revista Estação Literária
Universidade Estadual de Londrina
ISSN 1983-1048
DESDE 2008

PARIS SURREALISTA: ERRÂNCIA, REVELAÇÃO E MITO

Anderson da Costa (UFSC)[1]

***Resumo**: Este artigo se propõe a abordar a errância dos surrealistas por Paris como um dos elementos integrantes à busca pela poetização do cotidiano, a qual era vista pelos surrealistas como uma das formas de revelação e acesso ao maravilhoso. Tal errância, que remete à flânerie do século XIX insere a práxis surrealista e as obras literárias daí decorrentes no mito literário de Paris, ainda que a Paris dos surrealistas difira de todas as outras até então retratadas.*
Palavras-chave: flânerie*; errância; surrealismo; mito literário de Paris.*

O mito literário de Paris

O mito literário da cidade consiste na noção de que ela não é um mero cenário para o desenrolar da narrativa, mas sim um personagem possuidor de corpo, alma e que, muitas vezes, parece ter vontade própria. Um personagem de quem mistérios podem ser desvendados e onde também fazem morada os dilemas humanos. Cidade que assume os contornos da mulher, por vezes cortesã[2], por vezes mãe protetora; cidade-floresta onde os perigos da savana africana são transpostos para aqueles de seu submundo[3]; cidade-prazer-efêmero e amargo[4].

Tal mito encontra sua representação mais elevada em Paris, que quando inserida nessa categoria se constitui um mito à parte. Provavelmente a capital francesa possui mais obras que a retratam do que qualquer outra. E na condição de personagem ela seria essencial para autores como Baudelaire, Hugo, Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Maxime du Camp, Proust, Apollinaire, Breton, Aragon e sucessivas gerações de escritores que perpassam os séculos XIX e XX.

---

[1] Pós-doutorando em Estudos da Tradução na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Teoria Literária. E-mail: desterro72@gmail.com.

[2] "Philippe Soupault, em *Les dernières nuits de Paris*, faz com que o 'corpo' da capital francesa coincida com o da personagem Georgette, uma prostituta que é Paris" (Nascimento: 2009).

[3] *Les mohicans de Paris*, Alexandre Dumas. Segundo Roger Caillois (s/d: 116, 117), essa metamorfose da floresta em cidade teve sua gênese reconhecida por todos os escritores em Fenimore Cooper, a começar por Balzac.

[4] "Ó cidade!/ Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu/ Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,/ Olha! também me arrasto!" (Baudelaire 1985: 343).

O mito de Paris se configura no século XIX e tem sua verdadeira origem nos anos de 1830 e 1840 (Stierle 2001: 121). Roger Caillois por sua vez, também entende ser por volta de 1840 que "nasce uma concepção da cidade com um caráter nitidamente mítico", e que estaria ligado às "consideráveis mudanças do mundo exterior, sobretudo no cenário urbano" (Caillois s/d: 126), voltarei a esse ponto mais à frente. Já Flávia Nascimento também entende estar no século XIX a consolidação do mito de Paris, mas retrocede às duas últimas décadas do século anterior para encontrar em *Les nuits de Paris* (publicado em 16 volumes entre 1788 e 1793) de Restif de la Bretonne e em *Tableau de Paris* (1781) de Sébastien Mercier, o que ela chama de "a gênese da escritura da cidade" (Nascimento 2002). Antecipando o que se escreverá sobre a cidade nas décadas seguintes, os dois autores dirigem outro olhar para a capital da França. Deixando de lado a Paris da aristocracia, eles se lançam para a cidade oculta, habitada pelos tipos mais pitorescos e bizarros. A busca dos dois autores será sempre pela Paris insólita e marginal, a mesma Paris que atrairia os surrealistas no século XX.

O mito de Paris tal qual o conhecemos se configura, portanto, como um fenômeno da modernidade. Entretanto, é possível rastrear o que Stierle (2001) chama de uma "consciência da cidade" de Paris desde a Idade-Média na poesia de Rutebeuf (1230?-1285) e de François Villon (1431-1463).

Stierle entende que antes do século XIX, e aqui se poderia deixar à parte Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier, o que há é o desenvolvimento de um discurso autônomo sobre Paris presente em autores e obras citados pelo crítico alemão, como Rutebeuf (*Testament*), Gilles Corrozet (*La fleur des antiquitez de la noble et triumphant eville et cite de Paris*, 1532)[5], Nicolas Boileau (*Les Embarras de Paris*, 1666)[6], Jean de La Bruyère (*Les Caractères*, 1699), Montesquieu (*Les Lettres persanes*, 1721), Jèze (*Etat ou tableau de la ville de Paris*, 1761) (Stierle 2001: 70).

O mito da cidade que condensa em seu perímetro todas as cidades, lugares e situações do mundo[7], que se transfigura nos mais diversificados papéis, sendo ao mesmo tempo também cenário está, segundo Roger Caillois, estreitamente ligado às transformações urbanas por que passa a capital francesa nas primeiras décadas do século XIX.

Paris praticamente dobra a sua população passando de 547.756 habitantes em 1800, para 1.053.297 em 1846. Dez anos antes a cidade contava com 909.126

[5] Corrozet nessa obra lista as ruas de Paris de sua época, como também os bairros, estalagens, prédios públicos, estabelecimentos de ensino, prisões, etc., fazendo uma espécie de "inventário" da cidade, o que viria a ser, de certa forma, algo comum e tão ao gosto do século XIX.

[6] Nesse poema satírico Boileau descreve uma Paris fervilhante em que praticamente nada escapa; os passantes que se acotovelam nas ruas, os comerciantes, ladrões, assassinos, gatos, ratos, cães, ferreiros, carroças, funerais, etc. O que impressiona no poema é o olhar simultâneo para as cenas descritas. Simultaneidade essa que seria a tônica do olhar na modernidade.

