



Instituto de Letras -IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

VITTOR IBAÑES DA SILVA

**FOTOGRAFIA, LITERATURA E SURREALISMO: UMA ANÁLISE
DAS RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E LITERATURA NA
OBRA NADJA, DE ANDRÉ BRETON.**

PROF. DR. SIDNEY BARBOSA

Brasília

2013

VITTOR IBAÑES DA SILVA

**FOTOGRAFIA, LITERATURA E SURREALISMO: UMA ANÁLISE
DAS RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E LITERATURA NA
OBRA NADJA, DE ANDRÉ BRETON.**

,Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras Português da Universidade de Brasília. Realizada sob orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília

2013

Pela realização desse trabalho agradeço aos meus familiares e amigos que contribuíram das mais diversas formas para a execução dessa importante atividade, o que muito me estimulou e ensinou.

Dedico o presente trabalho a todos os familiares e amigos que contribuíram para a realização do presente estudo.

*Dizem bem que a literatura é um dos mais
tristes caminhos que leva a toda parte.*

André Breton

RESUMO

Com o surgimento das grandes metrópoles na modernidade, as relações humanas se constituem diferentemente. A realidade das cidades composta por produtos industriais, luzes, letreiros, vitrines e automóveis faz com que a grande maioria das pessoas mantenha relações plásticas e não preste atenção ao significado de coisas elementares. O Surrealismo, dentre outros aspectos, faz um convite ao novo olhar sobre as coisas caducas, sobre os locais habituais, sobre as coisas inúteis. **Nadja** é um exemplo dessa atividade de *flanêur*, que consiste no perambular pela cidade entregue ao sabor do acaso e do inesperado. O texto de André Breton é acompanhado por um conjunto de fotografias distribuídas ao longo do romance. A proposta desse estudo é descrever e analisar a nova linguagem proposta por **Nadja** ao integrar ilustrações e literatura em uma das primeiras experiências de leitura interativa, contextualizando o romance no cenário surrealista em que surgiu.

Palavras-chave: **Nadja**, Surrealismo, Fotografia e Literatura, *flanêur*, André Breton

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Um breve histórico do Surrealismo.....	9
Breton, o mentor do movimento	18
Breve histórico da fotografia e sua relação como Surrealismo	22
Fotografia em Nadja de André Breton.....	28
Considerações Finais	35
Referências bibliográficas.....	37

INTRODUÇÃO

O surrealismo foi uma corrente artística que tinha o objetivo de lançar uma nova cosmologia a qual procurava entender a arte através das experiências oníricas e psicanalíticas do ser humano. Essa proposta implicava em retirar as coisas de seu lugar habitual e apresentá-las da forma mais improvável possível. O choque causado pelas composições surrealistas das mais diversas áreas artísticas estimulava a reflexão sobre as estruturas sociais da época.

Dentro desse contexto, André Breton, o mentor do surrealismo, escreveu uma das obras mais representativas desse momento: **Nadja**. A história é contada por um narrador-personagem, possivelmente o próprio Breton, e narra os passeios feitos por ele em companhia de sua parceira Nadja. A singularidade desse romance se dá pela relação entre fotografia e literatura, pois ao mesmo tempo em que o narrador conta a história, ele distribui fotografias ao longo do livro referentes aos momentos, lugares, sensações, objetos que encontra.

A atividade do *flanêur*, o cidadão que vaga pela cidade entregue ao acaso e ao inesperado, é bastante explorada por Breton em **Nadja**. No decorrer da história as personagens passeiam por vários lugares de Paris deparando-se com objetos inusitados e incomuns, descrevendo sensações, relatando impressões e tudo isso ilustrado com fotografias que fazem o leitor ter a impressão estar acompanhando o passeio das personagens.

O objetivo desse estudo é analisar os resultados estéticos frutos da relação entre literatura e fotografia. O texto de Breton, aliado ao conjunto de fotografias cria uma nova experiência de leitura que aprofunda o contato do leitor com o texto, caracterizando uma das inovações literárias do século XX. A proposta do trabalho também é descrever as ligações de algumas fotografias em específico com o texto e como Breton constrói a interação entre as duas artes.

Um breve histórico do Surrealismo

A Europa do entre - guerras vivia um colapso, dividida entre vitoriosos e derrotados, ambos abalados pelos efeitos devastadores da 1ª Guerra Mundial. O que existia era uma espécie de falsa sensação de que tudo havia se resolvido e que o mundo caminhava para a reconstrução. Várias são as descobertas e avanços científicos, fabricam-se automóveis, aumenta-se o consumo, revoluciona-se o transporte com o aumento do uso do avião, estradas de ferro e navegações.

Para alcançar uma compreensão satisfatória do Surrealismo é imprescindível analisar a sua estreita relação com o Dadaísmo, estética que o precedeu influenciando-o decisivamente. A respeito desse paralelo, a obra “Realismo, Racionalismo, Surrealismo – a arte no entre-guerras”, escrita por Briony Fer, David Batchelor e Paul Wood, alerta para um equívoco por muitos cometido: Encarar o Surrealismo como consequência imediata do Dadaísmo (1993, p.47).

Autores como André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault trabalharam juntos, de fato, no projeto dadá bem como no surrealista. A tendência de atribuir a relação de causa e consequência direta a um e a outro não pode ignorar o fato de que os referidos escritores foram parceiros em projetos independentes do Dadaísmo, até mesmo antes que ele emergisse como uma corrente expressiva em Paris (FER, BATCHELOR, WOOD, 1993). Inegáveis são as evidências de conexões entre os movimentos, porém não se pode fechar os olhos para a existência da revista *Littérature*, a qual teve vinte números lançados entre março de 1919 e agosto de 1921. De acordo com Fer, Batchelor e Wood (1993,p.48)

Littérature era uma revista de formato pequeno, contendo em torno de 24 a 32 páginas de poemas, pequenas críticas e ensaios ocasionais produzidos por seus editores – Aragon, Breton e Soupault – e por gente mais velha e mais conhecida nos círculos artísticos e literários no período pré-guerra, incluindo Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy e Max Jacob, que haviam publicado também algumas matérias em *Sic e Nord-Sud*¹.

Os mesmos autores afirmam que a revista *Littérature* não guardava muitas semelhanças com as revistas dadá publicadas em Paris, a saber *Dada*,³⁹¹ e as duas edições de *Cannibale*, de Tzara, no começo de

¹*Sic e Nord-Sud* eram duas revistas de crítica literária contemporâneas à *Littérature*.

1920. Os aspectos gráfico, tipográfico e o elenco de textos se apresentavam de maneira mais conservadora e constituiriam um campo de expressão para os precursores do Surrealismo, onde eles desenvolveriam uma série de técnicas de produção literária e recursos teóricos, além da crítica às convenções que regiam a literatura. Trechos de textos como *LesChampsmagnétiques* (1919) e *L'Entrée des mediums* (1922), os quais estão no rol das publicações mais importantes para o Surrealismo, figuram em *Littérature* (1993,p.48).

