, p. 32)

A leitura marxista de Breton, no entanto, não caberia nos rígidos moldes da intelectualidade ou da militância comunista à época. Resta concordar com a definição de Löwy a respeito do marxismo de Breton: um “materialismo histórico sensível ao maravilhoso” (2012 p. 32).

Nos termos do próprio Löwy, trata-se de “uma leitura da teoria marxista inspirada por Rimbaud, Lautréamont e pelo *roman noir inglês* (Lewis, Maturin) – sem perder de vista por um instante sequer a necessidade imperiosa de combater a ordem burguesa.” (2012, p. 33).

Essa perspectiva de Breton em relação ao marxismo, embora inquietante e original na maneira como é proposta, assemelha-se a outras no sentido em que vai além da ortodoxia em relação à teoria de Marx. Löwy fala em marxismo romântico para tratar de “uma forma de pensamento que é fascinada por certas formas culturais do passado pré-capitalista e que rejeita a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna mas que transforma essa nostalgia em força na luta pela transformação revolucionária do presente” (2012, p. 33) e inscreve José Carlos Mariátegui, Walter Benjamin, Ernst Bloch e Herbert Marcuse nessa tradição.

Se esses marxistas românticos, como assim foram chamados, parecem-se pela insurgência pelo desencantamento do mundo cujo capitalismo e a forma como nele as relações são retificadas são acordados como culpados muito claros, Breton e seus surrealistas surgem com a imaginação como uma ferramenta muito efetiva na tentativa de reencantamento desse mundo.

Nesse contexto, seria inevitável que não houvesse algum embate entre a postura irreduzivelmente libertária da abordagem de Breton e o rigor exigido ao compromisso com o comunismo. Recordar-se a afirmação da liberdade expressa no seu Manifesto: “*Le seul mot de liberté est tout ce qui m’exalte encore*” (BRETON, 1924, p. 12). Löwy bem lembra da sequência dessa história: cada vez mais próximos das posições de Trotsky e da Oposição Comunista de Esquerda, os surrealistas, em sua maioria, romperam definitivamente com o stalinismo em 1935.

Há, no entanto, entre eles um intelectual se manteria comprometido com o regime de Stálin por um tempo significativo: Louis Aragon, cujo rompimento com o regime se daria apenas após as denúncias de Nikita Krushev ao culto à personalidade de Stalin no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1953 (com efeito, Aragon se tornaria um crítico ferrenho dos abusos do Governo Soviético nos países do leste na Europa

nos anos 60 e, enquanto diretor do suplemento literário do jornal *L'Humanité*, publicaria material de escritores perseguidos pelo Regime, como Aleksandr Solzhenitsyn e Milan Kundera).

Volta-se então ao episódio do letreiro do hotel em Pourville. Dado o contexto histórico, político e pessoal do rumo que tomou a vida de Aragon, a associação feita por Breton entre o amigo e a *POLICE ROUGE* como uma alusão ao envolvimento soviético do mesmo seria natural e até mesmo condicionada por circunstâncias muito específicas.

No entanto, há de se lembrar que todo o enredo de *Nadja* se passa em 1926. Embora Breton relate ter ido à livraria de *L'Humanité* na rua Lafayette à procura do último livro de Trotsky justamente no dia 4 de outubro em que viria a encontrar Nadja, ambos os escritores não haviam sequer se filiado ao Partido Comunista, quanto mais apresentado divergências estruturais em relação a ele (aqui, reafirma-se o compromisso político do Surrealismo enquanto anterior à sua agenda partidária). Aqui, parece interessante pensar num aspecto visionário do *hasard objectif* não só nessa antecipação de Breton sobre o direcionamento político de Aragon, mas em uma atribuição de Trotsky e de uma ideologia comunista às próprias condições para que Nadja possa surgir. Nesta perspectiva, enfatiza-se um caráter quase sobrenatural dessa antecipação, o que servirá de ponto de partida para o próximo assunto aqui tratado: o dos fantasmas de Breton.

### 1.9 Uma história de fantasmas

Tratar-se-á, então, de fantasmas: além da sua exploração numa perspectiva textual (inconsistência ou diluição identitária, relação com o inconsciente psicanalítico, instauração de uma duplicidade entre o narrador e Nadja como seres errantes e fantasmagóricos, relação com a descrição da Nadja como figura evanescente – de contornos quase míticos – que se cria a si própria), convém trazer a noção de *phantasma* em S. Agostinho onde se liga diretamente com a memória e o poder (criador e estético) da imaginação e da imagem.

Isabelle Bochet (2009) realiza uma leitura pertinente para a esclarecer o conceito de *phantasma* em S. Agostinho: tratam-se de « *les images d'images* » (2009, p. 251), ou seja, as imagens que podem ser geradas ou forjadas a partir das primeiras.

Nesse contexto, percebe-se em Agostinho uma questão fundamental no que diz respeito a essas imagens: afinal, seriam elas obstáculos ou meios de acesso a Deus? Aqui, recorre-se a Bochet e seu reconhecimento da influência platônica em Agostinho, que constata o risco das imagens como figuras alienantes para o homem à medida em que este esquece sua verdadeira natureza e chega à idolatria dessas imagens.

No entanto, percebe-se na mesma leitura certo papel positivo das imagens, que podem aproximar o homem de Deus como sinais da semelhança divina. Esse gesto, por sua vez, deve contar com a capacidade interpretativa e bom juízo de valor por parte humana.

Conta-se, então, com esse papel positivo das imagens e conseqüentemente de seus fantasmas. Em um contexto surrealista, porém, não há mais interesse em ter acesso a Deus. Como já foi mencionado neste presente trabalho, o compromisso de Breton e seus amigos não era com Deus, mas sim com a beleza. Acontece que, para S. Agostinho, a beleza seria uma unidade de harmonia intrinsecamente relacionada ao divino e inacessível aos olhos do homem, sendo acessível apenas à mente, transcendendo o espaço e o tempo. Ora, a busca de S. Agostinho pela iluminação divina por meio da beleza sensível acaba por assemelhar-se à busca dos surrealistas por outro tipo de direcionamento espiritual não menos estruturante, apesar da natureza mundana em que está inserida: a sobre-realidade, que só poderia ser alcançada por meio de uma beleza convulsiva e também sensível.

Tomando Nadja e o próprio Breton como fantasmas surrealistas na trama em questão, torna-se importante alargar ainda mais o entendimento da figura fantasmagórica para S. Agostinho. De acordo com Marianne Djuth (2007), o entendimento de Agostinho da imaginação está invariavelmente ligada à sua concepção de memória e ao papel que esta desempenha no armazenamento, na reprodução e na organização das imagens geradas com base na experiência. Caberia, então, à memória a capacidade de reter informações com base na experiência dos sentidos e restaurá-la para a consciência (se necessário). Percebe-se aí a atividade fundamental da imaginação no projeto de alcance de Deus ou da beleza, que, como visto, confundem-se frequentemente em S. Agostinho. Nesse contexto, é proposta a imaginação na encruzilhada da salvação, uma vez que o reconhecimento da importância da beleza na busca por iluminação seria a compreensão do papel que a imaginação desempenha nesta busca.

No entanto, como Bochet faz em relação à imagem, Djuth também sustenta uma leitura ambivalente da imaginação agostiniana: aqui, entende-se que a imaginação pode funcionar como um instrumento de salvação ou uma fonte de perdição se há riscos de opacidade das imagens produzidas.

É mesmo a esta opacidade que é creditada um dito mau caminho das imagens, uma vez que também é estabelecida uma neutralidade moral em relação às mesmas. Porém, a autora reconhece que o próprio S. Agostinho utiliza o termo *phantasma* de forma decididamente negativa sempre que considerações doutrinárias e éticas estiverem em questão. Seria a maneira indisciplinada e mesmo o amor, de acordo com Djuth, com os quais a mente reúne e classifica as imagens que associariam os fantasmas à confusão e ao engano. Nessa perspectiva, um erro recorrente e que leva constantemente ao engano seria o vício em transformar opiniões em verdades. Tais especulações acabariam por provarem-se vazias ou desprovidas de realidade, pois lhes faltam o contexto da experiência humana. Assim, imagens baseadas apenas na memória sobrecarregariam a mente e frustrariam qualquer esforço de encontro com Deus, ocultando a beleza divina através de um “*veil of sensible images*” (DJUTH, 2007, p. 84) e originando fantasmas que obscurecem a imagem sobre si mesmos e sobre Deus.

Aqui, a análise de Djuth mostra-se cuidadosa ao atestar que, ao mesmo tempo que alguns indivíduos correm o risco de limitar sua percepção consciente a realidades sensíveis (e têm no medo da extinção do Eu a provável causa dessa limitação), a imaginação depende invariavelmente dos sentidos para a produção de seus fantasmas. Destaca-se aí a diferença fundamental entre os fantasmas e as realidades inteligíveis: em uma visão agostiniana, *phantasmata* pressupõe uma consciência de que as coisas são múltiplas, variáveis e que lhes faltam unidade.

The trouble with carnal-minded individuals is that they are so immured in the senses that they are incapable of lifting up their minds, as Augustine would say, to a higher level of rational insight from which they could judge the proper role of these two different types of realities (DJUTH, 2007, p. 86)

Parece, então, que esse mesmo reconhecimento agostiniano de que um nível mais elevado da visão racional ainda era desconhecido aos sentidos humanos foi percebido de uma

forma muito singular pelos surrealistas. Portanto, pode-se dizer que a distinção entre as imagens para Agostinho e para Breton é que, enquanto para o primeiro há o risco do engano pelas imagens, para o segundo é justamente esse engano por meio de imagens não confiáveis (como as fornecidas pelo sonho, por exemplo) que garantiria a iluminação.

No entanto, ambas assemelham-se ao conferir à imagem um estatuto privilegiado no acesso ao conhecimento. Volta-se agora ao caso de Nadja, quem, de acordo com Breton, fora feita para servir à causa da emancipação humana (segundo o próprio, a única causa digna de se servir).

Nadja était faite pour la servir, ne fût-ce qu'en démontrant qu'il doit se fomentier autour de chaque être un complot très particulier qui n'existe pas seulement dans son imagination, dont il conviendrait, au simple point de vue de la connaissance, de tenir compte, et aussi, mais beaucoup plus dangereusement, en passant la tête, puis un bras entre les barreaux ainsi écartés de la logique, c'est-à-dire de la plus haïssable des prisons (BRETON, 1998, p. 143).

Este escape de um conluio muito particular (que deve ultrapassar a imaginação) é muito relacionável a um dito poder criador da imagem. Ao acusar a lógica como a mais odiosa das prisões, Breton anuncia muito assertivamente todo um projeto surrealista já em curso contra a rigidez imposta pela razão. Aqui, interessa a expansão da causa emancipatória humana para além dos limites da imaginação.

