

IMAGEM E PALAVRA: O JOGO SURREAL DAS FOTOGRAFIAS EM NADJA, DE ANDRÉ BRETON

Elenara Walter Quinhones (UFSM)¹
Enéias Farias Tavares (UFSM)²

Resumo: *Este trabalho tem por finalidade compreender a inserção de fotografias na obra Nadja (1928), de André Breton. Embora o próprio autor afirme que elas seriam usadas para eliminar o excesso de descrição, percebe-se que desempenham outras funções. Elas podem representar um portal entre o mundo real e o mundo surreal presentes no romance, formando um paralelo entre a palavra e a imagem. Assim, através de um jogo intertextual elas seriam o elo que remete o leitor à realidade, mas também o induz a observar o mundo sob outro ponto de vista, mais inusitado que o das fotografias puramente documentais.*

Palavras-chave: surrealismo; Nadja; fotografia.

Introdução

A obra *Nadja* (1928), de André Breton, é um marco fundamental do surrealismo. Nela encontra-se explicitamente diversas concepções desse movimento, que teve como idealizador o autor da produção em questão. No decorrer da narrativa, é possível observar diversas fotografias que causam certo estranhamento ao leitor, por não apresentarem uma relação imediata entre texto e imagem. Com a intenção de entender melhor essas fotografias, e sua relação com o enredo narrado pelo autor-personagem, este artigo pretende discuti-las. Porém, seria inevitável começar essa discussão sem, em um primeiro momento, esclarecer o que foi o

¹ Doutoranda em Letras: Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestra em Letras pela mesma instituição. E-mail: elenaraqunhones@yahoo.com.br.

² Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: eneiastavares@gmail.com.

movimento surrealista, porque sem essa compreensão não será possível estabelecer a lógica empregada no romance *Nadja*.

Após a contextualização do movimento estético, tratar-se-á diretamente do romance, a partir de sua personagem principal, Nadja. A misteriosa protagonista da obra encerra em si todo o ideário surrealista. Ela mescla o sonho e a realidade, seus diálogos com o autor-personagem irão permitir que o leitor adentre ao mundo onírico criado pelo surrealismo. Na imbricação desses diálogos e das descrições há também as imagens. Através de um pequeno recorte, elegeu-se cinco fotografias, que parecem estabelecer um jogo intertextual com o leitor. Logo, a última parte deste artigo, pretende entender esse contexto. Embora Breton afirme que o objetivo das imagens seja o documental, percebe-se que há uma trama intertextual com outras obras e outros autores através dessas, criando a possibilidade desse jogo para o leitor. Então, nosso principal objetivo é apontar se existe uma finalidade implícita na inserção das fotografias, e averiguar qual é a importância delas no romance.

O Surrealismo

O movimento surrealista surgiu por volta de 1919, com as práticas literárias e artísticas de André Breton e seu grupo. Em 1924, com a publicação do primeiro *Manifesto Surrealista*, Breton inaugura oficialmente o movimento, que se estendeu a diversas áreas artísticas: poesia, pintura, prosa, escultura, fotografia e cinema. Conforme o autor, surrealismo significa:

Automatismo psíquico em estado puro, mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. *Encicl. Filos.* O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida (Breton 1970: 191-198).

Segundo Michael Löwy (2002), o surrealismo é “um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento* do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa” (Löwy 2002: 9, grifo do autor). Os surrealistas tentavam demonstrar o funcionamento real do pensamento, na forma mais pura em que ele ocorre, sem nenhuma sistematização lógica e formal. Isso desestabilizaria todas as noções de realidade, bem como a própria realidade. Eles encontravam inspirações em diversas fontes, tais como: símbolos, abstrações metafísicas, imagens estranhas ou irracionais. O importante, para os surrealistas, era a libertação do inconsciente, pois nele haveria um profundo conhecimento. Segundo Eudinyr Fraga, alguns críticos afirmam que o surrealismo propõe, simplesmente, uma

“racionalização do irracional” (Fraga 1988: 39), substituindo o dadaísmo por algo mais construtivo.

Assim, é impossível traçar um padrão único para fundamentar a técnica surrealista, pois depende de cada escritor e/ou artista expor seu estilo mais em conformidade com seus pensamentos e sonhos realistas e hiperrealistas. Para Löwy (2002), o surrealismo é um “estado de espírito. Um estado de insubmissão, de negatividade, de revolta, que retira sua força positiva, erótica e poética das profundezas cristalinas do inconsciente, dos abismos insones do desejo, dos poços mágicos do prazer, das músicas incandescentes da imaginação” (Löwy 2002:10, grifo do autor).

De acordo com Fraga (1988), uma característica marcante nos movimentos do final do século XIX e início do século XX é a investida contra a falsa noção de realidade nascida do racionalismo. O autor afirma que, para os surrealistas:

Existiria, portanto, uma realidade oculta em todos os seres, mais autêntica e válida do que aquela perceptível apenas pelo raciocínio lógico. Esta, aliás, é extremamente inautêntica, não passando, em grande número de casos, de máscaras sociais, destinadas a acobertar verdades bem mais profundas (Fraga 1988: 37).