[7] O cosmopolitismo de Paris no século XIX é de conhecimento geral e apontado por Stierle, e também por Caillois que pontua o mito da Babel e Babilônia como uma das maneiras com que os habitantes de Paris se referiam à cidade já no século XIX. Sandra Jatahy Pesavento (1999: 49) afirma que a imagem da Paris Babilônia ou Babel já era usada por Sebástien Mercier, Restif de la Bretonne e Fougeret de Monbron no século anterior.

moradores[8]. Territorialmente a cidade avança para além das "muralhas"[9] que a demarcavam desde a Idade Média, incorporando as zonas habitadas que estavam até então fora da cidade. A Paris das primeiras décadas do século XIX é, pois, uma metrópole com um fluxo cada vez maior e contínuo de pessoas, que veem na capital da França oportunidades e possibilidades diversas, sejam elas econômicas, sociais ou culturais, propiciadas por toda a sorte de probabilidades que um centro capitalista urbano e moderno poderia oferecer. Tamanho número de pessoas advindas de todas as partes da França e do exterior, a pluralidade cultural típica de um centro cosmopolita, a necessidade de uma reformulação urbanística para abrigar a todos — que já se faz sentir naquele começo de século com os higienistas e urbanistas a proporem áreas maiores de circulação, o que só seria levado a cabo por Eugène Haussmann a partir de 1851 — a ideia de que esse meio era o mais alto grau de civilização da sociedade na época, tudo isso somado à lenta incorporação de um discurso autônomo sobre Paris, o qual levaria a uma consciência da cidade, conforme Stierle, foi o que definiu o surgimento do mito de Paris naquele momento.

A Cidade-Luz chega então para Paulo Rónai (1957: 129) "ao apogeu de sua glória espiritual, artística e social". Contudo, Paris não era a única metrópole da Europa, mas se torna o paradigma de centro urbano moderno e civilizado. A razão disso é assim explicada pelo tradutor e crítico brasileiro:

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

Se as mudanças de ordem urbana por que passa a capital francesa naquele momento de sua história, somadas àquela forma de olhar marcada pela simultaneidade sobre a qual fala Walter Benjamin ao tratar da *flânerie*, permitiram

---

[8] Dados do *Institute National de la Statistique et des Études Économiques* (*INSEE*). Cf. Bibliografia.

[9] Sandra Pesavento (1999: 35-37) trata da prática comum de erigir muralhas em torno das cidades na Idade Média, as quais serviam principalmente para a fortificação, mas também como marco limítrofe. No caso de Paris, as muralhas começam a ser substituídas a partir do século XVI por terraços que mais tarde originariam os *boulevards* no século XVIII. No entanto, segundo a autora, os primeiros *boulevards*, construídos sobre as ruínas das antigas muralhas, mantinham aquela função de marco fronteiriço da cidade. Portanto, além de separar a zona urbana da rural, também seria possível entender os primeiros *boulevards* como muralhas simbólicas a separar esses dois mundos.

uma nova percepção da cidade, também há que se ressaltar o jornalismo como outro fator importante na contribuição desse processo.

É por volta de 1831 que surge uma imprensa especializada na crônica do quotidiano. Bastante acessível às camadas populares devido ao seu baixíssimo custo e financiada pela publicidade, casos do jornal diário *La Presse* que circulou entre 1836 e 1952, dos hebdomadários *Gazzete des Salons* e o conhecido *Magasin Pittoresque*. Esse tipo de publicação, além de dar espaço aos folhetins (não raro trazendo Paris como cenário e personagem), abrangia desde notícias e comentários políticos a crônicas do dia a dia, anúncios de espetáculos variados, críticas culturais, moda e comportamento, impondo um novo ritmo de leitura, mais ágil e efêmero[10]. É com esse mesmo espírito, da efemeridade e da crônica do quotidiano que proliferam as *fisiologias* de Paris, textos que esquadrinhavam o espaço da urbe em detalhes e descreviam as características e comportamento de grupos sociais variados[11].

Os primeiros anos de 1800, portanto, reúnem as condições para o surgimento do moderno mito de Paris, que para Caillois (s/d: 121.), tem em Balzac aquele que o desenvolveu melhor do que qualquer outro.

Paris é a grande personagem da *Comédia Humana*, publicada entre 1830 e 1856, e segundo Paulo Rónai (1957), das 88 obras que a compõem, por volta de 40 delas têm a Cidade-Luz como cenário. Os personagens de Balzac não apenas habitam Paris e por ela se deslocam, mas também a dividem com a própria Paris. Cidade-paisagem a ser vista da popa de um navio que é ao mesmo tempo a própria capital da França, como em *O Avesso da História Contemporânea*:

> Em 1836, numa bela tarde do mês de setembro, um homem de cerca de trinta anos estava apoiado no parapeito do cais de onde se pode ver ao mesmo tempo o Sena, para cima, desde o Jardim das Plantas até Notre-Dame, e, para baixo, a vasta perspectiva do rio até o Louvre. Não há na capital das ideias dois panoramas como esse. É como se estivéssemos na popa desse navio gigantesco. Ali sonha-se Paris, desde os romanos até os francos, desde os normandos até os borguinhões, a Idade Média, os Valois, Henrique IV e Luís XVI, Napoleão e Luís Filipe (Balzac *apud* Rónai 1957: 132).