De maneira muito prática, tal movimento visaria transcender a liberdade conquistada no sonho para além do momento em que se acorda. Esse trecho em questão apenas demonstra o que já vem sendo sugerido neste trabalho desde o princípio: que a personagem Nadja transita de forma muito sensível nos limiares entre o sonho e a realidade. Com efeito, reconhece-se também o mérito da heroína de Breton, que recorre à imaginação como *locus* de luta para libertar-se dos efeitos nocivos da memória que a orientam mais para o mundo do que para a iluminação. Fala-se então em memória. Retoma-se o momento do enredo em que pela primeira ocasião é revelada qualquer coisa sobre o passado de Nadja.

Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil? C'est aussi l'énigme que pose le début de confession que, sans m'en demander davantage, avec une confiance qui pourrait (ou bien qui ne pourrait ?) être mal placée elle me fait. À Lille, ville dont elle est originaire et qu'elle n'a quittée qu'il y a deux ou trois ans, elle a connu un étudiant qu'elle a peut-être aimé, et qui l'aimait. Un beau jour,

elle s'est résolue à le quitter alors qu'il s'y attendait le moins, et cela « de peur de le gêner ». C'est alors qu'elle est venue à Paris, d'où elle lui a écrit à des intervalles de plus en plus longs sans jamais lui donner son adresse (BRETON, 1998, p. 65).

Este trecho sugere pelo menos dois aspectos muito importantes para a análise aqui pretendida: o primeiro seria a confirmação de Nadja como o enigma existencial que Breton escolhe tomar para si, configurando o jogo surrealista que já foi aqui identificado. O segundo aspecto seria justamente a primeira menção da personagem à sua história anterior ao encontro com Breton.

É curioso, portanto, que uma confissão tão pessoal seja feita por uma figura tão envolta em segredos (essa situação não será a única Nadja na qual “peca” por revelar-se demais a Breton). Logo após revelar os motivos que a levaram a Paris, ela fala da mãe com genuína afeição e demonstra temer que esta descubra que Nadja não lá foi para cumprir uma suposta vocação religiosa junto das freiras da ordem de Vaugirard.

Mère, je l'aime bien, pour rien au monde je ne voudrais lui faire de la peine. Ainsi, quand je suis venue à Paris, elle savait que j'avais un mot de recommandation pour les sœurs de Vaugirard. Naturellement, je ne m'en suis jamais servie. Mais, chaque fois que je lui écris, je termine ma lettre par ces mots : "J'espère te voir bientôt", et j'ajoute : "si Dieu le veut, comme dit sœur..." ici un nom quelconque. Et elle, alors, qui doit être contente ! Dans les lettres que je reçois d'elle, ce qui me touche le plus, ce pourquoi je donnerais tout le reste, c'est le post-scriptum. Elle éprouve en effet toujours le besoin d'ajouter : "Je me demande ce que tu peux faire à Paris (BRETON, 1998, p. 67).

“*Pauvre mère, si elle savait !*” (BRETON, 1998, p. 67) reforça Nadja, demonstrando plena confiança de que Breton soubesse não apenas de sua vida pregressa, mas também de como ela própria se sentia em relação a tudo que se passava à altura. Por ora, toma-se o passado de Nadja para tratar da questão da memória seguindo a perspectiva agostiniana que está sendo proposta. É possível perceber nessa confissão da personagem outra contradição muito singular à sua condição enigmática: a mulher que chega a Breton propondo-se como o início absoluto tem todo um passado e, como não poderia deixar de ser, mostra-se profundamente marcada pela memória de certos acontecimentos que mudaram todo o curso da sua vida.

No livro XX das *Confissões* de Agostinho, é possível perceber “a memória como um âmbito válido em si mesmo de acesso à verdade” (MIRANDA, 2001, p. 227). Nesse âmbito, a memória desempenharia um papel fundamental no projeto agostiniano em questão. Convém aqui atestar que, “prévia à iluminação do intelecto, compete-lhe a dupla função da recordação e da imaginação” (MIRANDA, 2001, p. 227). Entende-se então que a importância da memória transcenderia a contenção de experiências vividas pelo sujeito, transformando-as em algo original e originário de tantas outras potências (a imaginação).

É essa compreensão da memória que levará a outro aspecto de grande importância para o entendimento de Nadja: sua forte e confessa valorização da alma. Em uma das passagens mais conhecidas da obra em questão, a personagem se autointitula uma *âme errante*. Como Nadja, Agostinho confere à alma sua devida importância. Em uma compreensão baseada em S. Agostinho de que “de facto, pela memória, a alma já se possui a si mesma” (MIRANDA, 2001, p. 236), é possível aferir que, a partir da posse da alma, são estruturadas noções importantes do intelecto e da vontade. No entanto, essas funções, embora essenciais ao alcance da tão almejada iluminação, são sempre secundárias, pois vêm sempre depois de outra ordem anterior ao pensamento, na qual a alma já pressupõe um grau considerável de percepção de si mesma.

Não é propriamente este conhecimento de si o que a alma gera quando, em pensando, se vê a si mesma sob a acção do intelecto. Como se antes se desconhecesse a si mesma.... Pelo contrário, ela era já conhecida de si mesma ao modo em que são conhecidas as coisas que a memória possui, mesmo quando não estejam a ser pensado (AGOSTINHO apud MIRANDA, 2001, p. 236)

Pode-se dizer, então, que o conhecimento agostiniano é antes de tudo uma autoconsciência. Assim, qualquer tipo de conhecimento, seja ele da esfera do subjetivo ou muito além do indivíduo, só é possível no que se refere a esta autoconsciência. Vale aqui trazer a síntese de Agostinho: "o espírito (animus) é também a própria memória" (AGOSTINHO apud MIRANDA, 2001, p. 237), considerando tudo que foi aqui estabelecido em relação à memória, que englobaria tanto as lembranças quanto a potência criativa da imaginação advinda a partir destas.

Sobre esta última, ouçamos o próprio Breton em seus *Pas Perdus* e profundamente inspirado pelo Conde de Lautréamont<sup>10</sup>.

Para Ducasse, a imaginação não é mais aquela irmãzinha abstrata que pula corda numa praça; vocês a colocaram sentada em seus joelhos e leram em seus olhos a perdição de vocês. Escutem-na. Primeiramente acreditarão que ela não sabe o que diz; não conhece nada e, subitamente, com esta pequenina mão que vocês beijaram ela afagará nas sombras as alucinações e os distúrbios sensoriais. Não se sabe o que ela quer, ela lhe dá consciência de vários outros mundos ao mesmo tempo, a ponto de não saberem se comportar neste mundo. Então será o processo de tudo e sempre recomeçar... (BRETON, 1924, apud NADEAU, 2008, p. 46).

Voltemos agora ao espírito errante que interessa. Já foi aqui proposta a ideia de que Nadja teria conferido um corpo ao projeto surrealista. Neste momento, sugere-se que Nadja tenha também conferido também alma (e à sua alma!) ao que foi anunciado de forma teórica, moral e estética no *Manifeste du Surréalisme*. As histórias passadas que a personagem opta por compartilhar com Breton não são aleatórias e não tiram-lhe um caráter enigmático que poderia ser associado à figura fantasmagórica (ou fantasmática), muito pelo contrário: é a memória de Nadja que garante a inventividade que é tão singular em seu processo de criação imaginária. De qualquer forma, o próprio Breton sustenta o mistério com o qual Nadja se apresenta. Na seguinte passagem, por exemplo, o autor relata uma experiência repleta de angústia ao deparar-se com a possibilidade de não encontrá-la.

Que faire ? Et me résoudre à attendre jusqu'à demain soir, c'est impossible. Que faire tantôt, si je ne la vois pas ? Et si je ne la voyais plus ? Je ne saurais plus. J'aurais donc mérité de ne plus savoir. Et cela ne se retrouverait jamais. Il peut y avoir de ces fausses annonces, de ces grâces d'un jour, véritables casse-cou de l'âme, abîme, abîme où s'est rejeté l'oiseau splendidement triste de la divination. Que puis-je faire, sinon me rendre vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés ? Aucune chance de l'y trouver, naturellement, à moins que... Mais « à moins que », n'est-ce pas là que réside la grande possibilité d'intervention de Nadja, très au-delà de la chance (BRETON, 1998, p. 90).

A princípio, esse relato parece acusar certa desconfiança de Breton em relação ao *hasard objectif* que até então lhe proporcionara experiências tão maravilhosas (como o encontro com Nadja). No entanto, o próprio Breton reconhece que é este justamente o grande mérito de Nadja, que opera *au-delà de la chance* e, felizmente, sempre surge de maneira

---

<sup>10</sup> Cujo nome de batismo era Isidore Ducasse.

muito fortuita para salvá-lo de uma forma ultrapassada de existência da qual ambos renunciaram. Aqui, retoma-se a ideia da escrita enquanto jogo proposta por Cortázar e já relacionada à *Nadja* neste presente trabalho. Seja questão de simples sorte ou de um belo arranjo do *hasard objectif*, como preferiam pensar os surrealistas, interessa reconhecer que há algo de fortuito que, de certa forma, “conta pontos” em favor de Breton em sua pretensão subjetiva.

A figura de Nadja, por sua vez, parece enriquecer essas condições favoráveis à uma existência regida pelo sonho também em uma perspectiva intelectual. Se, em uma proposta de instituição do Surrealismo enquanto vanguarda, seus adeptos podem contar com a generosidade do acaso, faz sentido pensar que, de maneira parecida, Breton pode contar também com a generosidade de Nadja para conferir corpo e alma à um movimento que até então contato com referências que habitavam a ordem do onírico em sua maioria (e, portanto, nada palpáveis). Mais que um enigma propriamente dito, a personagem investe-se inteira como solução de uma demanda surrealista.

Percebe-se então que uma pretensa dialética entre corpo e alma parece consciente para a personagem Nadja quando esta, na ocasião do dia 07 de outubro, é beijada nos lábios por Breton em um café próximo à rua S. George: “*La communion se passe en silence... La communion se passe en silence*”, diz ela após o ocorrido. Não se trata do primeiro beijo de Breton e Nadja (o primeiro havia ocorrido durante um percurso de táxi no dia anterior), mas parece ser este o momento em que o corpo de Nadja é percebida por ela própria como instrumento de comunicação entre o mundo e o divino em uma alusão à transmutação cristã.

Avec respect je baise ses très jolies dents et elle alors, lentement, gravement, la seconde fois sur quelques notes plus haut que la première: « La communion se passe en silence ... La communion se passe en silence » C’est, m’explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l’impression de quelque chose de sacré où ses dents «tenaient lieu d’hostie» (BRETON, 1988a, p. 703).