O primeiro *Manifesto Surrealista* tem um caráter psicológico autêntico, segundo Giulio Carlo Argan (1992), já o *Segundo Manifesto Surrealista* (1930) insistiu na defesa do irracional, do espontâneo e do inconsciente, com as pinturas de sonhos. Nesse último, Breton deixou bem clara a aproximação do surrealismo com o materialismo histórico, conforme evidenciado por Claudio Willer,

O *Segundo Manifesto do Surrealismo* apresenta uma duplicidade. De um lado, no corpo do texto, afirma com ênfase a adesão ao pensamento marxista. De outro, em extensas notas de rodapé [...], propõe a exploração de “certas ciências”, valorizando o conhecimento hermético e exigindo que a alquimia do verbo de Rimbaud fosse tomada ao pé da letra (Willer 2007: *online*).

Dessa forma, “o surrealismo conseguiu, através de uma operação alquímica cujo segredo só ele conhece, fundir em uma mesma liga a revolta e a revolução, o comunismo e a liberdade, a utopia e a dialética, a ação e o sonho” (Löwy 2002: 19).

Nadja: a estranha alma errante

Nesse contexto onírico de filosofia, política e amor surrealistas, inscreve-se a obra *Nadja*, de André Breton, que foi publicada em 1928. Em sua extensão, percebe-se a concepção estética apregoada pelo movimento. Embora apresente um enredo relativamente simples, sua compreensão torna-se complexa pela profundidade dos temas abordados. Com apenas duas personagens, sendo uma delas o autor-personagem, e a outra, Nadja, Breton cria um “passeio surreal” (Moraes 2007: 8) pelas ruas parisienses. O encontro erótico-amoroso fica relegado ao segundo plano,

emergindo uma busca errática, através das fendas do inconsciente, pela resposta do questionamento: “Quem sou?” (Breton 2007: 21).

A maioria dos encontros do casal ocorre na rua. O espaço na obra é supervalorizado, pois a rua configura-se na expressão máxima do surrealismo: a liberdade. Breton menciona no primeiro *Manifesto Surrealista*: “a única palavra de liberdade é o que me exalta ainda.” (Breton 1978: 175). É na rua que o casal tem a possibilidade de experimentar o inusitado, ela representa metaforicamente todas as incertezas presentes na relação de ambos. Incertezas essas que perpassam desde o relacionamento instável de André e Nadja até as incertezas que se encontram na alma humana, nas quais fará eco a pergunta, recorrente no romance, sobre a busca de identidade, conforme explicitado no excerto:

Além de toda espécie de singularidades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me ocorram e ocorram somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, em relação aos outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos a que se deve, essa minha diferenciação. Não será à medida exata que eu tomar consciência dessa diferenciação que poderia 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? (Breton 2007: 22)

Em relação à personagem Nadja, ela presentifica a musa surrealista (Almeida 2012: 5). Essa impressionante personagem apresenta uma extrema fragilidade física, financeira e emocional. Mas é justamente nessa fragilidade que reside sua liberdade, conforme as palavras do narrador: “[d]o primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter” (Breton 2007: 102). Ela é livre para escolher seu próprio nome, “[e]la me diz seu nome, o que escolheu para si mesma: Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo” (Breton 2007: 66-67). Ela não está presa a nenhum lugar, e nem as convenções sociais comuns à época em que se passa o enredo: “[o] que Nadja faz em Paris, ela mesma se faz essa pergunta” (Breton 2007: 68). Quando André lhe pergunta aonde irá jantar, ela responde: “Onde? (apontando o dedo:) ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde eu estiver. É sempre assim” (BRETON 2007: 70). Ela não se preocupa com o fato dele ser casado: “[c]omo faço menção de me despedir, ela pergunta quem está a minha espera. ‘Minha mulher. – Casado! Ah! já se vê...’, e, em outro tom, muito grave, muito recolhido: ‘Tanto pior. Mas... e aquela grande ideia?’” (Breton 2007: 70).

Sua frágil personalidade, “à mercê do transitório, e capaz de desdobrar-se em diversos outros” (Moraes 2007: 14), apresenta a ambiguidade envolvente de qualquer mistério. Ora Nadja se parece a uma simples operária, ora, a uma refinada dama da alta sociedade, elegantemente vestida. Em alguns momentos, seu mundo gira em torno do autor-personagem, comparado ao sol, em outros, ela não lhe direciona nem

mesmo o olhar, mantendo-se de costas ao falar. Ela representa a esfinge incognoscível.

