



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado em Literatura

JULIANA ESTANISLAU DE ATAÍDE MANTOVANI

O INSTANTÂNEO E O TRAÇO:
Por uma poética fotoliterária em *Nadja*, de André Breton

Brasília,
março/2019

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado em Literatura

JULIANA ESTANISLAU DE ATAÍDE MANTOVANI

O INSTANTÂNEO E O TRAÇO:
Por uma poética fotoliterária em *Nadja*, de André Breton

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília,
março de 2019

MM293i Mantovani, Juliana Estanislau de Ataíde
O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em
Nadja, de André Breton / Juliana Estanislau de Ataíde
Mantovani; orientador Sidney Barbosa. -- Brasília, 2019.
334 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Breton, André, 1896-1966. 2. Crítica literária . 3.
Literatura e outras artes . 4. Literatura e fotografia . I.
Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado em Literatura

TESE:

O INSTANTÂNEO E O TRAÇO:
Por uma poética fotoliterária em *Nadja*, de André Breton

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL-UnB) – Presidente

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho (TEL-UnB) – Titular

Prof. Dr. Biagio D’Angelo (Ida-UnB) – Titular

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex (UFMG) – Titular

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (PósLit-UnB) – Suplente

Brasília,
março de 2019

*Ao Pedro,
Que me completa.*

AGRADECIMENTOS

Muito mais do que uma formalidade ou uma simples menção, faço desses agradecimentos o gesto sincero e imprescindível do reconhecimento da cumplicidade necessária para a concretização de um projeto. Em sinal de aberto agradecimento a tudo o que cada um que percorreu esses longos quatro anos ao meu lado representa, eu dedico essas poucas palavras àqueles sem os quais esta tese não poderia ser escrita.

Em primeiro lugar ao Pedro, meu melhor amigo e companheiro incondicional, cuja presença é suficiente para me dar forças, pelo incentivo, apoio e amor infinitos.

Agradeço também aos meus pais, à Bela, aos meus irmãos, Camile, Miguel e Murilo, e aos meus familiares, em especial ao Jairo, à Larissa, à Bel e à dona Verinha, pelo apoio de todas as horas.

À minha mãe, pelo apoio e pelo amor sem limites.

Ao meu pai e à Bela, pelos laços profundos que nos unem.

Ao meu irmão Murilo, pelo companheirismo e pela amizade de sempre.

Aos meus irmãos Camile e Miguel e aos meus sobrinhos, Shantal e Artur, que tanto me inspiram à busca por tornar esse um mundo melhor.

Novamente ao Pedro, a quem acrescento a Ivete, por serem responsáveis por fornecer ao lar as condições de paz indispensáveis ao estudo.

À minha amiga-irmã Emanuely Araújo da Silva, pelo apoio em cada instante e por fazer parte dos meus dias.

Ao professor Sidney Barbosa, meu amável orientador, com quem tive o prazer de atravessar esses longos dias de estudos e que sempre esteve disposto a me ensinar.

À professora Alessandra Matias Querido, pela amizade sincera e pelos diálogos tão produtivos.

Ao Grupo de Pesquisa LiterArtes, que me proporcionou leituras, discussões e reflexões fecundas e fundamentais para o desenvolvimento desta tese.

Aos sinceros e queridos amigos que conquistei durante a Pós-Graduação nesta Universidade e ao lado dos quais percorri os dias mais vitais da minha trajetória acadêmica, em especial aos companheiros do Grupo de Pesquisa LiterArtes e do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura. Agradeço à adorável família que construí nesta Universidade, formada por pesquisadores e amigos de valor inestimável, nas pessoas de Ana Paula Caixeta, Elizabete Barros, João Carlos Félix de Lima, Luciana Barreto, Francisco Alves, Alan Brasileiro, Dennys Silva-Reis, Allan Michell Barbosa, Beatriz Schmidt Campos, Beatriz D'Angelo Braz, Ana Paula Câmara, Erla Delane, Maria Luzineide Ribeiro, Ana Cristina Vilela, Loide Chaves,

Maria Aline Correia, Rosana Campos, Maria das Dores Pereira Santos, Vitor Castelões Gama, Lara Alberto, William Maia, Sidnei Costa, Wandick Costa, Rosana Correia, Karina Fares, João Vicente, Julliany Mucury, Roberto Medina, Kelly Vianna, Hiolene Champloni e Douglas Rodrigues de Sousa – nos quais sempre pude encontrar palavras de incentivo, diálogo e debate aberto, força e coragem para continuar. Não querendo esquecer nenhum nome, de tantos tão primordiais, agradeço a cada um dos demais companheiros que compartilharem comigo esta experiência do Doutorado.

À amiga de vida e de estudos, com quem compartilhei os momentos mais intensos e difíceis desta jornada, Denise Dias.

Aos amigos de profissão e de ideais, meus companheiros de colegiado, Daniele dos Santos Rosa, Luciane Lira, Maria Eneida da Rosa, Pedro Couto, Tiago Ferreira, Gissele Alves, Rafael Batista, Gustavo Arnt, Francicleide Liberato e Larissa Dantas, pelo incentivo e pela amizade dentro e fora do ambiente de trabalho.

Ao Instituto Federal de Brasília, pelos 2 anos de afastamento para conclusão da tese e pelos anos de trabalho que tanto contribuem para minha formação pessoal e profissional.

Às alunas, aos alunos e aos colegas do Curso de Licenciatura em Letras do IFB, Campus São Sebastião.

Aos amigos conquistados na Secretaria de Educação, em especial às inesquecíveis Étel Teixeira e Rosilene dos Anjos Sant'Anna.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, nas pessoas de João Vianney Cavalcanti Nuto, Maria da Glória Magalhães dos Reis, André Luís Gomes, Elizabeth Hazin, Erivelto da Rocha, Sylvia Helena Cyntrão e Henryk Siewierski.

Às bancas de qualificação e de defesa, os professores Erivelto da Rocha Carvalho, Biagio D'Angelo, Márcia Arbex, André Luís Gomes e Glória Magalhães, pela leitura atenta e generosa.

À Universidade de Brasília, que me garantiu os meus mais valiosos momentos de aprendizado e as mais cruciais experiências pessoais e acadêmicas, e a cada um dos servidores que, de maneira por vezes invisível mas primordial, me auxiliaram ao longo do curso de Doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, do Ministério da Educação, pela concessão de bolsa Doutorado Sanduíche no Exterior, que me oportunizou a maior aventura pessoal e acadêmica que já vive, quando pude engrandecer

minhas pesquisas e minhas experiências de vida no semestre de estudos na Université de Poitiers, França.

À Université de Poitiers por ter me acolhido com tamanha cordialidade.

À professora Anne-Cécile Guilbard, minha co-orientadora, por cada conversa de perto ou de longe e pelo tanto que pôde contribuir para o meu crescimento e para o desenvolvimento desta tese.

Aos colegas do curso de Master Texte/Image da Université de Poitiers, com quem pude compartilhar tantos aprendizados, nas pessoas de Mary Train e Alice Lebreton. E também às amigadas que construí e com quem dividi os dias em Poitiers, como Estéfane, Bárbara, Cris, Bruna, Eugênia, Bartira, Anamelea (*in memoriam*) e Teresa Holzapfel.

A todos que considero amigos e companheiros leais e que preenchem, cada um ao seu modo, minha vida de adoráveis lembranças.

A todos os livros e fotografias que povoam minha retina, minha sensibilidade e minha existência.

A Deus, pela existência e pelas oportunidades de crescimento e de aprendizado sempre.

A todos os meus mais sinceros agradecimentos hoje e sempre. Muitíssimo obrigada!

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ».

Marcel Proust

J'ajouterai que dans sa lutte contre le Temps, cet ennemi de notre existence précaire, nous attaquant pernicieusement, jamais à visage découvert, c'est dans la photographie, née elle aussi du désir immémorial d'arrêter l'instant, de l'arracher au flux de la durée pour le fixer à jamais dans une sorte d'éternité, que Proust a trouvé sa meilleure alliée.

Brassaï

RESUMO

Esta tese é conduzida pela proposta principal de analisar a obra do escritor surrealista André Breton, com ênfase central em *Nadja* (1928), a partir da perspectiva dos Estudos Intermediários (CLÜVER, 1997, 2001 e 2006; RAJEWSKY, 2012) e dos Estudos Fotoliterários (MONTIER, 2008 e 2015). Dessa forma, o intuito primeiro destes estudos girava em torno do relevante questionamento acerca dos efeitos de sentidos poéticos gerados pelas relações fotoliterárias presentes nessa obra surrealista, apoiando-nos nas análises da utilização das fotografias inseridas na obra bretoniana publicada em 1928. Para justificar nosso trajeto investigativo, fundamentamo-nos na histórica relação entre as artes, em especial entre as artes da imagem e da palavra, o que julgamos primordial para encabeçar nossas interpretações. Após verificados os liames entre a literatura e a imagem, passamos a desconfiar e a averiguar as especificidades do contato material entre a fotografia e a literatura. Nas fronteiras da intertextualidade, da intericonicidade e das associações artísticas, procuramos portanto discutir e analisar a fusão fotoliterária nos textos bretonianos partindo das bases metodológicas dos estudos interartísticos, intermediários e sobretudo fotoliterários. Acerca da problemática inicial relativa às funções e ao funcionamento geral das fotografias no todo dessa obra, buscamos investigar tais fotografias em termos de ilustração em complementariedade, cujo resultado é o da ampliação dos significados literários e fotográficos. A partir das implicações midiáticas, semióticas e filosóficas advindas da fotografia, nossas verificações levaram-nos a vislumbrar, no terreno dessa primeira narrativa bretoniana, dois pontos nodais de conjunção entre a arte literária e a fotográfica, eixos poéticos nos quais alicerçamos nossa leitura e que justificaram os exames aqui empreendidos: o instantâneo e o traço, para nós elementos estruturantes da obra fotoliterária *Nadja*. Nesse sentido, estes estudos visaram finalmente a contribuir com a crítica consolidada da obra bretoniana, focalizando as análises das interferências entre o texto e a fotografia e acrescentando assim à crítica brasileira os seus componentes fotoliterários pouco explorados até então.

Palavras-chave: Surrealismo. Fotoliteratura. Ilustração em complementariedade. Instantâneo. Traço.

ABSTRACT

This thesis is driven by the main purpose of analyzing the work of the surrealist writer André Breton, with main emphasis on *Nadja* (1928), from the perspective of the Intermedia Studies (CLÜVER, 1997, 2001 and 2006; RAJEWSKY, 2012) and the Photoliterary Studies (MONTIER, 2008 and 2015) as well. This way, the first intention of these studies was aimed at raising relevant questionings about the effects of the poetic senses generated through the photoliterary relations present in this surrealist masterpiece, based on the analysis of photos inserted in this specific work of Breton published in 1928. To justify our investigative trajectory, we ground ourselves in the historic relations between arts, especially between the art of images and of words, which we judge to be primordial in heading our interpretations. After checking the bond between literature and image, we started to think twice and verify the specificities of the material contact between photography and literature. Exploring the boundaries of intertextuality, inter-iconicity and the artistic associations, we intended to discuss and analyze the photoliterary fusion in the texts of Breton, grounded in the methodological basis of the inter-artistic, inter-media and above all, photoliterary studies. In what concerns the initial issue, which related to the roles and the general functions of the photos throughout the whole work, we aimed at investigating these photos in terms of illustration in complementarity, leading to broader literary and photographic meanings. From the media, semiotic and philosophical implications that came from photography, our checks led us to foresee, in the field of this first narrative of Breton, two main junctional points between the literary and the photographic art, poetic axes in which we base our readings and that justified the assessments here foretaken: the snapshot and the trace, to us structuring elements of the photoliterary work *Nadja*. For that matter, these studies finally intended to contribute with the consolidated criticism towards the work of Breton, focusing the analysis in the interferences between text and photography and adding, this way, to the Brazilian criticism, the photoliterary components aforementioned, little explored up to now.

Keywords: Surrealism. Photoliterary. Illustration in complementarity. Snapshot. Trace.

RÉSUMÉ

Cette thèse est motivée par la proposition principale d'analyser le travail de l'écrivain surréaliste André Breton, en mettant l'accent sur *Nadja* (1928), du point de vue des Études Intermédiales (CLÜVER, 1997, 2001 et 2006; RAJEWSKY, 2012) et des Études Photolittéraires (MONTIER, 2008 et 2015). De cette manière, le premier objectif de ces études tournait autour du questionnement pertinent sur les effets des sens poétiques générés par les relations photolittéraires présentes dans cet ouvrage surréaliste, en nous appuyant dans l'analyse de l'utilisation des photographies insérées dans l'ouvrage bretonien publié en 1928. Pour justifier notre parcours de recherche, nous nous basons sur la relation historique entre les arts, en particulier entre les arts de l'image et du mot, relation que nous considérons fondamentale pour les interprétations faites dans ce travail. Après avoir examiné les liens entre la littérature et l'image, nous avons commencé à nous méfier et à déterminer les spécificités du contact matériel entre photographie et littérature. Aux frontières de l'intertextualité, de l'intericonicité et des associations artistiques, nous cherchons donc à discuter et à analyser la fusion photolittéraire dans les œuvres de Breton à partir des bases méthodologiques des études interartistiques, intermédiales et surtout photolittéraires. Concernant la problématique initiale des fonctions et du fonctionnement général des photographies dans l'ensemble de cet ouvrage, nous cherchons à étudier ces photographies en termes d'illustration en complémentarité, dont le résultat est l'amplification des significations littéraires et photographiques. En partant des implications médiatiques, sémiotiques et philosophiques de la photographie, notre étude nous ont permis de voir, dans le contexte de ce premier récit bretonien, deux points nodaux de conjonction entre l'art littéraire et l'art photographique, des axes poétiques sur lesquels nous basons notre lecture et qui ont justifié les analyses entreprises ici : l'instantané et la trace, qui sont pour nous des éléments structurants de l'œuvre photolittéraire *Nadja*. En ce sens, ces études ont eu, enfin, le but de contribuer à la critique consolidée de l'ouvrage d'André Breton, en centrant les analyses des interférences entre le texte et la photographie et en ajoutant ainsi à la critique brésilienne ses composantes photolittéraires peu explorées jusqu'à maintenant.

Mots-clés: Surréalisme. Photolittérature. Illustration en complémentarité. Instantané. Trace.

DESCRITIVO DE IMAGENS

Primeira parte <i>Rue des Ursins (4e arrond)</i> , Eugène Atget (1900)	31
Segunda parte <i>Derrière la Gare Saint-Lazare</i> , Henri Cartier-Bresson (1932)	131
Terceira parte <i>Armoire à glace dans un hôtel de passe, rue Quincampoix</i> , George Brassai (1932)	223
Figura 1 “ <i>Como o professor Claude, do Hospital Sainte-Anne...</i> ”, Henri Manuel	111
Figura 2 “ <i>Mme. Sacco, vidente, Rue des Usines, n° 13...</i> ”	113
Figura 3 <i>Place Maubert, Estátua de Étienne Dolet, prova para a edição de 1928</i>	116
Figura 4 “ <i>Se eu digo, por exemplo, que em Paris a estátua de Étienne Dolet...</i> ”	116
Figura 5 “ <i>Uma enorme placa indicativa azul-celeste</i> ”, Valentine Hugo (1932)	120
Figura 6 <i>Explosante-fixe</i> , Man Ray (1934)	156
Figura 7 <i>Recorte de Sevilha, Espanha</i> , Henri Cartier-Bresson (1933)	157
Figura 8 <i>Manequins rindo</i> , Manuel Álvarez Bravo (1930)	189
Figura 9 <i>Sem título</i> , Jindrich Styrsky (1934)	189
Figura 10 <i>O Violino de Ingres</i> , Man Ray (1924)	190
Figura 11 <i>Sem título</i> , Dora Maar (1935)	190
Figura 12 “ <i>O Manoir d’Ango, em Varengeville-sur-Mer...</i> ”, prova para a edição de 1928	193
Figura 13 “ <i>O Manoir d’Ango, o pombal...</i> ”	193
Figura 14 “ <i>Vou tomar como ponto de partida o Hôtel des Grands Hommes...</i> ”, Jacques-André Boiffard (por volta de 1928)	212
Figura 15 “ <i>Não: nem mesmo a belíssima e inutilíssima Porte Saint-Dennis</i> ”, Jacques-André Boiffard	214
Figura 16 “ <i>A livraria do Humanité</i> ”, Jacques-André Boiffard	216
Figura 17 <i>Recorte do Mapa de Paris</i> , Google Maps (2018)	218
Figura 18 <i>Recorte do Mapa de Paris</i> , Google Maps (2018)	219
Figura 19 “ <i>As palavras BOIS-CHARBONS...</i> ”, Jacques-André Boiffard	235
Figura 20 “ <i>A alma do trigo (desenho de Nadja)</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	237
Figura 21 “ <i>A flor dos Amantes</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	238
Figura 22 <i>Sem título</i> , desenho de Nadja (por volta de 1926)	239
Figura 23 <i>Boulevard Saint-Denis (16° arr.)</i> , Eugène Atget (1926)	243

Figura 24 “ <i>CAMÉES DURS</i> ”, Jacques-André Boiffard	244
Figura 25 <i>À grappe d’or, 4 place d’Aligre (12e arr.)</i> , Eugène Atget (1911)	244
Figura 26 “ <i>À La Nouvelle France</i> ”, Jacques-André Boiffard	245
Figura 27 <i>Café [Bar de Champigneulle] Avenue de la Grande Armée</i> , Eugène Atget (1924-1925)	245
Figura 28 <i>Rue aux Laines</i> , Neurdein Frères	247
Figura 29 “ <i>Um retrato simbólico dela e meu...</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	260
Figura 30 “ <i>No verso do cartão-postal...</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	260
Figura 31 “ <i>Um verdadeiro escudo de Aquiles...</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	261
Figura 32 “ <i>De modo a poder variar a inclinação da cabeça...</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	261
Figura 33 “ <i>Desenhos de Nadja...</i> ”, desenho de Nadja (por volta de 1926)	262
Figura 34 <i>Sem título</i> , desenho de Nadja (por volta de 1926)	264
Figura 35 “ <i>Lá, no alto do castelo, na torre da direita...</i> ”	279
Figura 36 “ <i>Diante de nós um chafariz cuja curvatura ela parece acompanhar...</i> ”, Jacques-André Boiffard (por volta de 1928)	280
Figura 37 “ <i>No alto do terceiro dos Dialogues entre Hylas et Philonous...</i> ”	280
Figura 38 Retrato de Léona	282
Figura 39 “ <i>No Musée Grévin...</i> ”, Pablo Volta (1959)	284
Figura 40 “ <i>O anúncio luminoso das lâmpadas Mazda, nos grandes bulevares...</i> ”, Jacques-André Boiffard	287
Figura 41 <i>Sem título</i> , desenho de Nadja (por volta de 1926)	287
Figura 42 “ <i>No Boulevard Magenta, diante do Sphinx Hotel...</i> ”, Jacques-André Boiffard (por volta de 1928)	289
Figura 43 “ <i>Seus olhos de avenca...</i> ”	294
Figura 44 Fotografia de uma avenca	297
Figura 45 <i>Le phénomène de l’extase</i> , Salvador Dalí (1933)	312
Figura 46 <i>Le phénomène de l’extase, portrait de femme</i> , Brassai (1932)	313
Figura 47 <i>Germain Berton et les membres du groupe surréaliste</i> , montagem anônima (1924)	314
Figura 48 <i>Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt</i> , René Magritte (1929)	314
Figura 49 <i>Le viol</i> , René Magritte (1934)	315

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I. Primeira parte: <i>IL SE PEUT QUE LA VIE DEMANDE À ÊTRE DÉCHIFFRÉE COMME UN CRYPTOGRAMME</i>	
1. Pela palavra e pela imagem: <i>Nadja</i> e o seu contexto	33
1.1 O Surrealismo e os percursos até <i>Nadja</i>	33
1.2 Gênese e recepção de uma obra múltipla	42
1.3 <i>Nadja</i> e o cenário fotoliterário	48
2. <i>Nadja</i>: uma errância pelas fronteiras entre as artes	57
2.2 Entrelaçando os passos: o cruzamento dos Estudos fotoliterários.....	79
3. <i>Nadja</i>: por um projeto fotoliterário	91
3.1 Ilustração e complementariedade: a metáfora fotoliterária	106
3.2 O projeto fotoliterário	122
II. Segunda parte: <i>LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS</i>	
4. Por uma poética do instantâneo	133
4.1 O documento “tomado ao vivo”: um instantâneo literário.....	142
4.2 O Instantâneo fotoliterário: um princípio da Beleza convulsiva.....	155
5. O instantâneo como “negativo” do real.....	159
5.1 Entre autobiografia e ficção, a reversibilidade do real	161
5.2 Fotografia e surrealidade: em busca do “negativo” do real	185
6. O instantâneo urbano: uma rota fotoliterária	199
6.1 Um itinerário do acaso: a rota fotoliterária em <i>Nadja</i>	206
III. Terceira parte: <i>SI VOUS VOULIEZ, POUR VOUS JE NE SERAIS RIEN, OU QU’UNE TRACE</i>	
7. Por uma poética do traço	225
7.1 A morte como tema fotoliterário em <i>Nadja</i>	233
8. O corte, a perda, o resto: um monumento sacrificial	251
8.1 Transfiguração, mito e ausência: um livro-sacrifício	267
9. A ausência presente	275
9.1 Um rastro do Surrealismo (ou uma última leitura de <i>Nadja</i>)	292
CONSIDERAÇÕES FINAIS	305
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	323

INTRODUÇÃO

O estudo de uma literatura estrangeira, atrelado ao estudo das relações entre as artes, por si só se configura um desafio para os estudos literários e para a formação que corresponde à trajetória de pesquisa do crítico literário. Não se pode, portanto, ao se construir uma tese acerca dessa temática no Departamento de Teoria Literária e Literaturas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura, negligenciar os problemas de ordem conceitual e, por vezes, metodológica que precisam ser enfrentados. A construção e a organização desta tese provêm, assim, da sequência que nos pareceu mais pertinente para solucionar e responder a tais problemáticas e coincide, em verdade, com a própria trajetória de pensamento crítico que nos seguiu até aqui.

Em primeiro lugar, prefigura-se essencial a apresentação da obra que será analisada, porquanto, embora haja boa aceitação do público no Brasil, *Nadja* (1928) permanece um pouco restrita aos estudos mais específicos de literatura francesa, com maior concentração nos estudos especializados no Surrealismo.

Essa obra é uma das poucas de André Breton traduzidas para o português, somando-se aos Manifestos do Surrealismo, a alguns trechos de textos teóricos, a alguns poemas e às obras narrativas, *O Amor louco* (1934) e *Arcano 17* (1944). Ademais, *Nadja* foi somente traduzida no Brasil em 1987 pelo tradutor Ivo Barroso, praticamente seis décadas após sua publicação ocorrida na França. Essa tradução foi publicada pela extinta editora Guanabara e seguida de uma segunda edição, lançada pela Editora Imago, em 1999. Atualmente essa tradução é encontrada, com modificações feitas pelo tradutor, em sua edição lançada pela Editora Cosac Naify (agora já igualmente extinta), em 2007, com reedição em 2012. Trata-se da única tradução de *Nadja* para o português brasileiro, ao passo que essa obra foi traduzida pela primeira vez para língua portuguesa em 1972 (mais de quarenta anos após a sua publicação), pelo tradutor Ernesto Sampaio, e publicada pela editora lusitana Editorial Estampa.

Nadja é a primeira obra narrativa de André Breton, mas a segunda a ser traduzida no Brasil, dois anos após *Arcano 17*, lançada em 1985 pela Editora Brasiliense, com tradução de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. Essa tradução de *Arcano 17* foi publicada, aliás, pela mesma editora um ano após a pequena biografia de André Breton escrita por José Geraldo Couto, *André Breton: a transparência do sonho* (1984), na qual o biógrafo comentara não haver nenhuma tradução das obras de André Breton no Brasil na época, à exceção dos Manifestos.

Já acerca de *O Amor louco*, terceira e última obra narrativa de Breton a que os brasileiros têm acesso, ela conta com tradução apenas em português lusitano e, portanto, há a necessidade de importação pelo leitor brasileiro para ler essa obra, publicada pelo Editorial Estampa conjuntamente com *Nadja*, em 1971.

Somado à pequena disponibilidade de textos de André Breton em língua portuguesa – e mesmo em língua espanhola –, o público brasileiro dispõe de poucos estudos a respeito do Surrealismo francês, ou mesmo do Surrealismo no Brasil, na crítica literária brasileira. Os apontamentos acerca do Surrealismo são em geral mais restritos ao campo das novidades estéticas das Vanguardas europeias e o movimento foi igualmente pouco difundido e pouco analisado em suas manifestações brasileiras. Acerca da expressão do Surrealismo no Brasil, pairaram – além disso – algumas controvérsias entre os críticos e, como se sabe, nos respeitáveis estudos de Antonio Candido, Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho, as referências ao Surrealismo no Brasil são acanhadas e limitadas à noção de “influência” ou de certo “contágio” em autores brasileiros, reconhecidamente Murilo Mendes e Jorge de Lima.

É nítido que fogem de nosso escopo os estudos críticos que se referem à existência e ao desenvolvimento desse movimento no Brasil, tendo em vista que nosso foco é o próprio fundador do movimento na França. Figura-nos interessante, no entanto, perceber e tentar compreender o apagamento do Surrealismo no Brasil. Visando não nos alongarmos, queremos ao menos citar que os estudos de Antonio Candido, em “O surrealismo no Brasil” (1992), por exemplo, ou ainda os apontamentos do crítico José Paulo Paes, em “O surrealismo na literatura brasileira” (1985), versam no sentido de manifestações raras e sem real importância no cenário da literatura brasileira.

A tendência crítica brasileira é a de considerar o Surrealismo como sendo sem consistência no Brasil e, nas palavras de Candido, a atitude surrealista em solo brasileiro, em “suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas”, não passaram justamente de *atitudes*. Para o teórico brasileiro,

O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontra-mo-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. [...] No Brasil o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira porque é cabível na Europa. (CANDIDO, 1992, p. 105)

Reconhecida e valiosa é a compreensão de Antonio Candido em refletir sobre a impossibilidade do Surrealismo em plantar suas concepções gerais de pensamento e de

literatura no Brasil, uma vez que é imprescindível observar que as distâncias sociais e históricas devem ser levadas em consideração ao se analisar um movimento que, todavia, “se espalha” para outros continentes. Contudo é relevante também notar que nos esclarecimentos de Candido há a apreensão e o registro da contribuição técnica do movimento no Brasil.

Essas reflexões iniciais acerca da presença e dos desdobramentos do Surrealismo, seja nas manifestações artísticas seja na crítica literária brasileira, ainda não adentram nossos estudos, mas servem de exercício prudente que pode contribuir para a análise da leitura do Surrealismo francês pelos brasileiros. Encontramo-nos nestes estudos em terreno que advém de outra realidade cultural e literária e, como veremos adiante, que se propõe adentrar outras artes, além da literatura.

Acerca desse tema, pudemos perceber na afirmação de Antonio Candido que o Surrealismo, conforme os outros movimentos de vanguarda, apresentou-se como uma espécie de “contágio”, que no caso do Surrealismo logrou poucos frutos. José Paulo Paes vai ainda mais adiante e chega a negar a existência do Surrealismo no Brasil, envolto em certa reflexão irônica. Para Paes, pode-se dizer que não houve Surrealismo no Brasil, isto é,

não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapia de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genêt. (PAES, 1985, p. 99)

Compreendemos, em verdade, um diálogo entre os críticos ao perceberem que o contexto histórico-social brasileiro impede o Brasil de “se tornar surrealista” na acepção francesa. Esse fato é provavelmente incontestável e aplicável a qualquer noção rasa de “influência”, como os estudos de literatura comparada, ou mesmo as grandes e fundantes reflexões de Candido sobre a formação da literatura no Brasil não deixam escapar. É relevante ainda assim perceber e assinalar que ambos destacam as marcas formais do Surrealismo em obras de autores brasileiros.

Visa-se com tal explanação apenas situar os estudos críticos gerais sobre Surrealismo no Brasil a fim de não negligenciar tanto a posição do Brasil diante de tais estudos – porquanto ao longo da tese essa questão será deixada de lado – quanto o reconhecimento da necessidade de um deslocamento de olhar para o Surrealismo na França.

Pode-se ainda, e em contraposição ao já exposto, apresentar uma outra tendência crítica representada mais fortemente por Sérgio Lima: se Candido e José Paulo Paes consideram que a marca do Surrealismo no Brasil está em absorções técnicas em alguns

escritores (sendo o “quadro” de autores que apresentam características surrealistas maior para Paes do que para Candido), o crítico e artística Sérgio Lima aponta sim a existência do Surrealismo no Brasil a partir da década de 1920.

Fechando-se assim esse parêntese crítico sobre as concepções surrealistas no Brasil, salientamos *a priori* o nome de Sérgio Lima, em cujo ensaio intitulado “Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros”¹ (1999) defende a tese de que realmente houve Surrealismo no Brasil enquanto movimento, com atividades coletivas nos anos 1920 e com a formação de grupos de militantes, nos anos 1960 (como aquele liderado ele próprio e por Claudio Willer) e nos anos 1990. Para Lima, existiu uma espécie de “apagamento” pelos vínculos com as expressões artísticas locais, assim como “houve sim a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e suas implicações primeiras” (LIMA, 1999, p. 320).

Acrescentamos também o fato de existirem amplos debates acerca das condições favoráveis no Brasil e na América em geral de ligação com o Surrealismo, o que se pode verificar nos apontamentos de Valentim Fiacoli², por exemplo, para quem

Tínhamos e temos elementos culturais e práticas vitais “surrealistas” que parecem continuar vivos e que podiam ter imantado e feito proliferar uma larga produção surrealista no campo das artes eruditas. (FACIOLI, 1999, p. 294)

Além dos trabalhos dos artistas e críticos Sérgio Lima e Claudio Willer, nesse tocante, pode-se complementar e finalizar essas ideias – com margem para aqueles que desejarem se aprofundar nesses temas – apontando para a obra organizada pelo crítico e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Robert Ponge, *Surrealismo e Novo Mundo* (1999), do qual fazem parte os dois últimos capítulos aqui mencionados.

Pode-se destacar, aliás, o notório papel de Sérgio Lima, Claudio Willer, bem como de Robert Ponge na difusão e no desenvolvimento dos estudos no Brasil sobre o Surrealismo. A esse respeito, é válido pontuar o crescimento no Brasil de estudos sobre o Surrealismo a partir da década de 1980 e destacar nessa mesma década a realização da Semana Surrealista de São

¹ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *Surrealismo e novo mundo* (1999), organizada por Robert Ponge.

²Referimo-nos aqui ao capítulo “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil” que consta na publicação *Surrealismo e novo mundo* (1999), organizada por Robert Ponge. Do mesmo autor, ver também mais a respeito em: FACIOLI, Valentim. “O Brasil e o Surrealismo (Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950)”. In: PONGE, Robert. (Org.) *Aspectos do Surrealismo. Organon* Revista do Instituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 8, n. 22, 1994. Destaca-se também que esse número da Revista *Organon*, organizado por Robert Ponge, é todo dedicado a estudos sobre o Surrealismo.

Paulo, em 1985, e da exposição “Surrealismo no Brasil”, organizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre maio e setembro de 1989.

De acordo com o que pudemos notar, é fértil para as pesquisas acerca do Surrealismo, aqui no Brasil, a década de 1980, coincidindo, decerto não por acaso, com as traduções das obras narrativas de André Breton, conforme já anunciado. As traduções de *Arcano 17* e de *Nadja* e a propulsão de estudos sobre o Surrealismo caminham lado a lado, provavelmente refletindo-se uma na outra e demonstrando a existência de um forte interesse brasileiro pelo Surrealismo – notemos, entretanto, há pouco menos de quarenta anos.

Dessa maneira, é possível perceber – e para ficar apenas com as pesquisas já mencionadas – a relevância dada ao Surrealismo no cenário acadêmico brasileiro a partir da década de 1980, cujos principais estudos estiveram circundando sobretudo a UFRGS, com destaque para as publicações de Robert Ponge ou por ele organizadas, como o livro *O Surrealismo* (1991).

Não se trata aqui, portanto, de um espaço para a crítica acerca do desenvolvimento do Surrealismo no Brasil ou a respeito das pesquisas relacionadas ao movimento no campo acadêmico brasileiro; julgou-se necessário, no entanto, reconhecer o terreno em que adentramos ao iniciar essas pesquisas e suas dificuldades, o que se reflete na percepção de um campo de estudos cujo maior aprofundamento possui cerca de quarenta anos no Brasil. Assim, resta-nos alertar que, embora uma parte significativa da fortuna crítica de André Breton e do Surrealismo possa ser encontrada escrita em português ou em traduções em língua portuguesa, é sem dúvida fundamental o conhecimento dos estudos em língua francesa, especialmente.

Nesse sentido, considerou-se importante que o primeiro capítulo desta tese seja dedicado a uma breve apresentação do Surrealismo, seguida de uma exposição mais detalhada da obra em análise, bem como de suas principais leituras e críticas existentes na época de sua publicação.

Já a respeito dos estudos de Pós-Graduação no Brasil acerca do Surrealismo e de *Nadja* especificamente, *a priori* o que se pode afirmar acerca dos repositórios de dissertações e teses de universidades brasileiras, e ainda dos anais de congressos acadêmicos, é um número não muito expressivo de pesquisas desenvolvidas ou em curso, geralmente mais limitadas aos departamentos de línguas estrangeiras ou de estudos de literatura de língua francesa ou ainda de tradução. Pode-se verificar, porém, a existência de estudos com ênfase no Surrealismo, como as pesquisas promovidas na UFRGS, sob supervisão do Prof. Dr. Robert Ponge, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob supervisão do Prof. Dr. Marcelo Jacques

de Moraes, e na Universidade Estadual de Londrina (UEL), sob supervisão da Profa. Dra. Marta Dantas.

No que concerne aos temas mais estudados especificamente em *Nadja*, podem-se destacar os estudos de tradução desenvolvidos na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), bem como os estudos sobre as inserções fotográficas em *Nadja*, presentes em algumas pesquisas desenvolvidas na UFRJ e na UFRGS, mas também em pesquisas realizadas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Nesse tocante, é necessário assinalar o papel de relevância dos estudos acerca de Literatura e outras artes promovidos atualmente pelo Grupo de Pesquisa Intermídia, da UFMG. Ainda na UFMG, e em consonância com os estudos que são aqui propostos, é possível encontrar nessa universidade estudos acerca da autobiografia em *Nadja* e também sobre literatura e fotografia, como os notórios estudos encabeçados pela Profa. Dra. Márcia Arbex. Encontramos assim também na UFMG teses acerca das relações entre literatura e fotografia na literatura contemporânea, a exemplo da tese de Ana Martins Marques, *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*, defendida em 2013.

Destacam-se ainda os estudos tanto sobre fotografia quanto sobre o Surrealismo promovidos pela Profa. Dra. Annateresa Fabris, do departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (USP).

Para as análises que se seguirão, diversas foram as fontes teóricas consultadas, dentre as quais acreditamos que requerem destaque aquelas que nos foram substanciais e sem as quais esta tese não poderia ter sido desenvolvida.

Sobre a temática do movimento surrealista, além dos livros e revistas organizados por Ponge já mencionados, é imprescindível para tais estudos a bela organização feita por J. Guinsburg e Sheila Leirner, *O Surrealismo*, publicada em 2008 pela Editora Perspectiva, que é composta de uma reunião de capítulos teóricos e críticos fundamentais para a compreensão do Surrealismo, diversos consultados e citados nesta tese. É igualmente uma leitura básica a *História do surrealismo* (2008), de Maurice Nadeau, traduzido no Brasil pela primeira vez em 1985.

Basilares são também as considerações de Walter Benjamin em seu famoso e amável texto “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1987), em que o teórico tece profundas reflexões sobre *Nadja* em 1929, apenas um ano após a sua publicação. De Benjamin, os estudos sobre Charles Baudelaire, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do*

Capitalismo (1991) são, de outro modo, igualmente importantes para pensar a obra de André Breton.

Os capítulos de Hans Gumbrecht, “A energia iconoclasta do surrealismo” (2014), e de Theodor Adorno, “Revendo o Surrealismo” (2003), configuram-se ao lado de Benjamin textos significativos para a compreensão das dimensões políticas do movimento. De modo amoroso e contundente é concebido o capítulo consagrado por Octavio Paz a André Breton logo após a sua morte, em “André Breton ou a busca do início” (1990). E ainda Maurice Blanchot, em “O amanhã brincalhão” (2010), traz primorosas interpretações sobre o Surrealismo e sobre *Nadja*. São igualmente fundamentais os artigos dedicados às obras bretonianas reunidos em *La nouvelle Revue Française* n° 172, publicada em homenagem ao escritor francês em abril de 1967, poucos meses após sua morte.

Ainda sobre o Surrealismo, e sobre temas que já se aproximam mais dos objetivos desta tese, podem ser citados os capítulos “Breton: um errante sonhador” (2008), de Marta Dantas, e “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?” (1999), de Márcia Arbex. A propósito especificamente da fotografia em *Nadja*, são primordiais as leituras de “La photographie dans « Nadja »” (1983), de Jean Arrouye, texto inaugural e basilar acerca dessa problemática, bem como *Photographie et langage* (2002), de Daniel Grojnowski, *Soleil Noir: Photographie et littérature des origines au surréalisme* (2008), de Paul Edwards, e “La participation photographique dans les « grandes proses » de Breton” (2009a), de Sophie Bastien.

Acerca dos temas que percorrem a fotografia, julgamos essenciais as leituras de *A câmara clara* (1984), estudo magistral e fundador de Roland Barthes, de *O ato fotográfico* (2012), de Philippe Dubois, estudo substancial sobre a temática, *Sobre fotografia* (2004), de Susan Sontag, *O fotográfico* (2014), de Rosalind Krauss, livro revolucionário no que concerne à fotografia surrealista, ao lado, é claro, do trabalho fundamental de Michel Poivert, *L'image au service de la révolution* (2006), e finalmente *Esthétique de la photographie* (2017), de François Soulages. Barthes se dedica ainda em “Mensagem fotográfica” e “A retórica da imagem”, ambos capítulos de *O óbvio o obtuso* (1990), às reflexões sobre essa arte que tanto o intrigara. Trata-se, pois, de textos primordiais para a compreensão da fotografia como objeto estético e teórico.

Também sobre a fotografia, aproximando-se das questões técnicas e dos fundamentos técnicos e estéticos da fotografia surrealista encontram-se os livros *O surrealismo e a estética fotográfica* (2000), de Fernando Braune, e *Fotografia e Arredores* (2009), de Annateresa Fabris. Conjuntamente aos seus demais estudos, Walter Benjamin contribui para a

compreensão da revolução artística operada pela fotografia nos seus célebres capítulos “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica” (1987). Acrescentamos também a relevância dos estudos sobre fotografia de Michel Poivert – alguns com tradução em português –, mas notadamente do livro *Brève histoire de la photographie* (2015). Ademais, outros livros que nos pareceram muito importantes foram *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), de André Rouillé, *Toute photographie fait énigme* (2015), de Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie* (1994), organizada por Frizot, e ainda *L’art de la photographie : des origines à nos jours* (2007), organização de André Gunther e Michel Poivert.

No que se refere às análises das imagens, foram usadas como base, dentre outras, as obras de Martine Joly, *Introduction à l’analyse de l’image* (2015) e *L’image et les signes* (2016).

Relacionadas aos estudos no campo da literatura comparada destacam-se as leituras dos livros *O que é literatura comparada?* (1995), de Brunel, Pichois e Rousseau, *Literatura comparada* (2015), de Sandra Nitrini, *Literatura comparada na América Latina* (2003), de Eduardo Coutinho e *Literatura comparada* (1992), de Tânia Franco Carvalhal. Acrescentam-se ainda os estudos relacionados ao dialogismo e à intertextualidade, presentes nas reflexões de Mikhail Bakhtin, sobretudo em *Estética da criação verbal* (2011) e *Questões de literatura e de estética* (2010), e o livro *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault.

No que concerne à relação entre a literatura e as outras artes e aos estudos interartísticos e intermediários, podem-se elencar os textos “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997), “Estudos Interartes: introdução crítica” (2001) e “Estudos inter textos/ inter artes/ inter media” (2006), de Claus Clüver; *Texte/L’image: images à lire, textes à voir* (2002), de Liliane Louvel; *Poéticas do visível* (2006), organizado por Márcia Arbex; *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (2010), de Lucia Santaella e Winfried Nöth; *Interartes* (2010), organizado por Vera Casa Nova e outros; *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (2012), organizado por Thaïs Flores Nogueira Diniz; *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Vol. 2* (2012), organizado por Thaïs Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira; e ainda *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje* (2012), de Solange Ribeiro de Oliveira.

Acerca dos Estudos fotoliterários, é imprescindível a leitura dos livros *La littérature à l’ère de la photographie* (2002), de Philippe Ortel, *Les inventions littéraires de la photographie* (2003), de Jérôme Thélot, *Littérature et photographie* (2008), organizado por Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux e Philippe Ortel, *Transactions*

photolittéraires (2015), organizado por Jean-Pierre Montier, e uma vez ainda *Photographie et langage* (2002), de Daniel Grojnowski, e *Soleil Noir: Photographie et littérature des origines au surréalisme* (2008), de Paul Edwards. Enfatizamos ainda a centralidade e a importância do *Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine*, hospedado no site <http://www.phlit.org>, e da *Revue internationale de Photolittérature*, inaugurada com seu primeiro número em outubro de 2017.

Já no tocante aos estudos críticos sobre a obra de André Breton, são essenciais os apontamentos de sua maior crítica francesa Marguerite Bonnet, em grande parte reunidos na obra completa de André Breton³, com exceção de alguns textos (também indispensáveis) como *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste* (1975) e “Nadja dans la ‘maison verre’” (1992). São também interessantes para complementar a leitura de *Nadja* os estudos de Patrick Née, *Lire Nadja* (1993), e de Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton* (1994).

No que tange aos outros temas que serão desenvolvidos nesta tese, é importante enfatizar os estudos sobre o gênero autobiográfico e os limites entre autobiografia e ficção, cujas leituras de *O pacto autobiográfico* (2014), de Philippe Lejeune, e *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Noronha, são fundamentais. São também relevantes a antologia *La photographie et l'(auto)biographie* (2004), organizada por Sylvie Jopeck acerca das relações entre a fotografia e as escritas biográfica e autobiográfica, e a obra *Frontières des mouvements autophotobiographématiques* (2016), organizada por Biagio D'Angelo, François Soulages e Suzete Venturelli.

Dentre outros textos não mencionados aqui, por fim aponta-se a relevância da biografia *Léona, héroïne du surréalisme* (2009), de Hester Albach, e, no que concerne a algumas questões relacionadas ao espaço parisiense que também pretendem ser descortinadas, a grandiosa obra de Walter Benjamin, *Passagens* (2007), é elementar.

Como se pode notar, boa parte da bibliografia crítica, além da maioria dos textos literários de André Breton, não possuem tradução para a língua portuguesa. Visando a atingir um número maior de leitores e tendo em vista que esta tese será defendida em um departamento amplo e de um público heterogêneo – isto é, no departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, e não em um departamento de língua estrangeira, tradução ou literatura francesa –, optamos, sempre que existentes, privilegiarmos as citações de edições traduzidas no Brasil ou em Portugal, mesmo que tenhamos lido a obra no original em francês, como é o caso de *La chambre claire*, e de *Introduction à l'analyse de*

³ BRETON, André. *Œuvres complètes*. Vol. I, II, III et IV. Paris: Gallimard, 1988, 1992, 1999, 2008.

l'image, para facilitar tanto a leitura quanto as consultas daqueles que se interessarem pelo material bibliográfico aqui apresentado.

Por outro lado, também objetivando a aproximação com o público leitor, sempre que não existiam traduções dos textos teóricos ou mesmo que não chegávamos a ter acesso a essas, esforçamo-nos por parafraseá-las ou traduzi-las literalmente sempre que possível, no decorrer da tese, mantendo o texto original em nota de rodapé. No que concerne às edições de *Nadja*, decidimos, pelos mesmos motivos, usar como base de citação a versão traduzida por Ivo Barroso (Cosac Naify, 2007). Recorremos ainda, sempre que necessário, ao texto bretoniano original.

Já no que tange aos textos literários, à exceção de certos trechos, sobretudo no caso dos textos bretonianos, dos quais nos parecia fundamental para o entendimento e para a fluidez apresentar uma tradução, optamos por não nos arriscarmos em traduções de obras literárias consagradas, a exemplo de *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, seja porque reconhecemos em nós a ausência de uma formação específica em tradução, seja por respeitarmos o trabalho profissional dos tradutores literários, que requer uma análise e um conhecimento mais profundo tanto da estrutura linguística quanto das obras em questão. Assim, para não incorrer em deslizes naturais dada a complexidade dos textos literários, decidimos por manter tais textos conforme o original.

Acerca do tratamento dado à fotografia nesta tese, consoante bem esclarecem Santaella & Nöth (2010, p. 115), são variados os aspectos possíveis do estudo da fotografia (desde os mais técnicos até os mais filosóficos, passando evidentemente por aspectos sociais e ideológicos), porquanto muitos são os “ingredientes” que compõem o processo fotográfico, listados por esses autores como, pelo menos: o fotógrafo como agente; o fotógrafo, a máquina e o mundo, isto é, o gesto fotográfico em si; a máquina como meio, o dispositivo e a natureza da imagem técnica; a fotografia em si mesma, como ato revelado; a relação entre fotografia e referente; a distribuição fotográfica; e a recepção fotográfica.

Nessa ótica, reconhecemos as reflexões de Rosalind Krauss na introdução de seu *O fotográfico* (2014), para quem seus estudos dedicam-se menos à fotografia e muito mais a tudo o que ela suscita. É em verdade também o que fizeram Krauss, e mesmo Barthes e Benjamin, em estudos que se apropriam da fotografia como objeto que lhes permite refletir sobre a natureza da arte, sobre os seus impactos no estatuto artístico, sobre as suas condições indiciais ou sobre a natureza do índice, por exemplo. Nas palavras de Krauss, trata-se de utilizar “a fotografia como instrumento de uma calibragem teórica” (KRAUSS, 2014, p. 16).

É exatamente nesse sentido que Rosalind Krauss anuncia também algumas possibilidades de estudos do Surrealismo, porquanto para a autora

Pode-se efetuar a mesma operação de recalibragem sobre dados históricos de movimentos anteriores, como o surrealismo, por exemplo, e abrir caminho para uma forma inteiramente inovadora de evocar conceitos como o acaso objetivo ou o automatismo, que tínhamos relegado à categoria do “que não reserva surpresa”. Estes conceitos adquirem, porém, um aspecto muito diferente quando abordados a partir de noções como a de traço, ou ainda a de duplo produzido de forma mecânica. (KRAUSS, 2014, p. 16)

Nessa mesma perspectiva, compreendendo a fotografia sobretudo como um “objeto teórico”, a nossa atenção voltar-se-á nestes estudos às especificidades midiáticas da fotografia, mas também e notadamente às suas potencialidades teóricas no que concerne ao seu estatuto semiótico de instantâneo e de traço (e suas implicações de ordem filosófica). Levaremos em conta também os elementos do gesto fotográfico em si, da fotografia como ato revelado e da relação entre a fotografia e o referente.

Nessa perspectiva, as compreensões de ordem técnica e da natureza da imagem técnica nos surgiram então como uma possibilidade de reflexão teórica, tendo em vista que, ainda que a preocupação desses estudos recaia sobre a fotografia em si mesma e sobre sua relação com o seu referente (o que, em certa medida, acaba por excluir desses estudos questões mais aprofundadas propriamente em suas características técnicas, sociais e ideológicas), o ato do gesto fotográfico não pode ser negligenciado, pois é imprescindível conceber que a fotografia e sua natureza técnica devem-se ao seu gesto de criação. Não poderemos esquecer, assim, que, por um lado, sua natureza semiótica deve-se ao seu modo técnico de produção e, por outro, que há sempre uma componente ideológico no seu corte, no seu enquadramento.

Em vista disso, e dando encaminhamento aos estudos aqui pretendidos, esta tese irá propor reflexões e análises acerca das questões concernentes às relações entre as artes, nomeadamente das relações entre a literatura e a fotografia suscitadas pela obra *Nadja* de André Breton, e de suas mútuas influências, interferências e implicações. Tais relações foram, conforme observamos, pouco investigadas nos programas de Pós-Graduação no Brasil no que concerne à obra bretoniana *Nadja* – ao contrário do ocorrido na crítica literária francesa atual, bastante dedicada ao exame das relações e dos resultados da combinação literário-fotográfica nessa obra.

Serão ainda problematizadas nesta tese as classificações de gênero literário com relação à obra em análise, o que provocará a necessidade de perpassar os questionamentos relacionados à representação do real e à ficção, na literatura e na fotografia.

Para tanto, a tese será dividida em três partes, cada uma contando com três capítulos. O capítulo 1 tratará inicialmente da apresentação, da gênese e de parte da fortuna crítica da obra, como também do contexto de publicação de *Nadja* no Surrealismo, mencionando brevemente a problemática relativa ao gênero autobiográfico que *Nadja* desencadeia entre os críticos. Nessa parte, será possível ainda fazer um breve resgate e uma revisão das concepções do Surrealismo francês. Por fim, esse capítulo se dedicará a situar a obra *Nadja* em um contexto fotoliterário francês iniciado em meados do século XIX, desde o advento da invenção da fotografia em 1839.

No capítulo 2 será realizada uma revisão teórico-metodológica, perpassando as históricas relações entre as artes, as artes da palavra e da imagem primordialmente, o que incitará um percurso teórico de compreensão dos estudos da literatura comparada e dos estudos entre as artes. Aqui, veremos os primeiros passos do objetivo de apreensão de *Nadja* sob esse enfoque interartístico. Por meio da bibliografia especializada já mencionada, serão então examinadas as teorias mais atuais relativas aos estudos interartísticos, intermediáticos e fotoliterários, a partir dos quais visaremos localizar a obra lida e situar os métodos utilizados. Optaremos por fim por assumir o uso do termo Fotoliteratura e igualmente as suas implicações, dentre as quais a principal de afirmar a existência de interferências entre a literatura e a fotografia desde a década de 1840 que determinaram os caminhos de ambas as artes.

Encerrando as nossas primeiras reflexões, faremos análises desse contato material resultante da inserção das fotografias na obra estudada e das consequências desencadeadas nas significações do texto e das imagens. No capítulo 3 será possível verificar e compreender como são feitas as inserções fotográficas em *Nadja* e quais são as relações materiais entre a palavra e a imagem nessa obra. Nesse intuito, esse capítulo será dedicado ao exame das fotografias no todo da obra, com o objetivo de demonstrar que se tratam de ilustrações em complementariedade, quando buscaremos também redimensionar a importância das ilustrações – geralmente relegadas e julgadas inferiores na relação com os textos. A percepção do aspecto das relações e das funções das imagens fotográficas na obra *corpus* será introduzida aí, ao passo que exames mais detalhados serão realizados ao longo dos demais capítulos da tese. Ao final desse capítulo, contudo, já estarão delineados a noção de interferência complementar texto-imagem que denominamos *ilustração em ressonância* e o conceito de *metáfora fotoliterária*, bem como se arriscará propor para a fotografia em *Nadja* uma função estruturante, em intensa e permanente comunhão com o texto.

Após nossas leituras e verificações iniciais acerca de tamanhas interferências fotoliterárias no curso da história da literatura e da fotografia, e ainda na constituição dessa obra bretoniana, conduziremos nossas análises apoiados em dois pontos de intersecção que nos pareceram intuitivamente mais proeminentes na construção de *Nadja*, dois aspectos análogos e intercambiáveis entre as artes fotográfica e literária: o *instantâneo* e o *traço*, eixos a partir dos quais nos foi possível desenvolver nossas análises e hipóteses de leituras estruturais e temáticas. Tentados pelo pressentimento de uma poética comum entre texto e imagem ancorada nessas duas especificidades e na tentativa de jamais esfacelar os liames entre a literatura e a fotografia, será a sondagem desses elementos que passará a justificar a estrutura de divisão da pesquisa e organizará esta tese nas demais duas partes.

Ademais, se, segundo gentilmente concebe Antonio Candido a propósito do trabalho do crítico literário, “toda crítica viva – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo”, seguiremos esse fio condutor, sobre o qual aponta nossa intuição crítica e o compreenderemos como uma possibilidade de ampliação de nossas leituras, porquanto reconhecemos sempre que a crítica usa também “largamente a intuição, aceitando e procurando exprimir as sugestões trazidas pela leitura” (CANDIDO, 2014, p. 33).

Nesse sentido, é válido esclarecer que pensar na condição da fotografia como instantâneo e como traço ou vestígio será primordial para estes estudos e é sobre esses aspectos fotográficos que nos dedicaremos a refletir para melhor analisarmos a obra fotoliterária surrealista estudada.

Diante de uma obra em que se correlacionam duas artes, a literatura e a fotografia, a questão que concerne ao gênero de escritura será, em um segundo momento desta tese, questionada sob a perspectiva das relações entre as artes. No capítulo 4, primeiro dessa segunda parte, as interferências e as correlações entre escritura e fotografia serão verificadas a partir da correspondência que verificamos entre o *instantâneo fotográfico* e a *escritura do diário*, do pretendido texto bretoniano “tomado ao vivo”.

Desse modo, pela investigação da forma literária e da classificação de gênero literário na obra analisada, recairemos sobre a proposta do autor de utilização da escrita em formato de diário. Salienta-se, no entanto, de antemão, que a “forma diário” é recriada nesse texto literário, porquanto sua escrita se deu posteriormente aos eventos ocorridos. Profícuo aos nossos estudos, entretanto, e buscaremos sempre assinalar, é observar a tentativa ou a perseguição do autor pela forma que mais se assemelha à escritura simultânea, isto é, na forma literária escolhida intriga-nos a opção pelo registro de *apreensão do instante*, em uma

escritura que se pretende instantânea (como o diário). A busca por uma instantaneidade na linguagem escrita será examinada enquanto uma aproximação plausível do literário e do fotográfico, ao passo que lançaremos como possibilidade a noção de *poética do instantâneo*, à qual buscaremos retornar em outros momentos da tese.

Por conseguinte, as associações entre o *journal intime*, a autobiografia e a fotografia serão problematizadas e, por fim, a *poética do instantâneo* que se desenha fotoliterariamente nessa obra será investigada como princípio estruturante e fundamental para se atingir a *Beleza convulsiva*, associada à fixação do instante que passa e aos momentos dos movimentos.

Dando prosseguimento ao exame do que intitularemos poética fotoliterária do instantâneo, o capítulo 5 visará à análise do princípio surrealista da apreensão do instante para captura da realidade cotidiana, em vistas à *fixação de um “negativo” do real*, ou seja, da apreensão da surrealidade subjacente ao real. Tais verificações poderão ser feitas tanto nos textos quanto nas fotografias surrealistas, o que nos auxiliará a responder aos entraves aparentes dos limites entre a autobiografia e a ficção. Serão, portanto, revisados e problematizados os conceitos e as teorias subjacentes à autobiografia e à ficção nos textos literários, e logo depois se buscará novamente uma compreensão de *Nadja* nessa outra perspectiva, com base no eixo que aos poucos se mostrará central para a tese: a questão da representação do real e as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre o real e o simbólico.

No tocante à representação do real, em nosso percurso faremos uma análise acerca da fotografia e de suas relações com a realidade. Dessa forma, no capítulo 5 será possível percorrer ainda que rapidamente a história da fotografia e analisar os pontos que concernem à representação do real, em consonância com os estudos literários e fotográficos. Adentraremos nesse capítulo inevitavelmente as concepções semióticas da fotografia.

O objetivo desse capítulo quinto será, por conseguinte, o de buscar compreender a noção de representação do real, tão cara à literatura e à fotografia. Finalmente, buscar-se-á entender e analisar a proposta de linguagem da fotografia surrealista, seus efeitos, suas técnicas e seus objetivos, para então retomar o questionamento acerca dos significados de inserção fotográfica no texto literário em *Nadja*, bem como acerca do gênero dessa obra. Buscaremos assim aproximar aqui a escrita narrativa surrealista e a fotografia surrealista no que concerne à captura do surreal “por trás” do real visível.

Por fim, deverá ficar explicitada nesse capítulo uma das ideias centrais dessa tese: a compreensão de *Nadja* enquanto uma *escritura fotoliterária do instantâneo*, que aproxima o texto e a imagem pela busca do instantâneo, e em cujos textos e imagens restam *os vestígios do real para a revelação da surrealidade*, ideia essa alicerçada evidentemente na fronteira

entre as duas artes e no limiar entre o real e o imaginário (o maravilhoso, o sonho, a imaginação).

No sexto capítulo da tese, arriscaremos-nos, ainda em contato com a percepção que fizemos da apreensão do instante e da fixação dos movimentos, a analisar a captura instantânea do movimento urbano da *flânerie*. Para tal demonstração, passaremos também à análise do espaço narrativo e ao exame de uma possível *rota fotoliterária* em *Nadja*, uma rota que nos parece estar delineada no texto, por exemplo perpassando suas primeiras páginas e desenhando o itinerário dos passos (físicos e intelectuais) dados ao acaso pelo *flâneur* André até o encontro com Nadja. Buscaremos verificar tais possibilidades.

Até esse ponto, será compreendida e determinada a necessidade de se ler a fotografia pela literatura e a literatura pela fotografia e estarão definitivamente propostas, para fins desta tese, as noções de *ilustração em ressonância*, *metáfora fotoliterária* e *poética do instantâneo*. O esforço adiante será sempre o de vincular e manter a fronteira entre a realidade e a surrealidade, pautando-se nos princípios do “instantâneo”, e ainda do “traço” ou “vestígio” e da “revelação”, bastante produtivos, recolhidos dos estudos semióticos da fotografia.

A terceira e última parte da tese será aplicada às verificações do princípio de traço fotográfico, partindo especialmente dos estudos de Dubois e de Soulages e fundamentará o encerramento de nossas análises fotoliterárias por meio da percepção da *poética do traço*. Nesse ponto da pesquisa precisaremos recobrir as problemáticas relações entre ausência e presença na imagem fotográfica e no texto literário. Será preciso ainda evocar os profícuos aspectos fotográficos da perda, do rastro, do vestígio e do resto, cruciais para o teórico François Soulages.

Desse modo, o capítulo 7 investigará a perspectiva do traço fotográfico, percorrendo os conceitos de traço do real e da *eternização da ausência* tão caros, aliás, tanto aos estudos fotográficos quanto aos literários. Sempre recorrendo às fundamentais reflexões de Roland Barthes acerca da fotografia e, notadamente, ao seu noema, o *isso-foi*, também nesse capítulo será invocado ao debate o tema do vazio, da ausência e da morte. A temática da morte será então analisada no todo fotoliterário da obra, o que poderá nos auxiliar a reestabelecer os laços entre o texto e as imagens dessa obra, mas sobretudo as intercessões entre a *captura do instante* e a *eternização da morte* tanto na literatura quanto na fotografia.

O capítulo 8 desenvolverá a concepção que nos parece evidente e elementar do apagamento da pessoa de Nadja do texto e das imagens da obra. Visaremos comprovar tal ausenciamento de Nadja e associá-lo à tentativa bretoniana de construir, sob o *sacrifício* discursivo e fotográfico da pessoa de Nadja, a figura do Mito-Nadja.

Para conclusão de tais proposições, enfim, o capítulo final desta tese se dedicará ao exame detalhado dos ausenciamentos textuais e fotográficos da personagem Nadja, quando serão analisados os seus retratos simbólicos e *in absence*. Aqui outros pontos fundamentais que norteiam essa pesquisa serão apontados, quais sejam: primeiramente a compreensão de Nadja como persona, personagem, arquétipo, e ainda a representação de Nadja e a importância dessa persona para o movimento Surrealista. No capítulo 9 será por fim analisada a única fotografia realizada a partir de uma imagem “real” da jovem sob o princípio do sacrifício da pessoa para a constituição da máxima do Surrealismo, como uma metáfora viva da *Beauté convulsive*.

Conforme reivindicado em toda a tese, ao seu final e após cada uma das análises, buscaremos demonstrar definitivamente que a fotografia ultrapassa a ilustração como duplo redundante do texto, apresentando significados complementares ao texto. Serão ainda exploradas as implicações fotoliterárias para a própria organização e constituição da obra. Acreditamos que será possível construir e defender aos poucos e cada vez mais detalhadamente a noção de *poética fotoliterária do instantâneo* e do *traço* em *Nadja*, portanto.

Dessa maneira, as partes 2 e 3 desta tese irão desdobrar as reflexões sobre *Nadja* sempre sob a perspectiva da fronteira entre o real e o maravilhoso, entre a realidade e a imaginação, entre o denotativo e o simbólico, observando-se suas duas artes: a literatura e a fotografia. Os “opostos” que se propõem aqui complementares são, outrossim, o simbólico (ou ficcional) e a realidade, e ainda a literatura e a fotografia, como curiosamente parece estar no senso-comum a percepção na qual a ficção está para literatura enquanto o real está para a fotografia. Para realizar esses estudos será, no entanto, imprescindível que essas relações e fronteiras sejam sempre problematizadas, mas – e por isso mesmo – jamais desfeitas. Essa tese será certamente o lugar de se interrogarem e de se desdobrarem todas essas relações fronteiriças.

Nessa esteira, portanto, em nosso entendimento, esta tese assim organizada poderá colaborar para o aprofundamento dessas temáticas e da leitura bretoniana, ao passo que intentamos nos inserir nos estudos críticos de *Nadja* e complementar sua fortuna crítica brasileira com tais reflexões acerca das suas relações e interferências literário-fotográficas.

Reivindicamos, dessa forma, a postura crítica que busca jamais dissociar, hierarquizar ou mesmo privilegiar uma arte em detrimento da obra. Assim tentamos sempre proceder, ainda que cientes da dificuldade implicada pela nossa formação (acima de tudo) literária, e esperamos ter conseguido. O leitor o dirá.

Primeira Parte

*IL SE PEUT QUE LA VIE DEMANDE À ÊTRE DÉCHIFFRÉE COMME
UN CRYPTOGRAMME*



Rue des Ursins (4e arrond), Eugène Atget (1900)

Capítulo 1 - Pela palavra e pela imagem: *Nadja* e o seu contexto

1.1 O Surrealismo e os percursos até *Nadja*

Identificado como a estética que se propõe a penetrar nas profundezas do inconsciente e trazer à tona, pela expressão da linguagem, o verdadeiro pensamento, libertando assim a manifestação artística dos controles exercidos pela razão ou por quaisquer preocupações formais, o Surrealismo irrompe no seio dos “movimentos de vanguarda” que acenavam, no início do século XX, para rupturas extremas com o passado e para sérias contestações do conjunto de valores vigentes até então.

Não aceitando os tradicionais modelos de interpretação e de representação do real, o Surrealismo emerge como ação definida contra as formas de opressão e, no tocante ao campo literário, busca sobretudo uma expressão poética libertada das censuras e das regras da tradição, voltada para o encontro da palavra poética ideal, produto livre do inconsciente liberto da razão e de todas as imposições. Condenava-se a literatura praticada nos séculos anteriores e, na tentativa de renovação, o Surrealismo buscava transformar a “escrita automática”, o “relato de sonho” e o “sono induzido” nas escolhas fundamentais de expressão livre desse inconsciente liberto, isto é, do espírito livre, uma vez que “apenas o sonho não priva o homem de seus totais direitos à liberdade” (BRETON *apud* AZEVEDO e PONGE, 2008, p. 281).

As renovações propostas pelo Surrealismo, florescido desde os anos de 1918, tendo sua concretização oficializada pelo *Manifesto do Surrealismo*, de André Breton, publicado em 1924, seguem na esteira de escritores como Gérard Nerval, Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud e Guillaume Apollinaire, reconhecidos como autores fonte por seu fundador. Desse modo, pode-se compreender que os primórdios do Surrealismo concentram-se entre os anos 1918 e 1924, passando por aproximações e afastamentos com o Dadaísmo, de Tristan Tzara, e são marcados pelas tentativas de André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon por conceber a forma ideal da liberdade do espírito e, portanto, por experiências poéticas coletivas⁴ que visavam a sugerir e a compreender os princípios da “escrita automática”. Tratava-se assim desse “lirismo do incontrolável”, nas bela definição de Aragon, que não

⁴Nesse sentido, sabemos que, em defesa do caráter coletivo das produções surrealistas, tanto Maurice Blanchot, em “O amanhã brincalhão” (2010), quanto Octavio Paz, em “André Breton ou a busca do início” (1990), mostraram-se contrários às frequentes designações de André Breton como “papa”, “guia” ou “árbitro” do movimento surrealista. Nas palavras de Blanchot: “O surrealismo, tal como deve pressentir-se seu destino, é e sempre foi uma experiência coletiva” (BLANCHOT, 2010, p. 180) e “O surrealismo: afirmação coletiva; uma pluralidade estranha; de que tipo? É difícil ser vários” (BLANCHOT, 2010, p. 181).

tendo ainda nome, “devia, como no nosso consentimento, em 1923, tomar o nome de surrealismo” (ARAGON *apud* CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 42).

Estampados no *Manifesto do Surrealismo*, os objetivos mais profundos do movimento estão ligados à libertação da razão e das convenções. Nas palavras de André Breton, “O Surrealismo [...] tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida” (BRETON, 2009, p. 241). Em seu texto fundante, Breton não apenas apregoa o nome Surrealismo, como assim o define:

Surrealismo, n. m. Automatismo psíquico puro pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2009, p. 241)

Nesse percurso, o início do itinerário intelectual e poético de André Breton, amplamente inspirado por seu conhecimento e por suas leituras de Rimbaud, Lautréamont, Jacques Vaché e Alfred Jarry, é nomeado por sua principal crítica literária, Marguerite Bonnet, como “a descoberta da resistência”, ao passo que Maurice Nadeau, em sua *História do Surrealismo* (2008) toma esses mesmos anos entre 1923 e 1925 como o “período heróico do Surrealismo”.

Nesse sentido, a escrita automática incorporaria e elucidaria plenamente as bases do movimento, uma vez que, definida por Breton como o pensamento falado ou uma transcrição do pensamento, essa técnica de expressão congrega a função de se tornar uma força revolucionária e de sugerir uma nova maneira de apreensão do real em dois aspectos simultaneamente: é uma ferramenta de exploração do psiquismo, da vida mental, o que pode suscitar, por perscrutar o inconsciente, um conhecimento mais amplo e profundo dos pensamentos; e, além disso, como técnica de escrita que sugere a plena espontaneidade criativa, representa o abandono das convenções tradicionais, a destruição das regras e dos valores estéticos consolidados. Compreende-se, portanto, por essa concepção teórica o fundamento surrealista por excelência.

Dir-se-ia, então, que o Surrealismo prepara-se para a transformação da aventura do mundo em aventura da linguagem, linguagem essa que, segundo bem observa Maria Teresa de Freitas, em “Surrealismo e romance na França” (1988), propõe o “questionamento total do universo medíocre ao qual nos confina a linguagem utilitária, funcional ou artificial”, ao passo que “a ruptura da expressão lógica abriria o caminho para uma comunhão, verdadeira e imediata, nas profundezas” (FREITAS, 1988, p. 25).

Após esse princípio da trajetória marcado por experiências de exploração do inconsciente, evidentemente envoltas no interesse pelo método e pelas investigações psicanalíticas, o movimento segue com atividade intensa do grupo para a propagação de suas contribuições por meio dos Manifestos do surrealismo, em 1924 e em 1930, e das publicações dos números da revista *La Révolution Surréaliste*, também a partir de 1924.

Depois desse marco de oficialização do movimento, segue-se um novo instante surrealista, de 1925 a 1930 especialmente, caracterizado por uma aproximação política, com objetivos claros de promover a poesia como ação e prática efetiva da revolução, em grande parte motivados pela Guerra do Rife⁵, que incita os surrealistas contra a ordem prática e nacionalista e os encaminha para ações mais efetivas e polêmicas. Na interpretação de Gilberto Mendonça Teles, os surrealistas “desejavam agora levar a poesia à ação: de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de agitação social, refletindo por certo os ecos da revolução comunista de 1917” (TELES, 2009, p. 217).

Dessas concepções, é possível perceber que, de um momento inaugural antirrealista, antipositivista, contrário à razão e à lógica, avesso à vida prática e ao utilitarismo e apoiado nos domínios do inconsciente e do desconhecido, o movimento acrescenta à sua atividade uma proposta de ação revolucionária e passa a se engajar politicamente, com preocupações econômicas e políticas. Segue-se à revolução do espírito um período “raciocinante”, em que os integrantes do grupo surrealista encontravam-se “engajados nos problemas do assalariado, ou seja, em plena economia política” (NADEAU, 2008, p. 83).

E no interior dessa “segunda fase” surrealista, gostaríamos de já destacar que os anos de 1926 a 1928 são traçados por Pascaline Mourier-Casile, em *Nadja* d’André Breton (1994), como de “importância capital” na história do movimento, período esse denominado “surrealismo poético” por Breton, conforme acentua Mourier-Casile. Por ora, enfatizamos, entretanto, que a partir de 1925, nas palavras dessa crítica literária, o Surrealismo desliza “da revolta para a revolução, da contestação generalizada do mundo ‘real’ para a condenação da sociedade capitalista”⁶ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 14).

⁵ Também chamada de Segunda Guerra do Marrocos, trata-se do conflito armado que ocorreu entre 1920 e 1926 entre a Espanha e as forças rifeñas (tribo berbere) no Marrocos. Em 1925, o exército francês interveio ao lado da Espanha, enviando um apoio de cerca de 300.000 soldados. Após a vitória franco-espanhola, esta Guerra ocasionou a dissolução da República do Rife. É a essa intervenção francesa que recai a desaprovação dos artistas surrealistas, o que os motivou contra a ordem nacionalista.

⁶ No original, “de la révolte à la révolution, de la contestation généralisée du monde « réel » à la condamnation de la société capitaliste”. Como neste caso, as referências teóricas em francês de que não dispomos de traduções publicadas serão parafraseadas em português ou, sempre que houver necessidade, a citação direta aparecerá no texto em tradução nossa (para melhor fluidez da leitura), com o respectivo original em nota de rodapé. Os textos do autor André Breton sem tradução no Brasil serão traduzidos sempre que necessário.

Como não é difícil perceber, os embates serão constantes no que concerne à revolução do espírito e à revolução político-social, porquanto, se essa fase marca no movimento surrealista a passagem do idealismo ao materialismo dialético, Breton e alguns de seus companheiros não abandonam e se afirmam mantenedores da revolução do espírito e do idealismo de suas origens. Não obstante a contradição que será mantida em toda a sua atividade intelectual e poética, André Breton aproxima-se cada vez mais do Partido Comunista, ao qual adere oficialmente em 1927 (a partir da publicação de *Au grand jour*, texto concernente à adesão oficial ao PC, veiculado em Paris em maio de 1927). O autor considerava que a arte autêntica deveria estar ligada à atividade revolucionária, o que suscitou diversas polêmicas e discussões, pois um questionamento nunca deixou de existir: a revolução do espírito deveria, portanto, transforma-se em revolução política? Breton diria que não e manteria sempre lado a lado as suas preocupações político-sociais e a revolução do espírito, sem contudo abandoná-la, uma vez que, na síntese bretoniana, como se pode ler em “Posição política do Surrealismo” (2001), “‘Transformar o mundo’, disse Marx; ‘mudar a vida’, disse Rimbaud: para nós estas duas palavras de ordem não são mais que uma só” (BRETON, 2001, p. 285).

São exatamente esses embates que envolvem todo o período de relações conflituosas entre Breton e o Partido Comunista, o que causará inclusive uma posterior cisão entre os surrealistas comunistas e os não comunistas (que não terá sido, aliás, a primeira e nem será a última cisão no grupo). André Breton e o Partido convivem sempre desarmonicamente: o PC, por um lado, jamais aceitou a busca de Breton por manter as atividades do movimento autônomas, acusando os surrealistas de promoverem uma postura “individual e burguesa”; por outro lado, o fundador do Surrealismo nunca pretendeu dissolver seu movimento no interior das práticas comunistas e romper com suas atividades poéticas idealistas e com suas práticas individuais de inquirição dos estados mentais do indivíduo. Esse confronto entre revoluções (a do espírito e a da sociedade) permanecerá durante toda a existência do movimento.

O estreitamento de laços com o Partido Comunista, que resulta em adesão do escritor, sofre enfraquecimentos já a partir de 1930 e em apenas seis anos André Breton rompe definitivamente com o Partido, enquanto o movimento surrealista se desmembra, e dois polos antagônicos se formam: Breton mantém sua postura própria inicial e Pierre Naville passa a defender a postura política com fortes denúncias aos “encantos” da psicologia individual preconizada por André Breton. Dessa cisão, aos poucos os membros fundadores Philippe Soupault e Louis Aragon também desfazem seus vínculos com o Surrealismo, e os anos seguintes a 1930 serão sobretudo marcados, por um lado, pela afirmação de autonomia do

Surrealismo nas mãos de André Breton e, por outro, pela expansão e a internacionalização do movimento tanto na literatura quanto, e principalmente, nas artes plásticas.

Nesse tocante, admirável é a compreensão de Maurice Nadeau, para quem, embora os antigos surrealistas tenham chegado mais rapidamente ou à arte ou à revolução, “o mérito de Breton terá sido o de mantê-las soldadas, durante toda a história do movimento” (NADEAU, 2008, p. 156). Para José Geraldo Couto, em *André Breton: a transparência do sonho* (1984), seria à construção de uma estrela de três pontas que “Breton entregaria apaixonadamente toda a sua vida” (COUTO, 1984, p. 39): a poesia, a psicanálise e a revolução social. O cerne da escrita bretoniana é, assim, o de conjugar – sem abafar – a arte e a revolução, certamente porque o autor defendia que a revolução do espírito se faz pelas palavras, promotoras da mudança social, como se vê poeticamente instaurado no *Manifesto* de 1924: “Digam a si mesmos que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo” (BRETON, 2009, p. 245).

Sem nos aprofundarmos mais na história do Surrealismo e em seus meandros ideológicos e disputas controversas – que foram, a propósito, muitas –, resta-nos observar que o período é extremamente fértil de grandes publicações, como a primeira obra narrativa de André Breton, *Nadja*⁷. Na interpretação do autor, a época compreendida entre 1926 e 1929 comporta justamente o florescimento mais glorioso de obras surrealistas:

Aragon publica *Le Paysan de Paris* e *Traité du style*, Artaud *Le Pèse-Nerfs*, Crevel *L'Esprit contre la raison*, Desnos *Deuil pour Deuil* e *La liberté où l'amour*, Éluard *Capitale de la douleur* e *L'Amour la Poésie*, Ernst *La femme 100 têtes*, Péret *Le Grand Jeu*, eu mesmo *Nadja*, *Le Surréalisme et la peinture*⁸. (BRETON, 1952, p. 134)

Nadja, essa obra fundamental de Breton e do Surrealismo encontra-se, pois, no curso da historiografia literária, exatamente nesse ponto decisivo do movimento e sobretudo da produção do autor. Essa obra é, para Freitas, uma “espécie de modelo ou de exercício de aplicação narrativa surrealista realizado por Breton” (FREITAS, 1988, p. 25). E para

⁷ Para a construção desta tese foram utilizadas as seguintes edições da obra: no original, consultou-se a edição crítica constante em *Œuvres complètes* (Gallimard, 1988) e a edição de bolso (Gallimard, 1964); e na tradução brasileira de Ivo Barroso, consultou-se a edição de 2007 (Cosac Naify). Convencionou-se que as citações da obra seriam feitas a partir da tradução em língua portuguesa, exceto quando seja crucial para o desenvolvimento das nossas ideias recorrer a passagens no texto original em francês. Do mesmo modo, a paginação, salvo em menção contrária, refere-se à edição brasileira de *Nadja*, de 2007.

⁸ Ver mais em: BRETON, André. “Entretien X”. In : *Entretiens* (1913-1952) Avec André Parinaud. Paris: Gallimard, 1952. No original, “Aragon publie *Le Paysan de Paris* et *Traité du style*, Artaud *Le Pèse-nerfs*, Crevel *L'Esprit contre la raison*, Desnos *Deuil pour Deuil* et *La liberté où l'amour*, Éluard *Capitale de la douleur* et *L'Amour la Poésie*, Ernst *La femme 100 têtes*, Péret *Le Grand Jeu*, moi-même *Nadja*, *Le Surréalisme et la peinture*”.

Pascaline Mourier-Casile, por sua vez, é possível verificar a partir de *Nadja* a invenção, pelas mãos de André Breton, de “um novo tipo de narrativa, propriamente surrealista”⁹ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 20).

Ademais, em sua primeira deambulação pela narrativa em prosa, André Breton construiu uma obra cujos limites de gênero desafiam a crítica literária até nossos dias, uma vez que nesse livro 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.

A leitura de *Nadja* possibilita, assim, a reflexão e a análise crítico-literária por múltiplos eixos e campos de estudo, por se tratar de uma obra em que é possível notar a convergência de inovações temáticas e estéticas. Em termos gerais, pode-se afirmar que o leitor encontra uma narrativa com fortes traços autobiográficos, na qual se inserem discussões críticas e teóricas acerca das transformações artísticas e culturais que estavam em curso por toda a Europa no início do século XX, que confluíam e se encontravam no centro de Paris. André Breton encontra-se, dentro e fora de sua obra, permeado por esse tempo histórico e por esse cenário, em que a modernidade atingira níveis visíveis, inusitados e irrevogáveis nas composições das obras artísticas. A composição da obra, em consonância com as mudanças que rodeavam o autor, discute e representa as transformações e as novas propostas do movimento.

A despeito das discussões teórico-críticas investidas por Breton ao iniciar sua obra, um dos aspectos que aguça a curiosidade do leitor de *Nadja* são as fotografias de lugares, os retratos de pessoas e os desenhos que se encontram dispostos, a partir de uma complexa relação, nas páginas e no curso de sua escritura. A inauguração de um elemento novo, ao passo que é discutido por Breton em suas reflexões, igualmente se configura como um universo composicional inovador, em que o tecido de imagens representa enquanto teoriza e, assim, seduz o seu leitor.

Em *Nadja* – acrescentamos – seu autor opera com maestria para atingir o objetivo de conciliar arte e revolução, sendo possível, inclusive, verificar em suas páginas laivos de apontamentos e de defesas ideológico-sociais. E podemos a isso complementar que também visualmente essa aproximação e mesmo a adesão ao PC subjazem à obra. Na página 64, é à fachada da livraria do *l'Humanité*, organismo de divulgação do Partido Comunista Francês, reenquadrada pela fotografia, que o leitor é convidado a vislumbrar como o lugar a poucos

⁹ No original, “un nouveau type de récit, proprement surréaliste”.

passos, a poucos instantes do encontro decisivo com a jovem que dá título ao livro. Nessa imagem, a partir de uma descontinuidade instaurada pelo texto e pela imagem, num jogo em que a imagem fala e o texto cala, Mourier-Casile interpreta a adesão de Breton ao PC. Análogo é o comentário rendido por Sophie Bastien, em “La Participation photographique dans les « Grandes proses » de Breton” (2009a), para quem é uma foto que se ocupa de fornecer e declarar sutilmente essa novidade: “mostrando o lugar (a livraria do *Humanité*) onde se efetuam as inscrições, com um grande letreiro sob o qual se encontram claramente uma flecha e o convite ‘On signe ici’”¹⁰ (BASTIEN, 2009a, p. 137). Nessa apreciação, Bastien considera a fotografia mais incisiva ideologicamente que o texto, com o que concordamos e podemos completar: a imagem incita uma adesão, uma assinatura, ao passo que o texto permite ao leitor retomar o contexto pela menção à compra do livro de Trotsky.

A obra inicia-se sob a forma de um ensaio de arte e muito se assemelha à crítica artística: em suas primeiras páginas, Breton descreve, discute e analisa as manifestações artísticas e os diversos fenômenos inovadores, bem como apresenta os novos artistas com os quais ele conviveu em Paris entre a segunda e a terceira década do século XX. A narrativa tem por ponto de partida o ano de 1918 (ano do início das experiências surrealistas), e os eventos relativos ao encontro com a personagem Nadja têm o ano de 1926 como palco. O narrador escreve e realoca diversos fatos decorridos de 1918 até o momento da escrita, que ocorre em 1927.

Em sua narrativa, Breton apresenta e faz apreciações críticas acerca da vida artística parisiense do início do século XX, o que, certamente, pode ser compreendido como a representação das transformações artísticas ocorridas na Europa, sendo um prolongamento da modernidade anunciada nos últimos instantes do século XIX. O narrador faz comentários sobre peças de teatro contemporâneas ao Surrealismo, sobre casas de teatro, salas de cinemas e sobre filmes ou ainda óperas, poemas, pinturas e experiências artísticas vividas por ele e por outros membros do grupo surrealista. Quem inicia a leitura tende mesmo a imaginar que está diante de um ensaio crítico artístico-cultural. No entanto, o enredo organiza-se em formato de diário a partir da aparição de Nadja – que surge repentinamente nas ruas da cidade de Paris e que, do mesmo modo súbito, é posta em cena por Breton em sua escritura, misturada aos comentários e às apreciações singulares feitos sobre a cidade.

O leitor encontra, então, uma narrativa em prosa, em 1ª pessoa, que conjuga os discursos narrativo, teórico e poético, sem divisões ou capítulos (exceto sutis separações feitas

¹⁰ No original, “en montrant le lieu (la librairie de L’Humanité) où s’effectuent les inscriptions, avec une grande pancarte sur laquelle se trouvent clairement une flèche et l’invitation « On signe ici »”.

por espaços em branco ou por pontilhados, que indicam a mudança de “parte” ou de “temática” no interior do texto), mas que pode ser dividida, sobretudo por sua construção, em três partes: as primeiras páginas apresentam um ensaio fragmentado de observações acerca do contexto artístico e cultural parisiense dos anos 1920, seguidas de uma quebra ou uma separação visível pelo tom de escrita e pela presença de um diário datado que narra o encontro e os acontecimentos ao lado de Nadja, tendo a escrita mais ensaística – e por que não dizer ainda mais confusa e pouco linear? – retomada no final da obra.

A primeira parte funciona como um “prefácio”: ao mesmo tempo uma “iniciação” às propostas teóricas e práticas do movimento surrealista e uma “preparação” para a leitura dos sinais dos quais Nadja é a desencadeadora, como se poderá ver na segunda parte, momento em que, após a habitual *flânerie*, que possibilitava suas reflexões literárias e os exames das paisagens urbanas e cotidianas de Paris, o narrador Breton é confrontado com ela, com a esfinge, com o enigma. Por volta da página 60, o leitor vê a jovem moça Nadja, que surge no caminho do narrador, emergida do centro da multidão urbana parisiense em 4 de outubro de 1926, na *rue Lafayette*, no *Boulevard Bonne Nouvelle*, um dos pontos centrais da cidade de Paris para os Surrealistas.

Este evento dá novo tom e nova forma à obra. A partir desse ponto, a segunda parte da narrativa configura-se em ordem cronológica e é estruturada em formato de diário, entre os dias 4 e 13 de outubro de 1926, finalizado com o anúncio do distanciamento de Nadja, com alusões à sua loucura e, por fim, à sua internação em um hospital psiquiátrico – o que suscita ao narrador Breton comentários sobre realidade e loucura, sobre psiquiatria e, notadamente, sobre liberdade: tema evocado constantemente pela jovem Nadja.

A jovem Nadja é assim uma espécie de objeto de surpresa, de inquietude e de interrogações que move esse sujeito que narra. Nesse sentido, é relevante notar a reflexão de Pascaline Mourier-Casile, que salienta esse caráter de objeto, e não de sujeito, da jovem aos olhos do autor-narrador. A primeira vez que o nome “Nadja” surge, por exemplo, à página 29 da obra, é para se referir não à moça, mas ao livro que está sendo escrito. Parece-nos evidente que a jovem destacada na segunda parte do livro é transformada na encarnação das máximas defendidas pelo movimento; ela não é uma mulher, mas um “acontecimento”, ela é sobretudo uma “ideia” a ser perseguida. E é muito mais sobre as propostas teóricas e práticas, sobre o que Nadja desencadeia e sobre si mesmo que o livro fala, e não sobre uma jovem “de carne e osso”.

A última parte da obra é elaborada de maneira fortemente metalinguística e recupera o tom difuso e fragmentário do início, à guisa, talvez, de um posfácio. Nessa parte final, a

jovem vai desaparecendo aos poucos: de acordo com o narrador Nadja agora “está tão longe” e já não é o seu nome que “ressoa em [seus] ouvidos” (BRETON, 2007, p. 137). O que se vê nessa terceira parte são sobretudo comentários a respeito de Paris, da obra escrita e sua construção e de um novo amor que está despontando na vida do narrador, esse amor que não é para ele um enigma, quem, aliás, desviaria dele o enigma para sempre.

Dessa maneira, iniciada pela interrogação “Quem sou?” (p. 21), a narrativa revela fortes traços de indagações filosóficas e íntimas. Essa interrogação, como peça-chave do tema do autoconhecimento presente em toda a obra, vai sendo respondida pela personagem Nadja, que, segundo Breton, foi a única capaz de dar uma resposta à altura: “Eu sou a alma errante” (p. 70), acumulando sobre si mais índices ambíguos e indefiníveis. Nas páginas dessa narrativa, a jovem Nadja, sua errância e sua recusa de identidade única, o seu caráter transitório e suas atitudes e pensamentos convidam Breton a realizar novas perambulações físicas, emocionais e mentais pelo espaço parisiense e pelas máximas fundadas pelo Surrealismo. Nadja surge para orientar o seu labiríntico passeio pelas ruas parisienses, sempre à procura da resposta ao enigma cifrado. E, de modo análogo, é Nadja quem também orienta o labirinto da escritura literária dessa obra, que se compõe entre os signos de sua aparição-desaparição. Como bem adverte Eliane Robert Moraes (2007) na apresentação da obra¹¹, a trajetória sugerida por Nadja – nas ruas parisienses e no interior de si mesmo –, prescinde de mapas ou de bússolas, porquanto esta figura enigmática convida Breton às investigações metafísicas e o conduz, no espaço e no tempo, à descoberta da poesia.

No que tange à estrutura composicional da obra a ser estudada, a inserção da fotografia evidencia-se para nós o seu elemento mais marcante e peculiar. Em sua primeira edição, de 1928, a obra era composta por quarenta e quatro fotografias; já na edição revisada pelo autor, em 1963, o livro passou a conter definitivamente quarenta e oito. *Nadja* conta com a composição de fotografias de lugares, de pessoas e de objetos, como obras de arte, quadros e monumentos; e há também a presença de alguns desenhos feitos pela própria jovem. Na esteira, portanto, de diversas inovações e de uma escritura inaugural surge a integração de uma outra arte, de uma outra mídia na obra literária.

Sendo *Nadja* sua primeira obra a apresentar tal novidade estética, André Breton utiliza essa técnica de composição literário-fotográfica também em *Les vases communicants* [Os vasos comunicantes] (1932), a partir da reedição de 1955, em *O amor louco* (1937) e na coletânea de artigos *La clé des champs* [A chave dos campos], publicada em 1953, além

¹¹ Referimo-nos à “Breton diante da esfinge por Eliane Robert Moraes”, apresentação de *Nadja* da edição publicada pela Editora Cosac Naify em 2007, p. 7 a 15.

evidentemente das diversas publicações fotográficas verificadas nas edições das revistas surrealistas e em certos verbetes do *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* [Dicionário abreviado do Surrealismo] (1938). Essa ampla presença de imagens fotográficas em sua obra demonstra para nós o caráter determinante do uso fotográfico na concepção literária de Breton.

Importante vanguardista no que concerne às suas obras fundadoras, Breton sugere com sua iniciativa que a interrelação entre a palavra literária e a imagem fotográfica constitui um subsídio necessário para a concepção do movimento surrealista e para a sua criação poética. Esse não foi, porém, sempre um ponto de reconhecimento e de estudo na crítica da obra bretoniana, sobretudo no Brasil, o que buscamos preencher e complementar com esta tese.

Segundo seu autor, essa narrativa compõe-se dos fatos mais inusitados e surpreendentes ocorridos com ele durante os dias em companhia dessa jovem. Sem sombra de dúvida, trata-se – justamente pelas misturas entre o real e o encontro com o maravilhoso e com o acaso, e entre a imagem e a palavra – a obra surrealista que mais causou e ainda causa espanto e encantamento nos leitores.

Conforme consta nas notas e informações complementares de Marguerite Bonnet em *Œuvres complètes* (1988), bem como em diversos estudos críticos e na biografia escrita por Hester Albach, *Léona, héroïne du surréalisme* (2009), a existência da jovem é plenamente atestada e verificada e não pairam suspeitas sobre a força autobiográfica do texto, não obstante estejam sempre abertas as possibilidades de estudos e de indagações acerca dos liames entre o real e o simbólico, entre a realidade e a ficção, em nosso caso, tanto na criação literária quanto na fotográfica.

1.2 Gênese e recepção de uma obra múltipla

Acerca da gênese dessa obra, além dos eventos súbitos e inesperados que teriam sido fonte dos relatos do narrador André em outubro de 1926, sabe-se ainda pelos estudos de Bonnet que a escrita de *Nadja* iniciou-se em agosto de 1927, cerca de cinco meses após a interrupção dos encontros e do contato entre Breton e Nadja¹². Já a internação psiquiátrica da jovem aludida no final da obra, “Vieram, há poucos meses, me informar que Nadja estava louca” (p. 126), é comprovadamente datada de 21 de março de 1927, conforme Hester Albach verifica e atesta com um documento dos arquivos da polícia parisiense¹³. Sua internação, de

¹² A última carta enviada por Nadja a Breton que consta no Arquivo do autor data de 4 de março de 1927. O Arquivo do autor encontra-se Disponível online em <http://www.andrebretton.fr>.

¹³ ALBACH, 2009, p. 52-53.

acordo com a biógrafa, teria sido consequência de uma solicitação de intervenção policial da gerente do hotel em que ela estava morando, à *rue Becquerel*, em Montmartre, após sua cliente apresentar comportamentos que a convenceram de que a moça sofria de distúrbios psicológicos graves, fato esse mencionado de forma lacônica pelo narrador em pouco mais de uma linha: “Na sequência de, ao que parece, excentricidades a que tinha se entregado nos corredores de seu hotel, acabou tendo que ser internada no hospício de Vaucluse” (p. 126).

Durante o mês de agosto de 1927, o autor retirou-se solitariamente em uma região próxima a Varengeville-sur-Mer e escreveu as duas primeiras partes da sua obra. De volta a Paris em 31 de agosto, o autor havia escrito dois terços de sua “prosa”, o que entendemos hoje como a primeira e a segunda parte da obra, conforme ele escreve na carta enviada à sua esposa em 2 de setembro. Em novembro do mesmo ano, em Paris e com a obra inacabada, André Breton conheceu Suzanne Muzard, com quem estabeleceu um novo relacionamento, o que de acordo com Bonnet ocasionará o divórcio de sua então esposa Simone Kahn. Breton e Muzard passam de 19 de novembro a meados de dezembro em viagens pelo sul da França e, novamente em Paris, nos finais de dezembro¹⁴, o autor finaliza a sua obra, o que esclarece o tom bastante difuso da última parte e as fortes menções a um novo amor. Todas essas informações são passíveis de serem recuperadas pelas cartas que Breton enviou de Varengeville-sur-Mer à sua esposa Simone em 17 e 22 de agosto e pelo telegrama enviado de Avignon em 19 de novembro de 1927¹⁵.

Ademais, a primeira parte de *Nadja* foi publicada inicialmente em outubro de 1927, sob o título “*Nadja Première Partie*”, na *Revue Commerce*, nº 12, sem nenhuma fotografia. Observamos também que a passagem do episódio que se refere à data “6 de outubro” da segunda parte do livro aparece publicada na revista *La révolution surréaliste* nº 11, de 15 de março de 1928, sob o título “*Nadja (fragment)*” e acompanhada de apenas uma fotografia de um quadro de Giorgio De Chirico.

O tempo bastante exíguo de escrita das primeiras duas partes da obra, em cerca de um mês apenas, parece atestar a maneira como o autor teria escrito seu texto: possivelmente a partir de notas já feitas anteriormente, o que indicaria uma vontade latente de escrita da obra, ainda no período em que Breton estava em contato com a jovem. Essa hipótese deve-se à velocidade de escrita, mas sobretudo a uma carta enviada por Nadja ao escritor em 1 de novembro de 1926, onde se pode ler uma certa queixa ao modo como os eventos e ela mesma

¹⁴ Nesse tocante, é interessante observar na página final da obra a referência à data: “um jornal matutino será suficiente para me dar notícias de mim mesmo: X..., 26 de dezembro” (p. 146).

¹⁵ Essas e demais cartas e telegramas trocados com sua esposa Simone estão reunidos em BRETON, *Lettres à Simone Kahn* (1920-1960). Paris: Gallimard, 2016.

estão descritos em um texto enviado a ela por Breton: “O que eu fiz de tão mal? para ver meus melhores e mais nobres sentimentos desaparecerem [...] Como eu pude ainda ler esse relato... entrever esse retrato desnaturado de mim mesma sem me revoltar nem sequer chorar”¹⁶.

Embora haja certas evidências da vontade do autor de compor a obra em “tríptico”, o que se lê na terceira parte da obra publicada não corresponde exatamente ao que o autor pretendia escrever, fato esse bastante compreensivo, uma vez que, escrita após uma interrupção de cerca de 4 meses, a escrita retomada em dezembro sofre influências do encontro com Suzanne Muzard, que foi determinante tanto na vida do autor quanto na escritura da obra, tendo em vista que, não somente sua presença instaura a sequência da obra, como ela lê e tece comentários sobre as duas primeiras partes da obra que já haviam sido escritas.

A obra foi publicada então na primavera de 1928 e reeditada, após revisão do autor, em 1963. Essa reedição¹⁷, última publicação bretoniana portanto, passa a apresentar um texto com muitas variações nas frases, com acréscimos de notas de rodapé e alterações em algumas imagens fotográficas, bem como a inserção de quatro outras. As modificações, de modo geral, testemunham mudanças de perspectiva do autor, que relê seu livro 35 anos mais tarde. Não se trata de uma reimpressão, portanto. Essa reedição, aliás, é entendida por Mourier-Casile (1994) como uma “reescritura” (p. 18), tendo em vista que a revisão não é apenas do texto, do estilo, mas também das imagens e mesmo de certas ideias e teorias do autor, pois marcas de seus posicionamentos teórico-críticos aparecem por vezes um pouco alteradas, atenuadas ou foram retiradas.

Sobre a recepção crítica de sua época, Marguerite Bonnet elenca alguns dos principais apontamentos críticos publicados principalmente em revistas após a publicação da obra. O crítico dos *Cahiers du Sud* (Marseille) admirou a linguagem do autor especialmente no que concerne ao encantamento de se verem colocados sob o signo do fantástico os elementos da realidade. Já o fragmento de Joël Bousquet publicado no *Commerce* em janeiro de 1928 apresenta André Breton como “o escritor mais potente de sua geração”¹⁸ (BONNET, 1988, p. 1517).

¹⁶ No original, “Qu’ai-je fait de si mal? pour voir mes meilleurs et plus nobles sentiments s’égarer [...] Comment encore ai-je pu lire ce compte rendu... entrevoir ce portrait dénaturé de moi-même sans me révolter ni même pleurer”. Carta disponível no arquivo do autor. Alguns trechos aparecem também transcritos em BONNET, 1988, p. 1505.

¹⁷ Passaremos, assim, a identificar em toda a tese as edições como: edição de 1928 e edição ou reedição de 1963.

¹⁸ No original, “l’écrivain le plus puissant de sa génération”.

Bonnet apresenta também comentários críticos diversos e variados da época, uns mais preocupados com as obras de arte e os espetáculos mencionados no livro ou com o caráter autobiográfico da obra, e outros (menos numerosos), com a presença das fotografias na obra narrativa. Em seu panorama crítico, essa crítica faz menção ao fato de terem sido publicados os dois primeiros artigos críticos mais sólidos em julho de 1928, isto é, logo após o lançamento de *Nadja*. Mesmo sem grandes observações, Bonnet aponta que ambos os artigos, o de Louis de Gonzague Frick e o de Gabriel Marcel, foram bastante elogiosos. Saudado como publicação capital por Crevel e Daumal em setembro e novembro de 1928, o livro havia recebido o mérito de ser, nas palavras de Gabriel Marcel, o “elemento válido do Surrealismo”¹⁹ (*apud* NÉE, 1993, p. 7).

Além disso, houve na época leituras apressadas que consideraram que o “Tu”, o ser amado referido pelo narrador ao final da obra, era endereçado à Nadja. Um erro apressado de leitura, sem dúvida, pois pelo texto, ainda que não se possa reconhecer de quem se trate, é perfeitamente possível identificar que se trata de uma outra pessoa e não mais de Nadja.

Os artigos críticos e comentários sobre a obra se multiplicaram de agosto de 1928 em diante, em geral dedicados à natureza singular da obra, havendo lugar tanto para questionamentos sobre a veracidade dos fatos narrados quanto para a constatação de uma escrita autobiográfica. Nesse sentido, Bonnet reconhece que diversos críticos leram *Nadja* como um romance, o que se ver por exemplo no artigo de Paul Morand, de novembro de 1928, em *Nouvelles littéraires*, em que o crítico menciona o Surrealismo, “que dá enfim sua flor e essa flor, *Nadja*, é um romance²⁰” (*apud* BONNET, 1988, p. 1518), ou ainda na resenha de Louis Le Sidaner, de março de 1929, em *Nouvelle Revue critique*, intitulada “Um romance surrealista”, em que o crítico felicita André Breton por ter colocado os personagens de maneira verídica em seu romance. O mesmo afirma Maurice Nadeau, segundo o qual “se tomou a obra de Breton por um romance, que se lhe atribuiu um sucesso enquanto tal” (NADEAU, 2008, p. 111).

Sobre o aspecto que mais nos importa, e que parece ter sido menos abordado na crítica dos anos 20, notemos que Michel Butor em seu artigo “Heptaèdre héliotrope” (1967), assinala a importância de *Nadja* no que concerne às ilustrações. Na leitura de Butor, esse livro e os dois demais de Breton ilustrados por fotografias estão situados entre os poucos no século XX

¹⁹ No original, “élément valable du surréalisme”.

²⁰ No original, “qui donne enfin sa fleur et cette fleur, *Nadja*, est un roman”.

que nos permitiram ter “uma reflexão aprofundada sobre o problema hoje central da ilustração”²¹ (BUTOR, 1967, p. 173).

Em contrapartida, Michel Beaujour, por sua vez, em “Qu’est-ce que « Nadjia »?”, artigo publicado no mesmo dossiê de *La Nouvelle Revue Française* dedicado a André Breton, em 1967, afirma que as fotografias de *Nadja* são “perfeitamente mudas” e não se afastam “do cliché do amator ou do cartão postal obsoleto”, sobretudo as do fotógrafo Jacques-André Boiffard, e acrescenta que “sua banalidade se deve menos à inaptidão do fotógrafo do que à sua vontade de não influenciar no sentido do seu cliché”²² (BEAUJOUR, 1967, p. 218), uma “banalidade voluntária sem nenhuma dúvida”²³ (BEAUJOUR, 1967, p. 217). Ademais, na percepção desse crítico, no caso das fotografias de lugares, do fotógrafo Boiffard, se Breton desejasse sugerir o maravilhoso desses lugares, ele teria solicitado as fotografias ao fotógrafo Man Ray. Trata-se, em nossa interpretação, de uma leitura sem muito rigor e análise das fotografias de Boiffard, o que teremos oportunidade de melhor explorar em outras partes desta tese.