A alusão à hóstia sagrada surge então como uma metáfora elaborada por Nadja para sua interpretação do que acabara de acontecer enquanto um verdadeiro sacramento. Ora, já foi aqui sugerido que a religião (o Cristianismo, mais especificamente) não interessa de todo aos surrealistas, mas que pode-se pensar em seu deslocamento para uma consciência espiritual do mundo cuja explicação não exclui o pressuposto de certos mitos.

De certa forma, esse beijo parece ter sido entendido por Nadja como uma confirmação da fé em sua história com Breton e com a importância daquele encontro tão potente.

Vamos então à mais uma das fortuitas coincidências do *hasard objectif*: no dia seguinte a esse acontecimento, o escritor recebe uma carta em que a palavra *hostie* retorna no título de uma obra de Uccello: “*J’ouvre, en m’éveillant, une lettre d’Aragon, venant d’Italie et accompagnant la reproduction photographique du détail central d’un tableau d’Uccello que je ne connaissais pas. Ce tableau a pour titre: La Profanation de l’Hostie*” (BRETON, 1988, p. 94). Em nota de autor, Breton confessa mesmo ter adiado a análise da reprodução da obra, que merecia uma avaliação cuidadosa devido às circunstâncias em que esta havia lhe aparecido logo após os dizeres de Nadja: *Je ne l’ai vu reproduit dans son ensemble que quelques mois plus tard. Il m’a paru lourd d’intentions cachées et, tout compte fait, d’une interprétation très délicate* (1998, p. 94).

Evoca-se então uma alegoria entre a dialética sagrado/profano enquanto semelhante envolvendo alma/corpo e mesmo ao embate subjetividade/objetividade anunciado logo no prefácio da narrativa. Em todas essas ambivalências sugeridas, interessa aqui a diferenciação feita entre um lado elevado por razões quase maravilhosas e um lado material que visaria justamente o acesso do segundo, o que sugere o fascínio de Breton por “pistas” que facilitariam esse acesso (seja por meio de ícones esotéricos ou mesmo pelos belos acidentes do *hasard objectif*). Discípulo de Freud, também Lacan e seu conceito de fantasma podem ser referidos para uma delimitação dessa questão em um contexto surrealista.

Tomada nesta acepção de um modo quase abusivo, sugere-me que as manifestações objetivas da minha existência, pelo menos as que assim considero, manifestações mais ou menos deliberadas, são tão-só o que transparece, nos limites desta vida, de uma actividade cujo campo verdadeiro me é totalmente desconhecido. O meu conceito de “fantasma”, no que revela de convencional tanto no aspecto como na cega submissão a certas contingências de hora e de lugar, vale sobretudo para mim como imagem acabada de um tormento que pode ser eterno. É provável que a minha vida seja apenas uma imagem deste gênero, que esteja condenado a voltar atrás quando imagino explorar, a tentar conhecer o que deveria reconhecer sem esforço, a aprender uma parte irrisória daquilo que esqueci. Esta opinião a meu respeito só me parece falsa na medida em que me pressupõe a mim próprio e situa arbitrariamente num plano de anterioridade uma figura rematada do meu pensamento sem razão para harmonizar com o tempo, uma figura que implica, nesse mesmo tempo, a ideia de qualquer perda irreparável, penitência ou queda cuja ausência de fundamento moral

seria insusceptível de admitir, a meu ver, a mínima discussão (LACAN, 2010 [1928], pp. 9-10).

Tal definição parece ir perfeitamente ao encontro do que acaba de ser acordado, sobretudo no que diz respeito à tentativa de retomada da imagem por um dito fantasma. Aqui, é interessante ressaltar a originalidade da identificação dessa figura “sem razão para harmonizar com o tempo” e que implicará “a ideia de perda irreparável” na obra de Breton. Lacan ainda acrescenta: “O importante é que as aptidões particulares que lentamente vou descobrindo neste mundo nunca me distraiam de uma aptidão geral que me seria própria e me é dada.” (2010 [1928], p. 10) e um pouco adiante: “[...] não será na medida exacta em que consiga tomar consciência desta diferença que hei-de descobrir o que vim fazer a este mundo e qual a mensagem única de que sou portador, ao ponto de só a minha cabeça responder pelo seu destino?” (2010 [1928], p. 10).

Neste sentido, Breton torna-se o porta-voz da mensagem única e, portanto, intrinsecamente subjetiva, que Lacan atribui ao destino de cada um. A narrativa surge então como documento fundamental dessa tomada de consciência de Breton, cuja vida e escrita jamais serão as mesmas depois de *Nadja*. No sentido de seguir com a análise de referências menos fantasmagóricas (e não por isso menos reais), enfim, tratemos agora da utilização de imagens gráficas escolhidas pelo próprio Breton para compor *Nadja*.

## 2 UMA POÉTICA SURREALISTA DA ERRÂNCIA: A PROMENADE COMO METÁFORA DA ESCRITA (DIMENSÃO POÉTICA)

### 2.1 Fotografia e anti-literatura

Faz-se importante apontar a larga e incomum utilização de registros fotográficos ao longo de *Nadja*. A introdução de fotos em um texto literário era uma grande novidade na época e Breton seguirá com essa tendência em *L'Amour Fou* e *Les Vases communicants*; embora as fotografias surjam com menos frequência e sejam menos heterogêneas (portanto, pode-se dizer que o efeito produzido será menos expressivo que em *Nadja*, até por tratar-se de obras posteriores). São 44 ilustrações escolhidas por Breton para compor a 1ª edição em 1928 e 48 na edição revisada pelo autor em 1963. Convém aqui apresentar um compilado desses registros e da altura em que aparecem na narrativa.

Lugares	Estátuas	Retratos	Textos e pôsteres
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hotel Des Grands Hommes (p. 23)</li> <li>• Pombal do Solar d'Ango (p. 25)</li> <li>• Loja Bois-Charbon (p. 30)</li> <li>• Porte Saint-Denis (p. 37)</li> <li>• Interior do Théâtre Moderne (p. 50)</li> <li>• <i>Marché aux puces</i> de Saint-Ouen (.p 60)</li> <li>• Livraria l'Humanité (p. 70)</li> <li>• Hotel La Nouvelle France (p.86)</li> <li>• Restaurant Place Dauphine (p. 95)</li> <li>• Chafariz em Tuileries (p. 99)</li> <li>• Loja para comprar "camafeus duros" (p. 119)</li> <li>• Hotel Sphinx (p. 121)</li> <li>• Castelo de Saint-Germain (p.131)</li> <li>• Sinal Luminoso Mazda (p.156)</li> <li>• "Les Aubes" em Avignon (p.181)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Étienne Dolet (p. 27)</li> <li>• Henri Becque (p. 170)</li> <li>• Manequim do Musée Grévin (p. 178)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paul Eluard (p. 28)</li> <li>• Benjamin Péret (p. 32)</li> <li>• Robert Desnos (p. 34)</li> <li>• Blanche Derval (p. 56)</li> <li>• Mme Sacco (p. 91)</li> <li>• Os olhos de Nadja (p. 129)</li> <li>• Professor Claude (p. 162)</li> <li>• André Breton (p. 174)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Filme <i>L'Étreinte de la Pieuvre</i> (p. 39)</li> <li>• Carta de L. Mazeau à propósito do</li> <li>• Théâtre Moderne (pp. 41 e 42)</li> <li>• Texto de Berkeley (p. 101)</li> <li>• Imagens populares da História da França (p. 112)</li> </ul>

Quadro 1. Registros fotográficos existentes em *Nadja*. Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Quadros	Objetos	Desenhos de Nadja
<ul style="list-style-type: none"> <li>• A Profanação da Hóstia, de Paolo Ucello (p. 110)</li> <li>• Quadro de Braque (p. 150)</li> <li>• Quadro de Chirico (p. 151)</li> <li>• Pintura de Max Ernst (p. 153)</li> </ul>	<p>Objetos surrealistas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cilindro (p. 6)</li> <li>• A luva de bronze (p. 66)</li> </ul> <p>Objetos de arte primária:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• "Chimène" (p. 152)</li> <li>• "Je t'aime" (p. 154)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• p. 123</li> <li>• p. 139</li> <li>• p. 141</li> <li>• p. 142</li> <li>• p. 144</li> <li>• p. 145</li> <li>• p. 147</li> <li>• p. 148</li> <li>• p. 16 : "L'âme du blé", sem referência ao texto.</li> </ul>

Quadro 2. Lista de quadros, objetos e desenhos contidos em *Nadja*.

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

A respeito destas fotografias, é possível aferir alguns aspectos comuns: todas as fotos (naturalmente em preto e branco, como era possível na época) ocupam uma página inteira, estando, portanto, no mesmo plano, o que permite comparações muito significativas ao longo da obra em questão.

Tal decisão corresponde a toda uma reformulação de valores pretendida pelos surrealistas de maneira muito assertiva. Nesta perspectiva, por exemplo, os rascunhos de Nadja aparecem em condições semelhantes aos quadros de Uccello, Braque e Chirico, cujo espaço reservado à composição do livro é invariavelmente a mesma página. Da mesma forma, dá-se a apresentação dos personagens por meio de seus retratos: Blanche Derval, que só aparece de maneira muito breve durante uma peça tratada no enredo e a vidente Madame Sacco têm a sua fotografia, bem como a própria Nadja (mesmo que só seus olhos estejam à vista), protagonista absoluta não só da obra que leva seu nome, mas de todos os dias que viveu com Breton. É como se as personagens demonstrassem, de maneira ambivalente como é quase tudo no Surrealismo, a maior das importâncias (afinal, nem as palavras provam-se suficientes para representá-las) e os motivos mais casuais para estarem lá apresentadas.

Bastien (2007) credita justamente ao *hasard objectif* o aparecimento dos motivos que nortearam as escolhas fotográficas de Breton. Estas, por sua vez, contribuem enormemente para o desenvolvimento desse conceito tão fundamental para a existência de *Nadja*.

Vejamos como as fotografias são inseridas no enredo: não há nada que prenuncie a aparição de nenhuma delas. Cada fotografia surge como uma valiosa surpresa assim como Nadja surgiu para Breton. Cabe ao leitor estar sempre em alerta, assumindo a postura e a flexibilidade intelectual de quem acolhe um arranjo tão único que só o acaso poderia elaborar. Dessa maneira, espera-se que seja adotada uma atitude ao mesmo tempo neutra e aberta diante de tudo<sup>11</sup> semelhante à que Breton toma para si ao percorrer as ruas de Paris. É como se o autor desejasse deslocar sua própria experiência de errância para Nadja da forma mais autêntica possível. Nesse sentido, a fotografia surge como um método muito original de possibilitar esse deslocamento.

Ademais, a opção pela utilização ainda incomum da ilustração fotográfica é atestada pelo próprio Breton como uma alternativa à descrição. A recusa da descrição como recurso anti-literário já tinha sido explicitada pelo autor antes de *Nadja* em seu primeiro *Manifeste du Surréalisme* (1924).