A obra intitulada *As vanguardas Europeias* de Mário de Micheli, afirma que o Surrealismo tentou fazer aquilo que o Dadaísmo não conseguiu. A estética dadaísta tinha na prática da negação a sua liberdade, ao passo que o Surrealismo tenta fundamentar uma doutrina a essa liberdade. O autor argumenta que muitas das posturas dadaístas permanecem no Surrealismo, suas atitudes destrutivas, seus gestos, o sentido geral de sua revolta e mesmo seus métodos provocativos, entretanto sob uma roupagem diferente (2004,p.151). Micheli (2004,p.151) aponta:

De fato, enquanto o anarquismo puro do Dadaísmo contava unicamente com os humores derrisórios da sua polêmica, chegando no máximo à concepção de liberdade como rejeição imediata e definitiva de toda convenção moral e social, o surrealismo se apresenta como a proposta de uma solução que garanta ao homem uma liberdade realizável de maneira positiva. O Surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva de dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia. Em outras palavras, opõe ao anarquismo puro um sistema de conhecimento.

Ainda na mesma obra, Micheli defende que um dos objetivos perseguidos pelos surrealistas era superar as posições de revolta e protesto para chegar a uma postura revolucionária explícita. E a liberdade inerente a esse processo apresentava, para os surrealistas, duas faces: a liberdade social e a liberdade individual, sendo que a primeira é condição necessária para a realização plena da segunda. Essa é uma das questões centrais sobre a qual se debruçam os surrealistas sob a liderança de André Breton, considerado o mentor espiritual do movimento (2004, p.152).

Para elucidar esses dois pólos da liberdade, Breton e seus companheiros iniciam uma investigação científica que passa por dois nomes caros para a estética surrealista: Karl Marx e Sigmund Freud. Marx como teórico da liberdade social e Freud como teórico da liberdade individual

(2004,p.153). Em 1935, durante uma entrevista, Breton declara a adesão dos surrealistas ao materialismo dialético e de todas as suas teses, tais como: primado da matéria sobre o pensamento; adoção da dialética hegeliana como ciência das leis gerais do movimento; concepção materialista da história; necessidade da Revolução social como solução do antagonismo entre as forças produtivas materiais da sociedade e as relações de produção existentes (lutas de classe). No campo da psicologia, Breton aponta para o que pretende dar uma base científica sobre a origem e as mudanças das imagens ideológicas, e é nesse caminho que a psicologia do processo do sonho de Freud assume uma importância relevante para o surrealismo².

Segundo Micheli (2004,p.153), “estamos diante das duas almas do surrealismo: alma herdeira dos mais inquietos espíritos românticos e a alma que deseja acolher a mensagem da revolução socialista”. Nesse trecho, o autor faz referência à fratura entre a arte e a vida, entre a arte e a sociedade, reflexo daquele momento histórico. Frente a essa questão, os surrealistas se propõem a encontrar uma possibilidade de solução, irrompendo na história, inclusive politicamente, com fulcro na criação de um ambiente favorável ao desenvolvimento da liberdade material e espiritual do homem. Essa vontade moderna, já era perceptível no Expressionismo e no Dadaísmo, entretanto o ponto que diferencia a atividade surrealista é a busca por uma teorização que embasasse a ação concreta, real (2004,p.154).

Breton enumera as palavras de ordem do surrealismo, tais como: “*transformar o mundo*, disse Marx; *Mudar a vida*, disse Rimbaud³; *É preciso sonhar*, disse Lênin; *É preciso agir*, disse Goethe⁴”. Todos esses ímpetos apontam para a oposição entre sonho e realidade, e explicam a importância que adquiriu o poeta Lautréamont para os surrealistas, que disse: “A poesia deve ter como objetivo a verdade prática”.

Maurice Nadeau, em sua obra “ História do Surrealismo”, coloca Lautréamont como a invocação mais frequente dos surrealistas, e seu trabalho como um modelo ao qual eles procuravam se assemelhar, e ainda confere-lhe o título de principal fecundador do movimento (2008, p.43). Sob essa perspectiva, Maurice Nadeau (2008, p.43) diz:

²BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Sagittaire, Paris, 1935, p.78-79.

³*Ibidem*, p.97.

⁴*Ibidem*, p.86.

Em resumo, não lhes faltava nada menos que a garantia Lautréamont para “satisfazer sua (deles) vontade de poder” no “trabalho literário”. É dizer, ao mesmo tempo, em que altitude o colocavam. É reconhecer sua influência determinante e de todos os momentos sobre eles.

A respeito do ideário surrealista, Nadeau ressalta que o Surrealismo é considerado por seus fundadores como um novo meio de conhecimento, especialmente de áreas que ainda não haviam sido exploradas, tais como: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em resumo, o avesso do lógico. Há a tentativa de reconciliar os dois universos, a realidade e o sonho; para realizar essa missão, privilegia-se o caráter científico, sistemático, experimental, em detrimento do anarquismo destrutivo do Dadaísmo (2008,p.46).

Dentro desse contexto, surge o modo fundamental de exteriorização do pensamento surrealista, o automatismo. Em seu Primeiro Manifesto Surrealista, André Breton afirma que o Surrealismo é automatismo psíquico puro, pelo qual expressariam tanto por escrito como também verbalmente ou de outras formas os processos de funcionamento real do pensamento. Esse procedimento, afirma ainda ele, seria realizado dispensando o controle exercido pela razão ou qualquer outra preocupação estética ou moral⁵.

Tristan Tzara já havia dado uma fórmula para a feitura de um poema dadaísta, na qual ele aconselhava o agente a pegar uma jornal e uma tesoura e o convidava a recortar palavras e sorteá-las aleatoriamente para compor o texto. Entretanto, essa fórmula, de acordo com Micheli (2004,p.157), difere do automatismo proposto pelo Surrealismo, que por sua vez propunha uma abordagem mais psíquica e menos mecânica. Acerca do automatismo surrealista diz André Breton:

“Façam com que lhes tragam o necessário para escrever depois de se terem acomodado no lugar mais favorável para a concentração do seu espírito em si mesmo. Coloquem-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Façam abstração do seu gênio, das suas capacidades e das de todos os outros. Repitam a vocês mesmos que a literatura é um dos meios mais tristes que podem conduzir a qualquer coisa. Escreva rapidamente, sem um tema predisposto, tão rapidamente a

⁵BRETON, André. Primeiro Manifesto Surrealista. In: MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.157

ponto de não pararem e não serem tentados a reler. A primeira frase sairá sem maiores esforços: é verdade que a todo instante há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só pede para ser exteriorizada. É um tanto difícil pronunciar-se a respeito do sucesso da segunda frase. Esta participa sem dúvida da nossa atividade consciente e da outra, se admitimos que o ato de escrever a primeira frase comporta um mínimo de percepção. Pouco importa...Continuem enquanto lhes agradar. Se o silêncio ameaçar estabelecer-se por um erro, mesmo pequeno, que tenham cometido, uma falta, digamos, de desatenção, rabisquem a folha sem hesitar com uma linha muito clara. Depois da palavra de cuja origem suspeitam coloquem uma letra qualquer, a letra / por exemplo, sempre a letra /, e retornem ao arbítrio, impondo essa letra como inicial para a palavra seguinte⁶”.

O procedimento descrito por Breton, se diferencia do automatismo dada pela raiz psicológica empregada no método. Enquanto no Dadaísmo existe um conjunto de ações mecânicas; pegar, recortar, agitar e transcrever; o automatismo surrealista exige concentração, abstração e auto-controle em suas etapas (MICHELI, 2004). Os primeiros resultados dos experimentos com a escrita automática foram lançados como “*Les Champs Magnétiques*”, considerado a primeira obra surrealista (FER, BATCHELOR, WOOD, 1993).