A apreciação pouco aprofundada do crítico brasileiro Silviano Santiago, em seu ensaio “Amerika”, de *Ora (direis) puxar conversa!* (2006), também não é nada elogiosa à escolha bretoniana pela inserção fotográfica. Para Santiago, como uma espécie de atalho, as descrições linguísticas do real foram substituídas por fotografias correspondentes. Isso porque, na leitura (claramente irônica) do crítico,

Pensavam os surrealistas: imagem por imagem, por que e para que buscá-la e compô-las com palavras? Recorramos à fotografia. **Colemos a foto e o texto linguístico.** Ao estabelecer a poética do *nouveau roman*, que marca o retorno convulsivo da descrição realista à ficção, Alain Robbe-Grillet nomeou como seu mais feroz inimigo **o preguiçoso André Breton**, o do romance *Nadja*. (SANTIAGO, 2006, p. 288-289, grifos nossos)

E a esse respeito, inclusive, Daniel Grojnowski, em *Photographie et langage* (2002), enfatiza ter sido a “banalidade” das fotografias o estereótipo sobre o qual insistiram os críticos. Essa percepção permaneceu também no curso do século XX e no catálogo de uma *Collection de photographies du Musée national d’art moderne* (do Centre Pompidou, de 1996) ainda se podem encontrar afirmações nesse sentido, como a nota de Annick Lionel-Marie sobre o fotógrafo Boiffard, na qual a ilustração de *Nadja* é considerada uma série de

²¹ No original, “une réflexion approfondie sur le problème aujourd’hui central de l’illustration”.

²² No original, “parfaitement muets”, “du cliché d’amateur ou de la carte postale surannée” (p. 217) e “leur banalité tient moins à la maladresse du photographe qu’à sa volonté de ne pas infléchir le sens de son cliché”.

²³ No original, “banalité volontaire sans aucune doute”.

“imagens vazias, banais e como fixas, sem relação real com o texto, simples cenário de todos os possíveis, assim como o quis o autor”²⁴ (*apud* GROJNOWSKI, 2002, p. 156).

Acreditamos, aliás, que Walter Benjamin, cuja aguçada leitura não desprezou as fotografias em *Nadja*, talvez tenha sido um dos críticos que mais precisamente soube dar valor a esta obra no momento de sua publicação, em seu eminente texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, escrito em 1929. Benjamin em poucas páginas faz uma recepção crítica interessada no papel desta obra no seio da revolução surrealista sem deixar de destacar suas ilustrações fotográficas. Dada a densidade de informações, preferiremos, entretanto, nos ater às análises desse crítico com mais detalhes em outros momentos da tese.

Contudo, o primeiro estudo acurado que privilegiou e verdadeiramente analisou as fotografias em *Nadja* deve-se à Jean Arrouye em seu artigo “La photographie dans «Nadja»”, publicado no nº 4 da *Revue Mélusine*, em 1983. Nos estudos de Marguerite Bonnet que compõem as *Œuvres complètes* (1988) encontram-se também comentários e análises importantes, e nos anos de 1995 e 2003 surgiram artigos de Jean Gaudon e de Sébastien Côté respectivamente, ambos dedicados à iconografia de *Nadja* e de *L’amour fou*.

Dentre as obras didáticas dedicadas a essa obra, por sua vez, as imagens fotográficas foram levadas em consideração apenas a partir de 1994, cuja obra de Pascaline Mourier-Casile abre essa perspectiva ao consagrar um subcapítulo à parte ilustrada de *Nadja*, seguida nos anos 2000 de obras como as de Jean-Louis Ferrignaud, de Étienne Alain-Hubert e Philippe Bernier, de Philippe Douet e de Jean-Albert Bron e outros, todas publicadas em 2002, que reservam alguns comentários às ilustrações. Podemos mesmo dizer que somente de 2002 em diante a crítica literária dessa obra passou a ser integrada de estudos (cada vez mais numerosos e mais densos) que consideram a sua parte ilustrada, sem desprezar que Rosalind Krauss dedicou análises magistrais a algumas fotografias, não de *Nadja*, mas de *L’amour fou*, em *O fotográfico*, livro publicado em 1990.

Longe de esgotar as considerações críticas à época de sua publicação, ou mesmo os comentários apresentados por Bonnet e por outros críticos, importa aqui frisar que *Nadja* esteve situada entre a recepção de um texto ficcional e de um texto autobiográfico e acumulou logo após sua publicação termos tais quais “ensaio”, “relato autobiográfico”, “epopeia bizarra”, obra “sem dúvida penetrante e verídica”. Outra questão que vale ser salientada é o

²⁴ No original, “images vides, banales et comme figées, sans rapport véritable avec le texte, simple décor de tous les possibles, ainsi que l’a voulu l’auteur”.

tratamento dado pela crítica às inserções fotográficas que compõem o livro, por vezes ignoradas completamente, por vezes pouco valorizadas.

Sabemos, que, tendo também sofrido muitos ataques, mormente por seu caráter psicológico e subjetivo, *Nadja* recebeu numerosas críticas que, mesmo dentre as de orientação contrária ao Surrealismo, testemunharam o encantamento provocado pela obra e a importância concedida a ela. A esse respeito, Anne Le Brun, em “História de um desastre”²⁵ (2007), considera *Nadja* um livro que marcou a história da sensibilidade a ponto de se tornar um mito. Acerca especificamente dos pontos mencionados, Le Brun reafirma o caráter de obra autobiográfica e reflete poeticamente: “*Nadja* é uma história verdadeira, vivida no mais profundo de si mesmo, por aquele que empreendeu a narrativa” (LE BRUN, 2007, p. 150).

No que concerne à recepção da obra como não-autobiográfica, ou como romance, Breton já houvera atacado veementemente (e o faz também na própria obra) a forma romanesca. Sobre esse fato e essa opinião, teremos mais oportunidade de analisar com cautela, mas é essencial assinalar que o autor desmascara o projeto romanesco “como falso diante da vida que se vai escrevendo” (LE BRUN, 2007, p. 150), uma vez que para ele “escrever não teria outra serventia senão a de evidenciar a coerência de tantos acontecimentos habitualmente negligenciados por terem sido considerados negligenciáveis” (LE BRUN, 2007, p. 151).

Para Maurice Blanchot, por sua vez, essa obra permanece “como o sinal de porvir do surrealismo: não mais o título de um livro, mas o *amanhã brincação*, o acaso que sempre gostaria de partir o livro, romper o saber e desarranjar até o desejo fazendo do livro, do saber e do desejo a resposta do desconhecido” (BLANCHOT, 2010, p. 197).

1.3 *Nadja* e o cenário fotoliterário

Para além dos aspectos mais enfocados pela recepção da obra, desejamos ainda tecer alguns comentários sobre a centralidade da importância das fotografias, fazendo uma pequena incursão no contexto literário francês de obras ilustradas, na esteira do qual se encontra *Nadja*. Conforme discorre Daniel Grojnowski, os *écrits illustrés* pela fotografia datam, na história literária francesa, da segunda metade do século XIX, e podemos acrescentar que se prolongam, sob diversas formas, até a literatura contemporânea.

O gênero literário ilustrado esteve, contudo, numa posição subalterna e de marginalização desde o seu surgimento com as ilustrações em desenhos, o que se agrava com

²⁵ Referimo-nos ao ensaio apresentado na edição de *Nadja* publicada pela Editora Cosac Naify em 2007, p. 149 a 156.

a ilustração fotográfica, dado o caráter mecânico da produção da fotografia, não considerada artística por muitos críticos do final do século XIX e início do século XX. Tendo sido objeto dos mais diversos comentários negativos e irônicos no contexto artístico, a fotografia foi considerada refúgio dos pintores fracassados e humilde serva das artes e das ciências na apreciação de Baudelaire, para quem, sendo a poesia e o progresso dois ambiciosos, um forçosamente acabaria servindo ao outro, papel de servidão esse deixado evidentemente em sua percepção à fotografia²⁶. Em razão do avanço das técnicas de impressão, porém, a ilustração fotográfica, inicialmente voltada para o viés do turismo, passa a ser uma realidade para as obras de ficção, e os romances ilustrados por fotografia começam a se tornar populares a partir dos finais dos anos 1880, ensejando os mais diversos tipos de relações entre a narrativa e a ilustração. A década de 1890 conhece assim a publicação das obras ilustradas por fotografias *L'Élixir du Révérend Père Gaucher*, de Alphonse Daubet, em 1889; *Bruges-la-Morte*, de George Rodenbach, em 1892; *Les Cinq Dames de la Kasbah*, de Pierre Loti, em 1896; e *La Dame Turque*, de Jean Lorrain, em 1898.

As publicações aumentam nos últimos anos do século, uma vez que duas editoras parisienses, Offenstadt Frères e Nisson/Per Lamm, especializam-se no *roman photo-illustré* e publicam entre os anos de 1897 e 1906 mais de 60 títulos em coleções específicas, títulos bastante populares e bem rentáveis, como as obras das coleções *Excelsior* e *Orchidée*, cujos exemplos são numerosos, a saber *Totote* (1897), de Gyp, *Amoureuse Trinité* (1897) e *Dernier Amant* (1901), de Pierre Guédy, ou *Le tombeau des vierges* (1900), de Jean de la Hire, e *Les Grandes aventurières* (1901), de Marc De Montifaud²⁷.

As publicações da virada do século, entretanto, estão mais ligadas aos romances populares, predominantemente voltados ao público feminino, de vendagem fácil, e por vezes de conteúdo erótico. A literatura ilustrada pela fotografia rapidamente é associada pelo mercado editorial ao erotismo e ao nu, fundando uma tradição popular e desabonada pelo cânone literário. E é essa a herança crítica que permanece nas primeiras décadas do século XX e por vezes até mesmo na crítica contemporânea.

Dada a profusão de textos ilustrados por fotografias, Magali Nachtergaele, em sua tese de doutorado *Esthétique des mythologies individuelles : Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle* (2008), toma inclusive o cuidado de distinguir o termo *récit-photo*,

²⁶ Referimo-nos aqui às reflexões de Baudelaire em “O público moderno e a fotografia”, que constam nos textos do Salão de 1859 (2005).

²⁷ Ver mais nos estudos de Paul Edwards, cuja tese de doutorado foi dedicada à tradição das obras ilustradas por fotografia na França e no Reino Unido. EDWARDS, Paul. *Littérature et photographie. La tradition et l'Imaginaire (1839-1939), Royame-Uni et France*. Université Paris XII (1996) e *Soleil Noir* (2008).

vertente em que se insere a obra bretoniana, do *roman-photo*. Os livros ilustrados por fotografias foram frequentemente considerados marginais ou derivados do *roman-photo* popular sentimental, surgido esse em 1947, o que desencadeou a necessidade dessa distinção. Não associados às publicações destinadas ao público feminino de revistas especializadas, os *écits-photos* definiriam outras propostas de interação texto-imagem.

Conforme Nachtergaeel, os *romans-photos* são derivados do *ciné-roman*, sucesso de adaptação dos fotogramas de filmes em pequenos fascículos, cujo mérito foi o de fazer o espectador reviver o prazer das salas de cinema. Nascido na Itália pós-guerra dos anos 1940, o *roman-photo* (*fotoromanzo*) surgiu em revistas populares e chegou à França em 1949, na revista *Festival* e continua a ser publicado em revistas como *Nous Deux*, cujas tiragens ainda atingem atualmente 230.000 exemplares por semana, revista que dispõe igualmente de uma aplicativo para leitura virtual e alcança cerca de um milhão de leitores, um público majoritariamente feminino de idade média de 54 anos²⁸. Com tramas previsíveis e muito simples, essas publicações assemelham-se às telenovelas contemporâneas e são foco das mais diversas críticas, o que não as impediu de galgarem um sucesso de vendas na França entre os anos 1960 e 1980. O gênero acumula milhares de títulos na França e conta também com adaptações da literatura clássica, como o *roman-photo* *La cousine Bette*, de Raymon Cauchetier, adaptado do romance homônimo de Honoré de Balzac e publicado em cinco fascículos no ano de 1968.

Para Nachtergaeel, no entanto, a má reputação dos *romans-photos*, ou mesmos dos *ciné-romans*, não impediu publicações de escritores como Alain Robbe-Grillet, “que depois de Breton será o primeiro a publicar sob seu nome textos ilustrados de fotografias em um grande editor parisiense”²⁹ (NACHTERGAEL, 2008, p. 180), conforme se pode ver pelos *ciné-romans* *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963) – lançados em um período que coincide, aliás, com a revisão de *Nadja* – ou ainda *Glissements progressif du plaisir* (1974). Podemos igualmente assinalar a importância de Robbe-Grillet para a reformulação crítica do *roman-photo* e do *ciné-roman*. Hoje, por fim, não faltam exemplos de autores franceses contemporâneos de grande reconhecimento crítico, como Sophie Calle e Marie NDiaye, que desenvolvem trabalhos poéticos com inserção fotográfica, ou ainda de

²⁸ De acordo com informações constantes na Exposição *Roman-Photo*, primeira exposição retrospectiva sobre o assunto, que ocorreu entre 13 de dezembro de 2017 e 23 de abril de 2018, no *Musée des Civilisations de l'Europe e de la Méditerranée* - Mucem, em Marseille.

²⁹ No original, “qui après Breton sera le premier à publier sous son nom des textes illustrés de photographies chez un grand éditeur parisien”.

outros, tais quais o prêmio Nobel Patrick Modiano e o escritor e fotógrafo Hervé Guibert, cujas obras são também ricas de diálogos entre a literatura e a fotografia.

Claramente um obstáculo às produções que integram a palavra e a imagem, houve no século XIX um grande prejulgamento de diversos autores, que associavam a fotografia ao seu suposto “realismo” e ao perigo da penetração da indústria, inimiga das artes, no seio das obras literárias. São esses os aspectos da produção fotográfica que Baudelaire reprovava veementemente: seu realismo e sua indústria. É patente que as relações literário-fotográficas estiveram sempre assentadas no reino das tensões.

A preocupação da crítica literária com os romances ilustrados por fotografias já nos anos finais do século XIX é tamanha que se reflete na iniciativa da revista *Mercure de France* em fazer uma consulta aos autores da época sobre a sua opinião acerca das ilustrações fotográficas. A “Enquête sur le roman illustré par la photographie” é lançada pela revista em janeiro de 1898 e traz por entrevistados diversos e importantes críticos e autores do período, como Émile Zola, Stéphane Mallarmé e o próprio autor de *Bruges-la-morte*. As respostas são bastante diversas e divididas: ora favoráveis, ora desfavoráveis, enquanto algumas críticas são bastante relativistas.

Em geral aqueles que são favoráveis à ilustração fotográfica justificam o uso da fotografia com base no “realismo” de incluir uma imagem “tomada do real”, sem intervenção da criação humana, diminuindo ou excluindo assim o aspecto criativo e artístico da fotografia. Outros, Mallarmé e mesmo Rodenbach por exemplo, mostram-se completamente contrários ao uso das imagens, que vão contra a liberdade da imaginação e do espírito do leitor. Há ainda aqueles que, como Jean Reibrach, consideram aceitável apenas a ilustração de romances populares, pois as fotografias são bem aceitas no gosto do público, mas jamais nas “obras literárias”, opinião semelhante a de Paul Sérusier, para quem “As fotografias?... isso pode ser divertido mas a questão da arte é outra coisa”³⁰. Outros, por fim, a saber Georges de Lys, relativizam o uso da ilustração, separando as ilustrações por desenho das por fotografias: as obras de grande luxo estariam reservadas àquelas, artísticas e criadas por um desenhista, ao passo que as ilustrações medianas seriam feitas por essas, reproduções mecânicas. A fotografia, personificação de uma modernidade por muitos temida, incarna uma forma de ameaça às belas-artes e, apesar do permanente esforço de Félix Nadar, estava longe de ser considerada uma arte.

³⁰ No original, “Les photographies?... ça peut être amusant mais la question d’art est à part”. Essa *Enquête* encontra-se publicada no dossiê que consta na edição de *Bruges-la-Morte* (Flammarion, 1998, p. 323-334). A resposta de Paul Sérusier encontra-se à página 332 dessa edição.

O uso das ilustrações é bastante específico e pouco significativo nessas edições populares dos séculos XIX e XX e sofreram muitas depreciações. Trata-se, em geral, de fotografias produzidas em estúdio, com cenas teatralizadas que representam personagens, cenários e trechos das cenas narradas nas obras. Nesse contexto, *Bruges-la-Morte* e *Nadja* são exceções, portanto, pois inserem paisagens exteriores e não cenários de estúdios e, em grande maioria, sem personagens representados. Todavia, é provavelmente a continuidade de tal tradição crítica negativa das publicações ilustradas por fotografia que justifica a menor expressividade desse elemento nas análises e apreciações críticas da época de publicação de *Nadja*.

Tanto *Bruges-la-Morte* quanto *Nadja* estabelecem uma interação texto-imagem inovadora e fortemente significativa para a construção literária. Apesar da resposta desfavorável de Rodenbach ao uso das ilustrações fotográficas na *Enquête*, suas declarações no *Avertissement* de seu romance revelam uma consciência poética do autor e um valor estruturante fundamental das fotografias na obra. Sem, contudo, empregar a palavra “fotografia”, seu alerta reflete justamente a possibilidade de uma interação mais profunda entre texto e imagem fotográfica, para além das críticas de sua época:

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action; ses paysages urbains, **non plus seulement comme des toiles de fond**, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, **mais liés à l'événement même du livre**. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercales entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, **éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte**. (RODENBACH, 1998, p. 50, grifos nossos)

E é tal aproximação estreita entre texto e fotografia estabelecida pelo próprio autor que faz com que Daniel Grojnowski considere *Bruges-la-Morte* o romance responsável pela “invenção” do *récit-photo*, nesse sentido distinto do *roman-photo* popular. Sem discorrermos sobre as análises de Grojnowski acerca de *Bruges-la-Morte*, essencial para aqueles que se interessam por essa obra ou pelas interações fotoliterárias, é importante ao menos reconhecer que, assim como Breton, e 36 anos antes, Rodenbach manifesta um desejo de operar um diálogo verbovisual que em nada se assemelha às produções populares. *Bruges-la-Morte* é, portanto, um livro que “anuncia as realizações do século seguinte”³¹ (ORTEL, 2002, p. 18),

³¹ No original, “annonce les réalisations du siècle suivant”.

como bem observa também Philippe Ortel em *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible* (2002).

A propósito do romance de Rodenbach, podemos concluir, a partir das análises de Ortel, que se trata de uma obra que transforma seus personagens em placas sensíveis e representa a influência da fotografia nos seus comportamentos, ao passo que ilustra a maneira fotográfica de ver e de pensar. Ademais, em uma função de contágio, como revela o seu *Avertissement*, as 35 fotografias dessa obra não se contentam em ilustrar tradicionalmente o romance, mas servem ao encargo de “cenário”, projetando as suas sombras sobre o texto e mergulhando seus personagens e seu leitor “em um jogo infinito de ressonâncias e de reflexos”³² (ORTEL, 2002, p. 306). Assim, graças às imagens dos cartões-postais, o leitor é “impressionado” por esse cenário. As fotografias de *Bruges-la-Morte*, numerosas e bastante repetitivas, carregam um valor significativo por sua presença

e não pelo que elas re-apresentam. À margem do olho, que lê a outra página, **elas enquadram a leitura em vez de comentá-la ou ilustrá-la**; elas influenciam lateralmente sobre o olhar do leitor, que pode continuar assim a imaginar os fatos sem empecilho³³. (ORTEL, 2002, p. 306-307, grifos nossos)

Dessa maneira, reconhecemos na função das fotografias em *Bruges-la-Morte* um anúncio da recusa ao estatuto inferior das ilustrações fotográficas. E, nessa esteira, compreendemos que também para André Breton trata-se justamente de “evitar que as imagens levem um simples ‘acompanhamento’ à narrativa, isto é, que elas deixem ouvir o eco do que ele relata”³⁴ (GROJNOWSKI, 2002, p. 150).

Por fim, resta-nos dizer que, ao longo da tese, teremos a possibilidade de percorrer diversos apontamentos críticos sobre esta obra singular a que nos dedicaremos e sobre a qual pretendemos acrescentar propostas de leitura. Compreendemos por ora que *Nadja* precisa ser lido sempre “a essa luz de arrombamento, que nos coloca o mais perto possível de um homem que pensa na noite de seu tormento. Tão perto que este livro parece ter sido escrito só para aquele que está lendo” (LE BRUN, 2007, p. 156), isso porque, como formula Blanchot em seu “O amanhã brincalhão”, “*Nadja* é [...] a grande aventura de que estamos longe de ter considerado tudo o que nos exige, tudo o que nos promete” (BLANCHOT, 2010, p. 188).

³²No original, “un jeu infini de résonances et de reflets”.

³³No original, “et non par ce qu’elles re-présentent. Au bord de l’œil, qui lit l’autre page, elles encadrent la lecture plutôt qu’elles ne la commentent ou l’illustrent ; elles influent latéralement sur le regard du lecteur, qui peut continuer ainsi à imaginer les faits sans entrave”.

³⁴No original, “éviter que les images apportent un simple « accompagnement » au récit, c’est-à-dire, qu’elles laissent entendre l’écho de ce qu’il relate”.

Para iniciar essa longa *flânerie* em busca de compreensões mais profundas da obra e de seu gênero único, na qual percorreremos os aspectos que consideramos mais peculiares (quais sejam os limites entre o real e o ficcional e as fronteiras entre a literatura e a fotografia), escolhemos versar em primeiro lugar acerca da particularidade que intriga o leitor desde a abertura do livro, a saber, os liames existentes entre o texto e a imagem.

E nesse percurso será importante manter em mente que o Surrealismo é, desde seu nascimento, fronteiriço. Preocupadas com uma teorização da imagem, as produções surrealistas sempre caminharam sem dificuldades entre o verbal e o visual. Das colagens cubistas, de Picasso e Bracque, e surrealistas, de Max Ernst, ao poema-objeto bretoniano ou ao gosto surrealista pelos *photomaton*s e as diversas produções que mesclam e combinam os recursos literários e plásticos, o período de inovações temáticas e técnicas do início do século XX repousa decerto sobre as relações interartísticas, dentre as quais destacamos os laços profícuos entre literatura e fotografia.

Conforme reconhece Rosalind Krauss, em *O fotográfico* (2014), André Breton não somente presta apoio a diversos fotógrafos, como coloca “a fotografia no cerne das publicações surrealistas” (KRAUSS, 2014, p. 113), o que se pode verificar nos números das revistas surrealistas sempre compostos de interações texto-imagem.

A fotografia, por sua vez, configura-se uma imagem de estatuto muito específico, o que abordaremos mais adiante, e parece estar, analogamente às montagens e colagens, no seio do Surrealismo, por traduzir a possibilidade da criação da imagem surrealista. É a fotografia um recurso pelo qual a aproximação imperiosa que reivindica Reverdy pode ser alcançada:

A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação mas **da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas**. Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética. (REVERDY *apud* BRETON, 2009 , p. 236, grifo nosso)

É também a fotografia que pode ser vislumbrada na formulação de André Breton para a imagem surrealista, que recupera as afirmações de Reverdy. O escritor escreveu, a propósito das colagens de Max Ernst na exposição de 1921, acerca de uma “faculdade maravilhosa, sem sair do campo da nossa experiência, de atingir duas realidades distintas e de sua aproximação tirar uma centelha”³⁵ (BRETON, 1988, p. 246), o que seria o cerne para a definição que se vê desenvolvida no *Manifesto do Surrealismo*:

³⁵ No original, “la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d’atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement tirer une étincelle”.

Acontece com as imagens surrealistas como com essas imagens do ópio que o homem não evoca mais, mas que [nas palavras de Baudelaire] “se oferecem a ele **espontaneamente**, despoticamente” [...] Se se atém, como eu o fiz, à definição de Reverdy, não se parece possível aproximar-se voluntariamente o que ele chama de ‘duas realidades distantes’. [...] **Foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos que jorrou uma luz especial, um clarão de imagem, ao qual nos mostramos infinitamente sensíveis.** O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida. (BRETON, 2009, p. 251-252, grifos nossos)

São exatamente as aproximações entre fotografia e Surrealismo que fizeram Breton indagar, em *Le Surréalisme et la peinture* (1928), “quando é que todos os livros aceitáveis deixarão de ser ilustrados por desenhos para serem publicados apenas com fotografias?”³⁶ (BRETON, 2008, p. 387) ou anunciar que a prova fotográfica, revestida de valor emotivo e de uma força de sugestão particular, não é aquela “imagem fiel” que nós desejamos guardar daquilo que em breve não teremos mais. Em outra perspectiva, a fotografia permite igualmente o processo de justaposição, operação tão cara aos surrealistas.

Sobre o objeto fotográfico, para a crítica de arte Susan Sontag, em *Sobre fotografia* (2004), “as próprias fotos satisfazem muitos critérios exigidos para a aprovação surrealista, por serem objetos ubíquos, baratos, pouco atraentes” (SONTAG, 2004, p. 94). E, para além das propriedades plásticas e materiais da fotografia, na interpretação de Rosalind Krauss, a teoria surrealista está impregnada de atributos fotográficos e “o estudo das funções semiológicas da fotografia ofereceria uma melhor resolução dos problemas colocados pela heterogeneidade do surrealismo do que as propriedades formais que determinam as categorias estilísticas tradicionais da história da arte” (KRAUSS, 2014, p. 114-115).

Seja porque “o que a máquina fotográfica enquadra e, portanto, torna visível é a escrita automática do mundo: a produção permanente, ininterrupta dos signos” (KRAUSS, 2014, p. 124), o importante é refletir sobre a íntima relação estabelecida pelos surrealistas com a fotografia, uma vez que na fotografia a realidade é tomada como representação, signo, aspecto fundamental para a concepção do Surrealismo, o que poderemos desenvolver melhor não agora, mas na segunda parte desta tese. Será, por conseguinte, necessário ainda debruçarmo-nos nas possibilidades de ver pela fotografia a demonstração da atitude do Surrealismo com relação ao real, levando em consideração o estatuto de índice da fotografia, bem como as suas ligação com as teorias do acaso objetivo e da escritura automática. Na fotografia, a realidade compreendida em *mise en abyme*, representação da representação, pode

³⁶ No original, temos literalmente: “quand donc tous les livres valables cesseront-ils d’être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu’avec des photographies?”.

revelar a transformação do real em campo de representação, questão que é fundante para o Surrealismo.

Dessa maneira, é imperioso notar o caráter fotográfico desde o nascimento desse movimento artístico, o que de partida nos impediria de ler *Nadja* como se não houvesse a presença de fotografias, do mesmo modo que não podemos ler as fotografias que lá estão inseridas sem qualquer relação com o texto literário. Em última análise, não seria possível ler *Nadja* – composição fotoliterária – desmembrando suas partes constitutivas – literária e fotográfica – ou ainda desvincular essas práticas estéticas do movimento surrealista. Buscaremos, pois, considerar todos esses aspectos nas leituras e análises que se seguirão.

Capítulo 2 - *Nadja*: uma errância pelas fronteiras entre as artes

O primeiro desafio imperioso (e certamente frutífero) a que a leitura da obra *Nadja* convida o crítico é o de deambular pelos limites entre as linguagens artísticas. Conforme já exposto, essa obra foi publicada em 1928 com 44 fotografias e, após a revisão feita pelo autor em 1963, a versão atual encontra-se com 48 inserções fotográficas, permeando e se imiscuindo no texto literário.

Acerca do conjunto de fotografias que integram *Nadja* é relevante esclarecer que, de acordo com Robert Pujade, em “*Nadja et la photographie*” (2015), na edição de 1928, as 44 fotografias foram publicadas à parte, em um livreto impresso de qualidade superior, em papel brilhante, acompanhadas de suas legendas e das respectivas referências às páginas do livro. O mesmo nos informa Daniel Grojnowski acerca das duas edições originais do livro e acrescenta que essa disposição em uma espécie de caderno à parte obrigou Breton a legendar as imagens com citações do texto e a fazer referência à página do livro, “como faziam os *récits-photos* ‘populares’ das coleções Nilsson e Offerstadt”³⁷ (GROJNOWSKI, 2002, p. 171), o que corrobora a pouca expressividade face à recepção crítica já destacada. Esse formato de publicação, em que as fotografias estavam separadas do texto, não se mantém, entretanto, na edição *Le livre de poche* de 1964 (publicada ainda em vida por Breton) e em todas as edições/reimpressões que se seguem, o que fez com que a qualidade do material de impressão das fotografias decaísse.

O livreto destacado à parte da narrativa representa por um lado a possibilidade de leitura conjunta e coerente entre as imagens fotografias por meio das relações ensejadas entre elas. Nas palavras de Pujade, nessa organização da obra, o conjunto de fotografias “pode nos motivar a considerar a ilustração de *Nadja* como um duplo do texto, nesse sentido em que ele pode ser lido por si mesmo”³⁸ (PUJADE, 2015, p. 155). Essa interpretação é bastante valiosa por render o mérito e a amplitude que as fotografias em *Nadja* fazem jus. Por outro lado, a posterior escolha por alterar o formato de publicação também figura de modo significativo para nós, uma vez que a nova configuração parece (re)ligar as imagens fotográficas ao texto literário.

Não descartamos – e valorizamos, inclusive – a possibilidade de análise das fotografias entre si, o que não nos caberá fazer de modo minucioso nesta tese, dados os seus objetivos. No entanto, o formato definitivo da obra, cujas fotografias se misturam e se

³⁷ No original, “comme le faisaient les récits-photos « populaires » des collections Nilsson et Offerstadt”.

³⁸ No original, “peut nous inciter à considérer l’illustration photographique de *Nadja* comme un double du texte, en ce sens qu’il peut être lu pour lui-même”.

alternam com as páginas escritas do livro, revela o caráter complementar que parece estar no cerne da publicação de André Breton e que é nossa maior pista a ser seguida.

De partida, notamos portanto um diálogo profícuo construído pelas palavras e pelas imagens: de modo geral, as fotografias surgem a partir dos eventos narrados e aparecem acompanhadas de legendas saídas do texto literário. Sua publicação na década de 1920 indica – em seu próprio corpo, seja no tema seja na forma – um contexto artístico extremamente propício às interações entre as artes. *Nadja* segue assim na esteira de uma inovação perceptível na arte do século XX, essa já herdeira de aproximações vistas nos finais do século XIX.

É possível reconhecer a linhagem de artistas modernos a que André Breton pertence (precedendo e sucedendo), cujas ânsias por romper com as barreiras artísticas (e igualmente as morais, políticas e ideológicas) transparecem em marcas na sua nova maneira de conceber a construção da arte, bem como os seus limites. De Stéphane Mallarmé e a publicação de seu desconcertante poema *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1897), passando pelos *Calligrammes* (1918), de Apollinaire, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, chegando aos poemas concretos e à arte pós-moderna do *pop art*, por exemplo, a predileção pela busca da integração na materialidade da arte entre o tempo e o espaço, entre a palavra e a imagem é visível. Um ideal de aproximação das artes nos níveis formal e conceitual se vê erigido definitivamente na virada do século XIX para o XX.

Nessa mesma perspectiva, poderíamos estender as nossas reflexões e vislumbrar as relações que permeiam especificamente a fotografia e a literatura a partir de um procedimento que poderá ser entendido como uma tensão e uma troca constantes. Segundo defende o teórico Jérôme Thélot, na introdução de *Les inventions littéraires de la photographie* (2003), é a literatura que dá sentido à fotografia; nas palavras de Thélot, foi a literatura “de fato [...] que inventou a fotografia³⁹” (THÉLOT, 2003, p. 1). Para Thélot, se quisermos entender em verdade o que o ato de fotografar significa, “é aos escritores que convém perguntar⁴⁰” (THÉLOT, 2003, p. 2). Em outros termos, podemos afirmar que a percepção do advento fotográfico é interpretado socialmente também a partir da “lente” literária, isto é, os efeitos e as formas de representação da fotografia no imaginário social foram construídos em grande medida pelos autores literários, de Baudelaire a Valéry, por exemplo, desde a sua completa desaprovação à sua aceitação como arte.

³⁹ No original, “en effet [...] qui a inventé la photographie”.

⁴⁰ No original, “c’est aux écrivains qu’il convient de le demander”.

Para ficar apenas com um exemplo, tomemos o caso de Mallarmé, que, conforme as análises de Thélot, jamais saiu do “modelo fotográfico”, “de onde, fascinado, ele recebeu sua ideia de tempo” (THÉLOT, 2003, p. 151)⁴¹. Para esse teórico, que tão bem investigou as íntimas relações entre o literário e o fotográfico e suas consequências, é possível depreender uma forma de “poética fotográfica” em certos textos desse poeta e, além disso, para Thélot, a fotografia pode ter tido uma grande influência na própria concepção de texto visual em Mallarmé.

Acerca dessa mesma temática, Magali Nachtergaele traz alguns comentários sobre as influências diretas que a fotografia pode ter exercido nas poesias de Mallarmé, amigo pessoal, aliás, de Georges Rodenbach, autor de *Bruges-la-morte*. A respeito dessa amizade literária, embora Mallarmé não tenha feito qualquer comentário sobre a composição da obra de Rodenbach e as fotografias, Nachtergaele vê ressonâncias e ecos no poema “Remémoration d’amis belges” (1893), o que a permite identificar uma espécie de tributo indireto que este poema dedica às fotografias de *Bruges-la-morte*. E, como recurso direto de associação entre poesia e fotografia, tanto Nachtergaele quanto Thélot apontam para “Vers de circonstance” (1920), livro de Mallarmé em que se encontra “Photographies”, pequena série de quartetos ou dísticos que “legendam” diretamente retratos de Méry Laurent, de Madame Mallarmé e do próprio poeta.

Em uma aproximação do trabalho de Mallarmé e a tipografia industrial, Paul Valéry aponta que esse poeta havia estudado “a eficácia das distribuições de brancos e de pretos” (VALÉRY *apud* NACHTERGAEL, 2008, p. 30)⁴² e sublinha que toda a invenção mallarmeniana funda-se sobre essa concepção da página em termos de unidade visual. Essa associação significa para Magali Nachtergaele que “considerar a página como uma ‘unidade visual’” é justamente “acessar uma representação do livro próxima de uma tela de pintor, ou ainda do papel foto-sensível”⁴³ (NACHTERGAEL, 2008, p. 30). Ainda para essa crítica, o trabalho do escritor “consiste então em utilizar a disposição tipográfica, a ‘distribuição dos brancos e dos pretos’ como uma tela ou uma fotografia a compor”⁴⁴ (NACHTERGAEL, 2008, p. 30).

Nessa esteira, o que nos convém reconhecer é a proposição do apagamento das fronteiras entre as artes, iniciado pelas artes da palavra e da imagem. E, nesse cenário de

⁴¹ No original, “d’où, fasciné, il a reçu son idée du temps”.

⁴² No original, “l’efficace des distributions de blancs et de noirs”.

⁴³ No original, “Considérer la page comme une « unité visuelle », c’est accéder à une représentation du livre proche de la toile du peintre, ou encore du papier photo-sensible”.

⁴⁴ No original, “consiste alors à utiliser la disposition typographique, la « distribution des blancs et des noirs » comme une toile ou une photographie à composer”.

interações, *Nadja* desponta como umas das principais obras literárias num contexto de obras francesas que desde o século XIX se viam infiltradas pelas imagens da fotografia.

Dessa maneira, é necessário delimitar que os estudos que aqui se realizam estão situados precisamente nas fronteiras entre a palavra e a imagem. Não obstante, partindo das relações entre a palavra e a imagem, parece-nos importante investigar o terreno teórico dos estudos literários no que concerne a essa possibilidade de interação, percorrendo os estudos da Literatura comparada, avançando para os Estudos interartísticos e intermediáticos, chegando aos Estudos fotoliterários. Por fim, é preciso afirmar ainda que, para além das relações entre palavra e imagem, o que aqui se estudam são nomeadamente as interações entre a palavra literária e a imagem fotográfica, o que implicará uma série de consequências, conforme se verá. Poder-se-á vislumbrar eventualmente também o contato entre a literatura e a fotografia surrealistas.

Como se sabe, o estudo comparado e notadamente a Literatura comparada como disciplina, surgida no século XIX⁴⁵, ainda que inicialmente concentrado nas delimitações entre épocas e literaturas estrangeiras, e por vezes aos conceitos de “fontes” e de “influências”, abriu-se gradativamente aos estudos das relações entre a literatura e as outras artes. Essa disciplina, em verdade, incluiu desde seus primórdios estudos comparativos com uma abordagem interdisciplinar, entre a literatura e outras formas de manifestações artísticas, como também entre a literatura e outras áreas do conhecimento. No entanto, conforme salienta Eduardo Coutinho, em *Literatura comparada na América Latina* (2003),

[a Literatura comparada] sempre demonstrou reconhecer fronteiras entre as disciplinas – um estudo comparatista sobre o tema do incesto ou da revolução, por exemplo, era abordado por um viés que enfatizava o literário e não o psicanalítico ou o sociológico respectivamente, **com o objetivo explícito de deixar clara a diferença entre as duas áreas.** (COUTINHO, 2003, p. 71, grifo nosso)

enquanto hoje, assinala ainda Coutinho, “estas fronteiras foram lançadas por terra” (COUTINHO, 2003, p. 71).

No campo dos estudos literários, a Literatura comparada⁴⁶ sempre esteve em diálogo com questões fundantes acerca da própria literatura, como as noções de criação e de influência, ou ainda a temas caros à literatura brasileira, como o processo de formação das

⁴⁵ Conforme Brunel, Pichois e Rousseau, em *O que é literatura comparada?* (1995).

⁴⁶ Para uma leitura mais aprofundada das questões abordadas nesse tópico, destacam-se: *O que é literatura comparada?* (1995), de Brunel, Pichois e Rousseau; *Literatura comparada* (2015), de Sandra Nitri; *Literatura comparada na América Latina* (2003), de Eduardo Coutinho; *Literatura comparada* (1992) e *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada* (2003), de Tânia Franco Carvalhal.

literaturas coloniais, não sendo estranho que a correspondência ou as relações entre a literatura e as outras artes tenham sido deixadas de lado, ganhando força apenas na segunda metade do século XX. É compreensível, sobretudo, o olhar centrado no fenômeno literário prioritariamente, passando pelas relações entre os textos literários de nações ou épocas distintas ou não, até chegar ao confronto com as outras artes. Nada mais natural, poder-se-ia dizer.

Contudo, é importante pontuar que, enquanto a Literatura comparada da “escola francesa”, berço de sua institucionalização como disciplina, mostrou-se tradicional e menos aberta metodologicamente, ficando mais restrita aos estudos das fontes e das influências nos textos literários, essa tendência foi seguida de outras que, em termos de propostas comparatistas, a superaram. Nesse sentido, a chamada “escola americana” de estudos comparados se propôs a constantes questionamentos sobre o objeto de estudo da Literatura comparada e foi marcada por um “acentuado caráter interdisciplinar”, caracterizando-se, assim, “por um movimento de expansão para seu objeto de estudo e por uma não menos expansiva apropriação de fundamentos teóricos de outros campos do saber” (NITRINI, 2015, p. 123). Nesse mesmo tocante, para Tânia Franco Carvalhal, em *Literatura comparada* (1992), os comparatistas tradicionais não incluem a relação entre a literatura e as demais artes no campo de atuação da Literatura comparada, “situando-a no âmbito geral da história da cultura”, ao passo que comparativas americanos, destaca a autora, “a incorporaram às suas preocupações” (CARVALHAL, 1992, p. 49).

Como apontado por Tânia Carvalhal, foram também salutares para os estudos comparados as contribuições de Mikhail Bakhtin, com os conceitos de *dialogismo* e *polifonia*, ou mesmo de Julia Kristeva, com a importante noção de *intertextualidade*. Nesse sentido, para a crítica, no campo dos estudos semiológicos, as relações entre a literatura e as outras artes “encontram [...], nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para as correspondências” (CARVALHAL, 1992, p. 49). Dessa maneira, para Carvalhal, com um tratamento intersemiótico, as tendências semiológicas puderam rivalizar para além, por exemplo, da compreensão de Étienne Souriau⁴⁷ – mais técnica e voltada para os procedimentos e os motivos correspondentes entre as artes –, o que também nos parece mais adequado para os estudos que aqui empreendemos.

⁴⁷ A autora refere-se nessa passagem à obra fundamental de Étienne Souriau, *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983). Compreendida a ressalva de Carvalhal, é importante salientar a relevância de tais estudos, nos quais Étienne Souriau propõe uma “estética comparada”, que já permite entrever reflexões importantes sobre relações na forma (procedimentos técnicos) e no conteúdo (temáticas) de diferentes expressões de arte.

Ainda nas considerações de Tânia Carvalhal, a Literatura comparada, com o aparato teórico recebido de sua aproximação com a teoria literária, tende assim “a acentuar a generalização em detrimento da simples comparação entre elementos e ampliar os seus domínios numa perspectiva interdiscursiva e interdisciplinar” (CARVALHAL, 2003, p. 86). Em resumo, torna-se, portanto, cada vez mais imperiosa a necessidade de ultrapassar os limites: de gêneros, de categorias, de formas.

Sem a intenção de explorar mais o histórico e as metodologias da Literatura comparada, é importante frisar a abertura atual requerida e imprescindível, como se pode perceber pela natureza interartística das obras literárias do século XX. Assim, é interessante apontar que os estudos comparados tiveram e têm muito a se fortalecer com a possibilidade de conceber no campo interno dos estudos literários a valorização das relações entre as artes.

Nesse sentido, entendemos que esses estudos, embora partam do olhar e dos estudos literários – e não poderia ser diferente – intentam chegar a conclusões oriundas da interação, mais do que da comparação, entre as artes. Ao mesmo tempo, no tocante à relação entre palavra e imagem, como já previsto, voltaremos nossa análise para a coexistência dessas linguagens no mesmo meio material (o livro em questão), tomando o cuidado de nos aproximarmos do campo da literatura e da fotografia, inclinando-nos ora mais para o estudo de uma ora mais para o estudo de outra.

Para iniciar o percurso de análise da obra *Nadja* pela perspectiva das fronteiras e interações artísticas, deve-se compreender, outrossim, que as relações texto-imagem, em qualquer investigação pretendida, podem ser examinadas em diferentes níveis. Por um lado, podem-se destacar os pontos de convergência e de divergência, o que assemelha e o que distancia o texto da imagem; por outro, tanto se pode enfatizar o contato entre essas artes na esfera do conteúdo e das aproximações de seus temas, quanto na esfera da forma e da relação entre suas materialidade específicas, bem como das condições de seus contatos materiais. Finalmente, é ainda possível realizar uma proposta de verificação dos contatos entre a natureza semiótica, por assim dizer, entre a parte imaterial dessas formas de expressão artística, suas características intrínsecas, os seus efeitos e as suas relações com os signos.

Seguindo essa perspectiva, é relevante apresentar o itinerário das análises que faremos: em primeiro lugar, convém dizer que os destaques aqui recairão sobre semelhanças entre literatura e fotografia, restando igualmente margem para as divergências quando necessário, mas o que buscaremos enfatizar em maior grau serão sobretudo as interações, os contatos possíveis entre essas duas artes e seus efeitos. Para tanto, o ponto de partida será o contato material entre essas artes na superfície do livro e, depois de conhecidas as

potencialidades de uma obra de arte que condensa materialmente duas, voltaremos o olhar às particularidades literárias e fotográficas. Veremos como tratar e como lidar com essa forma material híbrida para logo depois ser possível aproximar mais estreitamente a fotografia e a literatura e as suas especificidades.

O estudo das relações entre as artes da palavra e da imagem pode curiosamente ser iniciado pela definição (ou redefinição) que Gotthold Ephraim Lessing propôs em seu estudo de 1766, *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia. Visando justamente delimitar as formas de artes, Lessing tece consideráveis reflexões sobre suas diferenças e suas semelhanças a partir de análises do grupo escultórico Laokoon atribuído ao escultor grego Aleandre de Rodes e encontrado em Roma no ano de 1506. Mencionar as ideias de Lessing torna-se obrigatório para conhecer as polêmicas que circundam o contato e a equivalência (ou a não equivalência) entre as artes.

Em claro embate com o amálgama entre as artes de tradição horaciana, Lessing distingue-as entre as “artes temporais” (em cuja categoria estariam a poesia e as artes da palavra) e as “artes espaciais” (englobando a pintura, a escultura e as artes da imagem) e formula seus limites a partir de suas diferenças. Conforme analisa Aguinaldo José Gonçalves em seu *Laokoon revisitado: relações homológicas entre Texto e Imagem* (1994), Lessing buscou por meio de suas análises combater “o falso gosto dos críticos modernos, que ‘forçam a poesia a entrar nos estreitos limites da pintura, como deixam a pintura ocupar a vasta esfera da poesia’” (GONÇALVES, 1994, p. 32).

Parece-nos ainda mais interessante observar que as delimitações entre a poesia e a pintura (ou entre as artes do tempo e as artes do espaço) forjadas por Lessing repousam notadamente sob a noção do instante (conceito, aliás, bastante caro aos nossos estudos como veremos mais adiante), tendo em vista que os limites das artes plásticas, invioláveis para o teórico, assim se mantém pois “o artista **só pode apreender um instante** da natureza variável” (GONÇALVES, 1994, p. 40, grifos nossos), ao passo que as artes do tempo, tal qual a poesia, podem imitar “ações num processo de sucessividade em que o poeta **não se vê obrigado a eleger um instante**, podendo tomar cada uma das ações desde seu princípio e conduzi-las ao final, através de vários tipos de modificação” (GONÇALVES, 1994, p. 41, grifos nossos).

Sem nos alongar nas análises e nos debates empreendidos por Lessing, vale ao menos destacar que seu esforço é concentrado na separação entre as artes e na defesa de nítidos limites entre a poesia e a pintura. Se por um lado, poesia e pintura – como todas as artes para Lessing – são comumente fontes de efeito de prazer, seus objetos e o modo como tais artes

atingem o efeito do belo não podem ser os mesmos. Dessa maneira, poetas e pintores não poderiam concorrer em criações, porquanto os limites de suas artes não poderiam ser transpostos, do contrário não se atingiria o efeito do belo. Lessing não apenas separa como condena a aplicação dos modelos narrativos à pintura, em razão do caráter específico de cada suporte. Por seu suporte, as ações (transcorridas no tempo, portanto), por exemplo, seriam objeto da poesia, cujo campo de atuação é mais amplo, e não da pintura.

Não é curto o caminho de disputas entre as artes irmãs, cujo fundamento, para concordância ou discordância, está no aforismo atribuído ao poeta grego Simônides: Plutarco conferiu a esse poeta a célebre afirmação “A pintura é uma poesia muda; a poesia é uma pintura que fala”. Desse vínculo, criou-se a identificação entre as artes que se condensa nas ideias do poeta latino Horácio, em cuja *Ars Poetica* formulou o amálgama *Ut pictura poesis* (“Poesia é como pintura”), claramente combatido por Lessing. É importante ponderar, no entanto, que o *Ut pictura poesis* horaciano, em leituras direcionadas ou descontextualizadas, acabou por suscitar uma longa tradição de relações, por vezes amistosas por vezes não, entre a poesia e a pintura. Em seu texto “Poéticas do visível: uma breve introdução”⁴⁸ (2006), Márcia Arbex argumenta que “desde então a pintura foi colocada em situação de conformidade, de equivalência e de concorrência hierárquica com a poesia, o que significa, de fato, a afirmação da supremacia do verbo sobre a pintura” (ARBEX, 2006, p. 39).

Não é, contudo, a respeito da supremacia da palavra sobre a imagem ou da imagem sobre a palavra que convém debater; pelo contrário, é na desconstrução de hierarquias que as atuais propostas de análise se respaldam. Os vínculos entre o visual e o escrito, e especialmente a visualidade da escrita têm sido temas recorrentes nos estudos interartísticos e a reivindicação de uma origem visual da própria escrita tem pautado algumas reflexões acerca do espaço híbrido em que tão assiduamente as artes moderna e pós-moderna residem.

Já nesse primeiro capítulo da obra organizada por Márcia Arbex, é justamente esse elo (por vezes perdido no imaginário comum) entre a escrita e a imagem que será problematizado. Arbex apresenta uma importante proposição feita por Anne-Marie Christin, em *L’image écrite ou la déraison graphique*, em que se sustenta a defesa da origem icônica da escrita, isto é, a atribuição do papel de intermediário para a invenção da escrita à imagem e não somente à linguagem oral. Essa reflexão é interessante e produtiva para tais estudos, no sentido de reivindicar “a presença da imagem na criação literária partindo do princípio que a

⁴⁸ Referimo-nos aqui ao primeiro capítulo da organização de Márcia Arbex, *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006).

imagem exerceu um papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas” (ARBEX, 2006, p. 17).

Em uma breve explanação acerca da história da invenção da escrita, podemos atestar pela escrita cuneiforme, pelos hieróglifos e pelos ideogramas os traços icônicos na escrita, dos quais o sistema de escrita latina claramente se distanciou por privilegiar o sistema verbal e não o gráfico. Para Christin, isso não significa colocar a imagem como única fonte da escrita, mas essa teórica salienta o caráter duplo da invenção da escrita: com fontes da imagem e da linguagem oral em sua gênese. Por conseguinte, fica desfeito o “mito da origem verbal da escrita”, reconstruindo-se o seu caráter heterogêneo e misto, cujo “sistema apóia-se sobre dois registros ao mesmo tempo, o verbal e o gráfico” (CHRISTIN *apud* ARBEX, 2006, p. 20).

O fundamental a se recuperar dessas conceituações é a natureza visual e espacial da escrita⁴⁹, aspecto explorado de maneira tão fecunda pelas artes dos séculos XX e XXI – e, nessa via, reconhecer o princípio basilar do liame entre palavra e imagem. Nesse sentido, podemos nos perguntar se não é exatamente no sentido de restituir e reintegrar a escrita com seu caráter visual que Mallarmé imagina a escritura de seu *Un coup de dés*. A ruptura poética proposta por Mallarmé é extremamente relevante: o que nos parece, em verdade, é que o poeta está “apenas” devolvendo à escrita o seu valor completo. Em seu cuidado com os espaçamentos das letras, com os espaçamentos em branco e com os usos dos espaços materiais da página, Mallarmé explora a plasticidade das letras e faz o leitor “ver” simultaneamente palavra e imagem, cujas figuras vão se formando no papel. Conforme também já destacado acerca dos liames mallamernianos com a fotografia, é evidente o vínculo constituinte da palavra com a imagem, condição valiosa para a literatura do século XX.

Essas novas preocupações das artes, decorrentes, pelo que parece, do gradativo desinteresse pela mimese e pela maior concentração nas relações estruturais da própria arte, suscitam uma aproximação nas artes plásticas e na poesia, seja no nível conceitual seja no nível formal. Igualmente sobre esse tema, Maria do Carmo Freitas Veneroso, em seu capítulo “A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX”

⁴⁹ Textos fundamentais acerca desse tema, bem como dos vínculos entre palavra e imagem e dos suportes materiais das artes, são o já mencionado texto a que Márcia Arbex faz alusão, além do texto “A imagem enformada pela escrita” (2006), também de Anne-Marie Christin, segundo capítulo do livro organizado por Arbex, traduzido pela organizadora do volume. Ver mais em: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

(2010)⁵⁰, destaca a restauração dos vínculos arcaicos entre a palavra e a imagem promovida por Mallarmé.

Retomando da mesma forma que Arbex o importante livro de Christin, Veneroso complementa sublinhando a nova tradição que segue Mallarmé, cujo poema fora um dos primeiros textos da literatura ocidental a reestabelecer tais elos. De acordo com Christin, tudo foi alterado no pensamento ocidental acerca da escrita após a publicação do célebre poema de Mallarmé. Por outro lado, e aqui reencontramos a linhagem de nosso objeto de estudos, os precursores desse resgate, Mallarmé, Picasso e Braque, por exemplo, exerceram forte influência no aspecto da visualidade da escrita (e no caminho inverso: também na escritura do visual) nas artes do século XX.

Em um caminho de aproximação até a atualidade, Veneroso percorre então o encontro texto-imagem nas artes modernas e pós-modernas, passando por Mallarmé e Apollinaire, pelos futuristas, dadaístas e surrealistas, chegando até o grafite urbano. Como se vê, nessa esteira artística era talvez inevitável para Breton a conexão entre a palavra e a imagem, o que se pode notar tanto pela composição de *Nadja* e das demais obras em que há inserções fotográficas quanto por suas preocupações com a pintura, em harmonia com seus escritos em *Le surréalisme et la peinture* (1928), e também pela criação dos poemas-objetos surrealistas.

Em certa medida, o que propõe Mallarmé, em contraste com a já conhecida separação de Lessing, parece ser a abordagem dos aspectos espaciais e temporais. Se Lessing delimitara as artes do tempo e do espaço, não é forçoso reconhecer que, ao (re)vincular escrita e imagem, Mallarmé – e as artes dos séculos XX e XXI –, opera uma dupla (re)união: materialmente texto e imagem coabitam o suporte do papel, ao passo que a leitura, não sendo linear, mas buscando a simultaneidade – pela disposição dos caracteres em página dupla – recupera o traço de simultaneidade perdido segundo Lessing. A leitura, que só poderia ser consecutiva e linear, se pretende simultânea. Se a imagem percorre a página e se constrói pelas ações geradas a partir das palavras, e as palavras reivindicam uma leitura não linear, simultânea, o tempo e o espaço fundem-se no jogo que ultrapassa as convenções da poesia.

Não restam dúvidas da linhagem de André Breton: o que veremos em *Nadja* em nada perde a esse vínculo proposto desde Mallarmé. De modo análogo (mas talvez ainda mais intrínseco), na prosa de Breton, a narrativa literária e a imagem fotográfica coabitam o suporte do livro, em uma coexistência que é também, e certamente, espaço-temporal. Acerca especificamente desse aspecto espaço-temporal, é interessante apontar que Liliane Louvel, em

⁵⁰ Este capítulo consta no livro organizado por Vera Casa Nova, Márcia Arbex e Márcio Venício Barbosa, *Interartes* (2010).

Texte/Image: Images à lire, textex à voir (2002), assim situa a fotografia: uma arte paralelamente espacial e temporal. De acordo com suas considerações, se quisermos “retomar e deformar a distinção de Lessing”⁵¹, a fotografia seria uma arte do tempo. Isso porque, se nos termos de Lessing a fotografia é uma arte do espaço, ela não deixa de ser “uma arte da memória para a maioria dos espectadores e dos usuários”⁵² (LOUVEL, 2002, p. 96), uma arte do tempo, portanto. De um lado a fotografia, captura instantânea sem dúvida, não estaria mais, nessa compreensão, apenas presa a ser um recorte de instante, alongando-se no tempo da memória; e, em um percurso análogo, parece-nos evidente que a literatura – ao contrário do que preconiza Lessing – poderá igualmente (e voluntariamente) prender-se ao instante, como defenderemos na segunda parte desta tese.

É esse também outro aspecto crucial apontado por Veneroso nas artes modernas: a “busca da instantaneidade da invenção poética” (VENEROSO, 2010, p. 48). Inquestionavelmente a aproximação verbovisual no nível formal gera ainda consequências conceituais caras às nossas reflexões, como essa fundamental noção de instantaneidade. Por ora, é importante assegurar, no contato palavra-imagem, a percepção de certos impactos formais e conceituais (as noções de coexistência espaço-temporal e de instantaneidade verificados), seguramente determinantes até mesmo para a classificação da nova obra de arte que emerge desse convívio frutífero.

Constitui-se assim imperiosa, como sublinha Márcia Arbex, a adoção de uma postura teórica que afirme tal relação profunda entre escrita e imagem, considerando-se, por um lado, a totalidade da escrita (cuja estrutura apoia-se duplamente no verbal e no gráfico) e, por outro, o caráter duplo tanto da escrita quanto da imagem. E os estudos de Arbex e dos demais teóricos aqui mencionados evidenciam essa permeabilidade das fronteiras, a relação dinâmica entre as artes e a necessidade de trocas, perspectiva defendida por essa autora “por recusar, ao mesmo tempo, as aproximações arbitrárias mas também os distanciamentos apressados” e, sobretudo, como queremos salientar, por “privilegiar a noção de limite, de fronteira, tentando captar o que está em jogo no ‘entre’ a escrita e a imagem” (ARBEX, 2006, p. 30). Prefigura ser patente desse modo que os estudos das relações entre literatura e fotografia aqui desenvolvidos intentam reconhecer acima de tudo as trocas, os diálogos e as fronteiras e evidenciar o que resulta de tão fecundo desse encontro.

Ademais, essa possibilidade de percepção das relações entre a literatura e as outras artes pode ser antevista na teoria literária a partir de conceitos tradicionais como

⁵¹ No original, “reprendre et déformer la distinction de Lessing”.

⁵² No original, “un art de la mémoire pour la majorité des spectateurs et des utilisateurs”.

Intertextualidade, Dialogismo e Transtextualidade. O latente dialogismo do texto literário evidenciado pelos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin, por exemplo, é um passo substancial para se conceber o diálogo na relação literatura e outras artes. Se Bakhtin afirmara “apenas” que “a linguagem do romance é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (BAKHTIN *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 18), acreditamos que ele já dissera e antecipara a possibilidade de a obra literária ser igualmente um sistema de trocas de linguagens interiores e exteriores à própria linguagem literária.

Seguindo nessa esteira de pensamento, Julia Kristeva enfatiza, justamente a partir de uma descoberta do teórico russo, que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 16). Forjando-se, então, o termo *Intertextualidade*, e sem tocar diretamente ainda nas relações que pretendemos analisar, Kristeva apresenta uma teoria importante aos estudos da literatura, que se propõe a vencer a tradicional crítica das fontes e a “substituir a idéia de um sistema de relação, cujas metáforas se situam mais do lado da rede, do entrelaçamento ou da correspondência” (SAMOYAUULT, 2008, p. 17). Finalmente, para Kristeva

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que este termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes”, de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 17)

Em decorrência de tais percepções, o que se deseja salientar aqui é que, atravessando as noções de relações entre textos, Tiphaine Samoyault, em seu trabalho de reunião e crítica das teorias de relações entre os textos (*Intertextualidade*, 2008), pela recuperação das concepções de Gérard Genette no que concerne às categorias de *Intertextualidade* (em que se inscreve, para Genette, uma relação de co-presença de um texto em outro) e de *Hipertextualidade* (isto é, de uma relação de derivação de um texto em outro), observa que, nas operações de absorção de um texto por outro, é necessário supor os fenômenos de “integração” e de “colagem”.

Consoante Samoyault, nos estudos dos textos é relevante também perceber as operações de colagem, nas quais “o texto principal não integra mais o intertexto, mas coloca-o ao seu lado, valorizando assim o fragmentário e o heterogêneo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 63). A pergunta feita por essa teórica acerca das funções resultantes das operações de colagem é exatamente a mesma que nos norteia: “qual liame entretém o material colado com o resto do

texto?” (SAMOYAULT, 2008, p. 63). A obra de André Breton aparece, assim, pela primeira vez nas suas discussões sob a constatação da existência de uma operação de colagem “no meio do texto” pela “integração de documentos”. Para Samoyault, o que se vê em *L'Amour fou*, de Breton, é um processo em que o texto literário instala “no seu centro um material intertextual sem absorvê-lo” (SAMOYAULT, 2008, p. 65), operação típica quando materiais como imagens, manchetes de jornal, cartões de visita se inserem no texto literário.

Segundo examina essa crítica, há nessas formas de operações de colagem uma heterogeneidade visual, herdadas das práticas de Picasso e de Braque – já observadas nas influências da criação bretoniana. Nessas relações de colagem é importante notar que a co-presença de um material externo intervém no texto literário, podendo a incorporação tornar-se a própria estrutura do texto.

Da colagem de materiais no texto literário, surge, por fim, a característica da hibridez do texto – presente, evidentemente, em todas as formas de relações entre textos verbais ou visuais –, o que permite a interpenetração de discursos literários e de discursos referenciais. Essa hibridez compreendida no nível da materialidade, isto é, na heterogeneidade dos materiais que compõem o texto, é explícita “nas obras que valorizam a hibridez em detrimento da unidade, que reciclam os objetos do mundo, deixando aparecer o gesto da colagem, a operação de montagem” (SAMOYAULT, 2008, 104). É exatamente o que propõem as montagens e colagens surrealistas, que para Louis Aragon (*apud* SAMOYAULT, 2008, p. 104) nada mais são do que pequenos fragmentos do mundo no interior da arte.

As colagens (fotográficas e outras) no texto literário, portanto, são tomadas por Samoyault como um atestado da “presença de um enunciador externo à ficção que reflete sobre sua atividade e elabora liames entre as palavras e as coisas” (SAMOYAULT, 2008, 105), o que se vê nitidamente em *Nadja*. As colagens, afinal, “com o estatuto de pedaços intercalados, nem totalmente dentro nem totalmente fora, [...] permitem que se reflitam, no seio do texto literário, a ficção e o mundo” (SAMOYAULT, 2008, 106), conclusão não apenas poética, como fundamental para entendermos as funções das fotografias inseridas na obra que aqui se analisa.

Fechando o pensamento de Tiphaine Samoyault, pode-se reconhecer em *Nadja* uma forma de relação que essa teórica nomeia “intertextualidade integrante”, na qual se “apresenta provisoriamente o mundo para que seja lido ao vivo” (SAMOYAULT, 2008, 113), ou seja, em que ao material literário são integrados fragmentos da realidade. Para a autora as colagens são típicas produtoras dessa modalidade intertextual, cujo procedimento “acusa a heterogeneidade dos discursos, mas amplia também as capacidades de acolhida do texto

literário”. Finalizamos por enfatizar que esse procedimento de colagem tem “com freqüência o objetivo de colocar o real na arte, sem transpô-lo” (SAMOYAULT, 2008, 113), ao passo que esses fragmentos do real podem igualmente “migrar para a literatura, sem que esta última seja totalmente afetada por isso”, cabendo então ao leitor (e a nós, leitores-críticos) “praticar as idas e vindas que se impõem” (SAMOYAULT, 2008, 114). Ler esses fragmentos do real na imagem fotográfica em *Nadja* entre as concepções da transformação ficcional e da manutenção da realidade é justamente uma das tarefas que deveremos enfrentar nestas pesquisas.

Ficamos por ora com essas compreensões sugestivas acerca da função da inserção fotográfica, das quais salientamos a preservação da heterogeneidade e a co-presença no texto literário do “mundo para ser lido ao vivo”, cujos valores serão realçados sempre que necessário no percurso desta tese. Adiante será importante registrar que, no que concerne aos estudos atuais do campo da literatura e outras artes, impõem-se igualmente desafios de nomenclatura e de classificações, o que é também fecundo para suscitar reflexões acerca da multiplicidade de relações possíveis nos textos literários, tal como as noções de intertextualidade nos revelaram. Iniciaremos assim por verificar e situar a natureza da hibridez material da obra aqui estudada.

Nos seus fundamentais estudos sobre a temática, Claus Clüver, em “Estudos interartes: introdução crítica” (2001), observa que, em geral, os Estudos interartísticos tradicionais focalizam uma relação entre pelo menos dois textos (e aqui se compreende a noção extensiva do termo “texto”) e propõe uma tipologia erigida com base na “diferenciação dos modos pelos quais os vários média e sistemas sógnicos se interligam dentro dos textos” (CLÜVER, 2001, p. 340), de onde se fundamentarão os conceitos de *multimédia*, *mixed-media* e *intermédia*. Para Claus Clüver torna-se, portanto, necessária a adoção da nomenclatura “Estudos intermidiais ou intermediáticos”, conforme se vê nas considerações presentes no artigo “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997).

De acordo com a tipologia proposta por Clüver, textos *multimédias* são aqueles em que há “combinação de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em média diferentes”; já o texto *mixed-media* caracteriza-se pela existência de “signos complexos em média diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2001, p. 341). Sobre os textos *intermédias* ou *intersemióticos*, Clüver classifica como aqueles que recorrem a “dois ou mais sistemas de signos e/ou média de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis” (CLÜVER, 2001, p. 341).

Como se observa nitidamente, essa distinção reside na relação de dependência entre as mídias que compõem o texto, porquanto, em uma obra em que os textos que se combinam são compostos por diferentes mídias, mas podem ser separados sem que se perca a sua coerência, falar-se-á em texto multimídia e não *mixed-media* ou intermídia. Ainda sobre essa relação multimídia, Clüver tece considerações sobre a ilustração de livros, como “*discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sóico diferente)” (CLÜVER, 1997, p. 46). Assim, levando-se em consideração as tipologias de Claus Clüver, é possível situar a obra em análise na categoria de *multimídia*, uma vez que as fotografias inseridas em *Nadja* poderiam ser isoladas do texto e vice-versa sem perda de coerência de cada um, dado o valor como obra de arte e os significados autônomos tanto do texto quanto das fotografias. De fato, do ponto de vista material, aquelas fotografias e aquele texto poderiam existir separadamente, o que, no entanto, não significa dizer que certos sentidos e significados não se perderiam completamente nessa separação tanto para a leitura do texto quanto para a leitura das imagens. Retomaremos a esse ponto posteriormente.

Investigaremos ainda algumas propostas de classificação e arriscaremos nossos primeiros comentários sobre a condição das inserções fotográficas em *Nadja*. No próximo capítulo, passaremos a pensar especialmente nas consequências dessas relações para a obra e nas funções das fotografias ali presentes.

No estudo detalhado dos tipos de relações entre texto e imagem, Leo H. Hoek perfaz uma grande gama de possibilidades e de classificações bastante completas. No capítulo “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática” (2006)⁵³, verifica-se que as relações texto-imagem podem ser situadas nos critérios de sucessividade (do ponto de vista de sua produção) ou de simultaneidade (do ponto de vista de sua recepção). Desse modo, pode-se analisar, no campo da sucessividade, a pré-existência do texto ou da imagem, no que concerne à produção da obra, e, no campo da simultaneidade, a relação de localização e proximidade entre o texto e a imagem (isto é, o texto está na imagem ou a imagem no texto, o texto está próximo da imagem ou é a imagem que se apresenta próxima do texto).

Ao se observarem as perspectivas da produção ou da recepção, questões e categorias distintas inserem-se na análise. Está na perspectiva da produção a preocupação com a precedência do texto sobre a imagem (como a ilustração) ou o inverso (como nas *ekphrasis*), bem como a preocupação com a primazia do texto sobre a imagem ou da imagem sobre o texto. De outro lado, na perspectiva da recepção, inserem-se as categorias da apresentação

⁵³ Este capítulo integra o livro organizado por Márcia Arbex, *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006).

simultânea do texto e da imagem, quando esses discursos são combinados ou imediatamente justapostos, e da (co)referência, quando o texto e a imagem autônomos são comparados por correspondências históricas e contextuais.

Hoek institui, pois, a distinção de três tipos de relações físicas entre o texto e a imagem: (1) a primazia da imagem e (2) a primazia do texto, no tocante à produção da obra; e (3) a apresentação simultânea do texto e da imagem, do ponto de vista da recepção.

Nas relações em que há primazia da imagem, verifica-se que a imagem precede o texto e há certa submissão presumida do texto à imagem, tendo em vista que se trata de relações em que o texto pressupõe a imagem. São os casos de relações em que há títulos ou legendas com função de nomear e identificar uma imagem ou podem ainda existir na transposição intersemiótica em que o discurso verbal pretende: a) comentar a imagem, b) transpor uma imagem pela escrita, ou ainda c) relatar uma imagem.

Por outro lado, nas relações em que há primazia do texto, Hoek situa as transposições do texto para a imagem: casos em que o texto inspira a imagem. Esse teórico apresenta os casos das ilustração dos textos literários, como o quadro de Magritte, *La Géante*, que ilustrou o poema homônimo de Baudelaire. Para Hoek esses são casos em que essa transposição ocorre no interior da mesma obra, resultando assim em uma obra multimedial, “em que o elemento verbal e o elemento visual são auto-suficientes, o que significa que a coerência individual de um e de outro permanece intacta” (HOEK, 2006, p. 178). Há um segundo caso, em que a transposição resulta em uma obra nova (transmedial), como as obras de arte que são inspiradas por outras obras ou por temas literários.

No que concerne às possibilidades de simultaneidade texto-imagem, Hoek aponta para a perda da autossuficiência do texto e da imagem e sugere, por fim, duas categorias em que as relações físicas podem ser mais ou menos estreitas: “o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextrincável (discurso sincrético)” (HOEK, 2006, p. 178). Nesses casos, a supressão do texto ou da imagem torna-se inviável, seja por mutilar o sentido, como no discurso misto observado nos quadrinhos, seja por ser materialmente impossível, dada a sua fusão nos discursos sincréticos, como os caligramas.

Dessas reflexões e dos cruzamentos de relações, pode-se constituir um quadro com as tipologias propostas por Leo Hoek, apresentado com grande didatismo tanto pelo próprio autor (HOEK, 2006, p. 185) quanto por Márcia Arbex (2006, p. 44). De modo resumido, as relações se dão entre os graus de transposição, justaposição, combinação e fusão, conforme a

maior imbricação material texto-imagem. A título de exemplo, é possível pensar nas seguintes classificações: (1) nas relações de primazia do texto, em obras transmediais, estariam os filmes adaptados de romances e as obras de arte a partir de temas literários (transposição) e, em obras multimedias, estariam as ilustrações e o livro de artista (justaposição); (2) nas relações de primazia da imagem, em obras transmediais, estariam a história ou crítica de arte, os romances de artista, a *ekphrasis* e a transposição de arte (transposição) e, em obras multimedias, estariam os títulos e as legendas (justaposição); (3) nas relações de simultaneidade, estariam os quadrinhos e os cartazes, como discurso misto (combinação) e os caligramas e os poesias visuais, como discurso sincrético (fusão).

De modo complementar ao já observado nas tipologias de Claus Clüver, acrescentando-se os detalhamentos de Hoek, acreditaríamos, à primeira vista, ser possível situar a relação entre texto e imagem na obra aqui analisada nos seguintes termos: materialmente há uma relação de precedência e de primazia do texto sobre a imagem em uma obra multimídia. Entretanto, em nossa percepção, essa relação deveria ainda ser delimitada em: (1) no que concerne à relação da fotografia com a narrativa, há um predomínio da primazia do texto, na categoria de ilustração; (2) em situação análoga, em menor escala, uma relação de troca, de primazia da imagem sobre o texto, nas legendas que acompanham as fotografias. E, no entanto, para além dessas possibilidades, observamos que há, em verdade, (3) uma forma de interação recíproca sem primazia de um sobre o outro, uma relação de complementariedade, de prolongamento e contágio entre texto e fotografia, em que surgem trocas e interferências, porquanto o texto interfere na constituição de sentidos da imagem e a imagem interfere nos sentidos e na leitura do texto. Isso porque, se pensarmos que a primazia do texto pressupõe, além de sua anterioridade, uma inspiração ou uma duplicação deste para a imagem, torna-se mais complexa e difícil a classificação que se convencionou para o que chamamos de “ilustração”. Parece-nos, portanto, imperioso ampliar a compreensão acerca das funções das ilustrações nos textos literários.

Materialmente, em *Nadja*, o que se vê é uma obra multimídia em relação de justaposição: o texto e a imagem não são simultâneos, segundo a definição de Hoek, e é possível a manutenção da coerência desses a partir de sua separação. Contudo, o mesmo não vale dizer para a construção do sentido, que se veria “mutilado”, a exemplo do que esse teórico prevê para a supressão de um dos termos nos discursos mistos, o que exigiu a ampliação para o tipo de interação que sugerimos. Já que, por outro lado, embora baseadas em uma nomenclatura vasta e que considera muitas perspectivas, as categorias de Hoek impedem-nos de pensar na ilustração como uma “combinação”, como um discurso misto.

Essas dificuldades de divisão nos levam a pensar também na maior eficácia de categorias mais extensivas e abertas.

Nas investigações de Arbex, é possível ainda encontrar as considerações de Bernard Vouilloux, em *La Peinture dans le texte* (1994), que propõe uma tipologia alicerçada na presença ou não da imagem no texto, isto é, em que “a imagem está efetivamente presente no texto ou então ela é verbalmente indicada” (ARBEX, 2006, p. 52). Em decorrência, abrem-se duas grandes classes de tipologia: relação *in præsentia* (heteroplásmica) e relação *in absentia* (homoplásmica)

Da distinção de Vouilloux, é importante nos concentrarmos nas formas de relação *in præsentia*. Esse crítico estabelece que, nessas relações de “coexistência de duas substâncias sobre um único suporte, em plano contínuo” (ARBEX, 2006, p. 52), os graus podem também variar entre a subordinação do texto à imagem e a da imagem ao texto ou ainda pode haver um tratamento homogêneo. Traçando-se um quadro, surgem os detalhamentos em que se pode ver: (1) a relação *in præsentia* que ocorre na mesma superfície, com primazia da imagem (quadrinhos, palavras grafadas na pintura), com primazia do texto (iluminuras) e com tratamento homogêneo (letras-imagens), e (2) a relação *in præsentia* que ocorre em superfície dividida (ilustração). Notemos, desse modo, que mais uma vez a ilustração não é colocada na possibilidade de um “tratamento homogêneo” entre palavra e imagem, pois a relação é analisada por sua condição material que, na perspectiva de Vouilloux, é classificada como “imagem fora do texto”.

Tendo em vista que, nas tipologias em que se opera uma relação *in absentia*, o material da imagem não está presente e o texto evoca, portanto, a imagem, em descrições e em alusões, não nos concentraremos em tratar dessas formas de contato entre a palavra e a imagem⁵⁴ em *Nadja*, o que igualmente justifica a nossa falta de exposição de outras possibilidades de relações texto-imagem, como as descrições picturais, teorizadas por Liliane Louvel⁵⁵, ou a categoria da *ekphrasis*, por exemplo, tão vastamente exploradas no campo dos Estudos interartes.

⁵⁴ Embora nos dediquemos à relação *in præsentia*, o que se trata apenas de um recorte de viés de estudos, reconhecemos que há casos de descrições que evocam imagens ao longo do texto. De antemão, é importante esclarecer, contudo, que a relação que se dá entre as descrições e as fotografias inseridas no texto não é a de substituição. Nesse tocante, as relações entre a descrição pictural e a fotografia na obra bretoniana, sobretudo em *Amor louco*, é o objeto de estudo da dissertação de mestrado de Henrique do Nascimento Gambi, “O Fogo das aparências: descrição e fotografia em *Amor louco*, de André Breton”, defendida em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Arbex.

⁵⁵ A respeito das considerações de Liliane Louvel sobre os graus e as modulações picturais de um texto, ver mais (nas traduções de Márcia Arbex para o português) em “Nuanças do pictural” (2012), capítulo de *Intermedialidade e Estudos interartes*, livro organizado por Thaís Diniz, e em “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto” (2006), capítulo de *Poéticas do visível*, organizado por Márcia Arbex. De Liliane Louvel,

Após a leitura de Hoek e Vouilloux, e justamente sobre o estudo de obras ilustradas, gostaríamos de acrescentar e destacar o que nos parece determinante em nossa compreensão: a análise da obra que aqui se estuda depende da percepção das interferências entre as representações verbais e icônicas. Como bem anuncia Daniel Grojnowski, em “Le roman illustré par la photographie”⁵⁶ (2005), uma vez que as ilustrações estão inseridas materialmente numa obra, elas se agregam e devem ser, portanto, apreendidas como parte da economia do todo, do mesmo modo que uma peça e uma ópera, por exemplo, são analisadas e interpretadas por sua atuação, seu cenário e seus demais elementos.

Nas percepções de Liliane Louvel (2002), por sua vez, cuja classificação nos parece mais ampla, as imagens estabelecem com os textos relações intra ou extratextuais, são concebidas conjunta e inicialmente com o texto ou fazem uma citação direta ou alusão a imagens exteriores ao livro. Em qualquer dos casos, Louvel observa que as interações se estabelecem em colaboração, imbricação e diálogo, em transações recíprocas, e interferem no ato da leitura da obra.

É relevante observarmos que essa crítica constata, por exemplo, nas obras cujo texto e a imagem são engendrados conjuntamente, um vai-e-vem orquestrado pelo autor, donde surge uma leitura “plural e instável, tomada entre a letra e a imagem”⁵⁷ (LOUVEL, 2002, p. 152); ao passo que, nos casos em que a imagem inserida ou descrita remete a imagens fora do texto, cria-se uma tensão na leitura que força o leitor a reconsiderar o texto. Importa-nos, assim, sem recorrer a classificações, perceber a abertura dos estudos de Liliane Louvel e o reconhecimento crítico das trocas mútuas e constantes nos mais diversos níveis de interação e integração verbovisual, estando a imagem materialmente presente ou não. Para essa autora, “as modalidades do diálogo entre texto e imagem imprimem uma dupla leitura que se opera sobre o modo da oscilação, da tradução e da translação”⁵⁸ (LOUVEL, 2002, p. 12), o que nos obriga justamente a pensar nessas relações sempre sob um aspecto “complementar e cooperativo”, como temos buscado fazer.

Sobre tais assuntos, é fundamental percorrer também, ainda que brevemente, as reflexões de Roland Barthes em seu texto fundante “A retórica da imagem” (1990). Esse teórico indaga sobre a estrutura significante da ilustração e investiga os alcances da imagem e

ver ainda o seu livro fundamental: LOUVEL, Liliane. *Texte/Image* : Images à lire, textes à voir. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

⁵⁶ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na organização de Liliane Louvel e Henri Scepi, *Texte/Image: nouveaux problèmes* (2005), disponível em formato online em: <http://books.openedition.org/pur/30894>.

⁵⁷ No original, “plurielle et instable, prise entre la lettre et l’image”.

⁵⁸ No original, “Les modalités du dialogue entre texte et image imprimant une double lecture qui s’opère sur le mode de l’oscillation, de la traduction ou de la transaction”.

de suas relações com o texto, questionando se a imagem “duplica certas informações do texto por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?” (BARTHES, 1990, p. 31-32). Nesse importante texto, Barthes formula, acerca das relações de referências entre o texto e a imagem, os seus conceitos-chave de *ancrage* e *relais*, as duas funções básicas do texto em relação à imagem, segundo o semiólogo.

No caso de *ancrage* (“ancoragem” ou “fixação” a depender da tradução), o texto reduz a polissemia da imagem, como as legendas; ele delimita, controla e conduz o sentido que deve ser interpretado pelo leitor na imagem. Nas palavras de Barthes, na relação de *ancrage*, “o texto tem um valor *repressivo* em relação à liberdade dos significados da imagem” (BARTHES, 1990, p. 33, grifo do autor).

No que tange à relação de *relais* (“rodízio”), a palavra e a imagem configuram-se de modo complementar; trata-se de uma “relação de complementaridade” (BARTHES, 1990, p. 33) rara na imagem fixa e fundamental no cinema. O receptor, assim, em sua estratégia de leitura, parece estar sendo direcionado do texto para a imagem na relação de *ancrage*, função mais frequente da mensagem linguística; ao passo que na função de *relais* a atenção é igualmente direcionada tanto ao texto como à imagem, porquanto essa relação de complementaridade só é possível notadamente pela equivalência de valor do texto e da imagem.

De modo análogo, Lucia Santaella e Winfried Nöth (2010) apresentam um rol de potencialidades de relações entre texto e imagem. Em *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (2010), com base justamente nos conceitos salutares de Barthes, os autores destacam perspectivas teóricas diversas no campo da semiótica nesse tocante, dos quais é interessante enfatizar as noções de *redundância*, *informatividade* e *complementaridade*.

Consoante tais autores, Kalverkämper diferencia nessa escala, os seguintes casos: (1) aqueles em que a imagem é inferior ao texto e é, portanto, redundante, como as ilustrações nos livros, que “preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações”; (2) aqueles em que a imagem é superior ao texto e o domina, “já que ela é mais informativa que ele”; (3) e há aqueles em que imagem e texto têm a mesma importância e, nesses casos, a imagem é “integrada ao texto”, estando, por conseguinte, a relação texto-imagem “entre redundância e informatividade” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 54). Da confluência desses dois extremos, que já pode ser depreendida da escala de Kalverkämper, essa relação é descrita por outros teóricos em termos de equivalência entre texto e imagem, com as nomenclaturas de *complementaridade* (Molitor et al., 1989) ou *determinação recíproca* (Spillner, 1982).

Nessa perspectiva, salientamos que há certa tendência de percepção subalterna das ilustrações nos textos literários e propomos que os níveis de significados das ilustrações em *Nadja* não se constituem em relação de redundância ou duplicata do texto, mas em complementariedade e integração. Defendemos, dessa maneira, uma relação de troca, cujos valores de ambos (palavra e imagem) são semanticamente importantes e, como veremos, tocam-se e influem um sobre o outro.

Por fim, é imprescindível considerar o significativo percurso feito por Irina Rajewsky, em “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”⁵⁹ (2012), que se empenha em desenhar as propostas de compreensão do que vem a ser intermedialidade (termo que tem servido, na leitura da autora, de “guarda-chuva”), desde um conceito mais abrangente ligado a todos os fenômenos que ocorrem entre mídias, até uma conceituação restrita, mais ligada a manifestações intermediáticas específicas.

Dessa heterogeneidade surgem evidentemente abordagens distintas, dentre as quais a autora apresenta a sua proposta mais restrita e concreta de intermedialidade, isto é, focalizando a Intermedialidade como “uma categoria para análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 23). A autora propõe, assim, grupos de fenômenos específicos para demonstrar as qualidades intermediáticas, o que permite distinguir e formular três subcategorias individuais de intermedialidade: a *transposição midiática*, a *combinação de mídias* e as *referências intermediáticas*.

Na esteira de todas as tipologias aqui explanadas, observamos de imediato a subcategoria presente em *Nadja*: vê-se com clareza a presença de uma *combinação de mídias*, isto é, o processo de “combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas”, ao que se pode acrescentar que “cada mídia dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Para Irina Rajewsky, essa subcategoria é um fenômeno possível seja em configurações multimídias, seja em mixmídias e intermídias, enquanto essa contiguidade de mídias pode ter alcance desde pequenas aproximações até mesmo a integrações “genuínas”, sem privilégio para os seus elementos constitutivos. Mais abrangente e ao mesmo tempo facilitadora de aplicações, essa classificação em três subcategorias de Rajewsky agrada justamente por não delimitar e, por isso, não acabar cerceando as relações verificadas em categorias muito rígidas.

⁵⁹ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta no livro organizado por Thaïs Flores Nogueira Diniz, *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (2012).

É importante ainda destacar, sobre tal subcategoria mais flexível em que nos parece repousar a obra em análise (isto é, a *combinação de mídias*), que a autora propõe a possibilidade de a combinação das formas midiáticas levar “à formação de gêneros de arte ou mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimidiática do gênero se torna sua especificidade” (RAJEWSKY, 2012, p. 25), o que torna viável, por exemplo, de acordo com Rajewsky, o conceito de ópera como gênero único e completo. Notadamente a mistura de mídias em um suporte tende a proporcionar a troca de influências entre os materiais e, por conseguinte, entre as linguagens dos sistemas das artes que se envolvem e se atravessam. Portanto, perceber de imediato a troca e a interferência potencial ao se correlacionarem formas distintas de arte nos parece uma atitude de análise fundamental.

Essa classificação implica a recepção dessa obra como um gênero distinto e em cuja leitura as relações entre o que é “dito” pelas palavras e o que “mostrado” pelas imagens são de trocas mútuas e de interferências de significados. É relevante indagar então se, ocorrendo essas mútuas interferências formais, conceitualmente as linguagens das artes envolvidas também não se interpenetram. Importa-nos procurar os efeitos formais – o que já pudemos identificar fortemente até aqui –, bem como os efeitos conceituais e de sentido resultantes dessa relação.

Com observação mais atenta, é possível então investigar se, além da *combinação de mídias*, *Nadja* não poderia insinuar outra possibilidade de subcategorias de intermedialidade. Desse modo, percorrendo o conceito de *referências intermediáticas* de Rajewsky, encontramos uma outra proposição importante para nossas leituras. Na concepção de Irina Rajewsky, essas *referências intermediáticas* podem ser (além das já citadas referências pontuais a imagens) estratégias de evocação ou de imitação de “**elementos ou estruturas de outra mídia**, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p. 26, grifos nossos). Consideramos, assim, a possibilidade de ler também em *Nadja*, além da co-presença da literatura e da fotografia, elemento fulcral e determinante, a evocação ou uma “acomodação” do fotográfico pelo texto literário. Existe para nós uma translação de características intrínsecas da fotografia, uma “passagem” de uma mídia a outra, uma “tradução” ou “transferência” não de imagens fotográficas, mas de aspectos inerentes à natureza ontológica e estética dessa mídia, o que implicará certamente numa “acomodação” recíproca para um surgimento de uma nova poética, como tentaremos desenvolver e explicitar com cautela e detalhamento em outros momentos desta tese.

2.1 Entrelaçando os passos: o cruzamento dos Estudos fotoliterários

Ao final dessa etapa de nosso percurso de revisão teórico-metodológica e em consequência das reflexões suscitadas acerca das complexas relações que envolvem texto e imagem, preferiremos aderir ao termo *Fotoliteratura* para melhor situar o lugar em que se encontra a obra literária estudada. Isso porque, se os estudos e as aplicações até aqui investigados respondem às condições de integração material texto-imagem em *Nadja* e nos fornece, pois, subsídios para analisar e interpretar os efeitos produzidos a partir dessa interação física, surgem, dessas reflexões mesmo, porém, indícios da necessidade de investigar igualmente as implicações da integração dessas imagens fotográficas no corpo do texto propriamente. Consideramos, portanto, essencial examinar os efeitos da interação da literatura com essa mídia específica, o que pressupõe ter em conta a natureza técnica e semiótica da fotografia.

Compreendemos também as implicações dessa escolha, uma escolha que equivale a assumir, por um lado, a existência de uma conjugação intrínseca entre fotografia e literatura na construção dessa obra, mas que haja, além disso, uma especificidade *singular* na relação fotografia-literatura. Essa adesão nos leva a reconhecer que haja diversas interferências entre a literatura e a fotografia ao longo da história literária e também impactos dessa relação no discurso e na estética tanto literária quanto fotográfica.

Nossa inclinação deve-se, por conseguinte, ao fato de ser imperioso aos nossos estudos considerar e analisar a fotografia como mídia singular e indagar igualmente os resultados dessa interação com o texto a partir de suas particularidades técnicas e semióticas, bem como considerar e averiguar as consequências filosóficas dessa integração, entender o imaginário que circunda a fotografia e as relações ideológicas que permeiam a fotografia e o Surrealismo.

Acerca dos estudos fotoliterários, Jean-Pierre Montier esclarece no “Avant-propos” do livro *Littérature et photographie* (2008)⁶⁰ que a perspectiva histórica e teórica tem se alterado nos últimos quarenta anos, o que favoreceu o florescimento de estudos mais apropriados para a análise de obras compostas por fotografia e literatura. Isso porque o surgimento dos importantes estudos de Roland Barthes, Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer⁶¹ e a profusão de revistas dedicadas à fotografia abriram e alteraram a perspectiva de análise da

⁶⁰ Obra organizada por Jean-Pierre Montier (Université Rennes 2), Liliane Louvel (Université de Poitiers), Philippe Ortel, (Université de Toulouse-Le Mirail) e Danièle Méaux (Université de Saint-Étienne), que reúne trabalhos apresentados no Colóquio de mesmo nome, realizado em 2007 no Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.

⁶¹ Referimo-nos às obras *La chambre claire*, *L'acte photographique* e *L'image précaire*: du dispositif photographique, publicadas respectivamente em 1980, 1982 e 1987.

arte fotográfica, permitindo uma atualização do estatuto da fotografia enquanto arte e sobretudo perscrutando o seu caráter semiótico de índice, o que se vê refletido nos estudos da história da fotografia, bem como nos estudos literários. As relações entre a fotografia e os textos literários tornam-se, assim, cada vez mais evidentes e investigadas. Nessa esteira, novos estudos começam a se sobressair na década de 1990, preocupados com as interrelações que circundam a história literária e a invenção da fotografia.

Jean-Pierre Montier considera basilares para os avanços nas pesquisas fotoliterárias os estudos de Eric Lambrechts e Luc Salu, *Photography and Literature*, publicados em 1992, os de Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*. Enquête sur une révolution invisible; de Nancy Armstrong, *Fiction in the age of photography*; e de Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, publicados em 2002. São igualmente fundantes as publicações de Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie* (2003) e de Jean Arrouye, *La photographie au pied de la lettre* (2005).

A nosso turno, podemos acrescentar a essa lista fundamental as publicações da editora Presses Universitaires de Rennes que reúnem capítulos de importantes especialistas, como essa organização prefaciada por Jean-Pierre Montier, *Littérature et photographie* (2008), e a obra mais recente dessa coleção, *Transactions photolittéraires* (2015). Somam-se a esse quadro trabalhos relevantes, como *Soleil Noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme* (2008), de Paul Edwards, dentre outros de pesquisadores que também subsidiam as análises desta tese, como Magali Nachtergaele. Destacamos também a relevância do *Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine*, hospedado no site <http://www.phlit.org>, onde se encontram uma catalogação de obras fotoliterárias, diversos artigos sobre o tema, bem como a *Revue internationale de Photolittérature*, inaugurada com seu primeiro número em outubro de 2017.

Essa especificidade teórico-metodológica provem de uma importante indagação: na qualidade de imagem fixa, como o desenho ou a pintura, a fotografia requer um tratamento específico para o seu exame e, portanto, para sua análise enquanto ilustração literária? Daniel Grojnowski, em “Le roman illustré par la photographie” (2005), esclarece que a fotografia, a pintura e o desenho compartilham traços comuns, mesmo se seus estatutos são diferentes. No entanto, o “poder” da fotografia inserida no todo da obra não é automaticamente ativo e cabe ao texto fazê-lo “precipitar”, ou seja, de modo análogo às reações químicas, fazer aparecer um corpo sólido num meio líquido. Soma-se a isto que uma fotografia, aparentemente não artística, aparentemente trivial e insignificante, torna-se interessante por diversos de seus

atributos, como a sua capacidade “mágica” de fazer surgir uma imagem latente, anteriormente obscura.

Outrossim, a fotografia, como afirma Roland Barthes, é a própria emanção do real, de onde decorrem suas especificidades e as consequências materiais e filosóficas de sua interação com o texto literário. Na fotografia há assim um entrelaçamento intrínseco: “entre ‘realidade’ e ‘verdade’, toda foto afirmando: é verdadeiro porque é real”⁶² (GROJNOWSKI, 2005, s/n), aspecto que altera totalmente a sua recepção. A fotografia, magia e revelação, gatilho potencial de emoções, engendra relações particulares com aquele que a olha. Consequentemente, em uma obra ilustrada por fotografias irrompem interferências que devem ser analisadas em sua singularidade.

A porosidade da imagem fotografia e a sua capacidade de remeter o receptor ao seu *hors-champ* são, de partida, aspectos que não podem ser ignorados. Ao contrário do desenho e da pintura, “a fotografia representa uma parte de um todo”. Trata-se de uma imagem metonímica por natureza, isto é, ela sempre “atesta que fora de seu campo o mundo continua a existir, que sua parte visível reflete o universo inteiro” (GROJNOWSKI, 2005, s/n)⁶³. Contrariamente à pintura e ao desenho, a fotografia atesta a realidade em si mesma e a “corta”. A fotografia é sempre atestado e parte do real; de maneira oposta ao artista que escolhe o que incluir em seu quadro, a fotografia é sempre corte: o fotógrafo é forçado a excluir. A fotografia nunca é, desse modo, redundante, pois ela acrescenta, “dando uma prova” pelo referente que ela “coloca ao alcance do leitor”⁶⁴ (GROJNOWSKI, 2005, s/n). Ademais, ainda na percepção de Grojnowski, marcando o “silêncio” da narração, a fotografia “aparece como uma *ekphrasis* perfeita que dá a ver o que está em causa na ficção, mas também aquilo que existe na realidade”. Em sua porosidade, a imagem fotográfica “serve então de ponte entre o imaginário e o real”⁶⁵ (GROJNOWSKI, 2005, s/n).

Por outro lado, para esse crítico, as relações possíveis entre uma fotografia e o texto em que ela está inserida são potencialmente mais aleatórias, a ponto de se poder “imaginar que qualquer foto ilustrará qualquer episódio”, porquanto “uma vez estabelecido um certo *corpus* de imagens, pode-se organizá-las senão ao acaso, ao menos livremente ao longo de toda a narrativa”⁶⁶ (GROJNOWSKI, 2005, s/n).

⁶² No original, “entre « réalité » et « vérité », toute photo affirmant : c’est vrai parce que c’est réel”.

⁶³ No original, “la photographie représente la partie d’un tout [...] atteste qu’en dehors de son champ le monde continue d’exister, que sa partie visible témoigne de l’univers tout entier”.

⁶⁴ No original, “met à la portée du lecteur”.

⁶⁵ No original, “apparaît comme une *ekphrasis* parfaite qui donne à voir ce dont il est question dans la fiction, mais aussi ce qui existe dans la réalité [...] sert alors de passerelle entre l’imaginaire et le réel”.

⁶⁶ No original, “imaginer que n’importe quelle photo illustrera n’importe quel épisode [...]. Une fois établi un

A primeira preocupação dos estudos fotoliterários é, portanto, reconhecer que a fotografia, dentre as imagens, possui um valor semiótico muito particular por sua condição de índice, do que decorre o seu papel tão relevante nos questionamentos acerca do estatuto da obra de arte, da noção de identidade e da própria mimese. A fotografia, desde sua invenção, foi portadora de efeitos sociais, políticos e estéticos imensuráveis e, por isso, nas considerações de Montier, o trabalho empenhado na publicação de 2008 é centrado justamente na ambição de fundar o reconhecimento do fenômeno denominado *fotoliterário*, isto é, de defender que “o advento da fotografia – como imagem de poderes singulares, como paradigma do fato memorial, como objeto poético e anti-poético – terá sem dúvida orientado a constituição de grandes obras da literatura dos dois últimos séculos”⁶⁷ (MONTIER, 2008, p. 11). Conforme demonstram diversas análises de críticos da Fotoliteratura, a literatura passou por uma reinvenção de suas potencialidades a partir do advento da fotografia. Por colocar em debate a própria noção de mimeses, a fotografia marcou uma revolução na história literária, uma “revolução invisível” na percepção de Philippe Ortel. Por um lado, a fotografia causou transformações substanciais na concepção e nas ambições do fazer literário e, de modo recíproco, foi a literatura a responsável pela construção dos discursos fundantes da história da fotografia.

Para Philippe Ortel, a fotografia, a exemplo da escrita, criou “uma nova fronteira entre natureza e cultura”⁶⁸ (ORTEL, 2002, p. 6), como marco histórico e cultural que coincide com o próprio nascimento da concepção de modernidade. A fotografia alterou os modos de produção, de difusão e de recepção das imagens e criou um novo espaço de comunicação. Outrossim, a fotografia tornou-se uma instituição social e participou vivamente de uma revolução nos campos social e político. A percepção fotográfica e o paradigma indicial atuam sobre a sociedade e sobre o homem que, agora tornados fotográficos, alteram-se substancialmente. E essa transformação, ao mesmo tempo técnica e artística, igualmente se refletiu no seio das crises da mimese e dos valores modernos e não deixou, como sabemos, os artistas indiferentes. Essa “revolução fotográfica”, nas palavras de Victor Hugo, é claramente percebida na estrutura das artes visuais e alcança de modo análogo a literatura. Como ignorar, portanto, esse fenômeno, cuja importância afetou radicalmente o modo de ver o mundo e, assim, as escolhas estéticas de pintores e escritores?

certain corpus d’images, on peut les disposer sinon au hasard, du moins librement tout au long du récit”.

⁶⁷ No original, “l’advenue de la photographie – comme image aux pouvoirs singuliers, comme paradigme du fait mémoriel, comme objet poétique et anti-poétique – aura sans doute orienté la constitution d’œuvres majeures de la littérature de ces deux derniers siècles”.

⁶⁸ No original, “une nouvelle frontière entre nature et culture”.

Segundo argumenta esse teórico, o dispositivo fotográfico tornou-se em muitos casos elemento das narrativas literárias. E, antes mesmo da inserção material das fotografias nos livros literários, ou ainda da aparição dos temas fotográficos em narrativas, essa inovação técnica atingiu e interferiu na própria evolução da literatura e na postura da crítica literária. Recorrendo à afirmação de Philippe Hamon, que constata como “as crises e as revoluções que afetam um dos sistemas (o exemplo que vem de imediato ao espírito é naturalmente a fotografia) têm todas as possibilidades de afetar ou de forçar a se redefinirem os sistemas vizinhos, contemporâneos ou concorrentes”⁶⁹ (*apud* ORTEL, 2002, p. 19), Ortel defende e analisa em seu livro os modos como “as artes da *graphè* foram obrigadas a tomar emprestado da fotografia certos de seus traços e, simultaneamente, a definir seu próprio território no seio do reenquadramento visual que ela lhes impunha”⁷⁰ (ORTEL, 2002, p. 19-20). Dentre outras diversas interferências, mais ou menos sutis e latentes, a saber temáticas e comentários, metáforas e paralelos com a fotografia ou ainda certas características fotográficas das narrativas, consideramos – apenas a título de exemplo – as transformações no ponto de vista narrativo marcas explícitas dessas alterações estruturais operadas na literatura a partir da invenção da fotografia, como demonstra Christelle Reggiani em seu artigo “Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue” (2008)⁷¹.

Dessa maneira, para a literatura e a pintura, a fotografia torna-se um “modelo”, o “modelo fotográfico” de que fala esse teórico. Philippe Ortel dedica-se, portanto, não a verificar o papel na fotografia em obras literárias específicas, mas a questionar e a analisar as tensões entre o *logos* e a *techné* e a verificar como as obras do século XIX tiveram de redefinir os seus conteúdos e as suas regras após aquela invenção técnica. Por conseguinte, sua obra tem este papel fundante nos estudos fotoliterários, o de “tornar visíveis os efeitos literários de uma revolução invisível”⁷² (ORTEL, 2002, p. 9).

Nessa obra precursora, ainda que seus objetivos não se estendam à inserção material da fotografia, Ortel reconhece, em termos de cruzamentos fotoliterários, a centralidade de *Bruges-la-Morte* e de *Nadja*, casos em que o livro se torna “o terreno do encontro”, contexto

⁶⁹ No original, “les crises et les révolutions qui affectent l’un des systèmes (l’exemple qui vient tout de suite à l’esprit est bien entendu la photographie) ont toutes chances d’affecter ou de forcer à se redéfinir les systèmes voisins, contemporains ou concurrents”.

⁷⁰ No original, “les arts de la *graphè* ont été obligés d’emprunter à la photographie certains de ses traits, et, simultanément, de définir leur propre territoire au sein du recadrage visuel qu’elle leur imposait”.

⁷¹ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta também na publicação *Littérature et photographie* (2008), organizada por Montier, Louvel, Méaux e Ortel.

⁷² No original, “rendre visibles les effets littéraires d’une révolution invisible”.

novo em que as diferenças entre textos e imagens são dissipadas, uma vez que ambos “são transformados pelo ato da leitura”⁷³ (ORTEL, 2002, p. 9).

Tomando de empréstimo o neologismo empregado pela primeira vez em 1988, na *Revue des Sciences humaines*, dirigida por Charles Grivel, Jean-Pierre Montier reivindica, assim, o uso do termo em “De la photollittérature” (2015) e, a partir de suas definições teóricas e considerações históricas, observamos a importância da junção dos termos “literatura e fotografia” e de suas consequências teóricas e metodológicas, tendo em vista que a relação hierarquicamente fundada na supremacia da literatura é desfeita, instaurando-se um espaço de diálogos e de trocas constantes. Nesse sentido, Montier formula a Fotoliteratura não em termos de relações paralelas, preferindo a noção de diagonal e de relações entre poéticas.