No *Manifeste*, a crítica vai mesmo ao caráter linear da narração, recusado em *Nadja* e em toda a sua fragmentação; e enfim às descrições, consideradas simples "*superpositions d'images de catalogue*", "*cartes postales*" e "*lieux comuns*".

Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs (BRETON, 1924, p. 3).

No entanto, é somente com a publicação de *Nadja* que dá-se propriamente a elaboração da fotografia como solução bretônica para a fuga do lugar comum tão sofrível que estavam sujeitas as descrições no âmbito literário. Logo no início da obra, Breton retoma seu ataque patente no *Manifeste* à escrita de ficção: "*Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés.*" (1998, p.18). Já no *Avant Dire* da edição de 1962, Breton postula assertivamente seu projeto de eliminar a descrição de sua escrita, bem como acrescenta um outro princípio anti-literário que diz respeito à narrativa:

---

<sup>11</sup> Como qualifica Marguerite Bonnet em *André Breton le tamoir*, Magazine littéraire 254 (1988), p. 40.

Il peut tout spécialement en aller ainsi de *Nadja*, en raison d'un des deux principaux impératifs « anti-littéraires » auxquels cet ouvrage obéit : de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans le Manifeste du surréalisme —, le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style. (BRETON, 1998, p. 8)

Com efeito, Breton seguirá com esses dois imperativos ao longo de *Nadja* no sentido de garantir a transparência da narrativa, apresentando-a como ela de fato aconteceu. A alusão da observação médica vem a reforçar ainda mais o caráter autobiográfico da obra, uma vez que o interesse de Breton pela exploração dos sentidos humanos o acompanha desde de seus tempos de psiquiatra. A fotografia seria, portanto, um substituto natural para a descrição. No entanto, nem sempre essa decisão mostra-se coerente: às vezes um objeto representado é fotografado e descrito. Tomemos por exemplo a descrição de um cilindro, cuja fotografia já seria suficiente para a observação “médica” pretendida.

...comme par exemple cette sorte de demicylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année (BRETON, 1998, p. 55)

Esta aparente incoerência pode ser associada à função puramente documental que Breton atribui à fotografia. Nesta perspectiva, convém pensar na fotografia como *phármakon* platônico contra o simulacro retórico patente à descrição literária característica da estética realista anterior às vanguardas. É evidente que o registro fotográfico seja um recurso fundamental à veracidade da história que Breton escolhe contar. Segundo Michèle Trillard, do portal *Filo Lettres*, Breton teria se inspirado no fotógrafo Eugène Atget (1857-1927); cujas fotos de Paris “em processo de desaparecimento” foram publicadas em 1926 na revista *La Révolution surréaliste*.

Inclusive, em uma compreensão muito prática da fotografia em *Nadja*, é sempre destacado o caráter factual desse recurso. As pessoas e os lugares retratados tornam-se personagens e cenários muito verossímeis da obra, escapando da armadilha da descrição denunciada por Breton ou, à primeira vista, mesmo da perspectiva do autor. A intervenção

do artista aqui se dá de maneiras muito progressistas à época: a escolha (ou exclusão) do que será fotografado, aspectos de iluminação, enquadramento e angulação transcendem a ordem da técnica, correspondendo justamente à produção de um desejo de objeto fotografado.

Neste contexto, além da mera representação de uma pessoa, de um lugar ou de um objeto, é justo pensar na fotografia como "*un document de l'émervellement imaginaire du narrateur*" (ARROUYE, 1982, p. 129). Ora, se o próprio processo de curadoria das fotos que viriam a compor *Nadja* pressupõe decisões estéticas e literárias, vale considerá-lo uma construção narrativa muito singular do próprio autor. Tomemos, por exemplo, as fotografias dos lugares visitados ou meramente mencionados por Breton: quase nunca há ninguém nesses lugares (com exceção do registro do *marché aux puces Saint Ouen*), mesmo que trate-se de ambientes movimentados do efervescente cotidiano parisiense.

A escolha deliberada de espaços vazios nos remete a aspectos muito caros à própria narrativa e à produção de imagens desérticas torna-se metáfora de uma história marcada pela ausência. Como o texto e em relativa independência dele, as fotografias refletem uma visão surrealista que Breton tem sobre a cidade que o cerca. Percebe-se aí um gesto muito significativo do autor ao investir essas fotografias de subjetividade.

Neste sentido, vejamos como Krauss (1985) defende as diferentes etapas da construção fotográfica como reflexo direto do processo de escrita automática, construindo juntas um novo arranjo da linguagem surrealista. Com efeito, a partir do *Manifeste* de 1924, é conferida à imagem poética uma elaboração fundamental das produções inconscientes e oníricas reveladas por essa escrita automática e a fotografia surge como uma técnica muito conveniente à produção imagética.

De fato, é sabido que Breton acompanhava a cena da fotografia e era particularmente chegado a Man Ray, de quem era amigo e admirador. Ao tratar da obra de Ray em *Le Surréalisme et la peinture*, Breton afirma a fotografia como objeto de troca fundamental na relação com a escrita e com o mundo. Considerando essa perspectiva poética do autor, Tani (2007) identifica na fotografia a preparação de um espaço aberto à projeção do desejo e ao inconsciente pulsional, proporcionando um "*lieu de rencontre*" para os sistemas exterior e interior, uma "*coexistence contradictoire de l'objectivité et de la subjectivité, [qui] s'y*

*trouvent soudés [en une] osmose*” (2007, pp. 334-339). Retoma-se aqui o *Avant-Dire* de *Nadja*, na qual Breton diz que, ao curso da vida humana, a subjetividade tende a sair-se muito mal.

Neste contexto, Arrouye (1983) assume uma perspectiva interessante de que a qualidade da curadoria fotográfica de Breton dá-se justamente por meio de conexões com o que escapa à imagem, com o que deliberadamente não é revelado. Tal assertiva faz pensar a imagem como negativo do texto e vice-versa, revelando-o e ocultando-o por diversas vezes. Toma-se, então, o retrato da própria *Nadja*, aqui considerado como a imagem mais aguardada (e renunciada) de toda obra. Nele, Breton opta por trazer apenas os olhos de *Nadja* ao conhecimento do leitor em uma colagem<sup>12</sup> com quatro fotografias idênticas que capturam apenas seus “*yeux de fougère*”: “*J’ai vu ses yeux de fougère s’ouvrir le matin sur un monde où les battements d’ailes de l’espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n’avais vu encore que des yeux se fermer*” (BRETON, 1998, p.112).

Em diversas cenas anteriores ao retrato de *Nadja*, Breton já havia se mostrado atento a outros olhos: afirma, por exemplo, que a protagonista de uma peça teatral tem “*des yeux splendides, où il y a de la langueur, du désespoir, de la finesse, de la cruauté*” e mesmo os “olhos” do manequim do museu *Grevin* tem lá o seu destaque: « *seule statue [...] à avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation* » (I-748). Aqui, o simbolismo do olhar surge como gesto que não deixa de ser visionário em si mesmo.

---

<sup>12</sup> Técnica que conquistaria o mundo durante os anos 1950 e cuja utilização vastamente utilizada pelo movimento Pop-Art, elegia a repetição (e a diferença) como forma estética e conceitual, permitindo pensar a obra de arte e questionar a própria relação entre *mimesis* e criação.

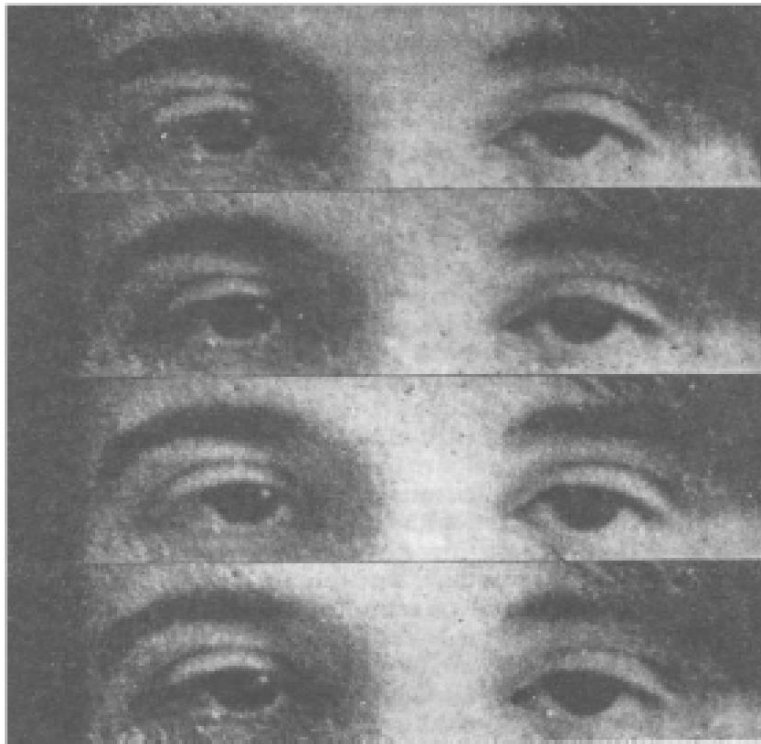


Figura 1. Olhos de Nadja.

Como último exemplo dessa construção simbólica, toma-se a última fotografia apresentada ao longo de *Nadja*, que mostra um sinal de restaurante com a inscrição "*Les Aubes*". Pode-se aferir as mais diversas significações a respeito do termo *aube* (amanhecer), cujo valor metafórico remete muito diretamente à esperança trazida por um novo ciclo. Aqui, é certo que a ausência de Nadja (bem como as circunstâncias que permitiram seu surgimento) origina uma revolução subjetiva muito transformadora para Breton, cujo "amanhecer" de ideais atesta-se de forma que nada mais seria como antes. Neste sentido, vale recorrer à Bastien, que traz uma observação curiosa em relação a tudo isso: alguns anos após *Nadja*, em seu *L'Amour Fou*, Breton dirige-se com carinho à sua filha ainda bem pequena em uma carta-dedicatória.

Sabe-se que a criança chama-se Aube. Logo, a fotografia em questão não prenunciava somente o futuro muito próximo, mas já anunciava sua paternidade dez anos após toda a história com Nadja. O encerramento de *Nadja* se junta então ao início de *L'Amour fou*, a primeira obra serve como convite para a segunda antes mesmo que seja escrita, enquanto

esta, por sua vez, traz reminiscências fundamentais de sua antecessora. Partindo da falta deixada por Nadja, que acaba por ser um acontecimento muito iniciático no sentido da produção de modos de subjetividade originais e bastante apropriados aos princípios do Surrealismo, tratemos da relação entre escrita e ausência e de sua importância não apenas para o trabalho em questão, mas para toda uma tradição literária ainda em curso.