O Dadaísmo e o Surrealismo também guardam diferenças no que diz respeito às características de seus respectivos manifestos. O manifesto Surrealista, escrito por Breton em 1924, proclamava a existência do grupo e o conjunto de ideias que os guiava. Em uma análise do Manifesto Surrealista, constante na obra de Fer, Batchelor e Wood⁷, é conferido ao texto de Breton certo ar de erudição e academicismo. Esse fato é justificado pelo volume de pontos de vista da filosofia, psicologia e história literária utilizados para embasar seus argumentos (1993, p.50).

Segundo Maurice Nadeau (2008, p.52-53):

O ano de 1924 registra a fundação oficial do grupo surrealista. Já se disse muitas vezes que um movimento está “no ar”, e é exatamente o que acontecia com este. Não só em torno de Breton, mas também em quase toda parte, procuravam se reunir com vistas ao trabalho novo e eficaz. Desde Apollinaire, o termo fora encontrado. Uma revista dirigida por Ivan Goll publica seu primeiro número. Chama-se *Surrealisme*. Afinal, o movimento se agrega em torno de Breton, dotado de uma

⁶BRETON, André. Primeiro Manifesto Surrealista. In: MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.157-158

⁷Realismo, Racionalismo, Surrealismo – a arte no entre-guerras

experiência rara e o único capaz de lhe dar sua carta: o *Manifesto do Surrealismo*. Além disso, o grupo tem seu espaço: o Bureau de pesquisas surrealistas, 15, rue de Grenelle, e a partir de 1º de dezembro seu órgão: *La Revolution Surréaliste*.

Já os manifestos dadaístas, ainda segundo análise de Fer, Batchelor e Wood, eram de menor extensão, possuíam um tom mais agressivo e, internamente, se apresentavam contraditórios. Enquanto os manifestos dadaístas se preocupavam em negar e rejeitar veementemente as convenções sociais e culturais, o manifesto surrealista tendia mais para o lado do desprezo dessas instituições, chegando até mesmo a ser considerado uma crítica generalizada à racionalidade burguesa (1993,p.50).

Fer, Batchelor e Wood apontam para a elucidação da crítica feita pelos surrealistas ao “racionalismo absoluto”, e não à “racionalidade”. A França do pós-guerra demandava enfaticamente a disciplina, a mente clara, a racionalidade do espírito francês. E foi esse clima de rigidez que propiciou o surgimento de críticas por parte de Breton, afinal de contas conviviam na mesma sociedade os surrealistas. os puristas e outros escritores e artistas de cunho clássico (1993,p.50).

Um ponto marcante da trajetória surrealista, sublinhada em “Realismo, Racionalismo e Surrealismo”, é a publicação da revista *La Révolution Surréaliste* (julho de 1925). O ambicioso objetivo dos surrealistas era sistematizar uma teoria que contemplasse as correntes intelectuais do Romantismo, da psicanálise e da “revolução”, desse modo, *La Révolution Surréaliste*, sob edição de André Breton (a partir do quarto número), se mostrava um campo propício para esse debate. Em 1927, Breton, Aragon e outros se juntaram ao Partido Comunista da França (PCF), e esse fato desencadeou um amadurecimento do conceito de “revolução” que eles tinham, refletindo na conquista de mais visibilidade para o movimento.

Seguindo a tendência de *Littérature*, *La Révolution Surréaliste* não apresentava os exageros gráficos do Dadaísmo, optando por um visual mais sóbrio e sofisticado. A diagramação era objetiva, constituindo-se de duas colunas com uma tipografia pequena e pouco entrelinhamento. Ilustrações e fotos eram raras, e quando inclusas, grande parte não se relacionava diretamente com o texto que as rodeava. Eram também escassas as referências textuais à poesia ou à arte. A revista representava as ambições de

Breton e seus companheiros e também o reconhecimento de que teriam que se medir com uma régua próxima às dimensões da sofisticada *L'Esprit Nouveau*, de Apollinaire, para alçar aceitação nos círculos de vanguarda parisiense da época (1993,p.51).

A obra “A Aventura Surrealista”, organizada por Sérgio Lima, consiste em um levantamento bibliográfico das raízes do Surrealismo, passando por aspectos históricos, críticos e cronológicos que formam o modo como essa corrente é encarada hoje. No capítulo intitulado “O Surrealismo ontem e hoje”, o autor cita a periodização proposta por André Breton no texto *De quand lesurréalistes avaient raison* (1935). À essa divisão histórica, formada por três etapas, o autor acrescenta mais seis.

As nove etapas são divididas em dois períodos e ficam assim dispostas:

1) Primeiro período – cinco etapas:

Primeira etapa – 1913/1924: Época de eclosão ou ‘Intuitiva’

Compreende a Revolução do Moderno, do *esprit nouveau*, o cubismo, o futurismo, a 1ª Guerra Mundial, as manifestações de ruptura com o Dadaísmo, a publicação das primeiras revistas e do manifesto.

Segunda etapa – 1925/1934: Época da razão ou ‘Racionalizadora’

Quando surge a consciência de uma postura surrealista e seus gestos, quando o grupo de intelectuais surrealistas adere ao Partido Comunista da França e recusa a manipulação cultural com objetivos ideológicos. Também é época das enquetes sobre a prática de escrever, sobre o suicídio, o amor, o sexo, e etc; Época da paranóia-crítica⁸ e da crise do objeto, da collage e da celebração da histeria como forma poética; e das edições surrealistas e de *L'Age d'or*⁹, do segundo manifesto.

Terceira etapa – 1935/1945: Época de expansão internacional

⁸ Segundo Dali, é um método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetividade crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes. (NADEAU, Maurice. História do Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 138)

⁹ Filme surrealista criado por Dali e Bruñuel (Ibidem, p.139)

È a época do rompimento com o Partido Comunista, das exposições internacionais, quando o movimento começa a ganhar relevância internacional e mundial. Também é o período no qual eclode a 2ª Guerra Mundial.

Quarta etapa – 1946/1955: Época da ‘Ocultação declarada’

É o período em que o movimento se volta para o conhecimento ocultista e para a ‘arte mágica’. É quando ocorre a exposição Internacional de 1947, e também quando se torna mais expressiva a presença de pólos distintos de Paris como a América Latina, por exemplo. Nesse período há publicação de revista *Medium* e da obra *Du Surréalisme et de ses oeuvres vives*, na qual o movimento se declara e se afirma.

Quinta etapa – 1956/1961: Época de afirmação

Etapa que se inicia com *Le Surréalisme même* e encerra-se com *La Brèche*. Durante esse período acontece a “Exposição Internacional” dedicada ao Erotismo, é publicado *Vingt ans du surréalisme* e também a primeira antologia de poesia surrealista internacional na América do Sul por Aldo Pellegrini. As mostras em Nova Iorque e Milão, acontecem também nessa etapa.