Nessa definição mais detalhada de Jean-Pierre Montier, as “diagonais fotoliterárias” são fundamentadas como traços de trocas atadas entre a fotografia e a literatura, como trajetórias de temas, de formas e objetos, de gêneros, comportamentos e desafios que vão de um polo ao outro. O conceito Fotoliteratura designa, portanto, a totalidade de conjunções que desde os anos 1840 ligam “a produção literária com a imagem fotográfica, os processos de fabricação específicos que a caracterizam e os valores (semióticos, estéticos, etc.) que ela infere”⁷⁴ (MONTIER, 2015, p. 20). Trata-se, por conseguinte, materialmente das produções ilustradas por fotografia, mas são também englobadas as obras que surgem a partir de imagens fotográficas ou aquelas nas quais os procedimentos e as noções associadas à fotografia, a ideia de “revelação”, a retórica que envolve o negativo/positivo ou ainda descrições que se assemelhem a fotografias desempenham um papel estrutural. Ilustradas ou não, as obras fotoliterárias abrem um vasto território de possibilidades de interações e diálogos. E, nesse sentido, conforme Jean-Pierre Montier, em “La constellation métaphorique photolittéraire” (2017), o território da fotoliteratura não se reduz de nenhum modo “à continuação de ilustrações livrescas, mas opera mutações em relação e contra nossa ideia mesma de texto, talvez de literatura”⁷⁵ (MONTIER, 2017, s/n).

Os parentescos entre a fotografia e a literatura são inerentes a seus princípios: seja porque ambas são dispositivos miméticos, seja porque ambas vinculam-se a um referente ou são potencialmente produtoras de uma narrativa. Nessa perspectiva, mesmo em ausência, texto e fotografia podem exercer interferências entre si. Montier chega a indagar se não haja

⁷³ No original, “sont transformés par l’acte de lecture”.

⁷⁴ No original, “la production littéraire avec l’image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu’elle infère”.

⁷⁵ Artigo disponível on-line no site <http://www.phlit.org>, sem paginação. No original, “à la continuation de l’illustration livresque, mais opère des mutations envers et contre notre idée même de texte, voire de littérature”.

obras cuja potência talvez se deva às fotografias que estão ausentes, como *images fantômes*, caso esse observado n’*A câmara clara*, de Roland Barthes, em que a fotografia ausente da mãe, a *Fotografia do Jardim de inverno*, é mais potente e fundamental que todas as que lá foram inseridas. As fotografias não reveladas, as fotografias não produzidas por erros ou problemas humanos ou mecânicos tornam-se igualmente um forte tópico fotoliterário.

São inclusive esses ecos de imagens que o leitor não vê que ressoam em *L’image fantôme* (1981), de Hervé Guibert, ou em *L’Amant* (1984), de Marguerite Duras, que de acordo com Nachtergaele, teria transformado, convencida por Jérôme Lindon, seu texto inicial *La Photographie absolue*, um longo comentário sobre fotografias, em um romance. O mesmo revela a autora na entrevista concedida a Hervé Le Masson em 1984 no *Le Nouvel Observateur*: “O texto de *L’Amant* se chamava de início *La photographie absolue*. Ele devia correr ao longo de um álbum de fotografias dos meus filmes e de mim”⁷⁶ (*apud* NACHTERGAEL, 2008, p. 399).

Confirmando essa potência da imagem ausente, assim como a *Fotografia do Jardim de inverno* ou as fotografias no texto de Guibert, o leitor não verá a fotografia “não-fotografada” da menina de 15 anos e meio na balsa, que é o ponto de partida da escritura, da fotografia que poderia ter sido tomada, dessa imagem que “permanece durante toda a travessia do rio” (DURAS, 2012, p. 8). Nas belas palavras de Duras, “Essa imagem central [...] que ninguém além de mim conhece, não pode morrer senão de mim, da minha morte. Mas ela terá sido e permanecerá assinalada, sua existência, sua permanência “retiniana” terão sido colocadas lá, neste livro”⁷⁷ (DURAS *apud* NACHTERGAEL, 2008, p. 399). Como podemos antever, as relações de eco reverberam também nessas ausências e são outrossim objeto relevante aos estudos fotoliterários.

Ademais, nas formulações de Jean-Pierre Montier, por um lado, a Fotoliteratura não é um estudo propriamente comparatista, por não se fundar na possibilidade de estabelecer um paralelo, uma comparação e propor semelhanças e diferenças entre a literatura e a fotografia, mas estar voltada para a análise de suas trocas e interferências; e, por outro, a necessidade dessa perspectiva teórico-metodológica devem-se à carência de especificidade nas análises dos *Visual Studies*, que englobam as relações entre o campo literário e todos os tipos de imagem e, por isso, não consideram nem a especificidade semiótica ou técnica da imagem

⁷⁶ No original, “Le texte de *L’Amant* s’est d’abord appelé *La Photographie absolue*. Il devait courir tout le long d’un album de photographies de mes films et de moi”.

⁷⁷ No original, “Cette image centrale [...] que personne d’autre que moi ne connaît, ne peut mourir que de moi, que de ma mort. Mais elle aura été et restera signalée, son existence, sa permanence « rétinienne » auront été posées là, dans ce livre-là”.

fotográfica nem a história da fotografia, ao que visam os estudos fotoliterários, tendo em vista que a ontologia da imagem, no desenho, na fotografia, na gravura ou na pintura, por exemplo, não são equivalentes.

Nesse sentido, Montier esclarece que sua recusa ao comparatismo literário é parcial, comparatismo esse que requer uma reinvenção, uma vez que sempre corre o risco de buscar “comparar o incomparável”. Para o teórico, embora esses estudos estejam academicamente vinculados ao seio da Literatura comparada, é necessário se afastar da concepção em paralelo entre as artes para ultrapassá-lo, em favor da não hierarquização e do reconhecimento e análise das trocas recíprocas, dos atritos e atrações, das transformações e interferências, de suas fricções e translações, o que nos auxilia a entender que, mais do que pela ilustração, a literatura buscou na fotografia modelos e modos de reinventar sua criação e vice-versa. É indispensável reconhecer assim que, como fontes poéticas recíprocas, literatura e fotografia não apenas exercem influências, mas efetivamente se envolvem e interferem temática e estruturalmente uma na outra.

Desse modo, para Montier os estudos fotoliterários criam condições diferentes de tratamento do objeto literário e do objeto fotográfico e supera os *Visual Studies*, de um lado, por considerar as transformações literárias decorrentes dos contatos com a fotografia em sua especificidade e, de outro, por não apresentar o inconveniente de incorrer por vezes na análise das imagens como ilustrações a partir da lógica de supremacia do texto sobre a imagem, ou de não distinguir os tipos de imagens e, conseqüentemente, não focalizar suas técnicas e seus valores semióticos singulares. Por conseguinte, torna-se imperioso substituir o par “literatura e fotografia” pelo conceito único e unificante de “Fotoliteratura” e a figura de “paralelo” pela relação de “diagonal”, um conjunto de trocas e de vai-e-vem constantes entre a literatura e a fotografia. Isso porque, graças a esse novo conceito, pode-se incluir nos estudos uma “reflexão sobre a história passada e a mutação contemporânea da literatura *com* a fotografia”⁷⁸ (MONTIER, 2015, p. 40). Trata-se, assim, de negar a velha autoridade do texto literário e reconhecer “as trocas recíprocas, os vai-e-vem no decorrer dos quais cada um retorna enriquecido da contribuição e da especificidade do outro, mas não mais sem ter deixado simbolicamente alguma coisa no outro”⁷⁹ (MONTIER, 2015, p. 16-17).

São essas produtivas e profundas interações que permitem Jérôme Thélot reivindicar “invenções literárias da fotografia”, percorrendo da escrita de Victor Hugo até a de Proust.

⁷⁸ No original, “une réflexion sur l’histoire passée et la mutation contemporaine de la littérature *avec* la photographie”.

⁷⁹ No original, “les échanges réciproques, les va-et-vient au fil desquels chacun revient enrichi de l’apport et la spécificité de l’autre, mais pas non plus sans avoir laissé symboliquement quelque chose à l’autre”.

Nas reflexões de Thélot, “de um lado a literatura inventa a fotografia [...]; e, de outro lado, a fotografia inventa a literatura”⁸⁰ (THÉLOT, 2003, p. 3), pois se a literatura imagina e cria ficções para a fotografia e lhe atribui valores, a fotografia redetermina e obriga a literatura a enfrentar experiências inéditas. Para o crítico, nos é imprescindível questionar que forças a literatura e a fotografia exercem uma sobre a outra.

A Fotoliteratura, portanto, não considera a fotografia como uma *coisa*, mas como um *objeto* constituído socialmente, uma relação. Também não busca comparar ou reestabelecer um paralelo entre as artes e combate a supremacia da palavra sobre a imagem. Os estudos fotoliterários empenham-se na procura dos efeitos das trocas simbólicas que se operam e considera essas trocas fotoliterárias um percurso de ida e volta, levando também em consideração as especificidades da imagem fotográfica, sua ontologia e seu caráter semiótico singular. Essa perspectiva metodológica baseia-se, por conseguinte, na reflexão das interferências e nos impactos exercidos entre essas duas artes, que transformam uma a outra por meio de uma dinâmica de trocas e de retornos, de mudanças e interpenetrações, o que justifica a escolha pela figura das “transações fotoliterárias”, como Montier acabará por formular em 2015.

As relações entre fotografia e literatura configuram-se tanto em concorrência quanto em complementariedade, de onde decorrem transações e transferências, trocas e negociações de perdas e de ganhos. Nesse sentido, podemos perceber ainda que a análise fotoliterária terá sempre por proposta a reflexão em termos de *poética*, ou em outras palavras,

de condições de possibilidade de **criação compartilhada entre dois domínios culturais, dois campos sociológicos, duas ferramentas, duas tradições e duas linguagens**, cujo encontro, a convergência ou a conjunção não teriam nada de natural nem de necessário *a priori*, mas que entretanto são de fato realizadas [...] desde a invenção da fotografia – encontro e conjunção que não cessam desde então de prosperar, na medida em que ela compartilha o ato de representar, o que se denomina mimese⁸¹. (MONTIER, 2017, s/n, grifo nosso)

E essas são preocupações caras também ao campo dos estudos da fotografia, como evidencia o trabalho de François Soulages, que dedica um capítulo de sua obra *Esthétique de la photographie: La perte et le reste* (2017) ao exame do que ele denomina “estética da

⁸⁰ No original, “D’un côté la littérature invente la photographie [...]; et, d’un autre côté, la photographie invente la littérature”.

⁸¹ No original, “de conditions de possibilité de création partagée entre deux domaines culturels, deux champs sociologiques, deux outils techniques, deux traditions et deux langages dont la rencontre, la convergence ou la conjonction n’avaient rien de naturel ni de nécessaire *a priori*, mais qui pourtant sont bel et bien advenues [...] dès l’invention de la photographie – rencontre et conjonction qui ne cessent depuis lors de prospérer, en tant qu’elles ont en partage en effet l’acte de représenter, ce qu’on dénomme mimésis”.

cocriação”, bem como de obras em que “a fotografia se vincula com a escrita para criar uma união de fotos e de textos”⁸² (SOULAGES, 2017, p. 240). Esse é o caso de Duane Michals, fotógrafo cujas obras, para Soulages, estão inseridas “em plena fotoliteratura, isto é, em um domínio em que a obra existe – não como uma adição de fotografias e de literatura, mas como seu resultado autônomo, como seu filho”⁸³ (SOULAGES, 2017, p. 238).

Outrossim, para esse crítico, sem a palavra, a imagem fotográfica escapa-nos, o que faz com que a literatura se torne “às vezes a serva (e dialeticamente a mestra) da fotografia”⁸⁴ (SOULAGES, 2017, p. 238). E no que concerne ao tratamento dado a essas relações e questões que permeiam as duas artes, na percepção de Soulages, é vão pensar tais problemas “em termos de superioridade e inferioridade, é necessário pensá-los em termos de especificidade, de diferença e de originalidade”⁸⁵ (SOULAGES, 2017, p. 231). Assim, como podemos ver, é imprescindível a compreensão crítica dos terrenos da fotoliteratura, uma vez que, se do interior dessas práticas artísticas, as suas relações são trabalhadas seriamente e com abertura, tais relações – tensas mas intrínsecas – “estão fadadas a transformar as duas artes, isto é, a tornar caducas certas práticas e a permitir o nascimento de novas”⁸⁶ (SOULAGES, 2017, p. 238).

Igualmente importante é salientar as ponderações de Paul Edwards, em “Qu’est-ce que la photolittérature?”, introdução de *Soleil Noir* (2008). Em um minucioso trabalho de levantamento e análise de obras fotoliterárias francesas e inglesas publicadas entre 1839 e 1939, ou seja, nos cem primeiros anos de existência da fotografia, Paul Edwards faz uma breve explanação acerca da escolha metodológica e reivindica o uso do termo Fotoliteratura. O que nos interessa destacar é que Edwards julga plenamente justificável “considerar a fotografia como um lugar de debate ‘literário’”⁸⁷ (EDWARDS, 2008, p. 10) e – de modo distinto ao observado em Montier – situa sem ressalvas sua posição teórica no interior da Literatura comparada. Segundo suas reflexões, normalmente fala-se em “literatura geral e comparada” quando a literatura é aludida à luz da história de arte,

mas o termo de “literatura comparada” concerne igualmente aos estudos texto/imagem, e a presente obra, por seu *corpus* literário bilíngue e artístico,

⁸² No original, “la photographie se lie avec l’écriture pour créer une union de photos et de textes”.

⁸³ No original, “en pleine photolittérature, c’est-à-dire dans un domaine où l’œuvre existe – non comme une addition de photographies et de littérature, mais comme leur résultante autonome, comme leur enfant”.

⁸⁴ No original, “parfois la servante (et dialectiquement la maîtresse) de la photographie”.

⁸⁵ No original, “en termes de supériorité et d’infériorité, il faut les penser en termes de spécificité, de différence et d’originalité”.

⁸⁶ No original, “sont voués à transformer ces deux arts, c’est-à-dire à rendre caduques certaines pratiques et à permettre la naissance de nouvelles”.

⁸⁷ No original, “considérer la photographie comme un lieu de débat « littéraire »”.

se quer um estudo comparatista no movimento do que é chamado do outro lado do Atlântico “estudos culturais”⁸⁸. (EDWARDS, 2008, p. 10)

Sem nos debruçarmos sobre os meandros dessa divergência entre Jean-Pierre Montier e Paul Edwards, que supomos ser decorrente da maior abertura interdisciplinar dos estudos da Literatura comparada na “escola americana”, com a qual Edwards teve evidentemente contato, em relação ao fechamento da “escola francesa”, mais tradicional e voltada em geral às comparações de semelhanças e diferenças e à busca por fontes e influências entre textos literários, parece-nos mais importante frisar uma vez ainda a necessidade de amplitude dos estudos literários. Consideramos, assim como Paul Edwards, ser completamente possível fazer tais estudos a partir do debate literário, o que exige justamente a dimensão e a interdisciplinaridade que reivindicamos.

Importa-nos sublimar apenas que, vinculados ou não à Literatura comparada, o que nos parece ser um problema de ordem mais conceitual, os estudos de obras fotoliterárias requerem decerto a expansão da perspectiva das análises para além da noção de paralelo ou de hierarquia entre texto e imagem, a fim de avançar rumo à compreensão de relações que estruturam de modo singular a obra fotoliterária e, além disso, perpassam e reconstróem a própria história da literatura.

Entendemos, assim, que a Fotoliteratura, como abordagem teórico-metodológica, não é contrária à Literatura comparada, aos *Visual Studies*, aos Estudos interartísticos ou aos Estudos intermediáticos, mas complementar a eles, justamente por se dedicar à análise de uma relação *sui generis*.

Para concluir, assumimos que certamente um novo material não adentra o texto literário sem causar substanciais transformações em sua constituição e em seus sentidos. Na leitura de *Nadja*, apoiamo-nos, portanto, em primeiro lugar, na concepção de que os significados das fotografias não são duplos redundantes do que está assentado nas palavras do texto, mas que seus significados são complementares – o que passaremos a propor e a analisar daqui em diante – e, em segundo lugar, na possibilidade de vislumbre, no interior das interações entre a fotografia e o texto literário, de possíveis trocas e transferências resultantes em marcas e características fotográficas evocadas na constituição desse texto literário. Acreditamos, sobretudo, na relação de troca mútua em que há ganhos tanto para o texto quanto para a imagem, e defendemos, para tomar de empréstimo o termo de Jean-Pierre

⁸⁸ No original, “mais le terme de « littérature comparée » concerne tout aussi bien les études texte/image, et le présent ouvrage, par son corpus littéraire bilingue et artistique, se veut une étude comparatiste dans la mouvance de ce qui est appelé outre-Atlantique « études culturelles »”.

Montier, a existência de *transações fotoliterárias* na obra analisada. São essas as premissas sobre as quais será possível formular esta tese.

Capítulo 3 - *Nadja*: por um projeto fotoliterário

Diante das observações que foram suscitadas nas leituras interartísticas e fotoliterárias anteriores e a partir de certas evidências que nos impediram de classificar as fotografias em *Nadja* como ilustrações redundantes, duplicatas do sentido do texto, ou como transposições intermediáticas do texto para a imagem, nos concentraremos nas informações que podemos extrair do texto literário e apresentaremos com detalhes o modo de inserção das fotografias na obra e a sua ligação com o texto. Por fim, prosseguiremos com uma leitura fotoliterária que apontará para a complementariedade texto-imagem e também para o papel estrutural das fotografias nessa obra.

Contudo, antes de retomarmos as fotografias de *Nadja* e suas relações com o texto literário, gostaríamos de fazer um parêntese necessário acerca do estatuto da ilustração nas obras literárias. Conforme vem se tornando perceptível pelas explanações aqui presentes, a singular relação de trocas texto-imagem nos livros ilustrados parece exigir uma postura crítica menos encerrada na supremacia do texto sobre a imagem e mais afeita à premissa das interferências mútuas. Notamos que em geral é em uma relação unilateral e hierárquica de dependência da imagem que tal interação é normalmente considerada, numa tendência de ver a ilustração como um duplicata irrelevante sem levar em conta os hiatos intrínsecos dessa dinâmica de interação verbovisual, do que decorre a sua depreciação ou seu desmerecimento e apagamento nos estudos do cânone literário.

No seu artigo “A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração”⁸⁹ (2012), Hans Lund evoca as três funções que consensualmente são outorgadas à ilustração: adornar, traduzir ou explicar um texto. Para além dessas possibilidades, no entanto, Lund introduz uma quarta, em que “o texto verbal se alterna com a representação visual, isto é, em certos pontos deixa de descrever para que a imagem o faça” (LUND, 2012, p. 171), definindo o seu conceito como “ilustração antifônica”. Os exemplos dessa forma de ilustração são apresentados pelo autor a partir das obras de Sterne, Thackeray e Auster, que

não reforçam, elucidam, ornamentam nem interpretam o texto. Também não fazem referência a ele, não tecem comentários sobre ele, nem o ‘duplicam’. Não são equivalentes visuais do texto. Nem são uma tradução visual dele. Em vez disso, desempenham a tarefa de criar sentido enquanto a narrativa textual faz uma pausa. Por um momento, o texto verbal se abstém do papel de descrever e o deixa para a imagem. (LUND, 2012, p. 179)

⁸⁹ Conforme tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello, publicada no livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2* (2012).

Reconhecemos todavia que, mesmo nos casos em que a ilustração atua como adorno, explicação ou tradução de um texto, suas especificidades não são jamais ignoradas na leitura do todo da obra. No primeiro caso, as ilustrações que adornam geram também “pausas no processo de leitura e, ao mesmo tempo, homenageiam o texto, influenciando assim indiretamente a atitude do leitor em relação ao que está lendo” (LUND, 2012, p. 175). No segundo, por sua vez, a imagem pode buscar confirmar e elucidar o que está expresso verbalmente, mas não pode ser um substituto completo, um equivalente do texto, justamente porque se configura sob um outro sistema de signos. Do mesmo modo ocorre no terceiro caso, por fim, em que mais uma vez a transferência do sentido do texto para as imagens permanece impossível, tendo em vista que mesmo a tradução no interior do sistema linguístico pressupõe uma distância, um hiato que “entre uma descrição verbal e sua representação visual será, é claro, mais amplo e de um tipo bem diferente” (LUND, 2012, p. 176). É preciso, portanto, rever a atitude crítica de reduzir as ilustrações a “escravas do texto”.

O ilustrador é antes de tudo um intérprete e “suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico”. Por outro lado, não sendo capaz de expressar todos os significados do texto, ele precisa sempre fazer escolhas que ocasionam acréscimos no texto: “sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual, informações estas que o texto não consegue mediar em palavras” (LUND, 2012, p. 177).

Mesmo diante dos processos complexos de interação, Hans Lund destaca precisamente a percepção de W. J. T. Mitchell acerca de uma “tendência natural de reduzir ilustrações a traduções visuais do texto verbal”. Em contrapartida a essa inclinação, Mitchell recomenda o tratamento das figuras “em seus próprios termos, como tipos distintos de sistemas de significados, contendo formas não verbais, alusões e implicações estilísticas” e defende que a unidade de um texto ilustrado é “a dinâmica construída sobre a interação do texto e do desenho como elementos independentes ou contrários” (MITCHELL *apud* LUND, 2012, p. 179). Nessa interação, o que se opera no texto ilustrado é um “casamento de iguais”.

Em nossa interpretação, portanto, a ilustração, seja ela categorizada como adorno, tradução, explicação ou complemento de um texto, estando em relação de “supremacia” ou de “inferioridade”, em diálogo ou em complementariedade, sempre interfere e modifica a percepção de um texto literário e, como afirma Judith L. Fischer, o leitor não poderá buscar as ilustrações para confirmação de uma história, “porque elas tanto fixam imagens quanto evocam interpretações além daquelas contidas no texto” (*apud* LUND, 2012, p. 179).

Ainda que as ilustrações visem a duplicar ou reiterar os sentidos do texto, seus acréscimos e alterações são inevitáveis. Toda ilustração é uma interação texto-imagem; a qualidade estética ou o resultado de tais interações para a economia da obra literária não estão em jogo nessa afirmação e, por conseguinte, não se justifica nessa perspectiva a postura de desmerecer o valor das ilustrações como atributos de textos literários “menores” ou como um aspecto do livro a ser ignorado. Acreditamos ainda que essa conduta de desprezo pelas ilustrações provavelmente é o que nos impediu muitas vezes nos estudos literários de fazer análises mais coerentes de obras ilustradas. Percebemos, aliás, que os estudos atuais sobre *Nadja* tiveram muito a ganhar com a valorização do contato verbovisual, uma vez que o cenário crítico de desabono às ilustrações determinou a maneira como parte da crítica por muitas vezes analisou (ou desconsiderou) as imagens nessa obra de André Breton.

Ademais, Daniel Grojnowski (2005) enfatiza que a retirada de ilustrações empobreceria enormemente qualquer texto, tanto por seus efeitos estéticos quando em termos dos efeitos de sentidos. As ilustrações sempre marcam, em relação ao texto verbal, uma divergência e um apoio, uma tensão e um suporte. No caso das ilustrações fotográficas de que tratamos aqui, elas “operam pela intrusão de uma ‘realidade’ cujos poderes escapam às propriedades da linguagem”⁹⁰ (GROJNOWSKI, 2005, s/n). Assim, nas percepções desse crítico, “quando uma fotografia ‘ilustra’ uma narrativa, ela torna visível (lustrare: iluminar), isto é, perceptível e inteligível. Ela assegura a presença material do referente, ela faz nascer emoções e ela se dirige à compreensão”⁹¹ (GROJNOWSKI, 2005, s/n).

Lembremos, por fim, que os tipos de relações geradas entre uma narrativa e a ilustração são tão numerosas quanto relevantes. As ilustrações podem, por exemplo, atuar como um elemento necessário para a compreensão do desenvolvimento do enredo, a exemplo dos casos analisados por Hans Lund, ou acrescentar ao texto uma “atmosfera” um “cenário” que englobam e envolvem a narrativa, como acontece em *Bruges-la-Morte*. As imagens podem igualmente se confrontar com certas passagens do texto e gerar tensões produtivas. Em todos os casos, a relação texto-imagem interfere e exige do leitor uma recepção mais ativa, tendo em vista que “as imagens são informadas pela narrativa”, são “habitadas pelos

⁹⁰No original, “opèrent par l’intrusion d’une « réalité » dont les pouvoirs échappent aux propriétés du langage”.

⁹¹No original, “Lorsqu’une photographie « illustre » un récit, elle rend visible (*lustrare* : éclairer), c’est-à-dire perceptible et intelligible. Elle assure la présence matérielle du référent, elle fait naître des émotions et elle s’adresse à la compréhension”.

personagens, exprimindo seus pensamentos, seus desejos, suas emoções. Habitadas igualmente pelo ponto de vista, as reflexões do narrador”⁹² (GROJNOWSKI, 2005, s/n).

Retomando o foco central desses estudos, lembramos que o livro *Nadja* foi lançado em 1928 e novamente publicado em 1963, em reedição revisada pelo autor. Na edição de 1963, o livro sofreu algumas alterações nas frases, recebeu do autor algumas notas de rodapé, um “Avant-dire (dépêche retardée)”⁹³, uma espécie de prefácio a essa edição, e modificações nas fotografias de sua composição.

Em seu curto “Avant-dire”, o autor André Breton tece considerações sobre a sua publicação e chega a fazer explicações acerca de sua escolha por inserir as fotografias na constituição da obra. Sobre *Nadja*, o autor – considerando a inevitável chance de um resultado frustrado e dissonante de qualquer tentativa de se “retocar à distância a expressão de um estado emocional sem que se possa revivê-lo no presente” – defende sua vontade de obter na reedição um efeito mais adequado “de termos e também de fluidez”. Breton pondera que a tentativa de maior adequação seja talvez conveniente a essa obra de modo especial, “em razão de um dos dois principais imperativos ‘antiliterários’ aos quais esta obra obedece” (p. 19).

Obediente a dois imperativos “antiliterários” é o modo, pois, como o autor vê sua obra. Sem adentrarmos com profundidade as concepções ou os objetivos de Breton ao anunciar um propósito “antiliterário” – sobre os quais poderemos nos debruçar com mais zelo adiante –, as inserções fotográficas são enumeradas como um desses princípios. Para o autor, em *Nadja*, são imperativos

a abundante ilustração fotográfica, que objetiva eliminar qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do surrealismo* –, **o tom adotado** para a narrativa, que se calca na observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, [...], sem a mínima preocupação com o estilo. (p. 19-20, grifos nossos)

De antemão, pode-se notar que seus dois imperativos antiliterários, “a ilustração fotográfica” e o “tom adotado”, são assim considerados no sentido de combate às narrativas convencionais conhecidas por Breton, quais sejam os romances burgueses de tradição detalhista e descritivista, de Balzac a Flaubert, passando por Stendhal e Zola, por exemplo. A aversão às descrições – a que supostamente as fotografias são um “antídoto” – demonstra claramente a posição revolucionária do Surrealismo, antiliterária no que tange à literatura

⁹² No original, “les images sont informées par le récit, [...] habitées par les personnages, exprimant leurs pensées, leurs désirs, leurs émotions. Habitées également par le point de vue, les réflexions du narrateur”.

⁹³ Na tradução brasileira, “Antes de tudo (telegrama retido)” (p. 19).

romanesca dos séculos XVIII e XIX, pautada no realismo literário, ou no que Ian Watt intitula com maestria como “Realismo formal”⁹⁴.

Acerca da abundância das descrições na literatura do século XIX, os ataques constantes no *Manifesto do Surrealismo* a esse procedimento literário são claros. Ambos os “imperativos antilitérios” são, a propósito, pautados nos objetivos e nas propostas presentes no *Manifesto do Surrealismo*. Certamente a eliminação da descrição defendida por Breton está relacionada à atitude antirrealista presente no Surrealismo, assim como acontece com a aparente descontinuidade e o caráter fragmentário presentes na narrativa que também podem ser incluídos nessa mesma recusa realista. A atitude realista, segundo Breton “tem um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral” (BRETON, 2009, p. 223).

Portanto, o recurso fotográfico estaria, na explicação do autor, ligado ao sentimento de futilidade e de incapacidade da descrição literária que se vê no *Manifesto*:

E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposições de imagens de catálogos, de que o autor se serve cada vez mais à vontade, ele aproveita a ocasião para me passar seus cartões postais, procura fazer-me ficar de acordo com ele a respeito de lugares comuns. (BRETON, 2009, p. 224).

E essa repulsa às descrições pode ser devidamente concebida como um princípio antiliterário, sem dúvida, e além disso antiestético, se observarmos que as descrições foram munidas na cultura ocidental “de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária”, da “finalidade do belo” (BARTHES, 1972, p. 38), como demonstra Roland Barthes, em “O efeito do real” (1972). Nessa ótica, não todas, mas as descrições que atuam como um efeito de artificialidade, como uma ilusão referencial são, portanto, negadas, numa recusa ao realismo literário, artificial na compreensão dos surrealistas.

O que se vê em *Nadja*, no entanto, não é a substituição ou a eliminação da atividade descritiva do texto literário. Em diversos casos, as fotografias utilizadas não comprovam a inanidade e a possibilidade de eliminação das descrições, uma vez que, se as descrições são reduzidas, não estão de nenhum modo ausentes no texto. A maioria das imagens não elimina as descrições e, em verdade, são complementares ao texto, ou ainda aparecem com comentários e são vinculadas a descrições. A título de exemplo, podemos invocar a fotografia

⁹⁴ Referimo-nos aqui à ideia central defendida e explicitada por Ian Watt em *A ascensão do romance* (1990). Grosso modo o Realismo formal seria para Watt a soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico, na tentativa de investigar e relatar a realidade. Notemos que, dentre as técnicas convencionais do Realismo formal, estariam a ambientação e a caracterização detalhadas, bem como a individualização das personagens com adoção de nomes próprios habituais à época, etc.

à página 58, de um semicilindro irregular encontrado no Mercado das Pulgas de Saint-Ouen, antecedida de uma longa descrição detalhada de seus aspectos físicos⁹⁵, o que corrobora a nossa compreensão contrária ao princípio fotográfico da supressão das descrições, tendo em vista que a pretensa economia descritiva parece estar anulada tanto neste quanto em outros exemplos. Nesses casos, as descrições, não substituídas pelas fotografias, ajudam, por sua vez, o leitor a chegar à percepção sensível de certos objetos surpreendentes.

Nesse sentido, acrescentamos que, em alguns casos, a descrição revela mais do que a imagem e aponta para características que o leitor/espectador não veria na fotografia. Como bem observa Pascaline Mourier-Casile, a fotografia da “luva de mulher”, à página 61, não pode indicar por si só a materialidade do bronze que o texto intencionalmente o faz: “a dama planejou voltar para depositar sobre a mesa, no lugar onde tanto esperei que não deixasse a luva azul, outra luva, de bronze, que ela possuía e que depois vi em sua casa, igualmente uma luva de mulher” (p. 59). Notemos, aliás, que esta informação não aparece sequer na legenda colocada sob a foto, “Igualmente uma luva de mulher”, e que só caberá, portanto, àquele que lê a narrativa constatar essa informação.

Mourier-Casile considera, assim, que se trata de um exemplo de fotografia que “somente o texto [...] permite apreciar sua matéria e seu peso”⁹⁶ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 137), ao que complementamos ser essa uma indicação da relação de mútuas interferências entre texto e fotografia, porquanto estamos diante de um caso em que o texto fala o que a fotografia não pode dizer, em que o leitor pode compartilhar da sensação de contraste vivenciada pelo narrador apenas por meio do texto.

Somemos a isto que a luva de bronze, mais do que sua matéria e seu peso, metamorfoseia, de acordo com as interpretações de Patrick Née, em *Lire Nadja* (1993), “a leveza e o calor em uma massa fria exercendo seu peso”, o que, como sabemos pela identificação de Lise Meyer⁹⁷ como a “dama de luva”, significa para Née que “nessa substituição [da “dama de luva” pela “luva de bronze”] se opera a “cristalização” do sentimento amoroso – pleno de ambivalência – por essa mulher”⁹⁸ (NÉE, 1993, p. 66). Por se

⁹⁵ Notemos como os detalhes que estão na imagem não são suprimidos na descrição no texto: “perversos, enfim, o sentido que entendo e amo, como, por exemplo, esta espécie de semicilindro branco, irregular envernizado, apresentando relevos e depressões sem significado para mim, com estrias verticais vermelhas e verdes, preciosamente acomodado num estojo, com uma divisa em língua italiana” (p. 56).

⁹⁶ No original, “seul le texte [...] peut permettre d’apprécier la matière et le poids”.

⁹⁷ Mulher por quem Breton foi apaixonado e com quem ele manteve um relacionamento entre 1924 e 1927. Importante para seu processo produtivo, o autor manteve correspondência com ela durante a escrita de *Nadja*. Para mais informações ver em Bonnet (1988) e em Pascaline Mourier-Casile (1994).

⁹⁸ No original, “la légèreté vivante et chaude en une masse froide exerçant sa pesée” e “Dans cette substitution s’opère la « cristallisation » du sentiment amoureux – plein d’ambivalence – pour cette femme”.

configurar uma referência a uma mulher específica, o material, “bronze”, não pode ser ignorado e, como a fotografia não pode evidenciar esse aspecto, compete à narrativa propor a pista ao leitor.

Esse fato evidencia mais uma vez a relação de troca e de complementariedade de sentidos (nem sempre literais, o que se pode ver no complexo processo de leitura da imagem da “luva de mulher”) que verificamos em *Nadja*, ao contrário do que se poderia imaginar de ilustrações que duplicam o sentido do texto ou de fotografias que substituem em integralidade as descrições do texto. É o que reforça igualmente a percepção de Sophie Bastien (2009a) de que, ainda que o texto e a imagem tratem do mesmo objeto, “não há uma relação tautológica entre os dois suportes”. Diferente do que se vê na tradicional redundância, “Breton realiza uma complementariedade entre eles”⁹⁹ (BASTIEN, 2009a, p. 137).

Aliando-se, assim, os dois princípios “antiliterários” a que *Nadja* deve obedecer, seria possível considerar *a priori* que Breton busca propor que a fotografia e sua pretensa neutralidade, se comparada à descrição, seja um equivalente, pela imagem, ao tom neutro da observação *médica* da narrativa. E é como essa suposta “equivalência” que Pascaline Mourier-Casile considera a inserção das fotografias em *Nadja*. A crítica pondera que, sendo irrefutável constatação, autenticação e garantia de veracidade apoiadas na realidade do mundo referencial, “a fotografia é, então, em *Nadja*, o equivalente visível do tom adotado por Breton para a sua narrativa do real magnetizada pelo acaso. Tom neutro da observação do ‘documento tomado ao vivo’”¹⁰⁰ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 140).

Em harmonia com as hipóteses surgidas de nossas análises, consideramos que Mourier-Casile reconhece aqui o que para nós é uma função primordial da fotografia em *Nadja*: não a equivalência visível de um “tom neutro” e sim a do “tom do documento tomado ao vivo”. Observamos ainda que essa crítica não prossegue nessa direção em suas leituras e não avalia qual o valor do “documento tomado ao vivo” e sobretudo quais seriam as suas consequências na economia estrutural da obra, o que pretendemos fazer na segunda parte dessa tese. O que notamos foi que a autora, após fazer essa grandiosa reflexão e ter apontado para a escrita de uma “narrativa do real magnetizada pelo acaso”, segue sua análise com a conclusão, para nós reducionista, de que a fotografia em *Nadja* é, assim, “a simples

⁹⁹ No original, “il n’y a pas de relation tautologique entre les deux supports. [...] Breton réalise une complémentarité entre eux”.

¹⁰⁰ No original, “la photographie est donc, dans *Nadja*, l’équivalent visible du ton adopté par Breton pour son récit du réel magnétisé par le hasard. Ton neutre de l’observation, du « document pris sur le vif »”.

constatação de que aquilo se passou. Ela tem então, independentemente de todo valor estético, uma função testemunhal”¹⁰¹ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 140).

Na nossa leitura, contudo, é muito mais ligada à apreensão do vivido, da experiência diante da vida – do instante, diremos, como um argumento central desta tese – que a narrativa incorpora a fotografia como material complementar e em relação de constante troca com o texto. Isso implica dizer que a fotografia, tomada da realidade viva, contrariamente ao pretendido efeito imediato de realismo, é uma resposta inversa a essa forma literária: como registro do vivido, a fotografia se impõe contra o ilusório do realismo literário. Em outras palavras, sem excluir o valor documental da inserção fotográfica, o que a escritura bretoniana convoca pela fotografia é – justamente por ser marca e resíduo do real –, ao chamar “a atenção para a irracionalidade imediata e perturbante de determinados acontecimentos”, a recorrência à “estrita autenticidade do documento humano que os tiver **registrado**” (BRETON, 2006, p. 54, grifo nosso), como defende Breton em *O amor louco*. Retomaremos essas especificidades do estatuto fotográfico na segunda parte da tese.

Assim, sem ignorar ou negligenciar o conteúdo documental da fotografia, igualmente importante para nossas análises, buscaremos nos aprofundar nas funções que a fotografia exerce na construção desta obra. E nos é imperioso sopesar que o tom narrativo dessa obra não pode ser considerado como neutro ou sem nenhuma preocupação com o estilo, o que igualmente nos faz duvidar que suas fotografias sejam imagens neutras, desprovidas de ponto de vista ou de intencionalidade, o que é completamente refutado, inclusive, por Paul Edwards, em *Soleil noir* (2008). Outrossim, aceitar um tom neutro, tanto em relação ao relato quanto à parte iconográfica da obra, seria contraditório dada a intenção confessada ao final da narrativa “de tomar uma imagem fotográfica do mesmo **ângulo especial** em que eu próprio as havia considerado” (p. 138, grifo nosso).

Nesse tocante, Pascaline Mourier-Casile, que assim como outros críticos declarou que o que impressiona o leitor nas fotografias em *Nadja* é a “sua banalidade, sua neutralidade de ‘cartão postal’”¹⁰² (MOURIER-CASILE, 1994, p. 140), é duramente contestada por Paul Edwards, para quem, ao contrário do que afirma a crítica, isto é, que as fotografias em *Nadja* “não têm nada de especificamente sur-realista”¹⁰³ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 140), as imagens em *Nadja* põem em questão até mesmo a noção de representação do real. O mesmo

¹⁰¹ No original, “la simple constatations que cela s’est passé. Elle a donc, indépendamment de toute valeur esthétique, une fonction testimoniale”.

¹⁰² No original, “leur banalité, leur neutralité de « carte postale »”.

¹⁰³ No original, “n’ont rien de spécifiquement sur-réaliste”.

vale para Daniel Grojnowski, que afirma não encontrar, “contrariamente ao que não para de repetir a tradição crítica”¹⁰⁴ (GROJNOWSKI, 2002, p. 155), uma única fotografia banal.

Para não nos alongarmos nessa discussão que, por ora, parece deslocada e que será retomada na segunda parte da tese, é importante refletir ao menos que “neutralidade” e “banalidade” não nos parecem sinônimos ou análogos. Em todo caso, se não discorreremos ainda sobre a “neutralidade”, a “banalidade” e a “não-surrealidade” das fotografias em *Nadja*, afirmamos não verificar tais aspectos, visto que esses atributos invalidariam a possibilidade de vislumbrar nessas imagens certos sentidos metafóricos que não somente nossas análises como outras diversas (como a de Mourier-Casile, inclusive) reconhecem. Conforme a acertada reserva de Grojnowski, por um lado, não é fácil definir claramente o que seria a “banalidade” de uma fotografia, e por outro não se pode confundir “banalidade” e “efeito de banalidade”. Assim, no caso de uso dos termos, preferimos substituí-los por “efeito de banalidade”, “aparente neutralidade” e “aparente banalidade”.

Para Paul Edwards, a lacuna deixada pelas análises de Mourier-Casile é precisamente a de “limitar o papel da fotografia àquele que lhe é sempre atribuído: o efeito de real”¹⁰⁵ (EDWARDS, 2008, p. 293), ressalva primordial em nossas leituras. De acordo com esse crítico, não se pode aceitar essa perspectiva que vê “no livro uma narrativa ‘ilustrada como uma obra científica, onde tudo o que se alega é verificável visualmente pelo leitor’ (Henri Béhar), porque as ilustrações não se leem como pranchas do periódico *La Nature*”¹⁰⁶ (EDWARDS, 2008, p. 293). Embora as análises de Edwards sejam conduzidas para uma leitura sobretudo psicanalítica das fotografias, o que não se pretende enfatizar nesta tese, essa desconfiança do “efeito de real” e do “tom científico”, viés pelo qual foram lidas correntemente as fotografias na obra de Breton, é uma cautela importante e que deve ser acolhida.

Parece-nos necessário, portanto, continuar as investigações sem desmerecer ou ignorar a declaração do autor em seu “Avant-dire” (considerada simplista na leitura de Magali Nachtergaele, 2008) e as análises de diversos críticos. Devemos, entretanto, continuar analisando o modo como se dá a presença das fotografias, desconfiando da ilustração como duplicata e igualmente desta como eliminação das descrições, ou ainda apenas como “simples constatação” ou testemunha do real.

¹⁰⁴ No original, “contrairement à ce que ne cesse de répéter la tradition critique”

¹⁰⁵ No original, “limiter le rôle de la photographie à celui qui lui est toujours dévolu : l’effet de réel”.

¹⁰⁶ No original, “dans le livre un récit « illustré comme un ouvrage scientifique, où tout ce qu’il allègue est vérifiable visuellement par le lecteur » (Henri Béhar), car les illustrations ne se lisent pas comme des planches du périodique *La Nature*”.

Dando sequência às análises e em consonância com o exposto, será importante verificar que as edições de 1928 e de 1963 contam com diferenças tanto na maneira de introdução das fotografias no livro quanto na quantidade de fotografias, bem como na escolha de algumas das imagens utilizadas.

Além da alteração já citada acerca do modo de publicação, em que as fotografias vinham separadas do texto em um caderno à parte na edição de 1928 (GROJNOWSKI, 2002 e PUJADE, 2015), sabemos ainda que Jean Arrouye, ao comparar as duas edições, anuncia que as mudanças gerais de disposição das fotografias referem-se: (1) à orientação das fotografias, que eram apresentadas na página inteira na edição de 1928, obrigando o leitor a virar a página do livro para contemplá-las, e passaram a se apresentar em 1963 “de modo a serem vistas no sentido normal de leitura do livro¹⁰⁷” (ARROUYE, 1983, p. 126); (2) ao tamanho das imagens, uma vez que essa nova orientação das fotografias na página gerou uma consequente mudança no tamanho de algumas fotografias para se adaptarem ao espaço da edição do livro; e (3) à paginação, que visava agora a melhor integrar as imagens ao texto e a aproximar as imagens das passagens narrativas a que fazem referência.

Importa-nos justamente salientar que para Arrouye, em consonância com suas análise em “La photographie dans « Nadja »”(1983), essas modificações intencionais na revisão da obra para nova edição indicam, por si só, a importância outorgada pelo autor às fotografias, ao colocá-las, como podemos refletir, em um nível ao menos próximo do atribuído às palavras. Ademais, como cada fotos ocupa uma página, podemos observar que, no todo da obra, 48 páginas são de imagens, o que equivale a cerca de um terço de suas páginas. Uma proporção bastante expressiva para ser ignorada.

Também acerca do formato das fotografias, Daniel Grojnowski (2002) acrescenta que a condição de visualização das imagens, cujo formato da tiragem as torna maiores (o que se confirma nas observações de Marguerite Bonnet), é superior na edição revisada de 1963, o que valoriza o contraste e os componentes da imagem, refletindo-se no destaque dado aos valores presentes nas fotografias.

Paralelamente a essas modificações, no conteúdo das imagens selecionadas houve também alterações conscientes e voluntárias por parte do autor. Para averiguar essas mudanças, em primeiro lugar é imprescindível deslindar os tipos de fotografias que integram

¹⁰⁷ No original, “de façon à être regardées dans le sens normal de lecture du livre”. Compreende-se dessa mudança de orientação, portanto, que todas as fotografias podem ser vistas na vertical. As fotografias estão, em maioria, em formato “retrato”, mas mesmo nas fotografias cuja orientação é em formato “paisagem” a página se mantém na vertical sem que o leitor precise virar o livro para ver as imagens, como a fotografia *À la Nouvelle France*, na página 74, e as fotografias de desenhos feitos por Nadja, nas páginas 116, 117 e 128.

essa colagem textual: são em sua maioria fotografias de cenários urbanos, aspecto marcante das fotografias do início do século XX, contando igualmente com retratos de pessoas, como autores surrealistas companheiros de Breton (tais como Paul Éluard, Benjamin Péret e Robert Desnos), muitas imagens de locais públicos parisienses, bem como de restaurantes e hotéis frequentados, e ainda há fotografias de desenhos feitos pela jovem moça, de objetos de arte contemporâneos a Breton e a ela, como quadros e esculturas, e de alguns objetos inusitados encontrados pelo narrador. De modo geral, as imagens integram-se à narrativa e parecem surgir a partir das ações desempenhadas pelo narrador e pela personagem Nadja.

Algumas fotografias aparecem sem créditos (das quais talvez poucas possam ser atribuídas ao próprio escritor) e, dentre as fotografias escolhidas, encontra-se uma de Valentine Hugo, uma de Pablo Volta e uma de André Bouin. Dentre as demais, os retratos de pessoas são dos fotógrafos Man Ray e Henri Manuel e a maior parte, em geral fotografias de lugares, são do fotógrafo Jacques-André Boiffard. Esses nomes compõem o rol de grandes fotógrafos do século XX.

Não foi possível averiguar com exatidão a data de produção de todas as fotografias. Encontra-se, todavia, no Arquivo de André Breton¹⁰⁸, uma série de fotografias, dentre as quais as do fotógrafo Boiffard inseridas na obra, cuja produção é de meados de 1928. Senão todas, ao menos boa parte das fotografias de lugares de Paris, foram certamente produzidas com o objetivo de compor a obra. É o que igualmente afirma Sheila Leirner, em “Existe uma fotografia surrealista?”¹⁰⁹ (2008), segundo a qual Boiffard teria realizado, “por encomenda do autor, algumas ilustrações fotográficas” (LEIRNER, 2008, p. 614).

Acerca das escolhas, das inserções e dos fotógrafos autores das fotografias de *Nadja*, é fundamental perceber, entretanto, que a menção aos nomes dos fotógrafos não estava expressa na obra na edição de 1928. Em verdade, na primeira edição apenas as fotografias de Man Ray e de Henri Manuel estavam com os créditos, o que em certa medida engendra uma leitura das fotografias como impessoais e anônimas. Em nossa interpretação, trata-se de uma falha do autor, uma omissão que pode atenuar o valor artístico das fotografias. Mesmo na edição revisada de 1963, muitas fotografias reconhecidamente de fotógrafos como Boiffard permanecem sem a devida referência ou assinatura, o que não deixa de transmitir uma pretensão de supremacia da literatura sobre a fotografia.

¹⁰⁸ Todas as fotografias disponíveis no Arquivo de André Breton podem ser consultadas on-line em <http://www.andrebretton.fr>.

¹⁰⁹ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *O Surrealismo* (2008), organizada por de J. Guinsburg e Sheila Leirner.

Em nome justamente da reivindicação surrealista da conciliação e equiparação entre as artes, condenamos a ausência de tais menções aos nomes desses fotógrafos profissionais, o que julgamos de fundamental importância. As fotografias de Boiffard, cerca de 10 dentre as 48, por exemplo, criam confessadamente a estabilidade texto-imagem que reclamamos para a leitura dessa obra, mas isso não significa submeter e condicionar como única leitura para a fotografia a sua inserção na obra ou ainda a sua subordinação ao estatuto de inferior ao texto, o que para nós implica igualmente reconhecer o valor da fotografia como obra de arte autônoma.

Sabemos que André Breton e Boiffard, fotógrafo muito ativo no movimento surrealista em seus primeiros anos, rompem suas relações de amizade brutalmente nos finais de 1928, após a publicação de *Nadja*, portanto. Assim, não sendo esse um motivo para a omissão (o que não a justificaria de qualquer modo), parece-nos que Breton considerou o fotógrafo um “cúmplice”, um “executante” a serviço de sua vontade como autor da obra.

As fotografias de Boiffard, e todas as demais, porém, possuem uma estética própria e um valor intrínseco. Não é por menos que Breton rende ao fotógrafo, por fim, a homenagem devida, ao lhe enviar um exemplar de *Nadja* com uma dedicatória em que lhe agradece por ele ter considerado “com um **olhar novo** os lugares que lhe eram [a Breton] desde muito tempo familiares”¹¹⁰ (GROJNOWSKI, 2002, p. 170, grifo nosso). Em outras palavras, Breton reconhece enfim e agradece ao fotógrafo pela construção de imagens que mostram os lugares por ele solicitados, dele bem conhecidos, mas através de um olhar único e artístico.

As fotografias deste ou dos demais fotógrafos, que merecem um estudo mais aprofundado sem dúvida, poderiam igualmente ser tomadas e analisadas isoladamente da obra. Ao serem nela inseridas, no entanto, retomando nossos argumentos centrais e a trajetória desta tese, as fotografias impregnam-se do texto, são absorvidas por essa aventura textual, onde se interpenetram e trocam interferências.

No que concerne às mudanças substanciais das fotografias da edição de 1928 para a reedição de 1963, pode-se verificar que a quantidade de fotografias aumentou de quarenta e quatro para quarenta e oito, com a inclusão de quatro novas imagens e com a substituição de três. Sobre as suas escolhas, pode-se ler no final da narrativa a constatação frustrada de Breton, para quem “a parte ilustrada” de *Nadja* teria resultado “insuficiente”. Pela leitura integral de seu comentário, é notável a importância dada por ele à escolha e ao enquadramento das imagens fotográficas, como se pode verificar no seguinte trecho:

¹¹⁰ No original, “un regard neuf des lieux qui lui étaient depuis longtemps familiers”.

Comecei por rever vários dos lugares a que este relato conduz; fazia questão, na verdade, tanto em relação a algumas pessoas como a objetos, de tomar uma imagem fotográfica do mesmo ângulo especial em que eu próprio as havia considerado. Na ocasião, constatei que, com raras exceções, eles defendiam mais ou menos de minha iniciativa, de forma que a parte ilustrada de *Nadja* acabou ficando, na minha opinião, insuficiente. (p. 138)

Em consequência dessa “defesa” ou “fuga” dos lugares em serem “capturados” pela fotografia no “ângulo especial” em que o autor os havia imaginado, Breton queixa-se da insuficiência de imagens, tais como “Becque rodeado por tapumes sinistros, a diretoria do Théâtre Moderne escondida na encolha, Pourville morta e desilusionante como nenhuma outra cidade da França” (p. 138), dentre outras. Tais afirmações de certo malogro, bem como a preocupação em operar mudanças na reedição prenunciam, por um lado, que o autor demonstra atenção cuidadosa com as imagens fotográficas e que, por outro, as fotografias não estão servindo ao propósito de eliminação de descrições – para o qual o enquadramento, por exemplo, não precisaria merecer tanta importância.

Segundo Marguerite Bonnet¹¹¹, em setembro de 1927 Breton havia escrito dois terços de *Nadja* e se ocupava das fotografias, da sua “parte ilustrada”. Breton já teria uma ideia precisa do que apresentaria aos seus leitores: uma história que seria conhecida acompanhada de um conjunto de aproximadamente cinquenta fotografias “relativas a todos os elementos que ela coloca em jogo”¹¹² (BRETON *apud* BONNET, 1988, p. 1505), conforme se lê na carta escrita por Breton à Lise Meyer. Nessa mesma carta escrita em 16 de setembro de 1927, o autor anuncia à “dama de luva” o conjunto de fotografias que tencionava inserir, dentre as quais estariam: o hotel *des Grands Hommes*, a estátua de Étienne Dolet e de Becque, o letreiro “Bois-Charbons”, os retratos de Paul Éluard e de Desnos (deste, aliás, dormindo), a *Porte Saint-Denis*, uma cena da peça *Détraquées*, os retratos de Blanche Derval e de Mme. Sacco, uma esquina do Mercado das Pulgas, a livraria do *L’Humanité*, a *Place Dauphine*, a janela da *Conciergerie*, o anúncio de Mazda (lâmpada), o retrato do professor Claude e a mulher (estátua de cera) do *Musée Grévin*, e ainda o letreiro em *Pourville*, “Maison rouge”, o *Manoir d’Ango*, a luva de bronze e o *tableau de Mordal* (quadro com figuras múltiplas de tigres, anjos e vasos)¹¹³.

Conforme bem analisa Bonnet, dessas intenções de Breton, resultou-se na edição de 1928 uma constituição com quase todas as fotografias listadas, com exceção da estátua de

¹¹¹Referimo-nos aqui aos já mencionados textos constantes no volume 1 d’*Œuvres complètes* (“Notice” e “Notes et variantes”). Em: BRETON, André. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

¹¹²No original, “relatives à tous les éléments qu’elle met un jeu”.

¹¹³Conforme BONNET, 1988, p. 1505.

Becque e da mulher do *Musée Grévin*, bem como da janela da *Conciergerie*, do letreiro “Maison rouge” em *Pourville* e do *tableau de Mordal*; mas, em contrapartida, acrescentaram-se os retratos de Benjamin Péret e do próprio André Breton, última fotografia do livro naquela edição.

Na parte final da obra, é igualmente visível o forte lamento em não se ter obtido autorização para fotografar a estátua de cera do *Musée Grévin*, cuja lacuna será preenchida na reedição de 1963. Das quarenta e quatro fotografias constantes em 1928, as lacunas consideradas mais graves eram justamente a da estátua do busto de Becque e a da estátua da mulher de cera, do *Musée Grévin*, que Breton disse fazer questão absoluta de que figurassem no livro. Na edição de 1963, ambas as fotografias são, então, inseridas na obra, ao seu final, sem que elas sejam usadas na narrativa para eliminar qualquer descrição que houvera sido feita. A estátua de Becque figura em uma fotografia de André Bouin, de 1962, e a da estátua do *Musée Grévin* é uma fotografia de Pablo Volta, tirada em 1959.

Assim, sobre as alterações da primeira edição para a edição que será definitiva, contam-se os acréscimos já citados e outros dois, extremamente significativos: uma montagem com os olhos de Nadja (montagem essa provavelmente produzida pelo autor) e a placa indicativa “Les aubes” (fotografia de Valentine Hugo, tirada possivelmente em 1932). Além disso, as fotografias do *Manoir d’Ango*, da estátua de Étienne Dolet e do quadro *A profanação da hóstia* (pintura de Paolo Uccello) são trocadas por outras com um ângulo distinto. Na interpretação de Marguerite Bonnet, essas modificações de ângulos de visão “visam a obter uma adequação mais estreita da imagem ao texto¹¹⁴” (BONNET, 1988, p. 1506).

Acerca dessas mudanças, Mourier-Casile considera como a mais relevante a “enigmática reduplicação dos ‘olhos de avenca’, única visualização da ‘verdadeira Nadja’, da ‘vidente’”¹¹⁵ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 136). Outrossim, a leitura de Pascaline Mourier-Casile enfatiza os acréscimos das fotografias da estátua de cera do *Musée Grévin* (p. 139) e da placa “Les Aubes” (p. 142), que são por certo fundamentais também por operarem uma modificação substancial na estrutura da obra, uma vez que Breton escolhe não mais encerrar sua obra com seu retrato (na reedição à página 136), mas agora com a apresentação – “simbólica, metafórica, é verdade – de duas mulheres que, em 1926 e 1927, lhe forneceram,

¹¹⁴ No original, “visent à obtenir une adéquation plus étroite de l’image au texte”.

¹¹⁵ No original, “énigmatique réduplication des « yeux de fougère », unique visualisation de la « vraie Nadja », de la « voyante »”.

em graus diversos, ‘a revelação do sentido de sua própria vida’¹¹⁶ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 18).

Tais evidências sugerem o empenho de André Breton na escolha e no cuidado com as fotografias que vieram a constituir seu relato fotoliterário. É cada vez mais patente que, embora as imagens surjam na obra em estreito vínculo com os episódios, não se trata, por um lado, de substituir as descrições ou, por outro, de duplicar as informações. As escolhas fotográficas estão em harmonia com o enredo, mas também com os pressupostos do Surrealismo e com as aspirações do autor. É evidente que grande parte das fotografias entrelaçam-se nas relações que as personagens estabelecem com os espaços físicos da narrativa e que podem ser erigidas ao seu valor testemunhal, como lugares em que os eventos aconteceram e cujas fotografias possam garantir e atestar a autenticidade e a veracidade dos fatos que se narram. Não há, entretanto, apenas essa maneira de “ler” tais fotografias. Acreditamos ser possível considerar, pelo seu elo com o texto, que de seu valor denotativo sobressaia-se um valor simbólico, conotativo.

Para Jean Arrouye, a inserção da fotografia do *Manoir d’Ango*¹¹⁷ ou ainda a alteração desta e da estátua de Étienne Dolet na reedição de 1963, representações que poderiam ter sido apresentadas sob qualquer ângulo, qualquer enquadramento e qualquer luz, apontam para uma constatação primordial: “as fotografias de *Nadja* não são ilustrações [...], mas fazem parte integrante, atuante, do texto¹¹⁸” (ARROUYE, 1983, p. 123). Diante das reflexões já suscitadas, também para Arrouye, tudo “sugere que as imagem do livro têm outras funções além dessa, confessada, de substituir as descrições úteis ao relato¹¹⁹” ARROUYE, 1983, p. 126).

Acrescenta-se, nessa linha de raciocínio, que esse crítico faz uma dupla confirmação acerca das imagens fotográficas em *Nadja*: por um lado, as fotografias não recobrem todas os lugares apresentados no texto e, assim, há tanto lugares quanto objetos evocados no texto para os quais não constam representações fotográficas; por outro, como já demonstrado, boa parte dos lugares e dos objetos das imagens fotográficas são igualmente descritos no texto. Todas

¹¹⁶ Conforme apresentamos anteriormente, podemos aqui ver exemplos de leituras feitas por Mourier-Casile que confirmam o que consideramos como o caráter simbólico das fotografias, o que ultrapassa os aspectos de “neutralidade” e de “simples constatação” anunciados em suas análises. No original, “symbolique, métaphorique, il est vrai – des deux femmes qui, en 1926 et 1927, lui ont, à des degrés divers, apporté « la révélation du sens de sa propre vie » (p. 69)”. Na edição brasileira de 2007, essa citação refere-se à página 62.

¹¹⁷ Propriedade em Varengeville-sur-Mer, na Normandia. Breton anuncia no próprio texto que teria se refugiado neste local para a escritura de *Nadja*, o que foi confirmado pelas pesquisas de Bonnet.

¹¹⁸ No original, “les photographies de *Nadja* ne sont pas des illustrations [...], mais font partie intégrante, actantielle, du texte”.

¹¹⁹ No original, “suggère que les images du livre ont d’autres fonctions que celle, avouée, de suppléer à des descriptions utiles au récit”.

as verificações obrigam-nos a concluir, definitivamente, que as imagens em *Nadja* não possuem simplesmente a função mencionada pelo autor, de substituir e suprimir as descrições.

3.1 Ilustração e complementariedade: a metáfora fotoliterária

Nessa perspectiva, indaga-se, evidentemente, quais seriam as verdadeiras funções das fotografias na constituição da obra. Para Jean Arrouye, o caráter objetal da imagem fotográfica sempre torna difícil (mas não impossível) a imposição e sobretudo o reconhecimento de um nível de significado e de pertinência simbólica além do retorno ao seu referente. Para além dessa retomada ao referente (ao qual a fotografia é forçosamente ligada) e investigando a possibilidade de leitura de um nível simbólico, encontramos a alternativa de ressignificação da imagem fotográfica, notadamente pelo contato com o texto literário. De acordo com Arrouye, é exatamente isso que o texto literário promove em relação ao significado da imagem fotográfica: o texto possibilita uma leitura conotativa, isto é, a leitura da palavra literária converte e guia semanticamente a imagem e a valoriza simbolicamente.

Nesse sentido, embora cientes do percurso teórico e reflexivo de Roland Barthes e de suas mudanças no que concerne à fotografia, julgamos necessário perpassar as suas considerações sobre o denominado aspecto paradoxal da fotografia, verificado pelo teórico francês em “Mensagem fotográfica” (1990), cujas conclusões, apesar de não definitivas em seu pensamento, são valiosas para a compreensão do que se propõe aqui.

Nossa ressalva deve-se ao fato de sabermos que, ao se deparar com a teoria do índice fotográfico, a tentativa de Barthes verificada em seus dois primeiros textos dedicados à imagem¹²⁰ – e à imagem fotográfica, particularmente – de inscrever a fotografia no âmbito semiológico e analisar seu sistema de significações altera-se substancialmente em *A câmara clara*, publicado em 1980, ano de sua morte. Nessa obra, cujo repertório de conceitos e os princípios normativos são abandonados, Barthes desenvolve uma abordagem pautada nas sensações provocadas pela experiência daquele que vê a fotografia, única portanto, donde emerge o conceito de *Punctum* fotográfico, o que resulta numa obra de alto teor poético e “decepcionante” aos que desejem encontrar a “chave” do código fotográfico, que permitiria decifrar todas as fotografias e a relação entre seus significantes e seus significados. Nessa obra fulcral, Roland Barthes erige, assim, para além da “perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia” (BARTHES, 1990, p. 12) verificada no texto de 1961, o vínculo

¹²⁰ Nos referimos aqui aos textos “Mensagem fotográfica” (p. 11-25), escrito em 1961, e “A retórica da imagem” (p. 27-43), de 1964, ambos publicados no livro *O óbvio e o obtuso* (1990).

existencial e inerente da imagem e o seu referente, a aderência do referente, como a condição essencial da fotografia, seu traço distintivo.

Em “Mensagem fotográfica”, por sua vez, a fotografia possui para Barthes o estatuto particular de “mensagem sem código” (BARTHES, 1990, p. 13), tendo em vista que “para passar do real à fotografia, não é absolutamente necessário dividir este real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem” (BARTHES, 1990, p. 12), conclusão essa já formulada a partir evidentemente do estatuto *indicial* da fotografia, de “registro” do real, base das ideias elaboradas no texto de 1980. Essa percepção será retomada em 1964 n° “A retórica da imagem” (1990), quando o teórico formulará que “na fotografia, pelo menos ao nível da mensagem literal, a relação entre os significantes e os significados não é de ‘transformação’, mas de ‘registro’, e a ausência de código reforça, evidentemente o mito do ‘natural’ fotográfico” (BARTHES 1990, p. 36).

Intrigado com esse aspecto fotográfico, Barthes observa que a fotografia se dá por “um análogo mecânico do real”, o que resultaria em trazer “uma mensagem primeira que, de certo modo, preenche plenamente sua substância e não deixa lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda” (BARTHES, 1990, p. 13). Imerso em reflexões sobre a fotografia de imprensa, o que não exclui a chance de um entendimento correlato em nossos estudos, e igualmente em consonância com as elucidações recuperadas no texto de 1964, Barthes, que houvera renunciado uma impossibilidade de conotação na mensagem fotográfica, anuncia agora sua hipótese de trabalho de que haja forte probabilidade “de que a mensagem fotográfica [...] seja, ela também, conotada” (BARTHES, 1990, p. 14).

Barthes propõe, assim, que a mensagem da fotografia pode ser conotada a partir de procedimentos específicos que ele enumera e esclarece. Reside nesse aspecto dual o que o teórico considera como “o paradoxo fotográfico”, aquele da coexistência de duas mensagens na fotografia: uma sem código (o análogo) e outra com código (a “arte”, a “escritura”, a “retórica”, o tratamento da imagem). Analogamente aos demais tipos de imagem, a fotografia, como mensagem icônica, possui uma mensagem literal e outra simbólica, embora uma mensagem denotada em estado puro, o “estado adâmico da imagem” (BARTHES, 1990, p. 35), seja algo utópico. No que concerne às diferenças da imagem fotográfica, contudo, segundo o semiótico, a denotação de um desenho, sempre marcado por seu estilo, seria menos pura do que a denotação fotográfica.

Para Roland Barthes, porém, o paradoxo em si não reside apenas na dupla existência de uma mensagem denotada e outra conotada (característica que o autor sugere ser fatal a todas as comunicações de massa), mas sobretudo no fato de que a mensagem conotada se

desenvolva a partir de uma mensagem sem código. Como gerar significados simbólicos para essa mensagem denotada, sem código? Barthes apresenta, assim, os procedimentos de conotação, ou seja, de codificação do análogo fotográfico, próprios do recurso fotográfico, como a trucagem, a pose, a sintaxe e a fotogenia, dentre outros.

O teórico apresenta, por fim, que, justamente pela relação com o texto, a imagem fotográfica também possa apontar para uma mensagem segunda, simbólica, conotativa. O texto, para Barthes, não irá jamais “dublar” a imagem, pois na passagem de uma estrutura a outra elaboram-se fatalmente significados segundos, mas o texto poderá amplificar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia. Consoante o autor, “por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é, de certo modo, projetado retroativamente na imagem, a ponto de nela parecer denotado” (BARTHES, 1990, p. 21).

Em notável conclusão, Barthes reafirma a possibilidade de leitura das fotografias com um conteúdo simbólico, como iremos verificar a seguir nesses estudos. Para esse teórico, portanto, “ela [a fotografia] se desenvolve sob a forma de um paradoxo: aquele que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte ‘mecânica’ na mais social das instituições” (BARTHES, 1990, p. 25).

As noções acerca da polissemia fotográfica são iniciais nesse texto de Barthes e restritas em certa medida às fotografias de imprensa e às suas relações com a palavra. Essa questão é ampla e evidente nas teorias fotográficas e semióticas atuais. Nesse sentido, de acordo com François Soulages, a afirmação de Barthes em 1961 acerca da “mensagem sem código” teria feito a fotografia se fechar no reino da simplicidade e da não-arte, ao passo que a polissemia seria uma característica de todas as artes. No entanto, podemos mesmo ver a abertura gradativa do pensamento de Barthes em um texto de 1977, no qual a fotografia é tomada como “a palavra, uma forma que quer de imediato dizer qualquer coisa”¹²¹ (*apud* SOULAGES, 2017, p. 236).

O grande mérito desses estudos barthesianos da imagem é precisamente o de, ao tratar da imagem pelo viés da retórica, dilatar a capacidade de uma análise igualmente sob a dupla perspectiva denotação-conotação sedimentada na percepção da linguagem verbal. Importa-nos salientar que, para Roland Barthes, por fim, o processo de conotação é constitutivo de toda imagem, mesmo das “aparentemente mais reais”, como é o caso da fotografia. Martine Joly, em *Introdução à análise da imagem* (2007), evidencia que, para esse teórico, “uma

¹²¹ No original, “le mot, une forme qui veut tout de suite dire quelque chose”.

imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau, isto é, ao nível da denotação” (JOLY, 2007, p. 96).

A partir dos estudos da retórica da imagem, na perspectiva de alargamento da retórica da linguagem verbal, parece-nos, pois, um atributo de todas as formas de expressão essa possibilidade de comunicar sentidos conotativos, o que desejamos enfatizar nas fotografias que compõem essa obra e que serão aqui analisadas também na sua qualidade de signo, cuja composição e as relações com as mensagens linguísticas que as rodeiam potencializam a amplitude de seus significados. Como bem observa Martine Joly, “a conotação não é inerente à imagem, mas é necessário considerá-la como constitutiva da significação pela imagem” (JOLY, 2007, p. 96).

É o que igualmente afirma sem ressalvas François Soulages, para quem trata-se de uma característica intrínseca da fotografia “ser potencialmente rica de um número indefinido de sentidos”¹²² (SOULAGES, 2017, p. 237), o que para nós significa levar em consideração os sentidos da leitura isolada das fotografias, denotativos e conotativos, bem como o surgimento de outros sentidos que brotam da relação com o texto.

Reconhecidas as propriedades conotativas da mensagem fotográfica e os procedimentos de inserção, de escolha e, salientemos, de preocupação acurada de André Breton quanto ao conteúdo fotográfico de sua obra, é necessário verificar de que modo o texto literário funciona como um index, designando e qualificando a maneira como as imagens deverão ser lidas e consideradas. Ainda para Arrouye, há casos em que o texto designa o sentido das imagens – e podemos acrescentar que as imagens devolvem ao texto significados novos. Portanto, em uma obra que alerta para a possibilidade de a vida requerer um movimento de decifração, e de o mundo ser dominado pelo “furor dos símbolos” (p. 102), já está dada a orientação do modo como a imagem e o texto devem ser lidos: como criptogramas a serem decifrados.

Dessa profusão de ideias, defendemos ser possível ler as fotografias tanto em seu cerne denotativo, qual seja, apontar para a existência real dos lugares e monumentos de Paris, atestar a veracidade dos eventos narrados, tornar o relato coerente e plausível (visando a atingir o tom e não alterar o documento “tomado ao vivo”, como adverte o autor); quanto em sua abertura semântica, a qual propõe significados simbólicos, passíveis de serem reconhecidos pelas trocas e cruzamentos com o texto. Sem, todavia, desvendar todos os criptogramas cifrados no texto e na imagem, mas para finalizar essa etapa de nosso percurso

¹²² No original, “être potentiellement riche d’un nombre indéfini de sens”.

de reflexões, nos limitaremos a observar algumas fotografias, e dentre elas lançaremos possibilidades de leitura de uma das fotografias alteradas na reedição de 1963 e de uma das acrescentadas.

Retomando as considerações de Jean Arrouye, observa-se que o crítico considera, por exemplo, o retrato do professor Claude, médico e diretor do Hospital Psiquiátrico Sainte-Anne, como uma representação simbólica, como uma figura alegórica da estupidez social. A essa altura da narrativa, o narrador revela ter tido conhecimento da internação de Nadja em um hospital psiquiátrico e inicia uma série de observações negativas aos tratamentos de psiquiatria de sua época. Surge no interior da narrativa, então, em um parêntese, uma espécie de diálogo encenando falas entre esse senhor (que representa, em verdade, todos os “cretinos de baixo nível”) e os pacientes:

(“Não gostam de você, não é mesmo? – Não, não senhor. – Está mentindo; na semana passada disse que queriam o seu mal”, ou ainda: “Então você ouviu vozes? Agora me diga, são vozes iguais à minha? – Não, senhor. – Pois bem, está com alucinações auditivas” etc.). (p. 126-129)

Após esse parêntese, o narrador continua a tecer comentários sobre a psiquiatria e sobre a sua aversão à razão – e é válido ainda recordar que André Breton estudara medicina. A fotografia, aparentemente neutra e banal, do professor Claude é colocada na página ao lado (Figura 1): num formato de retrato convencional, sob um ângulo de vista na altura do modelo e levemente em diagonal, numa “Pose” quase frontal, sob um enquadramento de “Plano aproximado” e olhando de forma oblíqua para o espectador¹²³, vemos “o professor Claude, do Hospital Saint-Anne, com sua fronte ignara e o ar teimoso que o caracterizaram” (p. 126).

Para Arrouye, com o que concordamos, essa fotografia não está a serviço da representação desse professor, mas funciona alegoricamente como um retrato da estupidez daquela sociedade domada pela ciência e pela razão. Tal leitura se impõe, aliás, caso se leve em consideração justamente que, embora não tenha atendido Nadja, o médico que o leitor tem sob seus olhos trabalhava no primeiro hospital psiquiátrico em que a moça foi internada¹²⁴. Trata-se em suma de uma metáfora fotográfica, cuja relação de sentidos está evidentemente

¹²³ As análises de imagens aqui encontradas recorrem às categorias, aos procedimentos e à metodologia apresentados por Martine Joly em *L'introduction à l'analyse de l'image* (2015) e *L'image et les signes* (2016), consultados tanto no original quanto em suas traduções em português lusitano (2007 e 2005, respectivamente).

¹²⁴ Embora seja implícita a menção na obra de Breton, de acordo com Hester Albach, a jovem foi internada em 21 de março de 1927 no Hospital Sainte-Anne, onde foi tratada pelo médico Auguste Marie até o dia 24, quando foi transferida para o asilo Perray-Vaucluse. Em 16 de maio de 1928, a pedido da família, a jovem foi transferida para o asilo de Bailleul, próximo a Saint-André, onde ficará internada até a sua morte, em 15 de janeiro de 1941, durante a Ocupação Nazista, diagnosticada com “caquexia neoplásica”. Ver mais em ALBACH, Hester. *Léona, héroïne du surréalisme*. Arles: Actes Sud, 2009.

condicionada à leitura da fotografia no contexto da obra literária, ou seja, ao contágio fotoliterário.



Figura 1

A essa ideia podemos acrescentar que os adjetivos atribuídos ao professor retratado (“fronte ignara” e “ar teimoso” apenas concedidos pelo texto e impossível de serem apreendidos pela fotografia isoladamente) reforçam a ideia alegórica das concepções que Breton deseja apresentar acerca da psiquiatria e desses “odiosos [...] aparelhos ditos de conservação social” (p. 129). A imagem isolada não poderia, apenas por sua composição, comunicar tais sentidos. Logo, é na soma de interações fotoliterárias que essa fotografia retrata não o médico, mas o traduz como “o representante daqueles que cortaram radicalmente Nadja do mundo real ao qual pertence Breton e suprimiram definitivamente toda possibilidade de que ele a reencontre novamente”¹²⁵ (ARROUYE, 1983, p. 146).

De modo análogo, é possível acrescentar outra leitura se recuperarmos a existência de uma ligação entre esse retrato e o de André Breton, ao final do livro. É inevitável notar que, além de as duas fotografias apresentarem características específicas de retratos oficiais, ambas são do fotógrafo Henri Manuel. Por um lado, se o professor Claude incarna evidentemente a postura abjeta da psiquiatria, da ciência da razão, e enxerga os delírios dos pacientes como mentiras, essa é uma atitude contrária “àquela que constitui a experiência do autor com a

¹²⁵ No original, “le représentant de ceux qui ont coupé radicalement Nadja du monde réel auquel appartient Breton et supprimé définitivement toute possibilité qu'il la rencontre à nouveau”.

loucura de Nadja”¹²⁶ (PUJADE, 2015, p. 158). Por outro lado, a relação de Breton com os estudos de neurologia e o diálogo entre a composição das duas fotografias levam Robert Pujade a sugerir que o professor do Hospital Sainte-Anne seja a transposição do que André Breton poderia ter sido: “pode-se então considerar essa imagem como um autorretrato virtual, ou como um duplo virtual”¹²⁷ (PUJADE, 2015, p. 159).

Conjuntamente a essas leituras, notemos que Jean Arrouye considera que a fotografia do letreiro “Bois-Charbons” torna-se, em verdade, um sintoma de vidência, uma vez que a fotografia de uma loja com essas palavras na fachada assume a função de retomar, primeiramente, a obsessão do narrador por essas palavras (as duas últimas de sua obra escrita em parceria com Philippe Soupault, *Champs magnétiques*) e, em segundo lugar, o poder dessas palavras de lhe permitirem “exercer um inusitado talento para a prospecção de todas as lojas por elas designadas. Creio que poderia dizer, em qualquer rua por onde fôssemos, a que altura, à direita ou à esquerda, essas lojas surgiriam” (p. 33).

Mais do que atestar a veracidade e a existência das lojas com tal letreiro, a inserção fotográfica pode ser assumida como um símbolo da vidência, da capacidade de prever acontecimentos (tema fortemente evocado pela personagem Nadja em diversos fatos que são narrados na obra), ao que acrescentamos ser também possível reconhecer essa tópica na leitura simbólica do retrato de Mme. Sacco (Figura 2), à página 78. Trata-se de uma vidente aludida em uma nota de rodapé do autor, “vidente estabelecida à Rue des Usines, n° 3” (p. 77).

Nesse caso, repare-se de antemão que a fotografia está retomando uma nota de rodapé e não os eventos narrados, instalando uma espécie de desequilíbrio entre texto e imagem: a imagem aqui é proeminente, preenche uma página inteira, ao passo que sua indicação textual é menor, em pequena nota. Além disso, aparentemente insignificante, nessa nota é relatado que Mme. Sacco, consultada com frequência por Breton segundo Bonnet (e que nunca o enganara de acordo com seu comentário), teria dito a ele naquele ano de 1926 que seus pensamentos estavam ocupados por uma Hélène. Hélène? Que Hélène seria essa? Breton completa por dizer na nota que “A conclusão a ser tirada daí estaria na mesma ordem daquela que me foi imposta precedentemente pela fusão num sonho de duas imagens distanciadas uma da outra. ‘Hélène sou eu’, diz Nadja” (p. 77). Por fim, notemos igualmente que esta nota de rodapé surge em decorrência deste marcante episódio de coincidência (ou revelação?):

¹²⁶ No original, “à celle que constitue l’expérience de l’auteur avec la folie de Nadja”.

¹²⁷ No original, “On peut donc considérer cette image comme un autoportrait virtuel, ou comme une double virtuel”.

encaminhando-se para a Place Dauphine, Nadja comenta com Breton sobre um de seus escritos, uma pequena cena dialogada ao final de *Peixe solúvel*, que ela havia lido. Sobre a cena, a jovem enigmática manifesta uma impressão de ter participado dela, “e até de ter desempenhado o papel, no mínimo obscuro, de Hélène” (p. 77). Seria, portanto, essa uma marca da revelação de Mme. Sacco, também surgida para Breton em sonho?



Figura 2

A fotografia em questão traz um retrato em “Plano aproximado”, sob um ângulo frontal. A imagem aparece esfumada, com fundo escuro, em cuja composição Mme. Sacco parece surgir da sombra e ser o centro luminoso do retrato. Uma imagem sem corpo, uma cabeça envolta por uma espécie de turbante com argolas que se assemelham a serpentes e sem tronco é o que nos é apresentado sob um jogo de luz e sombra. Uma imagem de um rosto desprovido de seu corpo e que olha diretamente para o espectador, o que funciona como uma ruptura do espaço de representação e estabelece uma aparente relação a um só tempo interpessoal e dual.

Diante das relações texto-imagem, parece-nos que, mais do que comprovar a existência da adivinha, Mme. Sacco, a inserção do retrato está ligada à ânsia de atestar a vidência, a revelação e as sugestões oníricas anunciadas. Mais uma vez o valor significativo dessa fotografia é, em síntese, implícito e revelado pelo contágio fotoliterário. Isso equivale a

dizer que as fotografias em *Nadja*, como bem analisa Grojnowski, podem convidar e sugerir o invisível, o que se estabelece igualmente, na leitura desse crítico, na fotografia do poeta Paul Éluard (p. 33), na da atriz Blanche Derval (p. 53) e na fotomontagem “Seus olhos de avenca” (p. 104), alusões à faculdade de certos seres de ver além do que nos é dado ver à primeira vista, figuras essas que fazem alternar “a percepção visual, a visão, a alucinação, a apreensão do invisível, tornadas manifestas aos olhos iniciados”¹²⁸ (GROJNOWSKI, 2002, p. 158).

Em consonância com tais leituras, na interpretação de Robert Pujade, por sua vez, a fotografia de Robert Desnos faz referência à capacidade desse poeta de falar e de escrever em estado de hipnose. “Revejo agora Robert Desnos” (p. 38) é uma montagem feita por Man Ray de dupla imagem que apresenta Desnos dormindo e acordando, em referência à *l'époque des sommeils*. Essa fotografia transforma-se igualmente em uma representação do mundo do sonho (e, acrescentamos, da comunicação com esse mundo) que é atestado pela figura do poeta. Na perspectiva do tema da vidência, por conseguinte, a imagem ratifica que Desnos, assim como *Nadja*, é um vidente, cujo olhos acessam visões sensíveis, cujos olhos continuam “a ver o que não vejo, o que só vejo à medida que ele me mostra” (p. 39). Para Pujade, “ele é o prolongamento do olhar de Breton para além do real, seu complemento e seu duplo”¹²⁹ (PUJADE, 2015, p. 154).

As fotografias nessa obra, tornadas metáforas, representam também valores e conceitos caros ao seu autor. As fotografias de Paul Éluard (p. 33) e de Benjamin Péret (p. 37), por exemplo, representam na nossa opinião a força e a presença do “acaso objetivo”. Isso porque ambos os retratos aparecem na obra relacionados à narrativa dos eventos imprevistos que levaram Breton a conhecer esses dois escritores. Para nós, em alusão direta aos encontros fortuitos com tais poetas, as suas fotografias não deixam de apontar para a atestação do acaso objetivo, portanto.

Como se pode ver, em *Nadja* o leitor depara-se com fotos aparentemente banais de monumentos, pessoas e lugares, mas a narrativa, como bem assinala Sophie Bastien, “desenvolve um conteúdo poético que transcende a sua dimensão narrativa, e/ou um conteúdo teórico que a coloca a distância”¹³⁰ (BASTIEN, 2009a, p. 139). Dessa maneira, todas as imagens precisam e devem ser examinadas na busca por identificar mais do que o aparente: as suas qualidades simbólicas.

¹²⁸ No original, “la perception visuelle, la vision, l'hallucination, l'appréhension de l'invisible, devenues manifestes aux yeux initiés”.

¹²⁹ No original, “Il est le prolongement du regard de Breton au-delà du réel, son complément et son double”.

¹³⁰ No original, “développe un contenu poétique qui transcende sa dimension narrative, et/ou un contenu théorique qui la met à distance”.

Nesse sentido, observemos, por fim, as fotografias da estátua de Étienne Dolet e a fotografia da placa “Les aubes”.

A fotografia da estátua de Étienne Dolet foi trocada na reedição, pelo que tudo indica, buscando-se um “ângulo especial” que o autor pretendia, um ângulo que revelasse melhor a maneira como ele havia considerado as fotografias (conforme a queixa ao final do livro já mencionada). De acordo com as compreensões de Bonnet e de Arrouye, a nova fotografia (Figura 4) representa melhor o valor emotivo de Breton acerca da estátua. Arrouye salienta que, anteriormente (Figura 3) tomada em um “Plano de conjunto” (ou “Plano geral”), via-se na edição de 1928 a estátua “liricamente instalada sobre o fundo de céu aberto, no espaço amplo da Place Maubert, onde passavam alguns pedestres”¹³¹. Na edição de 1963, porém, vemos que o enquadramento é mais fechado, em “Plano médio”, e a fisionomia severa de Dolet ocupa a imagem, ao passo que “as coroas funerárias que se acumularam misteriosamente sobre o grupo do pedestal retêm a atenção”¹³² (ARROUYE, 1983, p. 135), o que compreendemos estar em consonância com a sensação de “insuportável mal-estar” (p. 29) causada no narrador.

Nessa esteira, é imprescindível notar que o enquadramento é mais do que um campo que dá a ver um aspecto da realidade, pois igualmente revela uma posição do operador em relação a ela. Assim, como um recorte parcial e motivado, o enquadramento atua diretamente em diversas funções possíveis de uma fotografia. Por essa escolha, para Arrouye, fica evidente que o autor utiliza muito conscientemente o efeito de moldura da fotografia¹³³, ou seja, desse enquadramento em um espaço fechado que corta um aspecto particular do mundo, o que confere à estátua uma força simbólica.

E, de fato, o que se pode ver na comparação das duas fotografias é exatamente uma mudança de enquadramento, passando de uma vista mais geral da Place Maubert, em 1928 (Figura 3), para um plano mais fechado na estátua, em 1963 (Figura 4), cuja fotografia é tirada em “*Contre-plongée*”, isto é, de baixo para cima, o que faz com que a ênfase recaia sobre as coroas funerárias colocadas no grupo de estátua junto do pedestal e exalta a estátua, sem dúvida o centro dos significados da imagem, o que outrora pode ter variado nas interpretações entre a estátua e a Place.

¹³¹ No original, “lyriquement installée, sur fond de ciel ouvert, dans l’espace large de la place Maubert où passaient quelques piétons”.

¹³² No original: “les couronnes funéraires qui se sont mystérieusement accumulées sur le groupe du piédestal retiennent l’attention”.

¹³³ E de acordo com Arrouye esse mesmo procedimento de enquadramento fechado com efeitos análogos é encontrado em outras fotografias, como na da estátua de Becque e na da porta de “*Camées durs*”.



Figura 3 - Prova para a 1ª edição, de 1928. Arquivos de André Breton. Disponível online em <http://www.andrebretton.fr>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.



Figura 4 - Edição de 1963

Resta-nos observar, então, que, se o novo enquadramento em plano fechado sobre a estátua é a escolha definitiva do autor e essa sugere a possibilidade de uma leitura simbólica, pergunta-se que leitura seria essa.

Em primeiro lugar, acreditamos que esse plano de enquadramento explica melhor as sensações simultâneas de atração e de mal-estar vivenciadas pelo narrador. Isso acontece porque o célebre humanista, pensador e tradutor Étienne Dolet (1509-1546) certamente atraía o autor pelo pensamento livre, mas saber que aquela estátua de bronze fora ali erigida em 1889¹³⁴ por ter sido o local de sua morte (agora claramente aludida pelas coroas de flores) por certo lhe causava um mal-estar insuportável. Étienne Dolet incorpora o símbolo da liberdade de pensamento, do espírito livre (igualmente personificado por Nadja) e, justamente por isso, foi queimado na Place Maubert em agosto de 1546.

Como pudemos ver, a imagem fechada na estátua revela o semblante sério do humanista, além de fazer surgir e dar ênfase às coroas funerárias. Talvez sejam esses os destaques que permitam ao leitor reconhecer ao mesmo tempo a atração (o espírito livre) e o mal-estar (da morte na fogueira, referidos duplamente pelo semblante e pelas coroas funerárias), aliás decorrentes um do outro, o que também anuncia a relação entre os espíritos livres e a morte (queimados, decapitados... como outros aludidos ao longo da narrativa, ou ainda, “perdendo a cabeça” metaforicamente, tal qual Nadja).

Acerca dessa escolha do enquadramento fotográfico, a pesquisadora Annateresa Fabris, em seu trabalho *O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (Vol. II) (2013), reconhece igualmente que

vista de perto e ocupando o centro da composição, a imagem de Dolet impõe-se não só de maneira física, mas também psicológica, deixando compreender melhor os sentimentos ambivalente de Breton, invadido por sua presença muda mas eloquente, capaz de despertar uma grande tensão mental. (FABRIS, 2013, p. 33)

Por outro lado, a estátua do humanista morto e as coroas funerárias destacados nessa imagem não só entram em ressonância com o texto, duplicando essa sensação de mal-estar, como instauram a presença da morte no texto, morte essa que não estava anteriormente explícita, mas que reverbera agora na leitura do texto – morte, inclusive, presente em toda a narrativa e prenunciada desde a primeira fotografia, como poderemos ver na última parte deste trabalho.

¹³⁴ Hoje a estátua já não se encontra mais nessa praça parisiense, segundo pudemos constatar.

O que podemos concluir dessas análises preliminares é que a obra literária aqui estudada comporta a fotografia em uma relação que gera equilíbrio significativo entre a palavra e a imagem, porquanto se torna patente a dupla e arranjada acomodação texto-imagem. Como se pode notar, a fotografia não é de modo algum um recurso tautológico em relação ao texto. Nessa perspectiva, nossas análises evidenciam e nos permitem defender a ideia de que haja em *Nadja* a dupla articulação fotoliterária que se configura como uma complementariedade entre o texto e a imagem, um gênero singular de *ilustração em complementariedade*: trata-se para nós de um encadeamento texto-imagem que passaremos a designar, tomando de empréstimo um termo de outra área, como *ilustração em ressonância*, porquanto seu modo de interação assemelha-se ao de duas ondas que vibram juntas e assim aumentam as suas amplitudes.

E nesse contexto de interferência construtiva torna-se possível o desencadeamento do que preferiremos denominar *metáfora fotoliterária*¹³⁵. Em outras palavras, trata-se de uma forma de interferência texto-imagem complementar e amplificadora que tem como uma de suas consequências essa transformação da fotografia em uma metáfora construída a partir do contato da fotografia com o texto literário em que está inserida e que devolve os significados simbólicos surgidos desse contato para a leitura do texto. Como veremos ainda em outros exemplos, a fotografia, metonímica por natureza, insere-se no texto, invade a narrativa e, na

¹³⁵ Após desenvolvermos o conceito e escolhermos o termo para uso na tese, deparamo-nos com a mesma nomenclatura no título do artigo “Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte*” (2017), de Andrea Oberhuber, publicado na *Revue internationale de Photolittérature* n°1. O que é inteiramente natural, visto que de modo extensivo a designação pode ser bastante usual, pois se refere a metáforas que surgem do contato texto-imagem. Entretanto, dada a coincidência e para evitar dúvidas quanto ao seu emprego, julgamos importante apresentar alguns esclarecimentos. Em linhas gerais, o que Oberhuber defende em seu artigo, sem definir o que seria uma “metáfora fotoliterária” nem usar o termo em nenhum momento do artigo (exceto no título), é que a percepção da cidade de Bruges transforma-se no romance de George Rodenbach em uma série de imagens fixas, através do olhar fotográfico do herói. Logo, para essa pesquisadora, os cartões postais fazem o papel de um espelho no romance, uma vez que eles parecem refletir os estados de humor, de perda, de melancolia e de tristeza do personagem Hugues Viane, na medida em que o cinza da cidade torna-se propício a amplificar essa melancolia. Na notável leitura de Andrea Oberhuber, a principal função das imagens (vistas fotograficamente por Viane) consiste em figurar sempre e novamente como o retorno da morte. Para a autora, portanto, as fotografias representam simbolicamente os estados de alma de Viane, e Bruges transforma-se, ela mesma, pelo olhar de Viane, em fotografia, objeto esse igualmente carregado de melancolia. Parece-nos, por conseguinte, que na interpretação da crítica a fotografia é de modo geral um espelho e um amplificador da melancolia, ela auxilia na criação desse valor melancólico da obra. Nesta tese, por sua vez, o termo “metáfora fotoliterária” designa os casos em que fotografias específicas são tornadas metafóricas pela interação com o texto (que, assim, acrescenta a elas significados) e que devolvem ao texto os sentidos simbólicos surgidos dessa interação, influenciando na leitura literária. Temos a impressão, desse modo, de que o termo usado coincide mas o conceito não exatamente. Isso porque entendemos que o uso feito por Oberhuber, evidentemente calcado na mesma noção de contágio texto-imagem, está ligado à ideia geral da fotografia como representação da melancolia, isto é, o termo designa a fotografia como metáfora fotoliterária da melancolia na obra e não é aplicado à análise pontual de fotografias específicas. Trata-se de outra pequena sutileza no uso do termo, mas nos parece também que no texto de Oberhuber a fotografia torna-se metáfora de um atributo já existente no texto, enquanto no caso de *Nadja* vislumbramos o surgimento de uma metáfora nova, inédita, nascida nesse e desse contato texto-imagem, que é devolvida e integrada à leitura da narrativa.

economia dessa obra, por essa interação texto-imagem, opera como uma metáfora fotoliterária.

Em consonância com nossas conclusões, podemos observar que Daniel Grojnowski reconhece existir uma relação muito particular em *Nadja*. Se em *Bruges-la-Morte* o leitor encontra uma “iconografia homogênea”, constituída de imagens frequentemente intercambiáveis, cuja “repetição dos mesmos lugares e dos mesmos índices simbólicos perpetua o jogo de ecos”¹³⁶ (GROJNOWSKI, 2002, 172), em *Nadja*, por sua vez, para o crítico, o que se vê em contrapartida é o predomínio de “uma descontinuidade que perturba a comunhão entre as palavras e as imagens”¹³⁷ (GROJNOWSKI, 2002, p. 173). Importa-nos precisar que isso se dá porque as imagens que acompanham a *flânerie* são testemunhas de um cenário que prolonga as inquietudes e as reflexões dos dois passantes, mas, nessas imagens, os encadeamentos e as trocas, os detalhes imperceptíveis ou banais também “transformam a deambulação em uma busca de sentidos sempre reativada, regularmente reorientada”¹³⁸ (GROJNOWSKI, 2002, p. 173).

Retomando nossa ideia, o que podemos ver é que, em uma relação não redundante nem coerente, os movimentos de vai-e-vem, as transações encadeadas entre imagem e texto orientam, desorientam e reorientam as formas de leitura dessa obra fotoliterária, justamente porque texto e imagem têm um discurso e um sentido próprios que constantemente se contagiam e se interinfluenciam. Para Grojnowski, por fim, pela disposição das ilustrações de modo irregular e segundo uma lógica aleatória, essa obra “multiplica os acidentes de percurso”¹³⁹ (GROJNOWSKI, 2002, p. 173) e revela o imprevisível. Em nossos termos, as interferências fotoliterárias geram a possibilidade de surgimento de sentidos novos e singulares, oferecidos ao leitor apenas a partir desse contato e desses movimentos que norteiam e desnorteiam e, assim, reorganizam a leitura da obra. E, em consonância com nosso ponto de vista, a notável formulação de Sophie Bastien nos permite bem concluir que “entre a imagem e o texto, um diálogo se instaura e um cruzamento de significações se tece [...] Embora cada mídia possua sua própria potencialidade, uma relação orgânica se enraíza entre as duas”¹⁴⁰ (BASTIEN, 2009a, p. 149).

¹³⁶ No original, “répétition des mêmes lieux et des mêmes indices symboliques perpétue le jeu d’échos”.

¹³⁷ No original, “une discontinuité qui trouble la communion entre les mots et le images”.

¹³⁸ No original, “transforment la déambulation en une quête du sens toujours réactivée, régulièrement réorientée”.

¹³⁹ No original, “multiplie les accidents de parcours”.

¹⁴⁰ No original, “Entre l’image et le texte, un dialogue s’instaure et un carrefour de significations se tisse [...] Bien que chaque média possède sa propre potentialité, un rapport organique s’enracine entre les deux”.

Acrescentamos ainda que esse vai-e-vem, esse cruzamento é igualmente físico e impacta na recepção dessa obra: as fotografias surgem no corpo do livro sem qualquer indicação direta no texto e causam ao mesmo tempo um efeito de surpresa e de suspensão. Isso porque se verifica uma arritmia na sequência e na divisão entre texto e imagem, dado que tanto há uma série consecutiva de cinco fotografias quanto há intervalos de quinze páginas sem nenhuma imagem. A presença das fotografias, inesperada e irregular quanto à frequência e à aparição, rompe com a linearidade da leitura, surpreende e desencadeia paradas no olhar do leitor, interrompendo o fluxo da leitura do texto e gerando outras formas de experiência de recepção da obra e outra maneira de retorno da leitura da imagem à leitura da palavra. Essa descontinuidade favorece uma sorte de irrupção e surpresa na leitura, porquanto o ato de ler é entrecortado de modo imprevisto, causando no leitor certa tensão e exigindo dele uma capacidade de adaptação do olhar e do intelecto.

Analisemos, finalmente, a última fotografia da obra (acrescida na edição de 1963). Se o ponto de partida – narrativo e fotográfico – situa-se na Place du Panthéon, como pretendemos explorar mais adiante, o ponto final (de chegada?) é a placa indicativa “Les aubes” (Figura 5), na página 142. Tratava-se de uma placa azul, aparentemente desconexa e de pouco ou nenhum valor simbólico, e que esconde parte de seu conteúdo: em primeiro lugar porque, de acordo com Maguerite Bonnet, lia-se na placa “Sous les aubes”, e em segundo porque acreditamos que essa imagem oculta outro significado profundo, que o texto certamente pede e aponta para ser decifrado.

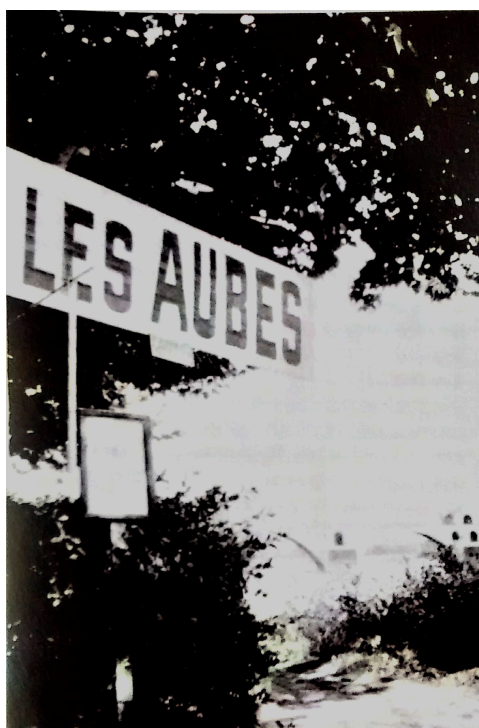


Figura 5

No contexto da narrativa, a placa surge após uma embaralhada alusão do narrador a um “esboço” dessa “paisagem mental, cujos limites me desencorajem, a despeito do seu espantoso prolongamento para os lados de Avignon”. Dessa reflexão do narrador, segue-se que esse fora o lugar “onde uma velha ponte acabou caindo com o peso de uma canção infantil” e “onde uma intraível e maravilhosa mão apontou, não faz muito tempo, uma enorme placa indicativa azul-celeste, com estas palavras: LES AUBES” (p. 141).

Como sabemos, a terceira parte da narrativa configura-se como uma espécie de epílogo, no qual se esconde – ao passo que se anuncia – um novo amor. A placa sugeriria, então, de modo complementar ao epílogo, o alvorecer daquele novo amor? Parece-nos uma hipótese plausível e validada pela lógica de interação texto-fotografia que merece ser investigada.

É possível encontrar informações bastante elucidativas nas explicações de Marguerite Bonnet¹⁴¹: trata-se de uma parte do letreiro de um restaurante em Avignon, “Sous les aubes”, onde Breton e Suzanne Muzard teriam almoçado em dezembro de 1927. Como se sabe, Suzanne Muzard foi amante de Breton enquanto ele era casado com Simone Kahn, pouco tempo depois do relacionamento com Nadja, e teria pedido ao escritor que deixasse sua esposa, o que se pode ver encoberto nessa parte do texto: o narrador passa a se dirigir a um “tu” enigmático, e o “tu” escondido no texto e na fotografia chega a dizer ao narrador “Tudo ou nada” (p. 145), certamente uma referência a esse pedido, o que de fato Breton faz no outono de 1928¹⁴². Sobre a mão que se ergue e a placa indicativa, o leitor pode também vislumbrar seus vestígios: “Tu, que de tudo o que eu disse **aqui só terás um pouco de chuva em tua mão, erguida para ‘LES AUBES’**” (p. 143, grifo nosso). Tal como o narrador sugere, desse “tu” ficará em sua obra somente um rastro.

Se, por um lado, a placa esconde o nome do restaurante, por outro mostra a palavra que parece ser mais importante para a leitura do texto: *aube*, isto é, amanhecer, alvorecer, aurora, alvorada¹⁴³.

Jean Arrouye, por sua vez, chega a considerar que essa fotografia se enquadre, a um só tempo, nas quatro categorias em que ele havia separado as quarenta e oito fotografias presentes em *Nadja*: essa fotografia mostra um objeto (1), ao passo que é também um documento (2), uma vez que é uma placa de um restaurante, e por isso mesmo é também a representação de um lugar (3), que em tudo tem igualmente o valor de um retrato (4) daquela

¹⁴¹ BONNET, 1988, p. 1559.

¹⁴² Como se pode ler nas cartas enviadas à Simone Kahn em 8 e 11 de outubro de 1928.

¹⁴³ Lembramos igualmente que Aube é, aliás, o nome dado a sua filha (nascida em dezembro de 1935, de seu casamento com Jacqueline Lamba), a quem Breton se refere ostensivamente em *L'Amour fou*.

que teria “apontado” a placa para Breton, daquela, inclusive, “que tudo leva **ao romper do dia**” (p. 144, grifo nosso).

Nessa chave interpretativa, não é forçoso reconhecer o sentido simbólico da placa indicativa apresentada nessa ilustração em ressonância, surgido é claro da sua inserção no texto. É, portanto, irrevogável o caráter de metáfora fotoliterária dessa imagem: o “tu” e as referências à sua mão “apontam” para a leitura da placa como representação ligada ao surgimento daquela que é um novo amor, e a aurora inscrita na placa indicativa reverbera no texto, anunciando duplamente ao final do relato esse novo amor que se ergue, o que igualmente é reforçado pelo teor referencial da fotografia no que concerne ao contexto amoroso vivenciado pelo autor e pelo valor indicial da fotografia como rastro do real. Do mesmo modo que o texto permite entrever a nova amada, a fotografia também “apenas” a indica sem mostrá-la, deixando surgir um enigma. E a construção fotoliterária, no entanto, possibilita em sua interação que o leitor busque decifrar e, assim, possa vislumbrar no texto e na imagem o rosto desse novo amor que está raiando, que está ainda em estado de nascimento, que rompe o dia, como uma grande aurora.