### 2.3 A escrita como traço/ausência

Passa-se mais diretamente à problemática da ausência em *Nadja*. Nesta perspectiva, interessa aqui *O amanhã brincalhão* (2010), ensaio no qual Blanchot já atesta a obra em questão de Breton como “ausência de livro dissimulada em livro”. Para Blanchot, trata-se um livro “sempre futuro”, “porque, ao confiar doravante a cada um de nós o encargo de retomar a ausência de obra que se designa como seu centro, obriga-nos a experimentar a partir de que falta e em vista de que defeito toda escrita carrega o que se escreve” (BLANCHOT, 2010, p. 196).

Com base nas palavras de Blanchot e em tudo que já foi aqui apresentado até então, percebe-se a ausência como uma ideia bastante recorrente em *Nadja*, tanto no enredo quanto na própria estrutura da obra. A princípio, fala-se dessa ausência como é tratada a partir dos acontecimentos como são narrados por Breton. Ao longo da narrativa, percebe-se que a inconstância das aparições de Nadja é tomada como um traço fundante de sua existência tão marcada por mistérios que beira o inacessível.<sup>13</sup>

Em certa ocasião, por exemplo, Breton mostra-se preocupado com a possibilidade de nunca mais ver Nadja quando esta não aparece em um determinado bar<sup>14</sup> onde havia sido previamente marcado um encontro no dia 8 de outubro de 1926: “*Je redoute plus que jamais sa disparition*” (BRETON, 1998, p. 94). E mesmo quando é a vez de Breton ausentar-se, mesmo que por um momento muito breve, que Nadja anuncia a impossibilidade de ser encontrada em circunstâncias convencionais: “*On ne m'atteint pas*” (BRETON, 1998, p. 95), diz ela ao telefone para a pessoa a quem é atribuída a

---

<sup>13</sup> Aqui, reforça-se a influência freudiana em Breton particularmente na noção do desejo como sendo constituído pela falta

<sup>14</sup> O bar *À La France*, como era de costume.

função de comunicar-lhe que Breton não encontrava-se em casa no dia 9 de outubro. Caberia então ao *hasard objectif* oferecer as condições verdadeiramente especiais para que a personagem possa existir.

É Nadja quem lança o enigma que ela mesma se propõe a ser, construindo toda uma narrativa simbólica em que cabe a Breton a responsabilidade de decifrá-la. Em uma perspectiva mais prática dos encontros, felizmente, os dois protagonistas tornam a estar juntos no mesmo bar graças a um arranjo feito via telegrama. Neste dia, Breton entrega uma soma de dinheiro à Nadja, que confessa-lhe que sua falta no dia anterior havia sido um equívoco do próprio escritor: de maneira excepcional, haviam combinado o encontro no bar *Régence* e não no habitual *À La France*.

Aqui, recorre-se novamente à Mantovani em sua sugestão da ausência como *trace*, compondo, afinal, um vestígio ou rastro de Nadja. Acredita-se que esse conceito leve essa questão da ausência a um entendimento muito adequado da heroína de Breton, que faz-se ainda mais próxima do autor justamente a partir de sua falta. A princípio, vale trazer a explicação do verbete “Traço” conforme fornecida no *Novo dicionário de migalhas da Psicanálise* (2016), organizado por Vania Maria Baeta Andrade.

S.m. Marca movediça, imperceptível, ranhura, corte, linha impressa ou inscrita sobre uma superfície; estilo, cisão, corte fino; [...] resto, vazio gestante, gesto restante, chiste, marca insistente de uma ausência, rastro, instância móvel, um modo de ir, vestígio instantâneo, [...] corpo rasgo, quase nada, permanência suspeita, fragmento, aquilo sobre o que não se sabe, ambiguidade, disfarce, lacuna, segredo, [...] indeterminação, disparate; sonoridade veloz, um trem em marcha, o som do vento, [...] lance do acaso, trajetória de um projétil, acidente; risco entre o céu e a terra, intervalo, [...] perigo limiar, [...] lapso, apagamento e descontinuidade, tracejado, [...] o avesso de qualquer contorno, ilegível; força de ruptura, linha oblíqua, linha mortal, um acontecimento \_\_\_\_\_.  
(ANDRADE, 2016, p. 337).

Assim, a expressão literária como forma de garantir a existência de Nadja prova-se uma saída interessante à fugacidade de sua presença em um mundo que facilmente deixaria passar despercebida sua aparição tão transfiguradora para Breton. Nesta perspectiva, vale pensar em Derrida, para quem "a ausência de um outro aqui-agora, de um outro presente transcendental, de uma outra origem do mundo manifestando-se como tal, apresentando-se como ausência irreduzível na presença do rastro" (2006, p. 57).

O entendimento de *trace* (ou rastro) de Derrida permite que sejam revelados aspectos do texto que não ocupam o centro do enredo, mas que afetam profundamente o narrador atento a aspectos maravilhosos que somente o arrebatamento provocado por Nadja pode revelar. Pensemos aqui, como já foi identificado por Arroyue no trato das imagens escolhida por Breton para compor *Nadja* e na importância do que não nos é apresentado enquanto ilustração, no que escapa à imagem.

É justo, então, apontar a fotografia como *traço* complementar à própria escrita da obra, reforçando a intenção confessional do relato de Breton, sensível em demasia ao perceber qualquer coisa que não foge somente à imagem e à representação, mas à própria consciência. Entende-se enfim que Nadja não surge para inventar nada de novo, mas para tornar visíveis (e nesse sentido, convém ressaltar o caráter visionário da personagem) eventos fundamentais e invisibilizados pela rigidez da razão. Neste sentido, a protagonista age bem como as videntes procuradas de maneira tão frequente por Breton.

Além da opção de Breton pela escrita de si próprio e do registro fotográfico, há outro *trace* fundamental à potência da obra em questão: os desenhos de Nadja. Se tratando de *trace* é importante estabelecer que Derrida não separa o pensamento da sua expressão como escritura, isto é, de seu caráter gráfico. Assim, em Nadja, o desenho surge (em termos verdadeiramente típicos de Derrida) mesmo como um *suplemento* para tratar das questões fundamentais de Nadja, inclusive na que diz respeito à linguagem.

No seu momento de rompimento originário, na potência traçante do traço, no instante em que a ponta na ponta da mão (...) avança para o contato com a superfície, a inscrição do inscrevível não se vê. Improvisada ou não, a invenção do traço não segue, não se regula pelo que é presentemente visível, e estaria ali pousado, diante de mim, como um tema. Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está presentemente diante do artista, é preciso que o traço proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque não é ainda visível, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objetividade especular - e aquilo então que ele faz advir não pode ser mimético em si. A heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço desenhando, seja ele entre uma coisa representada e a sua representação, o modelo e a imagem. (...) (o desenhador não vê presentemente, mas viu e verá: a perspectiva é a perspectiva antecipadora ou a retrospectiva anamnésica) (DERRIDA, 2010, pp. 51-52).

Com efeito, ao longo de Nadja, estão presentes nove desenhos da autoria da própria personagem. O primeiro deles não causa uma impressão tão marcante em Breton, que mostra-se mais interessado por aspectos caligráficos do que necessariamente pelo valor dos símbolos envolvidos trazidos por Nadja.

Puis Nadja me communique un dessin, le premier que je vois d'elle, et qu'elle a fait l'autre jour à « la Régence » en m'attendant. Elle veut bien m'éclairer les quelques éléments de ce dessin, à l'exception du masque rectangulaire dont elle ne peut rien dire, sinon qu'il lui apparaît ainsi Le point noir qu'il présente au milieu du front est le clou par lequel il est fixé ; le long du pointillé se rencontre d'abord un crochet ; l'étoile noire, à la partie supérieure, figure l'idée. Mais ce qui, pour Nadja, fait l'intérêt principal de la page, sans que j'arrive à lui faire dire pourquoi, est la forme calligraphique des L. (BRETON, 1998, p. 106)

É somente a partir de outro desenho (que representava uma flor, a *Fleur des Amants*, como lhe chama sua autora) que Breton reconhece a importância que essa força criativa despertará em Nadja: “*C'est essentiellement sous ce signe que doit être placé le temps que nous passâmes ensemble et il demeure le symbole graphique qui a donné à Nadja la clef de tous les autres*” (BRETON, 1998, p.118). Há outro desenho, no entanto, que é considerado o melhor entre todos por Breton e ao qual é reservado uma análise mais atenta. Nele, o escritor reconhece-se retratado em meio a símbolos muito valiosos à sua interpretação.

À la suite d'une remarque inopportune que je lui avais faite sur un de ces derniers dessins, et sans doute le meilleur, elle en découpa malheureusement toute la partie inférieure, de beaucoup la plus insolite. Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique d'elle et de moi : la sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle, tient à la main un rouleau de papier ; le monstre aux yeux fulgurants surgit d'une sorte de vase à tête d'aigle, rempli de plumes qui figurent les idées... (BRETON, 1998, p. 121).

Segue-se então uma série de comentários de Breton a respeito dos demais rascunhos de Nadja. Ao longo deste processo, é curioso o papel que ele atribui a si próprio à descoberta do desenho pela personagem: “*Avant notre rencontre elle n'avait jamais dessiné*”. (BRETON, 1998, p.134).

No que se refere à questão do traço, surge sintomática a percepção dos desenhos de Nadja como rastros de sua ausência próxima: “*Mais les derniers dessins, alors inachevés, que m'a montrés Nadja lors de notre dernière rencontre, et qui ont dû disparaître dans la tourmente qui l'a emportée, témoignaient d'une tout autre science*” (BRETON, 1998, p.134).

Aqui, são sugeridas duas hipóteses complementares sobre o efeito que esses desenhos têm sobre Breton: a primeira delas relaciona-se à posição visionária em que este põe Nadja, que encontra no desenho um instrumento valioso para sua quase-mediunidade. Essa hipótese vem a ser conveniente à progressiva perda das faculdades mentais da personagem, cuja clara expressão em palavras torna-se cada vez mais comprometida. Já a segunda confere aos desenhos de Nadja a função de pistas do enigma de sua ausência, cuja inevitabilidade já era muito evidente para Breton.

Neste contexto, o tratamento que Derrida faz do desenho enquanto traço vem a tornar-se especialmente importante para o caso de *Nadja*. No entanto, em uma compreensão mais universal do traço, percebe-se que se trata mesmo do papel da linguagem, que não é mais entendida como uma hierarquia orquestrada pelo *logos* e pela tradição oral, como acreditavam os gregos antigos.