O oitavo encontro do casal é descrito pelo o autor-personagem da seguinte forma: “Nadja, que jogou uma aba da capa por cima do ombro, ganha, com impressionante facilidade, ares de Diabo, tal como ele aparece nas figuras românticas” (Breton 2007: 95). A associação de Nadja à figura do Diabo pode ser comparada a uma passagem da obra *Arcano 17*, de Breton. Nessa passagem, o autor retorna ao mito de Satã e cita-o como o *Anjo da Liberdade*, o qual é, para ele, um mito muito poderoso, pois representaria o amor louco, visto que só o amor consegue tomar todo o poder (Löwy 2002). Breton ainda menciona em *Arcano 17*, ao referir-se a Lúcifer: “é a revolta, e somente a revolta que é criadora de luz. E esta luz não pode ser conhecida senão por três vias: a poesia, a liberdade e o amor” (Breton 1945 *apud* Löwy 2002: 27). Com suas palavras poéticas, sua liberdade, e seu profundo amor, Nadja assemelha-se ao Lúcifer mitológico de Breton.

Nadja é a mulher que responde a pergunta “Quem é você?” sem vacilar. Ela diz: “Eu sou a alma errante”. Alma que caminha para percorrer o novo e abrir as portas do sonho. É nela que convergem os ideários surrealistas, conforme Löwy:

Mas o surrealismo é também, como a feitiçaria, a pirataria, e a utopia, um caso de imaginação criadora. [...] os surrealistas estão condenados a inovar: as estradas consagradas, os velhos caminhos, as trilhas batidas estão nas mãos do inimigo. Eles precisam encontrar pistas novas ou, antes, traçá-las eles mesmos no chão: é o caminhante que faz o caminho (Löwy 2002: 104).

Assim é Nadja: a mulher frágil, misteriosa e profundamente livre. Sua liberdade é tão grande que a leva à loucura. Afinal, o que é a loucura? Talvez seja a ausência de medo, e a ausência de medo não é tão somente a mais profunda liberdade? A personagem Nadja apresenta uma profundidade capaz de evocar no leitor o questionamento mais essencial da existência: Quem somos nós? Mas a pergunta, filosófica, é tratada de forma poética, quase como uma brincadeira, ou melhor, como um jogo. Esse jogo é mascarado por fotografias pretensamente documentais, mas que teriam a finalidade de adentrar o mundo do inconsciente.

O jogo das fotografias

Na introdução do romance *Nadja*, escrita em 1962, em uma reedição da obra, Breton afirma que as “abundantes ilustrações fotográficas” (Breton 1962: 19) servem para eliminar as descrições. Sua recusa veemente em descrever pode ser ocasionada pela preocupação em evitar a forma narrativa tão usual ao realismo, com suas minuciosas e intermináveis descrições. Segundo Breton, essas ilustrações teriam um caráter “antiliterário” (Breton 1962: 19), assim como seria igualmente antiliterário o fato de a narrativa ser registrada seguindo um padrão de “observação médica, principalmente neuropsiquiátrica” (Breton 1962: 19). Para Márcia Arbex (1999), a presença das fotografias e a escolha narrativa dar-se-iam pela manutenção do tom de neutralidade documental desejado pelo autor. Nesse sentido, as fotografias teriam a

finalidade de ancorar a realidade. Segundo a autora, “as fotografias de lugares têm, em grande parte, valor testemunhal, garantindo a autenticidade e a veracidade dos fatos narrados, situando o autor e as pessoas que por ali passavam no tempo e no espaço” (Arbex 1999: 84).

Nadja possui quarenta e oito fotografias ao longo da narrativa, sendo que quinze delas são de lugares, tais como ruas, lojas, mercado *etc*; três são de objetos; nove, dos desenhos de Nadja; outras nove são de pessoas; e doze fotos diversificadas entre panfletos de arte, obras artísticas, esculturas e outros papéis que remetem à arte em geral. Esse trabalho ater-se-á apenas a cinco fotografias. A primeira é a seguinte:



Figura 1: Hôtel des Grands Hommes
Fonte: Breton 2007: 30

O hotel retratado, segundo Márcia Arbex (1999), fora o que Breton morou em 1918. Ali, junto com o amigo Philippe Soupault, experienciou a escrita automática, o que originou a obra “*Les champs magnétiques*” (Arbex 1999: 83). Essa imagem cumpre fielmente o papel de testemunho documental. Ela acompanha a menção escrita, na página anterior, em que o autor cita o nome do hotel, e afirma que este não mudara com a passagem do tempo (a foto teria sido tirada nove anos após a época de sua estadia). Assim, percebe-se que imagem e palavra formam um paralelo. Segundo Alfredo Bosi, “[a] imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho” (Bosi 2000: 14). Neste caso, Breton recorre à reminiscência, pois a escolha desse hotel específico, como a *primeira* fotografia da obra, não representa apenas uma *economia descritiva*, mas, também, um lugar em que ele iniciou uma experiência criativa: a escrita automática.