Nessa fotografia, mais uma vez em virtude da escolha do enquadramento, o seu valor documental, da indicação sinalizadora do restaurante em Avignon, atenua-se, dando lugar a esse significado fotoliterário. A fotografia converte-se, em suma, pelo recorte da imagem – que não deixa ver senão as letras LES AUBES – e pela relação com o texto, em símbolo desse novo amor que acaba de surgir.

Por tudo isso, parece-nos indiscutível que as imagens fotográficas se transformam, pelo contágio literário, em metáfora significativas. Nessa obra deve-se ler o texto e a imagem sempre em movimento de surpresa e de descoberta, tendo em vista que, também na leitura de Magali Nachtergaele, as fotografias inseridas em *Nadja* são como documentos de uma realidade a ser desvendada e decifrada. Nas palavras da pesquisadora, “a fotografia aparece sobretudo como um instrumento de conhecimento e de revelação”¹⁴⁴ (NACHTERGAEL, 2008, p. 85), conforme pudemos verificar em nossas análises.

3.2 O projeto fotoliterário

No que concerne à substancial importância das imagens fotográficas no corpo da obra, é importante destacar, por fim, a correspondência enviada por André Breton a seu editor Gaston Gallimard, em 30 de março de 1940, em que se pode observar particular atenção

¹⁴⁴ No original, “La photographie apparaît surtout comme un instrument de connaissance et de révélation”.

concedida às escolhas fotográficas em *Nadja*. Conforme apontado por Marguerite Bonnet, o autor teria apresentado a seu editor o propósito de reeditar *Nadja*, *Les vases communicants* e *L'Amour fou*, suas três obras ilustradas, conjuntamente e com uma ilustração enriquecida, projeto esse que não chegou a ser executado. Na carta enviada a Jean Paulhan em 2 de dezembro de 1939, é também patente o desejo de Breton em realizar essa edição. Ainda que esta edição não tenha sido elaborada, evidencia-se, por um lado, que as fotografias formam um contínuo na obra bretoniana e são, não há dúvida, imprescindíveis, e por outro que “o que *Nadja* tinha inaugurado, essa dialética do lisível e do visível, continuava portanto”¹⁴⁵ (NÉE, 1993, p. 33), prolongando-se nessas outras obras. De modo análogo, *Nadja* é uma obra que, na leitura de Bonnet, “bate como uma porta” pelo que ela antecipa sobre os outros dois livros essenciais de Breton, o que também pode ser constatado pela declaração de Breton ao reeditar *Les vases communicants* em 1955, agora com as oito fotografias que não existiam na primeira edição, na intenção de obter a “unificação” que desejava tornar manifesta “entre os três livros” (BRETON *apud* BONNET, 1988, p. 1560).

É possível ainda verificar dentre as correspondências trocadas com o editor sobre a reedição de *Nadja* que os clichês originais da primeira edição tinham se perdidos na editora, do que Breton se queixa e manifesta claramente “o papel indispensável que ele reserva à imagem fotográfica”¹⁴⁶ (HUBERT e BERNIER, 2002, p. 45). Nessa carta de Breton ao seu editor, observa-se sobretudo a noção de “parte integrante da obra” conferida às fotografias, o que se pode verificar nesse trecho: “É impossível omitir uma parte da ilustração [...] que deve ser considerada como parte integrante da obra”¹⁴⁷ (BRETON *apud* HUBERT e BERNIER, 2002, p. 45).

Salientamos, ademais, que, como sublinha Marguerite Bonnet, para o autor dessa obra, as imagens fotográficas mantêm com o texto uma relação instável, manifestando-se, por vezes, como acompanhantes do texto, mas também se revelando como um complemento indispensável à escritura. E, nesse sentido, reforça nossas observações o claro raciocínio de Jean Arrouye ao afirmar que André Breton realiza em *Nadja* um reexame das relações texto-imagem e de suas possibilidades e soluções “para melhor estabelecer a sua, inovadora, uma

¹⁴⁵ No original, “Ce qu’avait inauguré *Nadja*, cette dialectique du lisible et du visible [...] continuait donc”.

¹⁴⁶ No original, “le rôle incontournable qu’il réserve à l’image photographique”.

¹⁴⁷ No original, “Il est impossible d’omettre une partie de l’illustration [...] qui doit être tenue pour partie intégrante de l’ouvrage”.

vez que fundada sobre a alternância e a complementariedade, e não mais sobre a redundância [...] ou sobre o apagamento de uma das mídias¹⁴⁸” (ARROUYE, 1983, p. 144).

Tal como poeticamente sugere Arrouye, e queremos finalmente enfatizar: em *Nadja*, “se, por vezes, o texto faz precipitar o visível no legível, e se mais frequentemente o contexto legível não faz senão revestir esse visível, sempre no entanto imagem e texto se reforçam a fim de fazer considerar o mundo como um ‘criptograma’”¹⁴⁹ (ARROUYE, 1983, p. 129).

Como foi possível verificar, não é de nenhum modo forçoso concluir que nessa obra “texto e imagem se apoiam mutuamente e se completam sem redundância¹⁵⁰” (ARROUYE, 1983, p. 134). Trata-se de uma *contaminação* recíproca entre palavra e imagem, uma complementariedade em uma estrutura híbrida em que o texto e a fotografia se unem na construção do relato. Nas análises que ainda se seguirão, as fotografias em *Nadja* assumem para nós, em resumo, um papel fundamental na organização e nas significações dessa obra, a despeito do propósito anunciado pelo autor sobre seus objetivos “antilitérios”, porquanto, se são antiliterários, assim o são apenas para o que Breton concebia por literatura à sua época.

Nessa mesma esteira, observamos ecos nas percepções de Mourier-Casile, para quem a imagem não se junta ao texto de modo tautológico, porquanto “ela não se contenta em ilustrá-lo; ela estabelece com ele relações propriamente orgânicas”¹⁵¹, participando da produção dos sentidos. Para essa crítica (que, a propósito, conhecia o estudo de Jean Arrouye), bem como para nós, a fotografia, a partir de um jogo de interferências ativas e construtivas, “entra em ressonância com ele [o texto]. E, reversivelmente, o texto com ela”¹⁵² (MOURIER-CASILE, 1994, p. 138). Seguindo essa notável formulação, Mourier-Casile conclui haver em *Nadja*, dada a complexidade de sua dupla articulação, uma dinâmica em que “o texto e a imagem, exaltando reciprocamente seus poderes, reclamam uma leitura de certa maneira bifocal”: *Nadja* constitui-se, portanto, “um estranho objeto *ler-ver*”¹⁵³ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 138).

¹⁴⁸ No original, “pour mieux établir la sienne, novatrice, puisque fondée sur l’alternance et la complémentarité, et non plus sur la redondance [...] ou sur l’effacement de l’un des media”.

¹⁴⁹ No original: “si parfois le texte fait précipiter le visible en lisible, et si le plus souvent le contexte lisible ne fait qu’enrober ce visible, toujours cependant image et texte se confortent pour faire considérer le monde comme un «cryptogramme»”.

¹⁵⁰ No original, “texte et image s’étayaient mutuellement et se complètent sans redondance”.

¹⁵¹ No original, “Elle ne se contente pas de l’illustrer ; elle entretient avec lui des rapports proprement organiques”.

¹⁵² No original, “entre en résonance avec lui. Et, réversiblement, le texte avec elle”.

¹⁵³ No original, temos literalmente “le texte et l’image, exaltant réciproquement leurs pouvoirs, réclament une lecture en quelque sorte bifocale. *Nadja* (se) constitue ainsi (en) un étrange objet *lire-voir*”.

De modo complementar, Grojnowski traduz o contato fotoliterário em *Nadja* em termos de “*lecture-promenade*”. Pela alternância da narrativa verbal e da ilustração fotográfica, essa obra, na conclusão do crítico,

organiza uma leitura-caminhada em que a narrativa poética e a imagem se conciliam e se reconciliam. O caminhar da aventura desemboca sob inumeráveis bifurcações que as imagens marcam. Mas o desenho do todo não se entrega de forma simples¹⁵⁴. (GROJNOWSKI, 2002, p. 175-176)

Acerca das possibilidades significativas resultantes do contato texto-fotografia, em *Nadja*, observa-se enfim que, por um lado, a imagem fotográfica liga-se ao seu sentido literal e metonímico, sempre marca da realidade e da constatação dos eventos narrados e, por outro, está vinculada a uma gama de significados simbólicos possíveis e latentes, aqui desencadeamos também em sua integração e interação recíproca numa *colagem verbovisual*.

Para finalizarmos este capítulo, gostaríamos ainda de perscrutar um último aspecto que nos parece fundamental na relação fotoliterária observada na obra de Breton: julgamos que as fotografias possuem um papel estrutural e interferem na organização e na economia geral do livro.

Em seu estudo sobre as fotografias em *Nadja*, Jean Arrouye formula proposições acerca de suas funções na organização da obra: nessa obra bretoniana as fotografias inserem temas *transicônicos* e estabelecem uma espécie de divisão da obra em partes, o que nos auxilia a conceber as fotografias como um componente estrutural desse livro. Conforme as argumentações do crítico, as articulações e as alusões simbólicas ensejadas pelas imagens fotográficas permitem compreender que as fotografias nesse livro transcendem as categorias referenciais de objetos e percorrem temas icônicos: os temas do olhar, da partida e do recomeço, aos quais retomaremos em nossas análises.

Por outro lado, as fotografias – que estabelecem entre si relações diversas, podendo se encontrar em situação de agrupamento, de concordância ou de oposição, por exemplo – operam sob o encargo de estruturar a narrativa em quatro partes. Em seu encadeamento próprio, as fotografias colocam em evidências as questões presentes nos temas narrativos e, além disso,

elas se reagrupam diegeticamente em quatro capítulos, cujo começo dos três primeiros é a representação de um ‘ponto de partida’: o Hôtel des Grands

¹⁵⁴ No original, “organise une lecture-promenade où le récit poétique et l’image se concilient et se réconcilient. Le cheminement de l’aventure débouche sur d’innombrables bifurcations que marquent les images. Mais le dessin de l’ensemble ne se livre pas en clair”.

Hommes, a livraria do Humanité, enfim o Sphinx Hôtel onde começa a experiência parisiense de Nadja¹⁵⁵. (ARROUYE, 1983, p. 145)

A quarta e última fotografia que divide a obra seria, para Arrouye, é a do anúncio “Mazda”, que inaugura a parte final da narrativa. Na sua interpretação, a primeira parte da narrativa marca o universo do maravilhoso e do insólito, próprios a André Breton, a segunda ilustra as petrificantes coincidências descobertas por Breton e Nadja juntos, enquanto a terceira representa os poderes poéticos de Nadja. Desse modo, a sucessão de imagens acompanha e circunda os movimentos do texto.

A partir da ruptura assinalada pela fotografia do Sphinx Hôtel, para nós a marca do início do distanciamento progressivo do narrador em relação à Nadja, à medida que esse narrador torna-se menos participante das ações, as imagens revelam igualmente esse “afastamento”, uma vez que se encontram nessa terceira parte sobretudo “imagens de imagens”, como fotografias de quadros e de desenhos, em uma espécie de *mise en abîme*. Na parte final, instituída a partir do anúncio “Mazda”, o real continua a se distanciar do imaginário, e a iconicidade das imagens já testemunhava que a experiência contada ia se distanciando simbolicamente da aventura vivida. No final da narrativa a distância referencial da presença real de Nadja torna-se assim ainda maior: “interdita de futuro, Nadja não pertence agora senão ao passado”¹⁵⁶ (ARROUYE, 1983, p. 146). Retomaremos tais reflexões para tratar melhor das problemáticas da ausência e do distanciamento na última parte dessa tese.

Desse modo, podemos por fim afirmar que a obra bretoniana, *Nadja* e as demais que compõem a trilogia e que repousavam no seu desejo latente de publicação conjunta, é decerto concebida e configurada como um projeto fotoliterário. Todas as evidências que observamos nessas análises não deixam dúvidas a esse respeito. É um projeto fotoliterário o que se revela nas intenções do autor de reedição das três obras com uma ilustração enriquecida ou mesmo na reedição de *Les vases communicants* com as inserções fotográficas. Portanto, desde a gênese, às suas revisões e alterações, passando pela dinâmica de interações e de trocas mútuas que verificamos no livro e pela intenção de publicação em conjunto, há sinais claros da constituição de um projeto fotoliterário articulado, o que, a propósito, reflete-se nas diferentes relações intertextuais e interfotográficas apreendidas entre essas três obras, como a reincidência da noção de “Beauté convulsive” ou da “Maison de verre” que reaparecem

¹⁵⁵ No original, “Elles se regroupent diégétiquement en quatre chapitres, dont l'incipit des trois premiers est la représentation d'un «point de départ» : l'hôtel des Grands Hommes (p. 23), la librairie de l'Humanité (p. 20), enfim le Sphinx Hôtel (p. 121) où commence l'expérience parisienne de Nadja”.

¹⁵⁶ No original, “Interdite de futur, Nadja n'appartient désormais qu'au passé”.

textual e fotograficamente em *L'amour fou*, o que demandaria outro trabalho para a sua recuperação completa, mas que teremos a ocasião de demonstrar ao menos uma vez nesta tese.

Somente pensando em termos de um projeto fotoliterário é possível abarcar as metáforas fotoliterárias, os temas icônicos, a importância estrutural das fotografias em *Nadja* ou ainda as articulações estabelecidas entre si que permitiram, por exemplo, a Grojnowski afirmar que elas se organizam, segundo suas relações, como “séries” (pelos tipos: retratos, lugares, objetos etc.), como “sequências” (pelas sucessões que formam um todo coerente) e como “grupos instáveis” (pelas relações aleatórias que o leitor pode estabelecer).

Nesse sentido, os estudos fotoliterários implicam reconhecer que, se há “contaminação” da fotografia no texto, o mesmo ocorre na relação do texto para a fotografia. Implica ainda perceber que são importantes as relações travadas entre o escritor e os fotógrafos, entre o escritor e a fotografia, mas o mesmo vale na linha inversa. Quem eram, o que viam e também o que liam os fotógrafos dessa obra seria um outra valiosa e intrigante questão a ser investigada futuramente. Não havendo espaço para tais análises nesta tese – o que nos parece ser crucial e ainda faltar aos estudos que concernem a essa e a outras obras bretonianas para o completo ganho de profundidade nos estudos literários –, desejamos ao menos afirmar que *Nadja* surge de um projeto fotoliterário de Breton e, por se constituir uma obra fotoliterária, como tal, é finalmente construída não por um autor criador de sentidos para ela, mas por sete autores, um escritor e seis fotógrafos, o que gera outras tantas interferências a serem um dia aprofundadas. Fiquemos somente por ora com essas pistas.

Como bem observa Daniel Grojnowski, em “Eugène Atget, artisan photographe et auteur d'avant-garde” (2008)¹⁵⁷, o fotógrafo Jacques-André Boiffard imprime uma marca estético-literária em suas fotografias. Suas fotografias revelam nos lugares fotografados caracteres literários. Outrossim, nas fotografias em *Nadja*, Boiffard não busca fazer seus enquadramentos unicamente para criar a presença de um cenário, gerar o efeito de realidade para a obra ou permitir a Breton substituir as descrições. Na interpretação de Grojnowski, o escritor e o fotógrafo são “cúmplices um do outro” na representação dos “cantos” de Paris. Não se pode negar, por exemplo, que, assim como Breton transporta em suas palavras as constantes interferências das obras que conhece, seja por alusões ou por intertextualidades explícitas ou sutis, Boiffard figura em suas fotografias as marcas de suas leituras de texto e de imagens.

¹⁵⁷ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *Littérature et photographie* (2008), organizada por Montier, Louvel, Méaux e Ortel.

Acerca dessa rede de intertextualidades e de “citações”, Grojnowski vê traços da estética de Atget impregnados na obra de Boiffard, o que nos faz assumir que é “com o olhar de Atget – e, naturalmente, pela incitação de Breton – que Boiffard enquadra os espaços”¹⁵⁸ (GROJNOWSKI, 2008, p. 437). Expandido essa percepção, encontramos ressonância na ideia de obra fotoliterária e, portanto, co-criativa, em que germinam as mais profundas correlações intertextuais e interartísticas. Ainda nas palavras daquele crítico,

A errância na cidade, a eleição de lugares escolhidos, de vitrines, os planos abertos sobre espaços frequentemente inabitados (em um momento em que a técnica não exige mais longos tempos de pausa), fazem com que a caminhada à qual convida *Nadja* siga passo a passo aquela de um outro: **uma caminhada de citações, pode-se dizer, em que se entrecruzam numerosos passantes**¹⁵⁹. (GROJNOWSKI, 2008, p. 438, grifo nosso)

Sem nos furtarmos, por fim, ao prazer de citar – do universo que compõe essa histórica relação – ao menos um dos exemplos que consideramos mais ricos na perspectiva de trocas, lembremos das transações fotoliterárias entre Proust e Brassai. Autor de fotografias de *L'Amour fou* e personalidade fundamental da história das fotografias parisienses, trata-se de um fotógrafo cujo substrato literário é evidente e cuja obra, escrita ou visual, manifesta o eco profundo que o habitava, um eco que percorre e atravessa os terrenos da literatura e da fotografia. Filho de professor de francês e tendo chegado a Paris nos anos 20, o artista acumulava leituras de notáveis nomes da literatura francesa, como Nerval e Baudelaire, mas sobretudo Marcel Proust, relido muitas vezes.

Desse íntimo contato surge seu estudo sobre Proust: em sua interpretação, uma “bomba” que lançaria uma luz completamente nova sobre a obra proustiana. Seu *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* é publicado postumamente em 1997. Se Brassai lança seu olhar sob a obra monumental do escritor e dela revela um atributo até então desconhecido, tendo sido o primeiro a captar o papel e a importância da fotografia na construção literária de Proust, ele igualmente requer que se leve em consideração que sua obra está ancorada nesse “escritor aparentemente o mais afastado de seu próprio domínio artístico”¹⁶⁰ (MONTIER, 2015, p. 50).

¹⁵⁸ No original, “C’est en effet avec le regard d’Atget – et, bien entendu, à l’incitation de Breton – que Boiffard cadre des espaces”.

¹⁵⁹ No original, “L’errance dans la ville, l’élection de sites choisis, de vitrines, les plans ouverts sur des espaces souvent inhabités (à un moment où la technique n’impose plus de longs temps de pause), font que la promenade à laquelle invite *Nadja*, suit pas à pas celle d’un autre : une promenade citationnelle, peut-on dire, où s’entrecroisent nombre de promeneurs”.

¹⁶⁰ No original, “écrivain apparemment le plus éloigné de son propre domaine artistique”.

Como não ler a obra de Proust sem reconhecer as interferências da fotografia após o belo trabalho de Brassai? E, acima de tudo, como não ler as fotografias de Brassai (algumas dispostas nas páginas de *L'amour fou...*) sem retomar à escrita literária de Proust? Sublimes transferências residem no seio das histórias literária e fotográfica. Vislumbramos dessa aventura amorosa apenas pequenos fragmentos e esta tese não é senão um passo de uma jornada longa que busca continuar seguindo esses traços.

A aventura entre literatura e fotografia e o projeto fotoliterário verificados nessa primeira parte da tese e todas as suas implicações nos remeterão agora a investigações mais detalhadas e profundas, buscando o quase-invisível das especificidades dessas artes e de seus encontros. Faremos, por conseguinte, uma sondagem mais detida da literatura e da fotografia, para assim retomarmos sempre aos significados ocultos entre texto e imagem que, como vimos, a obra pede para serem decifrados como se fossem criptogramas. Em um aprofundamento gradativo, visamos a adentrar as relações de interferências entre as estéticas literária e fotográfica na construção de uma poética fotoliterária que percorre cada canto dessa obra, que não é nem puramente literária nem puramente fotográfica. Indo da palavra à imagem, da imagem à palavra, e escutando os seus profícuos diálogos, procuraremos apreender na segunda e na terceira parte da tese a poética constituída fotoliterariamente nessa obra: a poética do instantâneo e do traço.

Segunda Parte

LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS



Derrière la Gare Saint-Lazare, Henri Cartier-Bresson (1932)

Capítulo 4 - Por uma poética do instantâneo

Como já bem salientado, os efeitos literários da revolução invisível da fotografia, desafio perseguido na obra inaugural de Philippe Ortel (2002), são notáveis, e diversos foram os “empréstimos” ou as alterações operadas na arte literária a partir da invenção dessa grande revolução técnica, certamente uma das mais importantes para o campo artístico no século XIX.

Já é sabido que tais vínculos fotoliterários – ora pacíficos ora conturbados – são antigos na concepção e na crítica de diversos autores literários. Seus liames, que remontam à invenção da fotografia, são revelados por exemplo nas célebres referências à fotografia na obra de Marcel Proust, iluminadas a partir da leitura de George Brassai e desde então largamente estudadas. Além da paixão pessoal de Proust pela arte fotográfica e o papel da fotografia em sua formação artística, a obra proustiana é povoada de produtivas metáforas fotoliterárias. Os laços estreitos entre fotografia e literatura manifestam-se, aliás, nas belas analogias proustianas envolvendo memória, fotografia e escritura.

Em *Le temps retrouvé* [O tempo redescoberto] (1927) observa-se justamente uma aproximação entre o trabalho de escritura do romancista e a metáfora da “revelação”. Segundo o narrador, no estilo de cada autor reside a revelação – revelação essa impossível por meios diretos e conscientes. Para Philippe Ortel, em nenhum outro momento da história literária o processo fotográfico tinha sido tão “estritamente associado à escritura” como nesse paralelo proustiano, “uma vez que ele descreve aqui a parte mais pessoal da criação: o estilo”¹⁶¹ (ORTEL, 2002, p. 310). Ainda na leitura de Ortel, é a vida íntima de cada escritor que será revelada e fixada pelo estilo e, nesse sentido, a escritura compartilha com a fotografia essa “capacidade de tornar clara a ‘diferença qualitativa’ que singulariza a percepção que cada ser tem do mundo”. Em outras palavras, nessa metáfora o que se pode ver é que “o estilo é fiel à singularidade interior do autor lá onde a impressão fotográfica restitui fielmente a singularidade exterior das coisas”¹⁶² (ORTEL, 2002, p. 311).

As metáforas fotográficas proustianas, ligadas não ao dispositivo em papel, mas às imagens reveladas em suporte transparente, a exemplo das placas de vidros, conforme demonstra Anne-Cécile Guilbard, em *Proust à travers les photographies* (2017), podem ser verificadas em outras passagens ilustres desse livro e da obra de Proust como um todo.

¹⁶¹ No original, temos literalmente “étroitement associé à l’écriture, puisqu’il décrit ici la part la plus personnelle de la création : le style”.

¹⁶² No original, “capacité à mettre en lumière la « différence qualitative » qui singularise la perception que chaque être a du monde” e “le style est fidèle à la singularité intérieure de l’auteur là où l’empreinte photographique restitue fidèlement la singularité extérieure des choses”.

Vejamos apenas dois exemplos. No primeiro, em uma instigante descrição da literatura, o narrador nos sugere que:

A vida verdadeira, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida por conseguinte plenamente vivida, é a literatura. Essa vida que, em certo sentido, habita a cada instante em todos os homens como também no artista. Mas eles não veem, porque não buscam desvendá-la. E assim o seu passado fica encoberto de incontáveis clichês que permanecem inúteis porque a inteligência não os “revelou”¹⁶³. (PROUST, 1990, p. 202)

Impossível não observar nessa citação como o passado, o vivido converte-se em imagens fixas que permanecem obscuras até que se aproxime delas a “lâmpada da inteligência” (GUILBARD, 2017, p. 3). O mecanismo em tudo se equipara, portanto, ao das placas fotográficas que possuem igualmente “essa particularidade de parecerem obscuras enquanto não se as aproximam da luz, para se olharem através, e ao avesso, as figuras depositadas na superfície que somente então lá se revelam”¹⁶⁴ (GUILBARD, 2017, p. 3).

Como em placas de vidro, sem negativo, a memória cria imagens únicas e, nessa concepção metafórica da própria literatura, é a luz da inteligência que deve ser lançada sobre as imagens da memória, ainda obscuras. Como em placas de vidro, as imagens da memória podem ser sobrepostas e precisam ser atravessadas pela luz da inteligência para serem vistas; do contrário, permanecem obscuras, semitransparentes, no passado.

O segundo exemplo pode completar essa profícua metáfora e nos colocar diante da evidente relação intrínseca entre memórias, imagens fotográficas e escritura. Também em *Le temps retrouvé*, encontramos a seguinte observação do narrador: “Eu tentava agora extrair da minha memória outros ‘instantâneos’, especialmente instantâneos que ela tinha tirado em Veneza”¹⁶⁵ (PROUST, 1990, p. 172). Como podemos observar, é patente a alegoria da memória como uma câmara escura, das lembranças como instantâneos e – recordemos – da inteligência como luz necessária para tornar as imagens visíveis, num trabalho de “iluminação” em tudo correlato ao da escrita literária. Conforme esclarece Jérôme Thélot, essas analogias eram lugar comum no século XIX e são muito frequentes na obra de Marcel

¹⁶³ Tendo consultado o original e a tradução em português (Globo, 1988), optamos finalmente por recorrer a uma tradução nossa, para melhor preservar os sentidos que buscávamos salientar em nossa análise. No original temos “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu’ils ne cherchent pas à l’éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d’innombrables clichés qui restent inutiles parce que l’intelligence ne les a pas « développés »”.

¹⁶⁴ No original, “cette particularité de paraître obscures tant qu’on ne les a pas approchées de la lumière, pour regarder au travers, et à l’envers, les figures déposées à la surface qui alors seulement s’y révèlent”.

¹⁶⁵ No original, “J’essayais maintenant de tirer de ma mémoire d’autres «instantanés», notamment des instantanés qu’elle avait pris à Venise”.

Proust. Para Thélot, finalmente, é pelo processo dessa “revelação” que se desvenda a verdade buscada por esse narrador, que se torna, por consequência, um “fotógrafo espiritual” (THÉLOT, 2003, p. 189).

As interferências fotoliterárias são sem dúvida as mais variadas, chegando ao ponto de, em certos momentos, como nos exemplos vistos, se igualarem o ato de escritura e o da revelação fotográfica, o que parece bastante esperado, tendo em vista que a partir do século XIX, segundo Philippe Ortel defende, o próprio acesso ao real pela escrita literária passou a ser mediado pelo modelo da máquina fotográfica.

Não é igualmente estranho de se observar, nessa esteira, que o automatismo criador, princípio básico do Surrealismo, e o processo fotográfico tenham sido também colocados em paralelo por André Breton. Dessa forma, acerca das proximidades entre a proposta da estética surrealista e o processo fotográfico, é importante resgatar as considerações de Annateresa Fabris, em *Fotografia e arredores* (2009). Sem a pretensão de perpassar todas as possibilidades de vínculos entre o Surrealismo e a fotografia, é possível demonstrar certa predileção, defesa e associação da imagem técnica com o movimento surrealista, segundo consta em observações de Louis Aragon e André Breton.

A fotografia surrealista já não se encontrava mais no interior dos estúdios, porquanto a fotografia do início do século XX começa a perder seu caráter exclusivamente acadêmico e, assim, mistura-se à vida. Dessa forma, o instantâneo, capaz de revelar a vida, o ser humano em seus atos cotidianos, mereceu grande atenção e prestígio por parte dos artistas surrealistas. De acordo com Annateresa Fabris, Louis Aragon, em *Les collages* (1965), declarou seu apreço pela fotografia, uma arte

mais reveladora, mais denunciadora do que a pintura. Ela nos mostra **não mais seres que posam, mas homens em movimento. Fixa momentos de seus movimentos** que ninguém teria ousado imaginar, que ninguém teria ousado ver. [...] A fotografia, hoje, tem todas as ousadias. **Descobre de novo o mundo.** (ARAGON *apud* FABRIS, 2009, p. 100, grifos nossos)

Desse modo, se a redescoberta de traços da experiência humana pode ser considerada uma das correspondências entre a forma de escrita surrealista e a fotografia, outro aspecto relevante de tal correspondência pode ser a “desambientação” e o alcance das dimensões do “maravilhoso”, possíveis tanto à fotografia quanto à poética surrealista. O Maravilhoso representa a negação de uma realidade dada e o surgimento de novas relações liberadas a partir dessa recusa. E, para os artistas surrealistas, pode-se chegar à recusa da realidade, à negação do real por meio das colagens fotográficas, nas quais os objetos são retirados de seu

campo habitual e suas partes passam a estabelecer entre si ou entre outros objetos relações inteiramente novas, o que para Breton representa que os objetos “escapavam do princípio de realidade, sem deixar de ter consequências no plano real (subversão da noção de realidade)” (BRETON *apud* FABRIS, 2009, p. 102).

O signo do maravilhoso passa a ser possível na fotografia por meio do confronto com uma visualidade na qual as imagens são modificadas por combinações insólitas, por exemplo. E, nesse sentido, acerca da exposição do artista Max Ernst, em 1921, André Breton apontou para o questionamento das concepções tradicionais da arte ao atribuir à fotografia justamente a capacidade de colocar em xeque os modos antigos de expressão, além de estabelecer uma relação particular entre a fotografia e a escrita automática. Isso é o que podemos ler na célebre afirmação encontrada em *Les Pas Perdus*:

A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura quanto na poesia onde **a escrita automática surgida no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento**¹⁶⁶. (BRETON, 1988, p. 245, grifo nosso)

O elo estabelecido entre a escrita automática e o processo fotográfico é por certo bastante significativo. Para propor essa relação, André Breton evocou o conceito de que a escrita surrealista deveria fazer surgir um texto latente, pleno de sentidos surpreendentes, e a esse processo equivaleria o processo fotográfico, no qual a automatização coloca em crise a concepção de sujeito criador e de parâmetros da criação artística. Para Fabris, nessa analogia bretoniana, o estado passivo ou receptivo do poeta, livre e entregue à linguagem sem qualquer tentativa de orientá-la, encontra correspondência no papel fotossensível, isto é, “o ditado interior, que o obriga a transcrever ‘depressa, sem assunto preconcebido’, teria um equivalente na formação autônoma da imagem” (FABRIS, 2009, p. 111).

É possível perceber assim que há uma relação intrínseca de correspondência entre a escrita automática e o processo fotográfico, uma vez que desse processo resulta uma imagem visível e estável, a partir de uma imagem latente. Em ambos os casos, a operação que transforma a imagem ou o texto latente em uma imagem ou texto visível ocorre livremente, sem as “amarras” da lógica humana. A imagem latente torna-se visível fora do fotógrafo, graças ao acaso e a uma espécie de alquimia (na revelação), da mesma maneira que a mão desempenha um papel apenas de mediador na escrita automática.

¹⁶⁶ No original, “L’invention de la photographie a porte un coup mortel aux vieux modes d’expression, tant en peinture qu’en poésie où l’écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée”.

Em sentido complementar, conforme analisa Magali Nachtergaele (2008), a fotografia, tornada pura escrita automática, duplica concretamente, “no campo do visível e sem mediação humana, as imagens poéticas brutas que Robert Desnos transcrevia durante seus ‘sonos’”¹⁶⁷ (NACHTERGAEL, 2008, p. 80). Em síntese, Breton concebe a fotografia como metáfora do automatismo, ou seja, como modelo teórico da escrita surrealista.

Também nessa perspectiva, a crítica Annateresa Fabris, em seu capítulo “O surrealismo pictórico: a alquimia da imagem”¹⁶⁸ (2008), condensa uma série de análises dos valores e das relações estabelecidas entre o Surrealismo e as artes visuais, sem deixar de mencionar justamente o caráter determinante da fotografia para esse movimento, e cita uma interessante hipótese formulada no final dos anos 20, essa não por Breton, mas por Salvador Dalí, acerca de um “inconsciente fotográfico” capaz de atingir o “imaginário ilimitado que nasce das próprias coisas” (DALÍ *apud* FABRIS, 2008, p. 486).

Outrossim, a analogia entre escrita automática e fotografia habitará o pensamento crítico de André Breton e será retomada dez anos mais tarde, em *Point de jour* (1934), quando o autor mais uma vez importa o “modelo fotográfico” para sua concepção de escrita. Para Breton, “tudo está escrito sobre a página em branco” e o processo de escrever se assemelha a uma “revelação fotográfica”¹⁶⁹ (e aqui vemos a expressão tanto no sentido literal, do processo químico de transformação da imagem latente, registrada na placa fotográfica, em imagem visível, quanto metaforicamente no sentido de desvendar o que está oculto).

A esse respeito, Michel Poivert, em *L'image à service de la révolution: Photographie, surréalisme et politique* (2006), argumenta inclusive que o desafio teórico da analogia fotografia-escrita coincide com os esforços bretonianos de articular duas das principais experiências surrealistas, a escrita automática e as sessões de sonos hipnóticos. Dessa maneira, de modo análogo ao observado nas metáforas de Marcel Proust, o escritor surrealista igualmente erige a um patamar de equivalência as artes literária e fotográfica, partindo do par metafórico de correspondência fotografia-escrita automática.

Segundo Poivert a própria ideia do automatismo é traduzida em imagem pela fotografia para Breton, esse que – por meio da analogia entre o registro e a criação literária – apoiou-se frequentemente na fotografia para elaborar uma “ficção teórica” do automatismo

¹⁶⁷ No original, “dans le champ du visible et sans médiation humaine, les images poétiques brutes que Robert Desnos transcrivait lors de ses «sommeils»”.

¹⁶⁸ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *O Surrealismo* (2008), organizada por de J. Guinsburg e Sheila Leirner.

¹⁶⁹ No original, temos integralmente “Tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que dont les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement *photographiques*” (BRETON, 1992, p. 377, grifo do autor).

psíquico (POIVERT, 2006, p. 31). Não nos parece à toa que a fotografia esteja no seio do movimento surrealista, em publicações que encabeçam suas principais ideias, cujos exemplos maiores talvez sejam as inserções da fotografia que ilustra o artigo de Breton, “La beauté convulsive” (Minotaure nº 5, 1934), intitulada “L’image telle qu’elle se produit dans l’écriture automatique”, ou da fotomontagem “L’écriture automatique”, que ilustra o verbete “Breton, André”, no *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* [Dicionário abreviado do Surrealismo] (1938).

Numa resposta correlata, é o fotógrafo Man Ray que equipara sua fotografia ao modelo literário de André Breton, ao apontar que tentava tornar sua fotografia automática, que buscava se servir de “[seu] aparelho como de uma máquina de escrever”¹⁷⁰ (RAY *apud* POIVERT, 2006, p. 59). A fotografia torna-se, portanto, modelo para a escritura, ao passo que a literatura é tomada por espelho para a fotografia. Em outras palavras, “a metáfora funciona nos dois sentidos: poetas e fotógrafos usam de uma analogia provável entre fotografia e escritura”¹⁷¹ (POIVERT, 2006, p. 59).

Finalmente, podemos verificar ainda que, em *Le surréalisme et la photographie : une avant-garde antimoderne ?* (2017), Poivert apresenta a fotografia não mais apenas como uma forma de expressão para o movimento surrealista, mas como uma mídia que contém “uma forte carga crítica em relação aos valores modernista”¹⁷² (POIVERT, 2017, p. 61). Para esse crítico de arte, a reprodutibilidade contra o original, o valor de uso documental contra a invenção e o anonimato das ilustrações contra o valor autoral são as características dessa nova arte que colocam a fotografia no centro do Surrealismo.

No que concerne às características específicas da imagem fotográfica e sua história, é relevante constatar também que, com a chegada do século XX, a fotografia foi erigida ao *status* de arte, a denominada “arte sem fronteiras” (SONTAG, 2004, p. 148), e pôde definitivamente adentrar os museus e galerias, tornando-se – na compreensão de Susan Sontag – “o mais bem-sucedido veículo do gosto modernista em sua versão pop” (SONTAG, 2004, p. 147). Não obstante, o seu tom de fetiche, ora como talismã ora como aprisionador das almas, coexistiu com a fotografia desde seus primórdios e a acompanha até a atualidade.

Esse tom fetichista atribuído à fotografia (igualmente caro aos surrealistas), para Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* e outros ensaios (2012), deve-se principalmente à “condição indicial” da imagem fotográfica. Conforme esclarece Dubois, a partir dos conceitos

¹⁷⁰ No original, “mon appareil comme d’une machine à écrire”.

¹⁷¹ No original, “la métaphore fonctionne dans les deux sens : poètes et photographes usent d’une analogie probable entre photographie et écriture”.

¹⁷² No original, “une forte charge critique à l’égard des valeurs modernistes”.

semióticos de Charles Sanders Peirce, a fotografia é procedente da ordem do *índice*, isto é, uma representação por contiguidade física do signo com seu referente. A relevância dessa afirmação encontra-se nas consequências conceituais, mas – sobretudo – filosóficas acerca da fotografia como signo.

Nas formulações de Peirce, o *índice* distingue-se dos demais tipos de signos pela relação que estabelece com seu referente, porquanto o *ícone* consiste em uma representação por semelhança e o *símbolo* compreende a representação por convenção geral. Por seu estatuto semiótico de índice, ou seja, por se entender que “o signo fotográfico [...], por seu modo constitutivo (a impressão luminosa), dependa plenamente da categoria dos índices (signos por conexão física)” (DUBOIS, 2012, p. 65), assume-se que a fotografia seja uma representação semelhante ao referente, mas realizada por contiguidade física do signo com seu referente, criada a partir da emissão luminosa. Um índice icônico por vezes é o que encontramos então na fotografia. Diante de tais considerações, observa-se que a distinção semiótica dos signos implica na compreensão de que a imagem produzida na fotografia seja dotada “de um *valor todo singular ou particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*” (DUBOIS, 2012, p. 45). Peirce faz alusão à fotografia em suas categorias semióticas e esclarece que

As fotografias [...] são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, **essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a compreender detalhe por detalhe à natureza.** Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: **os signos por conexão física** [índice]. (PEIRCE *apud* DUBOIS, 2012, p. 49, grifos nossos)

Igualmente nesse sentido é a percepção de André Bazin, em *Ontologie de l'image photographique* (1981), para quem a existência de um objeto fotografado participa da própria existência do modelo, como uma “impressão digital” (BAZIN, 1981, p. 16).

Esse entendimento, embora traga em si muitas reflexões, parece ser necessário e determinante para o estudo profundamente filosófico de Barthes acerca da fotografia. Roland Barthes espanta-se com “a pregnância e a presença do referente dentro da foto e por meio dela” (DUBOIS, 2012, p. 48). A definição ontológica de Barthes só é possível a partir dessa percepção. Segundo Barthes reflete, em *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia* (1984),

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. [...] Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla

posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe nela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. (BARTHES, 1984, p. 115)

O noema da fotografia proposto por Barthes torna-se claro: a essência da fotografia é o “*Isso-foi*”, pois “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectador*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (BARTHES, 1984, p. 115-116).

Também nas concepções de Roland Barthes, é importante observar o que o teórico concebe por “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada, diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p. 114-115), referente esse, aliás, que, dada a natureza de sua produção, sempre “adere” à fotografia, marca de uma “aderência singular” (BARTHES, 1984, p. 16), de sorte que a fotografia sempre é uma emanção de seu referente, que em sua eterna teimosia insiste em estar presente (e ausente a um só tempo, como veremos na última parte desta tese).

Refletem também sobre essa particularidade Santaella e Nöth, segundo os quais essa “aderência do referente na fotografia tem sido o aspecto sobre o qual costuma reinar um consenso quase absoluto entre os teóricos da imagem fotográfica” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 121). Se para Philippe Dubois, trata-se de um tipo de imagem “que procede mais por contato do que por mimese” (DUBOIS, 2012, p. 81), essa ideia pode ser complementada pela percepção da natureza técnica de produção da imagem fotográfica, consoante observa Metz: “o referente real é sentido como dominante na fotografia, [...] vestígio deixado sobre uma superfície especial pela combinação de luz e ação química” (METZ *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 121).

Pela natureza técnica da produção fotográfica, o resultado do processo fotográfico traz em si sempre esse indício, esse traço do real, um vestígio decalcado da realidade e do passado. Na poética afirmação barthesiana, portanto,

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios. (BARTHES, 1984, p. 15)

Essencialmente a fotografia é um vestígio do que foi, uma eternização do instante que necessariamente foi, mas não é mais. Assim, a fotografia nunca cessa de designar, de atestar – *o real do passado*.

Ademais, não se pode negligenciar o fato de que a “atestação” proporcionada pela fotografia não confere e não pode implicar significados por si só. A fotografia necessariamente testemunha, designa e afirma. Contudo, é importante ter cuidado “*para não confundir essa afirmação de existência com uma explicação de sentido*” (DUBOIS, 2012, p. 83), uma vez que a fotografia, em si mesma, apenas atesta, mas não interpreta, comenta ou explica. É por isso que as fotos “são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 33).

E aqui entra em jogo um outro aspecto relevante que verificamos nas relações entre a fotografia e a literatura surrealista. É notado por Dubois que, nesse estado de latência da fotografia, nessa distância, no tempo e no espaço, manifesta-se “*toda a relação da fotografia com a alucinação*” (DUBOIS, 2012, p. 91). É possível evocar “algo de fantas(má)tico”, porquanto, pelo distanciamento temporal, o objeto visto desapareceu necessariamente no momento em que a imagem foi olhada. Nesse mesmo prisma, a fotografia se assemelha a *uma imagem de sonho*, “ou antes, para retomar uma determinada metáfora célebre apontada por Freud, não se poderia dizer aqui que a fotografia efetua, ao pé da letra, *o trabalho do inconsciente?*” (DUBOIS, 2012, p. 91).

Outro elo que reconhecemos entre a fotografia e o Surrealismo é a eternização do instante, da realidade em via de desaparecer e, como buscaremos apontar, a captura do real extraordinário, mas cotidiano, no reverso da realidade. Todavia, por ora, basta que reconheçamos o caráter de índice intrínseco à natureza da mídia fotografia. Retomaremos às ideias sobre o revés do real no capítulo seguinte e sobre as noções de traço, vestígio, rastro e suas consequências, na última parte desta tese.

Nessa etapa de reflexões é necessário assinalar também que na compreensão surrealista a fotografia é uma arte figurativa não realista, uma vez que é um resultado do real, mas colocado em uma nova configuração, que possibilita a apreensão de um único aspecto da realidade, ou ainda permite a desnaturalização, a desambientação ou mesmo a transformação do real. A essa percepção, é possível ainda acrescentar que, no projeto surrealista, a fotografia estaria ligada à proposta de capturar o instante, para encontrar um equivalente à captura pelo inconsciente e irracional.

Parece-nos que é sobretudo um tema primordial da literatura moderna, mormente no Surrealismo aqui destacado, que se vê coincidentemente refletido na ambição da proposta

fotográfica: a busca pela apreensão inusitada do instante que flui, que passa. Resgatando os aspectos apontados na afirmação de Aragon, em *Les collages*, recordemo-nos que a fotografia também propõe mostrar “não mais seres que posam, mas homens em movimento”; a fotografia segundo o escritor “fixa momentos de seus movimentos”.

A esse respeito, Sheila Leirner, no ensaio intitulado “Existe uma fotografia surrealista?”¹⁷³ (2008), considera que o Surrealismo e a fotografia aproximam-se, pois ambos multiplicam a realidade ao tornar possível a transformação da “visão”. Nesse sentido, a fotografia sempre exerceu certo fascínio e atração nos poetas surrealistas, afinal, “seria impossível que a fotografia, apresentando-se como ‘tipo de escrita automática visual’ não solicitasse a atenção dos surrealistas, preocupados que estavam com o ‘além do real’” (LEIRNER, 2008, p. 614). Soma-se a isso ainda, como reflete Leirner, o mais importante para nós: que nessas duas estéticas, a liberdade de desorganizar a técnica é tomada como premissa para descobrir o mistério encoberto na trivialidade daquele instante capturado.

4.1 O documento “tomado ao vivo”: um instantâneo literário

A partir dessas considerações e dando sequência às nossas análises de *Nadja*, como não destacar que o leitor encontra, na constituição da forma literária dessa narrativa dedicada ao “real maravilhoso”, justamente uma escolha formal típica da escrita de si que pretende “capturar” e “registrar” o instante que passa?: um diário. No tocante a essa estrutura literária, é marcante a força de autenticidade dessa escritura (mais presumida do que efetiva, tal qual a autenticidade fotográfica) tão íntima e pessoal, que, para o autor, certamente está vinculada à busca pela apreensão dos acasos tão reais quanto a própria vida.

Essa forma literária, no entanto, parece-nos construída propositalmente por seu autor, isto é, parece ter sido conscientemente uma escolha estética, tendo em vista que seu processo de escritura não se deu diariamente, como as datas que iniciam cada pequeno “capítulo” poderiam sugerir. Como sabemos, a obra começou a ser escrita apenas em meados de agosto de 1927, cerca de dez meses depois dos eventos narrados e de cinco meses após os últimos contatos com a jovem que dá nome a esse livro.

É importante ressaltar, dessa maneira, que esse formato de diário é constituído literariamente, pois não se trata de um diário no sentido estrito de uma escrita efetuada diariamente, de “uma escrita cotidiana: uma *série de vestígios datados*” (LEJEUNE, 2014, p. 299), geralmente conservada longe dos olhares coletivos. Não se pode, contudo, negligenciar

¹⁷³ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *O Surrealismo* (2008), organizada por de J. Guinsburg e Sheila Leirner.

que há uma vontade patente de reconstruir os eventos condicionados às datas (base dos diários), e a escrita separada dia-a-dia comprova o anseio do autor por criar um texto que – ao menos – se pareça com um *journal intime*.

O diário, em sua acepção geral, baseia-se na separação por datas escolhida por Breton para a escrita da segunda parte de *Nadja*. Segundo Lejeune, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2014), “A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Desse modo, não nos resta dúvida da tentativa do autor de aproximação de sua obra à forma de um diário. Conforme já demonstrado, há mesmo indícios de que o autor anotava – ou esboçava – alguns episódios enquanto ainda mantinha contato com a jovem, como sugere a carta de 1º de novembro de 1926, em que a moça se mostra ofendida por seu “retrato desnaturado”.

A datação nos diários, embora possa ser apresentada por vezes de modo espaçado ou menos preciso, é ainda para esse teórico a sua marca capital. Também para Philippe Lejeune, cada entrada (data) de um diário “é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Daí decorre o nosso entendimento de que se trate de um recurso estético, de uma “ficcionalização” de um diário, uma vez que, como em toda escrita posterior, não há uma narração ignorante do futuro daqueles eventos. Em contrapartida, sua opção formal pode revelar a busca por uma escritura correspondente ao registro que corta e suspende a história no tempo.

Nessa toada, a despeito de qualquer questionamento acerca da veracidade dos eventos narrados em suas páginas, nos é imperioso observar as implicações da tentativa deliberada de representar no texto literário a constituição desse diário. Assim, para além das indagações do aspecto temático e de conteúdo, faremos a análise dessa reconstrução literária em formato de datação, buscando nos aproximar do nosso objeto de estudos, ou seja, das relações fotoliterárias estabelecidas na obra. Diante dessas reflexões esboçadas, notemos com atenção mais uma vez o que o autor deixa transparecer acerca dos propósitos de sua escritura no “Avant-dire” da edição de 1963.

Além dos já comentados imperativos antiliterários, a contraposta substituição das descrições pelas imagens fotográficas e o controverso tom de observação médica sem a mínima preocupação com estilo, o autor afirma movimentar esses dois imperativos em direção à apresentação dos fatos sem alterar em nada o seu conteúdo. E isso será feito pelos “fatos-escorregões” e pelos “fatos-precipícios”, isto é, pelos acasos, pelas coincidências, pelos acontecimentos súbitos e inesperados, de caráter pouco verificável, pelas ocorrências

incoerentes e ilógicas. A essa intenção o autor acrescenta que sua busca será justamente a de apresentar tais eventos sem alterar “o documento ‘tomado ao vivo’”¹⁷⁴ (p. 20).

O diário, sem dúvida, é a forma literária mais apropriada para uma representação que pretende “tomar” a realidade “ao vivo”. Nessa perspectiva, a explicação para a criação de um diário em suas páginas parece responder a todos os propósitos observados em nossas análises: pelo diário se pode “tomar a realidade ao vivo” e, a partir desse recorte, “capturar” e “registrar” o instante que passa, demonstrando de maneira mais “viva” o real maravilhoso.

Ademais, diferentemente de outras formas autobiográficas, o diário caracteriza-se por não ser retrospectivo, por ser justamente uma escrita do presente. Em vista disso, esse diário não apenas “toma ao vivo”, ele busca preservar o presente dos eventos narrados. É exatamente isso o que se pode ver em algumas passagens, em que o narrador realoca certas ocorrências na forma verbal presente e portanto se reaproxima daquela realidade “capturada” por seu “olhar médico”, o que igualmente aproxima seu leitor dessa realidade “tomada ao vivo”.

A narrativa da obra é construída predominantemente no passado, como naturalmente se espera, porquanto o momento da narração (da escrita, do discurso) sucede (sempre) temporalmente o momento da história (do vivido). Na abertura do diário, entretanto, em que se lê “no dia 4 de outubro último”, houve um acréscimo em nota de rodapé na edição de 1963 com a informação “Estamos em 1926” (p. 63). Essa inserção (clara reatualização ou tentativa de fazer coincidir a narração com a diegese) poderia ser compreendida como insignificante, se não fosse pela utilização do tempo verbal presente também em outros trechos da narrativa.

Sob o título *6 de outubro*, por exemplo, encontra-se a seguinte passagem em que o tempo presente pode ser destacado:

A fim de não flunar por muito tempo, **saio** lá pelas quatro, com a intenção de ir a pé até La Nouvelle France, onde **devo** encontrar Nadja às cinco e meia. Tempo necessário para uma volta pelos bulevares até a Ópera, onde **tenho** que dar uma passada rápida. Contrariamente a meu costume, **escolho** seguir pela calçada direita de Rue de la Chaussée-d’Antin. Uma das primeiras passantes com quem me **apresto** a cruzar **é** Nadja, com o mesmo aspecto do primeiro dia. **Ela vai seguindo**, como se não quisesse me ver. Como no primeiro dia, **volto** meus passos e a **acompanho**. (p. 73, grifos nossos)

Não é incomum ou estranho, até em falas cotidianas, que narrações se (re)aloquem no presente, ainda que façam referência a ocorrências passadas. Esse tipo de construção sempre produz – e é por isso mesmo utilizada, como nos discursos jornalísticos – um efeito de

¹⁷⁴ No texto original, “le document « pris sur le vif »” (BRETON, 1964, p. 6, aspas do autor).

presentificação, em cujo envolvimento o leitor (ou espectador) parece poder rever no aqui e no agora a história narrada. No trecho destacado (como também em toda a sequência narrada sobre esse dia 6 de outubro), a intenção evidente é a de presentificar a cena de mais um encontro inesperado e fortuito com Nadja, que foi vista pelo narrador, trazendo assim o momento de volta ao presente tanto aos olhos (e memória) do narrador quanto de seus leitores. A comprovação do acaso, para o autor, parece precisar ser vista nesse aqui e agora!

Outro trecho em que a presentificação é bastante observável, referente ao dia 7 de outubro, apresenta, além da recorrência dos verbos no tempo presente, o advérbio de tempo “hoje”. Marca indelével, portanto, de ânsia por reatualizar os fatos pela organização da escrita e narrá-los como em uma escrita dia-a-dia, segundo podemos verificar:

Passei a manhã inteira, no entanto, contrariado por causa de Nadja, recriminando-me por não ter marcado com ela para um encontro **hoje**. **Estou** descontente comigo mesmo. **Acho** que observo demais, mas como agir de outra forma? **Como será que ela me vê, me julga?** É imperdoável **que continue** a vê-la se não a amo. **Ou será que amo?** (p. 86, grifos nossos)

Esse evento, escrito no corpo da obra cerca de quase um ano depois de sua ocorrência, aparece permeado de uma sensação de presente tanto pelas escolhas textuais quanto pelo conteúdo emocional aludido. Tais indagações certamente percorreram a mente de André Breton à época, mas é pouco provável que permanecessem (ao menos de modo idêntico) no momento da escrita. Em vista disso, as recriminações e elucubrações são recriadas com o propósito típico dos diários: o registro simultâneo e vivo (e por que não dizer instantâneo?) dos acontecimentos reais, o que essa escritura simula, imita.

Para não incorrer na exaustão de exemplos, salientamos que, no decorrer dos relatos da segunda parte da obra, referentes aos dias 4 a 13 de outubro, há grande recorrência de verbos no presente, como: “fala agora do meu poder” e “leio em seu olhar a impaciência” (p. 76); “Nadja se mostra bastante frívola. Um bêbado não para de rondar a nossa mesa”, “Pronuncia bem alto palavras incoerentes” e “Cai a noite” (p. 77); “Confesso que aqui fico tomado pelo medo” (p. 79); “Para trazê-la de volta a mim, recito um poema de Baudelaire” (p. 81); “Nadja se assusta com uma faixa de azulejos que se prolonga do balcão até o chão” (p. 85); “Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela” (p. 86); “Ela chora” (p. 89); “Agora Nadja me faz ler umas cartas que foram recentemente enviadas” e “Observo com desagrado” (p. 91); “Nadja me mostra um desenho, o primeiro dela que vejo, feito outro dia no Régence” (p. 97); “O trem parte diante de nossos olhos” e “Ela sugere um passeio na Floresta” (p. 99); “Ela aceita” (p. 100).

No tocante específico a essa parte da obra que intitulamos “diário”, além da demonstrada abundância de verbos no presente, que se misturam com poucas ocorrências de verbos no pretérito perfeito e no pretérito imperfeito, outros elementos reforçam o efeito de presentificação, como os diálogos em formato de discurso direto, com falas destacadas de Nadja e de Breton, e até mesmo de advérbios ou expressões de tempo e de lugar, que funcionam como elementos dêiticos e ajudam a construir a sensação de presente, como “Lá” (p. 81), “depois de amanhã” (p. 85), “Ontem” e “Ali” (p. 86), “Agora” (p. 87 e p. 91) e “recentemente” (p. 91), “outro dia” (p. 97), dentre outros.

Além disso, o autor utiliza um recurso de descrições entre parênteses (semelhantes a didascálias e outras indicações cênicas) que sugerem e criam um forte efeito de que o leitor esteja diante do fato narrado. Observemos apenas dois exemplos: Nadja está divagando e, em sua longa fala, surge “O que **vejo** é uma chama que começa no punho, como **aqui (com o gesto de fazer uma carta aparecer)** e que faz com que a mão se queime e desapareça num piscar de olhos” (p. 94, grifos nossos); ainda em outra fala de Nadja apresentada em discurso direto, temos “Olha (**mostrando o alto da vidraça da porta do vagão**), alguém **lá** em cima” (p. 99, grifos nossos). Essas marcas textuais têm o objetivo de colocar o leitor diante da cena narrada, igualando e fazendo coincidir artificialmente o tempo e o espaço da leitura e os dos eventos.

Igualmente curiosa é a inserção no interior de uma obra narrativa de trechos que mais se assemelham ao gênero dramático ou ainda da re-apresentação do espetáculo teatral *Les détraqués* assistido por Breton – do qual o leitor pode ver uma fotografia nas páginas do livro. O autor mescla gêneros literários e integra ao seu texto narrativo precisamente as marcas de cenas de teatro, considerado por Jean-Pierre Sarrazac a “arte do presente e da presença”¹⁷⁵ (SARRAZAC, 2012, p. 351).

A essas constatações somemos ainda que o autor escolheu encerrar sua obra com um recorte do jornal matutino que parece conter a notícia lida ao finalizar a escrita de seu texto. O trecho do jornal, de 26 de dezembro, relata um acidente de avião ocorrido em 1927 próximo à Ilha de Areia, no Canadá. O autor decide terminar sua obra com mais uma forma de presentificação, com mais um elemento do tempo corrente, do tempo presente (retomando agora o momento da escritura, não mais dos eventos narrados). O avião “Dawn”, ou seja, “Aube”, “Aurora”, “Alvorada” – ideia, aliás, aludida na última fotografia e evocada na parte final da obra – teria desaparecido sem deixar traços após sua última mensagem via telégrafo,

¹⁷⁵ No original, “art du présent et de la présence”. Referimo-nos aqui à obra de Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne* : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès (2012).

um fragmento de mensagem que teria sido emitida domingo à noite, às tantas horas pelo... A mensagem dizia, resumidamente: ‘Alguma coisa não vai bem’, mas não indicava a posição do avião no momento, e, devido às péssimas condições atmosféricas e a interferências que se produziram, o operador não conseguiu compreender nenhuma outra frase, nem entrar de novo em comunicação. (p. 146)

Os exemplos mostrados revelam uma tentativa de escritura com valor de presente, ou seja, com valor de uma escrita simultânea, o que, por um lado, mostra-se em consonância com a escolha do formato diário, técnica mais apropriada para a representação cotidiana e do tempo presente, e por outro corrobora as reflexões acerca da narrativa surrealista como investida de uma escritura voltada à apreensão do real maravilhoso, no caso de *Nadja*, “tomado ao vivo”.

Tal percepção nos leva a entrever uma tentativa de apreensão “ao vivo” que só pode ser de fato construída no presente, uma vez que o que se nota é a busca de uma escrita que, portanto, capture, capte o instante (que passa, tornando-se passado). O modo de escrita em *Nadja* coincide, assim, com um desejo de instantaneidade que percorre toda a obra. O texto em *Nadja* seria, então, a tentativa de uma escritura literária do instantâneo, análoga ao instantâneo fotográfico?

Nesse tocante, façamos uma breve retomada a propósito da história da fotografia. É sabido que surgiu, na primeira metade do século XIX, a primeira fotografia mais próxima das atuais e que o processo fotográfico, contudo, data de origem remota, pois desde a Antiguidade Clássica há referências à descoberta da câmara escura. As melhorias da câmara escura, com a inserção de diagramas, de lentes de foco e de lentes côncavas e convexas, foram seguidas dos esforços empenhados simultaneamente por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Daguerre (1787-1851), responsáveis pelas primeiras fotografias. Em 1839, a Academia de Ciências da França, em Paris, anunciou a criação do daguerreótipo, invento de Daguerre, que possibilitou o processo de fixação da imagem através da luz em uma placa metálica. E certamente o advento dessa forma de representação técnica aguardada pela sociedade industrializada do século XIX, configurou-se uma possibilidade de realização de um forte desejo da humanidade: a fixação artística e técnica dos momentos da existência, a fixação do instante que passa.

A vitória sobre o tempo parece ser, por conseguinte, um mote para a arte fotográfica e a fixação dos instantes fugazes, cada vez mais efetiva (embora jamais perfeita), é alcançada gradativamente, com as inovações técnicas dos aparelhos fotográficos. Logo em seu surgimento, o daguerreótipo por exemplo precisava de no mínimo meia hora de exposição

para ser realizado. Já no final do século XIX, esse tempo de pose passa para milésimos de segundo e o nome “instantâneo” surge finalmente para designar essa “imagem de um instante captado como um todo”¹⁷⁶ (JOPECK, 2004, p. 50).

Conforme Walter Benjamin declara, em “A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica” (1987), a fotografia causou muitos dilemas e controvérsias sobre seu estatuto de arte; porém, de acordo com o teórico, essa não era a problemática primordial acerca da fotografia. Para Benjamin

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não era uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. (BENJAMIN, 1987, p. 176)

E essa é a questão crucial, pois nos finais do século XIX e o século XX a noção do tempo foi convertida – seja nas artes, seja na percepção humana – em uma sequência de instantes fragmentados. Nesse sentido, para Roland Barthes, ao contrário do texto que, “pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão”, a fotografia, a seu turno, “fornece de imediato esses ‘detalhes’” (BARTHES, 1984, p. 49), o que reforça o caráter imediato e de apreensão simultânea e tomada instantânea da fotografia – atributos pretendidos pela poética surrealista.

E esse desejo de apreensão imediata da realidade chega plenamente às mãos mais vulgares já no ano de 1888, com o lançamento das câmeras Kodak, o primeiro aparelho portátil, “uma máquina [...] capaz de parar o tempo em um raio”¹⁷⁷ (NACHTERGAEL, 2008, p. 25) que permitiu que se saísse às ruas para capturar o mundo e a vida em movimento contínuo, possibilitando o que Philippe Ortel chama de “arte do olhar”, uma “arte da vida” (ORTEL, 2002, p. 12) que favorece o surgimento de um novo modelo de homem da virada do século XIX para o XX, um homem igualmente fotográfico.

Já no que concerne à possibilidade que vislumbramos da convocação do fotográfico pelo literário no tocante ao seu aspecto de instantaneidade, é relevante notar a valiosa observação de Philippe Dubois (2012), para quem a imagem fotográfica, como tal,

indissociável do ato que a faz ser, [...] não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por **um gesto radical que a faz por inteiro de um só vez**, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes

¹⁷⁶ No original, “image d’un instant saisi comme un tout”. Referimo-nos aqui à obra *La photographie et l’(auto)biographie* (2004), de Sylvie Jopeck.

¹⁷⁷ No original, “une machine [...] capable d’arrêter le temps en un éclair”.

recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. (DUBOIS, 2012, p. 161, grifo nosso)

Como se pode perceber pela afirmação de Dubois, o corte e a instantaneidade são indissociáveis, uma vez que o instante é fixado em um golpe de instantaneidade. Isso nos faz concluir poeticamente que o corte é instantâneo, ao passo que o tempo “cortado” é o tempo do instante, que fatalmente passa, porque o presente só dura mesmo um instante. Desse modo, a fotografia pode ser concebida uma “*fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*” (DUBOIS, 2012, p. 161, grifos do autor).

Nessa esteira, os recursos observados no “corte” “tomado ao vivo” do diário e no registro presentificado da escrita de André Breton recuperam, em uma evocação significativa, a cara e intrínseca compreensão da fotografia como um corte que golpeia e retém o instante e o paralisa, capturando e fixando para sempre seu tempo e seu movimento. Para nós, o gesto “radical que a faz por inteiro” no processo do ato fotográfico é operado pelo escritor na sua linguagem, pretendendo revisitar esse “gesto” literariamente.

Sobre esse aspecto, são também esclarecedoras as percepções semióticas apontadas por Santaella e Nöth, que reconstróem essa percepção da instantaneidade pela perspectiva do paradoxal encontro entre a eternização e a efemeridade do instante que se esvai, tendo em vista que “O instante arrancado do *continuum*, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento do vivido que se esvaiu”. A fotografia, assim, não cessa de apontar para a consciência dos signos que se equilibram inevitavelmente entre “a vida e a morte, finitude e eternidade, fluxo e congelamento” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 135), como analogamente compreende e encena a escrita literária, sobretudo a do diário e do registro íntimo, e ainda mais em uma narrativa tal qual *Nadja*, em que a presença e a ausência se encontram suspensas sobre o fio do discurso literário.

Diante de tais compreensões, Santaella e Nöth, ao traçarem as distinções e o desenvolvimento acerca dos paradigmas pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico, apontam sobretudo para “o paradigma pré-fotográfico [como] universo do perene, da duração, repouso e espessura do tempo”, enquanto “o fotográfico é o universo do instantâneo, lapso e interrupção no fluxo do tempo” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 175). A fotografia, então, para Santaella e Nöth, “sendo capaz de congelar o instante num flagrante eterno, [...] acaba apontando para o avesso do eterno: a irrepitibilidade e morte irremediável que está inscrita na passagem de cada instante” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 135), tema fortemente

evocado por toda a narrativa, em seu texto e em suas imagens, conforme poderemos ver mais detalhadamente na terceira parte desta tese.

Resgatando o amálgama constituído em *Nadja* no que concerne à instantaneidade, é essencial por fim considerar que o ato da tomada, do registro fotográfico em si é, “por seu lado, [...] o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo”. Por conseguinte, importa-nos notadamente conceber que

a imagem revelada, por seu turno, é sempre um duplo, emanção direta e física do objeto, seu traço, fragmento e vestígio do real, sua marca e prova, mas o que ela revela, sobretudo, é a diferença, o hiato, a separação irredutível entre o real, reservatório infinito e inesgotável de todas as coisas, e o seu duplo, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. No instante mesmo em que é feita a tomada, o objeto desaparece para sempre. (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 165)

Nessa ótica, será inevitável perceber a constante conexão fronteira da fotografia no choque entre o real e o imaginário, outro elemento já reconhecido como fundamental para a escrita surrealista. Para Santaella e Nöth, foi “exatamente esse entrechoque entre imaginário e o real que o paradigma fotográfico inaugurou”, isso porque “na fotografia e seus sucedâneos se trata sempre de um recorte, da captura de um fragmento que se separa do corpo do mundo à maneira de um corte” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 191-192).

Esse aspecto fotográfico da instantaneidade aparece, na verdade, ligado a todas as formas de escrita de si. Em *La photographie et l’(auto)biographie* (2004), Sylvie Jopeck constrói uma interessante antologia sobre tais relações e demonstra que as semelhanças entre autobiografia e instantâneo são numerosas e surpreendentes, pois desde os primeiros escritos autobiográficos, antes mesmo da invenção da fotografia, era exatamente o confronto com a vontade de capturar o instante do tempo fugaz o que se via naquelas páginas intimistas. E de fato os critérios de instantaneidade, como a nitidez e a imobilidade da imagem nítida de um ser real em movimento (agora fixado no tempo), são facilmente encontradas nas mais variadas formas organizadas ou fragmentadas de escrituras de si que visam a fixar no tempo as suas memórias vividas. Como não observar, portanto, que ambas as atividades artísticas, a fotografia e a literatura, reencontram-se sempre por perseguirem um objetivo correlato?: “fixar os limites da representação humana”¹⁷⁸ (JOPECK, 2004, p. 38).

Na escrita dessa obra surrealista, como não poderia ser diferente, a instantaneidade torna-se um modelo de escritura, o que não é exclusivo a esse livro e pode ser evidenciado em

¹⁷⁸ No original, “fixer les limites de la représentation humaine”.

diversas obras literárias, visto que esses liames são inerentes à relação fotoliterária, e os exemplos de produções que operam essa mescla foto-autobiográfica são os mais diversos e numerosos. Na percepção de Sylvie Jopeak, ademais, “a literatura utiliza-se da fotografia para melhor apreender a autobiografia”¹⁷⁹ (JOPECK, 2004, p. 52).

Desse modo, também acerca do paralelo que intentamos construir entre escrita de si e fotografia, André Bazin compreende na “gênese automática” da fotografia um aspecto que alterou radicalmente a percepção que se tinha da imagem, porquanto a sua (suposta) objetividade fundante, decorrente de seu caráter de índice, lhe conferiu uma carga de credibilidade inexistente anteriormente nas imagens artísticas. Essa credibilidade da fotografia (para nós em tudo correlata à escrita autobiográfica), segundo Bazin, é determinante, pois “quaisquer que sejam as objeções do nosso espírito crítico nós somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, efetivamente re-apresentado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço”¹⁸⁰ (BAZIN, 1981, p. 13-14). Analogamente à escrita de si, a imagem fotográfica tem esse poder (irracional, aliás) sobre a nossa crença, dado que ela parece se beneficiar de uma transferência da realidade daquele referente representado. De acordo com as percepções de Bazin, por mais que a imagem seja desfocada, deformada, descolorida ou perca seu valor documental, “ela se origina pela sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo”¹⁸¹ (BAZIN, 1981, p. 14). Por mais que essa noção da representação do referente fotográfico repouse sempre sobre um paradoxo, é esse sem dúvida o aspecto primordial no vínculo entre fotografia e escrita autobiográfica.

A fotografia não só se associa a essa forma de escrita como pode ser desencadeadora da escrita de si. Por outro lado, não se pode negar que a história do gênero autobiográfico nos séculos XIX e XX se renova completamente a partir de novos elementos que não são propriamente literários, como as fotografias, primeiramente, e depois as entrevistas, os documentários radiofônicos, cinematográficos ou televisivos.

Com efeito, até mesmo a radiografia foi uma invenção que reforçou as oportunidades de enlaces entre a escrita de si e a imagem técnica. Graças à radiografia pode-se ver o interior do corpo. Essa nova tecnologia da medicina permite então aos homens se verem por dentro, verem a si próprios em zonas anteriormente desconhecidas e obscuras para o entendimento humano. Nas aproximações entre literatura e fotografia remontadas por Philippe Ortel,

¹⁷⁹ No original, “La littérature sert de la photographie pour mieux appréhender l’autobiographie”.

¹⁸⁰ No original, “Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l’existence de l’objet représenté, effectivement re-présenté, c’est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l’espace”.

¹⁸¹ No original, “elle procède par sa genèse de l’ontologie du modèle ; elle est le modèle”.

encontramos a relação com a radiografia, que “opera uma conversão auto-bio-gráfica da óptica, mas no sentido físico de ‘bio’ dessa vez”¹⁸² (ORTEL, 2002, p. 311). Não há como contestar que o surgimento das técnicas da fotografia e da radiografia alterou a própria concepção de identidade para o homem moderno.

A fotografia também remodela a escrita de si ao democratizar o retrato, antes restrito àqueles que podiam pagar altos valores por pinturas de retratistas. Dos anos de 1850 a 1880, a segunda etapa que marca as relações entre fotografia e sociedade, segunda de três fases na análise de Annateresa Fabris, configura-se justamente pela expansão comercial das imagens fotográficas, sobretudo de pequenos retratos pessoais e álbuns de família.

Em *Fotografia: usos e funções no século XIX* (1991), Fabris destaca a criação de Disdéri (1819-1889): *la carte-de-visite photographique*. Com a produção simultânea de oito clichês por chapa, com imagens menores (com tamanho de 9cmX6cm), o retrato em cartão de visita tornava-se também um produto popular e muito mais barato, tendo em vista que “Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos” (FABRIS, 1991, p. 20). Dessa maneira, o cartão de visita tornou-se um modismo na década de 1860, o que popularizou a arte dos retratos fotográficos e colocou ao alcance das classes populares o que havia sido um privilégio das classes abastadas.

Dessa forma, afirmando-se como prática social, o retrato torna possível ter e oferecer sua imagem, ou ainda receber e guardar as imagens dos seres amados. O retrato fotográfico oferece assim a perpetuação, a memória e permite a eternização de si e dos outros. O registro eterno de si e de sua história confunde-se e acentua igualmente o marcante caráter individualista da sociedade moderna. E as formas de escrita de si expandem-se evidentemente, em resposta a essa nova era tão íntima quanto pública, tão eterna quanto fugaz. Conforme conclui Ortel, “com o retrato e o álbum, a imagem prolonga, completa e transforma o homem do século XIX, que deve então a seus novos meios de representação e de comunicação uma parte de sua existência social”¹⁸³ (ORTEL, 2002, p. 300).

Não há dúvida de que o retrato alterará e estará sempre associado às obras que falam de si mesmo e, analogamente, é a fotografia que conserva invariavelmente seu caráter

¹⁸² No original, “opère une conversion auto-bio-graphique de l’optique, mais au sens physique de « bios » cette fois”.

¹⁸³ No original, “avec le portrait et l’album, l’image prolonge, complète et transforme l’homme du XIXe siècle, qui doit donc à ses nouveaux moyens de représentation et de communication une partie de son existence sociale”.

autobiográfico¹⁸⁴, seja por seu estatuto de índice, seja por atestar “ao mesmo tempo a presença do objeto e do operador no momento da tomada de vista”¹⁸⁵ (ORTEL, 2002, p. 310). Por outro lado, também para Philippe Ortel, a autobiografia, por sua vez, obedece sempre a um procedimento fotográfico, “porque ela revela, como uma prova, os traços mnemônicos do vivido”¹⁸⁶ (ORTEL, 2002, p. 310). Logo, são evidentes os liames que permeiam a natureza biográfica das fotografias e a natureza fotográfica das biografias.

Em sua tese de doutorado, Magali Nachtergaele (2008) recupera essas mesmas ideias, tendo em vista seu objetivo de analisar as práticas contemporâneas de autobiografias, percorrendo de André Breton a Sophie Calle. Nachtergaele investiga justamente a cooperação da fotografia na invenção das autobiografias modernas e encontra profundas relações entre a fotografia e a construção do mito de si, concluindo que a fotografia, ao mesmo tempo documento e obra de arte, participa da criação da imagem de si nas obras analisadas.

Acerca notadamente de *Nadja*, a pesquisadora considera essa obra um autorretrato fragmentado, no qual as fotografias inseridas não objetivam criar uma imagem estável do real, mas modificam as articulações temporais tradicionalmente lineares e instauram um processo de leitura em simultaneidade, similar às colagens surrealistas.

No que tange ao formato do diário que analisamos aqui, Nachtergaele também observa fortes laços entre a fotografia e a escrita diária e considera que essa forma gera na obra uma ilusão de fornecer um “instantâneo do seu pensamento” (NACTHERGAEL, 2008, p. 125). Para a autora, essa obra é a primeira autobiografia a introduzir materialmente as fotografias como parte integrante da narrativa e não é excessivo notar por fim que essas fotografias, como bem demonstra Nachtergaele, “contribuem também diretamente para a edificação de um ‘museu pessoal’, traços memoriais associados a eventos metonimicamente materializados em lugares ou objetos”¹⁸⁷ (NACTHERGAEL, 2008, p. 119). E, nessa esteira, não nos parece à toa que o autor tenha usado como última fotografia da obra um retrato de si mesmo, na primeira edição, de 1928 – em uma pose convencional, o que não deixa de ser um simulacro de si.

Após verificar a escritura literária que reivindica a captura do instante nessa obra bretoniana e as correspondências fotoliterárias inerentes à escrita de si, finalizaremos essa etapa de reflexões retomando as considerações de Irina Rajewsky a respeito das referências

¹⁸⁴ O aspecto biográfico da fotografia norteia aliás as reflexões fundamentais que compõem a obra *Frontières des mouvements autophobiographématiques* (2016), organização de Biagio D’Angelo, François Soulages e Suzete Venturelli.

¹⁸⁵ No original, “à la fois la présence de l’objet et de l’opérateur au moment de la prise de vue”.

¹⁸⁶ No original, “parce qu’elle développe, comme une épreuve, les traces mnésiques du vécu”.

¹⁸⁷ No original, “contribuent aussi directement à l’édification d’un « musée personnel », traces mémorielles associées à des événements métonymiquement matérialisés dans des lieux ou des objets”.

intermediáticas. A autora esclarece sobre a possibilidade de um caráter “como se” do texto literário de sugerir ou imitar uma outra mídia no interior de sua linguagem. A teórica assevera sobre as “referências intermediáticas” uma possibilidade de gerar por uma mídia a “ilusão das práticas específicas de outra”, em que, na impossibilidade de “ir além de uma mídia”, “essa fenda intermediática” intencionalmente escondida ou mostrada por um texto poderá ser então “transposta no modo figurativo do ‘como se’” (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Nas referências intermediáticas o novo produto midiático não usa materialmente os elementos e as estruturas, mas imita e evoca uma outra mídia a partir de seus próprios meios específicos. Decerto, em *Nadja* não há uma impossibilidade de mescla das mídias (o que é em verdade bem realizado), porém essa constatação não impediria o autor de buscar constituir um texto literário “como se fosse” ele também fotográfico. Nesse sentido, para além das relações *in praesentia* e da combinação de mídias já verificadas, recorreremos agora a uma relação *in absentia* no nível da linguagem fotográfica e de seus elementos constitutivos como mídia, pois acreditamos ser evidente em *Nadja* a convocação do caráter de tomada do instantâneo próprio da fotografia. Segundo Rajewsky é justamente essa ilusão da outra mídia “que potencialmente provoca no receptor do texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) e, arriscamos naturalmente acrescentar, fotográficas.

Essa escritura que se pretende diário, que busca “tomar ao vivo” a realidade circundante, gera, para isso, a presentificação pelos próprios meios específicos de sua linguagem e, assim, assemelha-se ao instantâneo fotográfico. Em uma escritura do instantâneo, a obra evoca e imita pelo texto não as imagens presentes nas fotografias; o texto literário imita e evoca, pelos seus próprios meios e linguagem, as qualidades do fotográfico que são apropriadas para os seus objetivos. Não será então à toa o uso da expressão destacada do “Avant-dire”: um documento “*pris sur le vif*” (BRETON, 1964, p. 6), como a fotografia. A ação proposta pelo verbo (*prendre*, no francês; tomar ou tirar, no português) é exatamente a do ato fotográfico: que gera a tomada, a captura do instante ao vivo. O discurso literário assemelhar-se, portanto, homologamente à linguagem da fotografia.

Corroboramos também para nosso entendimento a definição de Lejeune do diário como “uma *série de vestígios*” (LEJEUNE, 2014, p. 301). Todos os recursos mobilizados pelo autor constroem em *Nadja* uma escrita que se pretende autêntica, simultânea e instantânea, como os diários que, para o teórico, são vestígios que têm por função “não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem” (LEJEUNE, 2014, p. 301), como o que se pode conceber de imediato acerca do registro fotográfico.

Os momentos “tomados ao vivo” pelo registro do traço que escreve incarnam os mesmos aspectos da instantaneidade do traço fotográfico. Em outras palavras, a instantaneidade própria do ato fotográfico instaura-se na escritura literária dessa obra. E é sem dúvida o *journal intime*, em seu caráter imediato, instantâneo, presente e breve, a forma literária que mais se assemelha ao procedimento fotográfico. Defendemos, assim que, além do encontro material existente entre a literatura e a fotografia, exista aqui outra natureza de relação fotoliterária, porquanto o fotográfico se infiltra na escritura, uma vez que a busca do autor era em tudo, no texto e na imagem, tomar a realidade ao vivo e revelar o “por trás” do real. Se o instantâneo já se tornara possível pela imagem fotográfica, o texto literário também reivindica a apreensão do instante. Uma poética fotoliterária do instantâneo é o que propomos para essa nossa leitura, uma poética que integra as partes verbais e visuais dessa obra magistral, em cuja fusão se vê nascer uma obra entre o visível e o legível.

4.2 O Instantâneo fotoliterário: um princípio da Beleza convulsiva

Por fim, não seria possível encerrar esse capítulo, dedicado às observações tão produtivas acerca das relações que perpassam a escrita literária e a imagem fotográfica no tocante ao instantâneo, sem nos recordarmos da definição e dos exemplos dados por André Breton para o seu caro conceito de “Beleza convulsiva”. A *Beauté convulsive*, que deverá ser “erótico-velada, explosante-fixa, mágico-circunstancial” (BRETON, 2006, p. 25), está relacionada e responde a algumas premissas para o fundador do Surrealismo, dentre elas o mimetismo presente na natureza, como o exemplo dado das imitações de plantas pelos corais de recife, a criação espontânea e a “pungente sensação de coisa revelada” (BRETON, 2006, p. 19) – traços do automatismo –, ou ainda “a afirmação da afinidade recíproca existente entre o objecto considerado em movimento e esse mesmo objecto uma vez em repouso” (BRETON, 2006, p. 14).

Como não reconhecer a potência da relação com a fotografia, sobretudo no aspecto “explosivo-fixo” da Beleza convulsiva, demonstrado textual e fotograficamente por exemplos de fotografias? Sobre o caráter ao mesmo tempo em movimento e em repouso da *Beauté convulsive*, Breton complementa lamentando “não ter podido fornecer, como complemento ilustrativo deste texto, a fotografia de uma locomotiva velocíssima, entregue, durante anos e anos, ao delírio de uma floresta virgem” (BRETON, 2006, p. 14). E, no entanto, a imagem da Beleza convulsiva, *Explosante-fixe*, surge páginas depois (BRETON, 2006, p. 26) a partir de uma fotografia de Man Ray publicada inicialmente na Revista *Minotaure* nº 5, em 1934 (Figura 6).

A imagem registra e imobiliza a movimentação agitada do corpo de uma dançarina durante a sua dança, como podemos notar pela falta de nitidez da imagem e pelo *flou* gerado pelos deslocamentos da sua roupa e de seus braços. A essa fotografia (quase abstrata) de Man Ray, capturada no instante do movimento, é conferido o atributo ao mesmo tempo explosivo e fixo, em movimento e em repouso, reivindicado por Breton para sua concepção de Beleza “feita de impulsos” como “de um trem que refolga sem cessar na estação de *Lyon*, e que sei nunca vai partir, jamais partir” (p. 146), de acordo com o que já houvera anunciado na página final de *Nadja*.



Figura 6 – *Explosante-fixe*, Man Ray (1934)

Se, como observa Rosalind Krauss (2014), “a própria ideia de imobilização do movimento é por si só fotográfica” (KRAUSS, 2014, p. 121), será possível encontrar ainda outros exemplos de fotografias que exploram esse aspecto inseridas na obra de André Breton. Tomemos por exemplo a imagem, inserida também em *O amor louco*, de “Todas as crianças filhas de milicianos de Espanha...” (BRETON, 2006, p. 155), uma fotografia de crianças brincando nas ruas de Sevilha em meio aos escombros, escolhida por Breton para representar o amor que sente por sua filha Aube, ao passo que faz alusão à Guerra Civil Espanhola iniciada em julho de 1936. Ao escrever para sua filha em setembro de 1936, Breton constrói uma imagem poética de seu amor, ao dizer que nela “amava [...] todas as crianças filhas de

milicianos de Espanha, iguais às que vi correrem nuas nos arredores cor de pimenta de Santa-Cruz de Tenerife” (BRETON, 2006, p. 154).

A imagem que representa metaforicamente o amor liricamente descrito, um recorte da fotografia *Sevilha, Espanha* (1933), de Henri Cartier-Bresson (Figura 7), embora tenha sido tirada antes da Guerra, representa com leveza o contraste entre a destruição e a esperança, a perda e o recomeço, temas abordados indiretamente pelo autor nessa carta à Aube.

Nessa metáfora fotoliterária, há também um contraste físico e metafórico entre os muros estáticos e o movimento pueril das crianças. Enquadradas duplamente pelos escombros dos muros e pelo corte do gesto fotográfico, essas crianças, cujos corpos estão em movimentos variados, sorrindo, caminhando, brincando ou se entreolhando, são “capturadas” de modo espontâneo em meio às suas atividades cotidianas.



Figura 7 – Recorte de *Sevilha, Espanha*, Henri Cartier-Bresson (1933) (BRETON, 2006, p. 155)

Sobre essa fotografia, Annateresa Fabris (2013), retomando os estudos de Clément Chéroux, considera possível a escolha dessa imagem, sobretudo realizada por Cartier-Bresson, conhecido por seu gesto único de captura do “momento decisivo”, justamente por explorar “uma das categorias da beleza convulsiva, a ‘explosivo-fixa’” (FABRIS, 2013, p. 79). É aliás o que se reforça caso se compare a foto inserida com outras da mesma série do

fotógrafo, que evidenciam por exemplo a pose na atitude das crianças e, por conseguinte, não as registra em um movimento espontâneo, genuíno, “tomado ao vivo” pelo corte fotográfico.

Nessa perspectiva, parece-nos evidente a relação estabelecida entre a premissa explosivo-fixa da Beleza convulsiva e a poética do instantâneo, essa do registro imobilizador do instante dinâmico e da fixação dos “momentos de seus movimentos”, nas fotografias e no diário aqui analisados. Somente a poética do instantâneo pode atingir esse registro do tempo em movimento, da movimentação autêntica da vida e dos instantes que correm. Registrar a afinidade do movimento e do seu repouso, fixar um objeto em movimento e assim torná-lo imóvel, enfim, registrar e fixar o movimento em pausa (ou pausar um movimento) são os atributos fundamentais que verificamos no instantâneo fotoliterário de *Nadja*. Nessa obra, portanto, é a Beleza convulsiva, “nem dinâmica nem estática” (p. 146), que se revela na conjunção entre palavra e imagem, que convergem para a captura do instante.

Capítulo 5 - O instantâneo como “negativo” do real

Conforme vimos, são comuns as associações entre fotografia e (auto)biografia e certamente suas relações são bastante estreitas e íntimas. Essa possibilidade de leitura, entretanto, pode e certas vezes leva o leitor e a crítica a entenderem as fotografias que compõem uma obra (auto)biográfica apenas como recursos de atestação do real, como mecanismos de autenticação da realidade narrada nos eventos. O intuito e a perspectiva destes estudos, no entanto, objetivam justamente ultrapassar essa interpretação recorrente na crítica da obra bretoniana, segundo já pudemos demonstrar parcialmente pelo que denominamos poética do instantâneo.

Para além da imbricada relação fotoliterária proposta no capítulo anterior, outras questões nos surgem de imediato na análise da obra e nos levam a desconfiar dessa percepção como resposta exclusiva. Se as fotografias lá inseridas são usadas com único objetivo de atestação da realidade por se tratar de um texto autobiográfico, por que o que se encontra em *Nadja* não são fotografias típicas de (auto)biografias, como fotos de si ou fotos de álbuns de família, por exemplo?

Decerto, numerosas são as percepções de que com a fotografia atinge-se o conhecimento de uma história individual e compõe-se uma biografia. Todavia, essa impressão nada mais é do que uma “crença ingênua”, pois a fotografia instaura ao mesmo tempo uma esperança e uma ilusão, como defende François Soulages, em “Légendes photographies du sujet. Mora & Nori, Boltanki & Kæst”, segundo capítulo de *Frontières des mouvements autophobiographématiques* (2016). Isso porque, para esse teórico, embora seja incontestável que a fotografia “nos dê informações sobre nosso passado e imagens de nossa infância”, “é necessário interpretá-las e, por exemplo, saber se essas imagens nos abrem a um real desaparecido ou nos mergulham em um imaginário novo”¹⁸⁸ (SOULAGES, 2016, p. 28).

Além disso, como não desconfiar da imagem do real como autenticação da realidade nas obras bretonianas, em cujas páginas subjazem a alquimia e a sugestão aos seus efeitos de transfiguração? Como ler de tal modo a escrita e a fotografia surrealistas, tendo em vista suas percepções tênues entre real e surreal, que em tudo suplantam o maniqueísmo convencional?

Recordemos que na obra *Les vases communicants* (1932), dedicada ao exame das teorias psicanalíticas sobre a natureza do sonho, o autor – mais uma vez misturando ensaio, narrativa e depoimentos pessoais – analisa alguns de seus sonhos para então concluir que as

¹⁸⁸ No original, temos literalmente “Que la photographie nous donne des informations sur notre passé et des images de notre enfance, c’est un fait incontestable. Mais, il faut les interpréter et, par exemple, savoir si ces images nous ouvrent à un réel disparu ou nous plongent dans un imaginaire nouveau”.

relações entre o “sonhado” e o “vivido”, entre a ação e o sonho são muito mais evidentes e interpenetráveis do que se supõe. Importante premissa aos surrealistas, o intercâmbio entre vigília e sonho nos põe diante de um contato inerente entre a realidade e a surrealidade.

O próprio termo escolhido para o título dessa obra, “vasos comunicantes”, muito tem a revelar acerca desse princípio de indissociabilidade. Esse termo, ligado à hidrostática, foi usado por Galileu Galilei (1564-1642) para descrever as condições de equilíbrio de um líquido colocado em vasos interligados entre si por dutos. Conforme demonstrou o físico, pelos princípios da Lei de Stevin, não importa a quantidade de líquido contida nos recipientes, em todos esses vasos que se comunicam, a altura atingida pelo líquido será exatamente a mesma, pois o líquido se dividirá equilibradamente entre as colunas.

A partir da definição que André Breton nos dá sobre “vaso comunicante” em seu *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, é possível entender que o escritor toma de empréstimo o termo, apropriando-se de seu conceito para sublinhar esse aspecto fulcral do movimento surrealista: a anulação de qualquer disjunção entre vida e sonho, entre realidade material e psíquica, isto é, entre real e surreal. Essas categorias são, na base do Surrealismo, intercambiáveis. Nas palavras de Breton nesse verbete, os vasos comunicantes representam uma filosofia particular da imanência, “segundo a qual a surrealidade estaria contida na própria realidade, e não seria nem superior nem exterior a ela. E reciprocamente, já que o continente seria também o conteúdo. Tratar-se-ia quase de um vaso comunicante entre o continente e o conteúdo”¹⁸⁹ (BRETON, 1992, p. 800). Numa concepção intimamente relacionada às formulações do “Acaso objetivo”, no conceito de Breton, assim como nos vasos comunicantes de Galileu, as duas instâncias – da vigília e do sonho – estão ligadas, e é isso o que as torna uma essência única.

O mesmo vale dizer sobre a percepção que Breton tinha da fotografia, “dotada de uma força de sugestão particular”¹⁹⁰ (BRETON, 2008, p. 387), o que faz o escritor destacar no trabalho do fotógrafo Man Ray justamente uma possibilidade de revelação de outra realidade, bem como a capacidade do artista de colocar em xeque os limites da representação convencional. Segundo Annateresa Fabris, nessa apreciação das obras de Ray, é exatamente à dimensão da imagem que Breton parece estar muito atento. Isso porque “é dela [da imagem] que brotam o **surreal** e aquela revelação estritamente associada aos movimentos íntimos do artista” (FABRIS, 2013, p. 194, grifo nosso).

¹⁸⁹ No original, “d’après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure, ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s’agirait presque d’un vase communicant entre le contenant et le contenu”.

¹⁹⁰ No original, “douée d’une force de suggestion particulière”.

E ainda de acordo com Fabris, a associação que Breton faz entre fotografia e escrita automática, ou seja, afirmar, como já vimos, que a escrita automática é “uma verdadeira fotografia do pensamento”, “implica reconhecer que na imagem técnica o valor de ‘autenticação’ pode se confundir com o valor de ‘revelação’” (FABRIS, 2013, p. 25). Parece-nos, portanto, assim como vasos comunicantes, que tanto a escrita quanto a fotografia surrealista devem ser analisadas nesse mesmo terreno da fronteira, dos intercâmbios inerentes entre as instâncias da realidade e da surrealidade.

5.1 Entre autobiografia e ficção, a reversibilidade do real

Nessa perspectiva, é relevante observar que *Nadja* lançou e continua a lançar um grande desafio ao exercício da crítica literária acerca das problematizações tão fundamentais para os estudos literários no que concerne à temática da representação e dos limites entre o real e o ficcional.

Conforme já explanado, a crítica contemporânea à obra destacou seus aspectos mais peculiares: parte dedicou-se às investidas ensaísticas do escritor por deambulações artísticas, parte evidentemente salientou a inovação do uso fotográfico; porém, em boa medida, as críticas dividiram-se entre a escrita de si como uma representação autobiográfica e a ficcionalização dos eventos narrados. É, aliás, de se compreender que a crítica do início do século XX – e seu público – tenha lido a narrativa como completamente ficcional, como um romance¹⁹¹. Isso ocorreu porque sua forma narrativa difusa e o teor fantástico dos eventos narrados impõem-se como uma leitura ficcional. Ademais, a existência da jovem somente foi efetivamente lançada no cenário crítico quando da publicação do primeiro volume d’*Obras completas* de André Breton, em 1988, pela editora Gallimard. Aí passaram a constar os comentários de Marguerite Bonnet e seus esclarecimentos sobre a veracidade dos eventos. A partir de então as cartas trocadas entre Breton e Nadja também se tornaram de interesse público e foram exibidas em exposições dedicadas ao Surrealismo. Hoje, entretanto, já não restam dúvidas acerca de sua existência.

Nesse sentido, diante de uma narrativa extraordinária, permeada de fatos tão inusitados e da presença de eventos surpreendentes e maravilhosos, marcados por revelações do acaso (aspirações recorrentes nos escritos do movimento), ler a obra como uma ficção

¹⁹¹ Sobre essa questão, é interessante notar que, segundo Marta Dantas, *Nadja* foi considerado um romance quando de sua publicação, porquanto apresentava “fatos que, de tão inacreditáveis, pareciam inventados”. Ver mais em DANTAS, Marta. “Breton, um errante sonhador”. In.: SANTOS, Volnei Edson dos. (Org.). *Sopros do Silêncio*. Londrina: EDUEL, 2008, v. 1, p. 74.

surrealista não é de se estranhar. Em contrapartida, a leitura rasa de uma representação autobiográfica convencional, por vezes condicionada pela presença das fotografias, também parece não satisfazer nem a crítica nem os leitores e, tampouco, as investigações destes estudos.

Nadja ainda provoca reflexões acerca de sua escritura e notadamente de sua classificação de gênero literário, envolta em traços de autobiografia, ensaio, diário, romance... Categorizar essa obra passa por preencher diversas lacunas; talvez “livro estranho”, como sugere Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), ao indagar o que fazer com certas obras que escapam ou são irredutíveis às classificações literárias, como “esses livros estranhos que se chamam *Aurélia*, *Os cantos de Maldoror* ou *Nadja*” (PAZ, 1982, p. 17). Autobiografia, ensaio, romance, romance autobiográfico, autoficção, *roman à clé* e *Künstlerroman* (romance de arte) são apenas algumas das nomenclaturas que já foram destinadas a descrever ou tentar decifrar a escrita surrealista de André Breton, nessa sua primeira incursão em prosa narrativa.

Por um lado, segundo já verificado, há uma estreita e profícua relação entre fotografia e escrita de si, e essa relação que vislumbramos entre fotografia e *journal intime* pode levar a leitura (do texto e das imagens) à simples verificação dos eventos reais. Por outro lado, fruto das concepções surrealistas e apresentando eventos tão estranhos e insólitos, torna-se ainda mais complexo ler esse “diário” no sentido estrito de registro do real. A presença das fotografias, como atestados do real, poderia sugerir a anulação dessa fronteira, mas nem a arte de representar por palavras nem o registro fotográfico passam imunes por essas zonas fronteiriças (ainda bem!). Como se torna evidente, investigar os limites entre realidade e surrealidade no instantâneo fotoliterário será a nossa tarefa neste capítulo, o que demandará uma análise de tais limites e fronteiras na arte surrealista.

Em uma ótica análoga, Maurice Blanchot, em “O amanhã brincalhão” (2010), declara que *Nadja*, *Os vasos comunicantes* e *O amor louco* foram certamente “escritos por André Breton e a partir de si próprio” (BLANCHOT, 2010, p. 187). Evocar essas obras, no entanto, para Blanchot implica ainda “a ressalva de que o surrealismo aí se interpõe e se anuncia constantemente como um perigo impossível de suportar sozinho” (BLANCHOT, 2010, p. 187-188). Nos limites do romanesco e do autobiográfico propriamente, Blanchot acrescenta com admirável compreensão que

Ao **recusar**, de um lado, o gênero romanesco, **culpado de inventar sem invenção**, de outro, todos os outros gêneros **culpados de não inventar sem que digam a verdade**, não é a uma preocupação estética que André Breton quer responder, **é uma mutação bem mais decisiva** que tem em vista. (BLANCHOT, 2010, p. 188, grifos nossos)

Como plenamente asseverado, *Nadja* existiu; Blanchot soma a essa percepção, todavia, que ela, *Nadja*

é verdadeira ou, para melhor dizer, **não é verdadeira, mantém-se à distância de toda verdade interpretável**, significa apenas a particularidade insignificante de sua presença – e essa presença é de encontro: trazida pelo acaso, retomada pelo acaso, perigosa e fascinante como ele e finalmente dissipando-se em si mesma, **no pavoroso meio-termo aberto pelo aleatório entre razão e desrazão**. (BLANCHOT, 2010, p. 188, grifos nossos)

É aí exatamente, no meio-termo, nas fronteiras, que reside a genialidade dessa obra, cuja grandeza está, sem dúvida, igualmente, “na persuasiva inaturalidade de sua aposta passional, que nos deixam como barco a seco, nos antípodas da literatura” (LE BRUN, 2007, p. 155).

Em uma leitura inicial de *Nadja*, a fronteira entre o romance e a autobiografia realmente pode ser sugerida. Não há, de imediato, nenhum contrato prévio com o leitor que o leve a ler o texto como autobiográfico. Ao mesmo tempo, não há em seu paratexto nenhuma designação como romance ou como autobiografia. E, ao passo que não há no título ou no paratexto referências a uma narrativa pessoal – e o título sugira, aliás, não se tratar de um texto autobiográfico –, também não se notam classificações, como “romance” de André Breton.

Na edição revisada de 1963, o leitor depara-se com um breve prefácio do autor, em que ele tece considerações sobre a escritura da obra e sobre a sua tentativa de “retocar à distância a expressão de um estado emocional” (p. 19). O autor apresenta ainda, conforme já observado, aqueles dois imperativos “antiliterários” a que a obra obedece: a presença da abundante ilustração fotográfica, que visaria à eliminação das descrições, e o tom de observação médica adotado para a narrativa, sem preocupação com o estilo. O autor considera também que *Nadja* seja um documento “tomado ao vivo” e afirma que sua observação tem esse caráter seja em relação à própria *Nadja*, a terceiros e a ele mesmo. Nesse prefácio, pode-se reconhecer implicitamente o desejo do autor de relatar o que fora observado, bem como a afirmação de que será uma narrativa sobre si. Esse prefácio, no entanto, sucede à publicação da obra em 35 anos.

Essa obra, como já o sabemos, não foi imediatamente lida como autobiográfica e os eventos narrados talvez suscitem ainda em seus leitores indagações acerca de sua “veracidade”, embora as evidências de uma escrita autobiográfica estejam diluídas por suas pouco mais de cem páginas. Em uma primeira análise, pode-se, inclusive, dizer que caberá ao

leitor encontrar os rastros dessa escrita de si – que estão, não há dúvida, presentes na narrativa. Essa afirmação centra-se na aparente contradição de se escrever uma autobiografia com um título que, em nada, remete à pessoa do autor. Não se firma, de imediato, um pacto com o leitor acerca da exatidão dos fatos narrados.

Contudo, ainda antes da configuração em formato de diário, o leitor já é convidado a perceber a existência de uma escrita de si: do narrador em primeira pessoa – de quem não se sabe ainda o nome – é possível inferir que seja um escritor que se mostra um profundo conhecedor do contexto das artes de vanguarda do século XX e que cita lugares, eventos e personalidades fortemente ligados ao movimento e ao momento surrealistas.

Se ainda pairarem incertezas no leitor (pouco versado na biografia de André Breton ou no movimento surrealista, quem sabe...) acerca da identidade da voz que narra, após “a entrada de Nadja em cena” (p. 62) e com os eventos organizados por datas – o que por si só não atesta a sua autenticidade –, o nome do narrador surgirá à página 94, pronunciado pela personagem que intitula o livro, em uma frase, a propósito, bastante significativa às nossas conjecturas: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto” (p. 94).

Nesse aspecto, encontra-se aqui uma premissa assinalada por Philippe Lejeune acerca da autobiografia: o teórico concebeu, em suas primeiras considerações – essas revisitadas e revistas mais tarde –, a coincidência do nome do narrador com o nome próprio do autor como marca definitiva da autobiografia – muito embora tenha aceitado depois considerar outras possibilidades fronteiriças.

Os aspectos formais da obra poderão fazer o seu leitor duvidar de que tenha em suas mãos um romance, pela presença das quarenta e oito fotografias de lugares e de pessoas citados ao longo da narrativa, bem como das notas de rodapé – muitas acrescentadas na edição de 1963 – com comentários do autor acerca dos eventos vividos, ou mesmo da maneira como tais eventos aparecem narrados.

Acerca da presença das imagens fotográficas, Michel Beaujour, em seu ensaio intitulado “O que é *Nadja*?” (2007), destaca que tais imagens e fotografias têm como objetivo assegurar que Breton não inventou aqueles lugares, pessoas e objetos. No entanto, ainda nesse sentido, Beaujour refuta, como também já o fizemos, a consideração de Breton feita no prefácio sobre a inclusão das imagens como forma de eliminar as descrições da narrativa. Por conseguinte, segundo Beaujour,

Na maioria dos casos, é possível verificar sua autenticidade. Logo, **sua função é de nos garantir que nada foi inventado nem transposto**. As imagens não substituem nada do que normalmente encontramos num

romance. Pelo contrário, quase a cada página, **elas afirmam que *Nadja* não é um romance.** (BEAUJOUR, 2007, p. 164, grifos nossos)

A segunda parte da obra narra os eventos ocorridos durante os dias 4 a 13 de outubro de 1926. Essa parte pode igualmente reforçar para o leitor o caráter autobiográfico, tendo em vista o intuito deliberadamente expresso de registrar, com precisão de datas e de locais reais, os encontros e os acontecimentos que se passaram entre o autor-narrador-personagem e a personagem Nadja.