2) Segundo período – quatro etapas:

Sexta etapa – 1962/1968: Época do ‘Écart Absolu’

Iniciada com *La Brèche*, quando são estabelecidos novos vínculos do movimento ao redor do mundo como no Brasil, na Venezuela, no Peru, na Argentina e nos Estados Unidos. Nesse intervalo de tempo, ocorrem a morte de André Breton, a publicação da revista *L’Archibras*, as exposições de Paris, São Paulo e Praga. A Revolução de maio ’68, Marcuse e “a Imaginação no poder”, encerram essa etapa.

Sétima etapa – 1969/1976: Época de uma ‘perspectiva continua’

Essa etapa tem como marco inicial o fim do grupo de Paris e a morte do Movimento, declarada pela parte dissidente de seus membros parisienses. Mesmo com esse fato, os pólos de Chicago, Buenos Aires, Lisboa, Bruxelas, Amsterdam, Londres, Praga e outros continuavam ativos. Ocorre também a

publicação do BLS – *Bulletin de liaison Surréaliste* e a “Exposição Mundial do Movimento. Nesse período Péret e Breton começam a ser reeditados juntamente com as revistas históricas do movimento e surge a *Perspective Cavalière*: na qual o Surrealismo permanece na contemporaneidade.

Oitava etapa – 1977/1988: Época de sua confirmação internacional
Iniciada com os *Textos de afirmação e combate do movimento surrealista mundial* e *La Civilisation surréaliste*. Prossegue com *Le Surréalisme* e as atividades de Paris-Praga, São Paulo-Buenos Aires ou Nova Iorque-Estocolmo. É nesse período que surge o *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*.

Nona etapa – 1989/...: Época em aberto: “O Surrealismo é o que será”
Quando é publicado o *International Inquiry on Surrealism* e *Bulletin Surrealiste international* e algumas revistas sobre o movimento como *Salamandra D’Une Orée Noire* (1995,p.87,88.).

BRETON, O MENTOR DO MOVIMENTO.

No prólogo do livro de José Geraldo Couto dedicado a André Breton, o autor afirma que falar de Breton é dizer Surrealismo. Breton lutou por uma cosmologia ousada, alvo de muitas críticas e ofensas, dentre as quais a mais ferrenha e reducionista, segundo Couto, seria a definição do Surrealismo como uma escola literária ou artística. O surrealismo consistia em um forte chamado à ação, seria a crença numa realidade situada além das aparências (1984,p.7).

Breton nasceu em 18 de fevereiro de 1896, em Tinchebray, uma cidade na Região do Orne, noroeste da França. Viveu as partes iniciais a infância em Saint-Brieuc, na Bretanha, com seu avô materno, um contador de histórias que pode ter sido o responsável pelo seu interesse pelo fantástico e pelo assombroso. Aos quatro anos, Breton muda-se com a família para a região parisiense, especificamente para Pantin, e leva na bagagem as histórias assombradas do avô, lembranças dos bichos do campo e uma lanterna secreta.

Essa relação de Breton com a natureza, apareceria mais tarde em seus textos poéticos de escrita automática: a madressilva, a hortelã, o feno, os lobos, os vaga-lumes, o orvalho, a areia e a neve. Também decorre desse tempo uma imagem recorrente na poesia de Breton, a “lanterna Surda” ou “lanterna secreta”. Na obra *Au Lavoir Noir* (1936), ele mesmo relembra o momento em que uma borboleta da noite pousou sobre os seus lábios: “ E a maravilhosa pequena mordança viva retomou seu curso, foi pelo quarto, seguida como ao projetor pela *lanterna surda da minha infância*”

A partir de então, essa imagem passa a representar em sua obra a ideia de um acesso privilegiado às coisas mais íntimas e preciosas. No seguinte trecho de *Nadja*, evidencia-se essa ligação:

“Eu amo muito esses homens que se deixam fechar à noite no museu para poder contemplar comodamente, em tempo ilícito, um retrato de mulher, que eles iluminam com uma *lanterna Secreta*” (*Nadja*, 1928).

Seu interesse pela fantasia também foi alimentado no primário, quando um certo professor narrava histórias mirabolantes após a aula e também na adolescência, quando Breton lia os “romances negros” da época pré-romântica.

Sua adolescência teve como expoente a influência de Paul Valéry, com quem (após longas correspondências) Breton se encontrou pessoalmente em 1913.

Aos dezessete anos, Breton cursava a faculdade de medicina na melhor instituição da França, não por vontade própria, mas para satisfazer os pais. Esse jovem não se encaixava naqueles padrões e via nas ruas um certo pertencimento, como se ali fossem acontecer as coisas que a ele diziam respeito. Essa situação lhe causou uma extrema aversão a todos os ofícios, especialmente pela profissão de escritor profissional. Esse sentimento não o abandonaria mais e se tornaria um princípio moral do Surrealismo.

Ainda que desprezasse a carreira literária, guardava uma terna admiração pelos simbolistas de sua época, pois acreditava que “graças a eles se preservava um conjunto de valores essenciais, contra qualquer concessão moral ou espiritual”. Paul Valéry era seu simbolista favorito, ainda mais quando esse decidiu interromper sua produção voluntariamente. Breton encarava esse silêncio como um protesto contra a mediocridade dos tempos e contra a literatura como um ofício.

Sob influência de Valéry e de Mallarmé, Breton escrevia seus primeiros poemas exprimindo sua afeição pelo escabroso, pelo niilista, fruto do espírito destruidor que o jovem sentia vir de Valéry. Mesmo que ainda não tivesse encontrado o seu caminho, Breton já demonstrava ostentação pela beleza, uma beleza perturbadora que envolvia a todos que dele se aproximavam.

A transição da adolescência para idade adulta se dá nesse momento. As lembranças rurais, a atração pelas ruas, o horror à cultura oficial, o gosto pelo escabroso, todos esses ímpetos se debatiam dentro de Breton à espera de uma explosão que os libertasse. A eclosão da Guerra seria o momento propício para o advento e ampliação de suas ideologias.

Como estudante de Medicina, Breton foi convocado para servir no centro neurológico do Hospital Auxiliar de Nantes. Lá, ele teve a contato com os mais diversos tipos de desequilíbrio e desvios psíquicos e chegou a conclusão que todos eles consistiam, de alguma forma, em meios desesperados de resistência à realidade vigente. Foi esse quadro que estimulou Breton a se aprofundar nos estudos de Freud e aplicá-los nos pacientes que lhe eram designados.

Desapontado com seu guru intelectual, Valéry, Breton procurava orientação para encontrar um modo de reagir à realidade da guerra. Nesse capítulo que entra a influência decisiva de Guillaume Apollinaire, quem se tornou a órbita em torno da qual girava Breton. Apollinaire se interessava por todos os ramos da atividade artística e incentivava todas as experiências de vanguarda, movido sempre pelo seu famoso “espírito novo”. Ele levou Breton a conhecer autores até então desconhecidos e horizontes estimulantes para a criação artística.

Outro nome que exerceu fundamental influência na produção de Breton foi Jaques Vaché, um jovem ruivo internado em Nantes devido a um ferimento de guerra. O que chamou a atenção de Breton foi a postura de Vaché frente aquela realidade que se apresentava. Desprezando a arte e a literatura, os valores nobres, os bons sentimentos - tudo isso com um tom humorístico fatalmente corrosivo, Vaché era considerado por Breton um homem não contaminado pelo espírito da guerra.