---

[10] A *Gazzete des Salons – Journal de mode et musique*, em seu número inicial de janeiro de 1835 se apresenta como "*une feuille littéraire spécialement consacrée aux gens du monde, et qui réunit à elle seule tout ce qu'il faut pour satisfaire à la fois les goûts, les besoins et les exigences de leur position sociale*". Da mesma forma, *Le Magasin Pittoresque* em sua primeria edição datada de 1833 se propõe a tratar "*des choses anciennes, choses modernes, animés, inanimées, monumentales, naturelles, civilisées, sauvages, appartenant à la terre, à la mer, au ciel, à tous les temps, venant de tous les pays* [...]".

[11] A década de 40 parece ser a mais abundante, contando obras como *Physiologie des cafés de Paris (1841); Physiologie de l'Anglais à Paris (1841); Physiologie des quartiers de Paris (1841); Physiologie du gamin de Paris (1842); Physiologie des barrières et des musiciens de Paris (1842); Physiologie des bals de Paris et de ses environs (1845); Physiologie des étudiants, des grisettes et des bals de Paris (1849).* Tais obras estão disponíveis no site da Bibliothèque Nationale de France. Cf. Bibliografia.

Ou a cidade-espetáculo onde seus habitantes envoltos pelo anonimato desempenham nas ruas, cafés, passagens e *boulevards* os mais variados papéis, assim apresentada pelo pintor Léon Lora ao primo que chega do interior em *Os Comediantes sem o Saberem*:

> Quando se encontra um tipo, não é mais um homem é um espetáculo. [...] Paris é a única cidade do mundo onde verão espetáculos... que fazem dos seus bulevares um drama permanente representado gratuitamente pelos franceses em benefício da arte (Balzac *apud* Rónai 1957: 148).

Ou ainda a cidade com quem se interage como se ela fosse qualquer um dos seus moradores. Uma cidade sedutora como uma *femme fatale*, que tudo oferece e que tudo pode tomar de volta. E cabe tão somente à habilidade daquele que com ela se relaciona usufruir da fortuna ou afundar-se na desgraça, "Quem não pode evitar Paris, deve pelo menos defender-se dela, de sua desconfiança, de seu desprezo, de sua hostilidade" (Rónai 1957: 139).

É o que faz Eugène de Rastignac durante a sua trajetória na *Comédia Humana*. Já ambicioso, mas ainda ignorante sobre a miséria da Paris cuja suntuosidade o fascina, o jovem provinciano chega à capital francesa em *O Pai Goriot*. Nessa sua primeira aparição, contando 21 anos de idade, podemos vê-lo na mesma condição dos inúmeros personagens que sucumbirão na epopeia de Balzac. Muito diferente do predador no qual se transformará ao longo das suas aparições em 19 obras da *Comédia Humana*, e como tal o encontraremos em *Os Comediantes sem o Saberem*, sua última aparição, aos 48 anos, já rico, respeitado, bem relacionado, duas vezes ministro, conde e par de França.

O segredo encontrado por Rastignac para não perecer ante os encantos de Paris e dominá-la é o conhecimento que adquire sobre a sua amante-antagonista:

> O Conhecimento de Paris: eis a grande arma, eis a chave da vitória. Conhecer Paris equivale a conhecer a vida, saber evitar as armadilhas, esquivar os golpes, proteger-se a todo transe. Esse 'conhecimento' [...] é difícil, requer trabalho, estudo, aplicação (Rónai 1957: 139).

E para conhecer Paris é necessário frequentá-la, embrenhar-se tanto em suas ruelas cobertas de lama como em seus *boulevards*. É necessário percorrer a Paris fervilhante durante o dia como faz Sébastien Mercier em *Tableau de Paris*, e a Paris noturna como o faz Restif de la Bretonne em *Les Nuits de Paris*, momento em que os passantes ignorados sob a luz do sol protagonizam e expõem outros dramas de uma cidade escondida pelos mistérios noturnos.

Mais do que cidade-luz, a Paris de Balzac é cidade-chama. Paulo Rónai no capítulo "Paris, personagem de Balzac", compara a cidade a uma chama que atrai os insetos em busca de aquecimento, os quais acabam encontrando a morte. Para o crítico e tradutor do romancista francês essa analogia define a Paris balzaquiana:

> [Paris] Atrai de longe os moços de toda a França, de toda a Europa, do mundo inteiro, ricos e pobres, ávidos de amor, de êxito, de riqueza. [...] a maioria consome-se inteiramente no fogo: esgota-se na luta, adoece e morre; cai na miséria e se estiola longamente; ou foge da chama, espavorida, e resigna-se a uma existência mesquinha. Outros conseguem manter-se muito tempo à luz, [...] chegam às alturas, mas o fogo lhes secou a seiva do coração, esterizou-lhes a sensibilidade, fê-los renegar os ideais. Em Paris, aliás, o êxito quase não é menos perigoso que o fracasso: ali o sucesso é louco: [...] Eugênio de Rastignac chega a ministro, Luciano de Rubempré enforca-se numa prisão imunda (Rónai 1957: 133).

Boa parte dos mais de 2500 personagens que Balzac faz frequentar na *Comédia Humana* estão ou terminam em um desses dois polos os quais virão a conhecer Rastignac e Rubempré. Durante a tentativa dos personagens em *dominar* Paris, Balzac desnuda em detalhes a outrora vila fundada pelos *Parisii*, e que no século em que vivera se tornara a *capital do mundo*. É sabido que o autor francês considerava-se além de escritor um historiador de costumes, os quais vão sendo revelados pelos protagonistas de sua obra através dos seus dramas e dilemas particulares. Assim, impulsionado por uma motivação quase enciclopédica, aliada a uma percepção aguda das transformações pelas quais passava a sociedade francesa à época da Restauração, o autor de *Eugénie Grandet* mostra uma Paris em toda a sua complexidade social e de incontáveis facetas.