Já nos é plenamente sabido que diversos críticos atestaram a existência da pessoa com quem Breton vivencia tais experiências durante os dias apresentados em sua narrativa. Ademais, restaram 27 cartas trocadas entre André Breton e Nadja entre 9 de outubro de 1926 e 4 de março de 1927 (hoje disponíveis no Arquivo do autor¹⁹²), além da publicação da biografia escrita por Hester Albach (2009), que indica – dentre outros fatos da vida da jovem que ultrapassam os dias transcorridos com Breton – seu verdadeiro nome, Léona-Camille Ghislaine Delcourt. É, portanto, consensual e comprovada a existência dessa personalidade, o que reitera os esforços empreendidos em constatar e apontar os vestígios autobiográficos dessa narrativa: trata-se de uma narrativa da vida de uma pessoa real. Dir-se-ia, assim, que há uma considerável parcela de “real” e de discurso autobiográfico, suficiente então para a leitura dessa obra como uma autobiografia do fundador do Surrealismo.

Nessa mesma ótica, Maurice Nadeau afirma que “em *Nadja* nada há de imaginado, tudo é perfeita e rigorosamente verdadeiro. Nadja existiu, muitos a conheceram, seu destino brilhante e lamentável é exatamente como Breton o retrata” (NADEAU, 2008, p. 111). A garantia da existência de Nadja, entretanto (e sempre intentaremos acentuar), não impediu que ela se tornasse uma personagem emblemática, metáfora viva do movimento surrealista. Para Bonnet, inclusive, Nadja, iluminada por uma aura de sonho, foi “mais do que uma pessoa, personagem epônimo de um livro cujo brilho, às vezes, a revela e a esconde” (BONNET *apud* DANTAS, p. 74).

Se as dúvidas quanto à veracidade dos fatos narrados começam a se desfazer, seja pela leitura do prefácio à edição de 1963, seja pelas constatações demonstradas, os questionamentos quanto à observação médica e sem preocupação com o estilo, apresentada no prefácio, não podem ser deixados de lado. Quanto ao ato da escritura e da preocupação do estilo, por que retornar a seu livro 35 anos depois um autor que objetivava narrar os fatos

¹⁹² O Arquivo de André Breton, em que constam diversos documentos digitalizados, tais como cartas, fotografias, manuscritos e provas tipográficas de suas publicações, encontra-se disponível para acesso *online* em <http://www.andrebretton.fr>.

como observados, sem preocupação formal e a partir de uma narrativa comparada à observação médica?

A autobiografia é definida pela busca do autor por escrever a respeito dos fatos pertencentes à sua própria experiência, em um trabalho de desvendar pela narrativa o caminho que conduz à formação de sua personalidade. Se Lejeune a define como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16), talvez por sua forma a obra analisada fuja à definição. Embora o autor narre sua experiência e busque responder ao questionamento inicial “*Qui suis-je?*”, nessa obra não se vê uma narrativa retrospectiva e linear, mas apenas a escolha por narrar alguns eventos a partir de um pequeno recorte de tempo – eventos esses, admitimos, que parecem estar intimamente ligados à procura de sua personalidade.

De todo modo, a definição de autobiografia, assim como Lejeune considera, questiona e retoma por diversas vezes, é bastante complexa, uma vez que nesse gênero são colocadas em jogo questões relacionadas à narrativa de uma pessoa real, o que propõe desdobramentos sobre as relação entre o referencial e as suas possibilidades de escritura e ao próprio conceito de experiência, bem como de sua relação com a linguagem.

Philippe Lejeune, ao retomar suas considerações iniciais, reflete que houvera “etiquetado” a autobiografia e o romance, como se tais definições fossem unívocas. Em suas reflexões, esse crítico deixa transparecer que reconhece que os termos não são tomados como definições únicas, em que o romance seria sinônimo de “ficção” em oposição a “não ficção”, “referência real”. Lejeune acrescenta os julgamentos de valores geralmente relacionados a esses gêneros:

pejorativo (romance = invenção pura e simples; autobiografia – insipidez do vivido não transformado) ou melhorativo (romance = prazer de uma narrativa bem escrita e bem conduzida; autobiografia = autenticidade e profundidade do vivido). Daí resultam muitas ambiguidades. (LEJEUNE, 2014, p. 64)

Dessa maneira, se a própria definição pôde ser desdobrada pelo crítico, e para não incorrer na ânsia por determinar que o leitor de *Nadja* esteja ou não diante de uma autobiografia – ao menos não em um sentido tradicional –, pode-se ainda recorrer à noção de contrato, de pacto autobiográfico para analisar a obra em questão.

O crítico recupera a importância do modo de leitura de um texto autobiográfico e desloca o foco totalmente para o pacto firmado com o leitor, ou seja, para a constituição do

pacto autobiográfico. Se, em suas primeiras considerações, Lejeune determinou o nome próprio do autor como marca indelével da autobiografia – o que ele não chega a desconsiderar por completo – e anunciou a relevância da existência do pacto autobiográfico, isto é, da “afirmação no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância ao nome do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 30); após suas reflexões, o que se observa é uma leitura mais abrangente, mas na qual reverbera a incondicional presença de um pacto com o leitor.

Lejeune reconsidera os modos como o pacto pode ser estabelecido – de forma mais implícita, por exemplo –, porém mantém a necessidade da “recorrência de um certo tipo de discurso dirigido ao leitor” (LEJEUNE, 2014, p. 83). Por esse prisma, nas análises de *Nadja*, a presença de um discurso específico dirigido ao leitor e de uma narrativa de vida de uma pessoa real não pode ser questionada. O leitor é direcionado, através do contrato de leitura, a interpretar os fatos narrados como pertencentes à experiência do autor. Outrossim, o contrato firmado com o leitor, a afirmação da identidade e a homonímia autor-narrador-personagem são evidentes: pelo nome próprio e também por referências explícitas na obra, como designações do narrador como escritor de livros tais quais *Manifesto do Surrealismo* e *Les pas perdus*, reconhecidamente escritos por André Breton, o autor de *Nadja*.

Apesar disso, não considerar *Nadja* uma autobiografia no sentido tradicional é, principalmente, um sinal de cautela e de leitura atenta. Isso porque o que pode ser observado nesse livro é a narrativa recortada de certas vivências que se confundem com as memórias do autor, bem como com as exigências estéticas do movimento surrealista. Por outro lado, lê-lo como romance poderia não afetar o caráter essencial de uma narração de eventos reais, mas implicaria anular que este gênero estava condenado aos olhos dos surrealistas. Sabemos ainda que Breton intenta conceber em *Nadja* uma escrita da própria vida, em seus eventos mais inesperados, mais perturbadores e, enfim, inacreditáveis.

No que concerne ao paratexto, o título da obra, como já notado, aparentemente leva o leitor a achar que se encontra diante de uma obra em que o autor-narrador não é o protagonista. Na capa do livro, lê-se o nome do autor, André Breton. Na narrativa, escrita em primeira pessoa, há o comprometimento do narrador em narrar os fatos estritamente como aconteceram. No título, entretanto, não há referências a uma obra em que a figura do autor esteja em primeiro plano, afinal é “Nadja” o nome que aparece como título, o que pode levar o leitor a entender que a jovem seja a protagonista.

Essa compreensão, contudo, não se sustenta, uma vez que a obra só pretensamente trata de Nadja em primeiro plano. Em verdade, o livro é empreendido como resposta ao

questionamento de identidade do autor e às suas aspirações estéticas e filosóficas. Nadja certamente terá um papel central nessa busca de diferenciação da identidade de Breton e em suas proposições surrealistas, servindo como uma intermediária, como guia em suas buscas. Nessa narrativa, um dos cerne encontra-se na diferenciação em relação aos outros, como se mostra evidente pelas declarações do narrador no início do texto:

esforço-me, em relação a outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos em que depende essa minha diferenciação. Não será à medida exata que eu tomar consciência dessa diferenciação que poderei ficar sabendo o que, entre todos os demais, vim fazer neste mundo, e qual a mensagem ímpar de que sou portador, a ponto de só a minha cabeça poder responder por seu destino? (p. 22)

Dessa forma, na prática, o narrador é o protagonista e não Nadja, embora ela seja imprescindível para o propósito de autoconhecimento do autor tanto quanto é vital para a escritura da obra.

Além disso, a respeito dos fatos escolhidos para serem relatados, o narrador afirma que “deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir à tona” (p. 29). Logo, a narrativa segue o ritmo de sua memória. Ainda nesse sentido, Breton inicia seu relato por alertar seu leitor:

Tenho a intenção de narrar, à margem do relato que vou empreender, **apenas os episódios marcantes de minha vida tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico**, ou seja, na própria medida em que ela está **confiada aos acasos**, dos menores aos maiores, e refugando a idéia comum que dele faço, introduzir-me num mundo como que proibido, que é o das **aproximações repentinas, das petrificantes coincidências**, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental, de acordes batidos como no piano, de clarões que fariam ver, mas *ver* de fato, se não fossem ainda mais rápidos que os demais. Trata-se de **fatos com um valor intrínseco pouco verificável**, sem dúvida, mas que, **por seu caráter absolutamente inesperado, violentamente incidental**, e pelo gênero de associações de ideias suspeitas que despertam, são um modo de nos fazer passar das fileiras às teias de aranha. (BRETON, 2007, p. 26, grifos nossos)

À narrativa real dos fatos, Breton acrescenta que os fatos a serem narrados serão aqueles mais inesperados, fortuitos e imprevistos – os confiados aos acasos. E amplia seus avisos advertindo: “**Não se espere de mim a prestação de conta** do que me foi dado experimentar nesse domínio. **Vou limitar-me aqui a lembrar, sem esforços**, de fatos que, independentemente de qualquer iniciativa de minha parte, já ocorreram comigo” (p. 28, grifos nossos).

Em uma narrativa de experiência real cujos fatos têm valor “pouco verificável” e um modo de narrar que não segue ordem preestabelecida e da qual não se deve esperar que o autor preste contas, é nítida a criação de um abismo paradoxal em que se encontra a intenção narrativa dos surrealistas: entre o objetivo e o subjetivo, entre o real e o maravilhoso. A que se propõem escrever, então? Como compreender e nomear a proposta de Breton? Parece-nos que apenas pela aceitação da fronteira.

Nessa esteira é inevitável considerar as análises que Walter Benjamin concede à obra um ano após a sua publicação, em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”(1987). Benjamin reconhece em *Nadja* “a síntese autêntica e criadora do romance de arte e do *roman à clef*” (BENJAMIN, 1987, p. 24).

O *Künstlerroman* (Romance de Arte), a que Benjamin faz alusão, é considerado um romance em que é representado um artista ou em que há a presença de uma obra de arte que representa um papel estruturador e essencial para a obra. Solange Ribeiro de Oliveira considera o *Künstlerroman* uma narrativa em que

uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) **desempenhe função estruturadora essencial**, e, por extensão, **obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes**. (OLIVEIRA,1993, p. 5, grifos nossos)

Por outro lado, a respeito do *roman à clef*, referido por Benjamin, é possível notar nesse gênero o intermédio entre a ficção e a realidade, uma vez que esse tipo de escritura propõe a representação do real articulada aos mecanismos de narração ficcional. Trata-se de um gênero em que pessoas reais são manipuladas literariamente como personagens fictícios, ou seja, em que o real é tratado e encoberto ficcionalmente, por meio de técnicas literárias, como o uso de anagramas para os nomes dos personagens ou de pseudônimos. O objetivo parece ser, então, o de manter a realidade, encobrindo-a pela literatura.

A utilização do *roman à clef* é plenamente reconhecida em tempos diversos da tradição literária, geralmente inclinada a diluir e a dificultar a identificação de pessoas públicas, por exemplo. Esse recurso narrativo de mescla do real com o ficcional, que não se restringe às obras literárias, pode gerar efeitos interessantes ao cifrar no texto eventos controversos ou fatos proibidos de serem narrados, e pode ainda funcionar como técnica para recriar finais de histórias reais ou criptografar eventos da vida íntima de si ou de outrem, ou até mesmo relatar fatos autobiográficos sem necessidade de se expor.

Sobre essa temática, Anthony Glinoer¹⁹³ traz significantes notas e aponta para a tensão existente entre o *roman à clef* e o romance realista, esclarecendo que “O *roman à clés* declara o seu vínculo com o mundo de referência pela encenação de situações ou figuração de personagens reais articuladas aos mecanismos narrativos ficcionais¹⁹⁴ (GLINOER, 2014, s/n).

Não se pretende com essa referência (re)definir a categorização dessa obra a partir de considerações acerca do gênero romance; é, todavia, necessário abrir as reflexões ao fato de que este termo, como bem considerou Lejeune, também não é unívoco.

Com efeito, os dois gêneros aludidos por Benjamin poderiam ser compreendidos como “categorias” do gênero romanesco. Acerca de ambos, se esses não encontram plenamente em *Nadja* o seu modelo seguido (tendo em vista, aliás, que o teórico propõe uma síntese entre eles e não a verificação pura de cada um), nota-se, entretanto, que são marcadamente gêneros de fronteira, gêneros híbridos de conexão entre a realidade e a ficção e, salientemos, de fronteira entre as artes, conforme sugere a observação de Oliveira.

Em *Nadja* há, por certo, a história de um artista (real) – em que se procura um equivalente estilístico calcado em outras artes – e, embora o autor não proponha deliberadamente ocultar o nome da jovem por um pseudônimo, quando opta por manter na obra o nome atribuído por si mesma (*Nadja*) e não seu nome real (*Léona*), não deixa de misturar, embaralhar e, em consequência, cifrar a realidade. De fato, não há qualquer esforço de André Breton em se “esconder” ou de mascarar seu próprio nome, o que não retira a indagação acerca do processo de escritura e de recorte que todo texto literário forçosamente impõe ao seu criador. À luz da compreensão de Walter Benjamin, o que nos é acrescentado com grande valor e maestria é, em primeiro lugar, a percepção original da busca por uma escritura de fronteira entre as artes. Em segundo, a de que, em um espécie de jogo, se a realidade, por um lado, está posta às claras, a “chave” para decifrar certos enigmas também se faz necessária. Uma chave para entender as lacunas deixadas, os enigmas cifrados; chaves que são imprescindíveis mesmo para esse livro, cujo autor o quis “escancarado como uma porta” (p. 143).

É igualmente necessário reconhecer que a narrativa integral dos episódios, ainda que sejam verídicos, não é possível, e o próprio autor de *Nadja* admite o trabalho de reconstrução do passado pautado no presente. Se a ordem dos fatos lembrados não corresponde inalteradamente a dos fatos ocorridos, a subordinação à memória está fadada a erros, falhas ou

¹⁹³ Em seu artigo “L’impensable référence au réel” (2014), disponível *on-line* em: CONTEXTES [En ligne] <http://contextes.revues.org/5861>.

¹⁹⁴ No original, “Le roman à clés, lui, déclare son lien au monde de référence par la mise en scène de situations ou la figuration de personnages réels articulés aux mécanismes narratifs fictionnels”

esquecimentos. Não obstante, de acordo com o alerta do narrador, “pouco importa que, aqui ou ali, um **erro ou omissão mínima**, e até mesmo alguma confusão ou **esquecimento sincero** lancem sombra sobre o que estou contando, sobre o que, no conjunto, **não estaria sujeito a confirmação**” (BRETON, 2007, p. 29, grifos nossos). Como notado, há aqui a oscilação entre uma narrativa real passível de verificação, conforme discutido anteriormente, e uma narrativa que, no conjunto, não estaria sujeita à confirmação nem a verificações objetivas.

Nessa perspectiva, o ensaio, que em tudo lembra e aponta para os aspectos da escrita cronista, do registro do tempo decorrido (e que ainda corre), também encontra eco nas avaliações dessa narrativa. Certamente o leitor também se depara aqui com um tom ensaístico, nesse limiar próprio dos ensaios, consoante destaca Erich Auerbach (1998)¹⁹⁵ ao tratar dos *Essais* (1580) e do método de Michel de Montaigne (1533-1592): esses textos que não são “uma autobiografia, nem constituem um diário”, que “nenhum plano artístico lhes serve de base”; esses textos que “seguem o acaso” (AUERBACH, 1998, p. 258). É, portanto, o mesmo espaço fronteiro e híbrido que recobre a designação de ensaio, decerto fortemente assinalado pelo tom dessa obra, cujos limites atravessam a crítica e a percepção individual de si e do mundo, entre as margens do objetivo e do subjetivo.

Diante de tais discussões, e no campo limítrofe em que *Nadja* se situa – seja por sua forma narrativa, seja pelo debate teórico aqui concebido – não é de se surpreender que essa obra também tenha sido alvo de análises no horizonte da autoficção.

A autoficção, tema bastante discutido e não consensual, foi tentada por Serge Doubrovsky com o objetivo de preencher uma das “casas cegas” deixadas por Philippe Lejeune acerca das fronteiras entre a autobiografia e o romance. Segundo a concepção de Doubrovsky, a autoficção comporta as narrativas em que “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” DOUBROVSKY *apud* NORONHA, 2014, p. 13), isto é, as narrativas em que se conjugam a veracidade de informações e a liberdade e o manejo da escrita.

Nota-se pequena menção de Vicent Colonna, em “Tipologia da autoficção” (2014)¹⁹⁶, aos procedimentos narrativos de André Breton, procedimentos análogos aos do denominado “romance autobiográfico nominal”; na definição do estudioso, em Breton já se encontrava o “romanesco pessoal” (COLONNA, 2014, p. 50), em que os nomes autênticos das pessoas são

¹⁹⁵ Referimo-nos aqui ao capítulo “A condição humana”, constante na obra *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*, 1998.

¹⁹⁶ Todos os capítulos aqui citados a respeito da Autoficção são traduções que se encontram reunidas na organização de Jovita Maria Noronha, publicada em 2014, *Ensaaios sobre a autoficção*.

conservados, ou seja, em que o nome do autor e o de outras pessoas reais figuram de modo identificável.

Nas tipologias elencadas por Colonna, estariam quatro formas de autoficção: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva (ou aural), e autores como Louis Aragon e André Breton estariam situados na segunda tipologia, na autoficção biográfica. Por tal forma de autoficção, o teórico define como as obras em que

O escritor continua sendo o **herói de sua história**, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, **mas fabula sua existência a partir de dados reais**, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto **uma verdade** ao mesmo **subjeto** ou até mais que isso. (COLONNA, 2014, p. 44, grifos nossos)

Na autoficção biográfica, a narrativa é construída de maneira a levar o leitor a dar-se conta de que está diante de um “mentir-verdadeiro”, nome aliás de uma obra de Louis Aragon, na qual Colonna considera terem sido desmontadas “algumas engrenagens de tal mecanismo criativo” (COLONNA, 2014, p. 44). Já no que concerne ao nome próprio (um dos pontos fulcrais para Lejeune na autobiografia), Colonna salienta que, na autoficção biográfica, as codificações e esquivas são abandonadas e os nomes e sobrenomes figuram abertamente no texto e, nesse ponto, acrescenta que escritores como Breton, Aragon e Nerval procederam com a utilização do chamado “romanesco pessoal”, conservando os nomes autênticos.

Por fim, Vicente Colonna considera que “todos os nomes exibidos nessas narrativas romaneadas, exceto o autor e os personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos” e que comparativamente o efeito produzido por essas narrativas “não difere, portanto, de um romance (ou peça de teatro) à clé, fórmula literária antiga, na qual as pessoas envolvidas se reconhecem e que os outros leem como uma ficção, nem mais nem menos” (COLONNA, 2014, p. 52), resgatando, desse modo, a interpretação de Walter Benjamin com relação à obra, como já verificado.

Para Jacques Lecarme, entretanto, *Nadja* não pode ser considerada uma obra de autoficção. Lecarme discorre abertamente sobre a questão, em “Autoficção: um mau gênero” (2014), e assegura que, mesmo correndo o risco de ser simplório, deve-se considerar como verdadeira “uma narrativa que se dá por verdadeira”, como o caso de *Nadja*. O teórico acrescenta, para exemplificar, que *Nadja*, por alegar a sua verdade e conter uma severa crítica à afabulação romanesca, “não entra de maneira nenhuma no espaço da autoficção” (LECARME, 2014, p. 84). Se Breton ataca e se põe contrário esteticamente às fabulações romanescas e busca afirmar constantemente a verdade dos fatos narrados, para Lecarme, por

consequente, e não é irrelevante refletir por esse ângulo, não se pode considerar um gênero literário de mescla entre a realidade e a ficção na leitura dessa obra.

Contudo, em uma discussão análoga, Jean-Louis Jeannelle, em “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” (2014), refaz o percurso dos debates sobre autoficção e, partindo de comparações do ponto de vista de Lecarme e de Philippe Forest, indica que Lecarme considerou que autores tais quais Breton, Aragon, Céline e outros teriam sido “predecessores mais ou menos diretos da autoficção” (JEANELLE, 2014, p. 137). Por outro lado, Jeannelle afirma que Philippe Forest mobilizara esses mesmos nomes da literatura “contra os que sustentavam o ‘vivido’ e o ‘autêntico’” (JEANELLE, 2014, p. 137). Ainda para Forest, toda narrativa de si pertence ao campo da ficção, porquanto um escritor “só pode delegar de si próprio, no interior de uma narrativa, o simulacro de um personagem” (FOREST *apud* JEANELLE, 2014, p. 138).

Essa compreensão da narrativa de si como ficcionalização de si (em razão dos procedimentos narrativos que pressupõem do autor o distanciamento), pode também ser observada em reflexões de Mikhail Bakhtin concernentes à construção da personagem do romance, em *Estética da criação verbal* (2011).

Para o teórico russo, a representação de si se dá tal qual a de um personagem, isso porque, no processo de construção da personagem, Bakhtin reconhece que, nos casos nos quais a personagem coincide com o autor, ou seja, nas narrativas de si, é imprescindível ao autor distanciar-se, colocar-se à margem de si, para “vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida” (BAKHTIN, 2011, p.13). Apenas dessa maneira torna-se possível completar a si mesmo e atingir o todo, com valores que lhe são transgredientes e que lhe dão acabamento. Nessa acepção, a autobiografia pressupõe que o autor “deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo como os olhos do outro” (BAKHTIN, 2011, p.13).

É nessa mesma esteira do conceito de ficção que se encontra o fomentador desses debates: conforme se pode ver em seu artigo “O último eu” (2014), para Serge Doubrovsky, a escrita de si como ficcionalização de si decorre do próprio funcionamento simbólico da escrita. E, nesse sentido, Doubrovsky insiste categoricamente no pertencimento de *Nadja* aos terrenos da autoficção. No campo da autobiografia romanceada, da fronteira entre o autobiográfico e o romanesco, estariam para esse escritor e crítico literário justamente as narrativas cuja ficção é “confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de todo e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

Em vista disso, nota-se que a ficção de si está inserida, para esse teórico, em uma categoria de criação, de escritura e de procedimento narrativo cuja matéria é autobiográfica por semelhança ao real, mas as estratégias de escritura fogem à ordem de narração autobiográfica e tomam de empréstimos processos típicos do romance, como o fluxo de consciência, as rupturas e as fragmentações.

Para destacar que tal forma narrativa já existia antes de suas obras autoficcionais e de seus debates acerca do tema¹⁹⁷, Doubrovsky cita *A náusea*, de Sartre, *O nascimento do dia*, de Colette, *De castelo em castelo*, de Céline, *Diário de um ladrão*, de Genet, e *Nadja*, de André Breton. De acordo com Doubrovsky, “esses textos funcionam segundo o princípio contraditório de uma narrativa dada como autobiográfica pela identidade do autor-narrador-personagem e intitulada [...] *romance*”, o que não ocorre diretamente em *Nadja*, como bem reconhece Doubrovsky. Em *Nadja*, esclarece o crítico, “não é ele [o autor] quem o faz, é claro, mas é a personagem de Nadja, mais perspicaz que ele, que exclamava: ‘André? André?...Você vai escrever um romance sobre mim. Tenho certeza. Não diga não’”(DOUBROVSKY, 2014, p. 117). E a essa exclamação de Nadja, é oportuno para nós aqui lembrar o seu arremate: “Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós” (p. 94).

De fato, por esse aspecto, torna-se possível aproximar *Nadja* do conceito de autoficção, tendo em vista que esse gênero literário é concebido por Doubrovsky uma variante da autobiografia pós-moderna, na qual é dado tratamento literário e estético aos acontecimentos absolutamente reais. Na interpretação de Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013), Serge Doubrovsky propõe justamente que a autoficção, tomada como “um romance autobiográfico pós-moderno”, apresente “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância narrativa corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

É válido destacar ainda que as dificuldades de conceituação pelas quais percorremos devem-se, na prática, a uma outra questão: qual sentido é dado ao termo “ficção”? De modo geral, é notório que essa expressão encontra diferentes acepções e que aí reside o ponto de partida das propostas teóricas revisitadas aqui. Segundo Jeannelle, existem três definições: a ficção, para uns, tomada como ficcional, “é um modo narrativo constituído de asserções simuladas”; para outros, a ficção é definida “em função de um critério de ordem temática, isto

¹⁹⁷ Doubrovsky considera o livro *Fils*, publicado em 1977, como sua primeira autoficção. O autor traz também, nesse livro, pela primeira vez o termo e o conceito de autoficção por ele firmados: “Ficção, de acontecimentos e fatos estreitamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”(DOUBROVSKY *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

é, pelo recurso ao imaginário (trata-se do *fictício*)”. Por fim, é possível perceber ainda o sentido do que não é referencial, ou seja, “o imaginário, mas também o hipotético, o irreal, o mentiroso etc. (trata-se do *falso*)” (JEANELLE, 2014, p. 145). Logo, a ficção se divide entre o ficcional, o fictício e o falso. É em razão desse conceito que os autores aqui lidos tomam partido em suas reflexões.

É possível perceber que Philippe Lejeune, bem como Vicent Colonna, identificam a ficcionalidade como o imaginário, o fictício; nas palavras de Lejeune, tem-se que “A ficção significa inventar algo diferente dessa vida” (LEJEUNE, 2014, p. 86). Ao passo que para Doubrovsky o conceito de ficção está relacionado à narratividade e à literariedade. Conforme distingue Eurídice Figueiredo, “Na linhagem de André Gide, Doubrovsky percebe que toda narrativa é artifício, portanto se distancia da substância da existência” (FIGUEIREDO, 2013, p. 65).

Enquanto Lejeune concebe a ficção como fictício, como recurso do imaginário, como “inventar algo diferente”, Doubrovsky propõe sua autoficção no mesmo curso de sua compreensão de ficção, não no sentido tradicional de fabulação imaginária, mas no sentido de construção, de composição formal. Dessas definições, conclui-se que, por um lado, Lejeune considera ficcional o texto que inventa ou modifica eventos em sua narrativa, enquanto Doubrovsky concebe, por sua vez, que ficcional é o texto em que há técnicas literárias de dar forma aos eventos (reais ou não) operadas pela linguagem. Ou seja, não há texto literário não ficcional para Doubrovsky, sendo o ficcional, como técnica de construção da narrativa pelo artifício que é a linguagem, inerente ao literário. Torna-se mais compreensível a formulação de seu conceito de autoficção a partir dessa percepção e, sem dúvida, dentro desta perspectiva, *Nadja* – e todo texto literário que represente eventos assumidamente reais – poderá ser entendido como autoficcional.

Consideramos que foi tal divisão conceitual que levou Lejeune a rejeitar cabalmente a nomenclatura de autoficção, criticando a banalização de seu emprego e “dizendo que ela se tornou um verdadeiro pano de chão, uma vassoura que recolhe tudo” (LEJEUNE *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 62).

Importa-nos assinalar, no entanto, que, dentre essas duas concepções, a de Lejeune é a que mais se aproxima da compreensão de André Breton, para quem a ficção também engendra criações diferentes da vida. É necessário lembrar ainda que, para o autor de *Nadja*, a ficção se opõe também à imaginação, própria da liberdade da consciência humana. Pelas declarações de Breton acerca da ficção e de sua proposta literária, é possível que o autor tomasse ficção como o falso, como o não-referencial, algo impensado para a sua literatura.

Fica claro, portanto, o ponto de partida da contenda entre Lejeune e Doubrovsky e, evidentemente, entre André Breton e o gênero romance.

A ficção é indesejada na literatura de André Breton, para quem há profundas divergências entre os conceitos de ficção e de imaginação. Para esse escritor, os romances eram “livros ridículos, [...] peças insultosas” (BRETON, 2009, p. 223), pois a ficção, como não-referencial, busca assemelhar-se ao real (no romance de ficção), porém não contempla a “verdadeira vida”, pois dela suprime os seus acasos, enquanto somente a imaginação livre possibilita ao autor a apreensão de seus arranjos mais fortuitos e imprevisíveis.

Reafirmamos que Breton empenha em *Nadja* a proposta de fazer um relato verdadeiro, que represente as situações mais inusitadas e inesperadas, uma vez que propõe demonstrar o acaso objetivo e o maravilhoso, destaquemos, que emergem do real. O que se pode depreender então do processo de escrita de Breton é a tentativa de asseverar o acaso, o insólito tão reais quanto a vida, e para isso o autor renuncia à fórmula romanesca, sem se orientar para a estrutura tradicional da autobiografia. E a tarefa a que ele se propõe não é simples: apontando contra o realismo positivista do romance, Breton oferece a “verdadeira vida”, que só seria revelada por meio da entrega à imaginação.

Breton propõe escrever em *Nadja* apenas episódios vivenciados por ele, porém as suas escolhas – intimamente relacionadas aos propósitos do movimento que ele encabeçara – recaem sobre os eventos reais mais surrealistas, mais perturbadores e fortuitos que ele já havia presenciado. Em *Nadja*, Breton não se limita a relatar tais episódios – insólitos por si só –, mas vivencia e coloca em evidência o projeto que estava em gestação em seu Manifesto. *Nadja* é, em suma, um livro-manifesto, um livro em que se busca colocar em prática a sua proposta de redefinição do homem; um livro, surgido das convicções expressas no *Manifesto do Surrealismo*, em que se intenta dar respostas a seus pressupostos.

Para Breton, os romances (de atitude realista, destaquemos), a “literatura psicológica com fabulação romanesca” (p. 26), estavam submetidos ao império da lógica, carregados das insignificantes descrições e buscavam agradar ao gosto do público. Nos romances, Breton acusa seus autores de definir o caráter de seus personagens como seres humanos formados, uma vez que seus autores desconhecem a diversidade da vida e sua infinidade de nuances.

A visão crítica de Breton concentra-se no ponto de partida do surrealismo: a recusa em submeter a arte ao realismo, ao naturalismo, ou seja, aos aspectos da visão mecanicista e cientificista do mundo, que predominava na literatura do final do século XIX. É sobre essas obras ficcionais que sua crítica pesa. Segundo Breton, o erro incorrigível desses romances é representar o terreno da vida como se fosse plano, sem coincidências que fogem ao controle,

sem a opacidade dos acasos, sem lapsos de memória, uma vez que os personagens realistas, sendo determinados, não correspondem ao homem e à vida. Sendo assim, para os surrealistas, “a mais perfeita expressão do espírito positivista encontrava-se no romance realista e naturalista, que, na sua desesperada busca de exatidão e de fidelidade ao real, parecia manifestar preocupações mais científicas do que artísticas” (FREITAS, 1988, p. 26).

Nesse sentido, Maria Teresa de Freitas, em seu artigo “Surrealismo e Romance na França” (1988), analisa os embates e as soluções narrativas do movimento surrealista e observa que o desprezo declarado por Breton “pela intriga romanesca tal como ela aparece no romance tradicional” levou e leva a crítica à “hesitação para se falar em narrativa surrealista propriamente dita” (FREITAS, 1988, p. 26). Freitas, contudo, deixa claro que é um erro estabelecer uma espécie de conexão entre a definição do Surrealismo e a exclusão do gênero romance. Como também gostaríamos de salientar, as críticas proferidas por André Breton, não há dúvida, “encontram-se dentro de toda uma corrente que, desde fins do século passado, se eleva contra o gênero da forma como vinha sendo praticado até então” (FREITAS, 1988, p. 26).

Por conseguinte, a percepção de Breton está em consonância não apenas com as propostas surrealista, mas com a “crise do romance”, e sua postura alia-se com as mudanças substanciais ocorridas na prosa romanesca no século XX. É incontestável que a prosa sofre alterações nas mãos dos romancistas modernos e o romance, como se sabe,

deixa de ser concebido como uma “história a ser contada”, na sua tradicional progressão lógica e cronológica, para mergulhar na busca obsessiva da apreensão direta da vida, na paixão pelo instante, no culto do *hic et nunc*; a narração objetiva cede lugar ao monólogo interior; a visão omnisciente é substituída pela perspectiva múltipla e parcial; a sequência lógica da intriga se vê desprezada em benefício de modulação dos temas. (FREITAS, 1988, p. 26-27)

Ademais, vive-se uma forte “crise da representação” no contexto das artes em geral, como bem analisa Anatol Rosenfeld, em suas “Reflexões sobre o romance moderno” (1969). Ao contrário da concepção mimética da arte, buscar-se-á a negação da ilusão, e a arte se confessará técnica: a pintura passa a se confessar plano de tela e de cores, o teatro se confessa jogo cênico e máscara; e o ser humano, eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e se decompõe no romance. Segundo Rosenfeld, se no romance realista havia a perspectiva, a plasticidade das personagens e, sobretudo, a ilusão de realidade, com técnicas narrativas de onisciência e enredos causais e cronológicos, o mesmo não se observará nas técnicas modernas em que impera a “desrealização”, a quebra da tradição, a negação da ilusão

de realidade. Assim, para Rosenfeld, a partir da literatura de Proust substancialmente, o mundo não será mais um dado objetivo, mas uma vivência subjetiva, os narradores irão participar das narrativas e chegarão a ironizar a perspectiva ou a se desculpar por saberem tanto sobre os personagens.

Nessa esteira, foram diversas as discussões e as reações na França em torno do romance a partir da última década do século XIX e, de acordo com Freitas, na década de 1920 “elas atingirão seu ponto culminante e é, com certeza, em Breton – e portanto nos surrealistas – que esse gênero encontrará seu mais feroz inimigo” (FREITAS, 1988, p. 27). Isso porque Breton pregava em seu projeto literário a supremacia da imaginação, dirigindo-se contra as formas romanescas tradicionais.

Os ataques bretonianos são, principalmente, às três convenções básicas do romance: às marcas de verossimilhança, reduzidas à representação das aparências; à psicologia “coesa” das personagens, na qual se condenava a noção de um caráter imutável e a representação do herói como uma síntese do tipo humano formado; e ao desenrolar causal das ações, com ações e reações previstas na trajetória da intriga. O romance moderno – no Surrealismo ou fora dele – operará novas técnicas exatamente contra essas convenções narrativas e romperá com essas premissas. Nessa ótica, são completamente compreensíveis as críticas de André Breton, o que revela sua comunhão com os valores modernos, que, a propósito, reverberam na literatura e na teoria literária do século XX.

O que está em xeque é a noção de representação. Tais críticas não significam abolir ou recusar em definitivo à narrativa como forma de expressão literária no Surrealismo, mas propõem constantemente a indagação do que é “representar o real”. E, em resposta à sua contestação, enfim, “Breton vai substituir a prática do romance que criticara por uma nova forma narrativa, adequada ao projeto que concebera” (FREITAS, 1988, p. 28).

Retomando a proposta narrativa de André Breton, para Maria Teresa de Freitas, a “narrativa surrealista” é alicerçada em três novos princípios básicos: combater as leis da razão, tentar penetrar no inconsciente e jogar com o arbitrário em todos os sentidos. Para a consolidação da prática poética narrativa dos surrealistas, o texto literário deveria promover a busca do insólito, a visão analógica do mundo e um modo específico de conhecimento e de exploração da vida. Aqui estão desenhados os passos da prosa bretoniana, que se veem em *Nadja*.

Debrucemo-nos brevemente, por ora, na ideia de uma narrativa em que se busque o insólito. Para o autor surrealista atingir esse fim, é preciso que a narrativa não seja verossímil, mas que seja verídica, autêntica. O escritor deve, assim, “relatar apenas fatos ‘reais’ – que

ocorreram *efetivamente* – e só falar de si mesmo ou de seres de existência comprovada, ao invés de criar personagens” (FREITAS, 1988, p. 29). Como o leitor pode reconhecer em *Nadja*, o propósito dessa forma narrativa é que o autor se mostre não como observador, testemunha ou comentarista de uma história que ele vê de fora, “mas como personagem real, que relata, na primeira pessoa, os episódios mais marcantes de sua vida” (FREITAS, 1988, p. 30).

Assim como compreendida por Claude Abastardo (*apud* FREITAS, 1988), a experiência intelectual de desconforto, que é a do insólito, deverá ser perseguida na narrativa surrealista. O insólito, que provoca uma ruptura e desorganiza a representação do real, tanto pode se manifestar pelo sobrenatural quanto pelo desconhecido que brota na vida cotidiana e sempre produz uma forma de descrédito da explicação racional e tranquilizadora do mundo.

Torna-se então evidente o objetivo da narrativa de André Breton: desacreditar a interpretação racionalista, recusá-la e ironizá-la, pela apresentação verídica do inverossímil. Trata-se, assim, de uma outra forma de representação do real, uma representação que, justamente por ser real, foge à lógica e às ordenações e está aberta ao inacreditável. Em narrativas como *Nadja* e *O amor louco*, em cuja escritura há episódios reais do autor entregue ao acaso,

as “coincidências” surpreendem por seu caráter insólito e espantoso; **as marcas inverossímeis se acumulam para dar, paradoxalmente, o sentimento de realidade**; os “efeitos de real”, que caracterizam o discurso realista, são substituídos por efeitos de surpresa, que se multiplicam; há sempre um mistério que paira, sem que se tenha uma explicação racional. (FREITAS, 1988, p. 30, grifos nossos)

Na mesma medida, a organização narrativa também não segue as regras de enredo preestabelecidas em um sistema de coerência. A estrutura, pelo contrário, abandona a lógica da determinação causal, seguindo a desrazão do acaso. A essa (des)estruturação, a essa técnica de narrar guiando-se não pela causalidade, mas pelo imprevisto, André Breton deu o nome de “deceptiva”, ou seja, trata-se de uma série de “processos de decepção pura cuja aplicação à arte e à vida teria o efeito de fixar a atenção **não mais sobre o real, nem sobre o imaginário mas... sobre o reverso do real**” (BRETON *apud* FREITAS, 1988, p. 31, grifos nossos). Como se pode compreender, a proposta é de narrar a vida vivida, a fim de apagar a representação tradicional em função de uma nova ordem, a do reverso do real (que, salientamos, só se encontra pelo real mesmo, talvez tal qual em um “negativo” fotográfico...).

Nessa narrativa abandonada ao acaso, o que se persegue são as duas manifestações do insólito: o fantástico e o maravilhoso. No âmbito do maravilhoso especialmente, é relevante observar que sua fecunda exaltação apresenta-se, para os surrealistas, tanto no maravilhoso mítico quanto no maravilhoso cotidiano, aquele que pode ser encontrado espontaneamente em qualquer lugar. É com essa categoria de maravilhoso cotidiano que se empreende topar de súbito nas perambulações livres do espírito (e é esse encontro que se intenta registrar literariamente). E dentre os temas pertencentes a essa categoria, dois estão sendo perscrutados e procurados na *flânerie* do narrador André: a cidade e a mulher.

Em síntese, a “narrativa surrealista”, defensora de uma nova forma de representação e, por isso, acusadora da estrutura romanesca tradicional, é constituída de uma aparente desordem, tanto na aventura do enredo quanto na da linguagem. De modo geral, os elementos da trama associam-se sempre a imagens poéticas de valor metafórico, os espaços são explorados em deambulações, diversas coincidências intrigantes se multiplicam e realidades opostas aparecem associadas, contrariamente ao estabelecido pelas regras narrativas realistas que visavam a erigir um sistema articulado e coerente.

Do seio dessa forma narrativa, por fim, Freitas considera a existência de duas tendências básicas na prosa surrealista até a década de 1940. Uma tendência mais inclinada justamente a considerar a vida como fabulosa e escrever “romances do real maravilhoso”, em outras palavras, “contar fatos efetivamente vividos, aventuras do homem ou do grupo, que resultaram do acaso objetivo, e que pertencem de alguma forma à categoria do maravilhoso, do espantoso, do insólito” (FREITAS, 1988, p. 36). Não há aqui dúvida sobre a proposta de escrita observada em *Nadja*, em uma linha de narrativa que a crítica concebe chamar de “real fabuloso”. A outra tendência narrativa, por sua vez, estaria voltada a representar o inconsciente para desvendar a vida verdadeira e escrever “narrativas de sonhos” ou resultados dos exercícios de escrita automática.

Ademais, e em outras palavras, há uma questão fundamental no Surrealismo: não há dissociação entre a vida e a arte; a vida é concebida como arte. Dessa maneira, o gênero romance atacado por Breton consistia em uma obra que, embora representasse a vida, dela retirava o essencial: o acaso, os arranjos fortuitos e imprevistos. O projeto surrealista verificado em *Nadja* é, portanto, o de relatar o que se passa na vida real e, ampliando a noção de realidade, alcançar a suprarrealidade, ou “esta realidade que agora vejo deitada ao pé de *Nadja*, como um cão vadio” (p. 102).

A obra bretoniana teria por finalidade a libertação da lógica por meio da representação da vida, por meio da representação verdadeira do inverossímil da realidade. A arte como

instituição que possui uma função prática está longe das concepções do autor surrealista e, se a vida é arte, uma narrativa como a presente em *Nadja* deve relatar os fatos reais, já que “a arte só vale naquilo que ela tem de vida” (DANTAS, 2008, p. 85). A obra em análise está exatamente na fronteira que recolhe o lirismo da realidade, que perscruta no real o seu reverso (a surrealidade) pelo seu “negativo”, para comprovar a existência do maravilhoso na trivialidade do real. A busca pelo extraordinário no banal é, sobretudo, verídica em *Nadja*.

Em consonância com os debates e reflexões propostos, é interessante observar outras considerações de Walter Benjamin (1987) sobre *Nadja*. O teórico afirma que, desde o início do movimento, Breton declarara a “sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência” (BENJAMIN, 1987, p. 22), dialogando com as nossas considerações acerca dos “ataques” e das propostas literárias bretonianas. Para Benjamin o pressuposto inicial do movimento surrealista é justamente o de que “A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília”. Assim, nesse momento artístico, com as operações surrealistas, o domínio da literatura foi “explodido de dentro” (BENJAMIN, 1987, p. 22). Benjamin considera que os surrealistas estavam em busca do “estado de surpresa” e os passos dados ao mistério só poderiam ser conduzidos pelo cotidiano e, acrescentamos, pelo real.

Ao traçar tais pontos de discussão, é possível concluir que, para André Breton, sua obra *Nadja*, pautada em eventos surreais verídicos, prescinde da ficção (na sua acepção de não-referencial), uma vez que a vida espontânea (somente captada pelo instantâneo, portanto) é suficientemente fantástica, surpreendente e insólita como matéria literária, por suas coincidências naturais, seus eventos imprevisíveis e seus acasos objetivos. Assumindo, como vasos comunicantes, realidade e surrealidade como instâncias interpenetráveis, uma reverso da outra, o que lemos (e vemos) em *Nadja* é, assim, o negativo do real.

Ora, e as fronteiras entre vida e obra são tão tênues para esse autor que não podemos nos furtarmos do reconhecimento dos liames entre os fatos de sua vida e a sua concepção e formulação do movimento que se fundava. Narração e poética fundem-se para Breton: descrever fatos de sua biografia equivalem à teorizar sobre o Surrealismo. E, nesse sentido, outro aspecto relevante é perceber a importância que Breton concebia aos fatos da vida de um autor nas análises literárias, talvez deixando pistas à crítica de sua obra, o que fundamenta essas nossas longas investidas:

[eu] gostaria de **ver a crítica**, renunciando, é certo, às suas prerrogativas mais caras, mas propondo-se, para tudo abarcar, um objetivo menos inútil que o da revisão puramente mecânica das ideias, limitar-se a incursões

eruditas no que supõe ser o mais interdito de todos os domínios, ou seja, **nas exterioridades da obra, ali onde a pessoa do autor, exposta aos fatos banais da vida cotidiana, se expressa com toda a independência**, não de maneira muito particular. (p. 22-23, grifos nossos)

Em uma formulação próxima do que Roland Barthes (1984) oportunamente chamará de *Biografema*, Breton reivindica a preocupação com esses fatos cotidianos, “traços biográficos”, detalhes repletos de um “infra-saber” (BARTHES, 1984, p. 51) do sujeito fragmentado do autor e de sua obra, para Barthes. Se não vemos uma biografia, vemos ao menos biografemas de Breton em *Nadja*, ou seja, nesses fronteiros traços entre mimeses e poética, encontram-se aqui fragmentos que iluminam a interpretação de seu texto e de sua concepção literária, um signo fecundo de significações para a leitura da sua obra como um todo. Como não notar ainda, em se tratando justamente dessa obra fotoliterária, que Barthes concebera uma curiosa e fecunda aproximação entre os biografemas e as fotografias?: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51).

No entanto, sem pretender por termo aqui a essas questões, é imperioso recordar ainda que, embora vida e arte sejam correlatos para os surrealistas, Breton não hesita em acrescentar à sua obra esta frase, num estilo híbrido, em que se torna difícil distinguir nessa mescla, talvez por pertencer a ambos, se se trata de sua voz ou da de Nadja: “A vida é diferente do que se escreve” (p. 70). E possivelmente esteja escondido em todo esse emaranhado de reflexões o paradoxo que Lejeune prevê às autobiografias literárias, o paradoxo de seu jogo duplo essencial de “pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte” (LEJEUNE. 2014, p. 71). Se vida e arte são uma correspondência surrealista, à medida que seja possível que a vida “peça para ser decifrada como um criptograma” (p. 103), a obra de arte igualmente enigmática talvez demande e nunca cesse de se abrir e de se fechar às possíveis respostas.

Perpassar tais compreensões é frutífero e nos auxilia a “tomar partido” em função das concepções do escritor e escolher como encaminhar os passos de nossas pesquisas. Por um lado, reconhecemos que toda obra literária é produto de uma parcela de referencialidade e também de um manejo estético que se configura como artifício. Por conseguinte, no contínuo entre o real e o ficcional, se considerarmos a ficção como a aventura da linguagem, o literário fatalmente se encontrará mais ou menos afastado dos extremos e nunca se verá livre de nenhuma das extremidades.

E é essa a cautela que bem ensina Antonio Candido (1976) em suas proposições acerca da construção da personagem do romance, ponderando sobre uma oscilação na criação da personagem (o que acreditamos ser possível ampliar para as construções de toda a estrutura narrativa) “entre dois pólos ideais: ou é a transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. São estes os dois limites da criação novelística, e a sua **combinação variável** é que define cada romancista” (CANDIDO, 1976, p. 70, grifo nosso). Há para o teórico, portanto, um contínuo entre o vínculo com o real e o trabalho estético, que são, em verdade, indissociáveis. Advogando, por fim, acerca da determinação da organização estética do material literário na construção da verossimilhança, é interessante destacar que Candido considera que “o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (CANDIDO, 1976, p. 67).

Parece-nos que uma perspectiva análoga leva Magali Nachtergaele, em sua tese de doutorado, a advogar em termos de “mito de si”, de “mitologias individuais” as suas análises de narrativas autobiográficas associadas ao uso da fotografia, ao começar por *Nadja*, o que dialoga com a formulação de François Soulages (2016) em termos de “légendes”, isto é, da criação de mitos ou lendas fotográficas do sujeito.

Nachtergaele resgata os esclarecimentos de Gérard Genette, em *Fiction et diction* (2004), para quem todo ato de linguagem sempre contém uma parcela de ficção – e a narrativa autobiográfica, não sendo diferente, comporta em si os artifícios narrativos que fatalmente configuram os eventos segundo uma ordem e uma lógica diferentes do vivido –, e explica assim a sua escolha pelo uso do termo “mito” para qualificar, de acordo com o próprio teórico, esses tipos de narrativas que se situam na fronteira indecisa e móvel da ficção. Acrescentando ao debate a presença das fotografias, como também faremos a seguir, a pesquisadora finaliza essa sua observação por concluir que “se todo enunciado mitológico é uma semificção, quando a fotografia se insere na narrativa, lá ela integra um elemento indicial que ajusta a experiência perceptiva do mundo com aquela da ficção narrativa”¹⁹⁸ (NACTHERGAEL, 2008, p. 441).

Trata-se de uma percepção que dialoga com a de Luiz Costa Lima, em harmonia com o que podemos observar em “Júbilos e misérias do pequeno eu” (1986). Para esse teórico, ao se distinguir o discurso ficcional do histórico, o espaço autobiográfico não será nem o da história nem o da ficção, porquanto, distanciado do discurso do historiador, um autor literário,

¹⁹⁸ No original, “Si tout énoncé mythologique est une semi-fiction, lorsque la photographie s’insère dans le récit, elle y intègre un élément indicial qui raccorde l’expérience perceptivo du monde avec celle de la fiction narrative”.

ainda que busque a precisão dos fatos relacionados a si, não apresenta compromisso com a verdade, ao passo que o relato autobiográfico pode ainda construir o seu próprio mito, impor uma versão de si para o outro. Dessa maneira, para esse teórico, aquele que escreve sobre si poderá somente formular “um testemunho de boa fé, i. e., que é assim que sente haver sido em certa situação ou haver presenciado certo acontecimento” (LIMA, 1986, p. 302).

Compreendemos finalmente que, como construção de linguagem e, acrescenta-se, circundada da memória, que une e separa o sujeito de si mesmo, toda obra confessional carregará consigo a sombra da ficção operada pelos mecanismos de escrita; à medida que toda obra com eventos inventados será carregada de rastros do real, de traços de seu autor.

Entretanto, como se pode observar, não é esse conceito de ficção que esse escritor concebe e, tampouco, portanto, essa acepção que vemos rejeitada. Por esse ponto de vista, acreditamos que uma discussão travada apenas no nível do ficcional não dê conta plenamente de responder aos anseios da escrita bretoniana; para compreender sua obra é preciso, como o fizemos, assumir o que o autor concebe por ficção e perceber que a problemática profunda de seus textos está calcada justamente mais nos limites da realidade do que nos de sua representação. Por um lado, entendemos *Nadja* como reconstrução, recriação de eventos pela escrita – como premissa do literário –, mas, por outro, admitimos a proposta surrealista bretoniana de escrita como representação verdadeira do real. Consideramos imprescindível essa cautela para o entendimento de sua proposta de escrita literária.

Por fim, na fronteira da representação de si e da invenção subjetiva da linguagem literária, o que vemos em *Nadja* é talvez um “autorretrato”, em uma leitura análoga às explicações de Elisa de Souza Martinez acerca do *autoportrait*, em seu capítulo “Photographie & Identité. John Coplans, un autoportrait”¹⁹⁹ (2016). Conforme explica a pesquisadora, no autorretrato,

o processo de captura da imagem é utilizado segundo um registro do fotógrafo, em conformidade com o que ele quer revelar, e não unicamente em função de sua aparência, mas também por um modo de pensar a fotografia, identificado pela escolha de meios e de procedimentos²⁰⁰.
(MARTINEZ, 2016, p. 51)

Se refletirmos em termos literários, lendo esse autorretrato fotoliterário igualmente como um modo de se “autorregistrar” a partir de uma concepção particular do fazer literário,

¹⁹⁹ Trata-se do terceiro capítulo da organização *Frontières des mouvements autophobiographématiques* (2016).

²⁰⁰ No original, “le processus de capture de l’image est utilisé selon le registre du photographe, en conformité avec ce qu’il veut dévoiler, et non pas uniquement en fonction de son apparence, mais aussi par un mode de penser la photographie, identifié par le choix de moyens et de procédés”.

concluiremos que *Nadja* é mais do que uma autobiografia (ainda que surrealista), é um autorretrato no qual o escritor opera, assim como o fotógrafo, por “estratégias que demonstram sua intimidade com o aparelho fotográfico e um certo desdém avesso ao convencionalismo”²⁰¹, o que com efeito “não significa que o resultado será mais ou menos fiel à sua aparência”, mas que a aparência retratada por esse aparelho literário pode ser “a representação de um sonho, da curiosidade – por ver um traço repugnante ou imperfeito de uma fisionomia humana”²⁰² (MARTINEZ, 2016, p. 53).

O que parece evidente afinal é a necessidade de dar prosseguimento nas análises guiados pela impressão de uma representação do real desconfiada de seus limites e com vistas à revelação de uma suprarrealidade, de um “por trás”, de um “negativo” desse real mesmo, aproximando-nos cada vez mais da noção de vestígio do real. Como a percepção da surrealidade enquanto parte decalcada do real é justamente uma premissa da arte surrealista, é em busca do registro de um negativo do real para a revelação da suprarrealidade que se configura a demanda da escrita bretoniana. E não por acaso parecem ser esses os propósitos da fotografia surrealista.

5.2 Fotografia e surrealidade: em busca do “negativo” do real

Como já mencionado, o escritor André Breton concedeu à fotografia espaço teórico privilegiado, ao se referir à escrita automática como fotografia do pensamento ou mesmo ao fazer diversas declarações sobre o seu caráter emotivo, de revelação e de surpresa. Sobre essa temática, segundo Sheila Leirner (2008) há um visível esforço de André Breton em relacionar a fotografia ao seu propósito literário de “ligar o maravilhoso no real e suscitar o fantástico a partir do banal cotidiano” (LEIRNER, 2008, p. 615), liames e relações observáveis pela análise da escritura de *Nadja*.

Nessa lógica, é relevante destacar que, para Leirner, o Surrealismo “ensinou [...] a desconfiar da fotografia que não inventa nada e ‘que não mente’” (LEIRNER, 2008, p. 619). Seguindo tais compreensões, portanto, importa-nos reconhecer que

uma coisa é certa, foi o surrealismo, afinal, que se empenhou em demonstrar arrogantemente o que a fotografia sem dúvida não era (e não é), abrindo assim as portas a um caminho do qual, parafraseando o título do texto de Sayag para o livro de Roger Théron “só nos aproximamos em sonho”. (LEIRNER, 2008, p. 619)

²⁰¹ No original, “stratégies qui démontrent son intimité avec l’appareil photo et un certain dédain envers le conventionnalisme”

²⁰² No original, “ne signifie pas que le résultat sera plus ou moins fidèle à son apparence” e “la représentation d’une rêverie, de la curiosité – pour voir un trait répugnant ou imparfait d’une physiologie humaine”.

Ainda sobre a fotografia e o Surrealismo, Susan Sontag considera que as artes nas quais esse movimento “obteve a merecida fama foram a ficção [...], o teatro, a arte da *assemblage* e – de forma mais triunfante – a fotografia”. A teórica enfatiza e completa por reconhecer na fotografia “a única arte nativamente surreal” (SONTAG, 2004, p. 66).

Ainda acerca de tais aspectos, Sontag faz considerações profícuas e amplia suas reflexões ao declarar que “O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela concebida pela visão natural” (SONTAG, 2004, p. 67). Longa, porém relevante e proveitosa é a meditação que essa crítica faz sobre o Surrealismo e o favor prestado pela fotografia a essa estética:

O surrealismo sempre cortejou acidentes, deu boas-vindas ao que não é convidado, lisonjeou presenças turbulentas. O que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, cujas revelações fantásticas, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir? Foi a fotografia que melhor mostrou como justapor a máquina de costura ao guarda-chuva, cujo encontro fortuito foi saudado por um célebre poeta surrealista como a síntese do belo. (SONTAG, 2004, p. 67, grifos nossos)

Dessa forma, na esteira das reflexões acerca de uma representação do “negativo” do real pela narrativa surrealista, entendemos, como bem destaca Annateresa Fabris, que essa busca por um “novo real”, essa tentativa de apresentar novas visões do cotidiano, “nas quais o insignificante e o banal ganham um novo significado graças à percepção ampliada”, é igualmente uma das alternativas vislumbradas pelos surrealistas na arte fotográfica, uma vez que ela propunha “repensar a problemática da representação e, sobretudo, [defender] a existência de valores formais próprios, distintos daqueles da pintura” (FABRIS, 2013, p. 12).

Podemos ainda lembrar que a fotografia encontra-se em um paradoxo ontológico, amplamente discutido inclusive em sua conceituação como arte. Não é possível descartar que o problema da representação do real está, justamente, na base de seu surgimento ambíguo, para onde confluem o gesto mecânico e a criatividade. Presa entre a ciência e a arte, a fotografia nasceu sob o estigma da não criação, encontrando-se, sobretudo, “bloqueada pelo fundamento da atividade artística, que era a autoria” (BRAUNE, 2000, p. 12). E, no que tange à representação do real, a fotografia – tomada por serva e atestado do real – enfrentou percalços para a sua admissão enquanto arte.

Nesse sentido, todavia, consoante alerta Fernando Braune, em *O surrealismo e a estética fotográfica* (2000), a condição de índice da fotografia “por ter sido mal interpretada e pouco compreendida, acabou por levá-la à condição de mimese, de ‘espelho da realidade’” (BRAUNE, 2000, p. 12). Esse foi, sem dúvida, um dos primeiros entraves para a fixação e a aceitação da fotografia enquanto arte.

Esse mesmo caráter indicial da fotografia funciona como um atestado de realidade. De modo análogo, conforme desenvolvido até aqui, a fotografia como índice resgata os princípios fundamentais da autobiografia como texto que atesta e representa os acontecimentos reais de uma pessoa real. No entanto, pela natureza técnica da produção fotográfica, o seu resultado, embora traga em si um indício, um traço do real, um vestígio da realidade, esse indício sempre repousa no *passado* e, assim, tangencia o *simbólico*.

Em uma aproximação aos debates empreendidos acerca das fronteiras da realidade na narrativa surrealista, é interessante observar que, com o aprimoramento da tecnologia na produção fotográfica e a possibilidade de movimentação do fotógrafo, à fotografia do início do século XX foi admissível a busca por novos ângulos, inusitados e capturados fora dos estúdios, e que, cada vez mais desprendidos da tradição da pintura, escapassem à velha intenção de fiel reprodução da realidade. Com efeito, as vanguardas operam a desmontagem da ideia da fotografia como realista, desde os finais do século XIX, o que se radicalizou justamente no Surrealismo.

Os fotógrafos das décadas de 1910 e 1920, especialmente, lançaram mão de efeitos de luz, de colagens e de montagens, bem como de técnicas e de enquadramentos inovadores, que nada mais eram do que a tentativa de criação de fotografias que tivessem por princípio a subversão do real. Em busca da sua autoafirmação como arte, para Braune, a fotografia surrealista desdenha dessa pretensão fotográfica de descrever a realidade e, por isso, busca criar possibilidades de subvertê-la. Essa subversão, contudo, se dá justamente pela sua relação com o real.

Nas colagens e nas montagens surrealistas, por exemplo, os fotógrafos fundamentavam-se na negação da ideia tradicional de representação e criavam a chamada “desambientação”, ou seja, o procedimento por meio do qual as imagens são retiradas do seu contexto originário – desligando-se de sua identidade primeira – e reinseridas em um novo conjunto em que elas não mantêm relações lógicas, sendo investidas de uma nova significação. Assim, o espectador também será obrigado a entrar em confronto com o imaginário e o real, porquanto ele se verá diante do supra-real, que, como bem destaca Annateresa Fabris, “não está além do real, mas atrás dele” (FABRIS, 2009, p. 237).

O procedimento de desambientação, de deslocamento e de reorganização de imagens reais em novos contextos ocorre não somente por meio das colagens e das montagens, mas pode ser também observado em diversas técnicas fotográficas e era igualmente uma proposta da escrita surrealista, como já vimos. Focalizemos aqui o princípio da arte surrealista de uma nova escrita (verbal e visual) do mundo, reorganizado a partir de imagens reais que foram sobrepostas – efeito que se pode obter também pelo uso de enquadramentos inabituais.

Com base no fundamento de reescrita do mundo e de confronto com uma suprarrealidade que não está fora, mas escondida por trás da própria realidade, a estética surrealista, tanto na literatura quanto na fotografia, desconfia e, por isso, encara a realidade em busca de capturar a surrealidade que lá se esconde, empenhando para isso um novo “enquadramento”. Há, assim, na proposta surrealista, a procura do vínculo com o (sur)real que está presente na (ou por trás da) própria realidade.

Sobre a fotografia surrealista, Fernando Braune também considera que as

justaposições de imagens, nas quais cada realidade fotografada (e por isso mesmo, de fato, existente) ao se juntar em um mesmo espaço a outras imagens igualmente verídicas, existentes, **alteram-se** a si próprias, inaugurando uma **desorganização da visualidade aparente e criando, a partir desse “caos”, uma realidade além daquela que estamos habituados a vivenciar, ou seja, uma supra-realidade.** (BRAUNE, 2000, p. 45, grifos nossos)

Sob diversos aspectos, dos quais destacamos aqui a relação entre a realidade e a suprarrealidade, a fotografia surrealista buscou confrontar e subverter o caráter mimético da arte e a concepção tradicional de representação e extrair, pelo seu gesto criativo do enquadramento e das escolhas técnicas, o poético que subjaz à realidade banal. E, nas palavras de Susan Sontag, “Os fotógrafos que se concentraram em interferir no realismo supostamente superficial da foto foram os que transmitiram, de modo mais exato, as propriedades surrealistas da fotografia” (SONTAG, 2004, p. 67).

Tais compreensões aproximam-se do que consideramos ser a proposta de escrita literária que André Breton perseguiu em *Nadja*, isto é, a proposta de apresentar um “negativo do real”: o insólito, os acasos; o maravilhoso, improvável e fortuito; o surreal, que se esconde nos acontecimentos da própria realidade; aqueles fatos tão extraordinários que não se supõem verdadeiros. E nessa linha de considerações torna-se difícil não nos recordarmos, ou mesmo sublinharmos a síntese tão fecunda de Salvador Dalí acerca do dado fotográfico:

sempre e **ESSENCIALMENTE O MAIS SEGURO MEIO DE EXPRESSÃO POÉTICA** [sic] e o procedimento mais ágil para **captar as**

mais delicadas osmose que existem entre a realidade e a surrealidade. O simples fato da transposição fotográfica implica uma invenção total: a captura de uma *realidade secreta*. Nada melhor que a fotografia para provar a verdade do surrealismo. A lente Zeiss possui faculdades insuspeitas de surpresa. (DALÍ *apud* FABRIS, 2008, p. 486, grifos nossos)

Vejamos, pois, a seguir, em fotografias surrealistas, a possibilidade de vínculo e de captura do surreal na realidade mesma dos fatos cotidianos, arriscando propor ser exatamente essa a impressão buscada por André Breton em seu relato, e retomando os pontos deixados em suspenso anteriormente nesta tese.

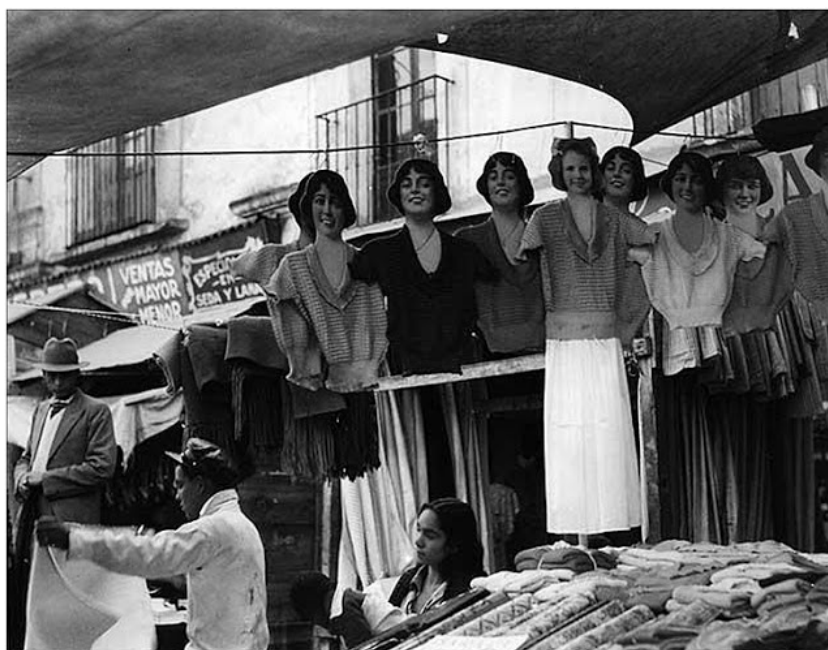


Figura 8 - *Manequins rindo* (1930) – Manuel Álvarez Bravo



Figura 9 - *Sem título* (1934) – Jindrich Styrsky



Figura 10 - *O Violino de Ingres* (1924) – Man Ray



Figura 11 - *Sem título* (1935) – Dora Maar

Desejamos aqui, brevemente, refletir sobre a desconstrução do princípio de fidelidade ao real da fotografia – notadamente surrealista – sem nos determos muito nas técnicas utilizadas. É interessante observar que as fotografias elencadas, decerto por meio de técnicas e conceitos diferentes, descortinam uma suprarrealidade que se oculta em imagens reais e corriqueiras.

Na fotografia de Manuel Álvarez Bravo (Figura 8), *Manequins rindo* (1930), por exemplo, o registro trivial de manequins de papelão com roupas e de pessoas em uma feira – colocados, por meio do enquadramento, no mesmo plano – desencadeia uma sensação de espanto e de surpresa, quando o espectador – após um reexame da primeira impressão vista – percebe estar diante não de mulheres sorrindo em meios às demais pessoas da feira, mas de rostos impressos nos manequins, que – de modo igualmente surpreendente – estão vestidos.

O espanto causado pelo inesperado também é provocado pela fotografia *Sem título* (1934), de Jindrich Styrsky (Figura 9), em que o fotógrafo se flagra diante de uma vitrine e o espectador é surpreendido pela imagem refletida do corpo que se confunde e se completa com a cabeça do manequim no interior da vitrine. Pela escolha do ângulo de tomada, fotógrafo e manequim se fundem pelo efeito do reflexo da vitrine produzido na imagem fotográfica. Numa sobreposição de imagens, vemos novamente uma súbita suprarrealidade – ancorada na habitual realidade – que emerge na imagem formada. Nessas duas fotografias, captura-se, sem dúvida, a poesia não intencional de uma “união” não esperada.

As fotografias de Man Ray (Figura 10) e de Dora Maar (Figura 11) também se atrevem – e talvez isso nelas esteja ainda mais evidente – a romper com a trivialidade do real. Em *O Violino de Ingres* (1924), o fotógrafo subverte a realidade de tal modo que converte sua modelo, Kiki de Monparnasse, em um violino. A fotografia apresenta uma moça nua, de costas, cuja cabeça coberta por um turbante e a posição de seu corpo, inclinado levemente para a esquerda, inserem na imagem uma intericonicidade evidente com a obra do pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). As claves do violino aparecem pintadas em nanquim sobre a imagem fotográfica pós-revelação e o título certamente faz referência à expressão da língua francesa, *violon d’Ingres*, que se refere a uma atividade exercida fora da profissão, um lazer, um hobby – como o violino para o pintor Ingres.

Para além das diversas análises a que essa fotografia nos convida, salientamos que a mulher é “metamorfoseada”, é “transformada” e “fundida” a um violino, e essa “transformação” – que realoca o questionamento sobre a imagem real que a fotografia deveria se propor a mostrar – é feita com poucas intervenções sobre a imagem fotográfica, pois ela se constrói a partir do posicionamento do corpo, do enquadramento e do ângulo de tomada da fotografia e dos dois pequenos traços de tinta sobre a imagem.

É também sem intervenções, graças sobretudo ao enquadramento, que o espectador se vê diante de dois homens “sem cabeça” na fotografia *Sem título* (1935), de Dora Maar. Decapitados ambos pela realidade, o primeiro homem perde sua cabeça dentro do bueiro pela

própria realidade do instante capturado, e o outro tem sua cabeça cortada pelo gesto fotográfico, pelo corte inerente ao ato criativo de enquadrar.

Não restam portanto dúvidas: a fotografia pode se valer do real para subvertê-lo e torná-lo matéria de sua criação artística. Retomando, assim, a obra analisada, as supostas “comprovações” fotográficas – postas outrora a serviço e ao lado do testemunho autobiográfico – geram novas interpretações, uma vez que a estética fotográfica do contexto não se presta à representação do real, mas – pelo seu confronto – à revelação da sua reversibilidade. Se as fotografias escolhidas representarem o real e possíveis símbolos escondidos, a escrita surrealista em *Nadja* também não desempenharia o papel desencadeador de metáforas da vida ao revelar o “negativo” da realidade?

Nesse sentido, é exatamente esse mesmo princípio que é operado nas páginas de *Nadja*. Seja no texto ou nas imagens fotográficas, a representação da realidade esconde seus vínculos inerentes com o surreal que lá está encoberto. Notemos, por exemplo, que embora haja diversas técnicas surrealistas de subversão da imagem, como em montagens e colagens, as fotografias presentes nessa obra são bastante “convencionais” e foi essa característica que levou críticos, a saber Michel Beaujour, Pascaline Mourier-Casile e outros, a interpretarem as fotografias lá inseridas como neutras, banais e portadoras do propósito de atestar, testemunhar que nada é inventado na narrativa. Como podemos agora começar a entender, as imagens, que em nada carregam a banalidade de “cartões-postais” anunciada por esses críticos, podem no máximo ser consideradas aparentemente “banais”, e desvendar a suprarrealidade nelas oculta é somente uma questão de decifrar o real, perscrutando o seu revés.

Para nós, conforme bem argumenta Magali Nachtergaele, a inserção das fotografias acentua o inquietante caráter insólito da narrativa, justamente porque esse acréscimo “legitima e alimenta a decifração dos signos que determinam o percurso urbano dos protagonistas”²⁰³ (NACHTERGAEL, 2008, p. 141). Decifrar os eventos e as imagens aparentemente “banais” que se dispõem nas páginas de *Nadja*, contudo, pressupõe o exercício da leitura do avesso da realidade, como temos feito aqui.

Vejam os por exemplo o caso de mais uma fotografia da obra. A imagem do Manoir d’Ango que se encontrava na primeira edição da obra (Figura 12) foi alterada na revisão de 1963. O que a princípio parecia ser uma representação documental, biográfica, testemunhal do lugar onde Breton estava recolhido para escrever seu livro, transforma-se mais uma vez em um símbolo (a ser decifrado). Isso porque a nova fotografia, agora não mais do pátio interno

²⁰³ No original, “légitime et alimente le décryptage des signes qui jalonnent le parcours urbain des protagonistes”.

do local aludido no texto, mas dando ênfase a um pombal, além de ser uma referência real e geográfica da propriedade em que o autor estava, entra em ressonância com a imagem da simbólica violência que anuncia a entrada de Nadja em cena: “Eis que afinal explode a torre do Manoir d’Ango, e toda uma neve de plumas, que cai de suas pombas, se derrete ao tocar o chão do grande pátio até recentemente calçado com cacos de telhas e agora coberto de sangue de verdade!”(p. 62).



Figura 12 - Prova para a 1ª edição, de 1928. Arquivos de André Breton. Disponível online em <http://www.andrebretton.fr>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.



Figura 13 – Edição de 1963

A imagem da edição de 1963 (Figura 13) corresponde muito mais à ideia de “neve de plumas, que cai de suas pombas” do que ao “grande pátio”, esse talvez melhor apontado pela fotografia da edição de 1928. Se as fotografias foram substituídas na busca por uma adequação mais estreita entre texto e imagem na obra, parece-nos evidente que era o pombal e não o pátio o que Breton objetivava por em destaque. Não é à toa que a legenda disposta sob a imagem também foi alterada e não é uma citação direta da narrativa, como nas demais fotografias. Enquanto anteriormente lia-se abaixo da fotografia “O Manoir d’Ango, em Varengville-sur-Mer”, o que agora se enfatiza na legenda é justamente “O Manoir d’Ango, o pombal...” (p. 31), embora a palavra “pombal” não seja usada senão à página 62 no trecho que encerra essa primeira parte da narrativa e anuncia a presença de Nadja.

Ora, por que trocar a fotografia se não para destacar o “pombal” na imagem e na legenda? Essa alusão ao pombal e às plumas das pombas (duplicada pela edição de 1963 pela nova fotografia) evidentemente nos fornece indícios de uma imagem que deve ser vista além do seu valor documental. Notemos a respeito que Bonnet (1988, p. 1541) aponta para o fato de Breton ter sido testemunha naqueles dias no Manoir d’Ango da queda (literal) de uma pomba. Impossível não perceber as conexões entre esse evento e o fato de Nadja ter escrito em sua carta de 30/01/1927, “Eu sou como uma pomba ferida pelo chumbo que ela carrega em si”²⁰⁴. A imagem de violência da queda (que também se repete no final da obra, com a notícia da queda do avião Dawn) faz agora eco no declínio, na ruína dessa pomba que sangra “de verdade” e é isso o que a fotografia busca reforçar. Aparentemente desconexos, ao refletir sobre a problemática dos acasos e das coincidências ou aproximações inevitáveis, o autor, além de prenunciar o final de sua história (a derrocada de Nadja, internada no manicômio), decide figurar ainda o próprio acaso na forma dessa metáfora fotoliterária, que evidencia o ponto determinante dessa contingência: o pombal.

Recordemos também que a crítica Pascaline Mourier-Casile (1994, p. 168), mesmo sem uma análise mais alongada, havia afirmado que essa imagem é o primeiro retrato simbólico da jovem Nadja. Torna-se evidente assim que é preciso ler por trás dessa realidade dada para que sejam decifrados os criptogramas deixados pelo autor nas relações fotoliterárias dessa obra singular. E é nesses termos que compreendemos as fotografias da obra como “aparentemente banais”.

Em outras palavras (e acreditamos que era esse o cerne da reflexão de Mourier-Casile acerca da banalidade das imagens), as fotografias de fato não são tipicamente surrealistas e

²⁰⁴ No original, “Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu’elle porte en elle”.

aparentam representar somente a realidade documental do referente fotografado. Esse “efeito de banalidade”, entretanto, deve-se sobretudo ao objetivo de demonstrar que a suprarrealidade manifesta-se nas imagens mais cotidianas e ordinárias, nos eventos mais correntes e comuns, que escondem suas petrificantes coincidências. Apesar de não desenvolver essa percepção e acabar por se limitar à função documental das imagens em *Nadja*, devemos reconhecer que essa crítica houvera notado que a banalidade é intencional e usada justamente para atestar que o surgimento do insólito, do maravilhoso opera-se de modo brusco “no coração mesmo do cotidiano”²⁰⁵ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 141).

Por outro lado, é válido também destacar o que Paul Edwards (2008) condena na interpretação dessa crítica: a sua crença na necessidade de uma segunda leitura para se notar os efeitos significativos das imagens da obra. De acordo com Edwards, ao contrário, as fotografias em *Nadja* não são banais em nenhum momento e minam desde a primeira leitura os efeitos de realidade, se for levada em consideração a importância que o autor deu ao inconsciente, ao sonho e ao desejo nas suas compreensões acerca da fotografia, conforme já observamos, bem como a sua percepção de que a fotografia convida à revisão dos valores da realidade.

Nas análises desse crítico, as imagens fotográficas em *Nadja* respondem em verdade a modelos interiores, “ao ângulo especial” (p. 138) considerado pelo autor para essas imagens, a projeções inconscientes, o que leva Edwards a examinar a fotografia como um mediador que “dá a ver instantaneamente uma interioridade que encontrou sua expressão em uma imagem”²⁰⁶ (EDWARDS, 2008, p. 295). Em outros termos, as fotografias para esse crítico mostram não as ruas ou os monumentos, mas as profundezas do autor, suas visões latentes, seus estados interiores e ambicionam ser “transcrições visuais dos pensamentos do autor”²⁰⁷ (EDWARDS, 2008, p. 296), comparáveis a sonhos ou alucinações, como a fotografia “Bois-Charbons”. Numa leitura psicanalítica das fotografias como projeções e emanações do autor, Edwards conclui que, embora as fotografias dessa obra não sejam típicas da vanguarda, como certas fotografias de Man Ray em outras de suas obras, elas carregam em si a força de surrealidade e permitem reavaliar os potenciais da arte fotográfica.

Sem nos determos nessa leitura das fotografias enquanto projeções análogas a sonhos, característica igualmente privilegiada nos exames de Robert Pujade (2015), mas sem desconsiderar as interpretações produtivas apresentadas por Edwards em suas análises,

²⁰⁵ No original, “au cœur même du quotidien”.

²⁰⁶ No original, “donne à voir instantanément une intériorité qui a trouvé son expression dans une image”.

²⁰⁷ No original, “transcriptions visuelles de la pensée de l’auteur”.

gostaríamos de pontuar que concordamos com a hipótese de que, desde a primeira leitura, o leitor é convidado a desconfiar da realidade aparente das imagens fotográficas, o que de outro lado não descartaria a possibilidade de busca voluntária do autor de criar os obstáculos ou criptogramas para essa empreitada, como o efeito de banalidade das fotografias supostamente não-surrealistas – ou que ao menos não se valem de técnicas de subversão explícita da imagem, como as manipulações e os recursos de múltipla exposição, montagem e solarização²⁰⁸.

De um modo ou de outro, o mais importante é perceber que a fotografia permite dar uma chave à concepção surrealista do mundo. Segundo as ponderações decisivas de Rosalind Krauss (2014), a fotografia fundamenta a percepção surrealista da realidade, cujo valor é sobretudo de representação, de índice, de signo – que joga e despista o tempo inteiro a consciência humana.

É aí que reside a importância determinante da fotografia para o Surrealismo: na proposição da permeabilidade entre as fronteiras da realidade-surrealidade ao tomar o próprio real enquanto signo, ao transformar a realidade em representação. E essa percepção da natureza tomada como signo, da realidade tal qual uma “floresta de indícios” (BRETON, 2006, p. 20), cerne dos conceitos do Maravilhoso cotidiano e da Beleza convulsiva, é “‘natural’ para a fotografia”, já que as fotografias “não são *interpretações* da realidade, decriptagens [...]: elas apresentam a realidade como estruturada, codificada ou escrita” (KRAUSS, 2014, p. 122, grifo da autora).

Para Rosalind Krauss, a partir de suas considerações semióticas, é a essa associação que se deve o fascínio dos surrealistas pela fotografia, porquanto ela responde aos mais importantes anseios dessa “estética [que] se traduz por uma percepção da realidade transformada em representação”, tendo em vista que a surrealidade é, para esses artistas, a própria “*natureza ‘convulsada’ por uma espécie de escrita*” (KRAUSS, 2014, p. 122, grifo da autora).

Krauss, para demonstrar tais percepções, apresenta em seus estudos importantes análises de algumas fotografias de Brassai que explicam com clareza a admiração dos surrealistas por suas fotografias, ainda que nada nelas “derreta”, “se desintegre” ou se justaponha e choque. Conforme esclarece essa crítica, pelos usos de jogos de espelhos nas fotografias, por exemplo, Brassai coloca os sujeitos *en abyme* e “a imagem refletida no

²⁰⁸ Salientamos que Rosalind Krauss, ainda que não desconsidere os experimentos fotográficos surrealistas de manipulação, já demonstrou com maestria que é falaciosa a ideia de que as fotografias surrealistas eram necessariamente manipuladas. No capítulo “Fotografia e surrealismo”, de *O fotográfico* (2014), a teórica ressalta a existência de numerosas fotografias surrealistas não manipuladas, como as de Boiffard presentes em *Nadja*.

espelho também coloca evidentemente a própria representação fotográfica *en abyme*, na qualidade de representação interiorizada de seu próprio processo de fabricação”. Dessa maneira, o jogo de *mise en abyme* fotográfico desse artista “mostra que as próprias fotografias são imagens virtuais, que não fazem senão devolver a imagem do mundo real”, o que nos obriga “a reconhecer que a ‘virtualidade’ destes personagens refletidas **não é maior nem menor** que a dos personagens ‘reais’ que se vê na imagem fotográfica” (KRAUSS, 2014, p. 154, grifo nosso).

Evidenciando desse modo que são tênues as fronteiras dos níveis de “realidade” e que a realidade é ela também uma representação, o que esse fotógrafo oferece aos surrealistas é a um só tempo a afirmação de que a realidade e a surrealidade são interpenetráveis e de que a vida confunde-se com a arte, premissas para tais escritores. Nas palavras de Rosalind Krauss, enfim, “é o próprio espaço do abismo, o homem prisioneiro de uma galeria dos espelhos, de um campo de representação divergindo sem parar, que Brassai compartilha com homens como Aragon ou Breton” (KRAUSS, 2014, p. 156).

Em termos semióticos, as fotografias das obras de André Breton carregam consigo o axioma de que a realidade é também representação. Nessa perspectiva, a presença das fotografias na obra bretoniana duplica e intensifica a sua carga de surrealidade, pois passam a ser janelas por onde a própria realidade pode ser vista como signo, como índice. Por fim, sendo a fotografia ela mesma uma impressão, um decalque do real, um traço, um vestígio do mundo, acreditamos que em *Nadja* a “fotografia serve [...] para produzir um paradoxo: o da realidade constituída em signo – ou ainda o da presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita” (KRAUSS, 2014, p. 120).

Como bem advoga Michel Frizot em sua obra, e tomando de empréstimo seu título, *Toute photographie fait énigme* (2014), somos levados a assumir finalmente que, permeada de paradoxos e situada entre realidade e ficção, surrealidade, sonho ou alucinação, a fotografia provoca sempre no olhar do espectador o efeito do enigma, já que o enigma é constitutivo do fato fotográfico em si mesmo. E não poderia ser diferente nessa obra tão híbrida quanto intrigante.

Podemos concluir que, se na fotografia surrealista os fotógrafos intentaram, pelos enquadramentos, desvendar o extraordinário e o surreal escondidos na realidade aparente, a escrita de André Breton, como gesto de corte autoral e criativo, procura a surpresa do encontro com o extraordinário que subjaz ao ordinário, ao surpreendente e impensado que há por trás da suposta banalidade. E é exatamente isso – um encontro surreal, mas acontecido – que a personagem Nadja representa para a escrita e a vivência do Surrealismo.

Ler/ver a obra surrealista implica constantemente lembrar, como defende Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, que “tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito, de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias” (BRETON, 2001, p. 153-154).

Autobiográficos por aparência e surrealistas em essência: cremos que é assim que as fotografias e os relatos presentes em *Nadja* devem ser lidos e interpretados. Trata-se de uma autobiografia surrealista, uma escrita de si que persegue o por trás de si, uma escrita do real que objetiva encontrar e, como na fotografia, capturar e registrar a surrealidade subjacente. O autor-narrador-personagem André intenta acessar, enfim, a dimensão do (sur)real, o “negativo” da realidade – representado por aquela que guia seus passos nesses dias de outubro –, percorrendo os caminhos do real maravilhoso que se apresenta naquela realidade inverossímil.

Diante de tais percepções, resta-nos afirmar que a haja em *Nadja* a estruturação de uma escritura verbovisual do instantâneo que busca o surreal escondido na realidade. Nessa obra o que vemos é uma poética fotoliterária do instantâneo (e, como ainda veremos, do traço), cujo objetivo é a captura dos vestígios do real para a revelação da surrealidade.

Portanto, se os eventos reconstituídos e narrados naqueles dias correspondem ou não à integridade dos fatos ocorridos, o que nos parece claro é que o objetivo fundamental era, não o de narrar tudo (ou mostrar tudo fotograficamente), mas o de representar o encontro da surrealidade, isto é, o revés do real escondido nele mesmo. O intuito nos parece ser, enfim, o de registrar o “negativo” do real e comprovar a possibilidade de existência do Maravilhoso cotidiano, apreendido espontânea e instantaneamente com o auxílio de Nadja. E isso só será possível no espaço da rua. Somente pela abertura à disponibilidade da *flânerie*, em passeios urbanos nas ruas parisienses, será possível decifrar os acasos tão reais quanto imprevisíveis.

Capítulo 6 - O instantâneo urbano: uma rota fotoliterária

A captura do instante que passa (e a fixação de seus movimentos), bem como a busca pelo maravilhoso oculto que emerge das ocorrências mais corriqueiras e triviais do cotidiano configuram-se objetivos de ordem vital para o Surrealismo que, de acordo com o que temos demonstrado, são almejados e atingidos na composição dessa obra bretoniana pelas suas interferências fotoliterárias.

Trata-se assim de uma poética fotoliterária do instantâneo para a qual dois elementos figuram como imprescindíveis. Segundo já apontado, dois temas fundamentais na busca pelo Maravilhoso cotidiano são a cidade e a mulher, perseguidos pelos poetas nos movimentos de suas habituais *flâneries*. Nessa toada, este capítulo encerrará a segunda parte desta tese buscando investigar a *flânerie* como prática física, estética e intelectual basilar para o encontro com o insólito e analisar a captura e a fixação dessa última categoria de movimento na obra de André Breton. Guardando o elemento do feminino para a parte final deste trabalho, exploraremos aqui a cidade e o registro fotoliterário do movimento urbano, dos passos do *flâneur*, que se move sem rumo, livre e predisposto ao acaso, e indicaremos por hipótese enfim a constituição de uma rota fotoliterária na obra bretoniana.

Como já verificado, as imagens fotográficas em *Nadja* são ao mesmo tempo documento do real, elemento narrativo e índices da realidade e da (sur)realidade encoberta. Dessa forma, se pelo movimento da *flânerie*, a disponibilidade necessária e propícia ao encontro com os acasos, com os imprevistos, pode ser atingida, concebemos o espaço narrativo um aspecto igualmente central para a leitura fotoliterária desse livro, uma vez que o espaço parisiense será elemento fulcral para a abertura ao Encontro e para a captura e a fixação da (sur)realidade no instante que passa...

Célebre figura na literatura, sobretudo a partir de Baudelaire e dos estudos de Walter Benjamin sobre as *Passages* parisienses e sobre esse poeta francês, o *flâneur* – notável *paysan de Paris*, retomando o título da obra de Louis Aragon que tanto inspirou Benjamin –, mistura-se aos transeuntes e à massa da multidão e transita pelos espaços urbanos, utilizando-se das ruas de modo físico e intelectual. O *flâneur* é aquele embriagado acometido pelo espaço que “longamente vag[a] sem rumo pelas ruas” (BENJAMIN, 1991, p. 186) e que não se deixa seduzir pelas lojas, mas é magnetizado por cada próxima esquina. Conforme propõe Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1991), o *flâneur* é o homem da multidão que, embora se sinta olhado por tudo e por todos, é “totalmente insondável, o escondido” (BENJAMIN, 1991, p. 190).

Esse flanador das ruas, tomado pela banalização dos espaços e pela velocidade decorrente da modernidade, atravessa e investiga a cidade, fazendo a sua leitura particular dela: levado por fluxos urbanos do não preestabelecido, do não premeditado, cada configuração daquele espaço torna-se um ponto de encontro com pessoas e objetos inesperados. Em sua perspectiva de olhar e na lentidão de seus passos, o *flâneur* caminha, observa, interpreta. E assim ele constrói sentidos para o espaço urbano, pois esse observador é também um crítico da modernidade crescente, do capitalismo e dos novos processos de mercantilização e das novas formas de relação com o tempo que se apoderam da cidade. Seu espírito revolucionário se exprime justamente na lentidão de seus movimentos, em seus passos lentos, numa oposição ao novo e acelerado ritmo de vida imposto.

Como bem observa Giampaolo Nuvolati, no artigo “Le flâneur dans l’espace urbain” (2009), os movimentos da *flânerie* não são simplesmente físicos, eles possuem sobretudo um alto nível intelectual, “na medida em que eles revelam a disponibilidade do *flâneur* de encontrar o outro, a se deixar atravessar pelos significados que a realidade urbana produz em abundância”²⁰⁹. E é exatamente assim que age e se move o narrador de *Nadja*: um narrador que é capaz “de interpretar a alma encoberta da própria cidade”²¹⁰ (NUVOLATI, 2009, p. 9).

A prática da caminhada urbana é assumida como forma de ação estética pelas vanguardas, tendo sido comum desde o Dadaísmo a organização de excursões e visitas aos lugares triviais de Paris. A *flânerie* enquanto prática estética e intelectual encarna marcas específicas e se revela como um caminhar singular, pois trata-se de “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).

Levados pelo gosto da descoberta e da surpresa e em busca de conhecer e investigar as profundezas urbanas e ver desvelado o inconsciente de uma cidade, os surrealistas deixam-se levar pelo acaso e estabelecem uma relação inédita com os objetos e as pessoas, porquanto no curso dessas andanças o flanador estará aberto e disponível às situações de encontro fortuito, reveladoras de significados ocultos. Desse mesmo modo, em *Nadja*, de acordo com a concepção surrealista, os espaços urbanos são vivenciados na busca pelos territórios e pelos signos velados. A deambulação é assim uma prática essencialmente livre, como a escrita

²⁰⁹ No original, “dans la mesure où ils révèlent la disponibilité du flâneur à rencontrer l’autre, à se laisser traverser par les signifiés que la réalité urbaine produit en abondance”.

²¹⁰ No original, “d’interpréter l’âme cachée de la ville elle-même”.

automática, e que, sem um percurso predeterminado, vai se construindo a partir da própria marcha.

Com efeito, o tema da paisagem urbana e da prática poética da errância são amplamente estudados nas obras surrealistas, dentre as quais as bretonianas. E essa fascinação é demonstrada por exemplo pelo *Guide du Paris surréaliste* (2012), uma organização de Henri Béhar que reúne pesquisas importantes acerca dessas questões. Para Béhar, a capital francesa era concebida como o lugar por excelência nas ações surrealistas e esses poetas lançavam-se a deambular pelas suas ruas e a esperar o encontro com o espírito novo, com a beleza moderna.

A metrópole exerce portanto grande fascínio nos poetas da vanguarda, certamente pelos aspectos já bem frisados pelo poeta Charles Baudelaire, em “Salão de 1845” (1995), para quem “A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e sacia com a atmosfera; mas não o vemos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 731). O universo do *flâneur*, segundo exprime poeticamente esse poeta parisiense, é o da multidão e, nessa linha, são basilares as reflexões (longas, mas fundamentais) de Baudelaire, em *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996), as quais julgamos incontornável e produtivo enfatizar:

Para o perfeito *flâneur*, para o **observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito**. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. **O amador da vida** faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com toda as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim **o apaixonado pela vida universal entra na multidão** como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; **a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida**. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 1996, p. 19-20, grifos nossos)

Nessa perspectiva, para Walter Benjamin (1987), em sua obra Breton está mais próximo das coisas das quais Nadja encontra-se acercada do que propriamente dela; ele está ligado aos objetos reveladores listados pelo Surrealismo pelo pressentimento de suas energias

revolucionárias: o “antiquado”, as primeiras construções de ferro, as primeiras fábricas, as primeiras fotografias, os objetos que começam a se extinguir. E no centro desses objetos revolucionários “está o mais onírico dos objetos, a própria cidade de Paris” (BENJAMIN, 1987, p. 26), tornada pela primeira vez, nas mãos de Baudelaire, objeto da poesia lírica, segundo Benjamin. Essa cidade, tomada pelo que ela tem de popular, de barato e desprezado pelas Belas Artes, provoca, pelo aspecto do obsoleto, esse estranhamento, essa surpresa e sensação do Maravilhoso almejados pelos poetas da vanguarda, afinal “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 1987, p. 26).

Desde Restif la Bretonne (1734-1806) – bastante lido, aliás, pelo fotógrafo Brassai – e sua grande obra *Les Nuits de Paris, ou Le spectateur nocturne* [*As noites de Paris, ou O espectador noturno*] (1788-1794), passando por Baudelaire e os escritores surrealistas, como Aragon, Philippe Soupault e Breton, Paris torna-se uma cidade-corpo a ser percorrida e desvendada, um espaço sedutor e feminino encoberto sob suas vestes. E somente a entrega ao acaso dessas errâncias, potencializadoras do surgimento dos acasos objetivos, permite desvelar a metrópole e nela, os signos de suas obsessões pessoais, porquanto as ruas estão sempre povoadas de sinais que representam seus próprios desejos.

Como a “passante” do poema baudelairiano, é também no espaço público, no *carrefour*, na rua – o lugar de todas as possibilidades do acaso objetivo – que surge o enigma (e o desejo?) bretoniano. É nesse território do desconhecido que o narrador encontra a “alma errante”, essa “criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar **na rua**, para ela **o único campo válido de experiências**, na rua, ao alcance da interrogação de qualquer ser humano que se lança sobre uma grande quimera (p. 105, grifos nossos).

Nessa esteira, para Marguerite Bonnet, Nadja é essa passante real, mas fugidia que foi trazida até o narrador “pelo remexer-se vivo da rua” (*apud* WILLER, 2008, p. 332). Por meio da citação retomada por Claudio Willer, em “Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton”²¹¹ (2008), podemos observar no longo comentário de Bonnet a aparente inadequação do título dessa obra, que transforma o relato de *Nadja*

em manifesto implícito onde o não-dito se torna ostensivo: não é a exaltação das mudanças introduzidas na vida corrente pelas descobertas da ciência que pode constituir o espírito novo; **há que procurá-lo do lado das disposições sensíveis que tornarão o homem capaz de espreitar e de captar os sinais singulares da existência, tão subitamente interrompidos quanto emitidos.** (BONNET *apud* WILLER, 2008, p. 332, grifos nossos)

²¹¹ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *O Surrealismo* (2008), organizada por de J. Guinsburg e Sheila Leirner.

E é igualmente a rua que Breton exalta em *Les Pas Perdus*, dois anos antes de seu encontro com essa jovem. Os cenários narrativos bretonianos são povoados de cafês, calçadas, terraços, pois esse *flâneur* vê na rua a possibilidade de se entregar, de se colocar à disposição das correntes fortuitas, como podemos ver nessa sua reflexão: “A rua, que eu acreditava capaz de entregar à minha vida seus surpreendentes desvios, a rua com suas inquietudes e seus olhares era meu verdadeiro elemento: lá eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento do eventual”²¹² (BRETON, 1988, p. 196). É seguramente esse vento da eventualidade que guia os passos do narrador na procura por seu desejo, na busca pelo Maravilhoso no real; é certamente esse vento acidental que o guia até Nadja.

Nesse contexto torna-se difícil não perceber as íntimas relações que se estabelecem não somente entre a escrita surrealista e a paisagem urbana, mas também entre a fotografia e a cidade. Como sabemos, devido à sua imobilidade, foram as cidades e os monumentos arquitetônicos os primeiros objetos focalizados pelos fotógrafos ainda no século XIX, num momento em que a captura dos movimentos era ainda impossível à mídia fotográfica.

Já no que concerne à fotografia do século XX, segundo temos destacado, é a captura do instante e a produção espontânea e fora do estúdio o que impera a partir do início daquele século. E mais uma vez nesse momento, por motivos diversos, a cidade volta a estar no centro dos registros fotográficos.

Nesse sentido, verifiquemos as observações de Walter Benjamin, em sua “Pequena história da fotografia” (1987). Benjamin (e outros teóricos posteriores a ele) afirma que as fotografias parisienses de Eugène Atget podem ser consideradas as precursoras da fotografia surrealista. Para o teórico, Atget foi “o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência” (BENJAMIN, 1987, p. 100-101). O teórico complementa por afirmar que, ao purificar essa atmosfera, Atget “começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito incontestável da moderna escola fotográfica” (BENJAMIN, 1987, p. 101).

De acordo com Benjamin, o fotógrafo e ator Eugène Atget buscava na paisagem urbana fotografada as coisas perdidas e transviadas. São diversos os estudos sobre as fotografias parisienses de Atget, e o que seus ensaios fotográficos, bem como os de outros fotógrafos do período, a saber Brassai e Boiffard, revelam é a tendência à observação dos

²¹² No original, “La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément: j’y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l’éventuel”.

espaços cotidianos e ordinários da cidade, como pode ser notado nas fotografias de Boiffard utilizadas por Breton para a composição de *Nadja*.

E, de fato, a fotografia surrealista aparece intimamente relacionada a paisagens urbanas e banais de Paris, dessa capital do século XIX, nas palavras de Walter Benjamin. É notória, aliás, a relação existente entre cidade, fotografia e Surrealismo, seja pela prática da *flânerie* e de seus registros, seja pela possibilidade de vislumbre do Surrealismo, no rosto verdadeiro daquela metrópole.

No tocante especificamente às fotografias que compõem a estrutura da obra em análise, Benjamin também faz importantes reflexões. Para esse teórico, André Breton é capaz de captar, pelas fotografias, um “catálogo de fortalezas”, que começam na Place Maubert. Na compreensão do crítico, Breton capta, a partir da escolha das fotografias (e, acrescentamos, de seu relato), tais lugares simbólicos por vezes mal compreendidos. Segundo Benjamin, em *Nadja*,

Ela [a fotografia] transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular **suas evidências banais** para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras. E, em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, **o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória**. (BENJAMIN, 1987, p. 27, grifos nossos)

Ainda de acordo com Benjamin, a Paris dos surrealistas corresponde a um “pequeno mundo”, e o espaço que a lírica surrealista descreve é este, em que existem do mesmo modo encruzilhadas “nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados” (BENJAMIN, 1987, p. 27).

Se a estética surrealista propõe o conceito de liberdade e sua proposta tende para o fim de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez, só será de fato possível perceber o mistério a partir do cotidiano, que apenas se abre àquele que se propõe à *flânerie*. Ao *flâneur*, ao homem das multidões, ao observador, somente a ele se oferecem as melhores perspectivas que lhe permitem ser um detetive ocioso e atento, que não escolhe seu destino, ser um errante curioso que perambula pelas ruas da cidade, guiado pelos passos incertos e abertos aos acontecimentos inesperados.

A *flânerie* surrealista e o ato de fotografar a cidade encontram-se, por conseguinte, também em estreita relação. Com sua observação aguda, Sontag fornece alusão incontestável

sobre o ato de fotografar e a *flânerie*. Para a teórica, “a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire”. O é que o fotógrafo senão um novo caminhante solitário que “perscruta, persegue, percorre o inferno urbano”, ou um novo “errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”? (SONTAG, 2004, p. 70).

Como sugere Susan Sontag, as fotografias desconstroem um olhar acostumado sobre os lugares, os objetos de arte e as pessoas, realizando a estratégia surrealista de retirar os objetos de seu lugar habitual. Assim, o compromisso da poesia e da fotografia – que supõe em ambas as artes a descontinuidade – é o de “arrancar as coisas de seu contexto” (SONTAG, 2004, p. 112). O que a fotografia tem aqui de mais próximo da literatura encontra-se justamente na realização de uma visão fora do lugar, uma vez que essas duas artes acostumam-se e se empenham na busca da visão do vulgar, do trivial, da banalidade, enquadrando-os em um novo ângulo que lhes confere novos sentidos. A literatura, bem como a estética surrealista, propõe então um procedimento de visão análogo ao da fotografia, porquanto “A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum” (SONTAG, 2004, p. 106). O trabalho do poeta, do romancista ou do fotógrafo é equivalente nessa acepção.

E do mesmo modo que o *flâneur*, o fotógrafo de rua sabe ver além das obviedades daquelas imagens citadinas. Isso é o que revelam o relato e as escolhas fotográficas presentes na obra analisada: o enquadramento, a captura de ângulos da cidade que estavam desaparecendo (ao menos aos olhos desatentos da modernidade), como se pode notar pela predileção por inserir fotografias de lugares que estavam se dissolvendo na paisagem da metrópole moderna, como a Loja de lenha e carvão, na *rue Mouffetard*, ou o Mercado das pulgas de Saint-Ouen. São também a captura e o registro da vida que pulsa e do instante que corre o que visam apreender o fotógrafo e o poeta, movimento análogo ao do *flâneur*, cujos olhos e ouvidos abertos e atentos “procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada **ao acaso** lhe revela **um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo**” (LAROUSSE *apud* BENJAMIN, 2007, p. 497, grifos nossos).