Quando Breton trabalhou em um hospital psiquiátrico francês, por volta de 1917, durante a Primeira Guerra Mundial, ele conheceu os ensinamentos de Freud. Nesse hospital, ele passa a se interessar pelo discurso paranoico e pelo modo como esse se relaciona com a realidade. Segundo Lúcia Grossi dos Santos, “[n]ão se trata aqui de um simples fascínio pelo discurso científico, mas antes de um deslocamento desse discurso que passa a ser percebido como poético, provocando a ruptura de limites entre arte e ciência, antes evocada” (Santos 2002: 232). Nessa época, o

automatismo está muito presente na psiquiatria francesa; segundo a noção de Pierre Janet, esse fenômeno corresponde:

a uma dissociação mental, uma atividade psíquica autônoma que não obedece a consciência. O automatismo é signo de fraqueza psíquica, podendo atingir vários níveis. A catalepsia, por exemplo, seria a forma mais elementar de automatismo total. A escrita automática se encontra entre as atividades que podem se desenvolver no quadro de um automatismo parcial em um doente mental (Santos 2002: 233).

Quando surgiram os primeiros estudos sobre o automatismo no século XVII, conforme Santos (2002), separou-se duas correntes opostas: a das práticas automáticas científicas e a das práticas de doutrinas ocultistas do automatismo. Para a autora, a originalidade do surrealismo consiste no questionamento do limite entre estes campos (Santos 2002). Breton utilizou-se do conhecimento científico psiquiátrico, mas, também, de práticas muito próximas as dos estados mediúnicos de escrita automática, que dará origem ao texto *Entrée des médiums*, de 1922 (Santos 2002). Com base nessas considerações, a fotografia inicial, do hotel, mais do que documentar, tem por finalidade dar início a um jogo narrativo, em que as fotografias fornecerão pistas sobre o discurso escrito e sobre a forma como esse discurso deverá ser recebido pelo leitor.

Entretanto, é fundamental perceber que esse jogo é muito sutil. Nele, o que interessa são os implícitos, as relações que se estabelecerão entre o verbal e o imagético. Essas escolhas narrativas vão ao encontro das pretensões explanadas no primeiro *Manifesto Surrealista*. O caráter fragmentado da narrativa aproxima-se do mundo onírico, que, em um primeiro momento, não possui uma lógica sequencial. Mas, como demonstrado no *Manifesto*, “nos limites em que exerce (passa a exercer), segundo toda a aparência, o sonho é contínuo e apresenta traços de organização. Somente a memória arroga-se o direito de fazer-lhes supressões, de não levar em conta transições e de nos figurar preferentemente uma série de sonhos do que o sonho mesmo” (Breton 1970: 180). O mundo surreal que a leitura de *Nadja* proporciona está intimamente associado ao inconsciente de Breton. Dentro desse paradigma, as fotografias seriam o elo que remete o leitor à realidade, mas que também o induz a observar o mundo sob um ponto de vista mais inusitado do que faria com fotografias puramente documentais.

Conforme observado anteriormente, as fotografias apontam um caminho para a inserção do leitor no mundo onírico de *Nadja*. A próxima fotografia escolhida tem um caráter bastante insólito que ampliará o entendimento desse mundo maravilhoso:

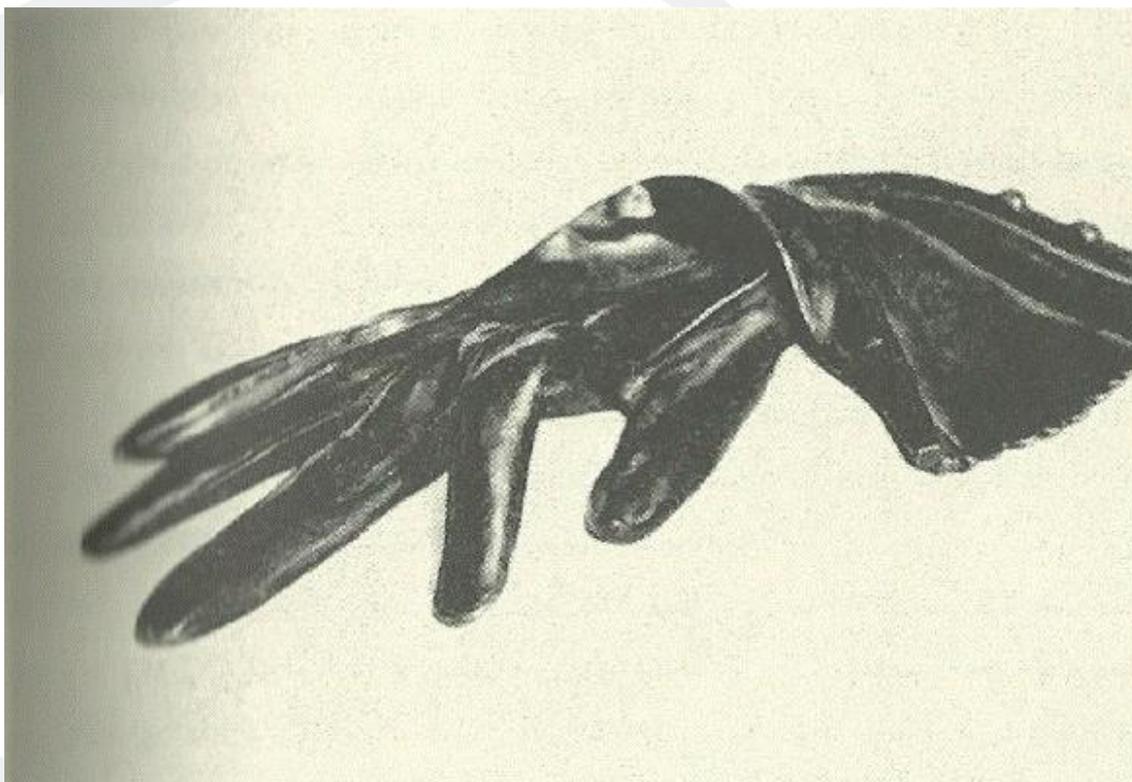


Figura 2: Uma luva de mulher
Fonte: Adaptado de: Breton 2007: 61

A fotografia acima corresponde ao fragmento do texto no qual o autor-personagem encontra-se na Central Surrealista e uma dama oferece-lhe, por brincadeira, uma de suas luvas azul-celeste. Posteriormente, a mulher retorna ao local e troca a luva de tecido por uma de bronze, idêntica a sua. Este fato, narrado aleatoriamente e encaixado no meio da prosa romanesca, parece, a princípio, uma fragmentação ilógica tão ao gosto surrealista, de modo semelhante ao da escrita automática, em que se coloca no papel uma lembrança em meio a pensamentos desordenados. Nesse caso, a imagem serviria apenas para demarcar essa estranha descontinuidade narrativa, pois, no primeiro *Manifesto*, tem-se que o autismo psíquico pode ser expresso tanto verbalmente, o que justificaria a narrativa escrita sem muita coerência, quanto por outros meios, como a imagem.

Todavia, conforme apontado por Eliane Robert Moraes (2007), Breton é herdeiro de vários outros autores oitocentistas, entre eles Gerárd de Nerval. Dentro das tramas intertextuais do jogo narrativo de Breton, em *Nadja*, a luva pode remeter à obra *La main enchantée* (1853). Conforme comentado por Willer (2007) no enredo dessa obra de Nerval, um rapaz torna-se vítima da magia de um bruxo, sua mão fora encantada para matar seu oponente em um duelo, mas, a partir dali, ela torna-se autônoma e, após estapear um juiz, o jovem é condenado à morte. Assim, sua mão é decepada, e ela sai caminhando sozinha sobre seus dedos, para ir ao encontro do bruxo. Nessa obra, que inicia com a descrição da Place Dauphine, Nerval descreve, também, a Pont Neuf. Esses dois lugares aparecem em *Nadja* (Willer 2007). Tanto a narrativa, como a fotografia não seguem a linearidade do discurso anterior, servindo, conforme já mencionado, como uma narrativa de encaixe. Isso ocasiona a ruptura da lógica textual. Dessa forma, em vez de apenas retratar um evento contextualizado na

narrativa, a fotografia atua como um portal entre o mundo real e o mundo surreal, isto é, a porta de entrada para um mundo maravilhoso apregoado pelos surrealistas. A luva retratada por Breton pode ser uma metáfora para a mão encantada de Nerval.

Após a fotografia da luva, inicia-se o relato dos encontros com Nadja. Ela conta-lhe que viera para Paris a fim de fugir de um amor que não dera certo. Nadja afirma que, algum tempo depois, encontrara o jovem amante por acaso e, segurando-lhe as mãos, pela primeira vez percebera suas deformidades. Essas alusões a mãos vão encaminhando o leitor para adentrar ao mundo inconsciente e maravilhoso da narrativa que se desfechará na Place Dauphine.

No terceiro encontro do casal, eles irão até a Place Dauphine, que, segundo o narrador relata, “é um dos lugares mais profundamente ermos que conheço, um dos piores terrenos baldios que existe em Paris” (Breton 2007: 77). Na página posterior à citação mencionada, encontra-se a seguinte fotografia:



Figura 3: Mme Sacco, vidente
Fonte: Adaptado de: BRETON 2007: 78

Logo após a fotografia, o narrador conta a premonição de Nadja; ela soubera que a luz se acenderia em uma determinada janela antes do fato acontecer. Quanto a isso, o narrador comenta: “[l]amento que isto ultrapasse os limites da credibilidade, mas nada posso fazer. No entanto, em semelhante assunto, gostaria de tomar partido: limito-me a *concordar* que, estando escura, a janela em seguida se acendeu, nada mais” (Breton 2007: 78, grifo do autor). Como entender a sucessão de menções

sobre as mãos, a fotografia *aleatória* da luva e a descrição sobre esse fato, e, em seguida, a fotografia de uma vidente, acompanhada de um relato de premonição? E como isso se relaciona com a obra de Nerval?