Em “História do Surrealismo”, Maurice Nadeau demonstra a visão intrigante que Breton tinha de Vaché através de um trecho de “La confession dédaigneuse”, *Le Pas perdue*, de Breton:

Obrigado a manter-se na cama, ele se ocupava em desenhar e pintar séries de cartões-postais, para os quais inventava legendas singulares. A moda masculina quase que era o centro maior de sua imaginação. Ele apreciava essas figuras glabras, essas atitudes hieráticas que se observam nos bares. Cada manhã, passava cerca de uma hora dispondo uma ou duas fotografias, godês, tintas e algumas violetas sobre uma mesinha, com toalha de renda, ao alcance de sua mão... Conversávamos sobre Rimbaud (a quem sempre detestou), sobre Apollinaire (a quem mal conhecia), sobre Jarry (a quem admirava), sobre o cubismo (do qual desconfiava). Era avaro em confidências de sua vida passada. Reprovava em mim, creio eu, essa vontade de arte e de modernismo que depois... Jaques Vaché passara a mestre na arte de dar pouquíssima importância a todas as coisas... Nas ruas de Nantes, ele passava por vezes com uniforme de tenente dos hussardos, de aviador, de médico. Acontecia que, ao cruzar com a gente, parecia não reconhecer e continuava seu caminho sem se voltar. Vaché não estendia a mão para dizer bom dia, nem até logo... (BRETON, 1917, apud NADEAU, 2008, p.23)

O trecho acima revela a irreverência de Vaché, nuances de seu modo especial de lidar com a realidade da guerra. Esse humor cético e niilista, intitulado *Umour*, se baseava na inutilidade teatral (e sem alegria) de tudo.

Essa maneira jocosa de inserção no cotidiano não era uma postura conformista,mas ao contrário colocava em evidência a estupidez da “normalidade” preservando um espaço de originalidade dentro do caos.

Ainda em consulta à obra de José Geraldo Couto, encontra-se a informação de que, depois de servir em Nantes e em Paris, Breton foi convidado para trabalhar no Centro Psiquiátrico do II Exército. Em contato com diversos delírios agudos e perturbações mentais das mais variadas formas, ele encontrou campo propício para dar continuidade às suas experiências com a psicanálise, em especial a anotação e interpretação dos sonhos e das associações espontâneas das ideias.

As intensas experiências de Breton, o afastavam cada vez mais da lírica tradicional, encaminhando-o às obras poéticas mais radicais. Váley e Apollinaire já não o satisfaziam como antes e, à procura de um rumo norteador, e de pessoas que compartilhassem o seu anseio pela criação de algo totalmente novo na poesia e na via, associou-se a Philipe Soupault e Luis Aragon na leitura e admiração por Rimbaud. Configura-se então o grupo dos agitadores do Surrealismo (1984,p.18-19).

BREVE HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA E SUA RELAÇÃO COMO SURREALISMO

Para iniciar o afunilamento dos temas aqui abordados, faz-se imprescindível contextualizar o cenário de criação da fotografia, bem como o momento em que essa arte estourou na Europa e sua ligação com o Surrealismo. Como primeiros passos nesse terreno, Angel Luis Caveda será o guia através das informações históricas contidas em sua obra “Temas de Fotografía”, a qual dedica seu primeiro capítulo à História da fotografia.

Segundo Caveda, é perfeitamente possível apontar Aristóteles como o primeiro homem a realizar alguma observação acerca do que hoje chamamos de fotografia. No ano de 384 A.C., ele observou que um raio de luz que penetrava por uma abertura na cortina de seu escritório se projetava na parede oposta e que, apesar de ser quadrado o orifício, a imagem projetada era redonda e que se o fundo se aproximava ou se distanciava a imagem diminuía ou aumentava de tamanho.

Milênios depois, em 1542, foi a vez de Leonardo da Vinci realizar observações sobre o fenômeno há muito descrito. Ele descobriu que se uma abertura fosse feita em um quarto escuro e esse colocado frente a um sujeito fortemente iluminado, a imagem na parede oposta seria projetada de forma invertida, devido a propagação retilínea da luz. Algum tempo mais tarde, essa seria a câmara escura (1986,p.9).

As primeiras utilizações da câmara escura aconteceram como forma de minimizar a exposição às fortes radiações na observação de eclipses solares, facilitando assim, o estudo desse fenômeno. Outro uso muito popular da câmara escura foi para a pintura e para o desenho. Era colocado um lenço em frente à abertura da câmara e a imagem projetada permitia que o pintor fizesse o contorno do desenho (1986,p.10).

A partir de então, sucederam-se melhorias cada vez mais tecnológicas da câmara escura como: inserção de diafragma, de lentes focais, uso de lentes convexas e côncavas, redução da câmara escura e, finalmente, o uso de elementos químicos realizado por Joseph Nicephore Niepce, responsável pelas primeiras fotografias – o que lhe conferiu o título de inventor da Fotografia.

O **Manual Completo de Arte e Técnica : Fotografia**, livro adaptado da série *Time-life Books: The Life Library of photography*, traz um breve, porém abrangente, histórico da fotografia e sua explosão na Europa. O seguinte trecho descreve os efeitos da disseminação da fotografia na Europa (1978,p.8):

Fotografia! Ela estourou sobre o bem comportado e auto-contido mundo da Europa victoriana com a violência da explosão de um cometa. Em 1839, pouco após a comunicação do processo fotográfico de Louis Daguerre, uma nova profissão, uma nova tecnologia, uma nova forma de arte e uma nova mania tinham criado corpo. Tanto em Paris como em Londres, as casas de instrumentos ópticos – onde se podia comprar lentes – e as farmácias – onde os reagentes químicos eram encontráveis – foram repentinamente assediados por entusiastas da fotografia, ansiosos por adquirir suas próprias câmaras e preparar suas próprias chapas. Os balcões da cidade floresciam com caixas de formas estranhas que apontavam para a rua; zanzando por perto, ansiosos fotógrafos contavam, de relógio em punho, os minutos necessários para gravar, sobre a chapa sensível, a imagem de uma árvore, de um poste de iluminação, de um edifício mais interessante.

A partir de então, essa excitação se espalhou por todo o mundo, a obra ainda revela que mais de 10 000 americanos produziram 3 milhões de fotos em 1853, e três anos mais tarde a Universidade de Londres já incluía a fotografia no seu currículo, era o surgimento de uma nova profissão, uma nova vocação. Gradualmente, a fotografia tomou a função de representação social que antes era da pintura. Por ser um método de representação da realidade bem mais objetivo, prático e, sobretudo, incomparavelmente mais barato, era natural que isso acontecesse.

Philippe Dubois, em sua obra intitulada “O ato fotográfico e outros ensaios”, defende uma tese muito interessante sobre a concepção da fotografia não como uma simples imagem, mas como uma *imagem-ato* (1998,p.15). Essa tese guarda íntima relação com o surrealismo se considerarmos a fotografia sob a perspectiva de Colin Osman em sua “*Histoire de la photographie*”, onde se refere à fotografia como ‘tipo de escrita automática visual’, aludindo à técnica do automatismo dos surrealistas (1986,p.613).

Dubois justifica sua tese, situando o leitor (1998, p.15):

Se existe na fotografia uma força viva irresistível, se nela existe algo que, a meu ver, depende da ordem de uma gravidade absoluta – e que é tudo sobre o que esse livro gostaria de insistir -, é bem isso: *com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser*. A foto não é apenas uma

imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do jogo que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, o qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava “na ausência do homem”, implicade fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*.