E ainda conforme destaca Lilian Tufvesson, em seu artigo “A *flânerie* em três olhares: Realismo, Surrealismo e Street Photography” (2015), de modo análogo ao flanador surrealista, o fotógrafo de rua deve estar disponível, deve poder se deixar surpreender pelo acaso e, para isso, ele pode caminhar sem rumo preestabelecido. Tal qual um *flâneur*

moderno, um fotógrafo de rua, como Henri Cartier-Bresson, por exemplo, deve ter o olhar perspicaz e precisa sempre ter

a curiosidade sobre os **mistérios da cidade**, a compreensão das temporalidades das ruínas, a atenção para os potenciais ocultos, a **perambulação tranquila pelas ruas para explorar o desconhecido**, a **disponibilidade para o acaso** e a busca por momentos de experiência estética que, em oposição à banalidade do cotidiano, possam propiciar reflexões e compreensões mais amplas sobre determinadas circunstâncias de estar no mundo. (TUFVESSON, 2015, p. 12, grifos nossos)

6.1 Um itinerário do acaso: a rota fotoliterária em *Nadja*

É plenamente reconhecida a existência desse mito da cidade de Paris na história literária francesa desde *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, convertida poeticamente de cenário a um personagem que atua e parece ter vontade própria. Essa Paris feminina, por vezes cortesã ou prostituta, como a Georgette de Philippe Soupault em *Les dernières nuits de Paris* (1928), ou mãe acolhedora, é ainda uma floresta de indícios, de prazeres e de amargor. Na obra bretoniana, entretanto, mais do que situar Paris no centro de suas movimentações mentais e físicas, como sabemos o autor decide por fazer as imagens dos espaços percorridos figurarem fotograficamente e as arranja de maneira harmônica com o seu relato literário. Ademais, a capital francesa – aqui (foto)grafada – não é anônima nem imóvel.

Os surrealistas, e sobretudo André Breton, indicam com precisão os locais de suas deambulações. Em *Le Paysan de Paris*, não temos dúvida da localização precisa da Passage de l'Opéra ou do Parc des Buttes-Chaumont. Em *Nadja*, por sua vez, mais ainda do que nas demais obras fotoliterárias de Breton, cada rua, cada café, cada monumento são nomeados e por vezes fotografados. E a dinâmica de seu relato, associada ao surgimento das imagens fotográficas nas páginas do livro, cria uma sensação constante da própria caminhada, do movimento dos passos desse *flâneur*. O leitor pode mesmo seguir mental e fisicamente os itinerários desencadeados pelo vento do eventual, encarnado na jovem Nadja (ou “[d]aquela mulher que acabava de entrar” (BRETON, 2006, p. 58) que em *O amor louco* guia o narrador e refaz com ele, de modo não premeditado, o percurso do poema *Tournesol*, poema de Breton escrito em 1923, 11 anos antes desse Encontro, a partir dos procedimentos da escrita automática.

Breton e os surrealistas vagam por uma Paris nomeada e claramente situada, uma Paris que aos poucos se desloca da margem esquerda do Sena, do sul dos escritores, para uma Paris da *rive droite*, que, pela estratificação social criada a partir das transformações urbanísticas

colocadas em prática pelo Barão Haussmann²¹³, torna-se o local por excelência das classes médias, como destaca Henri Béhar em seu texto “Le Paris des surréalistes”²¹⁴ (2012). Para Béhar, as ruas Fontaine (ateliê de André Breton a partir de 1922), Blomet (ateliê de André Masson e Jean Miró, entre 1922 e 1928) e du Château (onde moravam Yves Tanguy e Jacques Prévert) formavam um triângulo no mapa parisiense que situa bem os locais prediletos dos surrealistas. As preferências deles são evidentes: a Tour Saint-Jacques, a Porte Saint-Denis, o Mercado das Pulgas de Saint-Ouen, os 9º, 17º e 18º *arrondissements*, no meio dos quais estão a região de Montmartre bastante frequentada por esses poetas, o antigo Café Cyrano, no Boulevard de Clichy, o Café Certà, na Passage de l’Opéra, antes de sua demolição, e as Passages decadentes da cidade, o Café de Flore, no Boulevard Saint-Germain, o café Les Oiseaux, na Place d’Anvers, a Place Blanche e seu café, dentre tantos outros afastados da Paris turística, da Paris dos célebres cartões postais sobretudo.

O estudo desse itinerário dos surrealistas é certamente muito conhecido e valioso para as pesquisas que circundam a obra bretoniana e a análise dos espaços percorridos por Nadja e o narrador é amplamente apresentado e discutidos por diversos críticos. Não apenas Henri Béhar e Emmanuel Rubio (2012), mas diversos estudos ainda que panorâmicos dedicados a essa obra salientam e analisam a presença desses espaços, bem como por vezes de suas imagens fotográficas, dentre os quais podemos citar Patrick Née (1993), Pascaline Mourier-Casile (1994), Philippe Douet (2002), Vincent Debaene (2002) e Jean-Albert Bron, Christine Leiglon e Annie Urbanik-Rizk (2002).

A influência emocional da cidade sobre André Breton e os lugares visitados pelo narrador ao lado de Nadja é totalmente conhecido e explorado, sendo numerosos os estudos que demonstram a importância simbólica desses espaços, como a Place Dauphine por exemplo, na qual, “Cada vez que estive lá, senti que me abandonava pouco a pouco o desejo de sair, precisando argumentar comigo mesmo para escapar desse enlace tão suave, agradável e insistente demais, e, em última instância, aflitivo” (p. 77).

Essa praça situada na *Île de la Cité*, em formato triangular, próxima a Pont-Neuf, na ligação da Ilha com as duas margens do Sena, exerce no narrador um sentimento de abandono

²¹³ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) foi prefeito do antigo departamento do Sena entre 1853 e 1870. O conhecido Barão de Haussmann foi encarregado pelo Imperador Napoleão III de modernizar a cidade de Paris. Assim, no Segundo Império, a capital passa pelo processo de “haussmannização”, isto é, por uma série de transformações urbanas, visando sobretudo ao alargamento de suas vias e a um novo arranjo de seu cruzamento viário. Esse projeto de “embelezamento” e de aclaramento perspectivista da cidade, que incluía o alargamento e a criação de vastas avenidas, contudo, gerou diversas desapropriações de casas e alterou o mapa social dos espaços urbanos de Paris. A esse respeito ver mais em BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

²¹⁴ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *Guide du Paris surréaliste* (2012).

ao mesmo tempo agradável e aflitivo e é palco de um dos episódios de alucinação mais marcantes, possivelmente central da narrativa, momento em que, no dia 6 de outubro, Nadja prevê que a janela de um dos imóveis se acenderá e ficará vermelha. Ao encontrar André naquele dia, aliás, Nadja trazia em sua mão o exemplar emprestado de *Les Pas Perdus*, livro em que há um episódio de um diálogo que ocorre justamente nesse local. A isso podemos ainda acrescentar que o narrador se assusta ao perceber que há outro episódio, esse de *Poisson soluble*, que se passa lá. Curiosamente se trata de “Um beijo logo se esquece” (p. 77), o que para nós está fortemente ligado, por um lado, à situação que acabara de ocorrer, em que a jovem “de repente se entrega, fecha totalmente os olhos, me oferece os lábios...” (p. 76); e por outro lado à frase dita por Nadja no decorrer daquela noite ao deixarem essa praça: sob a “lembrança que guardou do beijo de pouco antes”, a moça diz “Um beijo no qual existe uma ameaça” (p. 81). Haveria aqui, após esse beijo, na menção ao esquecimento e à ameaça, também um prenúncio do destino dos amantes e da tragédia pessoal da moça? Evidentemente nos parece que, assim como em outros espaços, a cidade mostra-se viva e parece se comunicar por sinais com os dois transeuntes.

Nesse mesmo local foram queimados os dirigentes da Ordem dos Templários em 1313, acusados de satanismo e de prática de magia. Esse espaço não cessa de manifestar sua potência e encarna portanto uma força simbólica relacionada ao Maravilhoso, ao mágico. Em seu texto “Pont-Neuf”, em *La clé des champs* (1999), o escritor retoma suas reflexões sobre esse lugar que é “um dos mais profundamente ermos que conheço, um dos piores terrenos baldios que existem em Paris” (p. 77), e o descreve, por seu formato triangular, sutilmente curvilíneo, entre as duas pernas do rio Sena, como o “sexo de Paris que se desenha sob as sombras”²¹⁵ (BRETON, 1999, p. 893).

O percurso seguido dia após dia com a moça é evidente, como revela por exemplo o dedicado estudo de Emmanuel Rubio, “Les pas perdus d’André Breton” (2012), do qual gostaríamos ao menos de mencionar sua leitura do deslocamento do casal nessa noite, indo da Place Dauphine para a Place de la Concorde, ligando os locais de morte de Jacques de Molay, último grão-mestre da Ordem dos Cavaleiros Templários, e do rei Louis XVI, deposto durante a Revolução Francesa. Para Rubio, Nadja e Breton reproduzem dessa maneira com seus passos “o movimento revolucionário da cidade”²¹⁶ (RUBIO, 2012, p. 74).

²¹⁵ No original, “sexe de Paris qui se dessine sous les ombrages”.

²¹⁶ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *Guide du Paris surréaliste* (2012), organizada por Henri Béhar. No original, “le mouvement révolutionnaire de la ville”.

A todas essas análises dos espaços percorridos com Nadja e ainda de sua relação com as fotografias da obra, que não somente atestam a realidade dos locais mas acrescentam significados simbólicos, o que também pode ser encontrado em diversas leituras, como as de Daniel Grojnowski (2002), de Paul Edwards (2008) e algumas das que temos feito nesta tese, intentamos agora somar uma possibilidade de reconhecermos, a partir das relações entre o texto e as imagens dessa obra, um itinerário igualmente fruto do acaso que direciona Breton até o seu Encontro com Nadja.

Os eventos narrados na primeira parte do livro e as ênfases do narrador nos fatos-escorregões e nos fatos-precipícios anunciam a entrada de Nadja em cena. Ademais, esses fatos, reveladores prodigiosos, demonstram sobretudo as contingências existentes em encontros fundamentais da sua vida, como as ocorrências inesperadas e sempre ao acaso que envolvem ou o levaram a conhecer Benjamin Péret e Paul Éluard, por exemplo. O narrador se vê conduzido por fatos fortuitos e por imagens como aquela da loja Bois-Charbons pela qual ele se sentia guiado. Soma-se a isso que, nas palavras de Patrick Née, esses fatos “escorregões e precipícios conduzem então o leitor pelo acaso das ruas: aquelas da prospecção alucinatória devida à última página dos *Champs magnétiques*”²¹⁷ (NÉE, 1993, p. 64). Além disso, sabemos que o tema do Encontro e das coincidências petrificantes é extremante caro a Breton, o que assevera o lançamento da *Enquête sur la Rencontre*, na Revista Minotaure nº 3-4, de dezembro de 1933, em que se perguntava aos interlocutores se haveria um Encontro capital em suas vidas e até que ponto esse Encontro poderia ser considerado fortuito e necessário.

Em outros termos, os fatos aparentemente desconexos e sem sentido são por certo um prólogo da obra, repleto de pistas e de sinais que preludiam a potência do acaso objetivo e da vidência ou da antecipação de eventos. Esses fatos predizem ainda a potência da realização do Encontro determinante da vida do narrador e mesmo a pessoa de Nadja. O narrador prepara seu leitor para esse Encontro (que por fim não será o Encontro capital, mas a preparação para outros) e para os temas que serão por ele desencadeados, e esse prenúncio é feito seja pela menção à peça teatral *Les Détraquées* ou pelas figuras femininas que antecipam Nadja, seja pelas diversas coincidências tão imprevistas quanto verdadeiras.

Lembremo-nos nesse tocante de um texto de *Les pas perdus*, não somente lido também pela jovem, mas cujas páginas foram por ela cortadas do livro, “L’esprit nouveau” [“O espírito novo”], que narra um encontro real ocorrido em 16 de janeiro de 1922. Segundo se narra nesse pequeno artigo, o autor de Nadja, André Derain e Louis Aragon

²¹⁷ No original, “Glissades et précipices conduisent alors le lecteur par le hasard des rues : celles de la prospection hallucinatoire due à la dernière page des *Champs magnétiques*”.

compartilharam um encontro ocorrido no mesmo dia com a mesma jovem, em momentos e lugares distintos. O escritor diz ter encontrado uma mulher de beleza pouco comum, andando no sentido contrário a todos e falando com os passantes, com seus olhos imensos. Na ocasião, ao conversarem um com o outro sobre essa coincidência, Breton e Aragon, não podendo “renunciar a conhecer a palavra do enigma”²¹⁸ (BRETON, 1988, p. 258), lançaram-se nas ruas do 6º *arrondissement* a procurar em vão por aquela desconhecida. É sem dúvida impossível não antever nessas palavras o Encontro de Nadja, tal qual o poema *Tournesol* já indicava o de Jacqueline Lamba.

Nessa perspectiva, para nós há também nessa primeira parte um prólogo fotoliterário que guia o leitor pelo mesmo percurso (intelectual e físico) empreendido ao acaso até a chegada de Nadja, e as imagens corroboram para a criação desse efeito de itinerário. O autor prenuncia a entrada de Nadja e nos conduz até esse Encontro com ela por meio de uma rota fotoliterária. Na construção de uma poética do espaço, Breton registra não somente os dias passados ao lado da jovem, mas também os passos de sua *flânerie* antes do encontro com ela, isto é, o vento do eventual que atuava sobre ele o conduzindo, o que se dá na primeira parte da obra metaforicamente pelos eventos narrados e pelas imagens fotográficas e referências às ruas parisienses. Assim, o prólogo, embora não corresponda fisicamente aos passos dados naquele dia exato do Encontro, representa certamente a trajetória de pessoas, lugares e ideias que o acompanharam até aquele instante, ou seja, o texto e as imagens incompreensíveis da primeira parte formam o percurso que o guiava e que o narrador seguia “sem rumo certo” (p. 63) até Nadja.

E a constituição literária desse roteiro beneficia-se claramente do contato fotoliterário e não deixa de responder a todo instante ao propósito da captura do real para a apreensão da (sur)realidade subjacente. Isso porque é importante sempre recordar que, embora se tratem de fotos de espaços urbanos reais, essas imagens “tornam o leitor sensível às virtualidades do cenário urbano, a tudo o que ele contém como apelos para o imaginário, e a irredutível parte de opacidade e de enigma do real”, o que corrobora para a constante afirmação de que “a surrealidade não se situa para além da realidade: ela está na própria realidade a se encontrar em sua evidência”²¹⁹ (DEBAENE, 2002, p. 119), consoante observa Debaene em seu livro *Nadja, André Breton* (2002).

²¹⁸ No original, “renoncer à connaître le mot de l’énigme”.

²¹⁹ No original, temos literalmente “les photographies rendent le lecteur sensible aux virtualités du décor urbain, à tout ce qu’il contient comme appels pour l’imaginaire, et l’irréductible part d’opacité et d’énigme du réel: On comprend alors que la surréalité ne se situe pas au-delà de la réalité: elle est la réalité même à retrouver dans son évidence”.

Para demonstrar a existência de uma rota construída fotoliterariamente, optamos por analisar aqui três fotografias: a do Hôtel des Grands Hommes (primeira imagem do livro), a da Porte Saint-Denis e a da Livraria do Humanité, na rua Lafayette (último lugar mencionado, imediatamente antes do encontro com a jovem, na Place Franz Liszt). Acerca das imagens fotográficas constantes na obra, sabemos que as fotografias dos espaços são muito recorrentes: 16 dentre as 48 imagens, ou seja, cerca de um terço das fotografias escolhidas, são de lugares. É possível, inclusive, fazer delas uma leitura separada em uma série. Importante é ainda notar que se trata em geral de lugares públicos, abertos, no espaço da rua, e em sua maioria fotografias de Boiffard e encomendadas pelo escritor André Breton.

As três fotografias aqui analisadas são de autoria de Jacques-André Boiffard e um ponto as une certamente: a rua, dado o valor determinante dos espaços urbanos e da disponibilidade à *flânerie*, conforme já salientamos. Como sabemos, o espaço da rua é sem dúvida o espaço necessário e possível para a existência do encontro surrealista, espaço esse que vai conduzir o narrador até a (sur)realidade representada pela jovem. De modo análogo, a rua é essencial para essa narrativa, cujas ações são fundamentalmente exteriores; exceto uma outra ação (como as que se passam no ateliê do autor, no final do livro), a narrativa se passa no espaço da rua: em calçadas, cafés, *brasseries*, terraços, praças, jardins públicos etc. Nadja, amante dela também da rua²²⁰, é anunciada aos poucos a Breton e surge, toma forma naquele 4 de outubro, na rua Lafayette, no meio da multidão – o que igualmente se dá para seu leitor, antecipado por uma rota repleta de sinais, mas apresentado a ela somente nesse instante.

Tomemos então, assim como o narrador, o Hôtel des Grands Hommes (Figura 14) por ponto de partida (p. 30). Ponto geográfico central nos primeiros dias do Surrealismo, por meio da fotografia do local em que o escritor morava entre 1919 e 1920, palco das primeiras experiências da escrita automática, segundo Márcia Arbex observa, em “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?” (1999),

Breton faz coincidir o início de *Nadja* com os primeiros momentos do surrealismo, ‘iniciando’, ao mesmo tempo, o leitor, aos princípios e diretivas do movimento. (ARBEX, 1999, p. 83, grifos nossos)

Essa fotografia de Boiffard foi escolhida dentre outras de uma série que consta no arquivo do escritor. Nessa foto, diferentemente das demais da série, o quadro vertical e a posição do fotógrafo permitem ver o hotel integralmente, bem como a imagem da estátua de Jean-Jacques Rousseau, na Place du Panthéon. Além disso, sob esse enquadramento, pode-se

²²⁰ Na carta enviada pela moça a Breton em 1º de dezembro de 1926, lemos justamente “j’aime la vie – j’aime la rue” [“Amo a vida – amo a rua”].

ver, em um plano geral médio, que o corte isola o hotel na rua. Vemos o hotel na vertical e a estátua, e a leve descentralização somada ao contraste e à composição guiam nosso olhar, em verdade, para a estátua, que se torna assim o centro de força dessa imagem. O contraste entre o preto e o branco leva também o olhar para a estátua e, logo abaixo dela, à fachada, onde se lê “Maison Henri Bourniol”. Em oposição está uma charrete diante do hotel, sem nenhuma pessoa. Podem-se ver duas janelas abertas, onde há uma única pessoa, na janela ao alto à direita. Essa pessoa olha na mesma direção que a estátua, no sentido oposto ao da charrete vazia. Essa composição gera uma sensação de movimento na estátua. O primeiro e o segundo plano, onde figuram a estátua e o hotel, ao seu fundo, são plenamente nítidos e a imagem aparece dividida equilibradamente sob a palavra MAISON.



Figura 14

Nessa imagem reconhecemos um dos temas transicônicos verificados por Jean Arrouye na obra: o tema do *départ*, da partida²²¹. Isso porque a charrete é um objeto de partida, de embarque; a estátua – pela posição dos seus braços e pela sua descentralização à direita dada a composição da imagem – parece iniciar um movimento de partir, ao passo que a pessoa no alto da janela olha para fora do campo da imagem, no sentido da partida da estátua. Ou seja, a pessoa também antecipa com seu olhar a saída daquela imagem. Por outro lado,

²²¹ Os três temas icônicos apontados por Jean Arrouye em sua leitura são os temas *du regard* [do olhar], *du départ* [da partida] e *du recommencement* [do recomeço]. Ver mais em: ARROUYE, Jean. “La photographie dans « Nadja »” (1983).

não há ninguém no objeto típico de partida: a charrete está vazia e a própria rua parece inabitada. O *départ* portanto está prestes a acontecer, mas ainda não se deu.

Esse local, com já bem o sabemos, e o narrador mesmo o diz, é a marca do início das experiências surrealistas, donde já concluímos que o narrador faz coincidir o ponto de partida de sua narrativa com a partida, o começo do próprio movimento. A legenda apresenta a mesma informação: “Vou tomar como ponto de partida o Hôtel des Grands Hommes, na Place du Panthéon” (p. 29). Partida do Surrealismo e também de seu percurso nas ruas, predisposto ao Encontro (de quem? de quê? Ainda não o sabemos). No entanto, o que se mostra evidente na imagem, agora reforçado pela legenda, é que estamos diante de uma partida que está na iminência de ocorrer. Partida do movimento surrealista, início do texto e começo de uma aventura física: a estátua exorta o narrador (e o leitor) pelo gesto de seus braços a seguir. A mensagem do narrador? Aqui é nosso ponto de partida, daqui em diante poderemos flunar juntos. Retomaremos logo mais essa ideia.

Façamos primeiro um pequeno parêntese. Para além da temática da partida, nos é imprescindível notar duas outras questões fundamentais nessa imagem: a Maison Henri Bourniol que pesa no centro da imagem e a ausência de pessoas na rua. A respeito dessa Maison, trata-se de uma empresa, de uma Casa Funerária. Há então aqui um sutil traço da morte estampado na primeira imagem do livro. Outrossim, em *Nadja* é clara a recorrência das imagens de espaços urbanos vazios, quase completamente desertos. A presença dessa categoria de imagens é marca de fotógrafos como Eugène Atget, Brassai e Boiffard: ou os lugares estão vazios ou as pessoas que figuram na rua estão diminuídas pela composição da fotografia, por exemplo, e não são o centro da imagem.

Parece-nos evidente o significado da repetição dos lugares vazios: temos aqui a mesma força do vazio capaz de gerar uma atmosfera de “local de crime” percebida por Walter Benjamin (1987) nas análises sobre Atget. Daniel Grojnowski destaca a propósito, em “Eugène Atget, artisan photographique et auteur d’avant-garde”²²² (2008), a semelhança das imagens fotográficas de *Nadja* com o tipo de visão que mais agradava ao “arquivista da capital”, Atget, porque Brassai e Boiffard tinham sido grandes admiradores do trabalho desse fotógrafo. Desse modo, como poderemos explorar melhor na terceira parte desta tese, para em *Nadja*, desde a primeira imagem, a ideia de morte, de ausência, de vazio a ser preenchido, de sacrifício; certa atmosfera fúnebre atravessa a narrativa, o que já está sutilmente anunciado nas imagens dos espaços.

²²² Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *Littérature et photographie* (2008), organizada por Montier, Louvel, Méaux e Ortel.

Retomando a *flânerie* desse narrador, deparamo-nos com a Porte Saint-Denis (Figura 15), oitava imagem do livro e quinta no que se refere às imagens de lugares públicos.

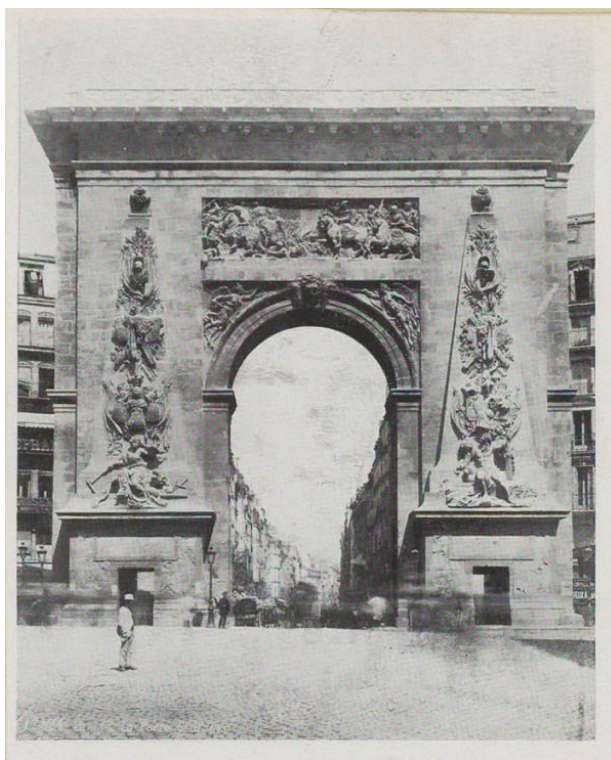


Figura 15

Novamente a configuração da fotografia é na vertical e o enquadramento coloca o monumento no centro da imagem. A fotografia foi tomada segundo um plano conjunto, o que gera o efeito de diminuição da pessoa ao lado do grande monumento, colocando em ênfase. Como a tomada é feita sob um ângulo de visão levemente contre-plongée, o enquadramento é feito de baixo para cima, novamente tornando a pessoa menor e realçando a Porte Saint-Denis. Dessa maneira, o monumento ocupa praticamente toda a imagem e o homem ao seu pé é pequeno, na altura dos olhos do espectador, ao passo que a Porte, ao fundo, tem seu efeito de grandiosidade acentuado. Vemos também no fundo da imagem a rua, com seus edifícios e o movimento das silhuetas de carros e de transeuntes.

A frente e o fundo do monumento são um pouco embaçados e esse efeito *flo* se dá pelo movimento dos carros e das pessoas que passam. Trata-se assim de um registro do instante. Outrossim, o centro de força e o ponto de fuga da imagem estão nessa rua, atrás da Porte Saint-Denis, do mesmo modo que as linhas e a forma triangular nas laterais do monumento se repetem na imagem na rua e convidam o espectador da imagem a olhar adiante, ou ainda a passar por essa porta agora sempre aberta²²³ e seguir adiante em seu

²²³ Outro mote recorrente nas fotografias desse livro cujo autor o quis “escancarado como uma porta” (p. 143), segundo Jean Arrouye, é justamente o das “portas”.

percurso. O homem no primeiro plano e a pequena silhueta embaixo do monumento parecem olhar e conduzir, convidar o espectador e a lhe dizer que este é sim o caminho a ser seguido. O efeito desfocado gera essa impressão de movimento em direção aos passos dados por essas pessoas e carros que se movem, reduplicando o triângulo nas bases do monumento. É assim completamente claro o convite, aquela mesma força de atração que o narrador sente em seu percurso:

Pode-se, esperando, ter certeza de encontrar comigo em Paris, de não passar mais do que dois ou três dias sem que me veja indo e vindo, lá pelo fim da tarde, pelo **Boulevard Bonne-Nouvelle, entre a gráfica do *Matin* e o Boulevard de Strasbourg**. Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer *isto* (?). Quase não vejo, nesse percurso rápido, o que poderia, mesmo sem eu saber, constituir para mim um polo de atração, nem no espaço nem no tempo. **Não, nem mesmo a belíssima e inutilíssima Porte Saint-Denis**. (p. 40)

O que nos chama a atenção de imediato para uma observação detida dessa imagem é justamente que para nós aqui já está claro o percurso que deverá e efetivamente será feito para e até o Encontro com Nadja. Notemos a propósito que o Boulevard no qual pode-se ter certeza de encontrar o narrador é o Bonne-Nouvelle: para quem a palavra é capaz de produzir a realidade, é esse o local em que inconscientemente ele presente e mesmo busca se deparar de repente com “boas novas”, com novidades e surpresas. Além disso, se a legenda diz “Não, nem mesmo a belíssima e inutilíssima Porte Saint-Denis”, a imagem revela um sentido equivalente: não é esse monumento que atrai seus passos, essa porta é apenas uma passagem, um caminho, um rota a ser seguida; ela não será de fato seu ponto de chegada. A porta conduz apenas. Como ponto de chegada ela é inútil. Logo, é preciso atravessá-la. Um ponto de partida na primeira imagem, um convite a perseguir esse percurso na segunda: são essas as mensagens que estão em ressonância fotoliterária. Continuemos a seguir por esse caminho.

Último local visitado antes do Encontro naquele dia 4 de outubro: a Livraria do Humanité (Figura 16), jornal comunista francês, situada à época no nº 120 da rua la Fayette. Como podemos ver, uma vez ainda a fotografia está na vertical e em um plano médio geral. Nesse caso o enquadramento não centraliza a livraria, da qual o espectador não pode ver senão uma pequena parte de sua fachada à esquerda. Na rua, há dois homens e novamente uma charrete. Os homens estão à direita da imagem e um deles está de costas para a charrete. Aqui novamente o peso da imagem é deslocado para a direita, o que manifesta forçosamente um significado de seguir adiante. Esses elementos remetem assim ao tema da partida já

aludido. Entretanto, é possível perceber que o homem mais próximo, de costas para o veículo, não parece estar pronto para partir; pelo contrário, o gesto dos braços cruzados e a expressão corporal sugerem uma chegada recente e uma pausa, com uma espera para uma nova partida. Haverá logo mais uma nova partida. Por ora importa se delongar um pouco nesse local.



Figura 16

Nessa fotografia, o olhar desse homem tem grande valor. Ele olha para a porta que está aberta, no centro de força dessa imagem portanto. O que ele olha na porta, o que há em seu interior? A força dessa porta é reforçada pelo seu contraste escuro e pela flecha com a inscrição no alto: « On signe ici », já lido por Pascaline Mourier-Casile como uma referência à adesão de Breton ao Partido Comunista.

Há um contraste entre a imagem e sua legenda, “A livraria do Humanité” (p. 64), que não parece corresponder plenamente ao pretendido pela fotografia apresentada, já que a livraria não é sequer o centro da imagem. Jean Arrouye já evidenciou acerca dessa fotografia que ela “permite captar claramente a maneira como Breton instaura nas imagens um segundo símbolo de ultrapassagem dos limites do conhecido: a porta obscura²²⁴” (ARROUYE, 1983, p. 139). E, realmente, se a fotografia não tinha por objetivo senão atestar a presença dessa livraria, ela é no mínimo mal sucedida, porque a imagem só dá a ver parte da fachada e um

²²⁴ No original, “permet de saisir clairement la façon dont Breton instaure dans les images un deuxième symbole de franchissement des limites du connu : la porte obscure”.

pequeno pedaço do seu letreiro. Pelo enquadramento, é a porta que se coloca como centro da imagem, aberta a uma zona obscura.

Em nossa leitura, a partida presente desde a primeira imagem é retomada aqui: do ponto de partida sem saber para onde seus pés o levariam, o narrador (e seu leitor/espectador) se depara com o monumento de portas abertas; se a Porte Saint-Denis convida-o a continuar seguindo, agora essa nova porta aberta deixa claro que ele está diante do obscuro, do desconhecido, da sombra: a poucos passos da jovem que ela vai encontrar logo depois. Nesse momento dado, no entanto, nem o narrador nem o leitor encontraram ainda a jovem mulher, há aqui apenas um “sinal”, um indício desse Encontro com o desconhecido. Agora é necessário avançar e entrar. Faltam ainda dez passos até cruzar com a Esfinge, que vem também no sentido oposto ao de sua rota (na imagem simbolizada pela charrete, em direção à Ópera), como pode ser lido no excerto:

No dia 4 de outubro último²²⁵, ao fim de uma dessas tardes inteiramente desocupadas e sombrias, das que conheço o segredo de como passar, estava eu na *Rue Lafayette*: depois de deter-me por alguns minutos diante da vitrina da livraria *L'Humanité* e de ter adquirido o último livro de Trótski, **continuei meu caminho sem rumo certo, seguindo em direção à Ópera**. Os escritórios, as lojas iam se esvaziando, as portas corrediças se fechavam, as pessoas na rua se despediam com apertos de mão, e ainda assim começava a ter mais gente ali. Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Ora, não seriam aqueles que estariam prontos para fazer a Revolução. Eu tinha acabado de atravessar aquele cruzamento cujo nome esqueço ou ignoro, ali, em frente a uma igreja. De repente, ainda que estivesse **a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto**, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, **ao contrário de todos os passantes**. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiada, como alguém que, tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim, deixando o contorno dos olhos muito **escuro** para uma loura. [...] Eu nunca tinha visto uns olhos assim. Sem hesitar, dirijo a palavra à **desconhecida**, já esperando, como seria previsível, o pior. Ela sorri, mas muito **misteriosamente** e, eu diria, com **conhecimento de causa**, embora naquele momento eu não pudesse acreditar em nada disso. Alega estar indo a um cabeleireiro do **Boulevard Magenta** (digo: alega, porque imediatamente fico em dúvida, e porque admite logo em seguida que andava sem rumo). Continua a falar com certa insistência das dificuldades financeiras por que está passando, mas, ao que parece, mais como uma desculpa, e para explicar o enorme despojamento de seus trajes. Paramos na varanda de um **café próximo da Gare du Nord**. Observo-a melhor. O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? (p. 63-65)

A Esfinge Nadja entra em seu caminho justamente em um cruzamento (a Place Franz Liszt, cujo nome o narrador ignora ou esquece o nome), em um lugar de encontros, e a sua

²²⁵ Estamos em 1926 [Nota original da obra].

rota, até aqui seguida em direção a ela sem que ele (e o leitor) tivesse conhecimento, é alterada de sentido, pois embora ele seguisse em direção à Ópera, seus passos (e seu destino!) são invertidos, agora em direção à Gare du Nord.

Ora, se observarmos o mapa parisiense, veremos que é plausível a leitura de uma construção de uma rota fotoliterária nesse prólogo, na qual as imagens e o texto nos aproximavam gradativa e inconscientemente da jovem também no espaço físico daquela cidade. Da mesma maneira como o narrador apresenta os eventos que o guiavam até Nadja, a partir dessa análise do ponto de partida até o momento do Encontro, pode-se observar um movimento ascendente que guia seus passos (e os nossos) fisicamente até Nadja, que surge no meio da multidão. Se traçarmos uma rota a pé (Figura 17) do Hôtel des Grands Hommes até a Livraria do L'Humanité, temos quase obrigatoriamente que atravessar a porta sempre aberta, caminho através do qual o narrador não sabe por que seus passos são guiados (e aqui está o alerta-convite!). Trata-se ao menos do caminho mais curto:

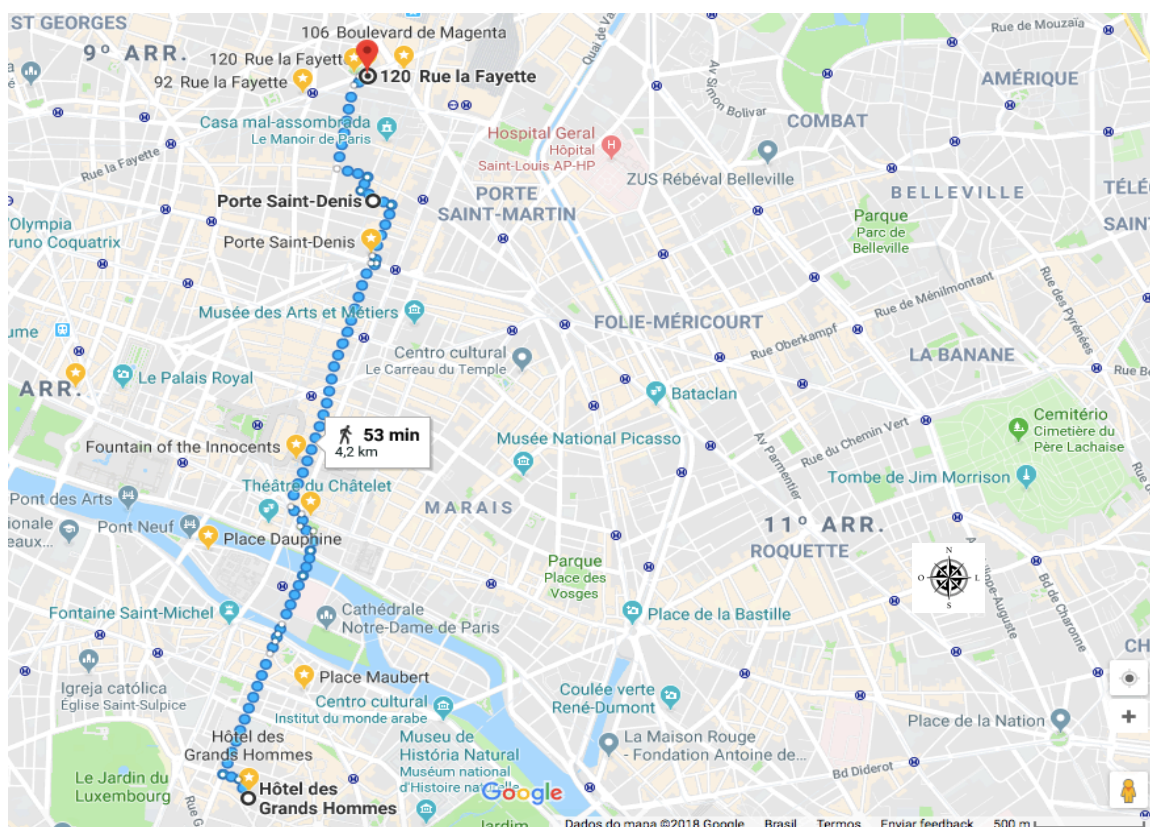


Figura 17

Para essa leitura podemos acrescentar alguns outros apontamentos que reforçam nossa hipótese. Assim como a fotografia dos lugares marca o início da aventura e progressivamente a aproximação do narrador em relação à jovem, algo similar ocorre quando do seu afastamento igualmente paulatino, a partir da imagem da fachada do Hôtel Sphinx (p. 98), no nº 106 do Boulevard Magenta. E isso se dá, como podemos ver no mapa, praticamente no

mesmo ponto do Encontro, texto imagem fazendo coincidir seu Encontro e seu afastamento. Trataremos mais detalhadamente dessa fotografia e de suas interferências fotoliterárias depois, na última parte da tese.

Podemos lembrar ainda as referências dadas pelo narrador sobre os espaços, agora observando o mapa de Paris: ele diz ir e vir pelo Boulevard Bonne-Nouvelle, que circunda passando por trás da Porte Saint-Denis, e pelo Boulevard de Strasbourg, perpendicular ao Boulevard Saint-Denis (que corre na frente do monumento), seguindo até o Boulevard Magenta. O caminho era sem dúvida ascendente e em torno da Porte, dirigindo-se para o norte de Paris. Se observarmos mais atentamente a imagem da Porte Saint-Denis, será possível verificar que o sentido da tomada da imagem (e do convite identificado nessa análise) é perfeitamente claro: pelas inscrições esculpidas no monumento que aparecem na imagem, a fotografia foi certamente tirada do Boulevard Saint-Denis para o Boulevard Bonne-Nouvelle, isto é, em direção ao norte, seguindo pelo Faubourg Saint-Denis para então chegar à rua la Fayette.

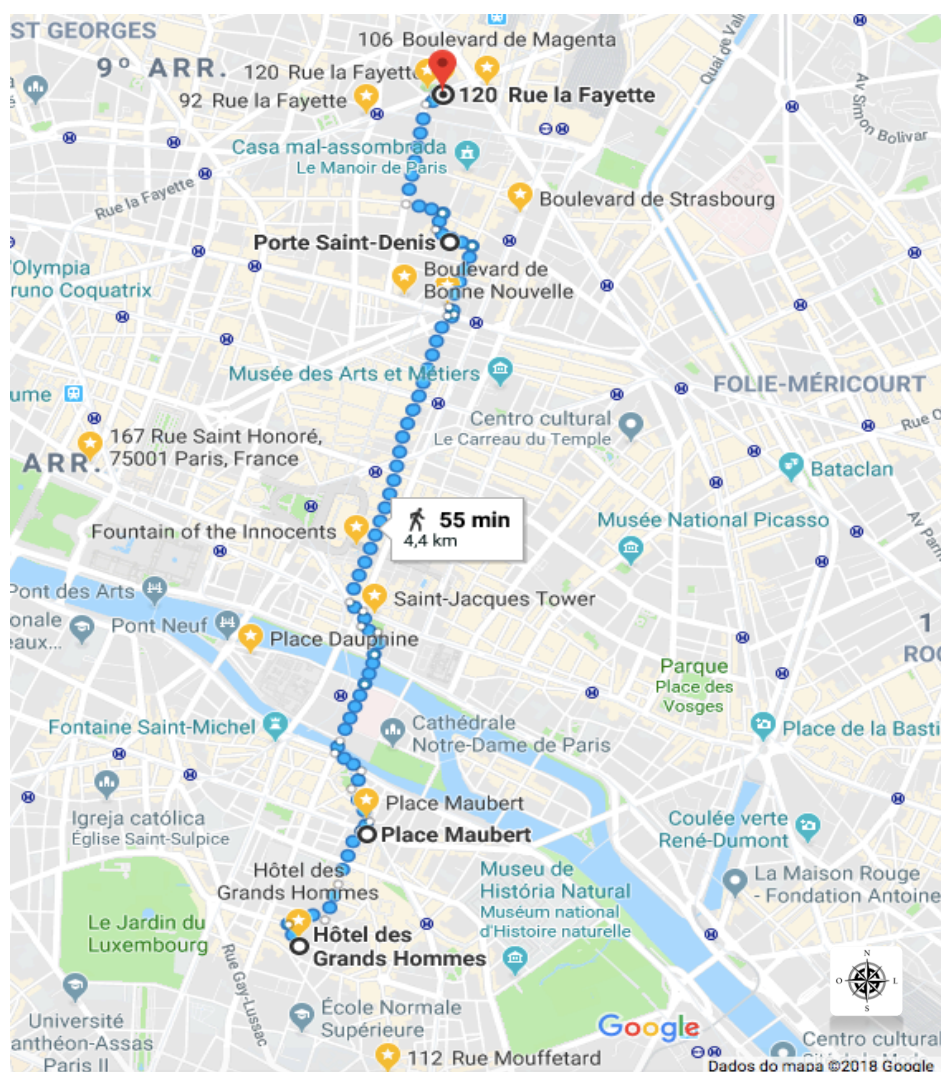


Figura 18

Ademais, nas proximidades dessa rota que identificamos, notam-se outros pontos determinantes que figuram na obra, como a Place Dauphine, a *braserie* La Nouvelle France, no Faubourg Poissonnière, ou o bar Dauphin, no nº 167 da rua Saint-Honoré, visitados pelo casal. Verifica-se sem dúvida que, se na perspectiva literária, a Place du Panthéon era seu ponto de partida, o mesmo se dá fotograficamente, a medida em que se constrói a rota fotoliterária verificada: um itinerário espacial, intelectual, literário e igualmente visual na trajetória até o Encontro. Notemos ainda que não seria impossível acrescentar outros pontos nessa rota (Figura 18), como a Place Maubert (p. 32), terceira fotografia de espaço público apresentada na obra; ou ainda perceber um pouco abaixo, mas na mesma linha, o nº 112 da rua Mouffetard, onde se situava a loja “Bois-Charbons” (p. 35), quarta fotografia de lugar constante no livro.

Se fisicamente não foi esse o itinerário seguido naquele 4 de outubro, não é essa a informação mais relevante; importa-nos reconhecer que na primeira parte da obra as imagens e os textos constroem, em conjunção fotoliterária, conforme pudemos demonstrar, um prólogo iniciático em que reverbera essa rota (também visual) do acaso.

Indispensável ainda é perceber que, ao traçar essa rota, o transeunte será confrontado necessariamente com o Marché aux fleurs e sobretudo com a Tour Saint-Jacques. Não há nenhuma menção a esses lugares em *Nadja*, nem suas fotos estão lá dispostas. Suas imagens aparecem, entretanto, em *O amor louco*, ambos presentes na rota empreendida pelo narrador e pela mulher do Café Les Oiseaux. Essa Torre, situada na praça mais antiga da cidade, recebe grande ênfase nessa obra de 1937, mas Breton já houvera usado referências em *Les Vases Communicants*. A Tour Saint-Jacques era um dos pontos de partida da rota das peregrinações de Santiago de Compostela, considerada um centro irradiador do Maravilhoso, por estar relacionada à alquimia, já que se trata de uma torre sineira, único vestígio da Église Saint-Jacques-de-la-Boucherie, segundo Béhar (2012), construída pelos alquimistas, próxima do local onde habitava Nicolas Flamel no século XIV, ao nº 51 da rua de Montmorency (a casa mais antiga de Paris, datando de 1407). As aspirações de Breton relativas à Torre culminam em *Arcano 17* (1947), quando o escritor narra o momento em que pode finalmente subir nela.

Novamente aludida, a atração do *quartier* Saint-Denis reaparece em *Les Vases Communicants*, quando o narrador explica sentir esse fascínio devido ao isolamento das duas portas (Saint-Denis e Saint-Martin, antigas portas da *ville*) que fizeram parte da gestação de Paris. Esse flanador acostumado a sentir a história oculta da cidade sob seus pés, afirma haver lá uma força centrífuga, refere-se à “genial Torre Saint-Jacques” (BRETON, 1992, p. 173) e diz flandar pela rua de Paradis quando passa por um objeto insólito, rua essa que é uma das

paralelas à la Fayette, perpendicular à rua Hauteville, que segue até o cruzamento da Place Franz Liszt.

Essa mesma referência à Torre, símbolo de uma Paris alquímica, assombrada pela figura de Flamel e esperançosa de chegar à maravilha da transmutação, reaparece em *O amor louco*, agora em alusão ao poema *Tournesol* escrito anos antes e resgatado pelo itinerário fortuito e surpreendente realizado ao lado da “minha bela vagabunda”. Esse “monumento erguido pelo mundo ao irrevelado”, essa Torre “cambaleante/ Igual a um girassol” (BRETON, 2006, p. 65) do poema de 1923 recebe uma bela fotografia de Brassai e os amantes passeiam em suas proximidades: “ainda que soubéssemos que eu gostava dessa torre, parece-me a mim que, uma vez ainda, toda uma violenta existência se delineava, nesse momento, em torno dela, para nos compreender a nós também, para abarcar o alucinante, no seu nebuloso galope à nossa volta” (BRETON, 2006, p. 65). Por fim, em *Arcano 17* tem-se a experiência do êxtase, do maravilhoso e a confissão acerca da “exaltação que, de longa data, a torre Saint-Jacques me causava e que comprovam vários de meus textos ou conversas anteriores. É verdade que meu espírito sempre rondou em volta dessa torre, para mim poderosamente carregada de sentido oculto” (BRETON, 1986, p. 110). E, de fato, sem que se desse conta talvez, essa Torre também estava no percurso que o encaminhava até Nadja. Outrossim, as páginas de *Arcano 17* terminam justamente com uma nova remissão à sua primeira obra narrativa, quando o narrador diz perceber que

o itinerário atribuído aos “vingadores dos Templários”, em Paris, confundia-se com aquele que inconscientemente eu seguira com Nadja, guiado pela exegese de M. Jean Richer, não tive nenhuma dificuldade em me convencer de que agora, no puro plano simbólico, eu caminhava com Nerval ao longo da vereda dourada. (BRETON, 1986, p. 115-116)

Dessa forma, além de vários outros ecos entre as obras bretonianas, como as palavras “Bois-Charbons” que finalizam *Champs magnétiques* e iniciam *Nadja*, ou a frase “A beleza será convulsiva, ou não será” e a “Casa de vidro”, retomadas em *O amor louco*, observamos assim uma rota equivalente (embora em sentido inverso) entre *Nadja* e sobretudo a narrativa de 1937. Para nós esse “apagamento” da Tour Saint-Jacques é significativo, porquanto mesmo “ausenciada”, ela reverbera encoberta sob seus pés. Se nas outras duas narrativas fotoliterárias de Breton, somando-se a elas *Arcano 17*, há referências explícitas a essa Torre, por que somente em *Nadja*, na obra inaugural dessa trajetória em busca da Estrela, da mulher-arte, o narrador deixaria de fazer essa alusão? O leitor perspicaz, contudo, pode vê-la.

Pela nossa leitura da rota fotoliterária, é possível reconhecer a imagem subjacente dessa Torre tão cara ao escritor, que embora implícita está lá, pois de modo fortuito seus passos seguiam sempre a mesma trajetória. Não é à toa que a jovem Nadja alerta, ao ver o exemplar de *Les Pas perdus* nas mãos do narrador: “Os passos perdidos? Mas não existe passo perdido?” (p. 71). Trata-se talvez de um itinerário inconscientemente perseguido até o Encontro com a sua Estrela, com o Arcano 17, símbolo da Estrela no tarô.

Em harmonia com as observações de Magali Nachtergaele acerca das fotografias dessa obra, as três aqui analisadas também agem “como avisos, *sinais de indícios*”²²⁶ (NACHTERGAEL, 2008, p. 103) nessa obra que por vezes beira o esoterismo; ou seja, para nós, tanto o texto quanto as ilustrações fotográficas oferecem ao leitor “uma variedade de pistas para a interpretação da rede de signos no seio do dispositivo narrativo”, signos esses “ligados a temas recorrentes da obra de Breton: o encontro, a exploração de Paris, a figura da passante, o desejo e os acasos objetivos, a estética da colagem etc.”²²⁷ (NACHTERGAEL, 2008, p. 110). Sendo assim, há ainda muitas pistas a serem seguidas e investigadas, o que de certo não se esgotará nestes estudos.

Nessa perspectiva, nossa leitura privilegia os contatos fotoliterários e permite vislumbrar a captura e a fixação dos passos (físicos, simbólicos e intelectuais) dados pelo narrador (que os refaz com seus leitores) até seu Encontro com Nadja. Verifica-se desse modo um instantâneo fotoliterário desse movimento inconsciente, constante e necessário da busca do Maravilhoso pela prática ativa, física, intelectual e poética da *flânerie*; um registro que captura e imobiliza, apreendendo a beleza convulsiva pelos seus movimentos físicos no espaço parisiense.

²²⁶ No original, “comme des avertisseurs, des *signaux de signes*”.

²²⁷ No original, “une multitude de pistes pour l’interprétation du réseau de signes au sein du dispositif narratif. Ces signes sont liés à des thèmes récurrents dans l’œuvre de Breton : la rencontre, l’exploration de Paris, la figure de la passante, le désir et les hasards objectifs, l’esthétique du collage, etc.”.

Terceira Parte

*SI VOUS VOULIEZ, POUR VOUS JE NE SERAIS RIEN, OU QU'UNE
TRACE*



Armoire à glace dans un hôtel de passe, rue Quincampoix, Brassai (1932)

Capítulo 7 - Por uma poética do traço

Assumidos como vitais para estes estudos, o caráter semiótico do índice e a eternização do instante – intrínsecos à natureza da fotografia – trazem em si uma última consequência ainda não abordada nesta tese. Se o universo do fotográfico é o do instantâneo, conforme já observamos, ele é igualmente o do corte e o da fixação de um traço. “O coração do dispositivo [fotográfico]”, para Philippe Dubois (2012, p. 60), o traço é fundamental para a compreensão dos liames fotoliterários na obra lida, uma obra em que o traço emana e ecoa até mesmo nas declarações da jovem, pois seria inconcebível não notar a força de afirmações tais quais esta: “Se você quisesse, eu não seria nada, ou apenas um traço, para você” (p. 108).

A frase da jovem moça assinala e nos recorda do aspecto indicial da fotografia, desse “traço-testemunho dos corpos e dos objetos que marcam com a sua impressão física a emulsão da película fotográfica” (KRAUSS, 2014, p. 151). Sua proposição aponta para a especificidade fotográfica, que não deixa de evidenciar e indicar constantemente para seu caráter de “impressão luminosa” ou “precisamente [de] traço, fixado no suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas a distância num espaço de três dimensões” (DUBOIS, 2012, p. 60). Por conseguinte, sob o princípio da captura e do registro do visível, as imagens fotográficas são sempre “traços, vestígios da luz, resto que sobrou do corte executado no campo da natureza” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 171), o resultado do que resta desse congelamento, desse enquadramento instantâneo de um fragmento da realidade.

Traço, vestígio, rastro, resto – ao que acrescentamos, a perda. É justamente nessa esteira que gostaríamos de ler *Nadja*, partindo das frutíferas reflexões que François Soulages tem a complementar. Para esse crítico, seguramente há também nesse tocante uma inegável articulação entre a fotografia e a escritura, na medida em ambas remontam ao traço, à inscrição de um traçado (legível ou visível, da pena que escreve ou da luz que se impregna). Isso porque é “pelo traço que a fotografia e a literatura são ligadas: duplo tipo de traço: fotografia e escritura como traço e traço intencional”²²⁸ (SOULAGES, 2004, p. 19). Por um lado, tanto a fotografia quanto a literatura são traço (de um pouco de nitrato de prata, de um pouco de tinta no papel) e, por outro, não deixam de ser o traço intencional, o traço de outra coisa, traço de qualquer coisa de e do passado.

²²⁸ Referimo-nos aqui ao seu capítulo “La trace ombilicale”, em *Traces photographiques, traces autobiographiques*, 2004, organização de Danièle Méaux e Jean-Bernard Vray. No original, “par la trace que photographie et littérature sont liées : double type de trace : photographie et écriture comme trace et trace intentionnelle”.

Toda fotografia é traço, é resto, é perda. Soulages, em *Esthétique de la photographie* (2017), reivindica a compreensão da fotografia nestes termos: traço do que se quis fotografar e do que foi de fato fotografado, traço do fotografável e do infotografável, traço ao mesmo tempo do sujeito que fotografa e do ato fotográfico e traço inerente do passado (ou traço conjugado de passados: do objeto a ser fotografado, da fotografia, do fotógrafo, do sujeito fotografado e do sujeito que olha a fotografia...).

A fotografia é um traço enigmático que assinala em si a inseparável perda, porquanto toda foto gera a problemática que fascina e que nos inquieta:

de um lado, quer-se crer que graças a ela o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante etc. vão ser encontrados; do outro, deve-se saber que ela não o restabelecerá jamais: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; ou melhor, ela os metamorfoseia²²⁹. (SOULAGES, 2017, p. 9)

Há assim uma ilusão de reencontro e uma imposição irrevogável da perda na fotografia, que é em verdade o que impulsiona a sua prática frequente. Dessa maneira, para François Soulages, ao que desejamos vincular nossa leitura bretoniana, “a estética da fotografia é então uma estética do que resta após a perda”²³⁰ (SOULAGES, 2017, p. 10).

Sendo a fotografia uma articulação da perda e do seu resto, perdem-se na imagem que resta os traços da circunstância sempre única de seu ato fotográfico e do tempo passado (agora já perdidos). Numa perda irremediável e infinita do tempo e do ser passados, em tudo análoga as perdas do gesto literário, o objeto e o ser (foto)grafado estão perdidos e desaparecem para nunca mais. Nessas perdas e restos inumeráveis, é justamente porque os seres fotografados estão agora perdidos que, “de repente, seu valor torna-se absoluto e que, imediatamente, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda”²³¹ (SOULAGES, 2017, p. 115).

Dessa forma, em nossa leitura, aqui culminam os princípios da obra analisada: seja no traço literário escrito e fixado para sempre, seja no traço luminoso que se inscreve na imagem fotográfica, o que reverbera em *Nadja* é um resto que assevera a perda e a ausência. Isso porque inegavelmente a fotografia – e a escrita dos restos dessa mesma perda – não cessam de

²²⁹ No original, “D’un côté, on veut croire que grâce à elle l’objet, le sujet, l’acte, le passé, l’instant, etc. vont être retrouvés ; de l’autre, on doit savoir qu’elle ne le redonne jamais : au contraire, elle est l’épreuve de leur perte et de leur mystère ; au mieux, elle les métamorphose”.

²³⁰ No original, “l’esthétique de la photographie est donc une esthétique de ce qui reste après la perte”.

²³¹ No original, “soudain, leur valeur devient absolue et que, aussitôt, cet absolu atteint et contamine la perte, notre perte”.

acessar para o trágico (o trágico da “experiência trágica do irreversível”²³²) e para uma ausência.

Pensamos a escritura de André Breton – e sua conjunção fotoliterária – como traço, sintoma e índice, em harmonia com as considerações de François Soulages, para quem não se pode dar conta da fotografia justamente porque, “por essa tensão entre seu material e seu referente perdido para sempre, ela nos escapa como nos escapam o mistério do outro, a realidade do mundo exterior, o problema da existência, a separação do passado, o enigma da morte ou da identidade de nosso eu”²³³ (SOULAGES, 2017, p. 308).

Para nós, o conceito de traço pode também intercalar e conciliar ideias fundamentais para estes estudos. Nessa esteira, é mesmo espantoso notar que essa noção tão cara à fotografia é igualmente importante à literatura e à psicanálise e tem a capacidade de, restituindo as fronteiras indefiníveis entre literatura, fotografia e Surrealismo, nos auxiliar no esclarecimento das percepções ou dos pressentimentos que nos causa essa obra bretoniana. Se recorrermos rapidamente aos termos compilados no *Novo dicionário de migalhas da psicanálise* (2016), organizado por Vania Maria Baeta Andrade, encontraremos justamente o verbete “Traço”, definido, em diálogo com nossas formulações, como

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 _____.
(ANDRANDE, 2016, p. 337, grifos nossos)

Ademais, é ainda imperioso nos atentarmos às considerações apresentadas por Philippe Dubois ao fazer uma análise dos estudos que colocaram em destaque o tema do retrato pictórico e de seu surgimento. Dubois sugere que Plínio, por não se limitar a comentar o princípio da pintura, mas resgatar e “dar corpo à fábula” de sua invenção, narra a história da filha do oleiro de Sícion apaixonada por um rapaz que precisa partir para uma longa viagem. Dessa iminente perda surge uma bela narrativa para o invento da pintura, para nós equivalente

²³² Conforme Soulages, 2017, p. 127.

²³³ No original, “par cette tension entre son matériau et son référent à jamais perdu, elle nous échappe comme nous échappent le mystère d’autrui, la réalité du monde extérieur, le problème de l’existence, la séparation du passé, l’énigme de la mort ou de l’identité de notre moi”.

(e ainda mais fulminante) no caso da fixação dos vestígios luminosos do ser amado na imagem fotográfica:

A fim de conjurar **a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual**, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, **e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente**. (DUBOIS, 2012, p. 117-118, grifos nossos)

Sombra do jovem amante (em vias de desaparecer) na pintura do retrato nessa narrativa de Plínio, na imagem fotográfica a conservação da luz emanada do corpo amado é também o registro eternizado da perda, da ausência daquele que partiu (ou vai partir).

Susan Sontag, em reflexões complementares, destaca que a imagem fotográfica desfruta e está investida de uma autoridade quase ilimitada; a imagem fotográfica é capaz – especialmente – de usurpar a realidade, uma vez que “antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p. 170). A essa compreensão segue-se a conclusão relevante de que “uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema” (SONTAG, 2004, p. 170).

No entanto, e é esse aspecto que desejamos salientar, a fotografia, vestígio e rastro, marca de realidade, compreende contraditoriamente o *isso-foi* barthesiano, essa *folie* contida na conjugação do dêitico com o passado. Se existe a teimosia incessante do referente em se mostrar presente, é porque sua essência configura-se na emanção direta da realidade, mas a realidade que foi e que não é. Há na fotografia, invariavelmente, duas distâncias, dois recuos ou cortes: uma distância física, um distanciamento constitutivo entre o aparelho e o referente, imprescindível para sua produção; e uma distância no tempo, pois o que é dado a ver na fotografia é sempre uma realidade *anterior*.

Em harmonia com a argumentação de Rosalind Krauss, em termos similares, o ato de captar o instante equivale a “prender e congelar a presença” (KRAUSS, 2014, p. 118). O que a fotografia opera é a restituição do traço ou do rastro daquilo que “o olhar apanha em um piscar de olhos”, o que faz da imagem fotográfica uma “amostragem de um pedaço da realidade, mas também um documento que dá testemunho de sua unidade na qualidade ‘do-que-estava-aqui-dado-momento’” (KRAUSS, 2014, p. 119).

Dessa maneira, o que a imagem fotográfica apresenta é uma realidade exterior e anterior. Se “o referente que nos sidera é de fato o *intocável* da imagem fotográfica, mesmo que a última emane fisicamente do primeiro” (DUBOIS, 2012, p. 88), essa representação é sempre atrasada, adiada, já que “qualquer simultaneidade entre o objeto e sua imagem não é possível” (DUBOIS, 2012, p. 89). Do mesmo modo que aquilo que é visto na película jamais esteve – de fato – ali, é ainda mais importante notar que a fotografia só represente, por princípio, o passado.

Nesse aspecto, a interpretação apresentada por Santaella e Nöth acerca das considerações de Dubois alicerçam nossas observações e concentram-se na especificidade fotográfica que perseguimos: esse teórico situa em seus estudos a especificidade semiótica fotográfica no seu caráter de *traço do real*, ou seja, de vestígio, mantendo em suspenso o limite entre o real e o seu reverso. A aceitação da natureza semiótica de traço ou vestígio do real, implica, portanto, uma posição fronteiriça entre o real e o não-real, entre a realidade e a surrealidade que nela se esconde, justamente no entre-lugar em que já fixamos nossas reflexões para sustentar esta tese, e igualmente no limiar entre a realidade e o passado, entre a presença e a ausência.

Em Metz, relido por esses dois autores, a valoração da fotografia enquanto definitiva e instantânea reaparece com tons simbólicos, uma vez que, no nível metafórico, o ato do instantâneo fotográfico, tal qual a morte, “é um seqüestro de um objeto fora deste mundo para um outro mundo. Também como a morte, a tomada fotográfica é imediata e definitiva” (METZ *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 134). E, em outro sentido, a fotografia atesta a mortalidade, a vulnerabilidade e a mutabilidade das pessoas. Com inventário da morte, fotografar para Sontag é “cortar uma fatia desse momento e congelá-la”. Por conseguinte, toda fotografia remete ao inatingível e “testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26).

Como índice, traço ou vestígio, a impressão luminosa do objeto/ser capturada e registrada eterniza aquele instante fugaz, mas não deixa assim de determinar e afirmar a fugacidade, a efemeridade do momento e dos corpos. Se a fotografia (e a literatura) eterniza e congela o instante para sempre, o que ela registra é apenas uma ausência (agora também eternizada). O que se vê na fotografia, o mortal por essência e o morto pelo corte fotográfico, é apenas um passado agora para sempre ausente, porquanto, como já sabemos, “o instante arrancado do *continuum*, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento” – agora ressaltamos – “do vivido que se esvaiu” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 135). Mesmo porque o signo e o objeto representado não podem ser igualados, já que o que caracteriza o

signo é exatamente a sua vicariedade, esse “fato de roubar e viver vidas alheias” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 137). Se o signo pudesse se tornar o próprio objeto, ele deixaria de existir. É uma questão de vida ou morte.

A fotografia e as artes lutam constantemente contra a ideia da morte, do apagamento do seres – e por isso mesmo anunciam sem cessar que somos fadados ao desaparecimento. Se, como pondera André Bazin, a fotografia satisfaz uma necessidade fundamental da psicologia humana, a defesa contra o tempo, isto é, a defesa contra a vitória do tempo, que é a morte; se “fixar artificialmente as aparências carnis do ser é arrancá-lo do rio da duração: ancorá-lo na vida”²³⁴ (BAZIN, 1981, p. 9), compreendemos em essência que a re-presentação ou o vestígio não podem senão denunciar e fixar uma ausência.

Em seu poder de representação, a fotografia carrega em si o atestado de uma “mensagem da ausência (do real)”, condição aliás própria e primeira de toda e qualquer forma de representação. Segundo salienta com maestria Rosalind Krauss, “esta destilação da ausência é inseparável do prazer oferecido pela fotografia” (KRAUSS, 2014, p. 168). Em uma foto, o que acessamos de fato é uma ausência presente, uma imagem morta que, por causa disso, é eterna; um signo que, ao representar o modelo, só faz apontar para a sua ausência e atestar que o tempo corrói e que a morte triunfa, pois “a mera presença do signo cria, por isso mesmo, uma espécie de morte, uma nostalgia do ausente” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 138).

Entre vestígio e revelação, fusão e corte, luz e sombra, a fotografia se alicerça entre a presença e a ausência, se funda na dualidade de existir entre o eterno e o mortal (ou só existir na eternização da morte), afinal o objeto fotografado é tragado em um “outro mundo”, “não [...] apenas o da morte do instante capturado, mas o de um outro tempo, de duração infinita na imobilidade total, interminável, imutável, imperecível, tempo por onde o tempo não passa, perpétuo, eterno”. Em outras palavras, a fotografia acena para o avesso do eterno, para a “irrepetibilidade e morte irremediável que está inscrita na passagem de cada instante”, porquanto “a imobilidade mortífera [e] a eternidade latente do indestrutível” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 135) residem na petrificação fotográfica.

É igualmente esse anúncio de uma desapareição, de uma lacuna, de um vazio o que para Roland Barthes carrega a fotografia de um fundo essencialmente trágico ou o faz sentir, ao ser fotografado, a sensação de se tornar *espectro*. Contingência pura e representação substituta de uma ausência, a fotografia evidencia (e opera), conforme já observamos, uma

²³⁴ No original, “Fixer artificiellement les apparences charnelles de l’être c’est l’arracher au fleuve de la durée : l’arrimer à la vie”.

perda (dupla e sempre irreparável). É a dor da perda e a visão da morte inclusive o que Barthes constata diante da fotografia do Jardim de Inverno, aquela imagem fantasma de sua mãe, fantasma também porque existente somente para ele.

Recordemos nessa perspectiva como são recorrentes as associações de Barthes, em sua *A câmara clara*, entre a Fotografia e a Morte, ou as reflexões acerca da captura dos fotógrafos, esses “agentes da Morte” (BARTHES, 1984, p. 137). Estando diante da fotografia, dessa “primeira morte”, Barthes compreende que apenas um pensamento nos é possível, “o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar” (BARTHES, 1984, p. 138).

Sem nos furtarmos das poéticas palavras barthesianas, em suma isto significa dizer que

Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, **qualquer fotografia é essa catástrofe**. (BARTHES, 1984, p. 142, grifo nosso)

Em perspectiva análoga, por ser a conjunção de realidade e passado, um *ça a été*, a fotografia incarna um real que não se pode mais tocar. O pronome demonstrativo, um dêitico que não tem sentido senão numa referência enunciativa, marca que atualiza e presentifica o discurso em relação ao sujeito que enuncia, é aqui associado ao passado. O *isso* não *está* aqui, diante daquele que olha, mas somente *esteve* lá, diante de um outro eu, o do fotógrafo, do *Operator*, pois “na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura” (BARTHES, 1984, p. 169). É imperioso notar que a fotografia, na leitura barthesiana,

torna-se então [...] um *medium* estranho, uma nova **forma de alucinação**: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): **imagem louca, com tinturas de real**. (BARTHES, 1984, p. 169, grifo nosso)

Consequentemente, na percepção de Anne-Cécile Guilbard (2008), “o olhar fotográfico é assim sempre a constatação de uma espécie de falha: nada do que eu vejo na

fotografia está jamais diante de mim”²³⁵ (GUILBARD, 2008, p. 270). E é nisso que constitui o trágico, o patético, o nostálgico e a maior melancolia da fotografia: que ela seja “desprovida de futuro” e que, “imóvel, [ela] reflui da apresentação para a retenção. Posso dizer isso de outro modo. Eis novamente a Foto do Jardim de Inverno. **Estou só diante dela, com ela**” (BARTHES, 1984, p. 134, grifo nosso). Essa afirmação advém do fato de que, se a fotografia atesta que isso foi, e aquele que olha buscar reter para o aqui e agora o ser olhado, não o encontrará; querendo reter com os braços o ser amado, o *regardeur* encontrará sempre tão somente a sua ausência. Nisso reside a maior perda e dor fotográfica. Nos termos barthesianos,

Já que a Fotografia (este é seu noema) *autentifica* a existência de tal ser, **quero encontrá-lo por inteiro**, ou seja, em essência, “tal que em si mesmo”, para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária. **Aqui, a platitude da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo)**. Esse algo é o *ar*. (BARTHES, 1984, p. 159, grifos nossos)

Na conclusão de Roland Barthes notamos que a fotografia é tornada pura presença, estritamente material e insignificante, entretanto, porquanto aquele que a olha se confronta em um face a face sem qualquer reciprocidade, pois “o que, na fotografia, se dá a ver – desaparece e não deixa lugar senão à única dimensão plástica, absurda”²³⁶ (GUILBARD, 2008, p. 268).

Com tal postura e firmados em todas essas reflexões, nós percebemos a fotografia – etérea a exemplo de Nadja, que é “algo como um desses espíritos do ar” (p. 102) –, como a presentificação de uma ausência eterna – e entendemos, ademais, ser possível estender tal afirmação ao texto literário.

De um lado, se a fotografia não cessa de indicar para o vazio nostálgico, na nossa percepção a obra aqui analisada também não cessa de apontar para uma desaparecimento, para um vazio, para lacunas e ausências. De outro lado, se o instantâneo gera a eternidade, o que ele perpetua e repete sem cessar é a ausência e a própria mortalidade humana. Em tudo complementar e vinculada à poética do instantâneo, o reconhecimento dessa instância é fundamental para perceber que o traço (fotográfico e literário) confirma e aponta para um

²³⁵ Referimo-nos aqui ao capítulo “Le roman du regardeur en 1980 (Roland Barthes et Hervé Guibert)”, que consta em *Littérature et Photographie*, organização de Jean-Pierre Montier e outros, 2008. No original, “Le regard photographique est ainsi toujours le constat d’une sorte d’échec : rien de ce que je vois en photographie n’est jamais devant moi”.

²³⁶ No original, “ce qui, dans la photographie, se donne à voir – disparaît et ne laisse place qu’à seule dimension plastique, absurde”.

instante no passado, agora tornado ao mesmo tempo eterno e acabado. Dessa forma, entre morte e eternidade erige-se o traço: e essa poética encontramos conjugada fotoliterariamente em *Nadja*, uma obra em que texto e imagem representam a presença-ausente, um livro povoado de vazios, de ausências e de morte, como poderemos verificar.

7.1 A morte como tema fotoliterário em *Nadja*

Incitados pela leitura de Daniel Grojnowski (2002), para quem as fotografias de pessoas, objetos e lugares fazem de *Nadja* uma narrativa poética “habitada de presenças” (GROJNOWSKI, 2002, p. 171), mas assumindo a fotografia um acontecimento repleto de presença-ausente, passamos a desconfiar dessas presenças fotográficas da obra e a concebê-las como marcas e sinais do vazio que percorre suas páginas. Com efeito, se pensarmos em termos temáticos, esse *récit* bretoniano evoca em palavras e imagens a morte latente, outro tópico contumaz dos enunciados da jovem moça. Como mote do enredo ou como imagem fotográfica, em nossa interpretação a morte ancora e dialoga durante toda a obra com o trágico desaparecimento final e com as lacunas interiores daquela que dá título ao livro e daquele que busca, em suas linhas, saber quem é. A morte percorre toda a obra, a começar pela sutil menção à Maison Henri Bourniol, Casa funerária, já assinalada anteriormente na primeira fotografia do livro, abaixo do Hôtel des Grands Hommes.

Nessa esteira, lembremos que, na estrutura composicional da obra, *Nadja* é colocada em cena sob o signo do Manoir d’Ango (e da segunda fotografia da obra), de onde o narrador poderia, “enquanto [se] ocupasse, à [sua] vontade, de [seus] afazeres, também **caçar** o bufo-real” (p. 29, grifo nosso), e da queda da pomba que sangra de verdade, ferida ou morta portanto. No que concerne à terceira fotografia, substituída da mesma forma que a segunda na edição de 1963, é a Place Maubert que aparece registrada. Além de ligar-se à rota fotoliterária que descrevemos, essa terceira imagem assinala de modo semelhante uma morte subterrânea, tendo em vista que pouco se vê da praça, e a ênfase da foto recai em verdade sobre a estátua de Étienne Dolet – morto queimado – e, pelo ângulo, sobre as coroas funerárias colocadas ao pé da estátua. A primeira parte da obra abre-se e encerra-se sob a égide do perecimento, da destruição, do aniquilamento. O mesmo se dará até o final dessa narrativa.

Semimorta (ou “alma errante”, que vaga em busca de “reencarnar”) é a jovem que vemos entrar em ação. *Nadja*, começo (e somente o começo) da esperança, aquela que sabe que não será senão “traço”, encontra-se desde o início da narrativa marcada pelo abandono e pela solidão. Ressentida e abandonada pelo amante de Lille e pelo “Grande amigo”, a jovem

está entregue ao exílio, ao deserto das ruas habitadas (de presenças ausentes) e exposta à prostituição, ao tráfico de drogas e à loucura.

Dentre diversas analogias e correspondências, verificamos uma forte carga semântica negativa, sinistra e trágico-melancólica que recobre toda a obra, cujas marcas são numerosas, como o uso de termos tais quais: “angústia” e “fatalidade” (p. 25), “violentamente incidental” e “solidão” (p. 27), “testemunha assombrada” (p. 28), “insuportável mal-estar” (p. 29), “violência” (p. 54), “repugnância inexprimível” (p. 55) “sangue” (p. 62), “obscuramente miserável” (p. 65), “odeio” (p. 68), “morte” e “morrido” (p. 72), “decepcionada” (p. 75), “estranhos” (p. 76), “confusão” e “suspeitas” (p. 77), “horror”, “medo” e “morrer” (p. 79), bem como “estremecer” e “ameaça” (p. 81), “queda” (p. 82), “se assusta” (p. 85), “começa mal” (p. 87), “inquietação” e “silêncio” (p. 88), “chora”, “ausência” e “sozinhos” (p. 89), “expressão ignóbil” (p. 91), “vertigem” e “dolorosa” (p. 92), “noite”, “fogo” e “queime” (p. 94), “umbral”, “Diabo” e “feiticeira” (p. 95), “partida”, “temerário”, “desprezo” e “perdidos” (p. 103), “chorei”, “chorava”, “violência horrível”, “desolava”, “socorro” e “ensanguentar” (p. 105), “desastre irreparável” (p. 107), “hospício” e “irritante” (p. 126), “ameaçada”, “loucos”, “debilitante” e “perniciosa” (p. 129), “evoluções tragicamente repentinas”, “doença”, “delituoso”, “delírio”, “assassinar” (p. 130), dentre outros diversos.

São encontrados também circuitos metafóricos que se ligam ao longo da narrativa, como os sinais fúnebres que estão dispostos interligando a temática da morte e da desapareição nessa obra. Vejamos, por exemplo, que Marcel Duchamp é identificado como o autor de “Cimetière des uniformes et livrées” (p. 39) ou ainda que outros “personagens” citados indiretamente, analogamente à Nadja, “perderam” a cabeça, foram decapitados ou mortos pela perda da “razão”: esses são os casos de Saint-Honoré e Saint-Denis (aludidos na poética topográfica da obra), ou Sainte-Solange (nome da personagem papel de Blanche Derval na peça *Les Détraquées*, suspeita aliás de participar do assassinato da jovem estudante no pensionato de meninas) e a Górgona, que Nadja indaga à queima-roupa, “quem [a] matou” (p. 99), todos decapitados; ou mesmo Maria Antonieta, que assombra os pensamentos da jovem, essa guilhotinada. Outros mortos são Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, referências implícitas resgatadas pela menção à vidente Madame Sacco e às “magníficas jornadas de pilhagem conhecidas como ‘Sacco-Vanzetti’” (p. 140) em Paris. Esses dois pobres anarquistas italianos, um sapateiro e um ex-padeiro, foram condenados à morte e executados em 22 de agosto de 1927 (mesmo mês da escrita de *Nadja*, portanto) nos Estados Unidos, acusados injustamente por roubo e homicídios.

Ainda há a recorrências de quedas: a da pomba ou a do chafariz no Jardim das Tulherias duplicada pela fotografia (p. 83) ou mesmo as de M. Delouit pela janela, e, por fim, a de um avião e seu completo desaparecimento sem deixar rastros, que encerram a obra, na notícia lida no jornal matutino. Nadja, ela mesma, já não está mais presente quando esse livro é escrito, encontra-se agora ausenciada pelo asilo manicomial.

Há igualmente outra forte alusão às fogueiras – as que levaram à morte não somente Étienne Dolet, mas aquela, que, segundo Georges Sebbag (2004), habitava o espírito de Breton, ao declarar que fazia amor com Nadja, “como com Joana D’Arc”²³⁷ (SEBBAG, 2004, p. 7). Combustível de fogueiras mortíferas, não é uma loja de lenha e carvão (p. 35) que estampa a quinta fotografia, por cujas palavras do letreiro o narrador diz pressentir a sua aparição?

Na fotografia Bois-Charbons (Figura 19), anuncia-se também a angústia da morte multiplicada de modo metafórico no aspecto sinistro e mortuário dos círculos das toras de madeira cortadas e dispostas tal qual cérebros a serem dissecados. Essa fotografia, na leitura de Annateresa Fabris, dialoga com a imagem do crânio de Rousseau, na estátua da primeira fotografia, transformado, para a crítica, na “própria alegoria da morte” (FABRIS, 2013, p. 50).

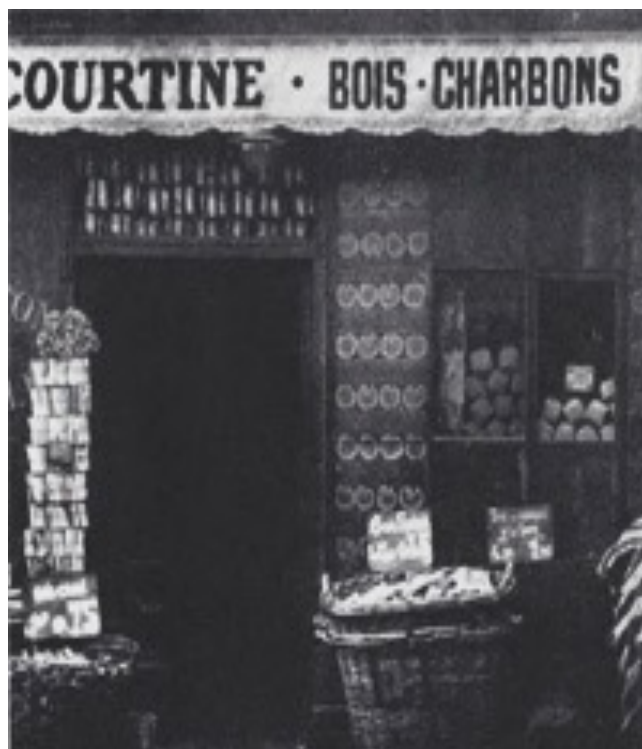


Figura 19

²³⁷ Referimo-nos ao livro *André Breton. L'amour-folie*, 2004. No original, temos literalmente “il faisait l’amour comme avec Jeanne d’Arc”.

Em uma linhagem análoga, Jérôme Thélot, em “Nadja, Violência e Moral”²³⁸ (2008), faz uma leitura desse livro bretoniano a partir do tema da violência e demonstra os gestos violentos do narrador e de outros homens investidos contra a moça. O crítico reivindica ainda haver, além das narrativas de violências no texto, as violências da narrativa, isto é, a agressão que representa o apoderamento da linguagem sobre o outro. Na notícia do jornal, no desfecho da obra, por exemplo, Thélot reconhece o gemido de dor daquela pomba que cai e, pela falha da mensagem enviada ao avião, esse pesquisador conclui que “É na comunicação em si que algo está errado: foi na permuta intersubjetiva que se instalou a violência. Lembremos que Breton e Nadja não se entendiam” (THÉLOT, 2008, p. 792).

Para o crítico, essa obra deixa antever a ambiguidade da violência e do moralismo do narrador, ambiguidade que coincide “com o fato de que a narrativa, em seu todo, reflete e revela a violência” (THÉLOT, 2008, p. 785). Diante das exemplificações do crítico, como a cena em que o próprio narrador confessa que se viu reagir “com uma violência horrível à narrativa circunstanciada demais que ela me fazia de certas cenas de sua vida passada, das quais eu achava, muito exteriormente, que a dignidade dela não poderia ter saído de todo ileso” (p. 105), não resta dúvida da carga de agressividade que reforça nossa percepção acerca da dor, da morte e da ausência (nesse caso a ausência da personagem Nadja pela voz do narrador). Desse modo, para Jérôme Thélot, com o que concordamos, “não poderemos encarar as apreciações com que o poeta envolve Nadja senão como mistificações *que contêm* a violência” (THÉLOT, 2008, p. 786).

É igualmente a menção à morte o que se vê no panfleto “Un cadavre” [“Um cadáver”] publicado em janeiro 1930 por ex-membros do Surrealismo e ex-amigos de André Breton contra ele. Nesse panfleto anti-bretoniano, retomando o nome daquele publicado em 1924 contra Anatole France, na ocasião assinado também por Breton, são evocadas as imagens metafóricas de mortos ligados a Breton, e seus autores, como Robert Desnos e Michel Leiris, acusam o escritor de caminhar sobre cadáveres, dentre eles o da jovem Nadja. Breton teria, a propósito, sofrido diversas acusações de ter contribuído para agravar o quadro mental da jovem, o que a teria levado ao internamento psiquiátrico, ao que ele negou, tendo respondido, no entanto, com laivos de culpa em algumas ocasiões²³⁹.

²³⁸ Referimo-nos aqui ao capítulo traduzido por Pérola Carvalho que consta na publicação *O Surrealismo*, (2008), organizada por J. Guinsburg e Sheila Leirner.

²³⁹ É possível recuperar essas informações a partir de Bonnet, 1988; Née, 1993; Mourier-Casile, 1994; ou ainda das cartas de Breton à Simone Kahn ou da entrevista de Suzanne Muzard que consta em Sebbag, 2004; dentre outras fontes e teóricos.

Do mesmo modo, no texto narrativo, Nadja presente e teme por duas vezes a morte, nas reflexões alucinadas da noite de 6 de outubro, na Place Dauphine, uma quando pensa nos mortos que ela clama ao afirmar que passa sob seus pés um subterrâneo que vem do Palais de Justice e outra quando ela se recorda de uma cena e passa a narrar:

Que horror! Está vendo o que acontece com as árvores? O azul e o vento, o vento azul. Foi de lá, de uma das janelas do Hôtel Henri IV, e o meu amigo, o segundo de que lhe falei, tinha ido embora. Havia também uma voz que dizia: **Você vai morrer, vai morrer. Eu não queria morrer, mas senti uma vertigem daquelas...** com certeza **teria caído da janela** se alguém não tivesse me segurado. (p. 79-81, grifos nossos)

É igualmente a morte o que Nadja entrevê ao ler o poema de Alfred Jarry: “En mangeant le bruit des hannetons, c’havann. (Com pavor, fechando o livro): ‘Oh! Isto aqui é a morte!’” (p. 72). É ainda um nome de uma pessoa morta, Lena, que ela recebe de um cliente americano que passa a assim chamá-la “em memória da filha que havia morrido” (p. 72). A presença da morte e a latência do seu penoso desfecho assombram da mesma maneira os desenhos feitos pela jovem, dos quais alguns constam no corpo do livro analisado.

De seus desenhos, é possível notar em alguns deles, como em “A alma do trigo (desenho de Nadja)”, à página 128, objetos que remetem à violência e à morte. Notemos nesse desenho, por exemplo, as imagens que se assemelham aparentemente a facas ou objetos de corte e evidentemente as letras, “À mort”, estampadas ao fundo da imagem, que não deixam margem de dúvida sobre seu teor fúnebre (Figura 20).

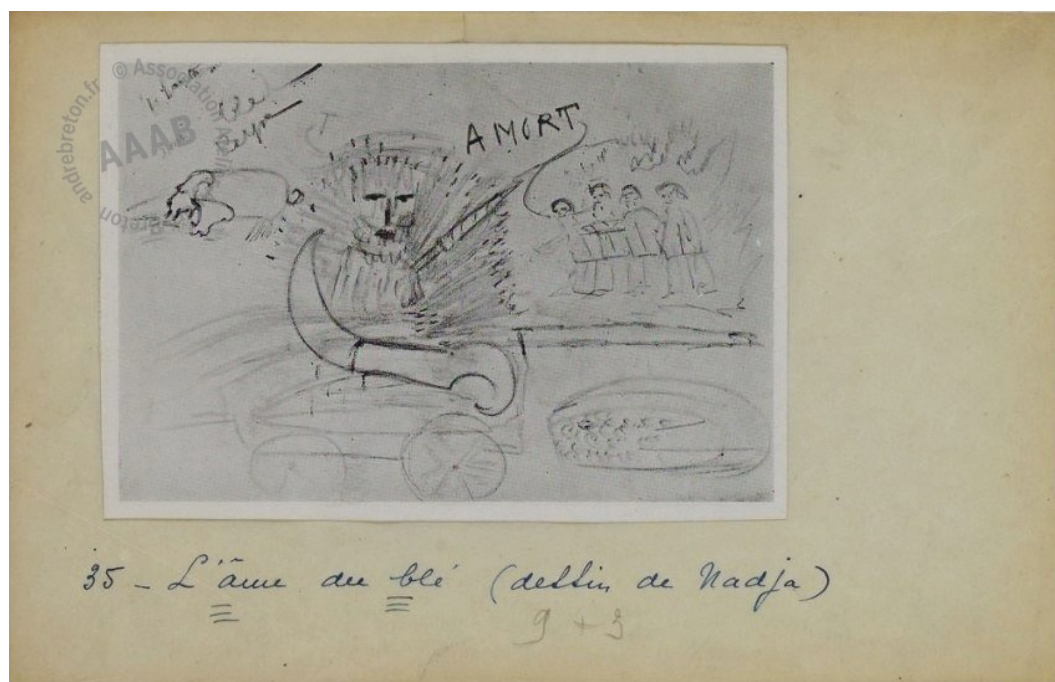


Figura 20 - Prova para a edição de 1928, conforme Arquivo do autor

Para Marguerite Bonnet (1988), aliás, algumas afirmações constantes nas cartas da jovem demonstram a “clarividência” dela ou a sua lucidez plena acerca do que inelutavelmente ocorrerá em torno dessa relação amorosa que se estabelecia. Também sobre a presciência que ela e nós, leitores, temos do trágico desfecho e sobretudo da ameaça que o encontro com o narrador representa para ela, seus desenhos – como esse aqui citado – o reforçam.

Podemos observar que mesmo o desenho da “maravilhosa flor” que Nadja criou para Breton, “A flor dos Amantes” (p. 109), manifesta em imagem, abaixo da união dos amantes pelos olhos, a ameaça que os espreita, representada pela serpente, pronta para devorá-los (Figura 21).

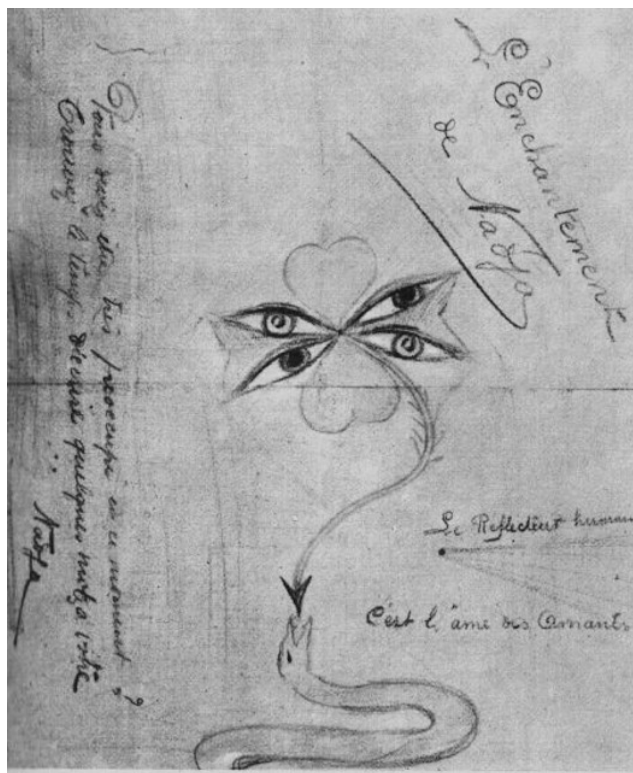


Figura 21

Acrescentamos ainda que um outro desenho (esse não reproduzido no corpo do livro, mas presente nos arquivos do autor) revela fortes marcas ou prenúncios do naufrágio da relação e da própria jovem.

Nesse desenho (Figura 22), feito em 1926, na mesma época dos demais que ilustram a narrativa, vemos claramente que se trata de um retrato de André Breton feito a lápis, mesmo porque “várias vezes ela tentou fazer meu retrato” (p. 110). O escritor aparece representado tendo na mão direita um espécie de recipiente, um pássaro sob seu ombro direito e uma serpente enrolada em volta de seu rosto. Ademais, as palavras *Le baiser qui tue* [O beijo que mata] podem ser lidas em um semicírculo acima e circundando a sua cabeça. Se nos

recordarmos, a ameaça e o medo da morte da jovem ecoam na narrativa igualmente sob a ressonância de um “beijo” na cena ocorrida na Place Dauphine, como já comentado anteriormente.

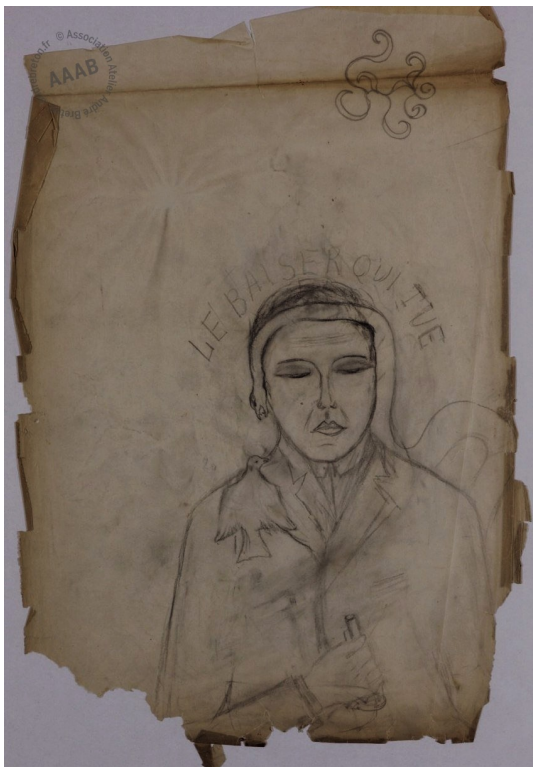


Figura 22 – Arquivo do autor

Essa mesma relação entre o beijo e a catástrofe que se anuncia está sutilmente representada pelo tema da profanação do sagrado que subjaz o texto. Vejamos que, ao final do dia 7 de outubro, o narrador,

com respeito, **[beija] seus lindíssimos dentes** e ela então, lenta e gravemente diz, pela segunda vez, num tom pouco mais alto que na primeira: “**A comunhão acontece em silêncio...** a comunhão acontece em silêncio”. É que esse beijo, ela me explica, a deixa com a impressão de alguma coisa sagrada, em que **seus dentes “fazem as vezes de hóstia”**. (p. 88, grifos nossos)

Ora, essa cena por si só não é capaz de fazer figurar o prenúncio do desastre, do fracasso amoroso e de Nadja. Contudo, na datação seguinte, em 8 de outubro, o narrador menciona a chegada de uma carta de Aragon enviada da Itália, que contém uma reprodução fotográfica de um quadro do pintor italiano Paolo Ucello, desconhecido até então pelo narrador. A obra intitula-se, por acaso, “A profanação da hóstia”. O narrador não diz mais nada a respeito. Entretanto, em mais uma coincidência aparentemente anódina, esse título faz reverberar as dualidades do sagrado e de sua profanação e, portanto, retoma a fala da jovem,

da comunhão e da separação. Profanada a hóstia, profanado o beijo (nos dentes de hóstia), profanada a união. Esse acaso objetivo é duplo no livro, já que Breton decide reproduzir logo depois, à página 90, a imagem da fotografia recebida. Esse evento fortuito sequer comentado pelo narrador certamente se constitui de mais um sinal da existência permanente dos acasos, mas também do afastamento e da desaparecimento do amor (que existiu?) e da jovem.

Se esse último desenho de Nadja, por não estar inserido no livro, extrapola qualquer possibilidade de impressionar o leitor e nele gerar a experiência de mau-pressentimento ou de incitar a sensação de correr por páginas que o conduzem a um final trágico, o mesmo não ocorre no que concerne à atmosfera fúnebre que perpassa o tom dos diálogos dos personagens, acompanhados todo o tempo de imagens (lisíveis e visíveis) sombrias, estranhas e lúgubres, cuja carga insólita não cessa de se repetir nas fotografias de lugares praticamente desertos.

Misto de presságios, sinais e apreensões, o que Nadja e o leitor sentem ao longo da narrativa assinala um destino trágico. Internada em 21 de março de 1927, ela passa por outros dois manicômios até ser transferida em maio de 1928 ao asilo de Bailleul, onde esse “gênio livre” (p. 102), o símbolo da liberdade, a “indócil”, “alucinada”, “violenta” e “demente paranoica”²⁴⁰ Léona permanece encarcerada por quase 13 anos, até a sua morte em 15 de janeiro de 1941, às 23h15, contando na ocasião com 38 anos, do modo análogo à Maria Antonieta. O narrador já o pressentia ao escrever ainda entre 1927 e 1928 que “Nadja era pobre, o que, no tempo em que vivemos, é suficiente para condená-la” (p. 131). A jovem Nadja já bem o sabia. É isso o que ela demonstra saber ao dizer: “O fim do meu fôlego é o começo do seu” (p. 108); é isso o que ela prenuncia ao escrever na carta de 15 de novembro de 1926: “você, você está aqui, mas a morte, ela também está, sim ela está aí atrás de você”²⁴¹. Para nós, esse mesmo pressentimento aflige o narrador e impregna suas palavras, fazendo seu leitor experimentar uma sensação análoga de mau presságio. É assim essa mesma atmosfera fúnebre, essa impressão latente da morte, o que acompanha e encobre integralmente esse livro.

Em nossa leitura, esse clima de melancolia funérea é reforçada na constituição da obra pela recorrência das imagens de espaços urbanos desertos. Desse modo, a ideia de ausência, de um vazio a ser preenchido – e, diremos adiante, de sacrifício – é apresentada e reiterada

²⁴⁰ Conforme relatórios psiquiátricos reunidos e comentados por Hester Albach. Ver mais em: ALBACH, 2009, pp. 255-262.

²⁴¹ No original, “toi tu es là, mais la mort elle aussi est là, oui elle est là derrière toi”.

sob a forma de uma atmosfera, uma aura lúgubre e triste que se repete, na nossa interpretação, e atravessa a narrativa pelas fotografias dos espaços das ruas.

Se nos recordarmos dos temas transicônicos expostos e demonstrados por Jean Arrouye (1983), facilmente nos reencontraremos com as temáticas da partida e do recomeço, presentes tanto no texto quanto nas imagens do livro. De modo complementar, parece-nos assim que há uma construção progressiva na trajetória fotoliterária, que vai da morte (desde aquela foto já assinalada, a primeira do todo, com a imagem da Casa funerária, passando por cada uma dessas marcas e signos recorrentes da morte) até o recomeço, designado, agora na última fotografia, pela placa indicativa Les Aubes (“As alvoradas”), que responde ao tema da ressurreição amorosa simbolizada pelo novo amor que surge ao final do livro. Como em um filme passado em sentido inverso, na interpretação de Robert Pujade, esse livro inicia onde começara a sua escritura e termina na imagem em que figura “uma ressurreição, termo que passa também pela tradução do nome de *Nadja*?”²⁴² (PUJADE, 2015, p. 155). Por um lado, a esse percurso, que caminha rumo ao novo início, equivale um cenário repleto de imagens fúnebres e desertas. E por outro, se é possível se falar em recomeço e ressurreição, em aurora, alvorada, há que se falar forçosamente em fim, morte e perda, em uma profusão infinita de ausências que compõem essa obra.

No decorrer dessa trajetória, então, o leitor se depara com um catálogo fotográfico permeado de espaços desabitados, de zonas obscuras e de uma ambientação melancólica, próxima de uma atmosfera de crime – ou de local de crime. Sejam desertos ou frequentados, todos os espaços estampados em fotografias nessa obra permanecem, conforme as palavras de Arrouye, “lugares da ausência” (ARROUYE, 1983, p. 136). E, nesse sentido, as fotografias dialogam e reverberam, complementando mais uma vez o que diz o texto.

Nessa perspectiva, como bem observa Walter Benjamin, em sua “Pequena história da fotografia” (1987), as fotos do célebre fotógrafo Eugène Atget buscavam “as coisas perdidas e transviadas” (BENJAMIN, 1987, p. 101), representavam o mais insólito e perdido no vazio do tempo que traga tudo ao redor. Benjamin enfatiza ademais a característica marcante de suas fotografias, em que “curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte d’Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre” (BENJAMIN, 1987, p. 102).

Vazias as imagens de Atget, desabitadas e desertas são também as fotografias de Boiffard, inspiradas em um imaginário já tornado familiar pelas lentes daquele fotógrafo da

²⁴² No original, “une résurrection, terme qui passe aussi par la traduction du nom de *Nadja* ?”.

virada do século, o que não deixam negar as fachadas de cafés e de lojas vazias que vemos em *Nadja*. Na apreciação de Daniel Grojnowski (2008), com toda evidência as fotografias de Boiffard que compõem esse livro se parecem muito com as formas de visão que tanto agradavam a Eugéne Atget, a esse “explorador do cotidiano” (GROJNOWSKI, 2008, p. 437), a ponto de ser possível acreditarmos que certos clichês se tratem por vezes de “pastiche-homenagens” a esse fotógrafo. Acerca dos enquadramentos fotográficos de Atget, o que podemos estender para a leitura de Boiffard, segundo Benjamin analisa,

os lugares nas imagens não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. (BENJAMIN, 1987, p. 102)

E essa mesma renúncia e esvaziamento do rosto humano assinalado na fotografia atgetiana é perceptível nas imagens que vemos acompanhar, como em um cenário fúnebre, os transeuntes Breton e Nadja; um esvaziamento do rosto humano que corrobora para a criação de uma atmosfera de crime – e de sacrifício. É essa a interpretação de Benjamin sobre a fotografia surrealista de Atget, porquanto, para esse teórico, à medida que as câmeras fotográficas tornam-se menores e mais aptas a captarem o efêmero e o secreto, seus efeitos de choque paralisam o espectador. Walter Benjamin finaliza esse seu artigo por apresentar sua peculiar metáfora do “local do crime” ao dizer que

Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas **ao local de um crime**. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja local de um crime? **Não é cada passante um criminoso?** Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (BENJAMIN, 1987, p. 107, grifos nossos)

Essa metáfora é ainda retomada em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), ao serem conduzidas as suas reflexões sobre a perda da aura e a ascensão do valor de exposição da fotografia, que sobrepõe pela primeira vez o valor de culto. Nesse excerto, mais uma vez Benjamin analisa a arte de Atget em termos de recusa da forma humana e, acrescentamos, de certo caráter arquivista, de criador de um inventário da capital. Para esse crítico,

Com muita razão, disse-se dele que as fotografava como um local de crime. **Também o local do crime é vazio, sem pessoas. O seu registo fotográfico destina-se a captar os indícios.** Os registos fotográficos, com Atget,

começam a tornar-se provas no processo histórico. É nisso que reside o seu significado político oculto. (BENJAMIN, 1987, p. 174, grifos nossos)

Esses dois fotógrafos urbanos, ambos *flâneurs* e andarilhos, são fisionomistas da cidade. É inclusive incontornável constatar a semelhança da estética de Boiffard e Atget, o que reforça nossa hipótese na leitura das imagens em *Nadja* e que pode ser contrastado por alguns exemplos, dos quais citaremos ao menos três. Observemos, primeiramente, “Boulevard Saint-Denis (16^e arr.)”, de 1926, de Atget (Figura 23), que é facilmente identificada como inspiração pelo enquadramento, pela presença do monumento e pelo uso do obturador aberto, que não capta plenamente as pessoas, mas os rastros de seus movimentos em *flou*, conforme também usado por Boiffard na fotografia da Porte Saint-Denis inserida em *Nadja* (Figura 15).



Figura 23

Vejamos ainda a similitude evidente de traços estéticos na escolha de motivo artístico, bem como no enquadramento e nas técnicas de captura da imagem nesses dois pares de fotos: as fotografias de vitrines de lojas, *Camées Durs* (Figura 24), à página 96 de *Nadja*, de Boiffard, e “À grappe d’or, 4 place d’Aligre (12^e arr.)”, de 1911, de Eugène Atget (Figura 25); e ainda as fotografias de Boiffard (Figura 26), com a fachada da *brasserie À La Nouvelle France* (p. 74), e essa última de Atget, “Café [Bar de Champigneulle] Avenue de la Grande Armée”, 1924-1925 (Figura 27). Comparemos essas imagens, todas auxiliares na construção dessa cidade esvaziada e dessa atmosfera de tédio e de melancolia, desse clima fúnebre típico das cenas de crime.