Com Balzac talvez se configure para o habitante de Paris — e também para aquele que se não vive na cidade a conhece ainda que através das obras em que ela se faz presente — que a capital francesa não é apenas uma. Que ela vai além do Sena, Notre-Dame e da *rive gauche* e *droite*. Paris é muitas outras Paris.

Em *Paris, mito moderno*, Roger Caillois mostra como a partir da década de 1840 essas outras Paris vêm à tona com diversos romances que trazem no título a Cidade-Luz, caso de *Les Prisons de Paris* (1841), de H. Lucas; *Les Mystères de Paris* (1842-43), de Eugène Sue; *Les Mohicans de Paris* (1854-59), de Alexandre Dumas; *Les Victimes de Paris* (1864), de Jules Claretie[12]. Possivelmente é aí que se dá a "consciência da cidade", conforme diz Stierle, ou melhor, é aí que Paris se torna um mito moderno.

Para o crítico francês, portanto, a presença constante da capital francesa na literatura, independente do valor literário de determinada obra, é decisiva para que o leitor tenha a certeza de que a cidade que ele pensa tão bem conhecer não é a única e nem a verdadeira (Caillois s/d: 117). Existem outras mais a serem descobertas, uma sobreposta à outra. Há uma Paris corriqueira onde as atribulações normais da vida cotidiana em uma metrópole ocorrem, há uma Paris noturna cujos habitantes ou

[12] Caillois cita em nota de rodapé 15 romances, títulos que segunda informa, retirou da bibliografia de Régis Messac.

frequentadores vivem sob outras leis, outra Paris insólita, da presença do acaso, dos acontecimentos inusitados.

Desse modo, o que temos são várias cidades diferentes, com suas particularidades e ritmos próprios, que ao ocuparem o mesmo espaço, deterem o mesmo nome e comportarem os mesmos habitantes, levam, nas palavras de Caillois (s/d: 119), a estabelecer a "fissura ideal que separava a Paris das experiências da Paris dos mistérios". E quando isso acontece, o que antes precisava das ruelas suspeitas e da proteção do manto da noite para ocorrer, passa agora a se dar em plena luz do dia nos *boulevards*, passagens, monumentos históricos e praças. Não há mais lugar ou hora, os mistérios da cidade erigida a partir da *Île de la Cité* estão por toda a parte, à vista de todos.

É essa a Paris que os surrealistas frequentaram e a partir dela compuseram a sua *escritura da cidade*. É nela que Breton encontrará Nadja, é essa cidade que Aragon evocará em *O camponês de Paris*, é a partir dela que os surrealistas propuseram uma poetização do cotidiano que tomarão por um acontecimento mágico.

A Paris surrealista

Herdeiros da *flânerie* do século XIX, os surrealistas erravam por uma Paris situada no entre guerras, que contava com poucos habitantes que presenciaram a transformação da cidade perpetrada pelo Barão Haussmann. Fascinados pela Paris literária, os surrealistas recusaram a Paris turística e dos monumentos históricos, entregando-se àquela da *rivedroite*, do *Halles* e do *quartier Saint-Merri*, da *place Clichy*, da *Porte Saint-Denis,* dos *boulevards* e das poucas e decadentes passagens oriundas do século anterior.

A Paris dos surrealistas é a do mistério, dos fenômenos inexplicáveis, das "coincidências atordoantes", em suma, um espaço em que se une o real e o imaginário. A fusão entre esses dois campos condensa a busca surrealista, define o surrealismo e a maneira como este compreende, segundo Breton, a pouca realidade que nos é dada.

Breton aborda essa questão da "pouca realidade" em *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924). Nesse texto, o autor de *Nadja*[13] discorre sobre a ideia de que a realidade é uma convenção, a qual estaria baseada no que é racional e concreto, manifestando-se, portanto, no estado de vigília. Para além disso, entramos no campo do imaginário e da fantasia, logo, do irreal. A crítica feita pelo surrealismo a essa concepção de realidade se fundamenta nos estudos psicanalíticos que revelaram outros processos psíquicos, aos quais está sujeito o indivíduo. O fato de eles não serem concretos não significa que não são reais, que não fazem parte, e que não influenciam ou mesmo definem o ser. É nesse sentido que Breton afirma ser a realidade pouca e devido a isso opressora, pois vivê-la tão somente e desprezar

[13] Irei me referir à *Nadja* com a grafia em itálico quando se tratar da obra e em grafia normal quando se tratar da protagonista.

outros estados do espírito condena o homem à incompletude. Daí a razão do clamor surrealista por *mais realidade*, o que seria justamente a fusão desses dois campos, real e imaginário.

Essa noção de fusão ainda viria a ser teorizada no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930):

> Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto (Breton 1985: 98).

A procura por esse "ponto supremo", como diz Breton, nada mais seria que aquela "fissura ideal que separava a Paris das experiências da Paris dos mistérios", como atesta Caillois. Incorporá-la a uma prática cotidiana é o que motivará e impulsionará a deambulação por Paris[14].

É por essa razão que a *flânerie* surrealista difere daquela do século de Baudelaire. O *flâneur* que se movimentava por Paris em torno de 1840 percebia sim as nuanças da cidade, porém estava ainda um passo atrás da *fissura*. E mesmo que vivenciasse a colportagem do espaço[15] seus referenciais comparativos eram orientados por certa noção de realidade. Ainda que o *flâneur*, a partir da contemplação de um tecido em uma loja de Paris pudesse visualizar São Petersburgo e *acompanhar* imaginariamente a trajetória do trabalhador que o manufaturou na longínqua Rússia, essa colportagem encontra referência no real, concreto e palpável.