O fechamento destes relatos esparsos dar-se-á quando o autor-personagem e Nadja atravessam a ponte Neuf. A protagonista para, olha profundamente as águas do Sena, e fala:

Esta mão, esta mão sobre o Sena, por que esta mão que arde sobre as águas? É verdade que o fogo e a água são a mesma coisa. Mas o que dizer desta mão? Como é que a interpreta? Deixe ver melhor a mão. Por que quer que a gente vá embora? Tem medo de quê? Acha que estou muito doente, não é? Não estou doente. Mas o que significa para você: o fogo sobre a água, a mão de fogo sobre a água? (Brincando:) Boa sorte não é, com certeza: o fogo e a água são a mesma coisa; o fogo e o ouro, coisas bem diferentes (Breton 2007: 82).

Ao reunir as ideias subentendidas nas fotografias e na citação acima se pode verificar que: a mão recorrente na obra é a mão mágica do destino e/ou a mão mágica de um mago, ou de um(a) vidente capaz de prever e articular, com suas tramas ilusionistas, o futuro. Logo depois, o texto menciona que a vidente retratada previu que o autor-personagem conheceria Nadja. A obra narra também inúmeras premonições que a protagonista teve após o excerto acima. Assim, Nadja pode ser essa mulher vidente, ente mágico que sabe o futuro e sabe compreender a mão mágica do destino e até manipulá-la. Posteriormente, em *Nadja*, têm-se os desenhos feitos pela protagonista, em que também há uma mão feminina:

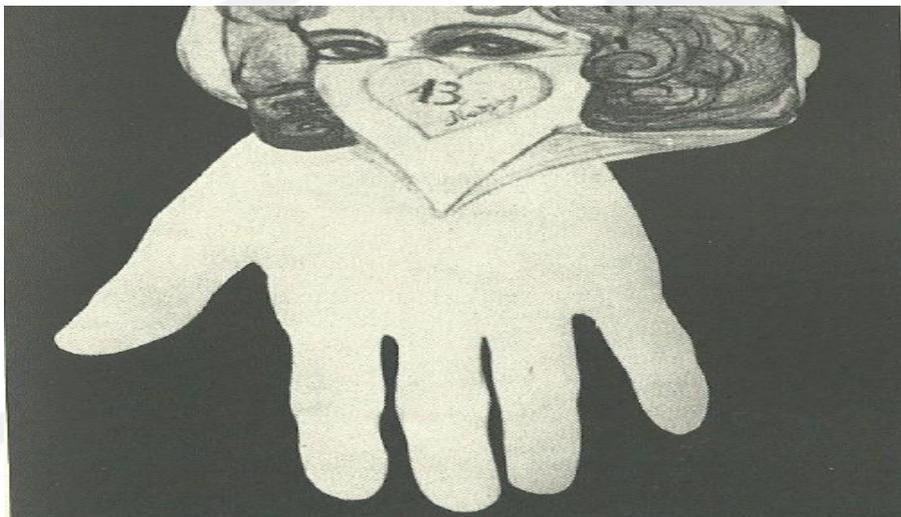


Figura 4: Mão e rosto de mulher
Fonte: Adaptado de: Breton 2007: 113

Assim, pode-se concluir que a primeira fotografia do Hôtel des Grands Hommes tem um caráter documental, ela confirma o que fora narrado, mas também demarca o início da escrita automática vivenciada por Breton. Essa escrita estaria envolta, tanto por uma lógica científica, como por uma lógica de cunho ocultista. Entende-se essa fotografia como marco dual ligado ao real (como documento), e ao

surreal (início do misterioso mundo do inconsciente). Quando o leitor chega à segunda fotografia exposta neste trabalho, em que se vê a luva feminina, ele já está mais inserido no universo surrealista da obra, já percebera que a narrativa é fragmentada. Entretanto, a diferença dessa fotografia para as anteriores é seu caráter incomum. Há um estranhamento ao encontrar-se uma fotografia de luva feminina no meio do texto, mas, ainda assim, ela documenta o relato descritivo de aquisição da luva. Essa fotografia também é um marco dual, ela documenta, mas, além disso, joga com a intertextualidade das obras de Nerval, iniciando a reiterada ênfase na mão. Tudo isso ampliará o ambiente onírico da obra.

A terceira fotografia está mais explícita que as citadas anteriormente. Percebe-se que se trata de uma vidente renomada na época, assim essa fotografia tem um forte valor documental. Porém, é inegável que a figura de uma vidente já remete a ideia de um mundo mágico, de um universo que irá além da realidade vista pelas pessoas comuns. Dessa forma, essa fotografia também apresenta a ambiguidade real/irreal.

Em última instância tem-se a fotografia do desenho feito por Nadja, que serviria como prova da existência dessa mulher. Contudo, essa imagem é mais surreal que as anteriores, pois concatena o devaneio, o incomum, e de certa forma todos os elementos encontrados nas outras fotografias. A imagem da mulher pode representar a própria protagonista/vidente, abaixo dela observamos uma mão, que remete a “mão encantada” presente implicitamente na obra. A forma como foi concebido esse desenho lembra o automatismo evidenciado pelos surrealistas. Então, essas fotografias não apenas ancoram a realidade, mas também são essenciais no seu simbolismo. Segundo Willer:

Os conteúdos esotéricos aparecem como um subsolo do texto no *Segundo Manifesto do Surrealismo*. E como intertexto ou “inconsciente do texto” em *Nadja*, personificados, entre outros lugares, na referência ao mesmo tempo oculta e vivida a Nerval. E reaparecem no corpo do texto, como tema, personificados em Nerval, em *Arcano 17* e nos dois últimos manifestos (entre outros lugares - na mesma época, também Breton publicou artigos e ensaios em que tratava de hermetismo) (Willer 2007: *online*, grifos do autor).