Considerando a fotografia desse ponto de vista global, não apenas como uma imagem resultado de processo técnico, mas um conjunto de atividades que transcendem o fotógrafo transbordando para o observador, é possível relacionar esse “ato” com a estética surrealista. Sheila Leirner, em seu ensaio “Existe uma fotografia Surrealista”, contido na obra “O surrealismo”, organizada por ela e por J. Guinsburg, aponta para a dificuldade em definir tanto o surrealismo quanto a fotografia, afinal de contas ambos são irreverentes às regras. Ela afirma que ambos multiplicam as possibilidades de transformar em “visão”, a realidade; os dois tomam a liberdade de desorganizar a técnica e de descobrir o mistério do banal, o que resulta em composições inteiramente manipuladas, como nas colagens (2008, p.613-614).

Maria de Vasconcelos Rebouças, em seu livro “Surrealismo”, da Série Princípios, faz uma reflexão muito rica das imagens surrealistas, partindo do seguinte trecho de autoria de Pierre Reverdy contidos em *Manifestes du Surréalisme*, de Breton:

Pierre Reverdy escrevia (1975, p.31):

“A imagem é uma criação pura do espírito.

Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas. Quanto mais as relações das duas realidades mais ou menos distanciadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem remotas e justas, tanto mais forte será a imagem – maior sua potência emotiva e realidade poética...”

Analisando o trecho acima, Marilda explica que o brilho da imagem surge da aproximação, quase fortuita, de dois termos, à qual os surrealistas sempre foram sensíveis, desse modo, o valor da imagem é mensurado de acordo com a diferença de potencial entre dois termos condutores. Ela pontua que a escrita automática é a melhor maneira de se chegar a imagens surrealistas que guiam o espírito e o deleitam, elas devem ser arbitrárias e dificilmente traduzíveis em prosa (1986, p.60). Ainda que esses termos estejam se referindo à poesia, não é impossível a relação do mesmo conceito com a imagem fotográfica fruto da mesma estética, consideradas as particularidades de cada meio de expressão.

Retornando ao ensaio de Sheila Reirner, observa-se que a fotografia, apesar de sua inegável contribuição para a concepção da percepção moderna do surrealismo, não possui um lugar proeminente no movimento. A autora embasa seu argumento lembrando que nos doze números da *Revolução Surrealista* - publicados em 1925, sob a direção de Pierre Naville e Benjamin Péret, supervisionados por Breton – das 208 ilustrações contidas nas 444 páginas da publicação, somente 12 são fotos assinadas por Man Ray e possuem o status de “obras”. A *Documentos*, dirigida por Bataille, segue a mesma tendência com poucas fotos assinadas por Blossfeldt, Seabrook, Boiffard e Nadar (2008,p.614).

Sheila chega a propor que encararemos a fotografia como uma atividade simultânea ao surrealismo, muito aproveitado por este por sinal, mas cujo caminho ela cruza ou acompanha de tempos em tempos. Outro ponto que corrobora sua tese é a ausência quase que total de referências à fotografia nos textos críticos de Breton. O contra argumento mais apresentado para esse assunto é o que ele disse à respeito da fotografia em 1928: “ Quando é que os livros aceitáveis cessarão de ser ilustrados por desenhos e começarão a aparecer apenas com fotografias?” Outra famosa fala de Breton sobre a fotografia é o que ele afirmava desde 1921: “A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia onde a escrita automática surgida no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento” (2008, p.614).

A esse respeito cabe sublinhar a obra ***Nadja***, de Breton, objeto de análise desse trabalho, onde há uma lista de 44 ilustrações encomendadas a

André Boiffard. Outros textos ilustrados publicados por Breton foram *Minotauro*, com fotos de Man Ray e Brassai, e *L'amour fou*, de 1937, também com ilustrações desses dois artistas mais trabalhos Dora Maar e Henry Cartier-Bresson. O recurso mais utilizado, segundo Sheila, era ausência de referência das fotografias, o que as faziam fotos anônimas, exigência de Breton que mantinha a ambigüidade característica do movimento (2008, p.615).

Sheila destaca um trecho em que Brassai caracteriza como “mal-entendido” a assimilação de sua obra ao surrealismo (2008, p.615):

Eles consideram as minhas as minhas fotografias surrealistas pois elas revelam uma Paris fantasmática, irreal, mergulhada na noite e na bruma. Ora, o surrealismo das minhas imagens não foi outro senão o real transformado em fantástico pela visão. Eu não procurava nada além de exprimir a realidade, pois nada é mais surreal do que ela.

Indiretamente, esse trecho revela critérios de categorização da fotografia surrealista. A fascinação de Breton pelo oculto, pelo fantástico e místico perpassa todas os meios de expressão artística daquele momento, criando parâmetros de criação e crítica. Já a respeito de Man Ray, Sheila Leirner enumera características que, a princípio, poderiam incomodar o mestre Breton tais como: traços de americano ingênuo e espertalhão, tendência a ostentação de sua fortuna e ausência de consciência política. Entretanto isso não ocorre e a obra de Man Ray ganha lugar no centro das contradições surrealistas.

Ray apregoava que “ a arte deve ser um prazer sem esforço” e que o artista é “um ser privilegiado, capaz de se liberar de todas as adversidades sociais cujo objetivo deveria ser a obtenção da liberdade e do prazeres”. Apesar de seu discurso, uma rápida análise de suas obras logo revela que cada atitude foi nada mais que uma pose. Sua fotografia não é apenas um local de aproximações de elementos distantes e associações incomuns, mas também de manipulações que descaracterizam o objetos, poetizando a realidade objetiva contida neles. Man Ray também desenvolveu técnicas como os *raioogramas* e as *solarizações*, as quais acentuavam a distorção da realidade. (2008,p.616).

A historiadora de arte Rosalind Krauss, em *L'amour fou*, apresenta a relação paradoxal entre fotografia e surrealismo (1985, p.15):

Here is a paradox. It would seem that there cannot be surrealism and photography, but only surrealism or phtography.

For surrealism was defined from the start as a revolution in values, a reorganization of the very way the real was conceived. Therefore, as its leader and founder, the poet André Breton, declared, "for a total revision of real values, the plastic work of art will either refer to a purely internal model or will cease to exist". These internal models were assembled when consciousness lapses. In dream, in free association, in hypnotic states, in automatism, in êxtase or delirium, the "pure creations of the mind" were able to erupt.

O paradoxo entre fotografia e surrealismo consiste na crítica que o surrealismo apresenta sobre a representação objetiva das coisas como elas realmente são, tal como em uma fotografia. Breton aponta que, para uma total revisão dos valores, seria necessário que a arte se referisse a um modelo interno ligado ao estado do sonho, do hipnótico, do inconsciente, onde os seres humanos são livres das amarras sociais e podem expressar seus reais desejos sem medo de julgamento. A fotografia tida como retrato objetivo do mundo não conseguiria acompanhar essa proposta, entretanto, *L'mour Fou* é a prova da superação dessas contigências.