O mesmo ocorre com Restif de la Bretonne que ao percorrer uma Paris noturna habitada por tipos marginalizados e estranhos, não vai além de uma estranheza que se define por oposição às condições de valor estabelecidas pela sociedade burguesa. Da mesma forma as fisiologias de Paris que proliferaram na primeira metade do século XIX, as quais se estruturam a partir de uma concepção

---

[14] Embora utilizem com frequência as palavras *flânerie* e *flâner*, a preferência do grupo em torno de André Breton era pela palavra *deambulação*. Ainda que os termos *flânerie* e *déambulation* se refiram ao passeio pela cidade, existe uma diferença entre os dois vocábulos. Na *flânerie* o passeio acontece sem pressa, deixando-se levar pelo espetáculo do momento, enquanto que na deambulação o passeio ocorre sem que aquele que o pratica possua um objetivo ou rota definida. Talvez por isso os surrealistas tenham preferido esse termo, aparentemente mais propício a uma modalidade de passeio em que há a expectativa da irrupção do acaso.

[15] É a experiência fundamental da *flânerie*, assim define Walter Benjamin na sua obra *Passagens*. O fenômeno da colportagem no espaço consiste na sobreposição de imagens que criam a ilusão de deslocamento espacial, ainda que o indivíduo se encontre no mesmo espaço. O olhar simultâneo da modernidade é o catalisador para o fenômeno, o qual também pode ser experimentado através de ilusões óticas. A Paris do século XIX era repleta de grandes painéis, os dioramas, que causavam tal efeito. Assim, ao sair de uma galeria e ganhar a rua o indivíduo se deparava com esse grande painel com temas variados como a savana africana ou uma cidade do oriente, ou mesmo uma cena de batalha em um país distante, criando assim a ilusão de deslocamento espacial, embora aquele que contemplava ainda se encontrasse em Paris.

enciclopédica claramente racionalista. Como também Charles Baudelaire no poema *A uma passante*. Se ali o *flâneur* possui a habilidade de perceber não simplesmente uma mulher que apenas passa, o que estaria à vista de todos, mas, sobretudo o belo que se manifesta no efêmero, ainda assim o seu campo de percepção e estudo está vinculado àquela compreensão de realidade criticada pelos surrealistas.

A ponte que os surrealistas pretendem manter sempre aberta é com uma cidade que já se vislumbrara em *Les Filles du feu,* de Gérard de Nérval, notadamente no conto *Angélique*, cujo narrador protagonizará por Paris uma série de encontros com livreiros e bibliotecários em busca de um livro obscuro sobre um abade; na poesia do primeiro Huysmans, o de antes da conversão ao catolicismo e, sobretudo, em *Os Cantos de Maldoror,* de Lautréamont, em quem o surrealismo reconhecerá a sua maior influência.

A Paris de *Os Cantos de Maldoror* é uma metamorfose constante entre real e imaginário. É a partir de locais comuns da cidade que se (con)funde o que é concreto com o que está além da realidade. Assim, em um banco do Palais-Royal um homem ouve de um louco uma história perturbadora; na rua Viviane o desmaio de uma mulher extingue as luzes dos bicos de gás, enquanto as prostitutas somem e uma coruja em um voo retilíneo anuncia uma desgraça; no Sena, Maldoror atira uma candeia que ressurge acesa todo o fim de tarde, e que durante quatro horas faz um percurso entre as pontes Napoleão e Alma; Paris em cujos esgotos habita um grilo alegre, que a cada dia está em uma capital europeia diferente e que é ninguém menos que o próprio Maldoror. Portanto, a capital francesa mostrada por Lautréamont é o espaço onde real e imaginário se interpenetram pré-anunciando a Paris surrealista (Bancquart 2004: 39).

Se o imaginário se apresentava nas obras desses escritores no século XIX tão somente enquanto literatura, o surrealismo por sua vez procurará trazê-lo para o campo da realidade enquanto experiência do cotidiano. Para tanto irá se valer das teorias psicanalíticas sobre o inconsciente, como também de uma tradição esotérica advinda do século XIV[16].

Paris para os surrealistas, portanto, possui uma função de revelação. A cidade revela os seus mistérios e a partir daí o seu interlocutor pode ter também uma revelação de caráter pessoal. Nesse sentido, a revelação da urbe funcionaria como um catalisador das projeções inconscientes do poeta, com a cidade se transfigurando então em seu duplo (Bancquart 2004). Exemplo disso é a análise empreendida por

[16] Freud é uma referência direta assumida pelo surrealismo. Suas ideias são retomadas em vários textos teóricos de Breton, os dois *Manifestos* principalmente. Além da psicanálise, o surrealismo nutrirá um especial interesse pela alquimia, notadamente por Nicolas Flamel, a cabala e o tarot. No início dos chamados anos heróicos (1924-29) há experiências com hipnose e sono dirigido. Contudo, os surrealistas se definirão como materialistas, aderindo formalmente ao materialismo histórico no *Segundo Manifesto*. O fato de certos fenômenos escaparem a uma comprovação científica não significa a sua inexistência. Breton não irá além da matéria, e considerará que certas manifestações podem se originar a partir do inconsciente do próprio indivíduo. Contudo, e esse é o ponto de divergência com a psicanálise, não interessa qualquer explicação, tampouco qualquer tentativa de terapia (Tais manifestações surgem do espírito e têm valor poético, libertador e de revelação).