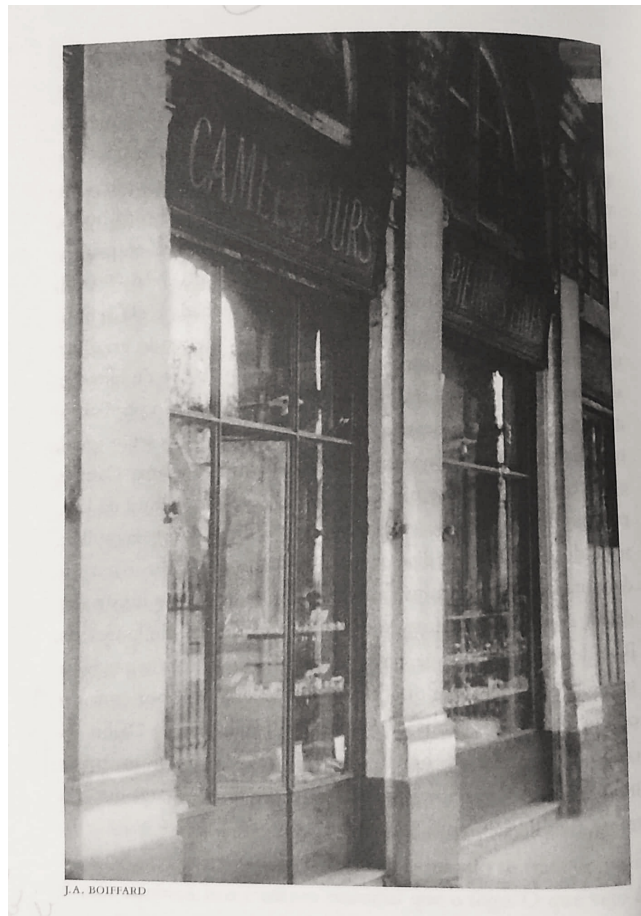


Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Dessa maneira, confirmada a recorrência de imagens de lugares desertos e a proximidade temática e estética entre Atget e Boiffard, cada uma das fotos de *Nadja*, em diálogo com a já demonstrada rota fotoliterária, não apenas constrói um mapa topográfico e simbólico da metrópole Paris, como em conjunto constitui um mapa de indícios das mortes, ausências e apagamentos, temas-sintomas dessa obra. É impossível não reconhecermos a forte carga insólita que as imagens de lugares desabitados fornecem e amplificam, harmonizando-

se aos diversos exemplos de recorrências dos temas já verificados. A narrativa apresentada em *Nadja* é revestida de uma aparência bruta e composta de tal modo que, ao acompanhar o texto, dá ao seu leitor a sensação de estar diante de “uma cena de crime da qual não se teria ainda levantado e classificado todos os indícios”²⁴³ (NACTERGAEL, 2008, p. 103), para usar o termos de Magali Nachtergaele.

Em uma perspectiva análoga, Daniel Grojnowski já houvera identificado nas fotografias de *Nadja* a reiterada presença de zonas obscuras e também a imposição de uma forma de “topografia imaginária”, isto é, a composição arranjada de um repertório de imagens fotográficas da cidade que acompanham o leitor ao longo de toda a narrativa, recolhendo e recenseando os lugares familiares à maior parte dos parisienses que se prestam ao exercício da *flânerie*, mas que “impõem também uma topografia imaginária, privilegiando alguns aspectos escolhidos: as fachadas dos imóveis, as estátuas, as vitrines de café, de boutiques, as ruas desertas, as praças, os espaços solitários”²⁴⁴ (GROJNOWSKI, 2002, p. 151). Segundo nossas leituras, essa topografia imaginária é justamente um mapa de vestígio e prenúncios da desapareição e do vazio; trata-se assim de um cenário simbólico sombrio que acompanha a temática mortuária que perpassa o *récit*, um cenário cujas imagens fotográficas agem como amplificadores dos efeitos de ausência fúnebre apresentados no texto.

Outra ressonância incontestável em nossa leitura é a dos cenários lúgubres numerosos e espalhados pelas páginas de *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach. Sem desejarmos fazer uma exaustiva comparação ou sugerir outros paralelos entre *Nadja* e BLM, o que decerto não seria nada improvável, é notório que em ambas as obras os dois jovens, o narrador André e o personagem Hugues Viane, encontram-se assombrados pelos traços da mulher desaparecida. Por um lado, enquanto no romance de Rodenbach, a esposa já aparece morta desde o início do texto, em *Nadja* essa ausência e tais temáticas estão subjacentes, mas lá se encontram, como já o vimos. Por outro lado, nos dois livros, a cidade que recebe ênfase nas imagens, o espaço geopoético da narrativa, aparece quase desabitada e deserta.

Em *Bruges-la-Morte*, a ilustração fotográfica reflete o estado de alma de Viane e representa a própria alma da cidade, agora morta, uma vez que ela espelha a morte de sua esposa, reduzida aqui a suas relíquias, aos traços de sua ausência, do mesmo modo que em *Nadja* o enigma da mulher amada permanece em suas páginas pela reminiscência fantasmática “de uma presença ausente” (GROJNOWSKI, 2005, p. 14). As imagens, ainda

²⁴³ No original, “une scène de crime dont on n’aurait pas encore relevé et classé tous les indices”.

²⁴⁴ No original, “imposent aussi une topographie imaginaire, en privilégiant quelques aspects choisis: les façades d’immeubles, les statues, les devantures de café, de boutiques, les rues déserts, les places, les espaces solitaires”.

mais marcadas por uma atmosfera de irrealidade, saídas em maior parte de cartões-postais, embora estabeleçam conexões simbólicas menos numerosas com o texto do que as de *Nadja*, podem ser a essas comparadas por constituírem um clima que faz transparecer no texto e na imagem a mesma tonalidade.

Dotada de um “imaginário de rastro”²⁴⁵, Grojnowski vê na ilustração de BLM um cenário que espelha a tristeza e a desolação do personagem à medida que representa o caráter sepulcral da cidade-morta. Na leitura desse crítico, as sombras das torres da cidade projetam sobre a alma de Hugues Viana o estado de solidão, e “todas essas informações que emergem do texto verbal privilegiam componentes da ilustração que elas investem de sentido. O cenário documentário se carrega de símbolos difusos, ao passo que ele modifica em retorno a atmosfera da narrativa”²⁴⁶ (GROJNOWSKI, 2002, p. 113).



Figura 28 – “Rue aux Laines”, Neurdein Frères.
Fotografia reproduzida em similigravura em BLM, 1892

²⁴⁵ No original, temos “imaginaire d’empreinte”, isto é, imaginário de impressão, pegada, marca, rastro. Optamos por traduzir no texto como “rastro”. Conforme GROJNOWSKI, 2002, p. 110.

²⁴⁶ No original, “Toutes ces informations qui ressortissent au texte verbal, privilégient des composantes de l’illustration qu’elles investissent de sens. Le décor documentaire se charge de symboles diffus, alors qu’il modifie en retour l’atmosphère du récit”.

Finalmente, e sem nos alongarmos nessa leitura aproximativa, vejamos somente uma imagem do romance de Rodenbach, à página 135 (Figura 28), e notemos a observação de Daniel Grojnowski, para quem “não sem parentesco com a ilustração de *Bruges-la-Morte*, as fotografias de *Nadja* privilegiam as sugestões de um além que impregna os lugares ordinários tornados estranhos pelos refluxos do cotidiano”²⁴⁷ (GROJNOWSKI, 2002, p. 154). Em nosso entendimento, de modo análogo ao defendido por Paul Edwards a respeito de BLM, o valor simbólico das fotografias, associado ao texto literário, também sublinham em *Nadja* “esse destino trágico oferecendo um paralelo visual, um relicário de melancolia e de morte”²⁴⁸ (EDWARDS, 2008, p. 37).

Na fotografia destacada, como nas demais que compõem o itinerário de Hugues Viane, o mundo aparece desbotado pela imagem reproduzida em similigravura, imagem que é atravessada de uma “*Mélancolie de ces gris des rues de Bruges où tous les jours ont l’air de la Toussaint*” (RODENBACH, 1998, p. 129). Em preto e branco, numa visão irreal do mundo, o céu está sempre sombrio e uniforme; sem qualquer nuvem, segundo ressalta Edwards, “a duração parece se eternizar”²⁴⁹ (EDWARDS, 2008, p. 39).

Nesse cenário mortuário, é novamente a ausência da figura humana o que completa o ar inquietante que angustia o leitor: “É Bruges na Bélgica, mas uma Bruges ‘composta’ (no sentido fotográfico do termo), apta a se tornar a cidade de Bruges-la-Morte e o *cenário interior* do personagem principal”²⁵⁰. De modo equivalente às fotografias de Atget – e as de Boiffard em *Nadja* –, as imagens desse romance aparentam ser meramente documentais, “mas observadas de mais perto, elas deixam ver os elementos que ultrapassam o documentário [...] e sugerem alguma coisa como uma paisagem sonhada”²⁵¹ (EDWARDS, 2008, p. 39).

Dessa maneira, a atmosfera do texto bretoniano é reforçada na mesma tonalidade pelas imagens de lugares desertos, que remetem à melancolia e ao aspecto fúnebre, ao mesmo tempo que sugere, como numa cena de crime, que os indícios sejam recolhidos e analisados. Deparamo-nos assim com a ressonância de ausências por todas as partes dessa obra, do texto literário à imagem fotográfica, ambos impregnados e assombrados pela desaparecimento. Da Maison Henri Bourniol ao letreiro “Les Aubes”, o que vemos portanto fotoliterariamente é a reverberação de um clima de melancolia e de vazio. Também em *Nadja*, a fotografia e o

²⁴⁷ No original, “non sans parenté avec l’illustration de *Bruges-la-Morte*, les photographies de *Nadja* privilégient les suggestions d’un ailleurs qui imprègne des lieux ordinaires rendus étranges par les reflux du quotidien”.

²⁴⁸ No original, “ce destin tragique en offrant un parallèle visuel, un reliquaire de mélancolie et de mort”.

²⁴⁹ No original, “la durée semble s’éterniser”.

²⁵⁰ No original, “C’est Bruges en Belgique, mais une Bruges « composée » (dans le sens photographique du terme), apte à devenir la ville de Bruges-la-Morte et le *paysage intérieur* du personnage principal”.

²⁵¹ No original, “mais observées de plus près, elles laissent voir les éléments qui dépassent le documentaire [...] et suggèrent quelque chose comme un paysage rêvé”.

texto, semelhantes a relíquias, são carregados da ambivalência de mostrar como real algo que não está mais presente. Entre a perda e o resto, nesse ambiente de vazio a ser preenchido, em que perambula essa “alma errante” nas fronteiras da vida e da morte em busca de reencarnar em novas formas, a carga de tédio, ausência e desolação mistura-se a uma sensação fúnebre de inquietação, medo e abandono, numa obra que encarna e é sem dúvida o lugar de um crime: o crime da morte – essa convertida em sacrifício, conforme poderemos ver adiante.

Capítulo 8 - O corte, a perda, o resto: um monumento sacrificial

A evocação e o sinal da morte percorre sem qualquer dúvida a arte fotográfica, esse “teatro morto da Morte” (BARTHES, 1984, p. 135), o que pode ser perfeitamente identificado como marca intrínseca, senão de toda escrita literária, da obra aqui analisada, seja por seus temas, seja por suas imagens. Paira sob esse livro – sob esse traço ou gesto restante de um real desaparecido –, a sua indissociabilidade com a morte, porquanto seu movimento geral oscila material e filosoficamente entre a ausência e a presença. Analogamente à fotografia, essa obra bretoniana invoca e repete em suas páginas a morte que ela encobre. No fundo dessa narrativa reside a mesma essência que Barthes encara quando dele tiram uma foto: “a Morte: a Morte é o *eidos* dessa Foto (BARTHES, 1984, p. 29).

Captadora das camadas ou espectros do ser fotografado para o escritor Balzac, a fotografia toma forma de “arte da desapareição” na interessante análise de Annateresa Fabris sobre as obras de Sophie Calle²⁵². Assim como Fabris declara haver em *Suite vénitienne* (1980) um paralelo entre a “cidade desvanecida”, Veneza, e a fotografia, aqui percebemos a força da desapareição que, subjacente ao texto, é alimentada pelas interferências fotoliterárias em *Nadja*. Em nossas leituras, resgatando a argumentação dessa crítica, na narrativa bretoniana, a fotografia e a pena do escritor apontam “para alguém desvanecido, guarda[m]-[n]o desvanecido na película, ret[ê]m dele, diferentemente do olhar, uma presença desvanecida...” (FABRIS, 2009, p. 83). Isso porque o que encontramos na conjunção fotoliterária dessa obra, a temática e a apresentação fúnebre já analisada, anuncia inevitavelmente a escrita de uma obra que se quer retrato, isto é, uma obra que capta um traço e fixa para sempre uma perda inexorável, da qual o livro não é senão o seu resto. Essa obra fotoliterária de Breton é em nossa análise um monumento erigido do que restou dessas perdas, do que restou – agora somamos – do sacrifício da *pessoa* de Nadja.

De uma aparição ao acaso, do meio da multidão, Nadja desaparece e sua ausência é latente no texto e nas imagens dessa obra, como temos argumentado até aqui. A isso será necessário que se acrescente um outro movimento (ou causa): o seu desaparecimento proveniente de uma violenta “captura”, que visa ao seu sacrifício. Nadja desaparece e permanece ausente ao longo de toda a narrativa em decorrência de um sacrifício indispensável para o seu criador, para aquele que sobre ela escreve (não são a arte fotográfica e a literária uma caça constante?). Fadada a morrer ou desaparecer da vida social por sua loucura, fadada a morrer pelo corte do gesto literário da criação, o que se opera nessa obra

²⁵² Referimo-nos aqui ao artigo intitulado “Sophie Calle: entre imagens e palavras”, publicado na Revista ARS, vol. 7, n. 14, em 2009.

com a jovem é análogo ao corte que sacrifica na fotografia. Um dos paradigmas fotográficos condensa-se entre Vida e Morte, no segundo do seu clarão-escurecimento, reduzido “a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final” (BARTHES, 1984, p. 138). Não será por acaso que Roland Barthes concebe por órgão do fotógrafo não o seu olho, mas o seu dedo, o dedo daquele que puxa um gatilho e, assim, mata. Um disparo, um gatilho: o procedimento da fotografia e da literatura é aqui o da caça para o sacrifício.

Ora, é de todo modo decisiva e inevitável a relação entre o ato fotográfico e o ato da caça. Susan Sontag já assinalou a carga semântica violenta ligada a essa “arma predatória” (SONTAG, 2004, p. 24) que é a fotografia e que precisa ser “carregada”, “mirada” e “disparada”. Segundo Sontag defende, há sempre algo de predatório “no ato de tirar uma foto”, uma vez que “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p. 25), o que converte o ser fotografado em objeto e sobretudo em uma presa, um objeto que se “captura”, se “caça” (e o mesmo equivale dizer aqui sobre o ser que se torna modelo literário).

A caça fotográfica, bem como o que podemos chamar de caça literária, tem às vezes por objetivo e sempre por resultado o sacrifício do ser (foto)grafado. O corte fotográfico forçosamente sacrifica o modelo visto, transformado em espectro pelo aparelho, para a construção da imagem, ou dos restos luminosos que agora se veem sob o papel sensível. Não é exatamente a mesma dinâmica que se vê nas escrituras de si mesmo ou na escrita que pretende captar, tomar a vida “ao vivo”? Transformar a si e o outro em objeto do discurso e tornar eterno (e, portanto, morto) o que foi capturado “ao vivo” não é exatamente o que podemos verificar nessa obra bretoniana?

No tempo cortado, que é o do instantâneo, é também o corte do enquadramento e da retirada espaço-temporal de uma parcela da realidade o que se realiza na fotografia, nessa “verdadeira *fatia* de espaço-tempo” (DUBOIS, 2012, p. 103), como igualmente ocorre para nós na literatura. Dessa maneira, se o disparo fotográfico é sempre corte que mata e une ao mesmo tempo que separa para sempre a imagem e o seu real-passado, o gesto literário da operação pela linguagem caminha sem dúvida na mesma direção.

O texto literário e a imagem fotográfica são ambos produtos de um recorte, ou seja, “da captura de um fragmento que se separa do corpo e do mundo à maneira de um corte” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 191-192). Resgatando as ideias de Philippe Dubois, é inevitável confirmar que a imagem da fotografia é a impressão luminosa formada pelos golpes do gesto sempre radical do corte que “a faz por inteiro de uma só vez” (DUBOIS,

2012, p. 161). Como gesto de golpe fatal e violento, o corte fotográfico também caça e mata seu modelo. E de fato o perfil de “caçador” concedido ao fotógrafo é um lugar recorrente na crítica, consoante o que pudemos ver em Sontag e podemos retomar em Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985), ao afirmar que “Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça” (FLUSER, 1985, p. 35). Do mesmo modo como um escritor apreende um modelo só existente enquanto ser de linguagem no todo da obra literária, embora saído do real capturado, o “fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho” (FLUSER, 1985, p. 38).

É a violência do corte da criação literária e da apropriação do outro enquanto objeto de linguagem o que Jérôme Thélot descreve em termos de violências da narrativa em *Nadja*, o que nos parece estar não muito distante da violência do golpe fotográfico. A própria violência é inerente e constitutiva da fotografia, isso não porque ou quando ela mostra, revela em imagens as violências do mundo, “mas porque a cada vez *enche de força a vista* e porque nela **nada pode se recusar, nem se transformar**” (BARTHES, 1984, p. 136, grifo nosso). Nessa perspectiva, portanto, ao sacrifício do modelo fotografado tornado imagem equivale o sacrifício da criação literária que tudo torna linguagem; ao sacrifício do (re)corte fotográfico equivale ainda o sacrifício do ser na constituição de uma obra literária que se assemelha a um monumento sacrificial.

Não é justamente enquanto vítima que Nadja (ou sua pessoa) é analisada por vezes na leitura de Patrick Née, Pascaline Mourier-Casile, Magali Nachtergaele e Jérôme Thélot, dentre outros críticos? Além disso, sem ignorarmos que esse livro é uma espécie de resto ou resíduo (elegíaco?) à Nadja, à sua figura materializadora do Surrealismo, notamos que a obra tem em suas páginas inscrito “o traço de um ser desaparecido, de acordo com seu voto e segundo uma lógica de luto; é então um *túmulo*”²⁵³ (NÉE, 1993, p. 93).

Numa obra iniciada pelo signo da caça do bufo-real e da queda da pomba, parece-nos plausível ler suas páginas como um retrato, uma relíquia, um túmulo, resultantes do sacrifício de sua heroína, que sangra como a pomba desde a abertura da narrativa até o seu completo desaparecimento final, no instante em que o nome que ressoa nos ouvidos do narrador “não é mais o dela” (p. 137). Salientamos assim que dessa heroína trágica nada mais resta, ela já foi sacrificada para a construção de seu monumento mítico no momento da escritura, de modo

²⁵³ No original, “la trace d’un être disparu, conformément à son vœu et selon une logique de deuil ; c’est donc un *tombeau*”.

similar ao ser fotografado, que já se encontra para sempre sacrificado e ausente da e na imagem que de si resta na fotografia.

Nas palavras de Patrick Née que gostaríamos de sublinhar, o *récit* bretoniano, fundado sobre o sangue simbolicamente derramado, converte-se na “comemoração do sacrifício que se realiza, e a heroicização da vítima”²⁵⁴ (NÉE, 1993, p. 94). De acordo com as análises de Née, às quais vinculamos nossa leitura, essa obra reflete a consciência da morte que é ali ritualizada “na escritura do que foi uma vida oferecida, e da necessidade de sua redenção sob uma forma gloriosa”²⁵⁵ (NÉE, 1993, p. 94), como sob esse monumento fotoliterário erigido por meio de seu sacrifício, de sua presença ausente.

E a melhor maneira de fazer seu monumento sacrificial não seria mesmo assim, restituindo “a intensidade de uma presença pelos próprios traços magnificados de sua passagem – esses fragmentos de cartas, essas frases oraculares, esses desenhos inspirados – no esquecimento das afirmações medíocres e dos dias de tédio?”²⁵⁶ (NÉE, 1993, p. 95). De Nadja restam somente esses traços, seus vazios gestantes, vestígios de sua perda, nesse retrato fotoliterário que a sacrifica e retém uma realidade que se esvai.

Em uma leitura aproximada, a vítima sacrificada na obra é para Thélot necessária à “religião surrealista”. Trata-se desse modo de uma vítima cujo sacrifício é fundamental para o Surrealismo e “de quem a mera lembrança deveria bastar para desvencilhar-nos de nossa devoção secular e, portanto, tornar-nos um pouco mais livres” (THÉLOT, 2008, p. 783), o que torna esse livro uma obra, ou uma *ópera*, sacrificial, como quer Jérôme Thélot. Por conseguinte, para esse crítico, a jovem moça descrita nessas páginas é igualmente uma vítima de “uma violência literalmente poética”, porquanto o narrador-escritor, “na qualidade de autor”, “captura e coisifica Nadja” (THÉLOT, 2008, p. 787).

Outrossim, recordemos ainda a esse respeito que Pascaline Mourier-Casile (1994, p. 52) não apenas enfatiza que Nadja torna-se objeto para Breton, um objeto de sua escritura, como demonstra que o nome “Nadja”, quando aparece citado pela primeira vez nas páginas da obra, não é usado para se referir à jovem mulher que o escolheu para denominá-la, é usado para apresentar um objeto: o livro que está em curso de redação.

Desse sacrifício, a jovem parece ter consciência ao falar do fim do fôlego “que é o começo do seu”, isto é, do autor, de seu texto. A moça não somente “sabe” da sua morte

²⁵⁴ No original, “commémoration du sacrifice qui s’est accompli, et l’héroïsation de la victime”.

²⁵⁵ No original, “dans l’écriture de ce qui fut une vie offerte, et de la nécessité de sa rédemption sous une forme glorieuse”.

²⁵⁶ No original, “l’intensité d’une présence par les propres traces magnifiées de son passage – ces fragments de lettres, ces phrases oraculaires, ces dessins inspirés – dans l’oubli des propos médiocres et des jours d’ennui ?”.

futura, ela reconhece a inevitabilidade de se tornar objeto sacrificado de um texto literário, e esse sacrifício patente não é senão o que é reservado pelo “pecado original” de todo mito, o de sacrificar o outro pelo discurso do eu. A heroína parece ainda saber da necessidade de seu sacrifício e da constituição de seu túmulo com o auxílio das palavras. Ela pressente e por isso mesmo profetiza: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós” (p. 94). Por saber que tudo se esvai, desaparece, ela pede em tom de anúncio ao seu interlocutor, àquele que detém o poder imortalizante do discurso literário, para erigir seu monumento, para que assim deles reste algo.

Como se pode constatar, de modo semelhante ao que se constitui a própria fotografia, esse livro é o resto resultante de uma sucessão de perdas. Do gesto sacrificial – talvez marca intrínseca de toda obra de arte de (re)apresentação –, da violência da captura fotográfica ou literária, do aprisionamento da linguagem, essa obra passa não apenas pela objetificação por meio da palavra, mas também pelo sacrifício de um modelo que precisa morrer, uma vez que somente de seu sacrifício será possível o nascimento de um novo mito.

É ainda em uma percepção similar que Magali Nachtergaele interpreta a aparição-desaparição de Nadja. Para Nachtergaele em sua tese de doutorado (2008), a jovem vai se tornar o objeto de obsessão do narrador, até chegar a “incarnar uma personagem surrealista mítica, espécie de nova musa ideal surgida da multidão”²⁵⁷, tendo em vista que dois anos após a escrita do Manifesto do Surrealismo, o escritor conhece por acaso “uma jovem dependente de heroína [...] que ao final da metamorfose da narrativa vai incarnar a mulher surrealista por excelência”²⁵⁸ (NACHTERGAEL, 2008, p. 92).

Ao longo da narrativa opera-se o sacrifício e a transmutação da pessoa de Nadja na “alma errante” personificadora do mito surrealista. A partir do instante em que ela se reconhece alma errante, a jovem torna-se aos olhos do narrador (e aos seus próprios) o ser “que pratica ousadamente o diálogo surrealista, fornecendo, ‘sem hesitar’, as respostas insólitas que ele reclama” (THÉLOT, 2008, p. 790).

Isso, entretanto, se dá aos poucos na relação entre o ser que narra e esse ser que vai tomando formas de um objeto mítico, como demonstram os apontamentos de Jérôme Thélot. Notemos *a priori* que a voz da jovem modifica-se ao longo dos seus encontros, e sua palavra, aliás, é apresentada ao leitor apenas por meio daquele que formula o mito que a transfigura.

²⁵⁷ No original, “incarner un personnage surréaliste mythique, sorte de nouvelle muse idéale surgie de la foule”.

²⁵⁸ No original, “une jeune héroïne manie [...] qui au terme de la métamorphose du récit va incarner la femme surréaliste par excellence”.

No curso dos diálogos entre o narrador e a prostituta, Thélot reconhece que, antes de se moldar à necessidade mítica de Breton, a jovem apresenta palavras de compaixão aos outros, a exemplo de seus pais ou dos trabalhadores que voltam cansados nos metrô. Essas falas, lembremos, não agradam nenhum pouco ao narrador. Ela, igualmente vítima, “associa-se aos que sofrem, *compreende* o que Breton não quer compreender, adivinha a miséria e dela se compadece”. Entendemos assim que o seu sacrifício inicia-se nas violências de discurso para a constituição de um arquétipo, chegando ao final à sua completa desapareição e mesmo à substituição da forma da heroína, buscada em outras mulheres. Segundo Jérôme Thélot, o narrador aceita de Nadja “apenas os enunciados que pode integrar à sua idéia de poesia entendida como subversão” (THÉLOT, 2008, p. 788).

Trata-se assim para nós de um sacrifício operado gradualmente, a partir da apropriação de parte do discurso da moça, o que implica a supressão e a substituição, ou seja, o sacrifício de todo o restante. Para a construção do mito bretoniano do Surrealismo materializado, incarnado, vemos aqui um sacrifício que, após apenas dois anos da oficialização do movimento, é mítico e fundante e se concretiza com a escritura dessa obra, desse livro-manifesto em que se visa colocar em prática uma doutrina sistematizada e publicada em seu primeiro Manifesto.

Notemos, por exemplo, a esse respeito, o argumento de Thélot de ser já a partir da noite de 4 de outubro que Nadja rompe os laços da consciência, porquanto nesse momento “ela fala, já, a língua surrealista”. De sua afirmação na resposta à pergunta “Quem é você?” (p. 70) em diante, isto é, após a única resposta à altura, Nadja “rompe efetivamente suas amarras e desencarna-se para assemelhar-se à imagem que o mito dela exige”. Dessa maneira, e recorrendo uma vez ainda às palavras tão acertadas de Thélot, o único futuro possível que resta a essa alma errante é o de “encarnar-se logo em seu imperioso amigo, que, em seguida, poderá dizer que o surrealismo existe *nele*, pela graça de Nadja” (THÉLOT, 2008, p. 790). Vemos sem qualquer dúvida aqui o nascimento de um mito fundador, de um mito para o qual é imprescindível o sacrifício da pessoa de Nadja, convertida em “imagem” do Surrealismo, mesmo porque, como bem o sabemos, a história narrada no livro não é a narrativa sobre uma jovem assombrada pela loucura, mas aquela de seu autor, confrontado com suas inquietudes e em busca do Encontro determinante de sua vida. Trata-se em verdade da narrativa viva da experiência surrealista do mundo, em que Nadja se torna um conceito, uma abstração, um símbolo.

Em diálogo com nossas observações, Hester Albach considera por seu turno, em *Léona, héroïne du surréalisme* (2009), que a relação estabelecida entre Breton e essa pobre

moça, esse espírito livre, era caracterizada “por símbolos compartilhados e por um jogo de espelhos”, já que “Os personagens de nossos sonhos são reflexos de nós mesmos”²⁵⁹ (ALBACH, 2009, p. 108). Decorrente dessa relação, o mito que emerge de um (re)corte literário não é equivalente à pessoa da jovem, como pudemos suspeitar pela sua queixa ao ver seu “retrato desnaturado” nas anotações de Breton.

Por outro lado, a ausência e a morte presentes na obra reafirmam a necessidade de uma remissão pela escritura desse livro, de modo análogo à fotografia, ela mesma sempre ligada à ideia de ressurreição na percepção de Roland Barthes: “não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim [...]?” (BARTHES, 1984, p. 124). Sobre esse aspecto, Magali Nachtergaele, em “*Nadja*. Images, désir et sacrifice” (2005), defende justamente que a escrita de *Nadja* responde a um certo desejo de restituição, porquanto “a jovem moça internada, agora fora do mundo, não tem presença senão no livro incumbido de reencarná-la”²⁶⁰ (NACHTERGAEL, 2005, p. 161).

Realizado com eficiência o sacrifício, a jovem, essa vítima sacrificial a serviço da revolução surrealista, permaneceu, como já o sabemos, no imaginário do leitor sob a forma de personagem fictício sem qualquer relação com uma presença real durante vários anos de sua recepção. Isso também reverbera no fato de *Nadja* assumir um estatuto mais poético do que real na narrativa, porquanto “a pessoa de *Nadja*” (p. 137), enfatizamos, está agora “tão longe”. Segundo sublinha Magali Nachtergaele, a presença da jovem mulher é reduzida, arranjada e romanceada na obra e ela se transforma “literalmente em título de livro, se reifica”. *Nadja* não aparece no texto como pessoa, mas como personagem, uma realidade existente somente no e pelo discurso literário, ou mesmo objeto inacessível, o que resulta e reflete outra questão já bastante discutida nesta tese: a dos tênues limites entre a ficção e a autobiografia, da ambivalência permanente “entre o real, autenticado pelas fotografias [...] e os efeitos poético-maravilhosos que tomam corpo no texto”²⁶¹ (NACHTERGAEL, 2008, p. 104).

Conforme conclui Jérôme Thélot, *Nadja*

nada nos legou, de seu nascimento à sua morte, nada que não estivesse contido na devoção que seu sacrifício tornou possível. Que a *pessoa* de *Nadja* seja **a vítima do mito surrealista** e que esse mito se tenha constituído com a violência contra ela exercida, essa é a hipótese por mim aventada. (THÉLOT, 2008, p. 783, grifo nosso)

²⁵⁹ No original, temos literalmente “par des symboles partagés et par un jeu de miroir. Les personnages de nos rêves sont des reflets de nous-mêmes”.

²⁶⁰ No original, “la jeune femme internée, désormais hors du monde, n’a de présence que dans le livre auquel il incombe de la réincarner”.

²⁶¹ No original, “littéralement en titre de livre, se réifie” e “entre le réel, authentifié par les photographies [...] et les effets poético-merveilleux qui prennent corps dans le texte”.

Nessa perspectiva, é imprescindível assumirmos a existência de uma “imagem” tripartida: na *pessoa* de Léona, na *pessoa* de Nadja e no Mito-Nadja. Léona Camille Ghislaine Délcourt, a jovem nascida em 23 de maio de 1902 em Saint-André, Breton sequer a conheceu. Embora haja dela uma pequena menção na obra (“senhorita D.”, p. 87), ela já está modificada quando o narrador a encontra na rua Lafayette. O narrador não vê surgir na multidão a jovem que se mudou da pequena cidade ao norte, próxima a Lille, para Paris na primavera de 1920, aos 18 anos, filha do tipógrafo Eugène Léon e da operária de uma fábrica têxtil Méline e mãe de uma pequena menina nascida em janeiro de 1920, Marthe. O narrador não segue ao lado dessa moça enviada a Paris por seus pais visando “limpar sua honra” de mãe solteira, ao mesmo tempo em que buscava melhores condições de vida.

Breton se depara, em direção à Ópera, com a Esfinge, com o símbolo a um só tempo de “mistério e necessidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 390), essa já transformada uma primeira vez. Ele é confrontado com o início da esperança, com Nadja. A jovem já houvera se transformado e, sem que a família tivesse conhecimento, tornara-se prostituta e aventurara-se nas drogas e no tráfico para sobreviver abandonada e sem qualquer outra opção na Metrópole – o que a faz criar para si até mesmo um novo nome. Renomeada, Léona já havia se transmutado na *pessoa* de Nadja, uma vítima social que carrega em si a compaixão pelas demais vítimas e que vê ainda a sombra de Léona e de seu passado admirada com a forma caligráfica da letra L (p. 99). É com ela que o narrador passa aqueles dias. É essa *pessoa* que o narrador transforma em *persona*, em mito.

Uma vez transfigurada, a *pessoa* de Nadja se vê nos mitos, símbolos e personagens que ela narra para si mesma, e será por fim transmutada novamente e por completo e desaparecerá do texto e das imagens dessa obra, totalmente convertida no Mito-Nadja, sacrificada para servir à causa surrealista, como deixa transparecer essa afirmação do narrador André ao final da narrativa:

Nadja foi feita para servir a essa causa [a da emancipação humana], nem que fosse só para demonstrar que se deve fomentar em torno de cada ser uma conspiração muito particular, que não existe apenas na sua imaginação, a qual seria conveniente, do simples ponto de vista do conhecimento, levar em consideração, e também, mas muito mais perigosamente, para passar a cabeça, depois um braço, entre as grades assim afastadas da lógica, ou seja, da mais odiável das prisões. Foi na via dessa última empreitada, talvez, que eu devesse tê-la retido, mas antes teria sido preciso tomar consciência do perigo que ela corria. (p. 132)

Não é então de modo algum de Léona ou de Nadja que o *récit* se ocupa. Pelo contrário. Do desaparecimento real resultante de um encarceramento em asilo manicomial em março de 1927 restam poucas pistas no texto, o que se mantém ainda na edição revisada de 1963, mesmo após sua morte em janeiro de 1941, talvez do conhecimento do autor, talvez não. Transfigurada uma segunda vez pela linguagem, a *pessoa* de Nadja, tomada por gênio livre, essa iniciadora excepcional, a criatura sempre inspirada e inspiradora ascenderá como um mito, do qual a escrita da obra reivindica o sacrifício fatal de sua eternização. Segundo já observara Pascaline Mourier-Casile (1994), Breton sacrifica a sua presa viva e – acrescentamos – a reconstrói em contornos de um mito feito de palavras. Não é de fato sintomático que Nadja seja tão rapidamente retirada do texto, quando um “tu” enigmático toma seu lugar no interior do livro que leva seu nome ou mesmo que apenas um terço dessas páginas se dediquem de fato a ela?

Sempre na fronteira entre ficção e autobiografia, essa obra narra sem dúvida a história de uma busca identitária de seu autor, mas também a constituição mítica da verdade de suas convicções teóricas. Nadja, por sua vez, não se pode negar, “musa, vítima sacrificial, identidade espectral e sacrificada sobre o altar do surrealismo, [...] não é senão um duplo fictício da verdadeira Léona”²⁶² (NACHTERGAEL, 2008, p. 142). Ao lado da edificação de um mito pessoal do escritor, essa obra realiza a mitologização da jovem, visando igualmente a perpetuar o mito coletivo do Surrealismo, o que nos parece dialogar com o entendimento de Nachtergaele, para quem a obra bretoniana pode ser considerada “*autobio-poética*” (NACHTERGAEL, 2008, p. 167).

Se no momento da escritura, mesmo a pessoa de Nadja já está longe, ausente, a construção poética dessa narrativa visa assim à reconstituição do resto daquilo que se perdeu na transformação dessa pessoa em mito.

Julgamos igualmente interessante notar que a pessoa de Nadja, transfigurada pouco a pouco em mito, já apresenta ao longo da narrativa diversos aspectos de transmutações poéticas e mitológicas. Além de se denominar o “começo da palavra esperança” (p. 66) ou se definir a partir do traço transitório da “alma errante”, a jovem mediadora da surrealidade é apresentada em um universo mítico, lendário, feérico e se vê por vezes como Melusina (mito preferido na infância de Léona e “de todas as entidades míticas a de que [Nadja] sentia-se mais próxima”, p. 122), como serpente, ou como a personagem do texto bretoniano, Hélène,

²⁶² No original, “Muse, victime sacrificielle, identité spectrale et sacrifiée sur l’autel du surréalisme, Nadja n’est qu’un double fictif de la vraie Léona”.

ou ainda como sereia ou Medusa, formas em que ela também se autorretrata em seus desenhos (Figuras 29, 30 e 31). Reforçando o enigma de sua identidade, ela chega até a se retratar de modo ilógico ou enigmático, sem corpo como uma cabeça presa a uma mão (Figura 32) ou como uma “interrogação” (“Qu’est elle?”, Figura 33). Quando o escritor a conhece, ela já é uma complexa Esfinge a ser decifrada. Breton, entretanto, não a decifra, ela a recria em um outro mito, esse tão pessoal para ele quanto definitivo para a história dela e da literatura.

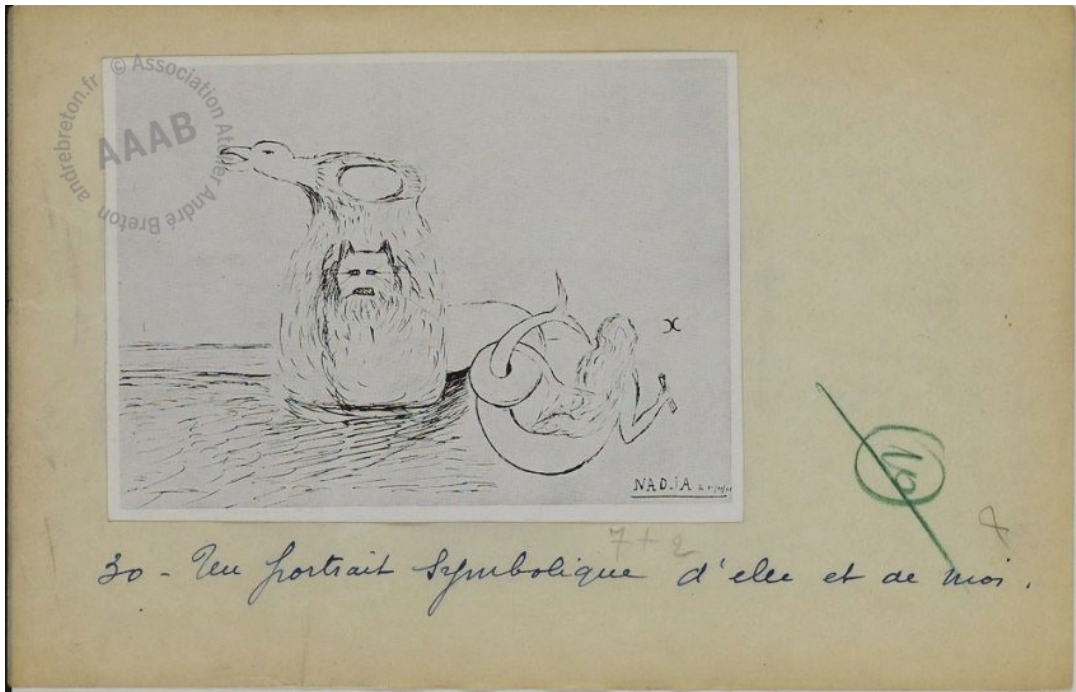


Figura 29 – Um retrato simbólico dela e meu... (p. 111)
Prova para a edição de 1928, conforme Arquivo do autor

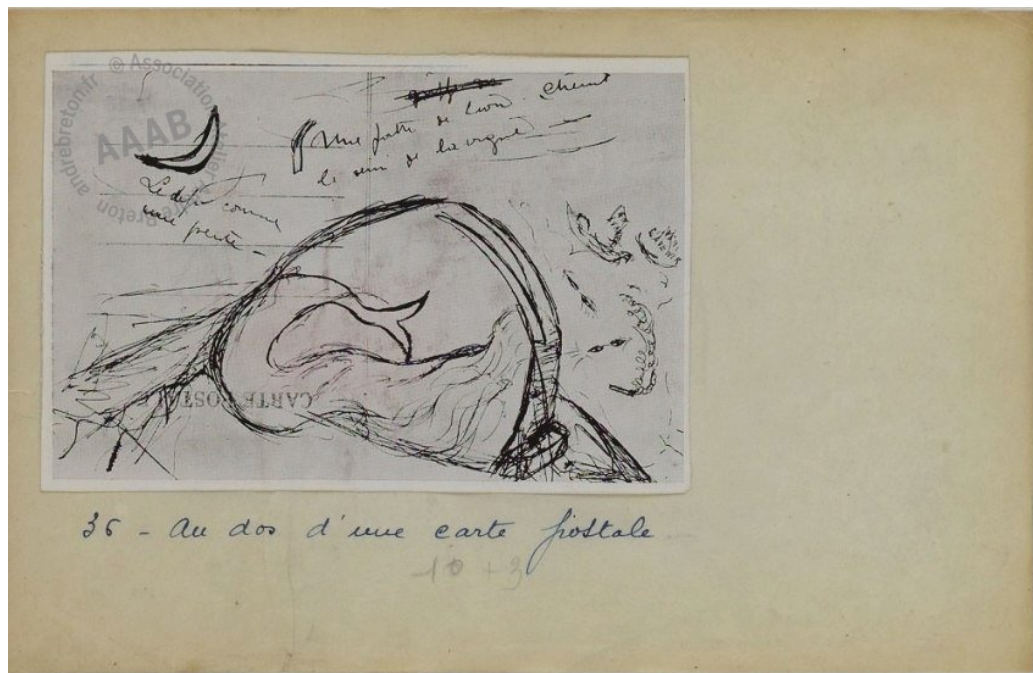


Figura 30 – No verso do cartão-postal... (p. 117)
Prova para a edição de 1928, conforme Arquivo do autor

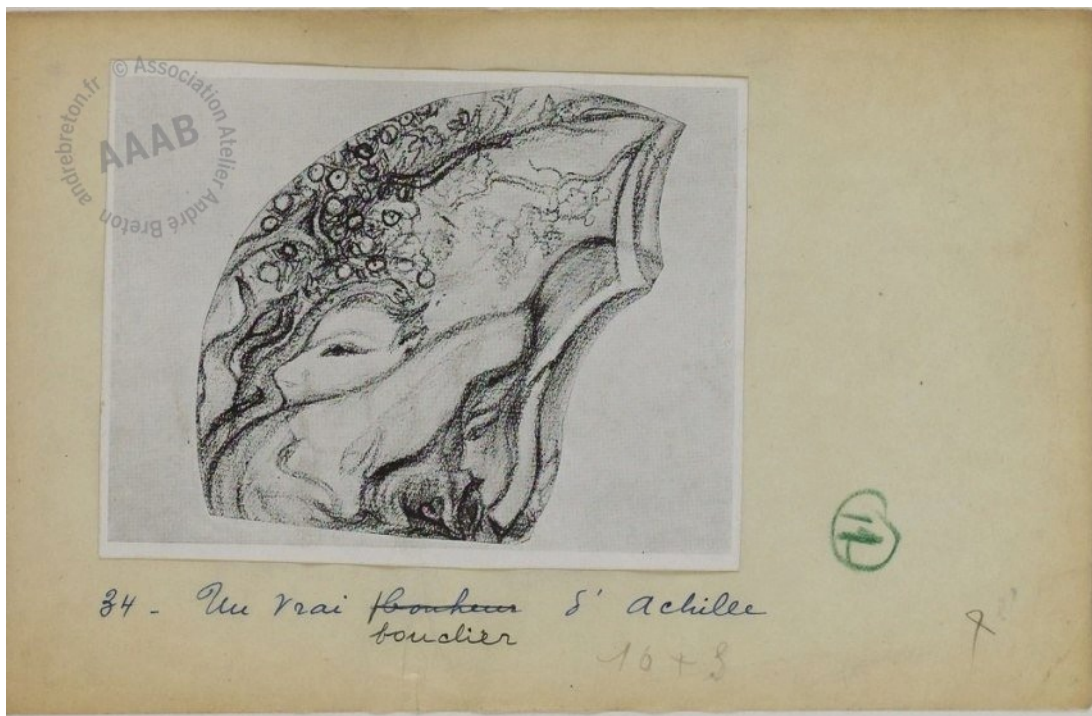


Figura 31 – Um verdadeiro escudo de Aquiles... (p. 116)
Prova para a edição de 1928, conforme Arquivo do autor

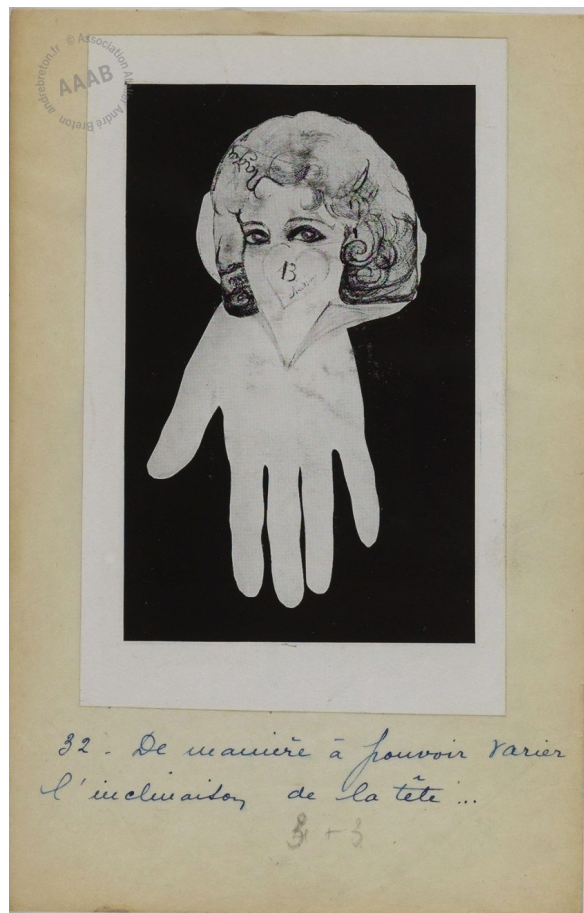


Figura 32 – De modo a poder variar a inclinação da cabeça... (p. 113)
Prova para a edição de 1928, conforme Arquivo do autor

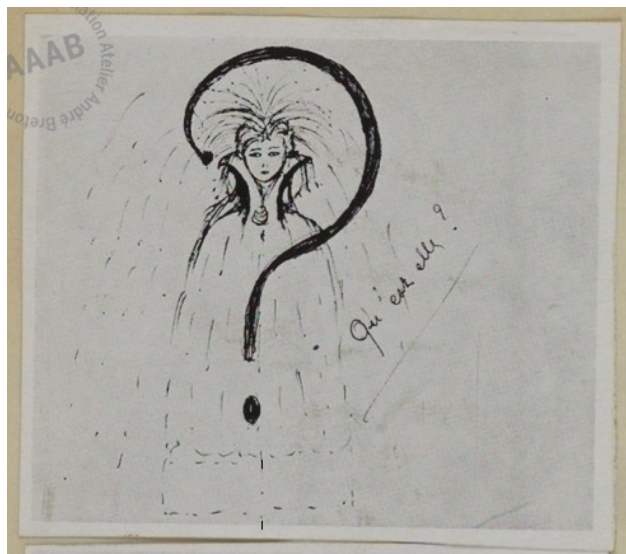


Figura 33 – *Desenhos de Nadja...* (p. 115)
Prova para a edição de 1928, conforme Arquivo do autor

Acerca das formas míticas manifestadas pela jovem, nos seria inaceitável não observar a força da lenda de Melusina, a lendária personagem dos romances de cavalaria popularizada em romances do século XV, uma figura feminina mítica cujo corpo transforma-se, sendo metade mulher, metade serpente ou peixe. Em tais narrativas, Melusina casa-se sob a condição de que seu marido jamais a veja aos sábados, momento de sua transmutação. Por ciúme, seu marido não resiste, a espia e, ao vê-la transformada, “Melusina traída voa, sem deixar de clamar o seu penar em gritos aterradores, na torre do castelo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 605).

A similaridade com as sereias é evidente – o que parece ser uma figura recorrente no imaginário de Nadja, assim como as serpentes. Entretanto, nos é ainda mais importante destacar a simbologia dessa narrativa lendária, que resgata sem dúvida temas aproximativos com a narrativa de *Nadja*, especialmente no que concerne ao destino do amor e da jovem. Notemos que essa lenda, segundo o *Dicionário de Símbolos* (2005), “simboliza a morte do amor por falta de confiança ou **pela recusa de respeitar no ser amado a sua parte de segredo**. Também se pode ver aí a desintegração do ser que **querendo ser lúcido** a qualquer preço, **destrói o próprio objeto de seu amor**” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 605, grifos nossos). Parece-nos bastante latente também em *Nadja* a existência desse ser que, ao passo que mantém sua lucidez, destrói seu objeto de amor e que “na via de sua individualização, [...] não soube assumir os limites do inconsciente e do mistério, sua sombra, sua animalidade, sua parte de obscuro e desconhecido” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 605).

A breve menção a essa lenda nos traz, por um lado, a recordação da leitura de Jérôme Thélot (2008), para quem há na obra uma tentativa de apagamento da prostituição de Nadja por parte do narrador, sob o estigma da moral e da culpabilidade cristãs; e, por outro lado, do comentário de Ana Martins Marques, em sua tese *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk) (2013), do qual desejamos salientar que o fato de, ao contrário de Nadja, o narrador não atravessar o limite da razão é, para essa crítica, “a condição mesma para que o livro exista, tenha sido escrito”. Isso porque, e aqui resgatamos nossa percepção associativa com a imagem da Melusina ou da Sereia,

assim como Ulisses somente pôde narrar sua história e recordar a beleza do canto das sereias por ter sobrevivido incólume aos seus encantos, também Breton **só pôde escrever *Nadja* (o livro) por ter de certa forma resistido às seduções** da loucura, da dissolução e da morte que Nadja (a mulher) representava. (MARQUES, 2013, p. 45, grifo nosso)

A autorrepresentação dessa profetisa pela evocação de figuras míticas ancora, a propósito, para Magali Nachtergaele (2008), esse *récit* autobiográfico em uma “forma degenerada de hagiografia”, na qual – conforme uma das ideias centrais defendidas por essa pesquisadora – “a pretensa objetividade da fotografia participa na verdade em primeiro lugar da constituição de uma mitologia moderna e individual que dialoga com as formas míticas mais antigas da qual a figura do autor funciona como pivô central”²⁶³ (NACHTERGAEL, 2008, p. 129).

Diante do argumento da transmutação da *pessoa* de Nadja no Mito-Nadja, curioso é constatar também que esses desenhos que povoam o livro não são os únicos que ela fez ou aos quais o escritor teve acesso, porém são os que ele elegeu como representativos de sua imagem mítica (forjada por ele!). O que corrobora nossa ideia é verificar que outros desenhos, mais figurativos ou realistas, menos míticos, menos surreais (Figura 34), por exemplo, embora sejam encontrados no Arquivo do autor, não foram utilizados na construção desse livro que, a fim de se tornar livro-manifesto, reivindicou como imprescindível a realização do sacrifício mítico que temos observado.

²⁶³ No original, “forme dégénérée d’hagiographie” e “La prétendue objectivité de la photographie participe en fait au premier chef à la constitution d’une mythologie moderne et individuelle qui dialogue avec des formes mythiques plus anciennes et dont la figure de l’auteur fonctionne comme pivot central”.

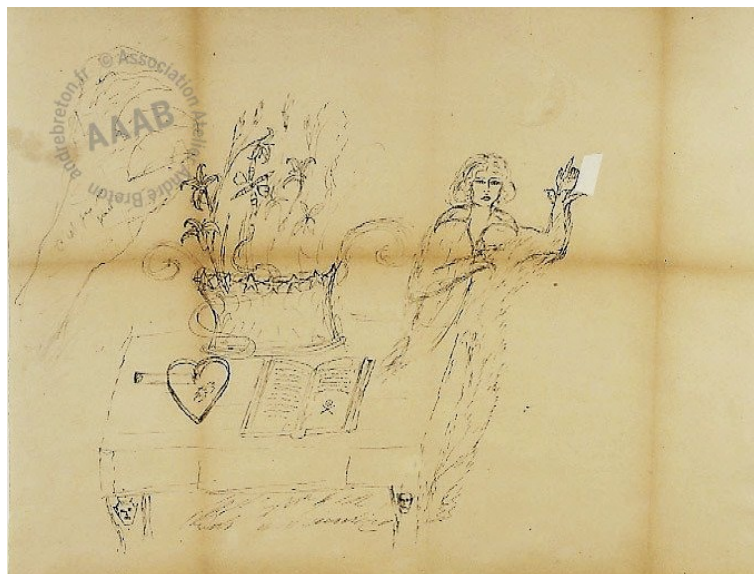


Figura 34 – Arquivo do escritor

Ausenciada aos poucos do livro que leva seu nome, a pessoa de Nadja desaparece por completo ao seu final e, mesmo ausente, continua a assombrar e a perseguir André Breton, na figura de fantasma ou em sonhos, na escritura dessa e de outra obra.

A narrativa autoidentitária do escritor, como sabemos, é iniciada com um questionamento: “Quem sou?”, ao que ele imediatamente responde, em tom de anedota, que “Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria em saber ‘com quem ando’?” (p. 21). Esse dito-popular, também comum na língua francesa, “Diga-me com quem tu andas que eu direi quem tu és”, no original mantém o mesmo sentido que em português e é lido como: “Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es”. O verbo usado na obra original, “hanter” (BRETON, 1964, p. 9), no entanto, embora possa ser traduzido por “andar com”, “frequentar” ou “ser frequentado por”, carrega uma conotação mais pejorativa que o neutro “andar”, em português, e guarda similitude com um sentido fantasmagórico surgido no século XIX, sendo grafado com a significação de “assombrar”, “perturbar”, ao passo que “hanté” começou a ser usado com o sentido de “ser frequentado, visitado por espectros, por fantasmas”. Assim, da mesma raiz que “haunted” no inglês, “hanté” significa finalmente “assombrado”. O que na tradução em português se perde, no original pode ser resgatado: um duplo sentido que revela certamente um fantasma, uma ausência sempre presente, que acompanha a escrita desse livro.

Magali Nachtergaele assevera justamente que essa “narrativa inteira se encontra assombrada, à semelhança do autor, pela evocação de uma passante”²⁶⁴ (NACHTERGAEL,

²⁶⁴ No original, “récit tout entier se trouve hanté, à l’instar de l’auteur, par l’évocation de la passante”.

2005, p. 171), uma passante – acrescentamos – ausente, mas presente na forma de um fantasma.

Ademais, é a imagem de um fantasma que reaparece no final da narrativa, quando o narrador André indaga sem obter qualquer resposta “‘Quem vem lá’. Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o *além*, todo o além esteja nesta vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei eu apenas? Serei eu mesmo” (p. 134). Em uma (quase) resposta à pergunta inicial, o texto original novamente, agora referente ao grito dos sentinelas em francês, pode complementar o significado: a expressão que lemos no livro em francês é “Qui vive?” (BRETON, 1964, p. 172), cujo silenciamento ou a ausência de qualquer interlocutor frente a tal indagação é mais significativo, porquanto o verbo *vivre* [viver] dialoga com maior clareza com o *além* mencionado nessa fala e perfaz com mais coerência o campo semântico da fantasmagoria que reconhecemos e corrobora a nossa ideia inicial da figura fantasmagórica que o assombra.

Esse *fântome* chega a reaparecer nos sonhos e na obra bretoniana, o que é possível constatar na leitura de *Les vases communicants*. Ao fazer anotações e análises de alguns de seus sonhos, em diálogo com a obra de Sigmund Freud, *A interpretação do sonhos* (1900), Breton comenta e analisa um instigante sonho de 26 de agosto de 1931, de cerca de 3 anos após a publicação de *Nadja* portanto. Nesse sonho, o narrador vê uma velha mulher que parece louca próxima à estação de metrô Villiers ou Rome, a espreitar. Essa mulher se dirige de modo muito violento contra X. O narrador diz que, no contexto do sonho, X nunca havia falado dessa mulher para ele, e ele acredita que X não tem consciência clara a respeito daquela mulher. Segundo Breton, “a velha mulher, que me parece uma louca, penetra no imóvel, do interior do qual a pessoa pouco visível que a guarda me faz sinal para não entrar”²⁶⁵ (BRETON, 1992, p. 119). Nesse momento, o narrador diz sentir receio de que ocorra algo de desagradável – relacionado à polícia ou a outra coisa: ao internamento.

Na interpretação e análise que o narrador faz de seu próprio sonho, ele constata sem hesitar: “uma velha mulher, que parece louca, espreita entre ‘Rome’ e ‘Villiers’: trata-se de Nadja”²⁶⁶. Ele esclarece então ter publicado a história dessa mulher, que morava na rue de Chéroy quando ele a conheceu, lugar que lhe parece conduzir o itinerário daquele sonho, e reflete ainda sobre o envelhecimento dela no sonho: não sendo ela tão velha (de fato, pois que se passaram cerca de 4 anos do último encontro), esse envelhecimento, para ele, devia-se ao

²⁶⁵ No original, “La vieille femme, qui me fait l’effet d’une folle, pénètre dans l’immeuble, de l’intérieur duquel la personne peu visible qui la garde me fait signe de ne pas entrer”.

²⁶⁶ No original, “une vieille femme, qui semble folle, guette entre « Rome » et « Villiers » : Il s’agit de Nadja”.

seu espanto e à estranha impressão de não-envelhecimento que ele teve ao ver “os dementes precoces, quando de minha última visita a Sainte-Anne, há alguns meses”²⁶⁷ (BRETON, 1992, p. 122). Além disso, o escritor faz menção às acusações que sofrera sobre o estado e o internamento da jovem, também por parte de sua amante, Suzanne Muzard, o “tu” do final de *Nadja*, que reaparece, agora denominada “X”, em *Les vases communicants*.

Curioso é ainda notar, observando o mapa parisiense, que entre as estações de metrô Rome e Villiers encontra-se precisamente a place Prosper-Goubaux, local em que foi inaugurada em 1908 a estátua com busto do dramaturgo Henri-François Becque (1837-1899) feita por Auguste Rodin que divisamos nas páginas de *Nadja*. O narrador nos informa que a jovem moça entregou a ele um papel assinado pelo dramaturgo, “no qual este lhe dava conselhos”, e que ela estava “atraída pelo busto de Becque, na place Villiers, e gostava da expressão de seu rosto, e que insistisse e obtivesse, sobre certos assuntos, a opinião dele” (p. 132). Tratava-se para Breton de um detalhe tão importante em sua narrativa que a falha comentada por ele da ausência dessa fotografia é reparada na edição de 1963, quando a fotografia do busto de Becque, feita por André Bouin em 1962, é acrescentada à sua obra (p. 133). Vemos aqui, nessa posição topográfica mencionada em *Les vases communicants*, portanto outra referência evidente ao livro e à moça, reforçada fotograficamente.

Da longa análise que se segue dessa e de outras numerosas partes e detalhes desse sonho, gostaríamos de salientar que o narrador demonstra certa inquietude e assume nessa interpretação onírica a

defesa contra a **eventualidade de um retorno de Nadja**, são de espírito ou não, que poderia ter lido meu livro relativo a ela e **estar ofendida**, *defesa* contra a **responsabilidade involuntária** que eu pude ter na elaboração de seu delírio e por conseguinte no seu internamento, responsabilidade que X me joga frequentemente na cara, nos momentos de cólera, me acusando de querer fazê-la louca por sua vez²⁶⁸. (BRETON, 1992, p. 122, grifos nossos)

Por fim, ainda sobre a parte do sonho relacionada à Nadja, o narrador compreende no sonho o fato de algum lhe fazer sinal para não entrar no imóvel como a expressão comum de seu desejo, já formulado, “de não mais me encontrar na presença de Nadja”²⁶⁹ (BRETON, 1992, p. 124).

²⁶⁷ No original, “les démentes précoces, lors de ma dernière visite à Sainte-Anne, il y a quelques mois”.

²⁶⁸ No original, “*défense* contre l’éventualité d’un retour de Nadja, saine d’esprit ou non, qui pourrait avoir lu mon livre la concernant et s’en être offensée, *défense* contre la responsabilité involontaire que j’ai pu avoir dans l’élaboration de son délire et par suite dans son internement, responsabilité que X m’a souvent jetée à la tête, dans des moments de colère, en m’accusant de vouloir la rendre folle à son tour”.

²⁶⁹ No original, “de ne plus me retrouver en présence de Nadja”.

Por que ele não deseja mais encontrá-la? Por que ela poderia ter se ofendido com o livro? Decerto porque o que vemos é um retrato que não a representa do modo como ela se via, mas como ele a idealizou. A partir da leitura dessas duas obras, o efeito sugerido é de que, mesmo ausente, ela continua a assombrar Breton. Assombrado pela culpa, pelo remorso ou pelo medo da dessacralização de seu mito, esse sonho revela certamente a existência de um fantasma em seus escritos. Vê-se com clareza em *Nadja*, o que se prolonga nesse trecho analisado de *Les vases communicants*, que a angústia da ausência, somada ao desejo de fazer com que a imagem da *pessoa* de Nadja desapareça em definitivo, interferem a ponto de ser um elemento estruturante da primeira narrativa em prosa de André Breton.

Nessa esteira, é provocante retomarmos uma observação de Maurice Blanchot, em seu “O amanhã brincalhão” (2010), quando o crítico assume que *Nadja* é uma “ausência de livro dissimulada em livro”. Para Blanchot, essa obra é um livro “sempre futuro”, não somente por ter aberto para a literatura um novo caminho, mas talvez “porque, ao confiar doravante a cada um de nós o encargo de retomar a ausência de obra que se designa como seu centro, obrigamos a experimentar a partir de que falta e em vista de que defeito toda escrita carrega o que se escreve” (BLANCHOT, 2010, p. 196).

Recorrendo ainda às percepções e às palavras desse crítico, parece-nos incontornável afirmar que “no momento em que o livro termina, ele recomeça para destruir-se a si próprio ofuscando aquela que foi Nadja (a excluída do entendimento, a passante enigmática) por uma outra figura celebrada como única viva, já que amada e assim isenta do enigma” (BLANCHOT, 2010, p. 197). Embora aqui o crítico refira-se especificamente à substituição de Nadja pelo “tu”, em nosso entendimento, há nessa obra também outra substituição anterior, pois, antes que o livro terminasse, a figura da pessoa de Nadja já começava a se ofuscar, sobreposta pela musa do Surrealismo, o Mito-Nadja, um mito que personifica o pensamento de toda uma geração. Para nós, outra substituição, essa do mito, já antecipara a do surgimento de “*toi*”.

Para Blanchot, gostaríamos de concluir, o encontro com Nadja é uma aparição-desaparição e representa o espaço de perigo, porém é por isso mesmo “por essa aparição-desaparição e por esse apelo do perigo que Nadja permanece como o sinal de porvir do surrealismo” (BLANCHOT, 2010, p. 197).

8.1 Transfiguração, mito e ausência: um livro-sacrifício

Em uma linha paralela a já empreendida até aqui, sabemos também que diversos autores investiram em *Nadja* leituras instigantes no que concerne à alquimia ou mesmo à religião.

Muitos autores, dentre os quais especialmente Robert Danier (1997) e a biógrafa Hester Albach (2009), puderam verificar nessa narrativa bretoniana as etapas da iniciação hermética da alquimia, bem como diversos elementos alquímicos e suas relações significativas espalhados pelas páginas dessa obra. Argumentos similares encabeçam as considerações de Maria Lúcia Dal Farra, em seu capítulo “Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia”²⁷⁰ (2008), para quem fervilhavam nos escritos de Breton textos herméticos e de diversas ramificações, tais como a Cabala, o tarô, os mitos, a alquimia e o ocultismo.

Em suas pesquisas, Robert Danier argumenta ser possível verificar a existência de uma sequência semelhante a dos processos alquímicos que vai de *Nadja* a *Arcano 17*, passando por *O amor louco*, o que igualmente reaparece nas investigações guiadas por Albach através de objetos, fatos e vestígios biográficos da jovem e de Breton e de elementos dispersos na obra.

A tese central de *L’Hermétisme alchimique chez André Breton: interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète* (1997), de Danier, alicerça-se na afirmação de que *Nadja* é a causa primeira, fase preparatória e de aproximações com os elementos da alquimia, às quais o leitor estará mais habituado em *O amor louco*, etapa de execução do processo alquimista. Como etapas que se sucedem, as errâncias vistas em *Nadja*, etapa primeira desse processo iniciático, transformam-se em uma caminhada mais ordenada até chegar à ascensão completa, ao êxito final desse processo, representado por *Arcano 17*, na qual a aparição da Estrela coincidirá com a finalização do êxito. Dessa maneira, de acordo com esse crítico, o que pode ser visto ao longo das três obras é o percurso pelo qual o narrador busca o seu autoconhecimento e a liberação de espaços mentais para compreender a si mesmo (em *Nadja*), o amor único e a efetivação desse amor (em *O amor louco*), enquanto finalmente em *Arcano 17* assume-se a chegada ao final e sucesso dessa busca.

E, de fato, André Breton reunia um grande e sólido conhecimento sobre alquimia a partir de leituras das obras de Flamel, Maier, Fludd, Paracelse e de Fulcanelli e seu discípulo Canseliet, por exemplo, o que também é reforçado pela recorrência à presença da Tour Saint-Jacques e o relato da experiência de plenitude, quando o narrador entra nessa torre e afirma estar convencido de que esteve em companhia de Gérard de Nerval e de Nicolas Flamel em suas imediações, ao final de *Arcano 17*, o que já foi evidenciado e analisado por nós.

Uma aproximação entre o Surrealismo e a Alquimia, bem como a busca pela pedra filosofal pelos alquimistas foi um tema caro e interessou sobremaneira ao escritor desde a

²⁷⁰ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *O Surrealismo* (2008), organizada por de J. Guinsburg e Sheila Leirner.

publicação do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, quando Breton fez este alerta-solicitação aos seus leitores:

Peço que façam o favor de observar que **as buscar surrealistas apresentam, com as buscas alquimistas, uma notável analogia de objetivo**: a pedra filosofal não é senão o que devia permitir à imaginação do homem tirar de todas as coisas uma desforra deslumbrante. (BRETON, 2009, p. 316-317, grifo nosso)

Essa correlação parece-nos bastante natural, se levarmos em consideração que a Alquimia tem por base a visão do mundo que concebe cada elemento enquanto parte de um todo, de um organismo vivo e em constante movimento. É notório que a noção de uma parte distinta que se religa ao todo é retomada pelo Surrealismo por exemplo nos conceitos da correspondência e do acaso objetivo.

Nesse sentido, na leitura de Hester Albach, do mesmo modo que os temas, os elementos e etapas alquímicos encontram-se encobertos nessa narrativa bretoniana, suas fotografias fazem um papel análogo, “como as obras alquímicas que são ilustradas por gravuras enigmáticas”²⁷¹. Tais símbolos de transmutação e da alquimia, como o fogo, a água, o leão, a rainha, a cabala, a serpente, seja no texto seja na imagem, no entanto, será dado ao leitor interpretá-los, “o que ele fará em função de seu grau de iniciação”²⁷² (ALBACH, 2009, p. 209).

Já no que concerne ao paralelismo estabelecido com a religião, por sua vez, Jérôme Thélot argumenta ser possível reconhecer, na tripartição do livro *Nadja*, o mesmo ritmo de revelação manifestado no Cristianismo. Na sua análise, a primeira parte da obra “reencena o Velho Testamento como conjunto heterogêneo de narrativas provisórias e proféticas”, ao passo que “a segunda reencena o Novo Testamento como atestação do acontecimento central, no qual se enraíza a irreversibilidade do devir”. A terceira parte, enfim, reencena o “cumprimento da promessa e fim da história” (THÉLOT, 2008, p. 796). E também a essa leitura Thélot relaciona a referência à busca inconsciente pela “boa-nova” projetada na imagem do Boulevard *Bonne-Nouvelle*. À percepção desse crítico, parece-nos inevitável acrescentar, em diálogo com nossas análises, que, pela associação ao sacrifício cristão, o evento central dessa encenação bretoniana não deixa de ser, de modo análogo à narrativa cristã, o da morte de um corpo como o fundamento primeiro de um mito renascido.

²⁷¹ No original, “tout comme les ouvrages alchimiques qui sont illustrés de gravures énigmatiques”.

²⁷² No original, “ce qu’il fera en fonction de son degré d’initiation”.

Da mesma maneira que esses outros críticos perceberam indícios das etapas da iniciação hermética ou da busca pela boa-nova cristã, não nos parece forçoso reconhecer aqui a temática da transmutação ligada à criação do mito, porquanto lemos essa obra em termos de um sacrifício que gera a transfiguração de Nadja. Em suma, nos é evidente na obra a transmutação da jovem que, como mártir, como o Cristo, cordeiro imolado, é sacrificada e erigida à sua forma mítica: não são seus dentes tomados por “hóstia”, como o corpo casto do Cristo entregue ao sacrifício, hóstia essa, por fim, profanada? Esse livro é portanto o resquício da perda de seu modelo-real, cujo sacrifício é imprescindível para a sua transfiguração em mito. Trata-se de um livro-sacrifício que, de modo correlato à fotografia, fixa e mata, captura e eterniza a desapareição de seu objeto (tornado índice).

Gostaríamos por fim de ressaltar que, mais uma vez em referência aos sinais do espaço vivo da cidade, e agora em posição oposta aos prenúncios da chegada do Encontro da sua vida (que, enfim, não seria mesmo representado por Nadja), o narrador assume na parte final de seu texto que

persisto em acreditar que me sejam obscuramente fornecidos certos indícios – a mim como a todos aqueles que cedem de preferência a instâncias semelhantes, desde que o sentido mais absoluto do amor ou da revolução esteja em jogo e implique a negação de tudo o mais (p. 140);

entretanto, fazendo menção ao renascimento anunciado ao final da obra (o que implica necessariamente uma morte, um sacrifício), ele completa seu discurso por dizer:

embora o **Boulevard Bonne-Nouvelle**, com as fachadas de seus cinemas repintadas, **tenha**, desde então, **se imobilizado para mim, como se a Porte Saint-Denis acabasse de fechar, vi nascer e de novo morrer** o Théâtre des Deux-Masques, que era agora apenas o Théâtre du Masque e, sempre na Rue Fontaine, ficava no meio caminho da minha casa. Etc. (p. 140, grifos nossos)

Mesmo que negue e diga não ser quem irá “meditar sobre o que advém da ‘forma de uma cidade’” (p. 140), o narrador aqui resgata e encerra a rota que verificamos na segunda parte desta tese ao estabelecer um novo paralelo topográfico entre a cidade e os acontecimentos de sua vida: assinala a ruína da pessoa de Nadja a partir da metáfora da porta que se fecha (justamente em um livro povoado de portas reais, metafóricas e obscuras e que se queria “escancarado como uma porta”, p. 143). O Boulevard Bonne-Nouvelle e a Porte Saint-Denis, agora imóveis e fechados, nada mais dizem, foram emudecidos, como Nadja, agora desaparecida e silenciada por completo. Há aqui outra marca subjacente da perda a que temos nos referido e ainda a sutil menção da substituição e, por conseguinte, do sacrifício

necessário para o que denominamos renascimento. Somente pela morte e pelo sacrifício poderá vir a ressurreição (ou a criação de um mito). A Porte Saint-Denis dá lugar ao Palácio dos Papas, em Avignon, do mesmo modo que fotograficamente os arcos da ponte ao fundo da última fotografia do livro “responde”, segundo Daniel Grojnowski (2002, p. 173), ao arco desse portal parisiense no Boulevard Saint-Denis. Nadja, já sacrificada e tornada Mito, o Mito da Mulher-Surrealismo que atravessará as obras bretonianas, é finalmente substituída nessas páginas finais pela forma daquela que é representada pela placa indicativa “Les Aubes”.

Essa substituição reflete aliás que, buscada em diversas formas, é a figura mítico-feminina que encara, a partir de Nadja, o verdadeiro elemento de perturbação, de descoberta e de iluminação para esse poeta. Nas interessantes ponderações de Simone de Beauvoir, em “Breton ou a poesia” (1970), o escritor surrealista designa à mulher uma atribuição fundamental: a de “arranca[r] o homem do sono da imanência; boca, **chave, porta, ponte**, é beatriz iniciando Dante no além” (BEAUVOIR, 1970, p. 277, grifos nossos). A mulher nas formulações e práticas poéticas bretonianas é erigida à condição natural de mito e é sempre sinônimo de revelação. A Mulher, cuja mais extraordinária é Nadja para Beauvoir, é ainda o próprio enigma e a própria poesia.

Entendemos que, se para Breton a poesia está presente no cotidiano, a mulher pode encarná-la, sendo ela também de carne e osso. Poesia viva e “errante”, o homem a encontra fortuitamente em situações banais. De acordo com a consideração precisa de Beauvoir ao se referir aos encontros com mulheres narrados nas obras de André Breton, o homem pode encontrá-las

não num meio sono, mas bem acordados, durante um dia vulgar que **tem sua data** como todos os outros dias do calendário – **5 de abril, 12 de abril, 4 de outubro, 29 de maio** – e num cenário comum: um café, uma esquina. Mas sempre ela se distingue por **algum traço insólito**. (BEAUVOIR, 1970, p. 277, grifos nossos)

Em consonância com os argumentos que temos encadeado, essa escritora assinala acerca da percepção bretoniana da Mulher uma noção análoga a nossa no que concerne ao sacrifício do mito, porquanto “sendo a perspectiva de Breton exclusivamente poética, é exclusivamente como poesia, portanto como *outro* que a mulher é nela encarada” (BEAUVOIR, 1970, p. 283). Em outras palavras, isso equivale a dizer que “Breton não fala da mulher enquanto sujeito” (BEAUVOIR, 1970, p. 283). Em síntese, podemos dizer precisamente que esse Mito Mulher-Surrealismo, iniciado por meio do Mito-Nadja, é

“Verdade, Beleza, Poesia, ela é Tudo: uma vez mais, **tudo na figura do Outro, Tudo exceto ela mesma**” (BEAUVOIR, 1970, p. 284, grifo nosso).

Após todas essas reflexões, podemos então concluir que a poética do instantâneo eterniza, conforme já verificado nesta tese, o instante que passa – ou o traço, o vestígio daquela realidade jamais de fato reatualizada. Por conseguinte, é a poética de um traço do que *foi*. Nossas análises nos levam portanto a assumir que haja nessa obra uma poética fotoliterária que conjuga a captura de um instante com a perpetuação de uma ausência. Vemos em *Nadja* uma poética em que coabitam, no texto e na fotografia, o instante e a ausência, já que o instantâneo depende de um sacrifício que constituiu a própria eternização da morte. *Nadja* é um “retrato”, um instantâneo do cotidiano que apreende o extraordinário, a “Beleza convulsiva”, a vida tomada “ao vivo”. Contudo, *Nadja* é também o instantâneo que sacrifica, que mata o instante em nome de sua eternização e que, como a fotografia (a arte da desapareição), revela em cada imagem o seu sacrifício e a ausência que restou.

Talvez possamos mesmo ler essa obra, em cada palavra que ela manifesta e em cada imagem fotográfica, o que Barthes sente diante da fotografia do jovem Lewis Payne, executado em 1865 pela tentativa de assassinato do secretário de Estado americano, W. H. Seward. Fotografado por Alexander Gardner em sua cela, à espera da conclusão de sua sentença, o enforcamento, sua foto aparece estampada dentre outras n’*A câmara clara*. Diante dela, o teórico francês vê um *punctum* presente na articulação de uma dupla morte: “ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi” (BARTHES, 1984, p. 142).

Observamos, talvez como Barthes, diante desse livro, “com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte”, em que “a fotografia me diz a morte do futuro”, e o que nos “punge” “é a descoberta dessa equivalência”. Surge também na leitura dessa obra-manifesto-sacrifício, o esmagamento do Tempo de que fala Barthes: “isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142).

Diante da fotografia de Lewis Payne, nós leitores podemos nos espantar ao notar que “Ele está morto e vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 143), conforme diz a legenda barthesiana, o que igualmente percebemos nesse momento sobre a leitura de *Nadja*: a pessoa de Nadja é morta pelo sacrifício do texto e pela sua ascensão em forma de mito; a obra fotoliterária bretoniana a mata e, como diante de um retrato fúnebre, constatamos que logo ela estará novamente morta.

Dessa maneira, a ausência da pessoa de Nadja, substituída pelo espectro mítico que figura nessas páginas, é então elemento estruturante e gerador dessa obra, desse monumento erigido sob o seu sacrifício. Como uma fotografia que se alicerça sob a perda e a ausência que

restou e está para sempre presente; como um retrato “desnaturado”, esse livro é fundado da e na ausência de Nadja, que é transfigurada em mito. E sua ausência, segundo temos observado e poderemos analisar um pouco mais detalhadamente no capítulo final desta tese, é reafirmada por certas marcas textuais ou por seus apagamentos significativos e reduplicada pelas imagens fotográficas.

Capítulo 9 - A ausência presente

Conforme temos demonstrado em nossa leitura do consórcio palavra-imagem, em cuja associação se observou o fio condutor da busca pelo registro de instantaneidade, a escritura de *Nadja* acaba por reforçar, nos aspectos indissociáveis das linguagens que a compõem, a temática que subjaz e é reatualizada perpetuamente em suas páginas: a ausência que se faz presente. Os temas da morte e da ausência, como temos visto, infiltram-se e perduram durante toda a narrativa. Uma força motriz geradora dessa obra, a ausência, o vazio gestante, configura-se, ao lado do instantâneo, um segundo elemento estruturante que podemos verificar refletido e duplicado igualmente nos ausenciamentos da voz da jovem ou na constatação da escrita de um texto que a privilegia em apenas um terço de suas páginas. Essa ausência foi ainda reconhecida no gradativo apagamento em virtude de seu sacrifício para a fundação do Mito Mulher-Surrealismo, acompanhado de sua substituição textual por um “*toi*” enigmático.

Desse modo, em uma escrita posterior aos eventos e que se pretende instantânea, somos levados a perceber o desejo de representar e de dar presença ao que está, em verdade, ausente, porquanto, seja em palavras seja em imagens, essa obra magistral, como o gesto fotográfico, “ao congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, [...] funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 134). A fotografia, conforme compara Daniel Grojnowski (2002), é uma forma de tradução da ausência, pois – assim como os sonhos – tenta preencher o espaço deixado pelo ausente, mas acaba por exhibir a própria ausência. Tal qual um sonho, a fotografia busca preencher o vazio, mas somente o faz por representação, por decalque.

Tal qual um *traço do real que foi*, a potencialidade específica da mídia fotográfica que reconhecemos transferida também para esse texto é a de anunciar que aquela presença confirma uma ausência, de modo análogo ao entendimento de Philippe Dubois (2012), para quem a força pragmática da ontologia indiciária da fotografia produz um efeito em que a presença “afirma” a ausência e a ausência “afirma” a presença. E isso se deve evidentemente ao caráter duplo de que se recobre o ato fotográfico: a captura do real em seu estado passado, uma mescla simultânea, portanto, do *passado* e do *real*, algo que foi e que já não é mais. Em outros termos, em harmonia com a percepção de Susan Sontag, a fotografia é, então, “simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência” (SONTAG *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 128-129), mesmo porque consideramos que, assim como no

texto literário, “Obrigatoriamente, qualquer chapa só mostra *em seu lugar* uma ausência existencial. O que se olha na película jamais esteve *ali*” (DUBOIS, 2012, p. 88).

Nessa esteira, para tornarmos nosso pensamento mais claro, se nessa obra reverbera uma ausência-presente (ou uma presença-ausente), para nós a ausência é um elemento fundamental que se propaga por suas páginas, em um livro que, por fim, presentifica e eterniza a ausência da *pessoa* de Nadja. Acreditamos assim que o eixo estruturante da ausência, assim como o da ânsia pela instantaneidade, é reafirmado no texto e reduplicado em diversas interferências fotoliterárias, como poderemos ver com mais detalhes agora. Desse modo, para concluir tais ideias, analisaremos nesse último capítulo algumas outras marcas textuais e fotográficas da ausência na obra para então prepararmos nosso desfecho ao retornar e comprovar, a partir das análises, a nossa ideia final, qual seja a da ausência-presente que simboliza fotoliterariamente a transmutação de Nadja em mito, no mito Mulher-Surrealismo que será perseguido por meio da substituição de cada figura feminina, nos Encontros que se sucedem em suas obras até *Arcano 17*.

Do ponto de vista narrativo, além da já observada apropriação da voz de Nadja ou do fato de “Agora [...] a pessoa de Nadja esta[r] tão longe” (p. 137), ao longo do *récit* é possível notar diversas cenas de distanciamento gradual entre o narrador e a jovem, afastamentos que fazem com que André precise recitar, por exemplo, um poema de Baudelaire “para trazê-la de volta a mim” (p. 81). As marcas desse abismo e do decorrente apagamento da jovem são progressivas e observadas em frases como “quase não responde mais às minhas perguntas” (p. 81) e também na passagem em que, no Boulevard Magenta, ponto a partir do qual seus destinos se desunem definitivamente, os dois amantes deambulam “pelas ruas, um ao lado do outro, mas bastante separados” (p. 97).

O desacordo entre os dois torna-se cada vez mais evidente, assinalado a partir de então pelo narrador por sua impaciência e seu aborrecimento com a jovem, passando igualmente pela alusão a “esta partida”, partida “desse ponto aonde já é tão raro, tão temerário querer chegar” que para Nadja “se realizava com o desprezo de tudo o que se convencionou invocar no momento em que estamos perdidos, voluntariamente já bem distantes da última jangada, à custa de tudo o que constitui as falsas mas quase irresistíveis compensações da vida” (p. 103). O conhecimento do “desastre irreparável [...] de que eu tivera noção naquele dia” afasta o narrador “pouco a pouco” (p. 107) da moça e, avolumando-se ao longo do texto, a separação do casal e o apagamento de Nadja são reforçados e seguem até o momento do anúncio de sua internação, precedido entretanto das confissões de que “Fazia um bom tempo que eu havia deixado de me entender com Nadja. Para falar a verdade, talvez nunca tenhamos nos

entendido” (p. 125) ou de que “Tudo o que nos faz poder viver da vida de outra pessoa [...] para mim também não existia mais, nunca existiu: eu não tinha a menor dúvida” (p. 125).

Paralelamente a essa desunião amorosa, Nadja, a “não encontrável” (p. 89), torna-se cada vez mais ausente em relação ao mundo, encarcerando-se a um só tempo em sua solidão e em sua liberdade, o que revelam as seguintes afirmações do narrador: “Fala agora como se estivesse sozinha, tudo o que diz também não me interessa; está com a cabeça virada para o lado oposto e começo a me cansar daquilo” (p. 85), “Tenho cada vez mais dificuldade em seguir seu solilóquio, que com longos silêncios acaba se tornando intraduzível para mim” (p. 99) e “Ela havia resolvido de uma vez por todas não dar importância a coisa alguma, desinteressar-se pelo tempo” (p. 125).

Ademais, após a notícia do agravamento do estado mental da jovem e de seu consequente internamento psiquiátrico, segundo observa Pascaline Mourier-Casile, é sintomático que essa jovem louca permaneça estranhamente “ausente”, pois essa alusão nada mais é do que um “puro pretexto – ou alibi – de uma polêmica que excede sua pessoa”²⁷³ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 29), isto é, um alibi para a manifestação do desprezo de André Breton pela psiquiatria, desprezo aliás “tamanho que ainda não me atrevi a procurar saber o que aconteceu com Nadja” (p. 131).

Outro apagamento voluntário da figura de Nadja – nesse caso sobretudo de seu corpo físico – é revelado por certas elipses na cena que faz menção à noite de 12 de outubro apresentada na versão de 1928, mas atenuada após a revisão do autor, ou pela retirada de outros termos que faziam referência a experiências carnavais entre os dois. Notemos, por exemplo, em certo trecho onde se lê na edição de 1963 “nosso último encontro” (p. 123) era antes lido em 1928 “a última visita que eu lhe fiz”²⁷⁴ (*apud* BONNET, 1988, p. 1555). Essa alteração se deve provavelmente ao fato de que fazer uma visita a uma jovem que mora sozinha em um quarto de hotel denotaria decerto uma forma de alusão à sexualidade. Acerca da viagem narrada na passagem do dia 12 de outubro, observemos também que foi ocultada a expressão relativa ao compartimento “de primeira classe”, tornando-se apenas “no compartimento do trem” (p. 99), uma vez que, para Mourier-Casile (1994, p. 173), “o compartimento de primeira classe” poderia sugerir sem dúvida o conforto e o acolhimento próprios da intimidade sexual.

Sobre a viagem do dia 12 de outubro, é sugestivo ainda que, do trecho que se encontra hoje na versão de 1963, “somos obrigados a esperar o próximo trem, que nos levará a Saint-

²⁷³ No original, “Pur prétexte – ou alibi – d’une polémique qui excède sa personne”.

²⁷⁴ No original, “la dernière visite que je lui ai faite”.

Germain em mais ou menos uma hora. Passando em frente ao castelo, Nadja viu-se no papel de Mme. de Chevreuse” (p. 100), tenha sido retirada qualquer menção anterior ao hotel em que os dois passaram a noite. Na primeira edição da obra, o leitor encontrava em seu lugar o seguinte excerto: “Nós decidimos esperar o próximo trem para Saint-Germain. Lá nós descemos, por volta de uma hora da manhã, no ‘Hôtel du Prince de Galles’. Passando em frente ao castelo, Nadja quis ser Madame de Chevreuse”²⁷⁵ (*apud* BONNET, 1988, p. 1551). Ora, essa pequena ocultação tem um enorme efeito de apagamento carnal, o que poderia ser compreendido como respeito ao decoro, todavia os anos 60 foram justamente marcados pela liberação sexual, o que não justificaria essa necessidade, o que nos leva sobretudo a pensar em uma tentativa deliberada de ausenciar Nadja e, mais nitidamente, seu corpo.

A fortuna crítica de Breton interpreta com frequência nessa elipse uma busca de “descarnar” a relação entre esses dois amantes, a fim de preservar a idealização da jovem e a pureza dessa paixão tão poética quanto platônica, o que não deixa de ser, para nós, a confirmação, por mais uma estratégia narrativa, do apagamento textual e do sacrifício mítico da *persona* de Nadja.

Outrossim, essas supressões textuais intencionais fazem eco em algumas imagens fotográficas. A esse respeito, a leitura de Daniel Grojnowski considera por exemplo a fotografia da estátua de cera do Musée Grévin (Figura 39) como um substituto desse episódio da noite de amor suprimido pelo seu autor, uma vez que essa fotografia para esse crítico, em contraponto à fotomontagem idealizante de “Seus olhos de avenca” (Figura 43), seria um dos avatares, “sob a forma de esculturas, de bustos ou de fetiches”, que “fixam para a eternidade os momentos de emoção que a narrativa dissemina”²⁷⁶ (GROJNOWSKI, 2002, p. 173).

Dessa noite restam somente alguns traços portanto, aos quais podemos acrescentar a menção aos “olhos de avenca” que o narrador vê “se *abrirem de manhã*” (p. 102, grifo nosso), assim como de Saint-Germain, sem a referência ao hotel, resta apenas o “castelo” diante do qual Nadja se vê no papel de Madame de Chevreuse (p. 100) e em cuja torre direita, no alto, “há um cômodo que, sem dúvida, nunca pensariam nos fazer visitar, que talvez visitássemos mal – não há nem como tentar – mas que, para Nadja, é tudo o que precisaríamos conhecer em Saint-Germain” (p. 103). Não nos surpreende constatar que todos esses pequenos traços que anunciam a ausência do corpo retirado de Nadja são igualmente

²⁷⁵ No original, “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”.

²⁷⁶ No original, “sous la forme de sculptures, de bustes ou de fétiches” e “fixent pour l’éternité les moments d’émotion que le récit diffuse”.

(re)apresentados na obra por meio da mídia fotográfica, mídia em cuja materialidade a marca da ausência é inerente, como podemos verificar pela representação da ausência na inserção das duas imagens já brevemente mencionadas (Figuras 39 e 43) e ainda da fotografia à página 106 (Figura 35), cuja legenda retoma o que ficou: Saint-Germain e o castelo.



Figura 35 – Lá, no alto do castelo, na torre da direita...

A tensão sexual apagada do texto permanece também em outras duas imagens conjugadas: pela combinação da gravura que abre o terceiro diálogo dos *Dialogues entre Hylas et Philonous* (1750), de Berkeley, e da fotografia de um chafariz no Jardim das Tulherias, a tensão intelectual devida à equivalência de ideias de Nadja aludida por Breton traduz-se nessas imagens nas quais tal tensão sexual é clara pela potência das formas fálicas (Figuras 36 e 37). Ainda para Daniel Grojnowski, essas imagens na edição de 1928 “prefiguravam a relação carnal”²⁷⁷. Como o episódio com a menção ao hotel é, entretanto, apagado na versão definitiva da obra, esse crítico compreende afinal que essas duas imagens guardam agora a “memória de uma noite de amor”²⁷⁸ (GROJNOWSKI, 2002, p. 164). Mais uma vez aqui não somente a ausência do corpo, da noite de amor, da *pessoa* de Nadja, mas a própria vontade expressa de se operar tal apagamento aparecem e permanecem representadas fotograficamente. Por fim reduzida ao rol de outras tantas metáforas antecipadoras, segundo assinala Patrick Née (1993), de Nadja resta sempre (e apenas) um traço, como essa profetisa já houvera sinalizado.

²⁷⁷ No original, “préfiguraient la relation charnelle”.

²⁷⁸ No original, “mémoire d’une nuit d’amour”.



Figura 36 – *Diante de nós um chafariz cuja curvatura ela parece acompanhar...* (p. 83)

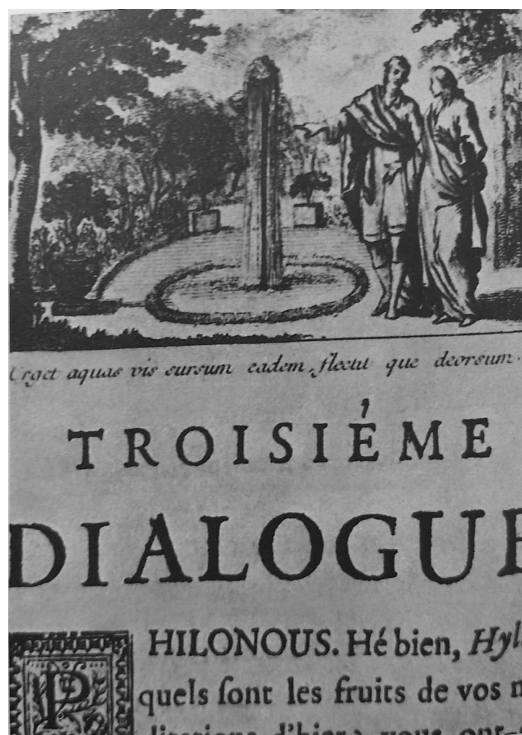


Figura 37 – *No alto do terceiro dos Dialogues entre Hylas et Philonous...* (p. 84)

A essas constatações podemos somar um apontamento bastante recorrente nos exames críticos: a ausência de fotografias da jovem Nadja justamente em uma obra fotoliterária composta por 48 imagens, o que sem dúvida não é um fato fortuito. Por certo, não é difícil

notar que, de um lado, como já sugerido por diversos autores, não seria mesmo possível representar e descrever essa jovem, o que equivaleria a *decifrar a esfinge*. São inclusive frequentes as afirmações de que “a imagem de Nadja se recusa à representação, e essa recusa é em si mesma colocada sob o selo do mistério”²⁷⁹ (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 136). Por outro lado, aproximando-se de nossas leituras, sabemos que o autor age voluntariamente na ocultação da imagem da *pessoa* de Nadja para que a sua musa, o Mito-Nadja, permaneça não-encontrável, não-definida nas páginas de sua obra, tendo em vista que “a esfinge não tem rosto” e “não pode ser fixada num só retrato”, mas é reconhecida quando, “por um retorno às fontes do mito, ela revela sua ‘alma errante’” (MORAES, 2002, p. 119), segundo adverte Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível* (2002).

Nesse sentido, Marguerite Bonnet afirma não existir em posse do escritor nenhuma fotografia da jovem que pudesse ter sido usada para ilustrar a narrativa – bem como podemos verificar examinando o Arquivo *online* do autor. Esse motivo não seria suficiente, todavia, para justificar sua escolha. Isso porque a fotografia utilizada para a produção da fotomontagem que encontramos nas páginas do livro a partir de 1963, embora tenha sido considerada de “procedência enigmática” (BONNET, 1988, p. 1506), o que pode sugerir uma montagem aleatória de olhos femininos, como outras colagens feitas pelo escritor, é de fato de Léona. Com efeito, parece certo que essa fotomontagem tenha sido realizada por meio do recorte de uma fotografia da jovem, conforme consta na biografia escrita por Hester Albach (2009, p. 92): trata-se de uma montagem procedente de um retrato da moça tirado durante a primavera de 1920, datado de seus primeiros dias em Paris (Figura 38).

A ausência de um retrato, sobretudo literal, da jovem remete sem dúvida à recusa constante de identidade reivindicado pela figura enigmática e transitória da “alma errante”. Como observa Ana Martins Marques, a questão de identidade e de sua perturbação ou renúncia foi sempre central no movimento surrealista; dessa forma,

Insistentemente tematizada pelos teóricos do movimento, sua importância pode ser percebida na recorrência do tema do duplo, nas diversas desmontagens e desfigurações do corpo na pintura (e na fotografia) surrealista, nas suas inúmeras metamorfoses, bem como na valorização de experiências que conduzem à exploração do inconsciente, à dissolução ou à perda da personalidade: o sonho, as experiências com o sono hipnótico e a escrita automática, a loucura, a droga, o amor – tudo aquilo que é capaz de lançar o homem para “fora de si”. (MARQUES, 2013, p. 39)

²⁷⁹ No original, “l’image de Nadja se refuse à la représentation, et ce refus lui-même est placé sous le sceau du mystère”.

De modo equivalente, na análise de Sophie Bastien, em “La Participation photographique dans les « Grandes proses » de Breton” (2009a), mostrar a imagem de Nadja “em sua integralidade desmistificaria em parte a personagem”²⁸⁰ (BASTIEN, 2009a, p. 140-141). Para essa crítica a jovem permanece intocável, fantástica, quimérica e evanescente na obra, uma vez que o autor se utiliza de “filtros artísticos para preservar o mistério e a estética do maravilhoso”²⁸¹ (BASTIEN, 2009a, p. 141). Fascinado pelo confronto com o desconhecido, André Breton impõe esse mesmo prazer ao seu leitor portanto.



Figura 38

Nessa perspectiva, as formulações encontradas em *Nadja: littérature et langages de l'image* (2002), de Jean-Albert Bron, Christine Leiglon e Annie Urbanik-Rizk, salientam o que os autores consideram como a “imagem ausente” de Nadja, isto é, o efeito do “paradoxo essencial do trabalho de escritura visual em *Nadja*”²⁸² (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 134) de instalar, por meio das 48 páginas de fotografias pensadas e

²⁸⁰ No original, “dans son intégralité démystifierait en partie le personnage”.

²⁸¹ No original, “filtres artistiques pour préserver le mystère et l'esthétique du merveilleux”.

²⁸² No original, “paradoxe essentiel du travail d'écriture visuelle dans *Nadja*”.

organizadas pelo autor, uma presença visual “que designa, a cada página um pouco mais, a **imagem ausente, mantida** para além da percepção sensível, a imagem da mulher que assombra o livro”²⁸³ (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 134-135, grifos nossos).

Inicialmente sem qualquer fotografia dedicada a ela, a imagem “Seus olhos de avenca” inserida em 1963 também não fixa nem representa o rosto desse enigma, o que pode ser justificado pela necessidade de manter a pessoa da mulher real preservada no espaço da sugestão, do mistério, do sonho. Nadja foge de qualquer representação visual, e o retrato adicionado na edição definitiva da obra nos atrai sobremaneira pela leitura de interpretações simbólicas como demonstraremos depois, o que ocorre igualmente, salientamos, com as imagens das demais mulheres amadas, que são essas também apontadas na obra por outras duas metáforas fotoliterárias: a luva de bronze (Lise Meyer) e a placa indicativa “Les Aubes” (Suzanne Muzard). Para esses três críticos, o que se vê em *Nadja* é um “obstinado trabalho de ocultação da imagem da mulher e do amor”²⁸⁴ (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 135).

Na leitura de Magali Nachtergaele, por sua vez, a não inserção de uma imagem fotográfica que fizesse referência à Nadja na edição de 1928 – com exceção de seus autorretratos desenhados, que não são capazes de carregar, ressaltamos, ao contrário das fotografias, o traço metonímico do real – gera a própria “representação da grande ausência, aquela que não se vê, o irrepresentável”²⁸⁵ (NACTHERGAEL, 2005, p. 161), o que na nossa opinião permanece na edição de 1963, tendo em vista que a pessoa de Nadja continua irrepresentada e irrepresentável, substituída – nessa fotografia também, como poderemos analisar ao final desta tese – pelo Mito-Nadja.

Se faltam fotos literais de Léona e da *pessoa* de Nadja, não faltam entretanto fotografias que marcam essas ausências. E, de modo complementar, acreditamos ainda que diversas são as imagens fotográficas que a representam em formas míticas ou mesmo que auxiliam a instituir o que denominamos Mito-Nadja. O apagamento gradual da pessoa de Nadja se deve, insistimos, à gênese e à consolidação desse Mito Mulher-Surrealismo, o que acontece textual e narrativamente, como temos observado nos exames feitos até aqui, por meio das escolhas poéticas e estratégias narrativas do escritor. E esse efeito é construído na

²⁸³ No original, “qui désigne, à chaque page un peu plus, l’image absente, maintenue dans un au-delà de la perception sensible, l’image de la femme qui hante le livre”.

²⁸⁴ No original, “l’obstiné travail d’occultation de l’image de la femme et de l’amour”.

²⁸⁵ No original, “représentation de la grande absente, celle que l’on ne voit pas, l’irreprésentable”.

obra também de modo fotoliterário, conforme temos começado a demonstrar. Continuemos nessa perspectiva de leitura.

Para além de outras interpretações possíveis e prováveis, verificamos na estrutura arquitetônica da obra ao menos três interferências fotoliterárias que acabam por erigir as imagens ao nível de retratos da ausência-presença de Nadja, em três fotografias que anunciam o seu apagamento e ao mesmo tempo se configuram retratos simbólicos da jovem, isto é, retratos que remetem à jovem, mas apontam em verdade ao seu Mito.



Figura 39 – *No Musée Grévin...*

Já identificada por Grojnowski enquanto marca substituta do episódio sensual apagado da passagem referente à viagem do dia 12 de outubro, a fotografia da estátua de cera do Musée Grévin (Pablo Volta, 1959) é igualmente associada por Bron, Leiglon e Urbanik-Rizk ao erotismo e sobretudo aos lugares comuns do Surrealismo: ao desejo e à mulher. Para tais autores, essa imagem fotográfica é um forte signo “da significação profunda de Nadja para Breton: figura emancipadora, médium propícia à ruptura libertadora do desejo²⁸⁶ (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 133). Isso porque na análise dos críticos só se torna possível a compreensão completa do magnetismo exercido pela jovem Nadja caso se leve em

²⁸⁶ No original, “de la signification profonde de Nadja pour Breton: figure émancipatrice, médium permettant la fracture libératrice du désir”.

conta o imaginário das divas e estrelas do cinema, ou seja, das imagens de mulher que incarnam vedetes míticas. A imagem da mulher de cera dessa última fotografia do livro, à página 139 (Figura 39), da mulher fantasma-objeto, incorpora uma projeção fantástica que é ao mesmo tempo real e de sonho.

Essa fotografia, assim como a da placa *Les Aubes*, evocam lugares, porém são ainda objetos e retratos simbólicos a um só tempo, de acordo com as constatações de Jean Arrouye em seus estudos (1983). Associada por Mourier-Casile (1994) e Paul Edwards (2008) à personagem Solange interpretada pela atriz Blanche Derval, na peça *Les Detraquées*, essa imagem acrescentada após a revisão de 1963, bem como outras que ainda indicaremos, funciona para nós como um retrato oblíquo e simbólico de Nadja.