Quando Derrida propõe seu conceito de escritura para tratar de algo que falta à palavra falada, pressupõe-se também uma insuficiência da mesma em suas razões comunicativas mais essenciais. Faz-se necessária, então, “uma escritura que emerge como aquilo mesmo que não se deixa reduzir sob a forma de presença, enquanto condição de todo o sistema linguístico ele mesmo” (AMITRANO, 2015, p. 623). Toma-se então a narrativa de *Nadja*, em uma escritura de elementos literários, imagéticos e conceituais, como testemunho da importância que a protagonista mantém para além da sua frágil presença física.

Gostava ainda de trazer um última noção de Derrida para relacionar à obra tratada nesta dissertação. Trata-se justamente de seu entendimento de texto, que deve mostrar-se “imperceptível” logo à primeira vista.

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 1991, p.7)

À esta altura, inscrever *Nadja* em uma tradição textual inominável à percepção rigorosa de seus significados é uma das prerrogativas mais fundamentais pretendidas nesta dissertação. Somente tal compreensão de um texto lhe concederia a possibilidade da errância que é posta como central não apenas às aspirações criativas de Breton, mas também ao próprio leitor que se depara com a história de Nadja e também se deixa afetar por ela e por sua ausência.

Conforme aproxima-se o fim da história, Nadja efetivamente desaparece de seus lugares habituais em Paris e Breton acaba por descobrir que sua musa fora internada num hospital psiquiátrico. Para o escritor, já era sabido que as fronteiras entre fantasia e realidade eram muito limítrofes para ela, chegando a afirmar que *“L’essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu’il puisse y avoir une extrême différence entre l’intérieur d’un asile et l’extérieur”* (BRETON, 1998, p. 160)

Nadja était faite pour la servir, ne fût-ce qu’en démontrant qu’il doit se fomentier autour de chaque être un complot très particulier qui n’existe pas seulement dans son imagination, dont il conviendrait, au simple point de vue de la connaissance, de tenir compte, et aussi, mais beaucoup plus dangereusement, en passant la tête, puis un bras entre les barreaux ainsi écartés de la logique, c’est-à-dire de la plus haïssable des prisons. (BRETON, 1998, pp.168-169)

A loucura que leva a protagonista à ruína assume um viés interpretativo intrínseco à essência do Surrealismo. Nesta perspectiva, pode-se dizer que Nadja, de certa forma, supera Breton nos ditos ideais estéticos e mesmo éticos que ele próprio concebera ao experimentar o delírio como expressão máxima de uma liberdade de consciência e sentido.

Se a sensibilidade de Nadja provou-se insustentável para sua organização psíquica, atingiu seu mais alto grau de elevação segundo os moldes surrealistas. *“La beauté sera convulsive ou ne sera pas”*, conclui Breton na última linha de seu romance.

Trata-se justamente de Nadja a “beleza convulsiva com a qual Breton sonhou toda a aventura surrealista – mais do que um destino, ela é a promessa e a expectativa de que a vida possa ser, ainda que momentaneamente, tão essencial quanto a própria arte” (SCHEEL & GARCIA, 2016, p. 41).

Considerando o triste fim de Nadja como uma performance máxima surrealista e, como foi demonstrado no início do trabalho, o caminhar como *práxis* essencial ao que Breton e seus colegas desejavam acessar, sugere-se aqui a errância como metáfora do próprio ato da escrita. No âmbito de conferir uma validação verdadeiramente surrealista à esta proposta, convém trazer o *Manifeste* para retomar à confessa admiração freudiana por parte de Breton (que já demonstrou-se fundamental ao longo desta dissertação).

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée (BRETON, 1924, pp. 10-11)

O método da associação livre utilizada por Freud confiava ao paciente a responsabilidade por suas próprias associações, o que inspirou Breton a possibilidade de, justamente por meio da associação, deslocar o pensamento para o que é do âmbito do acidental, ou seja, ao que vem ao espírito sem preocupação de compromisso com a moral ou a razão “determinismo inconsciente naquilo que aparece como acidental na ação do sujeito.” (SANTOS, 2002, p. 8).

Voltemos à questão principal da errância: o que Breton parece querer fazer é garantir um fim estético e filosófico a um método desenvolvido como terapêutico por Freud. Para o primeiro, porém, não interessa a cura pela fala, muito pelo contrário: sua protagonista enlouquece em suas associações mais do que livres. Seja no divã de um consultório qualquer ou na errância pelas ruas de Paris, as associações caberiam ativamente à subjetividade de quem experimenta as narrativas vividas, tão sujeitas ao acidental quanto qualquer outro ato criativo.

Assim, é possível entender o projeto vivido e escrito em *Nadja* como uma “aventura do olhar”, expressão inaugurada por Derrida em sua *Escritura e diferença* (2005), obra na qual também constata que “esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade do seu objeto, em torno do qual sempre se fala.” (DERRIDA, 2005, p. 20).

Num diálogo com Deleuze, Derrida reconhece que “compreender a estrutura de um devir, a forma de uma força é perder o sentido, ganhando-o” (DERRIDA, 2005, p. 47). E é justamente na vacância em contraste com o fervor das cidades que Breton ganha seu sentido, inventando sozinho ou por meio de *Nadja* um caminho por onde trilhar.

A ausência em *Nadja* seguirá como ponto de partida para tratar de um aspecto importante e que não será negligenciado ao longo desta dissertação: o gênero literário em que a obra se inscreve (ou não). Com efeito, foi referenciada uma vasta tradição literária da deambulação na qual o romance conquistou lugar de excelência graças à infinidade de questões que cabem em uma narrativa. Afinal, “o romance não toca no limite de seu caminho por sua própria lógica interior?” (KUNDERA, 1991, p.18). Acontece que, como já foi tratado, Breton mostra-se crítico ferrenho de noções muito estruturantes desse gênero em específico desde o primeiro *Manifeste*.

Si le style d’information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque seul dans les romans, c’est, il faut le reconnaître, que l’ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu’ils s’amusent à mes dépens (BRETON, 1966, p. 12)

Tal descontentamento por parte de Breton em relação à forma tradicional do romance já seria suficiente para inscrever sua *Nadja* em uma categoria muito singular que permite “um novo tipo de narrativa, propriamente surrealista” (MOURIER-CASILE, 1994, p. 20). Mantovani, por sua vez, credita a ambiguidade estilística de *Nadja* ao fato de que “a escrita de si, posta em primeiro plano, confunde-se e mistura-se pelas margens dos gêneros ensaio, diário, romance e autobiografia, além de formalmente promover a inovadora mescla entre texto literário e imagens fotográficas” (MANTOVANI, 2019, p. 36).

Aliás, a ideia de um texto à margem vem a ser muito conveniente à pretensão anti-literária de Breton. A impossibilidade (além do mais sincero desinteresse por parte desta investigação) de classificar *Nadja* não é mais que uma consequência genuína das inovações estéticas e temáticas que compreendiam todo o contexto vanguardista em que o surrealismo fazia-se presente. Na verdade, parece mais proveitoso encarar a crítica de Breton ao romance como uma crítica à própria linguagem, cuja potência ele considerava desperdiçada pelo caráter circunstancial ao qual os romancistas atribuíam seus enredos. Já no *Manifeste*, o autor afirmava que “*le langage a été donné à l’homme pour qu’il en fasse un usage surréaliste*”(BRETON, 1966, p. 27), atribuindo-a uma função mais rica em possibilidades desde seu princípio. Em termos muito gerais, Breton opta pelo termo *récit* quando faz referência à história que conta, o que confere-lhe a liberdade nomeadamente surrealista de contá-la ao seu modo.

Em questão de forma literária, a saída de cena de Nadja anuncia o fim da obra e é narrada de maneira consideravelmente metalinguística, recuperando o tom vago do começo (afinal, como sabemos, Nadja escolhe seu nome porque ela própria inventa-se como um começo). Essa ausência é elaborada com cuidado por Breton, que utiliza-se dos últimos eventos vividos para ressignificar sua relação com a cidade de Paris, com sua escrita e finalmente com o amor, que alcança possibilidades ainda mais revolucionárias ao deixar de ser um enigma como era a própria Nadja. É também a partir da ausência da personagem que Breton pode concluir sua obra dirigindo-se efetivamente a ela.

C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de te conter, alors que je te connaissais à peine, toi qui ne peux plus te souvenir, mais qui ayant, comme par hasard, eu connaissance du début de ce livre, est intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès de moi sans doute pour me rappeler que je le voulais « battant comme une porte » et que par cette porte je ne verrais sans doute jamais entrer que toi (...) Tu n'es pas une énigme pour moi. Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme. Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât. J'ai cru pouvoir en décider autrement, en souvenir de la conclusion que je voulais lui donner avant de te connaître et que ton irruption dans ma vie n'a pas à mes yeux rendue vaine. Cette conclusion ne prend même son vrai sens et toute sa force qu'à travers toi. (BRETON, 1998, pp.157-159).

### 2.3 Para uma análise genética de *Nadja*

Como sabemos, a história de *Nadja* é publicada pela primeira vez durante a primavera de 1928 e reeditada após revisão do autor em 1963. Esta reedição inclusive consta como a última publicação de André Breton e seu texto apresenta alterações significativas, além da inserção de quatro fotografias inéditas. Este capítulo dedica-se justamente à diferença entre as duas edições consultadas e pretende investigar o que o autor quis manter em seu texto original e, mais importante ainda, o que faltou desse texto em sua versão revisada. Pretende-se então esboçar uma análise genética, como é chamado o campo teórico-metodológico que tem como objetivo reconstituir uma arqueologia do texto ainda em estado nascente, buscando encontrar nele os segredos da fabricação da obra

Apesar de ser de imenso interesse desta investigação realizar um estudo comparativo integral das duas edições, não cabe aqui uma análise minuciosa considerando a extensão necessária para tanto. No entanto, pode-se aferir qualquer coisa a partir de uma cena crucial para todo o enredo: a primeira aparição de *Nadja* no dia 4 de outubro. Aqui, serão utilizados como referências o manuscrito conservado pela *Bibliothèque nationale de France* e publicado como *fac-similé* em 2019 pela editora Gallimard (BnF Éditions) e a edição publicada pela mesma editora em 1998 (e que foi utilizado ao longo de toda esta dissertação). Vejamos primeiro o manuscrito:

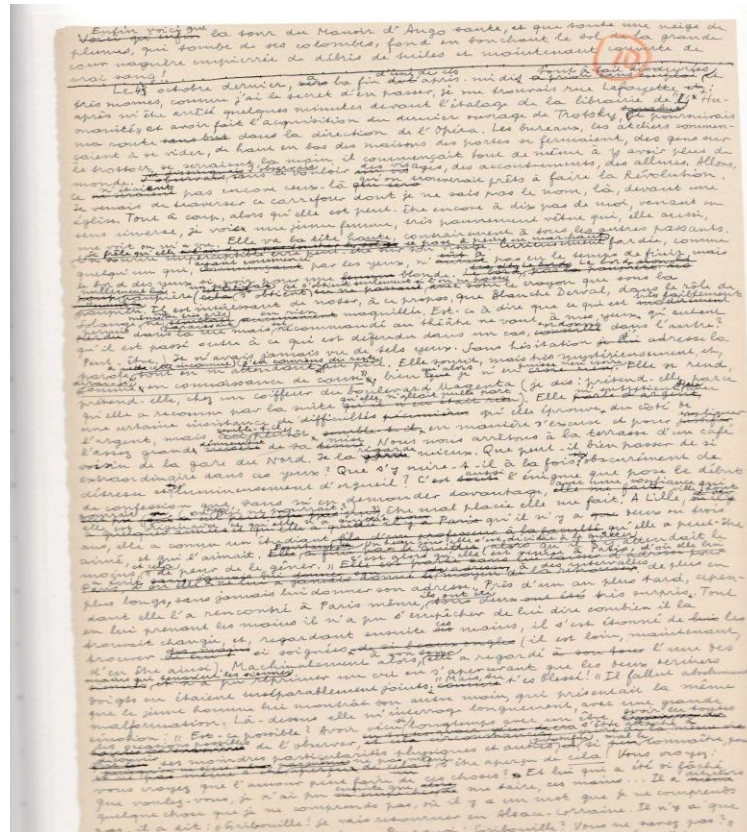


Figura 2. Manuscrito de *Nadja*.