André Breton em *O amor louco* (1937) de um poema seu, *Tournesol*, escrito de um só jato em 1923. Ao final do poema, um grilo junto à estátua de Étienne Marcel lança um olhar cúmplice ao poeta e diz "*André Breton a-t-il dit passe*":

> Em todo o caso é evidente que a intervenção do grilo, tanto no poema como na vida real, se destina a dissipar-me todas as dúvidas. A estátua de Étienne Marcel, que flanqueia uma das fachadas do Hotel de Ville, vem decerto designar, no poema, o coração de Paris que, como se viu, pulsa, durante o passeio, em uníssono com o meu (Breton 1971: 85).

Esse poema escrito em 1923 anuncia o encontro que Breton teria com Jacqueline Lamba onze anos mais tarde. Os locais de Paris por que passa o casal durante o passeio de 1934 são os mesmos presentes no poema. Além disso, as situações e sensações vivenciadas durante a *flânerie* em companhia de Jacqueline correspondem àquelas por que Breton passava em 1923.

Pois bem, considerando que a concepção de amor do surrealismo[17] se baseia em uma busca incessante de um desejo ou ideal amoroso inconsciente — já que ele se vai revelando aos poucos no decorrer da vida — e que Paris é catalisadora dos desejos inconscientes para os surrealistas, e se é partir do passeio por Paris com Jacqueline que Breton identifica o ser amado no poema *Tournesol* — que, por ser escrito automaticamente de um só jato, revela as pulsões do autor — então Paris se transfigura aqui em duplo do poeta. Não um duplo antinômico, mas semelhante, daí o porquê "o coração de Paris pulsa em uníssono com o meu" (Breton 1971: 85). *Tournesol* demonstra a importância e o aspecto mítico que certos lugares da capital francesa assumem para o surrealismo, o que se pode perceber também em *Nadja* e n'*O camponês de Paris*, daí porque a errância pela cidade adquire singular importância na práxis surrealista, pois a deambulação propicia o contato com determinados espaços da capital francesa, os quais quase sempre se transformam em catalisadores para alguma revelação de caráter inusitado. Naturalmente, esses lugares e mesmo alguns monumentos adquirem tal particularidade em função da maneira com que os surrealistas compreendem, exploram e ressignificam o espaço urbano. Como exemplo há a Torre Saint-Jacques, presente no poema de 1923 e na deambulação com Jacqueline onze anos depois: na análise de *Tournesol*, Breton escreve sobre o verso "O baile dos inocentes estava no auge" e vê aí uma clara referência à Torre Saint-

[17] Que repousa na ideia da mulher como "mediadora", aquela que faz a mediação entre a terra e o supranatural. Ela assume também uma função de reveladora dos mistérios, portanto. Contudo, ela é única e condensaria em si todas as virtudes das mulheres que anteriormente passaram pela vida do homem. Em razão disso, todas as outras não seriam mais que anunciadoras daquela por quem se espera. Breton escreve em *O amor louco* (p. 11): "O ser amado seria, então, aquele ser que teria por componentes um certo e determinado número de qualidades específicas consideradas mais sedutoras do que as outras e apreciadas individual e sucessivamente nos seres já antes, em maior ou menor grau, amados".

Jacques[18], para onde em certo momento do passeio de 1934 o casal se dirige. Esse verso do poema que se conecta ao passeio onze anos depois se destina, para Breton, a introduzir Nicolas Flamel no poema.

Aragon por sua vez, em *O camponês de Paris*, evoca a Passagem da Ópera e o jardim de Buttes-Chaumont, parte central do romance e seus dois capítulos mais longos.

No início do Século XX, as passagens[19] eram lugares malditos em Paris, tendo o outrora chique comércio do século anterior cedido lugar aos tipos mais estranhos e às práticas consideradas as mais vulgares. Lugar de um comércio agora nada sofisticado onde se juntavam vigaristas, prostitutas, e toda sorte de indivíduos que não encontravam espaço em Montmartre ou Saint-Germain-de-Près. Era justamente esse ambiente de decadência que atraía os surrealistas, segundo Flávia Nascimento:

> Era essa atmosfera singular que atraía os surrealistas, além das sugestões contidas no próprio nome do lugar: a palavra *passagem* evoca, ao mesmo tempo, os passos do – e sobretudo da – passante, a *maison de passe*, ou seja, o prostíbulo, e o passado, este passado de um tempo findo que, curiosamente, parecia ter se condensado ali para sempre (Nascimento 2006: 60, 61).

O jardim de Buttes-Chaumont[20], por sua vez, era para Aragon o *inconsciente da cidade*. Em sua apresentação para *O Camponês de Paris*, Flávia Nascimento comenta que a errância noturna pelo jardim de topografia sinuosa, equivale a percorrer os caminhos do inconsciente.

Há que se destacar ainda a Praça Dauphine, lugar dos mais ermos de Paris para Breton e onde ele experimentava uma doce sensação de abandono, sendo difícil ir embora, mas que também lhe era opressiva (Breton 1964). Essa praça que já figurara em outra obra sua, *Poisson Soluble* (1924), seria mais tarde definida de

---

[18] A Torre Saint-Jacques é a única parte existente da antiga Igreja de Saint-Jacques-de-la-Boucherie construída no século XII e demolida em 1793. Em sua história a torre teve várias funções chegando a servir de pombal no século XIX. Em suas imediações, na atual Rua Rivoli, o alquimista Nicolas Flamel mantinha seu atelier (Cain 1906?: 111-125). Monumento mítico para os surrealistas em função da sua história e, sobretudo por sua ligação com Flamel, a Torre Saint-Jacques aparece frequentemente na obra de Breton, em alguns de seus poemas, e em romances como *Nadja*, *Les Vases Communicants*, *L'amourfou* e também em *Les pasperdus*.