Tem-se, em *Nadja*, uma narrativa que joga com o leitor por seus diversos caminhos: ora encontra-se no maravilhoso, ora no real, outras vezes no documental. Mas, não abandona nunca o mistério. Segundo Willer (2007), Breton começa e termina suas narrativas em Nerval. Tanto a sua primeira obra, *Nadja*, quanto a última, *Arcano 17*, possuem elevado grau de intertextualidade com os escritos do autor. Ele era praticante de esoterismo e suas narrativas faziam alusões ao diabo, a magos, a demônios e a outros seres mitológicos. Tal como seu predecessor, Breton reuniu diversos elementos comuns ao maravilhoso encontrados em Nerval, e os inseriu em uma obra que segue uma linearidade de diário.

A trama que se apropria do valor documental das fotografias também é a mesma que as utiliza como símbolos para emergir significados mais profundos. O enredo, que envolve amor, loucura, ilusão e sonho, inicia e finda sob uma mão

mágica, que a tudo comanda, sutilmente demarcada por uma fotografia de um lugar em contraposição com as palavras escritas:

Deixo sob forma de esboço essa paisagem mental, cujos limites me desencorajam, a despeito do seu espantoso prolongamento para os lados de Avignon, onde o Palácio dos Papas não sofreu com as noites de inverno e as pancadas de chuva, onde uma velha ponte acabou caindo com o peso de uma canção infantil, onde uma intraível e maravilhosa mão apontou, não faz muito tempo, uma enorme placa indicativa azul-celeste, com estas palavras: Les Aubes (Breton 2007: 141).