Logo a princípio, percebe-se que se trata de um texto muito revisado por André Breton mesmo em sua versão mais primitiva. O manuscrito inteiro serve como evidência de que mesmo a escrita automática também é passível de um processo de sofisticação no sentido de torná-la ainda mais significativa. Nesta perspectiva, parece mais uma vez adequado compará-la ao próprio inconsciente freudiano, cuja espontaneidade não deixa de ser afetada por diversos dispositivos do aparelho psíquico. De qualquer forma, não se pode dizer que *Nadja* não recebeu seu devido cuidado enquanto era elaborado, o que acaba por entrar em desacordo com um ideal de escrita expresso por Breton em seu primeiro *Manifeste*.

...je résolu d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. (BRETON, 1998, p. 1966).

Sobre o rascunho da primeira aparição de Nadja, pode-se perceber logo a correção de Breton em relação à data (4 e não 3 outubro) e à hora (fim e não início da tarde) em que a personagem é vista pela primeira vez. Percebe-se então um compromisso com o teor autobiográfico da obra mesmo em detalhes muito práticos.

A apresentação de Nadja, por sua vez também é alterada: “*Nadja, parce qu'en russe cela veut a peu près dire espérance, et parce que ce n'est dire qu'à peu près*” torna-se “*Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement*” (BRETON, 1998, p. 66).

Essa sutil emenda, interessante ao relacionar o valor da linguagem (expresso pela palavra *mot*) ao sentido da vida de Nadja, evidencia um processo de invenção de Nadja, pois, ao menos ao conhecimento do leitor, Nadja fala como Breton a escuta. Novamente, convém retornar a Mantovani, que fala mesmo “do apagamento textual e do sacrifício mítico da pessoa de Nadja” (MANTOVANI, p. 228) em prol da criação da personagem que viria tornar-se heroína de todo o movimento surrealista. Para além desta pequena mudança, há um fato muito mais grave no que diz respeito ao apagamento de Nadja.

Sabe-se, por meio do manuscrito, que há evidências de que ela e Breton passaram uma noite juntos. “*Nous décidons d'attendre le prochain train pour Saint-Germain. Nous y descendons, vers une heure du matin, à l' « Hôtel du Prince de Galles ». En passant devant le château, Nadja a voulu être Madame de Chevreuse*”. A exclusão desse evento tão determinante na edição definitiva da obra sugere uma idealização bertonianiana não apenas da mulher com quem efetivamente vivera um romance, mas da própria ideia de um amor tão poético quanto platônico.

O retrato de Nadja tampouco contribui para seu firmamento enquanto indivíduo: como sabemos, só seus olhos aparecem na fotografia selecionada para a obra. Seus *yeux de fougère* que tanto agradam Breton aparecem de forma quase anônima, especialmente quando

acompanhados de tantas outros registros muito fiéis à imagem de seus retratados<sup>15</sup>. Breton inclusive opta por incluir uma fotografia de si mesmo em *Nadja*.



Figura 3. André Breton.

*Nadja*, por sua vez, é reduzida ao seu olhar. Convém mencionar que a disjunção da integridade física é um recurso bastante utilizado em toda uma estética surrealista na qual o corpo humano aparece frequentemente decomposto (a partir das colagens, por exemplo), “fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida” (MORAES, 2002, p. 44).

Também é importante lembrar que essa fragmentação tampouco é exclusiva à fotografia ou mesmo à arte pictórica: para isso, Mantovani nos lembra do poema “*L’Union libre*”, de Breton, em que a mulher amada é decomposta e cada um de seus pedaços torna-se autônomo. Para Eliane Robert Moraes (2002), a fragmentação do corpo surrealista corre um sério risco de perda identitária. Vejamos:

---

<sup>15</sup> Afinal, há um total de outros sete retratos.

Do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. De Bellmer a Aragon, de Breton a Bataille, a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão de identidade corporal chegava então ao seu grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta. (MORAES, 2002, p. 70)

Ora, acontece que Nadja corria esse risco desde que torna-se personagem da aventura surrealista de Breton. A partir de sua primeira aparição, Nadja materializa-se como o sonho de tudo que o autor vinha desenvolvendo de maneira ética e estética, verdadeiramente como em um sonho. Se, como sugere Dunker (2016), o Surrealismo propõe uma relação de transformação do sujeito com a realidade na tentativa de ultrapassar a oposição entre o mundo desejado e o mundo real, Nadja performa essa ultrapassagem tornando-se ela mesma o mundo desejado de Breton.

Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée. Tout ce que je sais est que cette substitution de personnes s'arrête à toi, parce que rien ne t'est substituable, et que pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigmes. (BRETON, 1998, p.158).

Tamanha idealização, no entanto, prova-se insustentável para Nadja. À esta altura dessa investigação, já foi tratado seu precário estado psíquico ao fim do enredo. Quando Breton se opõe à internação de Nadja, por exemplo, confirma-se muito assertivamente sua tese de que a liberdade deve ser usufruída sem nenhuma restrição.

L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur (...) Est-il rien de plus odieux que ces appareils dits de conservation sociale qui, pour une peccadille, un premier manquement extérieur à la bienséance ou au sens commun, précipitent tu n sujet quelconque parmi d'autres sujets dont il est cotoiement ne peut lui être que néfaste et surtout le privent systématiquement de relations avec tous ceux dont le sens moral ou pratique est mieux assis que le sien ? Les journaux nous apprennent qu'au dernier congrès international de psychiatrie, dès la première séance, tous les délégués présents se sont mis d'accord pour flétrir la persistance de l'idée populaire qui veut qu'aujourd'hui encore on ne sorte guère plus aisément des asiles qu'autrefois des couvents ; qu'y soient retenus à vie des gens qui n'ont jamais eu rien à y faire, ou qui

n'ont plus rien à y faire ; que la sécurité publique ne soit pas aussi généralement en jeu qu'on le donne à croire. Et chacun des aliénistes de se récrier, de faire valoir un ou deux cas d'élargissement à son actif, de fournir surtout, à grand fracas, des exemples de catastrophes occasionnées par le retour à la liberté mal entendu ou prématuré de certains grands malades. Leur responsabilité étant toujours plus ou moins engagée en pareille aventure, ils laissaient bien entendre que dans le doute ils préféreraient s'abstenir. Sous cette forme, pourtant, la question me paraît mal posée. L'atmosphère des asiles est telle qu'elle ne peut manquer d'exercer l'influence la plus débilitante, la plus pernicieuse, sur ceux qu'ils abritent, et cela dans le sens même où leur débilitation initiale les a conduits (BRETON, 1998, pp. 139-140, grifos nossos).

À altura, a crítica antimanicomial de Breton dá-se de maneira muito corajosa para os padrões sociais e clínicos <sup>16</sup> vigentes. Seus argumentos sugerem não só uma denúncia do exercício da Psiquiatria como era realizado até então, mas também uma preocupação com Nadja que ultrapassa o fascínio intelectual que a personagem exercia sobre ele. Percebe-se, de alguma maneira, certo rompimento com a tendência ao apagamento que vigorava em relação à personagem (afinal, a possibilidade de uma “cura” menos violenta para Nadja torna-se uma verdadeira questão para o escritor). Aqui, é justo sempre reforçar o caráter revolucionário e não-conformista na busca por liberdade identificada nela por Breton. Segundo ele próprio:

Elle était forte, enfin, et très faible, comme on peut l'être, de cette idée qui toujours avait été la sienne, mais dans laquelle je ne l'avais que trop entretenue, à laquelle je ne l'avais que trop aidée à donner le pas sur les autres: à savoir que la liberté, acquise ici-bas au prix de mille et des plus difficiles renoncements, demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée, sans considération pragmatique d'aucune sorte et cela parce que l'émancipation humaine, conçue en définitive sous sa forme révolutionnaire la plus simple, qui n'en est pas moins l'émancipation humaine à tous égards, entendons-nous bien, selon les moyens dont chacun dispose, demeure la seule cause qu'il soit digne de servir. Nadja était faite pour la servir...(BRETON, 1998, p. 143, grifos nossos).

Há então uma transformação irreversível da subjetividade inerente a esse processo de libertação. Já foi inclusive sugerido nesta investigação que Nadja chega a superar Breton em seu projeto ético e estético para o Surrealismo. É neste sentido, então, que retomamos à

---

<sup>16</sup> Logo adiante, Breton arrisca sugerir que o tratamento de Nadja pudesse surtir um bom efeito se acontecesse em uma casa de saúde particular que não a conduzisse-a insensivelmente à realidade, mas que a auxiliasse a remontar pelos seus próprios meios a origem de seus distúrbios.

errância como práxis de um sujeito livre para fazer suas próprias associações. O próprio Breton faz essa retomada à errância iniciática que o leva ao encontro de Nadja.

J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire ; je tenais , en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets , à en donner une image photographiée qui fût prise sous l'angle spécial dont je le savais moi-même considérés . À cette occasion , j'ai constaté qu' à quelques exceptions près ils se défendaient plus ou moins contre mon entreprise , de sorte que la partie illustrée de Nadja fût , à mon gré , insuffisante (BRETON, 1998, p.151).