[19] Abundantes no século XIX, por volta de 1850 Paris contava em torno de cento e cinquenta delas. As passagens eram galerias que ligavam uma rua a outra, ou a um *boulevard*. Eram espaços cobertos por vidro, o que propiciava uma iluminação zenital, com lojas dos dois lados. A partir da reforma de Paris feita por Haussmann em meados do século XIX as passagens entraram em decadência, sendo demolidas em sua maioria (Moncan 2009: 22).

[20] "Os outeiros de *Chaumont*, situados na extremidade leste da cidade, abrigavam, na Idade Média, moinhos a vento. O lugar era na verdade uma pedreira, que em seguida foi exaustivamente escavada para, mais tarde, transformar-se em depósito de lixo. De 1864 a 1876, esse local se transformou num monumental jardim público dotado de rochedos e lagos artificiais, primeiro 'pulmão verde' de Paris" (Nascimento 2003: 61).

maneira explícita em *La clé des champs* (1953) como o *sexo de Paris*. Para Breton, a forma triangular e levemente curvilínea da praça lembra um púbis feminino. Há ainda uma *fenda* que se desenha no centro do triângulo a partir de duas fileiras de árvores. Além disso, os dois braços do Sena que seguem a praça seriam as pernas de Paris.

Assim, considerando a proposta de poetização do cotidiano através da fusão entre real e imaginário, os locais que aparecem nas obras dos surrealistas não desempenham apenas o papel de cenário, pois, ao frequentá-los, eles de fato experimentavam situações em que imperava na maioria das vezes um acontecimento insólito. A prática da deambulação, sozinho ou em grupo, era o meio perfeito para a manifestação do maravilhoso. É em companhia de André Breton e Marcel Noll que Aragon chega ao jardim de Buttes-Chaumont, é deambulando solitário pela rua Lafayette que Breton encontra Nadja. Outro local de predileção frequentado pelos surrealistas era o mercado das pulgas, conforme diz Breton referindo-se ao de Saint-Ouen em Paris:

> Vou lá assiduamente, à procura desses objetos que não se encontram em mais nenhum lado, fora de moda, fragmentados, sem préstimo, quase incompreensíveis, perversos enfim, no sentido em que entendo a perversidade e a amo, como por exemplo esta espécie de meio cilindro branco irregular, envernizado, apresentando relevos e depressões sem significado para mim, estriado de verticais e de horizontais verdes e vermelhos, precisamente contido num escrínio, sob uma divisa em italiano, que trouxe para casa e ao qual, depois de porfiados exames, acabei por admitir numa correspondência com a estatística, estabelecida nas três dimensões, da população de uma cidade de tal a tal ano, o que nem por isso me torna o objeto mais legível (Breton 1972: 44, 45).

No mercado das pulgas era possível encontrar toda a sorte de objetos, muitos dos quais perderam a sua função original tornando-se em alguns casos incompreensíveis do ponto de vista da sua utilização. Todavia, para os surrealistas esses objetos chamados por Breton de *objets-trouvés* poderiam adquirir outros significados a partir de uma projeção do inconsciente, ou mesmo parecer misteriosos, mesmo que sua função original fosse a dado momento compreendida.

Breton comenta em *O amor louco* (1971: 37-41) sobre a dificuldade de Alberto Giacometti para definir a cabeça da escultura *Objeto Invisível*. Em um passeio de ambos pelo mercado das pulgas encontram uma máscara a qual nem eles e tampouco o vendedor conseguiam identificar a procedência. Após hesitar, Giacometti adquire o objeto que se encaixaria perfeitamente na cabeça da escultura.

A errância pela capital francesa por parte dos surrealistas estabelece então um percurso bastante particular entre os membros do Grupo de Paris. Benjamin Péret evoca os *quartiers* Saint-Paul e Saint-Merri, Robert Desnos o da Concorde e a porta Maillot, Philippe Soupault em *Les Dernières nuits de Paris* vai do *boulevard* Saint-Germain à gare de l'Est e à porta de Versailles, em *Nadja* há os *quartiers* de

Batignolles, Magenta, a Praça Maubert, a rua do Faubourg-Poissonière, todos os lugares em que se experimenta alguma situação que foge a uma explicação lógica (Bancquart 2004).

Em função da natureza dos acontecimentos de caráter quase sempre revelatório que se desenrolam durante o percurso dos surrealistas por Paris, é perceptível a aproximação do surrealismo com as fontes esotéricas do século XIV, notadamente com a alquimia de Nicolas Flamel:

> Peço observarem bem que as pesquisas surrealistas apresentam com as pesquisas alquímicas uma notável analogia de finalidade: a pedra filosofal nada mais é que aquilo que devia permitir à imaginação do homem sobre todas as coisas uma desforra retumbante, e aqui estamos de novo, após séculos de domesticação do espírito e resignação louca, a tentar liberar definitivamente esta imaginação pelo "longo, imenso, ponderado desregramento de todos os sentidos" e o resto (Breton 1985: 151).

Analogia de finalidade, mas não de crença. Se para a alquimia a pedra filosofal era um objeto que aproximaria o homem de Deus, talvez uma metáfora para um trabalho de elevação espiritual (Riffard 1990: 606), por sua vez o surrealismo está interessado em uma descoberta que revele para si o ser e sua relação com a natureza, uma relação primitiva, cujo império da razão tomou do homem. Essa revelação de si já surgira em Rimbaud, conforme cita Breton no excerto acima. Em *O Poeta Vidente* Rimbaud reclamava uma postura de Prometeu moderno. O poeta como um *ladrão de fogo*, alguém que através do desregramento total dos sentidos e experimentação de todas as formas de "amor, loucura e sofrimento" deveria ir ao inferno e voltar de lá como o "grande maldito", mas também o *supremo sábio*. Desregramento total dos sentidos, mas voluntário, ou seja, há uma *escolha* pela loucura, logo, um desregramento pautado pela consciência, com base na razão (Gomes 1994: 51-54).