FOTOGRAFIA EM NADJA DE ANDRÉ BRETON

O crescimento constante da Industrialização e o surgimento de grandes metrópoles reconfiguram as relações humanas. As grandes metrópoles concentram um grande número de passantes, de sensações, de sentimentos, de experiências, de ruídos, de visões e ,tudo isso, simultaneamente. Ao mesmo tempo m que é expectador de tudo isso, o homem também é visto, é observado e analisado.

Nadja, de autoria de André Breton, retrata essa relativização do olhar através de seus protagonistas,os quais são expostos a milhares de cores,formas e desejos.O que faz essa obra singular é a sensação proporcionada ao leitor, que pega carona nas experiências dos protagonistas e,ao mesmo tempo, é convidado a ter as suas próprias impressões. Essa ponte entre personagens, leitor e narrador é feita através da inserção de fotografias ao longo da narrativa criando um outro modo de linguagem que não substitui nem complementa as palavras, apenas agrega valor à experiência de contato com a obra.

Como primeiro exemplo pode-se tomar o episódio do que o narrador chama de “perverso cilindro branco irregular”¹⁰, um objeto estranho encontrado no mercado das pulgas sem uma utilidade aparente. Antes de falar do objeto ele faz a ambientação da cena, imprimindo suas impressões do mercado das pulgas:

Agora, bem recentemente, como num domingo, indo com um amigo ao mercado das pulgas de Saint-Ouen (sempre vou lá à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo (...)¹¹

Dessa forma ele insere o espaço preparando o leitor para o que está por vir, como se estivesse compondo a compreensão gradativamente. Ele coloca a visita ao mercado de pulgas como uma atividade típica de domingo feita na companhia de um amigo. Para corroborar seu argumento de que lá se encontram objetos fora de moda, fragmentados, que dificilmente se encontrariam em outros lugares, ele insere a seguinte fotografia sem referência

¹⁰ BRETON, 2007, p.56

¹¹ Ibidem, p.56

ao fotógrafo, o que sublinha o efeito de aleatoriedade oferecido pelos produtos incomuns e soltos do mercado:



(Fotógrafo desconhecido: Nadja, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.57)

A imagem mostra três pessoas, aparentemente clientes. A posição em que foram capturados sugere que estão à procura de algo que talvez não saibam exatamente o que é, pode-se ainda dizer que procuram encontrar suas necessidades naqueles objetos difusos, espalhados, desorganizados. Essa atividade de vagar faz alusão ao *flanêur*, a figura de um errante curioso que perambula pelas ruas entregue aos acontecimentos inesperados. Ao sair, o *flanêur* não escolhe o seu destino, e na foto as pessoas parecem vagar a mercê de que algum daqueles objetos os surpreenda, os atraia.

Toda essa atmosfera cria um modo diferente de interação entre leitor e texto, possibilitando que ele experimente visualmente o que o narrador quis expressar. Criado o cenário, Breton narra o encontro do objeto e oferece uma descrição detalhada estimulando a criação de uma imagem mental:

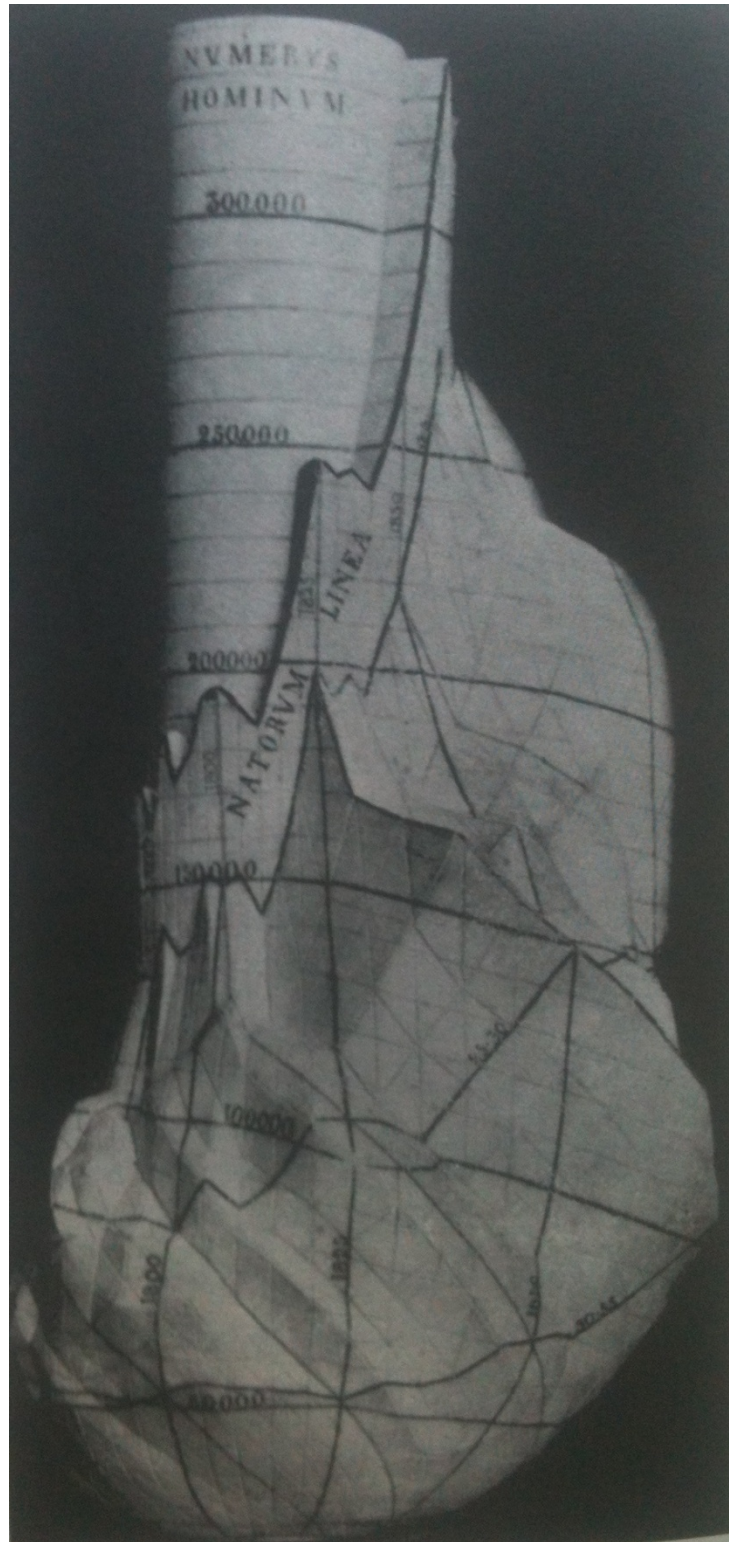
(...) esta espécie de semicilindro branco, irregular, envernizado, apresentado relevos e depressões sem significado para mim, com essas estrias horizontais e verticais vermelhas e verdes, preciosamente acomodado num estojo, com uma divisa em língua italiana, que levei para casa depois de examinar bem acabei por admitir que representava apenas a estatística, figurada em três dimensões, da população de uma cidade do ano tal ao ano tal, o que nem por isso o torna mais legível).¹²

A atividade do *flanêur* é frequentemente percebida através do narrador e da protagonista que, durante seus encontros, percorrem ruas, becos e recônditos evocando a história desses espaços. Ao flunar o casal é atraído por objetos caducos, os quais já perderam seu valor de uso e troca na perspectiva da lógica mercantil do século XX. O semicilindro descrito acima pelo narrador é um exemplo dessa atração pelo que já perdeu o valor. Sobre esse aspecto, o filósofo alemão Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado “O último instantâneo de inteligência européia” afirma (1985, p.25) :

[O surrealismo] pode ser orgulhar de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções em ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começa a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los.