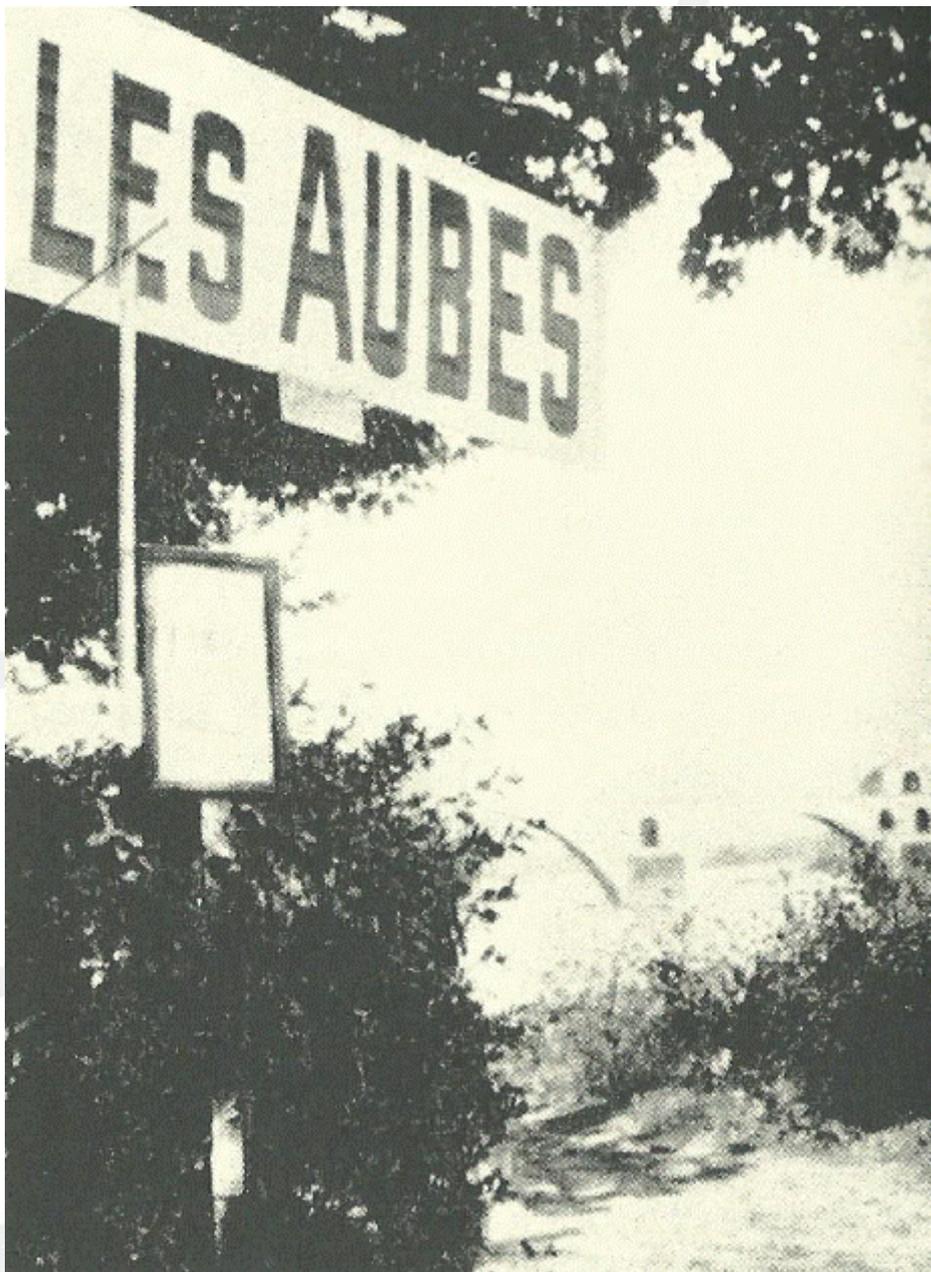


Figura 5: Uma enorme placa azul-celeste
Fonte: Adaptado de: Breton 2007: 113

Em um misto de prosa e poesia, termina *Nadja*. A *mão encantada*, que iniciou a obra, metaforizada na luva azul-celeste, agora aponta uma grande placa também azul-celeste. Nesse lugar quase mágico, com uma ponte caída com o peso de uma canção infantil, encerra o jogo imagético na obra. Percebe-se que a ponte caída não permite passagem, então assim acaba o trânsito do leitor por esse mundo surreal criado por Breton. Observa-se, contudo, que o que a fez cair foi o peso de uma canção infantil. Na infância, a vivência do mundo maravilhoso é sempre possível, mas na fase adulta não. Aqui o autor-personagem subverte a lógica, e é o mundo infantil que rompe com a passagem para mundo onírico. Do início ao final da obra, tem-se um jogo surreal de inversões, que convida o leitor a entrar em uma obra, que concatena o sonho, o mistério, o amor e a realidade.

Considerações Finais

Mais do que um movimento estético, o surrealismo é uma maneira de enxergar o mundo e, por extensão, uma forma de enxergar a si mesmo. A leitura do mundo maravilhoso em *Nadja* abre as portas do mundo inconsciente, permitindo a reflexão sobre a existência e a finalidade da vida. Assim como Breton afirmara, talvez a vida tenha de ser “decifrada como um criptograma.” (Breton 2007: 103). Sua obra também é um criptograma, as fotografias apresentam as dualidades: real/imaginário, visível/invisível, documental/ficcional.

A insistência da pergunta “Quem sou?”, a presença de *Nadja*, essa mulher errante, e a complexidade do jogo relacional de imagem e texto faz de *Nadja* um romance desafiador. Ele abre os sentidos dos leitores para seu mundo interior. As fotografias não servem apenas para demarcar o que é real e o que é ficcional, mas também representam a possibilidade de passagem para um universo intertextual, remetendo a outras obras e autores, e para o universo inconsciente do autor-personagem. Logicamente, o inconsciente acessado e expressado já não seria inconsciente, mas apenas um código cifrado, cuja chave seria as fotografias. A forma que Breton realiza seu jogo intertextual dependerá mais da participação do leitor, que do próprio autor. Se o leitor conseguir juntar os fragmentos da narrativa em certa linearidade, relacionando-a todo tempo com as fotografias, ele conseguirá ter a percepção de uma obra surreal. Obviamente, esse leitor precisará procurar em outras fontes os elementos intertextuais para sua melhor compreensão. Dessa forma, pode-se afirmar que *Nadja* é representante legítima de um movimento que perdura até nossos dias na literatura, na pintura, na escultura e na arte em geral, ao privilegiar a noção do sonho, do pensamento e do incognoscível.

IMAGE AND WORD: THE SURREAL GAME OF PHOTOS IN NADJA, BY ANDRÉ BRETON

Abstract: This paper aims to understand the inclusion of photographs in the novel *Nadja* (1928), by André Breton. Although the author states that they would be used to eliminate excess description, one realizes that perform other functions. They may represent a portal between the real world and the surreal present in the novel,

forming a parallel between the word and the image. Thus, through an intertextual game they would be the link that refers the reader to the reality, but also induces observe the world from a more unusual point of view, more unusual than the purely documentary photographs.

Keywords: surrealism; *Nadja*; photography.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário? In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 4, dezembro/1999, pp. 79-94.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 19-46.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, 1970, pp. 174-208. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2012/10/breton-manifesto-do-surrealism-o.pdf>>. Acesso em: 13. mar.2017.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988.

LÖWY, Michel. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 7-15.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. In: *Ágora*, v. V, n. 2, jul./dez. 2002, pp. 229-247.

WILLER, Claudio. André Breton, *Nadja* e Gérard de Nerval: estranhas relações. In: *Revista de cultura*, n. 59, set./out. 2007. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag59breton.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARTIGO RECEBIDO EM 15/03/2017 E APROVADO EM 17/05/2017