A *flânerie* surrealista por uma Paris catalisadora e portadora de um poder de revelação é, então, análoga à rota iniciática[21], característica do esoterismo do século XIV. Entretanto, isso não faz de Breton e dos demais membros adeptos da alquimia; contudo ao entenderem a pedra filosofal como símbolo do triunfo da imaginação sobre a razão, valem-se da tradição alquímica e transformam o seu significado metafísico em um elemento de criação poética e prática cotidiana.

---

[21] A rota iniciática não apenas simboliza o aprendizado do "iniciado" nos mistérios ocultistas, mas também possui relação com o deslocamento em busca de algo, remetendo ao mito da peregrinação. Há a lenda de que Nicolas Flamel ao fazer o caminho de Santiago da Compostela teria encontrado um sábio judeu que decifrou os símbolos contidos em um antigo livro, o qual o célebre alquimista há muito adquirira, mas não conseguia decifrar. Esse encontro permitiu a Flamel conhecer a fórmula para a criação da pedra filosofal. (Riffard 1990: 558). Assim, a peregrinação a Santiago da Compostela que pressupõe uma revelação espiritual se assemelharia à deambulação por Paris, na qual também existe o aspecto de revelação, ainda que não espiritual.

Considerações Finais

Militando na *fissura ideal que separava a Paris das experiências da Paris dos mistérios*, valendo-se das tradições esotérica e de *flânerie* da cidade, incorporando as então modernas teorias e descobertas da psicanálise, o surrealismo se insurgiu contra a lógica cartesiana e burguesa, fazendo da Cidade-Luz o espaço para a *magia cotidiana*, propondo uma poetização diária da vida.

Através da deambulação, da manifestação do acaso objetivo, os surrealistas descobrem uma Paris nunca antes explorada, e que lhes propiciaria experiências surpreendentes, as quais compreendem o insólito, certas coincidências improváveis e, em função disso, atordoantes. A errância a que se entregaram os membros do Grupo Surrealista de Paris pela urbe, ao mesmo tempo que resgatavam a *flânerie*, então uma prática que quase desaparecera no início do século XX, também a extrapola. A *flânerie* surrealista, ou deambulação conforme preferia Breton e seus amigos, vai além daquela do século XIX, insere-se numa tentativa de recuperação das faculdades primitivas do homem que praticamente se extinguiram na modernidade. Faculdades essas impregnadas de mistérios na visão surrealista e, portanto, de latente poesia. E nesse sentido, a prática da deambulação como parte da chamada práxis surrealista contribui para um inusitado capítulo no mito literário de Paris.

SURREALISTIC PARIS: WANDERING, REVELATION AND MYTH

Abstract: This article intends to address the wandering of the surrealists in Paris as one of the elements of the search for the poeticization of the quotidian, which the surrealists saw as a way of revelation and access to the marvelous. That wandering, which refers to the *flânerie* of nineteenth century, inserts the surrealistic praxis and its resulting literary works in the literary myth of Paris, although the Paris by the surrealists differs from all others portraits of the city made until then.
Keywords: *flânerie*; wandering; surrealism; literary myth of Paris.

REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Tradução: Flávia Nascimento. Imago: Rio de Janeiro, 1996.

BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris: La Différence, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BibliothèqueNationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?lang=pt&ArianeWireRechercheHaut=palette&q=physiologie+de+Paris&n=15&p=1&pageNumber=815> Acesso em 20/12/2009.

BRETON, André. *Introduction au Discours sur le peu de réalité*. Paris : Gallimard, 1970.

_____. *O Amor Louco*. Tradução: Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Nadja*. Tradução: Ernesto Sampaio. Lisboa: Estampa, 1972.

BOILEAU, Nicolas. disponível em: <http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas_boileau/les_embarras_de_paris.html> Acesso em 10/10/2010.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução: José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, s/d.

CAIN, Georges. *A Travers Paris*, Paris: Flamarion, 1906?

CORROZET, Gilles. *La fleur des antiquitez de la noble et triumphante ville et cite de Paris*. Paris: Nicolas Bonfons, 1577.

Institute National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE). Disponível em: <http://www.insee.fr/fr/default.asp> Acesso em 19/10/2010.

LaGazzete des Salons – Journal de mode et musique. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=gazette+des+salons> Acesso em 10/10/2010.

La Presse. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=La+Presse+hebdomadaire> Acesso em 14/10/2010.

Le Magasin Pittoresque. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=magasin+pittoresque+1833> Acesso em 10/10/2010.

MONCAN, Patrice de. *Le Livre des passages de Paris*. Paris: Les Editions du Mécènes, 2009.

NASCIMENTO, Flávia. *Revista Letras*. Curitiba, n. 59, p. 61-76, jan./jun. 2003. Editora UFPR.

_____. *Notas sobre o mito literário de Paris*: de Restif aos surrealistas. In: *Revista Agulha*, n. 25 junho de 2002. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm> Acesso em 12/05/2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*: Visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

RIFFARD, Pierre A. *O Esoterismo*. Tradução: Yara Azevedo Marino e Elisabete Abreu. São Paulo: Mandarim, 1990.

STIERLE, Karlheinz. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Traduction : Marianne Rocher-Jacquin. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/08/2012 E APROVADO EM 08/10/2012.