A fotografia a seguir é o retrato do semicilindro caracterizado como irregular e incompreensível pelo narrador. O objeto ilustrado representa a aleatoriedade com que o *flanêur* é surpreendido, entregue ao ato de vagar fica sujeito aos acontecimentos inesperados e incomuns. Novamente a foto não tem referência de autoria, o que reforça o caráter de acaso. Outro fato a ser sublinhado é a ausência de cores, e aqui fica registrado uma ligação importante entre texto e fotografia. Enquanto esta se apresenta em preto e branco, aquele revela as cores ‘vermelhas e verdes’, deixando a operação de raciocínio para o leitor. Esse é um bom exemplo da inovação proposta pelo romance **Nadja** no que diz respeito a relação entre leitor e texto.

¹² Ibidem, p.56



(Fotógrafo desconhecido: Nadja, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.58)

O espaço urbano foi o eleito para situar o romance Nadja. A cidade é o local ideal para os encontros improváveis e para os acasos inesperados. O narrador fornece uma série de orientações espaciais através de pontos da cidade bem identificados tais como: “Vou tomar como ponto de partida *Hotél dês Grands Hommes, place du Pantheon*, onde morava por volta de 1918, e

como etapa o *Manoir d'Ango à Vangeville – sur- Mer* , onde me encontro, em outubro de 1927”.¹³

Além das orientações escritas, Breton fornece as fotografias, novamente sem identificação do autor, dos locais aos quais faz referência. Essa prática faz com que o leitor tenha a sensação de estar passeando com o narrador, experimentando as mesmas sensações e tendo a oportunidade de ter suas próprias impressões. Através das fotografias, o autor reconstitui no leitor, que se torna por hora espectador, a atmosfera de sua narrativa.



Hotél dès Grands Hommes

(Fotógrafo desconhecido: Nadja, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.30)

¹³ BRETON, 2007, p.29



Manoir d'Ango

(Fotógrafo desconhecido: Nadja, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.30)

As fotografias espalhadas ao longo deste livro representam o jogo de exposição entre a imagem e o olhar, o *flanêur* e a cidade. As fotos do *Hotel des Grands Hommes*, da estátua de Étienne Dolet, na Praça de Maubert, e da livraria do *L'Humanité* ilustram a relação que as personagens estabelecem com o espaço citadino, o qual é mapeado pela visão de um narrador que se entrega à *flânerie*. Essa atitude de observar o que a cidade pode oferecer de fascinante conduz as personagens a um sentimento de estranhamento que as leva a olhar pra si mesmas.

Além dos registros quase geográficos que o autor faz de seu percurso, ele também compartilha como leitor suas impressões. Um exemplo dessa prática é a descrição da sensação experimentada pelo narrador ao se deparar com uma estátua em Paris: “ ...em Paris a estátua de *Étienne Dolet*, na praça *Maubert*, sempre me atraiu e ao mesmo tempo me causou o mais insuportável mal-estar”¹⁴. Ao apresentar a fotografia ele convida o leitor a experimentar o efeito visual que ele teve e tirar suas próprias impressões ou concordar com seu ponto de vista.



Estátua de *Étienne Dolet*, na praça de *Maubert*

(Georg Sirot: *Nadja*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.30)

¹⁴ BRETON, 2007, p.29

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Leitura e análise do Romance **Nadja**, de Adhré Breton, aponta para os benefícios de integrar a literatura com outras artes. As fotografias aliadas às descrições do narrador otimizam a compreensão do leitor no sentido de propiciar uma experiência mais profunda coma literatura. A ação do *flanêur*, que vaga pela cidade despretensiosamente entregue ao acaso e ao inesperado, se torna muito mais rica com a inserção das imagens ao longo da obra. O leitor é exposto às mesmas imagens a que o autor se refere em suas descrições, permitindo um contato mais profundo com o sentimento do próprio autor-narrador.

Assim como afirma Walter Benjamin em seu ensaio “O último instantâneo da inteligência européia”, o *flanêur* em **Nadja**, ao entrar nas passagens para olhar as vitrines ou a visitar as exposições de produtos industriais de grande valor para o século XIX, não se comportava como um comprador em potencial: “Ali [em um grande bazar] (...) ia de um setor a outro sem nada comprar, sem nada dizer, com o olhar distraído fitava as mercadorias”.¹⁵ Esse comportamento fazia com que o *flanêur* não apresentasse nenhuma importância para o mundo mercantil que se desenvolvia na época.

Em **Nadja**, esse perambular pela cidade é, sobretudo, uma atitude reflexiva. As personagens observam a cidade e se estranham com o que vêem, e esse estranhamento as conduz a olharem para dentro de si. Em uma sociedade onde tudo é conseguido através de muito trabalho, política e esforço, como poderia o ócio de se caminhar despretensiosamente pela cidade ser produtivo? Essa é a forma que o surrealismo encontrou de dizer ‘não’ à estrutura social da época, provocando a reflexão através do choque que o não convencional causa.

As fotografias espalhadas pelo romance funcionam como uma espécie de colagem surrealista que, ao desconstruir o sentido do olhar acostumado em relação aos objetos, lugares e pessoas que nos rodeiam provocam um sentimento paradoxal de atração e repulsão. Pode-se afirmar que **Nadja**

¹⁵ BENJAMIN, 1997, p.51

preconizou a estratégia surrealista de tirar as coisas de seu lugar habitual, de atribuir uma utilidade ao considerado obsoleto.

Quando insere as imagens no texto, Breton convida o leitor a contrapor imagem e olhar, a relação entre o que se vê e o que é visto. Caso eliminássemos as imagens e ficássemos somente com o texto, o romance não causaria o mesmo efeito, pois foi escrito já pensando no suporte imagético. Do mesmo modo, se ficássemos apenas com a fotografia, não seria possível chegar precisamente a olhar que Breton quis expor. Essa relação de interdependência mostra que a literatura pode enriquecer-se muito da ligação com outros ramos a arte intensificando a experiência artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Tradução Geraldo Geson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRETON, André. **Manifestes du Surréalisme**. Oeuvres Complètes .Paris: Gallimard, 1998. (Pléiade)

BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. Surrealismo, o último instantâneo de inteligência européia. In: KOTHE, Flávio R. (Org). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.

COUTO, José Geraldo. **André Breton**. São Paulo: Brailiense s.a, 1984.

REBOUÇAS, Marilda de Vaconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

CAVEDA, Ángel Luis. **Temas de Fotografía**. Santiago de Cuba: Oriente, 1986.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus Editora, 1998.

FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

LIMA, Sergio. **A aventura Surrealista**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

ANÔNIMO. **Fotografia: manual completo de arte técnica**. Tradução Alberto Gambirasio *et all*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (time-life books)

KRAUSS, Rosalind. LIVINGSTON, Jane. **L'amour fou: Photography & Surrealism**. Nwe York: Cross River Press ltd, 1985.

GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila. **(orgs) O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETON, André. **Position politique du surrealism**.Paris: Sagittaire, 1935.