Por um lado, notamos, em contraste aos “olhos extraordinário” de Nadja, que essa “é a única estátua, que eu saiba, a ter *olhos*: os próprios olhos da provocação” (p. 138). Ao fazer tal afirmação – já pista de associação com a jovem profetisa – o autor faz um longa nota de rodapé em que diz se dar conta de tudo na atitude de Nadja que “decorre da aplicação de um princípio da subversão total” e se põe a narrar aos seus leitores um episódio de um passeio em que ele dirigia ao lado de Nadja pela estrada de Versalhes a Paris e ela pisava sobre seu pé no acelerador e vendava seus olhos com as mãos. O narrador revela não ter atendido ao desejo de prova de amor da jovem de os dois amantes existirem “a não ser um para o outro” e partirem, “a toda a velocidade, de encontro às belas árvores”. A insinuação à lembrança da jovem na nota de rodapé é suficiente para estabelecer o elo entre a estátua e Nadja. Percebemos ainda nessa relação fotoliterária que, do mesmo modo como o narrador não cede ao seu pedido e agradece por ter percebido através da jovem “aonde um reconhecimento mútuo do amor teria nos levado naquela hora” (p. 138) – confessando portanto que aquele amor tratava-se de uma ilusão –, a estátua de cera apenas atraía mas era cópia, um engodo, um engano, pois se trata de uma imitação.

Para Jean Arrouye essa é a fotografia mais trabalhada esteticamente da obra, isto é, a fotografia que mais “confessa” o seu jogo de arte como artifício. Na leitura desse crítico, essa imagem congela e converte Nadja em atração de museu e deixa finalmente transparecer – pelas interferências com o texto aqui demonstradas – que as emoções e as sensações do Maravilhoso compartilhados com Nadja eram apenas *leurre*, ou seja, engano, ilusão, logro, tal qual a “adorable leurre” (BRETON, 1964, p. 179) do Musée Grévin, o que em português tem seu sentido atenuado na tradução por “adorável atração” (p. 138). Assim como a fotografia é também um simulacro do real, a estátua de cera é um simulacro de uma personagem real e

Nadja não é senão um simulacro da verdadeira mulher. O Maravilhoso afinal está apenas em forma de presságio e será incarnado em outra(s) pessoa(s).

Por outro lado, salientamos ainda que essa fria estátua de cera, imóvel nessa imagem intemporal e no museu da memória do narrador, embora tenha olhos – conforme destaca o texto, em desacordo com a imagem –, os tem arrancados no corte fotográfico. Em oposição aos olhos tão escuros para uma loura avistados no meio da multidão em 4 de outubro, a fotografia não conserva o olhar da estátua, o que para nós relembra e intensifica o efeito de apagamento e de ausência de Nadja, já que é ela com frequência identificada precisamente pelo contorno de seus olhos.

Em muitas fotografias dessa obra, como já sabemos, o objetivo é menos de representar literalmente o que se vê na imagem do que exprimir outros sentidos sugeridos. “O anúncio luminoso das lâmpadas Mazda, nos grandes bulevares” (p. 124) é um outro caso exemplar de desvio à ilustração literal. Em verdade, essa imagem alude também ao espaço físico parisiense e estabelece inclusive uma conexão sutil com outras fotografias urbanas, a saber a do Hôtel des Grands Hommes (Figura 14) e a da Livraria do Humanité (Figura 16) ou a do castelo em Saint-Germain (Figura 35): assim como nessas três imagens, nessa do anúncio vemos uma charrete que parece ter sido “deixada para trás”, sem cocheiro, e a rua se apresenta desabitada, reforçando a estranheza desses lugares que transmitem a sensação de vazio e de abandono.

No que tange à sua inserção na narrativa, após esclarecer que a jovem se representava frequentemente na forma de seres míticos, como Melusina, o narrador explica que ele já vira a moça tentar “transportar o que fosse possível dessa semelhança para a vida real” (p. 122) ao pedir ao cabeleireiro que dividisse seu cabelo em cinco, deixando o desenho de uma estrela no alto da testa, e o enrolasse em forma de “chifres de carneiro”. Logo depois o narrador André apresenta outra dentre as autofigurações da jovem: ela gostava de se ver “sob a forma de uma borboleta cujo corpo era formado por uma lâmpada Mazda (Nadja)” (p. 122). Ver os anúncios luminosos das lâmpadas nos grandes bulevares ganha assim um novo significado para o narrador, que passa a sentir embaraço diante dessas fachadas.

Duas páginas adiante o leitor encontra não somente um anúncio de lâmpada (Figura 40), mas a só tempo um retrato simbólico de Nadja e a comprovação viva do acaso objetivo. Fascinado pela criação automática de metáforas concebidas irracionalmente, o escritor apresenta uma fotografia (a própria materialização de uma metáfora que se cria involuntariamente) na qual se vê, na imagem proposta por Boiffard, em um jogo de contraste escuro-claro, decorrente da luz irradiada pela lâmpada, a reunião de diversos símbolos relacionados à jovem esfinge. A forma de corpo almejada pela jovem, conforme seu

autorretrato simbólico encontrado no Arquivo do autor (Figura 41), é transformada nessa publicidade na própria lâmpada Mazda, cuja sonoridade e as letras associam-se de imediato ao nome Nadja, e os cabelos em formato de chifres reaparecem no cartaz nos dois “carneiros saltitantes” (p. 122) que se enfrentam.

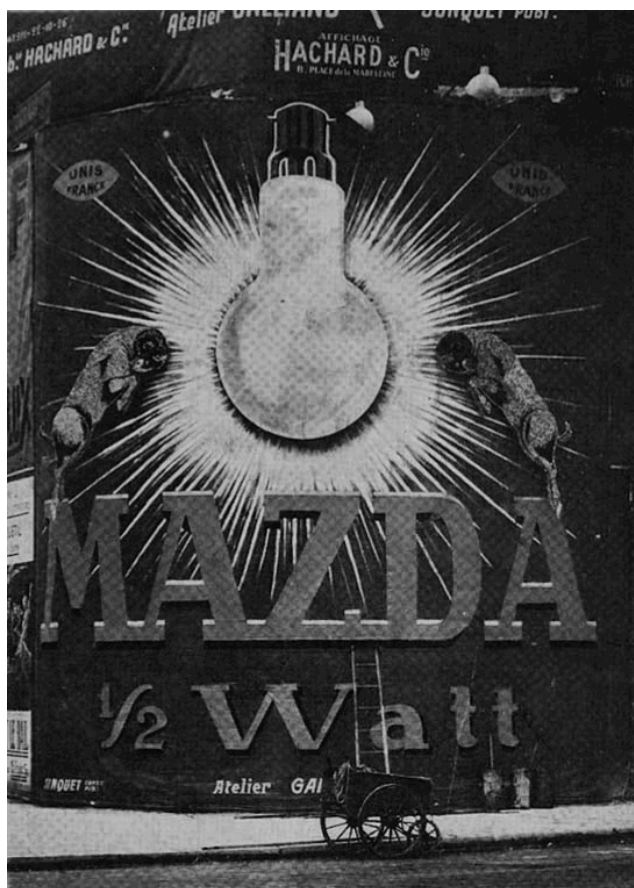


Figura 40 – O anúncio luminoso das lâmpadas Mazda, nos grandes bulevares... (p. 124)



Figura 41 – Arquivo do autor

Ademais, a existência desse anúncio – e portanto da estranha coincidência de símbolos correlacionados à moça – é comprovada pela fotografia, reafirmando a efetiva possibilidade do encontro com o Maravilhoso nos acasos objetivos recolhidos nos objetos mais anódinos, desencadeados durante o exercício cotidiano da *flânerie* urbana. Consoante bem verifica Paul Edwards (2008), aqui vemos que os símbolos tão caros à Nadja, como diz o narrador ao falar dela, também estavam “na rua, para ela o único campo válido de experiências” (p. 105). A realidade parece enfim “menos objetiva que pessoal” (EDWARDS, 2008, p. 302), fruto é claro do “demônio da analogia” (p. 102), porquanto essa fotografia testemunha “a existência objetiva da publicidade Mazda, os sentidos privados que o texto nos faz compartilhar substituem sua realidade por aquela do cartaz. Essa dominação do mundo objetivo pelo demônio da analogia”²⁸⁷ (EDWARDS, 2008, p. 302). Para esse crítico, a presença do anúncio traduz ainda a ideia, tão pertinente ao Surrealismo, de que “o mundo pode servir de espelho e reenviar o que nós projetamos”²⁸⁸ (EDWARDS, 2008, p. 299).

Em um retrato *in absentia* para Annateresa Fabris (2013), nessa fotografia (Figura 40) o escritor, atento às ligações secretas entre o objeto e o sujeito e confrontado com essa *affiche lumineuse*, “projeta na imagem uma visão metafórica da jovem” (FABRIS, 2013, p. 53). Lembramos ainda que nessa correspondência reverbera a alusão a deus e ao sol, símbolos retomados por Nadja para se referir a Breton, assim como ao espírito do Bem, Ahura-Mazdâ, portador do princípio da luz para o Masdeímo. Para Fabris, a associação dessa lâmpada, da gênese luminosa, com os carneiros, símbolo da força ígnea original, “permite a Breton lançar mão de um efeito retórico que atesta a existência de Nadja, capaz de iluminar as ruas com sua liberdade, embora não traga a revelação esperada por ele” (FABRIS, 2013, p. 54).

Em um só flash de luz, a imagem fotográfica criada capta e registra um acaso que alia as duas principais metáforas representativas da jovem, a borboleta luminosa e Melusina com os chifres de carneiro. Nesse retrato simbólico, vemos novamente o reflexo da ausência da jovem, porquanto a referência à pessoa real está ainda mais distanciada, tendo em vista que essa fotografia, como alerta Jean Arrouye, é aqui “uma imagem em terceiro grau”²⁸⁹, ao que o texto faz coro, explicando que Mazda “não é senão um eco deformado do nome de Nadja”²⁹⁰ (ARROUYE, 1983, p. 145). Ausente e presente ao mesmo tempo nessa fotografia, a jovem é

²⁸⁷ No original, “moins objective que personnelle” e “l’existence objective de la réclame Mazda, les sens privés que le texte nous fait partager substituent leur réalité à celle de l’affiche. Cette domination du monde objectif par le démon de l’analogie”.

²⁸⁸ No original, “le monde peut servir de miroir et renvoyer ce que nous projetons”.

²⁸⁹ No original, “une image au troisième degré”.

²⁹⁰ No original, “n’est qu’un écho déformé du nom de Nadja”.

transmutada definitivamente e deixa de ser Nadja para ser Mazda e Melusina, passando de seus desenhos à realidade fotográfica.



Figura 42 – No Boulevard Magenta, diante do Sphinx Hotel...

O terceiro retrato a ser analisado (Figura 42) representa simbolicamente ao mesmo tempo Nadja, bem como o Encontro e o distanciamento do narrador e da jovem. Isso porque, em primeiro lugar, como não notar a coincidência do nome do hotel (e motivo da estadia de Nadja)? Não é justamente por *sphinx*, esfinge, que o narrador a identifica e a qualifica? Podemos assim ver aqui um novo retrato simbólico *in absence* de Nadja, tendo em vista que a assimilação de Nadja com a forma da esfinge é atestada em diversos níveis nessa narrativa. Não somente o narrador assume “ter aparecido a ela negro e frio, como um homem fulminado aos pés da Esfinge” (p. 102); a jovem reconhece-se como esfinge ao se identificar com a história contada em “O espírito novo”, onde Breton narra o impressionante Encontro “ocorrido um dia com alguns minutos de intervalo, com Louis Aragon, André Derain e eu” (p. 75). Ao confessar à Nadja

o irresistível apelo que nos levou, a Aragon e a mim, a voltar aos pontos onde surgira para nós aquela verdadeira esfinge sob as formas de uma jovem encantadora que ia de uma calçada à outra, a interrogar os passantes, aquela esfinge que nos havia saltado, um após o outro (p. 75),

o narrador percebe a jovem “surpresa e decepcionada de que o relato dos curtos acontecimentos daquele dia me parecesse dispensar comentários” (p. 75-76). Decerto vendo-se descrita na aventura narrada, Nadja por fim força Breton a “explicar-lhe o exato sentido que atribuo a ele como tal e, já que o publiquei, sobre o grau de objetividade que lhe empresto”(p. 76).

Outrossim, para melhor compreender a nossa afirmação acerca dessa fotografia, lembramo-nos que Jean Arrouye (1983) estabeleceu uma divisão do livro *Nadja* em quatro partes, conforme mostramos no início desta tese, a partir destas fotografias: Hôtel des Grands Hommes, Livraria do Humanité, Hôtel Sphinx e Anúncio Mazda. Para esse crítico, a terceira parte, marcada pela fotografia do hotel Sphinx, tem por principal característica sinalizar o progressivo distanciamento entre o narrador e Nadja.

Assumindo a análise de Arrouye, consideramos ainda que, originando-se do mesmo ponto geográfico do Encontro como já demonstrado por nós, os dois amantes que vinham em sentidos opostos e se cruzaram na *rue* Lafayette, agora, caminhando lado a lado, diante desse hotel, no Boulevard Magenta, começam a se separar. Entrevemos no movimento físico dos passantes um espelhamento entre a união e o afastamento, e é precisamente essa imagem que representa fotograficamente o começo da desunião. No entanto, mesmo sendo marca indelével da distância e do isolamento, o que é refletido na caminhada solitária de todos os passantes da Figura 42 (p. 98), na nossa leitura essa mesma fotografia simboliza também as causas e o encontro entre os dois amantes.

Notemos, em outra perspectiva, que é esse o local que determinou a chegada e a descida de Nadja em Paris, deslumbrada naquela noite pelo “letreiro luminoso com estas palavras” (p. 97). Nesse hotel a jovem permaneceu durante vários meses. Ademais, como não notar que a jovem moça emerge na rua, do meio da multidão, andando pelas calçadas e alega estar indo a um cabelereiro no Boulevard Magenta? Não estão todos esses elementos, a esfinge, a calçada, a multidão, o *coiffeur*, o Boulevard Magenta, aqui representados? Dentre as demais fotografias de espaços urbanos desabitados, desertos, nos é significativo a propósito que seja essa a única em que uma multidão de transeuntes se faça patente.

Em mais uma coincidência imagética, vemos confluir no mesmo ponto (de modo análogo à movimentação geográfica nas ruas parisienses) a chegada/encanto/ presença de Nadja e a decorrente partida/desencanto/ausência. Ora, complementarmente, ao focalizar o letreiro presente na fotografia, conforme aponta Paul Edwards (2008), vemos um círculo vazio na placa do hotel, que é exatamente do mesmo tamanho que aquele do relógio, mas na placa, evidentemente, os ponteiros estão ausentes. Logo, nessa imagem o tempo é anulado

por um efeito de metonímia; por efeito de uma falta, o letreiro dá à imagem um valor de intemporalidade. Na nossa leitura, o tempo cronológico, a distância temporal da chegada e da partida podem ser igualmente desconsiderados, o que as faz coincidir finalmente tanto no tempo quanto no espaço.

Por fim, a fascinação pelas letras, SPHINX [ESFINGE], não equivaleria ao reconhecimento da jovem face a um espelho? Ao atingir entretanto o local da chegada do enigma e se confrontar frente a frente com a esfinge, aquele narrador em busca de sua identidade não será capaz de seguir adiante. Ele precisará continuar a perseguir a figura mítica da esfinge em outras formas.

A pessoa de Nadja não está nas imagens inseridas na obra. Contudo (e por isso mesmo), as significações simbólicas sugeridas por essas interferências fotoliterárias, de acordo com nossas análises, aludem a ela e impõem assim a dialética ausência-presença/presença-ausência, apontando uma vez ainda ao seu leitor que ela permanece ausente na obra que (no entanto) leva seu nome. Acreditamos também que, ao ser gerada essa tensão ausência-presença da figura da jovem nas três fotos analisadas e serem instaurados os sentidos metafóricos, mais algumas evidências da composição fotoliterária do Mito-Nadja nos são fornecidas, o que se completará de modo peremptório na última fotografia que analisaremos.

Antes de passarmos à última análise, gostaríamos de lembrar que nessa obra todas as aparições das formas da Mulher Amada são ausentes e as suas imagens aparecem sob a dialética ausência-presença nas fotográficas metafóricas. Isolado no início da narrativa e abandonado durante sua conclusão, esse livro perpetua e reproduz os ecos das diversas ausências e vazios do autor em suas páginas. Não é forçoso assinalar por exemplo que, evocada mas encoberta (apagada?) pelo pronome “tu”, Suzanne Muzard houvera deixado o escritor, do que se veem ressonâncias na escritura da obra pela descrição da imagem da locomotiva que “resfolga sem cessar na estação de Lyon” (p. 146) e que parte levando a amante e seu outro amado, Emmanuel Berl²⁹¹.

Segundo bem observa Jérôme Thélot, o escritor de *Nadja* finaliza seu texto desfazendo-se da responsabilidade pela escrita do livro e indicando ter sido a jovem que o fizera prometer escrevê-lo. Indagamo-nos, como esse crítico e os leitores, por que?:

Por que é preciso insistir sobre sua passividade nessa redação a ponto de, em seguida, atribuir a vontade de concretizá-la a Suzanne Muzard? Por que, após ter solenemente declarado que “a vida é diferente do que escrevemos”

²⁹¹ Encontram-se mais informações a respeito em Bonnet (1988) e Sebbag (2004).

e, após ter denegrido “todo homem que tem tempo para preparar uma coisa como um livro”, precise terminar o seu, desmerecendo-o: “talvez não fosse muito necessário que este livro existisse”? (THÉLOT, 2008, p. 795)

A resposta de Thélot afinal é categórica e corrobora nossas interpretações: “É que um livro é uma falta, escrever é uma violência” (THÉLOT, 2008, p. 795). Como temos dito e demonstrado, tal qual uma fotografia, esse livro é falta, é ausência, é perda, é resto.

9.1 Um rastro do Surrealismo (ou uma última leitura de *Nadja*)

Preocupação já levantada por outros críticos, como Pascaline Mourier-Casile e Robert Pujade, que, ao analisarem a questão das fotografias da jovem em *Nadja*, problematizaram, por um lado, que a enigmática reduplicação “Seus olhos de avenca” é a “única visualização da ‘verdadeira Nadja’, da ‘vidente’, que vem completar tardiamente seus autorretratos simbólicos”²⁹² (MOURIER-CASILE, 1994, p. 136), e por outro, que “uma imagem parece entretanto fazer exceção a essa ausência fotográfica de Nadja”²⁹³ (PUJADE, 2015, p. 153), não é impossível que se busque contestar a nossa ideia central acerca das representações de Nadja sob a égide da tensão ausência-presença, sugerindo-se que haja sim ao menos uma fotografia da jovem e que, por conseguinte, sinaliza a sua presença na obra.

Dessa maneira, gostaríamos por fim de colocar essa fotografia em exame mais detalhado, conforme também o fez Pujade, na esteira das considerações primordiais de Jean Arrouye. Nessa nossa leitura, intentamos ressaltar justamente que a única fotografia da pessoa de Nadja, à qual somos levados a crer que o autor teve acesso, não é de modo algum usada para representá-la nem literal nem simbolicamente. Pelo contrário, essa fotografia é trabalhada esteticamente para instaurar definitivamente o Mito-Musa, agora em imagem, do Surrealismo. Para nós a única fotografia na qual havia a imagem da pessoa de Nadja não opera com o objetivo de representá-la e – longe disso – reafirma sua ausência, pois essa fotomontagem em verdade será convertida na própria imagem da máxima do Surrealismo. O que vemos nessa fotografia é a metáfora absoluta do Mito-Nadja. Para concluir assim nossas hipóteses, façamos finalmente uma última leitura dessa obra, agora por meio da fotomontagem “Seus olhos de avenca”.

Para conduzir nossa análise, será necessário iniciarmos por reavivar as considerações de Eliane Robert Moraes acerca dos procedimentos de fragmentação do corpo recorrentes na

²⁹² No original, “unique visualisation de la « vraie Nadja », de la « voyante », qui vient compléter tardivement ses autoportraits symboliques”.

²⁹³ No original, “Une image semble pourtant faire exception à cette absence photographique de Nadja”.

estética da arte moderna. No decorrer do próprio Surrealismo, não somente a composição de realidades distantes, mas a disjunção da integridade física é um recurso bastante verificado nas artes visuais e na poesia, e o corpo humano aparece com frequência decomposto, a partir das colagens, por exemplo, que têm por resultado o desvio dos objetos e dos corpos de seu sentido original, “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).

De acordo com os estudos de Moraes, em *O corpo impossível* (2002), fragmentar e decompor são palavras-chave para o “espírito moderno”, uma vez que “as formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero” (MORAES, 2002, p. 56), termos cruciais para nós nessa tese. O corpo humano surge em pinturas, fotografias, colagens ou fotomontagens fragmentado e, por isso, desumanizado, o que decorre fundamentalmente da própria fragmentação da consciência tão eminente nas artes modernas e contemporâneas. Marca irrefutável da arte cubista, a fragmentação é usual igualmente nas fotografias de Boiffard, nos textos bretonianos ou nos quadros de Salvador Dalí.

Ponto de partida para essa nossa apreciação, Moraes esclarece que a decomposição do corpo humano no Surrealismo fragmenta e dissolve, podendo até mesmo suprimir a identidade e causar a perda do sujeito. Nas palavras dessa crítica,

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)

Seguindo no curso dessa noção basilar, o primeiro aspecto que observamos na fotomontagem de Breton (Figura 43) é a decomposição da figura da pessoa de Nadja, recortada, fragmentada e trabalhada esteticamente a partir presumivelmente da sua fotografia tirada na primavera de 1920 (conforme Figura 38). Típico recurso estético surrealista, lembremo-nos de que a fragmentação é também usada como motivo central dos versos bretonianos no poema “L’Union libre”, em que a mulher amada é decomposta e cada um de seus pedaços torna-se autônomo. Nesse sentido, é relevante destacar que, sendo o corpo humano a referência de unidade material imediata do ser, que forma o todo “através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade” (MORAES, 2002, p. 60), o ataque a

esse elemento configura-se claramente uma ruptura da integridade única, o que em nossa análise equivale ao princípio da completa destruição da presença de Nadja.



Figura 43 – *Seus olhos de avenca...* (p. 104)

Tanto a sua fragmentação quanto a sua ausência, pela falta ou pela substituição simbólica, reforçam o efeito de apagamento da pessoa de Nadja dessa obra. Tornada objeto do discurso poético, Nadja é aqui um objeto ausente e – como um efetivo “objeto ausente” comum às obras surrealistas – revela-se sempre “na condição de fantasma” e devolve “o desejo a sua origem para realçar sua potência imaginária” (MORAES, 2002, p. 66).

Uma percepção análoga a nossa encontramos na tese de Ana Martins Marques, que afirma, diante dessa fotografia, ser a “ausência da figura de Nadja” o que parece ser “mais significativo nessa imagem (como se os olhos estivessem aí para **nos lembrar daquilo não está**)” (MARQUES, 2013, p. 38, grifo nosso). Para Marques, esse ausenciamento se deve à busca pela manutenção do *status* de inacessível, enigmático da jovem, “lançada a sua condição de fantasmagoria” (MARQUES, 2013, p. 39), porquanto se trata de um artifício característico da concepção surrealista do amor, próximo do amor cortês, conforme destacara Walter Benjamin, e que “nunca se aproxima de fato da amada, que apenas se revela negativamente, por contiguidade, por assim dizer, por meio dos objetos que a entornam” (MARQUES, 2013, p. 39).

Acerca da imagem representada nessa fotomontagem, manifesta e inegável é a importância dada pelo autor dessa obra ao elemento dos olhos, seja dessa jovem seja de outras diversas mulheres, o que corrobora a existência, por exemplo, de recortes fotográficos diversos de olhos de suas amadas em seu Arquivo ou as ênfases verificadas em seus textos poéticos. Ademais, o primeiro traço fisionômico de Nadja descrito quando de seu Encontro são justamente os olhos, primeiro objeto das interrogações do narrador (e de seus leitores): “O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos?” (p. 65).

Conforme examina Jean Arrouye, essa fotografia afirma que Nadja foi reduzida ao seu olhar, uma vez que essa imagem – cujo sentido metafórico surge do texto pela menção poética aos “olhos de avenca” – não é mais somente uma imagem alusiva à Nadja: “esse olhar multiplicado, obstinadamente e indefinidamente aberto, compõe a alegoria da faculdade de ‘ver, mas *ver* de fato’ (p. 27), do qual toda a narrativa-constatação postula a possibilidade”²⁹⁴ (ARROUYE, 1983, p. 138). Também para Arrouye, há uma recusa na figuração da jovem moça, uma recusa reiterada e já identificada em outras de suas “transposições emblemáticas”, como as fotografias do anúncio Mazda e da estátua de cera, que colocam “a distância a verdadeira Nadja e faz[em] de sua evocação uma alegoria”²⁹⁵ (ARROUYE, 1983, p. 149).

Não nos surpreende notar ainda que, dentre as 48 fotografias inseridas na obra, paradoxalmente a única que tem por base a imagem “real” da jovem é elaborada esteticamente como uma montagem, única fotomontagem aliás de toda a obra iconográfica de André Breton, mesmo nas demais obras fotoliterárias. E, de acordo com as análises de Arrouye, pelo recurso da montagem, essa fotografia escapa abertamente às limitações das imagens literais que visam constatar. Nessa fotografia, a criatura real de sonho que Nadja representa torna-se obsessivamente “presente na sua ausência mesma”²⁹⁶ (ARROUYE, 1983, p. 137), o que equivale ao aspecto dado a ela pela narrativa bretoniana, a de um ser intocável e evasivo.

Nessa fotomontagem, quatro retângulos repetem os pares de olhos e sobrancelhas recortados da fotografia original. A essa composição impõe-se a sua legenda, que enfatiza um novo elemento, a avenca. Retirada do texto narrativo, essa legenda está relacionada à bela passagem poética do narrador que faz eco na imagem: “Vi seus olhos de avenca se *abrirem* de manhã, para um mundo em que as batidas de asas da imensa esperança pouco se distinguiam

²⁹⁴ No original, “ce regard multiplié, obstinément et indéfiniment ouvert, compose l’allégorie de la faculté de « voir, mais alors *voir* » (p. 20), dont tout le récit-constat postule la possibilité”. Na tradução, optamos por fazer a citação do texto bretoniano conforme sua tradução em português (2007), à qual se refere a paginação destacada.

²⁹⁵ No original, “à distance la vraie Nadja et fait de son évocation une allégorie”.

²⁹⁶ No original, “présente dans son absence même”.

dos outros ruídos, que são o do terror, e neste mundo eu não via senão olhos se fecharem” (p. 102-103). Em clara alusão à esperança manifesta no nome da jovem, o narrador novamente se encontra do lado oposto daquela que representa a liberdade: a batida das asas da esperança mal se distingue para ele dos ruídos do terror e, onde ele só vê olhos fechados, a jovem está de olhos abertos. O narrador realmente não estava à altura do que ela propunha, conforme sua própria suspeita. Ele, porém, nem sabia o que ela lhe propunha. E isso para ele nem importa... (p. 126)

Annateresa Fabris reconhece igualmente que a primeira impressão causada pela jovem no narrador adveio de seus olhos com contornos bastante escuros para uma loura. Nessa fotografia, entretanto, também para Fabris os olhos de Nadja não são apresentados de forma realista, tendo em que vista que “Breton concebe uma montagem, levando a imagem, graças à repetição, a um grau de intensidade capaz de evidenciar simbolicamente a fragmentação da psique da moça”. A crítica completa por asseverar que, embora a montagem imponha de um lado a concretude dessa personagem, “de outro, coloca uma interrogação sobre sua identidade, ao apresentá-lo como fruto de uma manipulação, de um artifício técnico” (FABRIS, 2013, p. 44).

Sem desconsiderar os sentidos simbólicos atribuídos por Arrouye a essa fotografia, quais sejam do ser evasivo e alegórico ou da faculdade de ver “de fato” e da vidência – ao que quase toda a crítica acompanhou e retomou –, ou mesmo a leitura de Fabris, observamos ainda outro enfoque passível de análise: o aspecto iconográfico da imagem que se vê na fotografia. Abstraída a alusão à Nadja, nos fixamos na sutil e breve percepção de Arrouye acerca da figura central vista nessa imagem: a própria avenca. Na composição da imagem, as curvas simétricas dos olhos e das sobrancelhas desenham claramente a forma de uma *fougère*/avenca/samambaia.

Para nós, a um só tempo, essa fotografia é uma metonímia de Nadja, recorte e fragmento de seu corpo, e não deixa de se remeter à sua existência, mas isso para apontar para outro sentido, o da criação iconográfica que dá a ver a metáfora do texto: os olhos que se tornam *fougère*. Breton busca recriar pela imagem a pertinente metáfora que houvera criado verbalmente para os olhos de Nadja. A metonímia de Nadja, portanto, converte-se na metáfora fotográfica equivalente à metáfora verbal, já que essa imagem condensa a metáfora do texto. Da seleção de um fragmento de seu rosto, Nadja – tornada puro olhar – transmuta-se, por meio da repetição desse traço, na metáfora almejada e escrita pelo seu autor e anuncia, como veremos, o símbolo de uma máxima do Surrealismo.

Nessa metáfora fotoliterária, surgida e reconhecida pela relação de interferência entre o texto e a imagem, se o escritor intenta criar a imagem da samambaia/avenca a partir do formato curvado dos olhos e sobrancelhas da jovem, por outro lado reconhecemos que essa escolha carrega estreita ligação com a percepção bretoniana acerca do mimetismo existente na natureza. Possivelmente surpreendido pela “imitação” que as avencas fazem dos olhos, o escritor vale-se da assimilação dessa planta, da avenca ou samambaia, uma pteridófita que porta pequenos soros na face interna de suas folhas (como podemos ver na Figura 44), isto é, pequenos círculos assemelhados a olhos, em suas folhas arqueadas feito o olhar de Nadja. Em outras palavras, não somente os olhos passam a representar avencas; em uma fusão imagética, a planta também representa o formato arqueado de um rosto no qual estão os olhos, porquanto – para nós – essa associação resgatada na metáfora bretoniana guarda vínculo com a semelhança natural dos círculos amarelados/amarronzados na parte interna das folhas das avencas com pequenos olhos.



Figura 44

A constatação da similaridade entre os olhos e a avenca e da avenca com os olhos leva-nos a notar a presença da temática do mimetismo da natureza, tão caro ao pensamento analógico bretoniano e relacionado à formulação do conceito de Beleza convulsiva. Notemos que, em *O amor louco*, Breton descreve as formas de manifestação da Beleza convulsiva e, dentre elas – além das noções de captura ou expiração do movimento e do “achado” ou da coisa “revelada” –, está o mimetismo, a qualidade da natureza de repetir e de imitar em si

outras formas. Esse conceito-chave é o centro da estética surrealista, traduzida em termos de uma “percepção da realidade transformada em representação” (KRAUSS, 2012, p. 122), como já sabemos. Essa imitação da natureza reafirma a compreensão bretoniana de que “A surrealidade seria a *natureza ‘convulsava’ por uma espécie de escrita*” (KRAUSS, 2012, p. 122).

A respeito do valor do mimetismo para esse movimento, observemos também que a crítica Eliane Robert Moraes assinala a obediência dos objetos surrealistas a certa “disposição de intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, numa visão que se funda sobre um princípio superior de equivalências entre todos os elementos da realidade múltipla” (MORAES, 2002, p. 76-77). O mimetismo associa-se evidentemente ao pensamento analógico, basilar para os surrealistas, pensamento por meio do qual esses escritores, assim como Breton, “se propõe[m] reiteradamente a buscar os parentescos subterrâneos das coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas” (MORAES, 2002, p. 80).

Na nossa interpretação, da mesma maneira que as asas de borboletas que repetem “olhos” diminutos ou a pequena construção calcária na gruta do Vaucluse “parecida com um ovo metido num ovelheiro”, aí onde parecem se concentrar, “em apoteose, as adoráveis *lágrimas batávicas*” (BRETON, 2006, p. 14), essa fotografia dá a ver o mimetismo inerente à *floresta de indícios* que é o mundo, segundo a percepção da analogia universal e das correspondências, ideias fundamentais para o Surrealismo.

Nessa perspectiva, relembremos— conforme Simone de Beauvoir — que a própria mulher é para Breton, “para além de todas as coisas, a Beleza”. Para o escritor surrealista “só pela mulher há beleza no mundo”; é da mulher “que tudo o que é, tira seu sentido” (BEAUVOIR, 1970, p. 280). Além disso, e ainda mais importante para nossas formulações, Breton compreende que a mulher encarna a Natureza e tem a capacidade de exprimi-la e libertá-la. Dessa forma, a mulher bretoniana não se distingue da poesia e torna-se uma “mediadora necessária, sem a qual toda a terra se cala” (BEAUVOIR, 1970, p. 281).

Concebemos que os olhos de Nadja podem com facilidade se transformar em avencas, ao passo que a avenca também reflete seus olhos, tendo em vista justamente que

Toda mulher amada por Breton é uma maravilha natural [...] Mas, inversamente, toda maravilha natural confunde-se com a amada; é ela que exalta quando se comove com uma gruta, uma flor, uma montanha. Entre a mulher que aquece as mãos junto ao Teide e o próprio Teide toda distância se extingue. (BEAUVOIR, 1970, p. 281, grifos nossos)

Não é forçoso assim reconhecer que, na concepção bretoniana, a Beleza convulsiva encontra-se nas relações analógicas do “belo como”, nesse caso dos olhos “belos como” a *fougère*. Outrossim, as palavras de André Breton nos sugerem sua fixação pelos olhos, bem como a correspondência entre a Beleza convulsiva e os olhos da mulher amada (objeto de tantos de seus textos). Em *O amor louco*, postulando suas reflexões sobre a *Beauté convulsive*, o narrador nos revela justamente o pensamento analógico e a relevância dos olhos como bases de suas ideias. Vejamos:

Os « belo como » de Lautréament são o próprio manifesto da **poesia convulsiva**. Os grandes e claros olhos, alba ou alburno, **báculo de feto**, rum ou cólquico²⁹⁷, **os mais belos olhos** que existem, quer nos museus, quer na vida real, abrem-se à sua chegada, tal como desabrocham as flores, abrem-se, para já não verem, em todos os ramos do ar. Esses olhos que já só exprimem, nos seus múltiplos e cambiantes, êxtase, fúria e terror, são os olhos de Ísis (« É o ardor de outrora... »), os olhos das mulheres entregues aos leões, os olhos de Justine e de Juliette, os olhos de Matilde de Lewis, os olhos de alguns rostos de Gustave Moreau, ou de certas cabeças de cera mais recentes. (BRETON, 2006, p. 13, grifos nossos)

Apoiados, assim, nessa nítida alusão aos olhos como “báculo de feto”, o que pode naturalmente ser traduzido por “báculo de avenca/samambaia”, constatamos que a Beleza convulsiva estava, não há dúvida, para Breton, naqueles “*yeux de fougère*” que ele viu “se abrirem de manhã” (p. 102), o que justifica perfeitamente sua retórica e sua escolha para a criação dessa metáfora fotoliterária.

Dessa maneira, acreditamos que, da imagem metonímica da pessoa de Nadja, do traço de seus olhos, Breton edifica essa metáfora fotográfica e anuncia a máxima do Surrealismo que estará na frase final da obra: a beleza, que “será CONVULSIVA, ou não será” (p. 146). Nesse livro-manifesto, mais uma vez ausente, agora de seu próprio retrato, por meio do recorte feito na fotografia da jovem (Figura 38), o autor formula em imagem essa significativa metáfora da máxima de seu movimento, decerto surpreendido por ver um princípio surrealista estampado no próprio corpo, nos olhos dessa pobre moça.

Conforme provoca Pascaline Mourier-Casile, os poucos meses de aventura ao lado de Nadja ocupam “quase duas vezes mais de espaço que os dez anos que precederam”²⁹⁸ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 129), isto é, quase o dobro de espaço no texto que os eventos

²⁹⁷ Trata-se da tradução lusitana da Editora Estampa. Salientamos que no original lemos “Les grands yeux clairs, aube ou aubier, **crosse de fougère**, rhum ou colchique” (BRETON, 1992, 679, grifo nosso). O tradutor optou por traduzir *fougère* por “feto”, sinônimo no português europeu para a planta denominada no Brasil “samambaia” ou “avenca”.

²⁹⁸ No original, “presque deux fois plus de place que les dix ans qui ont précédé”.

que os precedem na primeira parte dedicada às apreciações críticas do escritor. Poderíamos assim compreender então que Nadja vale muito mais como expressão do Surrealismo do que toda aquela elucubração das primeiras páginas? É o que nossas análises têm constatado.

Segundo destaca ainda Moraes na apresentação da tradução brasileira dessa obra, “a desconcertante Nadja, encontrada ao acaso numa calçada de Paris, deixou de ser apenas uma figura-chave da mitologia pessoal de Breton para se tornar ela mesma um mito, a ecoar enigmas do igualmente desconcertante século XX” (MORAES, 2007, p. 15). Essa característica fundamental da obra, recorrente na crítica bretoniana, na nossa visão, é patente na escrita poética do texto e na caracterização da personagem, o que se repete e reverbera na representação desse corpo fragmentado pelo gesto fotográfico, um corpo que é apagado por completo para se converter no mito, no símbolo do Surrealismo. Em nossa leitura, Nadja, tornada mito, transmuta-se agora definitivamente e a um só tempo em musa literária e imagem fotográfica do Surrealismo.

Ausente também dessa única fotografia “real”, a partir da ausência definitiva e resultante de um corpo fragmentado e convertido na metáfora do princípio da Beleza convulsiva, Nadja é tornada a própria imagem fotográfica mítica: a jovem é transfigurada sobretudo no Mito da mulher arquétipo do Surrealismo, um Mito que será perseguido em todas as obras do escritor.

Embora o narrador acredite inclusive que sua busca pela *mulher-arte* houvera se encerrado ao final de *Nadja*, não pelo Encontro com a mulher que dá nome ao livro, mas pela existência de “tu”, a repetição de encontros análogos e igualmente surreais o acompanhará e será um mote literário que atravessará suas narrativas até *Arcano 17*. *Nadja* é portanto um livro-sacrifício-manifesto que lança discursiva e visualmente as bases do Surrealismo que Breton desenvolverá e buscará demonstrar em suas demais obras.

A jovem Nadja, por sua vez, já sabia que essa procura não se iniciaria nem se encerraria nela. Em seu primeiro Encontro, a jovem profetisa vê que há uma Estrela procurada, ao aludir à esposa daquele que ela acaba de conhecer: “Agora que eu tinha começado a vê-la. Era de fato uma estrela, uma estrela em cuja direção o senhor ia. Não tinha como não chegar nessa estrela. Ao ouvi-lo falar, senti que nada impediria: nada, nem mesmo eu... Jamais poderá ver essa estrela como eu a via” (p. 70). Nadja prevê em forma de estrela, o 17º arcano maior do Tarô, o sinal em busca do qual esse *flâneur* caminhava. Se o narrador acreditara que “que essa substituição de pessoas termina em ti, pois és insubstituível, e que para mim seria à tua frente, por toda a eternidade, que essa sucessão de enigmas teria fim” (p. 144), ele estava equivocado. A Estrela-Nadja ou mesmo as estrelas anteriores, continuará a

ser substituída e reaparecerá por meio da Estrela-*toi*, da Estrela-*X*, da Estrela-*aquela mulher que acabara de entrar* ou da Estrela-*minha bela vagabunda*, passando por essa repetição insistente de imagens femininas tão semelhantes, até chegar à Estrela-*Arcano 17*.

Dessa maneira, Nadja – a primeira personificação do Surrealismo e metáfora fotoliterária da *Beauté Convulsive* – é sacrificada na obra para dar lugar ao Mito-Nadja, ao Mito da Estrela que se repetirá. Sacrificada e transmutada textual e fotograficamente, Nadja se transforma no arquétipo do feminino, na tópica central da poética bretoniana, percorrida e perseguida sem cessar em cada uma de suas narrativas, partindo dessa substituição de pessoas, de Simone à Nadja, à Lise, à Suzanne, à Jacqueline, à Elisa, num movimento em tudo análogo ao descrito por Roland Barthes em seus *Fragments d'un discours amoureux* (1977), o movimento da errância, por meio da qual o ser está fadado a errar “até a morte, de amor em amor”²⁹⁹ (BARTHES, 1977, p. 117).

Esse Mito-Mulher do Surrealismo, essa *femme-surréalisme*, será procurada pelo narrador em suas deambulações até a chegada da sua personificação plena. Encarnada em diversas formas, a alma errante representará nessa obra apenas um traço, um rastro do Surrealismo, uma pista que será usada para a perpétua busca bretoniana, a busca que culminará novamente na figura de Melusina, agora então “liberta”, e se encerrará na sua obra final pelo Encontro com a *mulher-criança*, com a mulher sobre a qual o tempo “não tem domínio” (BRETON, 1986, p. 50), a mulher que “bem além de Melusina, é Eva e é agora mulher inteira” (BRETON 1986, p. 56).

Nessa última obra, totalmente dedicada à exaltação do feminino, torna-se clara e manifesta a correspondência que Breton estabelecia entre a mulher e a arte, o que nos auxilia a compreender seu exercício retórico constante de criar o arquétipo da mulher iniciado na escritura de *Nadja*. De acordo com a formulação de André Breton:

Que a arte dê resolutamente a prioridade ao pretense “irracional” feminino, que ela conserve ferozmente como inimigo tudo aquilo que, tendo a presunção de se considerar como seguro, como sólido, traz na realidade a marca dessa intransigência masculina que, no plano das relações humanas na escala internacional, mostra suficientemente, hoje em dia, do que ela é capaz. (BRETON, 1986, p. 48)

Para o escritor surrealista, caberá ao artista

a tarefa de fazer predominar ao máximo tudo aquilo que diz respeito ao sistema feminino do mundo por oposição ao sistema masculino, de investir

²⁹⁹ No original, “jusqu’à la mort, d’amour à amour”.

exclusivamente nas faculdades da mulher, de exaltar, ou melhor ainda, de se apropriar, a ponto de fazê-lo zelosamente seu, de tudo aquilo que distingue do homem no que se refere aos modos de apreciação e de volição. (BRETON, p. 1986, p. 47-48)

Parece-nos crucial perceber assim que o Surrealismo pretende conceder ao amor, ao desejo, à sexualidade, ligados à imagem do feminino, um lugar privilegiado, o que significa fazer deles os motores da revolução contra o conformismo e os tabus. É isso o que observa com detalhes Maria Inês França, em “Surrealismo entre imaginário e real”³⁰⁰ (2008), para quem a mulher nesse movimento “está próxima do lugar da loucura e do inconsciente por ser ela o próprio símbolo do desejo e por ocupar o imaginário surrealista um lugar central, magnificado”. Nadja e essas demais mulheres surrealistas personificam as ideias de Breton, tendo em vista justamente que “a mulher e o amor suscitam na arte surrealista o mágico no âmbito do habitual, devolvendo o brilho e o mistério a uma realidade desencantada, e portanto, apresentando o revolucionário” (FRANÇA, 2008, p. 730).

Também na interpretação de Mourier-Casile, de *Nadja* a *Arcano 17*, última narrativa e solução aparente, em cada uma das narrativas bretoniana esse escritor propõe um esboço ou um pressentimento de solução para aquilo que continua sendo para ele “o problema central da vida do homem: o Amor”³⁰¹ (MOURIER-CASILE, 1994, p. 123).

O dedicado ensaio de Simone de Beauvoir sobre o feminino no Surrealismo nos leva à conclusões análogas. A escritora acrescenta ainda que o amor indestrutível, na concepção bretoniana, só poderia ser único, o que transforma de certo modo em paradoxal a atitude desse autor de dedicar obstinadamente suas obras a um amor “único e eterno a mulheres diferentes” (BEAUVOIR, 1970, p. 279). Para Beauvoir, entretanto, “são as circunstâncias sociais que, impedindo a liberdade de escolha, conduzem o homem a escolhas infelizes; de resto, através desses erros, êle busca em verdade *uma* mulher” (BEAUVOIR, 1970, p. 279).

Em outras palavras, mesmo que Breton apresente mulheres diferentes, ele está sempre em busca justamente da mulher única, e é isso que faz o autor reconhecer e se recordar nos rostos amados – mesmo sob aparências dessemelhantes – de um traço comum. Beauvoir salienta enfim que “À ondina de *L'Amour fou*, êle pergunta: ‘Sois vós finalmente essa mulher? É somente hoje que devíeis vir?’ Mas em *Arcane 17*: ‘Bem sabes que, ao te ver pela primeira vez, sem hesitação te reconheci’” (BEAUVOIR, 1970, p. 279).

³⁰⁰ Referimo-nos aqui ao capítulo que consta na publicação *O Surrealismo* (2008), organizada por J. Guinsburg e Sheila Leirner.

³⁰¹ No original, “le problème central de la vie de l’homme : l’Amour”.

Esse feminino, associado ao irracional, à intuição e à capacidade de amar no Surrealismo, decerto ligado às fontes do conceito de *anima* jungiano, será então enfim descrito e concluído por esse escritor sob os contornos da Estrela, a força guia e condutora por excelência no imaginário ocidental, e sobretudo a Estrela do Tarô, do Arcano 17 – símbolo que enfatiza a natureza autônoma da psique e que, aliás, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), representa a intercomunicação entre mundos diferentes e a alma que une o espírito à matéria, temas igualmente fundamentais nas obras surrealistas. E, como não poderia ser diferente, Breton vale-se por fim justamente do Tarô, uma concepção do mundo tornado representação, um espelho do inconsciente, para propor um termo à sua busca.

Finalmente sobre *Nadja*, e para não nos alongarmos mais, incitam-nos, à guisa de uma instável conclusão, os ecos desta bela indagação de Maurice Blanchot, com a qual gostaríamos de encerrar nossas elucidações:

Nadja, esse nome que só é a metade de um nome, não seria ela, dando-lhe um rosto, uma voz, uma presença, o próprio desconhecido, o *aquilo* (?) indeciso que no mundo, desregrando o mundo, **deixar-se-ia atestar para tomar sensível e real à luz do dia a afirmação surrealista?** (BLANCHOT, 2010, p. 192, grifo nosso)

Para nós, portanto, também por meio dessa última imagem analisada, confirma-se a nossa percepção de que *Nadja* é fragmentada e ausenciada do texto e das imagens dessa obra, o que aqui resulta em seu sacrifício para a sua conversão fotoliterária no próprio rastro do Surrealismo, um rastro que, como vimos, será evocado e buscado em diferentes formas e aparições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

« *Pas perdus ? Mais il n'y en a pas* » (Nadja)

Iniciados com o objetivo central de analisar e compreender as funções das imagens fotográficas na obra bretoniana *Nadja*, estes estudos tornaram-se cada vez mais complexos, foram tomando corpo e profundidade e percorreram diversos caminhos teóricos e literários, o que resultou em um trabalho de revisão e exame bibliográfico bastante extenso e cuidadoso e em uma tese mais longa do que o estimado originalmente. Por vezes, chegamos mesmo a atravessar trajetórias incertas e a vagar com passos vacilantes que se convertiam em círculos e mais círculos sem respostas. Nenhum passo foi, contudo, perdido. Os passos aliás jamais são perdidos. Eles sempre deixam seus rastros. E, na realidade, todo percurso só se constrói de fato na caminhada.

Como uma imagem fotográfica, tivemos de mergulhar na escuridão das indagações, e de lá saímos – do banho revelador – com os resultados (tão gratificantes quanto provisórios) que aqui apresentamos.

Essa empreitada acadêmica e pessoal obrigou-nos a adentrar a fortuna crítica bretoniana, sua produção literária e artística e os mais vastos itinerários teóricos nos campos da literatura e da fotografia. Ao final dessa jornada, resta para nós, por um lado, a certeza do fechamento de um ciclo de debates e de reflexões desenvolvidos em torno desse intrigante livro de André Breton e suas pouco mais de 140 páginas... Por outro lado, a sensação de pontos e linhas ainda não arrematados é constante e, por certo, será eterna. É preciso, entretanto, encerrar mais essa etapa de pesquisa. É preciso, bem o sabemos, encerrar e dar tons de acabamento ao nosso texto (perpetuamente aberto). E encerrar é sempre o ato que nos parece mais árduo.

Nas três partes desta tese, buscamos sustentar nossas reflexões para construir, pelo viés interartístico, intermediático e fotoliterário, mais um caminho possível para a leitura e a compreensão da construção estética dessa obra tão cara ao Surrealismo francês, vinculando-nos à vasta crítica europeia e avolumando um pouco mais a crítica literária brasileira.

Certos problemas conceituais basilares para o projeto que delineamos, tais como a dissolução de fronteiras entre autobiografia e ficção ou o papel das imagens fotográficas no todo da obra, foram se associando pouco a pouco a problemáticas urgentes e em grande ascensão nos estudos literários atuais, sobretudo o reconhecimento da necessidade de tratamento adequado às questões interartísticas, com metodologias mais recentes que possam dar ênfase e auxiliar efetivamente na leitura e na análise de obras híbridas, a exemplo da obra

fotoliterária estudada. No decorrer dos estudos, portanto, à medida que pequenas indagações iam sendo respondidas, novos e mais instigantes tópicos e interrogações iam surgindo.

O desenvolvimento desta tese suscitou assim, e em primeiro lugar, a percepção clara da importância dos estudos interartes, intermediáticos e fotoliterários como métodos auxiliares e complementares na busca pelo exame integral de obras como a aqui analisada. Com tais estudos pudemos também verificar quão íntimas e inerentes são as relações que envolvem e envolveram a escrita e a imagem ao longo da história e constatar como é fundamental considerá-las nas investigações características dos estudos interartísticos.

Os nossos estudos possibilitaram igualmente a compreensão e a verificação dos diversos acréscimos que a história, a teoria e a arte fotográfica enquanto objeto de análise têm a fornecer à leitura dessa obra em muitos aspectos, do que se pôde concluir, como ponto primordial e resposta à nossa pergunta primeira, o caráter complementar e indissociável das imagens fotográficas, sob mútua interferência com o texto.

Foi também um resultado fecundo obtido ao longo desses estudos a percepção e o conhecimento das especificidades materiais da mídia fotografia e de suas implicações conceituais e filosóficas. Compreendida como uma imagem fixa dotada de características materiais e semióticas próprias e singulares, o exame das relações entre literatura e fotografia passaram a se distinguir para nós das demais análises das relações entre palavra e imagens em geral, ao passo que começamos a entender e a articular em nossas leituras as particularidades e potencialidades fotográficas.

A postura inicial, que intentava verificar se a inserção fotográfica era complementar ao texto literário, deu lugar à constatação de um contato muito mais profundo e recíproco, o que foi muito produtivo ao nos revelar como mútuas as (inter)relações entre o literário e o fotográfico. De modo análogo, a análise comparativa e das influências da fotografia no texto literário foi gradativamente modificada para a noção de interferências bilaterais, o que nos impeliu a buscar sempre ler fotograficamente o texto e literariamente as fotografias que compõe esse livro. Nosso posicionamento ao mesmo tempo interartístico, intermediático e fotoliterário foi por conseguinte determinante para o aprofundamento da leitura dessa obra.

Na mesma perspectiva, esta tese nos auxiliou a analisar e a averiguar as ressonâncias e as intercessões tão numerosas entre a literatura e a fotografia na formulação dos discursos críticos e literários acerca da fotografia desde o seu surgimento, bem como as alterações literárias ocasionadas pela invenção da mídia fotográfica e pelos contatos do literário com o fotográfico a partir do século XIX. Em nossos exames históricos, encontramos uma série de obras (fotoliterárias, portanto) que desde os anos 1840 sofreram interferências fotográficas na

sua estrutura literária ou causaram interferências nas formas de representação da fotografia, o que favoreceu e fortaleceu nossos estudos bretonianos. Pudemos ainda perceber a importância das artes visuais e da fotografia no contexto artístico do início do século XX, em especial no que se refere à arte surrealista.

O reconhecimento e a defesa dessas reciprocidades nos fizeram decidir por optar pelo uso do termo Fotoliteratura e de seu decorrente adjetivo, fotoliterário(s), alicerçados evidentemente nos conceitos-chave demonstrados por Jean-Pierre Montier (2008 e 2015), o que implicou para nós reconhecer a relevância fundamental das fotografias na construção do sentido dessa obra e afirmar que sua integralidade deve-se não apenas às intenções do escritor, André Breton, mas também aos sentidos pretendidos e atingidos pelas fotografias e, igualmente, às correlações de significados surgidas desse contato material.

Desse modo, a partir das análises encontradas na primeira parte desta tese, foi possível situar a obra surrealista analisada em um contexto fotoliterário e examinar sua constituição enquanto obra híbrida em que se conjugam as artes literária e fotográfica, assim como também pudemos verificar suas implicações mais fundamentais.

Acerca das fotografias inseridas, nos foi possível analisar e, assim, refutar algumas ideias recorrentes em parte da crítica bretoniana, quais sejam do seu caráter *redundante*, ou da *banalidade e neutralidade* típica de imagens de qualidade inferior, como cartões-postais. Tal postura teórico-metodológica nos ajudou, desse modo, a chegar à apreciação do que passamos a denominar *ilustração em ressonância*, no que concerne às imagens fotográficas inseridas nesse livro, ou seja, um tipo de ilustração em complementariedade cujo contato com o texto gera *interferências construtivas* que resultam na amplificação dos significados tanto do texto e quanto da imagem. Essa definição nos permitiu compreender seu principal efeito no todo da obra, aquele por nós nomeado *metáfora fotoliterária*. Esses foram alguns dos conceitos-chave que esta tese nos possibilitou desenvolver e que poderão ser naturalmente aplicados como auxiliares para a leitura de outras obras fotoliterárias.

Contudo, tais formulações só foram possíveis sobretudo pela ênfase que concebemos à leitura conotativa das imagens fotográficas, por assumirmos como premissa a existência de *metáforas fotográficas*, isto é, enfatizamos a capacidade conotativa própria da fotografia, na via contrária de afirmações limitantes que visam a encarcerar a imagem fotográfica no estatuto de imagem de sentido restritamente literal.

Desconfiando sempre dos criptogramas que esse grandioso livro não cessa de formular, nos foi ainda possível fazer um estudo acerca dos valores simbólicos das fotografias e das interações de significados empreendidas entre o texto e a imagem, tanto nessa quanto

em outras obras fotoliterárias de André Breton. Tais confirmações levaram-nos a notar a relevância primordial das fotografias na construção do sentido das obras e a vislumbrar um *projeto fotoliterário* desenvolvido pelo autor, um projeto que liga ao menos suas principais obra narrativas, *Nadja*, *Les vases communicants* e *L'amour fou*.

Resolvida, pelo menos em termos de posicionamento teórico, a perspectiva de análise dessa obra, as questões que deram início a estas pesquisas puderam ser gradualmente respondidas. Uma vez materialmente já bem debatidas e analisadas, as conclusões que surgiram da primeira parte da tese constituíram as bases sólidas que nos permitiram seguir com as indagações que houveram emergido de nossas leituras e que foram assim ampliadas no restante da tese.

De modo geral, as conclusões mais substanciais e, por isso mesmo, vitais para nossos estudos e para a leitura interpretativa que fizemos dessa obra, conforme demonstramos e discutimos ao longo da tese, foram a *complementariedade* e a *interferência recíproca* entre texto e fotografia e a *homologia* entre as linguagens, ou a “convocação” da linguagem fotográfica pela literária descrita por diversos teóricos e denominada por Irina Rajewsky (2012) *referência intermediática*. Intentamos demonstrar e comprovar ao longo destes estudos a constituição de uma obra fotoliterária que segue os princípios de uma poética que responde às noções do *instantâneo* e do *traço*.

Nessa perspectiva, no que tange à homologia das linguagens literária e fotográfica, após os detalhados exames que realizamos, nos sentimos autorizados a assumi-la como elemento estruturante dessa obra e formulamos nossas propostas de leitura da obra em termos de uma *poética do instantâneo* e de uma *poética do traço*, cujas análises e aprofundamentos foram encontrados na segunda e na terceira partes desta tese, respectivamente.

Dessa maneira, na segunda parte da tese passamos a revelar e a desenvolver uma análise aproximativa entre a escritura literária e a arte fotográfica, bem como entre a fotografia e a autobiografia e também entre a fotografia e a escrita surrealistas, mais especificamente.

Em uma conciliação *fotoliterária* equilibrada, observamos que a obra bretoniana encena em suas páginas a escrita de um *journal intime*, o que para nós a vincula às aspirações fotográficas desse texto. Por meio da poética do instantâneo estruturada por André Breton, pudemos concluir o que tão assertivamente Hervé Guibert descrevera em seu *L'image fantôme* (1981). Nessa obra bretoniana, em um texto pretensamente sem preocupação estética, no qual não serão feitos “retoques”, associado ao tom médico, “tomado ao vivo” e livremente a partir da memória imediata, não nos resta dúvida de que o escritor desejou retomar a própria

fotografia, mesmo porque a escritura do *diário*, assim como da carta, são, segundo nos diz Guibert,

deux écritures d'une même texture, d'une même **immédiateté photographique**. C'est la **trace** la plus récente de la mémoire, et c'est à peine de la mémoire : comme quelque chose qui semble encore vibrer sur la rétine, **c'est de l'impression, presque de l'instantané**. C'est une **écriture brute**, qui **ne supporte pas la retouche**, et qui supporte mal le travail de réécriture : on pourrait croire que le journal est **comme une planche-contact**, un alignement de prises de vues, en attente d'un développement, mais non. (GUIBERT, 1981, p. 75, grifos nossos)

Conforme bem advoga Guibert pelas palavras de Goethe, nós concluímos que, no texto de André Breton, reverbera em cada frase “l'expression de la première impression qui est toujours précieuse, parce qu'elle est la plus vraie” (GOETHE *apud* GUIBERT, 1981, p. 75).

Nessa mesma esteira, pela desconstrução da noção de real e de representação na literatura e na fotografia, deparamo-nos com a fecunda noção de índice, de traço. Para avançar em nossas hipóteses, portanto, foi imprescindível a adoção e o exame da noção de traço do real, o que foi igualmente auxiliar na leitura do texto literário. Na segunda parte da tese, pudemos então demonstrar, no exame da fotografia surrealista, uma proposta de escrita autobiográfica e verdadeira que objetiva capturar o “por trás” do real, assim como certas imagens fotográficas que capturam a realidade, mas que, pelo recorte do real, atingem a revelação da surrealidade. Essas compreensões e associações entre a escrita e a fotografia surrealistas nos deram o suporte necessário, nos auxiliando a transpor os limites entre autobiografia e ficção na leitura da obra bretoniana, e nos permitiu assumir definitivamente que o surreal encontra-se e é intrínseco à própria realidade cotidiana.

A partir da noção de captura do real, fixação de vestígio e de descoberta do surreal encoberto, fincamos-nos na ideia de traço e vestígio do real na fronteira entre a realidade e a sua representação. A partir dessa ótica foi possível desenhar a concepção de descoberta da surrealidade que se esconde na realidade, ou de *negativo do real*, tanto pelo uso do texto quanto pelo da imagem.

Nesse mesmo sentido, julgamos ser possível analisar a obra *Nadja* em termos de uma captura da surrealidade subjacente ao real e afirmar que tal proposta é vislumbrada, a partir das escolhas artísticas do autor, ao se atingir um novo ângulo de “tomada” dos eventos narrados, tanto no texto quanto nas imagens fotográficas. O autor gera, por meio de sua linguagem e das fotografias inseridas, uma inovadora e inusitada apreensão dos eventos sob

um perspectiva que visa à comprovação do maravilhoso encoberto na realidade dos fatos vividos, narrados e fotografados. Essa obra configura-se, em nosso entendimento, pela junção complementar de duas linguagens destinadas à representação das esferas de alcance do maravilhoso cotidiano: a mulher e a cidade, cuja captura apenas pode ser cumprida pelo exercício de entrega-se à *flânerie* (literário-fotográfica).

Desse modo, a poética do instantâneo foi formulada a partir da conjunção entre o intuito fotográfico de captura do “instante que passa” e comprovada pelas marcas textuais de presentificação recorrentes nessa obra em formato de diário. Nessa concepção cara da instantaneidade pudemos verificar os ecos do fundamento bretoniano da Beleza convulsiva, atingida pelo contraste da apreensão fixa do movimento dos objetos, ou seja, da fixação dos momentos dos movimentos, possível nessa obra pela sua conjugação fotoliterária da captura do instante.

Ainda na segunda parte desta tese pudemos verificar a ligação entre a poética do instantâneo e a captura do cotidiano proporcionada pelo exercício da *flânerie*. Foi possível ainda a esta tese comprovar a existência de uma *rota fotoliterária* na base da arquitetura dessa obra, o que não somente contribuiu para a leitura do texto como fomentou a indagação acerca dos sentidos ocultos nas relações entre as demais obras fotoliterárias de André Breton.

Reservado à terceira parte da tese, o exame e a fundamentação da poética do traço auxiliou-nos a compreender os reflexos e as repetições concernentes à morte, ao vazio e à ausência que nos incitavam desde a primeira leitura dessa obra. Nessa terceira parte, pudemos então conceber a fotografia e o texto literário como traço de um *instante que foi e não é mais*. Formulamos finalmente a tensão entre *ausência e presença* como elemento estrutural e também determinante para o entendimento dessa obra.

Foram ainda exploradas e analisadas as recorrências às temáticas da morte, do vazio, da ausência, do distanciamento e do apagamento nesse texto bretoniano. Para tanto, analisamos a reincidência de lugares desertos representados pelas fotografias e reconhecemos uma atmosfera fúnebre que circunda as páginas do livro. Examinamos também diversas imagens verbais e fotográficas relativas à morte e à ausência, e fizemos a análise detida de certas fotografias com o intuito de comprovar o ausenciamento da jovem na obra que leva seu nome por título. Usamos ainda como suporte para nossas hipóteses outras diversas análises das ausências textuais e fotográficas da jovem.

Por conseguinte, percebemos e assumimos a tensão paradoxal presença-ausência do traço (luminoso ou gráfico) um componente essencial para a leitura dessa obra – em constante

contraste com o sentimento de perenidade estável por vezes associado à fotografia e ao texto literário.

Outro aspecto examinado na terceira parte desta tese foi o que denominamos *sacrifício* da *pessoa* de Nadja – para a fundação do *Mito-Nadja*. Pudemos assim concluir que a poética do instantâneo fundamenta-se na *eternização da ausência*, o que nos fez ler em *Nadja* a ausência como elemento estruturante, afirmado e duplicado por temas e marcas textuais e por interferências fotoliterárias. A análise empreendida no capítulo final da tese corroborou tal percepção, a partir do exame detalhado do retrato “Seus olhos de avenca”, o que nos auxiliou a assumir definitivamente que tal fotografia não se trate de uma imagem nem literal nem simbólica de Nadja, mas represente a máxima Surrealista da Beleza convulsiva, o que nos colocou assim diante da constituição do arquétipo feminino do movimento do Surrealismo.

O nosso objetivo foi então, em cada capítulo desses estudos, o de operar e de construir nesta tese, partindo de cada reflexão conclusiva, uma análise das interferências interartísticas que respeite tanto as diferenças materiais quanto os limites das artes que compõem a obra estudada. Finalmente, do mesmo modo que reconhecemos o uso da fotografia na construção do discurso narrativo em seu aspecto de complementariedade significativa, defendemos igualmente um amálgama estrutural formado para constituir uma *poética fotoliterária do instantâneo*, na busca pelo (sur)real cotidiano, e *do traço*, na paradoxal tensão ausência-presença.

Como em toda pesquisa, nós nos defrontamos com algumas problemáticas que não puderam ser desenvolvidas integralmente, mas que foram de extrema importância para nossas reflexões. São portanto pontos que restam em aberto para próximos estudos nossos ou de outros pesquisadores que se dediquem à obra de André Breton. Nossa tese, entretanto, já aponta para algumas pistas que deverão ser aprofundadas.

Na perspectiva dos estudos fotoliterários, será válido investigar mais minuciosamente as conexões entre as obras desse projeto fotoliterário por nós identificado, examinando as demais relações intertextuais e interfotográficas que ligam *Nadja*, *Les vases communicants* e *L'amour fou*, e mesmo verificar com mais detalhes a continuidade da rota fotoliterária que percorre tais livros, por nós sugerida.

Poder-se-ia ainda analisar, com vistas à interpretação mais ampla do projeto fotoliterário surrealista, as relações entre os textos e as fotografias nas publicações periódicas desse movimento, dando sequência às instigantes leituras de Michel Poivert, em *L'image au service de la révolution* (2006). Essas revistas fariam então parte de um projeto fotoliterário que não é bretoniano mas surrealista? Ou ainda, como lidar com as relações fotoliterárias

presentes nas revistas surrealistas? Seriam essas indagações a serem revisada e respondidas em estudos futuros, por exemplo.

Surgiu-nos ainda, ao final da construção da tese, uma questão que passamos a julgar como um dos pontos determinantes para o Surrealismo, qual seja a do feminino e de suas relações com as fundamentações poéticas e estéticas dos autores surrealistas. Não nos cabendo aprofundar com pormenores essa problemática, dedicamos ao menos algumas percepções preliminares, ao que poderemos evidentemente dar seguimento. Ademais, a figura feminina poderia ser analisada não somente nos textos, mas nas fotografias surrealistas ou nas fotografias inseridas nas obras de autores surrealistas, como Breton.

Notemos, inclusive, por um lado, a fotomontagem de Salvador Dalí, intitulada *Le phénomène de l'extase* (Figura 45), publicada na revista *Minotaure* nº 3-4 (POIVERT, 2006, p. 34), em 1933, em que vemos uma série de figuras femininas em poses pelo autor consideradas representativas do êxtase. É inevitável verificar a relação entre o fenômeno do êxtase e a figura do feminino. A isso acrescentamos ainda que a fotomontagem constitui-se a partir da imagem central: a fotografia de Brassã, de 1932, *Le phénomène de l'extase, portrait de femme* (Figura 46).



Figura 45



Figura 46

Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

Por outro lado, salientamos que a própria estreia do movimento, representada pela revista *La révolution surréaliste*, deu-se sob a égide de imagens do feminino. Citemos ao menos duas fotografias: a fotografia judicial da prisioneira Germaine Berton (Figura 47, consultada em POIVERT, 2006, p. 18 e na própria revista), militante sindicalista e anarquista, trabalhadora metalúrgica, e o quadro de René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* (Figura 48, consultada em POIVERT, 2006, p. 26 e na própria revista).

Em torno dessas formas femininas gravitam, como podemos ver, fotografias dos membros do movimento surrealista coladas. Tais imagens estampam as páginas do primeiro número desse periódico pioneiro e inaugurador do Surrealismo, em 1924, e o seu volume nº 12, em dezembro de 1929, respectivamente. A fotomontagem que centraliza Germaine Berton traz ainda um verso de Charles Baudelaire: “Le femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves”, o que estabelece definitivamente os laços da mulher, e sobretudo dessa “femme criminelle” (POIVERT 2006, p. 40), com o surgimento e com as ideias estruturais do movimento.

O número 11, de março de 1928, da *La Révolution surréaliste* apresenta ainda outras seis fotografias de mulheres (p. 21-22) que dão forma às “*attitudes passionnelles en 1878*”, imagens que acompanham aliás o famoso artigo de Louis Aragon e André Breton diretamente relacionado ele também à problemática do feminino cara à psicanálise: trata-se do texto “Centenaire de l’hystérie”.

Outrossim, é também um quadro de Magritte, *Le viol* (1934), com uma imagem deformada mas feminina, que foi utilizado como capa do livro de Breton de 1934, a reunião de artigo intitulada *Qu’est-ce que le surréalisme?* (Figura 49).



Figura 47
 Germain Berton et les membres du groupe surréaliste - Montagem anônima



Figura 48



Figura 49

Como se dá a configuração das imagens de mulheres textual e fotograficamente no Surrealismo? E quais os significados que emergem dos contatos fotoliterários na construção da imagem da mulher e sua importância estética para o movimento? Não podendo nos alongar nessas problemáticas igualmente nodais, abrimos aqui novos caminhos que poderão ser perseguidos, caminhos nos quais esta tese não representa senão os primeiros passos. Impossíveis de serem respondidas nestas pesquisas, são questões a se lançar...

Finalmente, e por nossa convicção da complementariedade e das interferências fotoliterárias, escolhemos inserir também na composição desta tese fotografias que entram em ressonância com nosso texto e que guardam em seus traços luminosos as reminiscências do processo de desenvolvimento destas pesquisas. Como não poderia deixar de ser, no decorrer destas pesquisas, tornamo-nos mais familiarizados com essa arte tão fascinante e reveladora, e diversos fotógrafos passaram a compor nosso léxico e nosso imaginário artístico, mas igualmente cultural, literário e teórico.

Ao lado dos gigantes André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, ou mesmo Marcel Proust, Marguerite Duras, Georges Rodenbach e outros grandes autores literários universais a quem esta tese deve tanto em termos de conhecimento literário e de mundo, os fotógrafos com os quais íamos nos deparando, de Eugène Atget a Jacques-André Boiffard, Brassai ou Man Ray, dos monumentais Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Sebastião Salgado, André Kertész, Diane Arbus ao imensurável Robert Doisneau, passando pelos escritores-fotógrafos Sophie

Calle e Hervé Guibert, tornaram-se familiares às nossas retinas e fundamentais aos nossos avanços teóricos e analíticos.

Tomados da certeza das relações recíprocas que nossas leituras e nossas apreciações fotográficas exerciam umas nas outras e persuadidos do papel determinante de certas imagens fotográficas para nossas decisões de pesquisa e igualmente de algumas de nossas conclusões mais cruciais, decidimos compartilhar com nossos leitores ao menos três delas, as que abrem, segundo pode ser visto, cada uma das partes desta tese.

Como desejamos fugir de qualquer sombra de encarceramento que nossos comentários pudessem causar às leituras singulares que cada leitor poderia fazer (e decerto o fez) ao se deleitar com imagens de tão alto valor estético, optamos por não mencionar (o que permaneceremos sem fazer) qualquer explicação teórica ou técnica acerca dessas fotografias. Com a mesma intenção de não interferir ou condicionar, o que certamente diminuiria a experiência estética do leitor, não fizemos sequer uma menção a elas ao longo da tese. Delas deixamos restarem suas composições, seus traços, suas estéticas tão particular, seus enquadramentos, seus recortes, seus ângulos de tomadas de vista – o que enfim verdadeiramente importa na apreciação de uma obra de arte.

Gostaríamos, contudo, ao final dessa recapitulação dos resultados obtidos, esboçar as motivações que nos levaram à escolha dessas três imagens – de um universo imenso de possibilidades. Desprovidos, no entanto, de qualquer aparato teórico (como aprendizes da fruição estética ou como seguidores assíduos dos apontamentos “subversivos” de Roland Barthes), desnudados por completo e subjetivos como todo sujeito invariavelmente é, decidimos por inserir tais fotografias pelo que intimamente elas nos revelavam (por acaso? coincidentemente?) e refletiram de nossas próprias indagações teóricas.

Essas três imagens em muito nos auxiliaram a compreender não somente o objeto teórico e artístico que manipulávamos pela primeira vez, mas nos responderam – de modo análogo ao *acaso objetivo* bretoniano – alguns de nossos questionamentos e por vezes nos tiraram dessas ciladas e “becos sem saída” de pesquisa tão frequentes.

Nenhuma das fotografias duplica o que nosso texto diz. Elas não são de forma alguma redundantes. Isso porque as fotografias eleitas para nossa composição refletem aspectos impalpáveis, ligados em verdade aos pensamentos que nos habitavam ao longo tanto da leitura teórica ou das obras bretonianas e outras quanto da própria escritura da tese. As fotografias refletem o que há de menos acadêmico e de mais subjetivo na nossa relação com a pesquisa, portanto. Entramos no limite entre o pessoal e o acadêmico, mesmo porque é impossível negar que nossa percepção subjetiva do mundo e de nós dialogue e reverbere todo

o tempo em nosso objeto de estudo. É essa sensação e certeza inclusive que levou Barthes a escrever tão subjetiva quanto magistralmente *A Câmara clara*.

Em tom de ensaio, tentaremos nessas últimas páginas tornar cognoscível o *punctum* dessas fotografias, em uma tentativa provavelmente frustrada, mas aproximada, de descrever em palavras os efeitos de ressonância desencadeados nas interferências entre essas fotografias e o texto desta tese. Essas não são, incontestavelmente, as únicas maneiras de ver, ler, descrever e apreciar essas imagens. Ainda bem.

Diante de um escritor que transforma tudo em uma “floresta de indícios”, que converte todos os elementos do mundo, até mesmo os seres, como Nadja, em signo, em traço refletido no real, nos percebemos – ao longo do contato com os textos e as imagens que estudávamos – assombrados de sinais que acenavam para nós as nossas próprias buscas. E o que estávamos estudando não eram apenas conceitos, mas as imagens fotográficas apareciam elas também no decurso de nossos estudos e de nossa escritura. Dessa forma, seria improvável que as fotografias que íamos passando em revista não interferissem na apreensão dos conceitos, na leitura literária e na própria escritura da tese, ao passo que nosso modo de lê-las ia também sendo alterado, de maneira recíproca. O estudo e a escrita da tese iam alterando a nossa forma de ver e interpretar as fotografias; e elas iam mutuamente modificando e consolidando o nosso entendimento de certas concepções essenciais.

O leitor pode certamente ter se aproximado dos sentidos que apresentaremos, pois lia nossas ideias expressas no texto e pode ter desconfiado das relações que se estabeleciam para nós entre o texto e as imagens. Essas imagens, porém, não só refletiam, como estraçalhavam nossas ideias, as faziam se debater e se multiplicar. Nós víamos nelas a ressonância dos nossos pensamentos e elas devolviam para nós novas e modificadas ideias.

Algumas fotografias confirmavam e corroboravam certas reflexões de pesquisa, como a de Eugène Atget que abre a primeira parte do nosso texto, *Rue des Ursins (4e arrond)*. Essa fotografia nos fez perceber que a *vida (ou a imagem que dela vemos) é um imenso criptograma a ser decifrado*. Isso porque não tivemos como olhá-la, examiná-la sem notar que, por sua disposição, que é e só pode ser fortuita, Atget enquadra e recorta um pedaço do mundo que revela numerosos elementos fundamentais destacados em nossos estudos.

Ressoa dessa maneira em nós o eco dos elementos que estão nessa imagem: a *Rue des ursins* fotografada situa-se na Île de la Cité, tal qual a Place Dauphine, centro do mapa geopoético que vislumbramos nas páginas bretonianas; na imagem vemos duas charretes aparentemente abandonadas, como nas mais diversas fotografias por nós analisadas; a rua encontra-se, de modo análogo às ruas em *Nadja*, quase deserta, exceto por um homem

(prestes a *partir*?); na fachada da loja é possível ver um corte na palavra “*charbons*”, nos sugerindo que se trate de mais uma loja de lenha e carvão de palavras alucinatórias; na *affiche* colocada na lixeira de metal à direita da imagem vemos uma pequenina menção que revela a Rue La Fayette, o local do Encontro entre Breton e a passante enigmática. Ressoa em nós por fim o acaso mesmo – um acaso objetivo no contexto destes estudos – de todos esses elementos estarem presentes em uma só imagem. Assusta-nos a coincidência. Compreendemos por essa imagem que a vida (a vivida ou a vista nas representações literárias e fotográficas...) é um criptograma, composto de acasos objetivos a serem decifrados. E como um acaso objetivo, essa imagem condensa uma resposta que só “é”, que só existe para nós e que dialoga somente com uma necessidade interior. Tal qual a fotografia do Jardim de inverno, da mãe de Barthes ainda criança, o que vemos nessa fotografia talvez apenas esteja lá para nós e não tenha a menor significância para mais ninguém. Repisando as belas palavras desse teórico, essa fotografia decerto não é para mais ninguém nada

além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida). (BARTHES, 1984, p. 110)

Na nossa leitura subjetiva, curiosamente a realidade encobre, é verdade, uma série de símbolos, de sinais, para serem decifrados como criptogramas. No entanto, se nessa fotografia se esconde uma série de indícios, talvez ela apenas projete o nosso próprio inconsciente, a nossa própria busca incessante. Paul Edward (2008) teria razão ao comparar as fotografias a projeções inconscientes? Barthes (1984) teria então acertado com exatidão ao dizer que as fotografias nos tocam apenas naquilo que vemos de nós refletido nelas? Toca em nós nos vemos refletidos nela, é isso? Poderá o leitor ter lido nela vários e vários outros sinais de si nessas fotos?

Naturalmente o *punctum* dessas fotografias para nós, no contexto da imersão nas leituras e na escrita propriamente do texto, só podia *apontar* para nossos próprios pensamentos. O que nos toca nessas imagens é o próprio espelho que enxergamos nelas, o espelho de nossas ideias mais profundas. O que nos “impressiona” é ver o espelho de nossas angústias teóricas e pessoais em fotografias que são um reencontro com nossas ideias. É isso o que nos causa nelas esse pressentimento de um Encontro com nós mesmos. O que nos toca mais agudamente nessas fotografias é, portanto, a nossa relação íntima e subjetiva com as ideias que nos suscitaram esses estudos. Essas fotografias são em última instâncias metáforas

condensadas das sensações etéreas e jamais recuperáveis emergidas no decorrer e do interior das pesquisas.

A fotografia que abre a segunda parte da tese, por sua vez, *Derrière la Gare Saint-Lazare*, de Henri Cartier-Bresson, nos permitiu não somente ver o conceito *explosante-fixe* descrito por Breton, como nos ajudou a entender definitivamente o conceito da Beleza convulsiva, a sua relação com a fotografia e – principalmente – com a captura do *instante decisivo*. A fotografia de Cartier-Bresson operou como um banho revelador que nos fez sair da longa escuridão de ideias em que nos encontrávamos, relutantes e sem saber como conciliar a poética do instantâneo e a captura do movimento. Logo ao ver essa fotografia, o acabamento dos conceitos e a finalização da segunda parte da tese concretizaram-se. Por outro lado, em uma resposta ativa e recíproca, após escrever sobre a poética do instantâneo nos foi possível compreender por completo a arte desse fotógrafo inigualável e a beleza de seu instante decisivo.

Já na terceira parte dessa tese, foi a tensão ausência-presença que nos levou a escolher a fotografia de Brassai, *Armoire à glace dans un hôtel de passe, rue Quincampoix*. Estávamos envoltos no paradoxo mortal da eternização do instante, da tensão do traço que eterniza e apaga. Folheávamos as páginas de Rosalind Krauss revisando outros de seus conceitos, quando tombamos sobre a análise que ela faz dessa fotografia. Já conhecíamos bem essa imagem. Não nos lembrávamos, é verdade, da análise de Krauss. Não a relemos de imediato. A mulher de costa, cujo corpo se vê espelhado no armário roubou completamente nossa atenção. A mulher está ou não ao lado do homem? Foi a primeira frase que nos veio à mente.

A mulher nua está ou não na imagem? A mulher está ou não no quarto? Está ou não com o homem? Seu corpo desnudo aparece em uma espécie de decalque de “terceiro grau” para o *regardeur* dessa fotografia, em um simples reflexo, marcando na presença desse retrato reenquadrado pelo espelho da porta do armário o abismo intransponível entre ela e o homem, ao contrário dela vestido, e quem, em verdade, a ela dá as costas. Vemos assim na presença que “impressiona” o espelho apenas o eco de uma ausência que se amplifica.

Dias se passaram. A imagem retornava ao nosso espírito ao escrevermos a respeito da desconcertante e evidente ausência-presença de Nadja. Era isso. Aí estava a decifração para o enigma. Sua imagem estava decalcada pelo discurso do escritor: era isso que igualava sua ausência à ausência latente do traço fotográfico. Retomamos à fotografia. Duplamente refletida, nessa imagem como no texto bretoniano, era a representação de um corpo – um índice também decalcado do real – que se impregnava no espelho e era captada pelo

fotógrafo. E a fotografia, por sua vez, como o texto literário um decalque do decalque, representa um duplo vazio.

Novamente em uma relação bilateral, nossos estudos nos auxiliavam a compreender a *mise en abyme* da imagem e a imagem nos elucidava nossas próprias ideias. Víamos com clareza e a um só tempo a “virtualidade” do texto literário e da imagem fotográfica.

Tomaremos ainda para concluir as palavras de Krauss, às quais precisamos retornar por se tratar de uma análise completa e impecável dessa fotografia que representa as nossas reflexões sobre a ausência no texto e na imagem:

o espelho situado em um canto do espaço – aqui um quarto de bordel – serve mais uma vez para reunir os ocupantes deste quarto na superfície única da fotografia, ao mesmo tempo em que os reúne em um segundo plano unificado situado no próprio quadro da imagem. Este segundo plano é a estrutura do enquadramento retilíneo do armário, que desempenha aqui o papel de um quadro interno diante do qual um homem vestindo-se de pé olha para o espelho de uma das portas do armário, enquanto o corpo nu de sua parceira é apanhado sob a forma de uma imagem virtual enquadrada pelo espelho da outra porta. **Presente apenas sob a forma de imagem refletida, a mulher é arrancada de sua posição no espaço “real” e transplantada em uma relação de contigüidade espacial direta com seu cliente. Nesta união que só se efetuou no plano da imagem, o casal produz um signo transitório, fugitivo do significado de seu encontro:** a relação sexual anônima é representada pela justaposição de dois corpos sem rosto nos espelhos, pela clausura destes dois corpos que se dão as costas no campo real. (KRAUSS, 2014, p. 152-153, grifos nossos)

Nessa perspectiva, além dessa imagem afirmar a ausência na presença, ela retoma ainda a noção bretoniana tão cara que concebe a realidade ela também como representação, recolhe temas conscientemente “apagados” da obra (o corpo, a sexualidade, a prostituição) e representa uma presença que oculta uma ausência, ao dar forma a uma união (no espelho) que em verdade encobre uma desunião, assim como a imagem de Nadja – que é apenas um traço impresso no espelho da memória literária.

Seria mentir e mesmo uma inutilidade não afirmar, no final das contas, que o que nos fez escolher essas e não outras imagens foi seu *punctum* – esse conteúdo subjetivo de toda fotografia – mas igualmente sua alta qualidade estética, o que não se explica (e por isso nem tentaremos). Esperamos profundamente que o leitor possa ter visto nessas fotografias seus próprios reflexos, suas próprias projeções inconscientes. Há em cada uma delas um *punctum* que nos tocou é claro; há entretanto outros tantos *punctuns* individuais que devem tocar cada leitor. Vale aliás lembrar nessa esteira uma última noção sobre o *punctum* barthesiano: “quer

esteja delimitado ou não, trata-se de um complemento: é o que eu acrescento à foto e que *todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p. 81).

E, se enfim, o leitor fizer dessas fotografias outras e outras interpretações nada semelhantes às nossas, isso é igualmente válido e não prejudica em nada o entendimento desta tese.

A despeito de sua inserção no conjunto textual e fotográfico desta tese – e é essa a última conclusão a que chegamos com auxílio delas –, assim como a despeito da inserção daquelas fotografias no todo de *Nadja*, as fotografias falam e devem ser também interpretadas por si só. Mesmo que nossas escolhas tenham sido motivadas pelo *punctum* nelas pulsante, pelos diálogos que elas estabeleciam conosco, fazendo ressonância no que estávamos sentindo e pensando, ou pelas ideias que íamos formulando para a tese, nós e os leitores podemos e devemos, como quisermos, lê-las por si mesmas (cujo valor é em si inestimável) ou como metáforas fotoliterárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras do autor:

BRETON, André. *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*. Paris: Gallimard, 1952.

_____. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *O amor louco*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____. *Arcano 17*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Œuvres complètes*. Vol. III. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Œuvres complètes*. Vol. IV. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. O manifesto do Surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 220 a 260.

_____. O Segundo Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 261 a 332.

_____. *Lettres à Simone Kahn*. Paris : Gallimard, 2016.

_____. (Org.). *La révolution surréaliste*. Números 1 a 12. Periódicos disponíveis no Site da Bibliothèque Nationale de France (<https://gallica.bnf.fr>). Acesso em: 06 jul 2015.

Obras teóricas e literárias em geral:

ADORNO, Theodor. Revendo o Surrealismo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003, p. 135-140.

ALBACH, Hester. *Léona, héroïne du surréalisme*. Traduit du néerlandais par Arlette Ounanian. Arles: Actes Sud, 2009.

ALMEIDA, Danielle Grace de. Texto e fotografia em *Nadja*, de André Breton. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, 2011, Curitiba. Anais. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1157-1.pdf>. Acesso em: 12 set 2014.

AMAR, Pierre-Jean, ARROUYE, Jean. *Métaphores photographiques*. Paris: CREAPHIS, 2004.

ANDRADE, Vania M. B. (Org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária* [recurso eletrônico]. Belo Horizonte : Cas'a'screver, 2016. Disponível em: https://issuu.com/novodicionariodemigalhasdapsicanali/docs/novodicionario_psicanalise. Acesso em: 13 set 2018.

ARBEX, Márcia. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?. In: *Caligrama*: Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte, v. 4, p. 79-94, dezembro 1999.

ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários. Faculdade de Letras. UFMG, 2006.

ARROUYE, Jean. La photographie dans « Nadja ». In: *Mélusine*, n° IV: Le livre surréaliste/ Actes du Colloque en Sorbonne organisé par H. BEHAR, juin 1981. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, p. 123-151.

AUERBACH, Erich. A condição humana. In: _____. *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AZEVEDO, Érika e PONGE, Robert. André Breton e os primórdios do surrealismo. In: *Revista Contingentia*, vol. 3, n° 2, p. 277-284, novembro/2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____ et al. *Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972, p. 35-44.

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

_____. *La chambre claire: notes sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

_____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BASTIEN, Sophie. La Participation photographique dans les « Grandes proses » de Breton. In: VASSEVIÈRE, Maryse. *La fabrique surréaliste*. Actes du séminaire du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Paris: Association pour l'étude du surréalisme et les auteurs, 2009a, p. 129-149. Disponível em: <http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/wp->

[content/uploads/2014/10/5.-Fabrique_BAT.pdf](#). Acesso em: 12 mar 2017.

_____. La photographie chez Breton : une illustration du hasard objectif. In : *Revue Voix Plurielles*, Vol 6, n. 1, 2009b. Disponível em : <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/169>. Acesso em: 12 mar 2017.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1845. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. A especificidade das artes (Salão de 1846; A arte filosófica; Salão de 1859). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura*. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O público moderno e a fotografia: carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859*. Tradução e comentários Ronaldo Entler. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>. Acesso em: 10 mar 2018.

BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In: _____. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Les éditions du cerf, 1981.

BEAUJOUR, Michel. O que é *Nadja*?. In: BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 163-164.

_____. Qu'est-ce que « Nadja » ?. In: *La nouvelle revue française*, nº 172. André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. Hommages – témoignages – l'œuvre – le mouvement surréaliste. Paris : Gallimard, 1967, p. 200-219.

BEAUVOIR, Simone de. André Breton ou a poesia. In: _____. *O segundo sexo: 1 fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.

BÉHAR, Henri. (dir.). *Guide du Paris surréaliste*. Paris: Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do Capitalismo. Obras escolhidas, volume 3. 2 ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, p. 185-236.

_____. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1935. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 39-51.

_____. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1939. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 53-67.

_____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedeman (1982); Organização da edição brasileira

Willi Bolle; colaboração de Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BLANCHOT, Maurice. O amanhã brincalhão. In: *A conversa infinita: a ausência de livro*. Tradução João Moura Jr.. São Paulo: Escuta, 2010, p. 179-199.

_____. Le demain joueur (sur l'avenir du surréalisme). In: *La nouvelle revue française*, nº 172. André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. Hommages – témoignages – l'œuvre – le mouvement surréaliste. Paris : Gallimard, 1967, p. 281-308.

BONNET, Marguerite. *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti, 1975.

_____. Nadja dans la « maison verre ». In: HULAK, Fabienne (dir.). *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice: Z'Éditions, 1992, p. 171-177.

BRASSAÏ. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard, 1997.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BRON, Jean-Albert; LEIGLON, Christine; URNANIK-RIZK, Annie. *Nadja André Breton: littérature et langages de l'image*. Paris: Éditions Ellipses, 2002.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M.. *Que é Literatura Comparada?* Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRUNET, François. *Photography and Literature*. Londres: Reaktion books, 2013.

BUTOR, Michel. Heptaède Héliotrope. In: *La nouvelle revue française*, nº 172. André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. Hommages – témoignages – l'œuvre – le mouvement surréaliste. Paris : Gallimard, 1967, p. 170-199.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ . (Org.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. Surrealismo no Brasil. In: _____ . *Brigada ligeira e outros estudos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARVALHAL, Tania F. *Literatura Comparada*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Orgs.). *Interartes*. 1ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, v. 1.

CHEÑIEUX-GERDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CIDADE, Daniela Mendes. Autópsia da cidade. In: *ARQTEXTO*. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Nº 1, p. 12-23, 2000. Disponível em https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Daniela%20Mendes.pdf. Acesso em: 08 jul 2018.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, nº 2, São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 37-55, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 01 abril 2016.

_____. “Estudos Interartes: introdução crítica”. Tradução Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; Gusmão, Manuel (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-362.

_____. “Estudos inter textos / inter artes / inter media”. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, n. 14, p. 9-39, jul-dez 2006.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

COUTO, José Geraldo. *André Breton: a transparência do sonho*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

D'ANGELO, Biagio. Suite vénitienne, de Sophie Calle. Viagem autofotobiográfica com sombras, máscaras e mapas de ilusão. In: *FronteiraZ* : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP, nº 14, 2005, p. 195-206. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/22871/17070>. Acesso em 08 mai 2017.

D'ANGELO, Biagio; SOULAGES, François & VENTURELLI, Suzete. (dirs.) *Frontières des mouvements autophotobiographématiques*. Paris: L'Harmattan, 2016.

DANIER, Richard, *L'Hermétisme alchimique chez André Breton: interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*. Villeselve: Éditions Ramuel, 1997.

DANTAS, Marta. Breton, um errante sonhador. In: SANTOS, Volnei Edson dos. (Org.). *Sopros do Silêncio*. Londrina: EDUEL, 2008, v. 1, p. 71-105.

DEBAENE, Vincent. *Nadja, André Breton*. Paris: Hatier, 2002.

DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

DINIZ, Thaís F. N. e VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

- DOUET, Philippe. *Breton Nadja*. Paris: Éditions Ellipses, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012.
- DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de minuit, 1984.
- _____. *O Amante*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- EDWARDS, Paul. *Littérature et photographie. La tradition et l'Imaginaire (1839-1939), Royaume-Uni et France*. Tese de Doutorado. Université Paris XII, 1996.
- _____. *Soleil noir : photographie et littérature des origines au surréalisme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- FABRIS, Annateresa. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da EDUSP, 1991.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- _____. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol. 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- _____. Sophie Calle: entre imagens e palavras. In: *ARS*, vol. 7 nº. 14. São Paulo, 2009, pp. 68-85. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/258>. Acesso em: 14 set 2018.
- FERRIGNAUD, Jean-Louis. *Nadja de Breton: premières leçons*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo : Hucitec, 1985.
- FREITAS, Maria Teresa de. Surrealismo e Romance na França. In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. Belo Horizonte, v. 1, p. 23 a 42, outubro/1988.
- FRIZOT, Michel. (dir.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1994.
- FRIZOT, Michel. *Toute photographie fait énigme*. Paris: Éditions Hazan, 2015.
- FONSECA, P. C. L. e SOUSA, F. D. Literatura e Fotografia: o anseio pela apreensão do instante. In: *Revista Signótica/UFRJ*. Rio de Janeiro, v. 20, p. 149 a 174, jan/jun 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/5116/4240>. Acesso em: 15 set 2014.
- GAMBI, Henrique do Nascimento. *O Fogo das aparências: descrição e fotografia em Amor louco, de André Breton*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de

Minas Gerais. Faculdade de Letras, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-84YM42>. Acesso em: 07 ago 2017.

GLINOER, Anthony. L'impensable référence au réel. In: *CONTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 12 janvier 2014. Disponível em <http://contextes.revues.org/5861>. Acesso em: 20 set 2014.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GROJNOWSKI, Daniel. *Photographie et langage*. Paris: José Corti, 2002.

_____. Le roman illustré par la photographie. In: LOUVEL, Liliane e SCEPI, Henri. (dir.). *Texte/Image: nouveaux problèmes*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em formato online em: <http://books.openedition.org/pur/30894>. Acesso em: 09 dez 2017.

GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Les Éditions de minuit, 1981.

GUILBARD, Anne-Cécile. Proust à travers les photographies. In: *Revue internationale de Photolittérature* n°1 [En ligne], mis en ligne le 11 oct 2017. Disponível em: http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2851. Acesso em: 03 fev 2018.

GUINSBURG, J., LEIRNER, Sheila (Orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A energia iconoclasta do surrealismo. In: *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC Rio, 2014.

GUNTHER, André e POIVERT, Michel. (dirs.). *L'art de la photographie : des origines à nos jours*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.

HUBERT, Étienne-Alain e BERNIER, Philippe. *Nadja*. Collection Connaissance d'une œuvre. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2002.

JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Armand Colin, 2015.

_____. *L'image et les signes*. Paris: Armand Colin, 2016.

JOPECK, Sylvie. (dir.). *La photographie et l'(auto)biographie*. Paris: Gallimard, 2004.

JUCHEM, Marcelo. *Imagens e letras do realismo à vanguarda: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura*. Dissertação de Mestrado. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16225>. Acesso em: 16 set 2014.

- KRASE, Andreas. *Paris: Eugène Atget 1857-1927*. Cologne: Taschen, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- La nouvelle revue française*, nº 172. André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. Hommages – témoignages – l'œuvre – le mouvement surréaliste. Paris : Gallimard, 1967.
- LE BRUN, Annie. História de um desastre. In: BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 149-156.
- LE GOFF, Hervé. *La photographie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- LEMAGNY, Jean-Claude. Metamorfoses dos olhares fotográficos sobre a cidade. In: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* (PUC-SP). Tradução Eveline Bouteiller Kavakama. São Paulo, v. 18, p. 115-120, 1999. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10982/8102>. Acesso em: 30 mar 2015.
- LEMAGNY Jean-Claude e ROUILLÉ, André. (dirs.). *Histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 243-309.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image: images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-97ZLNU>. Acesso em: 03 ago 2018.
- MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe. (dirs.). *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- MONTIER, Jean-Pierre. (dir). *Transactions photolittéraires*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- MONTIER, Jean-Pierre. La constellation métaphorique photolittéraire. In: *Revue internationale de Photolittérature* nº1 [En ligne], mis en ligne le 11 oct 2017. Disponível em: http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2877. Acesso em: 05 mar 2018.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton*. Paris: Gallimard, 1994.

NACHTERGAEL, Magali. *Nadja*. Images, désir et sacrifice. In : *Postures*, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n° 7, 2005 [En ligne]. Disponível em : <http://revuepostures.com/fr/articles/nachtergael-7>. Acesso em: 11 out 2017. Originalmente publicado como: NACHTERGAEL, Magali. *Nadja*. Images, désir et sacrifice. In : *Postures*, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n° 7, p. 158-173, 2005.

_____. *Esthétique des mythologies individuelles* : le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. Tese de doutorado. Paris: Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00640863/document>. Acesso em: 28 set 2017.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAVARRI, Roger. *André Breton Nadja*. Colléction Études Littéraires. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

NÉE, Patrick. *Lire Nadja*. Paris : Dunod, 1993.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô* : uma jornada arquetípica. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo : Cultrix, 1989.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 2010.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

NUVOLATI, Giampaolo. Le flâneur dans l'espace urbain. In: *Géographie et cultures* [En ligne], n° 70, 2009, mis en ligne le 25 avril 2013. Disponível em: <http://gc.revues.org/2167>. Acesso em: 07 mai 2018.

OBERHUBER, Andrea. Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte*. In : *Revue internationale de Photolittérature* n°1 [En ligne], mis en ligne le 11 oct 2017. Disponível em: http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2868. Acesso em: 05 mar 2018.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.

_____. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012.

ORTEL, Philippe. *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: _____. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAESE, Celma. As vanguardas e o caminhar urbano como prática estética. In: Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade, 1, 2010, Porto Alegre. Anais. *Revista*

Contingentia, vol. 5, nº 2, p. 199-210, novembro/2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/issue/view/1176>. Acesso em: 08 dez 2015.

PAZ, Octavio. André Breton ou la recherche du commencement. In: *La nouvelle revue française*, nº 172. André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. Hommages – témoignages – l'œuvre – le mouvement surréaliste. Paris : Gallimard, 1967, p. 26-39.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.

POIVERT, Michel. *L'image au service de la révolution: photographie, surréalisme, politique*. Cherbourg-Octeville: Le point du jour éditeur, 2006.

_____. A fotografia francesa dos anos 1900: o fracasso do pictorialismo. In: *ArtCultura* (Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia), vol. 10, nº 16, 2008. Tradução Charles Monteiro. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1493>. Acesso em: 10 abril 2017.

_____. *Brève histoire de la photographie*. Paris: Hazan, 2015.

_____. Le surréalisme et la photographie : une avant-garde antimoderne? In : *Littera* (Revue de langue et littérature françaises) nº 2, 2017. Disponível em : https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/2/0/2_61/_pdf/-char/ja. Acesso em: 07 nov 2017.

POMMIER, Édouard. Introdução: Retratar. In: BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário; MORÃO, Paula; AMADO, Tesesa (Orgs.) *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 165-185.

PONGE, Robert (Org.). *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.

_____. (Org.). *Aspectos do Surrealismo*. *Organon* Revista do Instituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 8, n. 22, 1994.

_____. (Org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1999.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *Le temps retrouvé*. Paris, Gallimard [Folio Classique], 1990.

PUJADE, Robert. *Fantastique et photographie*. Paris: L'Harmattan, 2015.

RODENBACH, Georges. *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion, 1998.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 73-95.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constança Egreja. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARKANY, Stéphane. Nadja ou la lecture du monde objectif. In: *Mélusine*, nº IV: Le livre surréaliste/ Actes du Colloque en Sorbonne organisé par H. BEHAR, juin 1981. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, p. 101-109.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drama moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

SAVARIS, Michele. A inserção das imagens fotográficas como estratégia narrativa na obra Nadja. In: Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade, 1, 2010, Porto Alegre. Anais. *Revista Contingentia*, vol. 5, nº 2, p. 412-420, novembro/2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/issue/view/1176>. Acesso em: 08 dez 2014.

SEBBAG, Georges. *André Breton L'amour folie: Suzanne, Nadja, Lise, Simone*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. La trace ombilicale. In: MÉAUX, Danièle e VRAY, Jean-Bernard (dirs.). *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 17-24.

_____. *Esthétique de la photographie*. Paris: Armand Colin, 2017.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

TAMINIAUX, Pierre. *Du surréalisme à la photographie contemporaine: au croisement des arts et de la littérature*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

THÉLOT, Jérôme. *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

TUFVESSON, Lilian. A Flânerie em Três Olhares: Realismo, Surrealismo e Street Photography. In: *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT4-FO.htm. Acesso em: 03 ago 2018.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Sites consultados:

<https://etudesphotographiques.revues.org>

<http://phlit.org>

Sites usados para consultas fotográficas:

<http://catalogo.artium.org/book/export/html/6045>

<http://mol-tagge.blogspot.com.br/2011/05/fotografia-surrealista-surrealismo-e.html>

<http://www.ubugallery.com/exhibitions/jindrich-styrsky-dreams/#gallery-image/0>

<https://www.metmuseum.org> (Site The Metropolitan Museum of Art)

<https://www.photo.rmnp.fr> (Site l'Agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais)

<https://gallica.bnf.fr> (Site Bibliothèque Nationale de France)

<https://www.moma.org> (Site The Museum of Modern Art)

<http://www.carnavalet.paris.fr> (Site Musée Carnavalet)