Percebe-se então que Nadja confirma-se como um começo mesmo em sua ausência, pois é justamente a partir de seu desaparecimento que são reveladas belas circunstâncias (e convulsivas, como defende Breton em sua última sentença da obra) de um universo que jamais seria o mesmo e cuja interpretação surrealista parecia bastante conveniente. Por sua vez, é constatado que a ilustração, embora eficaz contra os vícios da descrição dos quais nem Breton conseguiu escapar completamente, acaba por parecer insuficiente aos olhos do próprio autor.

No entanto, reflete-se aqui sobre as imagens contidas em *Nadja*: para além do evidente mérito revolucionário da ilustração fotográfica de um texto narrativo à época, pode-se pensar também no seu rico processo de composição, afinal Breton revela aspectos importantes de seu *récit* a partir delas.

Nesta perspectiva, pode-se avaliar que toda a elaboração imagética da obra talvez nos diga mais que as próprias imagens em si e que as descobertas nesta elaboração podem ser mais reveladoras que seu resultado final (ou destino, como preferirem). Por fim, é esta uma das prerrogativas mais fundamentais desta investigação: a importância subjetiva (e por que não, estética) dos caminhos independentemente de onde se quer chegar. Afinal, é disto mesmo que trata a deambulação.

### 3 CONCLUSÕES

Toda esta investigação foi elaborada a partir das valiosas inquietações de André Breton em relação à vida e à arte. Se, em sua estruturante busca pela beleza convulsiva, o autor elege uma heroína não apenas para si próprio, mas para todo o Movimento Surrealista, convém ressaltar a importância desta busca em que está circunscrita a aparição de Nadja.

Ao longo desta dissertação, foram apontadas algumas circunstâncias muito especiais para que fosse possível este evento tão transfigurador: a elaboração ainda em curso do Surrealismo, as condições quase mágicas do *hasard objectif* e mesmo o espaço e a geografia parisienses demonstram-se fundamentais para o encontro entre Breton e Nadja. Sustenta-se aqui que condições tão propícias não surgiram de maneira acidental, mas aparecem como resultado de um processo de uma elaboração atenta por parte do escritor em relação a tudo que o cerca.

A errância surge então como um processo de subjetivação bastante adequado à liberdade intelectual aspirada pelo Manifesto Surrealista e que finalmente encontra em Nadja um corpo (e mesmo uma alma) para efetivamente tomar forma. A deambulação, por sua vez, é aqui proposta como um método para alcançá-la.

De maneira muito prática, estabelece-se a deambulação como *práxis* essencial ao que Breton e seus colegas desejavam acessar, além de poder ser pensada como metáfora do próprio ato da escrita. Há toda uma literatura pregressa responsável pela valorização do caminhar como modo de subjetividade e a modernidade inscreveu este hábito no contexto estimulante das grandes cidades, fazendo dos cenários urbanos verdadeiros personagens em obras muito importantes dos últimos anos. Convém ressaltar que a seleção aqui realizada de narrativas precursoras de *Nadja* no que diz respeito ao caminhar, à deambulação e à *flanêrie* deu-se de forma limitada devido à extensão do presente trabalho, mas espera-se que tenha sido propriamente estabelecida a dimensão dessa tradição literária.

A breve análise do manuscrito de *Nadja*, por sua vez, demonstrou-se essencial a uma melhor compreensão do método criativo de Breton. Percebe-se no manuscrito um autêntico cuidado do autor em relação ao que é escrito, provando que mesmo uma escrita automática

baseada no que há de mais espontâneo é passível de um processo de sofisticação que nos remete ao processo de produção dos sonhos a partir de um inconsciente como foi proposto por Freud. É também a partir do manuscrito que problematiza-se um apagamento de Nadja enquanto sujeito em detrimento de seu lugar de musa surrealista.

Constata-se então que certamente há uma idealização de Nadja e da própria ideia do amor para Breton que não faz jus à verdadeira Leona Delcourt. No entanto, Nadja firma-se enquanto protagonista absoluta não apenas pela fascinação intelectual que exercia sobre Breton, mas por seu papel ativo mesmo enquanto artista: seus desenhos chegam a compor as ilustrações da obra e funcionam como traços fundamentais de sua frágil existência. Ainda sobre o manuscrito, estabelece-se que é de imenso interesse por parte desta investigação alongar-se sobre ele e desenvolver algum estudo comparativo mais expressivo em relação às versões que foram de fato publicadas.

Por fim, confirma-se a deambulação não apenas como objeto de estudo, mas como método inclusive para realizar este presente trabalho. Acompanhar Breton à procura de sua Nadja permitiu que essa investigação acontecesse de modo também um tanto errante no sentido da exploração de novas possibilidades de investigação e de desvios muito necessários aos resultados aqui pretendidos. Longe de serem conclusivas, as reflexões iniciadas neste trabalho pretendem abrir caminhos para futuras deambulações que poderão ajudar a aprofundar a leitura de uma obra tão singular inclusive a partir de uma análise genética desde a sua elaboração.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1994). **Briefwechsel 1928-1940**. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Apollinaire, G. (1917). **Les Mamelles de Tirésias**. Paris: Éditions Sic. Disponível em: [http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=323&Apollinaire-Les\\_Mamelles\\_de\\_Tir%C3%A9sias](http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=323&Apollinaire-Les_Mamelles_de_Tir%C3%A9sias)
- Aristóteles (2004). **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aragon, L. (1991). **Le paysan de Paris**. Paris : Gallimard.
- Arrouye, J. (1983). La photographie dans Nadja in Le livre surréaliste. **Actes du Colloque en Sorbonne**, juin 1981. *Cahier du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Mélusine Lausanne*, 4.
- Barthes, R. (1957). **Mythologies**, Paris: Seuil.
- Baudelaire, C. (1931/1932). **Oeuvres**. 2 volumes, Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, C. (1996). **Sobre a modernidade** (T. Coelho, org.). Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra.
- Benjamin, W. (1975). **A modernidade e os modernos** (Vol. 41). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Benjamin, W. (1989). **Obras escolhidas: Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista.
- Benjamin, W. (2007). **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFM.
- Blanchot, M. (2010). O amanhã brincalhão. In: **A conversa infinita: a ausência de livro**. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta.

- Brandão, A. (2020). Iniciativa para entronizar Rimbaud e Verlaine como casal homossexual no Panteão gera controvérsia na França. **RFI**, Paris, 01 de out. de 2020. Disponível em <https://www.rfi.fr/br/cultura/20201001-iniciativa-para-entronizar-rimbaud-e-verlaine-como-casal-homossexual-no-pante%C3%A3o-gera-controv%C3%A9rsia-na-fran%C3%A7a>. Acesso em: 20 de jul. de 2021
- Breton, A. (1966). **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1970). **Introduction au Discours sur le peu de réalité**. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1971). **O Amor Louco**. Tradução: Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa.
- Breton, A. (1985). **Arcano 17** (Vol. 1). Tradução: Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Guida Editori.
- Breton, A. (1998). **Nadja**. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (2019). **Nadja: Fac-similé du manuscrit de 1927**. Edição: Olivier Wagner e Jacqueline Chénieux-Gendron. Paris: Gallimard BnF éditions
- Bochet, I. (2009). Le statut de l'image dans la pensée augustinienne. **Archives de philosophie**, 72.
- Bürger, P. (1993). **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 47.
- Caillois, R. (1990). **O mito e o homem**. Tradução: José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70.
- Cardinali, R. F., & Dunker, C. I. L. (2020). Nadja: um diálogo entre a psicanálise e o surrealismo. **FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária**, (25), 14–28. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p14-28>
- Careri, F. (2013). **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili.
- Carreto, C. (2016). A voz ou a plenitude do texto. Performance oral, práticas de leitura e identidade literária no Ocidente medieval. **Medievalista**. Online, (19). Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/958>.
- Carreto, C. (2019). **Global Middle Ages ou as virtudes do anacronismo**. e-Letras com Vida, (2). Disponível em: <https://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/66>.
- Cortázar, J., Garriga, C. Á., & Camargo, F. (2015). **Aulas de literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1980.

Del Pino-Salas, N.O (2008). **Lendo Nadja: um estudo do récit(relato/narrativa) de André Breton.**

Derrida, J. (1991). **A farmácia de Platão.** São Paulo: Iluminuras.

Derrida, J. (2005). **A escritura e a diferença.** São Paulo, SP: Perspectiva.

Derrida, J. (2006). **Gramatologia.** São Paulo, SP: Perspectiva.

Desjardins, L., Pioffet, M. C., & Roy, R. (2017). Errance: le mot et la chose. L'errance au XVIIe siècle: **45e Congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature,** Québec.

Djuth, M. (2007). Veiled and unveiled beauty: The role of the imagination in Augustine's esthetics. **Theological studies,** 68(1), 77-91.

Freud, S. (2020). **O mal-estar na civilização (1930).** Cienbook.

Krauss, R. E. (1990). **Le Photographique: Pour une théorie des écarts.** Editions Macula.

Kundera, M. (1991). A arte do romance. São Paulo: Círculo de Leitores.

Lacan, J. (1998). **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964).** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. MD Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Le Breton, D. (2000). **Éloge de la marche (Vol. 3).** Paris: Editions Métailié.

Löwy, M. (2019). **A estrela da manhã: marxismo e surrealismo.** São Paulo: Boitempo Editorial.

Miranda, J. C. D. (2001). **A memória em S. Agostinho-Memoria Rerum, Memoria Sui, Memoria Dei.**

Mourier-Casile, Pascaline. (1994). **Nadja d'André Breton.** Paris: Gallimard.

Nadeau, M. (2008). **História do Surrealismo.** Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva

Rebouças, M. V. (1986). **Surrealismo.** São Paulo: Ática.

Rétat, P. (2012). Le temps des Rêveries du promeneur solitaire In: **Voix et mémoire: Lectures de Rousseau.** Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Rousseau, J. J. (1967). **Les Confessions, dans Œuvres complètes,** t. I, Paris: Le Seuil, "L'Intégrale".

Roudinesco, E., & Ribeiro, V. (1988). **História da psicanálise na França: a batalha dos cem anos**. São Paulo: Zahar.

Narjoux, C. (2002). *Étude sur Le Paysan de Paris*. Paris: Ellipses.

Nietzsche, F. (1974). **Le crépuscule des idoles, trad. de Jean-Claude Hémery**. Paris: Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais.

Santos, L. G. D. (2002). A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, 5, 229-247.

Solnit, R. (2002). **L'Art de marcher**, Paris: Actes Sud.

Stanescu, M. e Zink, M. (1992). Histoire européenne du roman médiéval. **Esquisse et perspectives**. PUF. Paris.

Stierle, K. (2001). **La Capitale des signes: Paris et son discours**. Les Editions de la MSH.

Tani, M. (2007). **Du surréalisme dans ses rapports avec la photographie, dans Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle**, éd. Jean-Pierre Goldenstein et Michel Bernard. Paris: Champion.

Willer, C. (2008). Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva.