

## APRESENTAÇÃO

Em 1966, André Breton falecia em Paris. Mas nesses cinquenta anos que se seguiram, sua pessoa e sua obra têm sido lembradas permanentemente para se falar a favor ou contra ele. Neste volume, reservamos um espaço para a discussão em torno da contribuição que deixou para os estudos poéticos, com a finalidade de “*transformer le monde*” e “*changer la vie*”, por meio do Surrealismo que ele definiu e ao qual deu uma dimensão filosófica.

Ao abordar o Surrealismo e *Nadja*, sua obra mais representativa, de André Breton, Márcio Scheel e Ana Paula Garcia traçam um percurso de “A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*”. Para o estudioso do assunto, e como preparação à leitura dos outros textos que iremos encontrar neste volume, o artigo apresenta alguns antecedentes (nos séculos XVIII e XIX) dos movimentos de vanguarda, mais especialmente do Surrealismo, por meio da retomada da história do romance no mundo moderno. Nesse sentido, o movimento encabeçado por Breton surge como uma das formas de resistência na qual o sonho e o desejo de liberdade criam, na arte, a possibilidade de o homem problemático, dividido, viver de forma completa e autônoma. A sociedade burguesa moderna torna cada vez mais rápido o processo de transformação material da vida. A ideia de modernidade, lembram os articulistas, é indissociável dessa sociedade burguesa em que aparece e da qual é o sucedâneo cultural, estético, artístico e intelectual. Ela é calcada no individualismo, mas as formas de vida e de trabalho atentam contra a liberdade individual. Aquele ideal iluminista da razão e do pensamento como meios de garantir a emancipação e a autonomia do homem do despotismo, dogmas, superstições, em pouco mais de um século acabou garantindo o desenvolvimento da ciência e, em seguida, da técnica, do progresso industrial, mecânico, material, que alienou o homem. Os escritores situam suas obras nas grandes cidades que se transformam diariamente, e, sob o assédio do novo, a tradição se perde no início do século XX. Tendo Paris como pano de fundo, Breton escreve *Nadja* em primeira pessoa, às voltas com a aspiração de tornar a própria existência uma realidade poética, simbólica, livre e esteticamente orientada para o espírito. Nessa obra convive-se ao mesmo tempo

com a racionalização do trabalho, da política e da vida, marcada pela técnica, que se torna progresso material alienante para o homem, bem como com o ímpeto surrealista de resgatar a essência poética que deveria conduzir o homem em direção à sua vida interior, liberta-lo e apresentar-lhe infinitas potencialidades do espírito. Eis porque a aventura estética e política do Surrealismo privilegiou o sonho, a expressão poética da subjetividade, a recusa da ordem real em nome de uma suprarrealidade que é o resultado da fantasia e da imaginação, como mergulho na interioridade profunda, na própria essência do homem.

Em “Neguentropia e Surrealismo. Uma leitura de *Nadja*, de André Breton”, Carlos Eduardo Monte parte da questão inicial da obra, colocada pelo autor, para observar que ela buscará no surrealismo a resposta, afastando-se dos paradigmas realistas. Breton quer saber, em relação aos outros homens, em que consiste ou do que depende aquilo que o diferencia. Convencido da absoluta fatalidade da mesmidade das coisas, do maquinal, em seus procedimentos de fuga, identifica-se com Nadja, a “alma errante”. Procedimentos narrativos diversos fazem com que o narrador-protagonista de *Nadja* ora fale diretamente à personagem, ora coloque ideias que nascem desconexas em sua mente, e que, ao longo do discurso, ele vai elaborando de maneira lógica. Assim, para Breton o artista não deve submeter-se à impressão do real, com risco de rebaixar toda ciência e arte. A descrição, nesse sentido, torna-se desnecessária e, em seu lugar, ele coloca um estatuto da fotogenia, observa o ensaísta, para que as fotos possam intermediar as experimentações que realiza na obra, ou recorre à associação de ideias, acionando quantidade de metáforas e metonímias. Percebe-se que todos os recursos que utiliza no texto esculpem sua atitude de *flâneur* na materialidade do texto, no que é, aliás, seguido pelo ensaísta ao analisar o escrito de Breton. Tanto no Manifesto quanto em *Nadja*, o autor é conduzido pela moral existencial do entre-guerras, buscando uma perspectiva de sentido em meio à crise brutal que abala os valores caros ao modernismo, buscando uma moral de resistência. Ele centra o real e o surreal, como o construtor inseguro de normas para essa moral de resistência contra a lógica da sociedade ao redor. Diante dos homens dessa sociedade, a liberdade de Breton é a subjetividade a que está condenado em meio à historicidade. Sobre a parte literária, o ensaísta lembra que o primeiro encontro com Nadja guarda uma qualidade onírica. Mas há várias Nadja: a segunda, diz ele, é a que “traz o desprante de sua autonomia”, opinando sobre as ideias do protagonista, apreciando ou criticando seus escritos, uma quase *femme fatale*, réplica de tantos romances franceses. A terceira é uma mulher distraída e incoerente quase insana, vivendo na transcendência; a quarta, com traços *noirs*,

misteriosa, uma ex-trafficante que mantém relações escusas. Há ainda outras, bem variadas, que apresentam características contraditórias e inesperadas. E ao concluir, o ensaísta avança que *Nadja* não é mais do que o exercício de liberdade do autor no qual o leitor atento do livro percebe o encontro da articulação proposta pelo Surrealismo.

Norma Domingos e Camila Natália Pires da Silva retomarão *Nadja* e o Manifesto do Surrealismo para deter-se mais nas ilustrações presentes no primeiro, com a finalidade de analisar de que forma elas complementam o texto narrativo de acordo com princípios surrealistas. Lembrem que Breton acredita que as contradições entre real e imaginário podem ser resolvidas e articuladas em algum ponto do espírito, frutos que são de imposições sociais e psicológicas. Os poetas adeptos de Freud querem criar conduzidos pelo inconsciente e pela imagem, retornando ao sonho, à escrita automática e a imagens. Ao praticar a errância pelas ruas de Paris, Breton procura respostas ao “*Qui suis-je?*” inicial, por meio de verdadeiras metáforas surrealistas, que são “croquis rápidos das paisagens”, citando Domingos. O mundo apresenta-se recriado pela imaginação, e nele tudo está vivo, fala e faz sinais, como um campo magnético. A imaginação rompe com a esfera das necessidades, faz avançar sua liberdade interior e permite a busca da autêntica realidade. Daí que Breton defende a liberdade individual e imaginativa: os loucos são aqueles cuja liberdade os impele à inobservância de regras que incapacitariam a quebra dos limites. O grande desejo do autor é o de partilhar a liberdade sem partilha de *Nadja* vivendo em seu delírio. Para as articulistas, assim, *Nadja* apresenta-se muito mais como um livro autobiográfico do que como um romance. Atendo-se aos desenhos surrealistas da personagem e às fotografias de cunho realista aí presentes, elas apontam para a finalidade que eles têm de mostrar a existência de um surrealismo maravilhoso presente no real. A grande quantidade de imagens eliminaria as descrições e, ao mesmo tempo, serviria de prova de veracidade. Percebe-se, por outro lado, que as ilustrações são frequentemente descritas, evidenciando, então, que não querem substituir as descrições, mas que têm função simbólica e documentária. A representação torna o real ausente, mata a coisa representada, substituindo-a e recriando-a em uma nova perspectiva que instaura uma atmosfera que tem como objetivo produzir a fascinação e o mistério nas personagens.

Com “O feminino no Surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton”, Fernanda Taís Ornelas e Alcides Cardoso dos Santos abordam uma nova perspectiva que a obra de Breton oferece ao leitor: o aspecto do feminino. Os articulistas iniciam lembrando a importância do Manifesto do Surrealismo,

publicado em 1924, para a compreensão do pensamento surrealista: Breton expõe aí as crenças, os objetivos, os valores e as rupturas desse movimento que ele liderou. O Surrealismo é uma realização multifacetada cujas raízes estão nas manifestações que buscaram a ruptura, a transgressão e a liberdade desde o Romantismo. Ao se voltar contra a sociedade burguesa, sua ideologia, seus métodos, ele também se coloca contra o patriarcado e a favor da mulher e das questões de gênero. Para analisar a manifestação da ideia de feminino no Surrealismo, o artigo recorre à narrativa poética *Nadja*. A partir de Gilbert e Gubar, especialistas em crítica feminista, os articulistas argumentam como a exploração de imagens femininas decorrentes do pensamento patriarcal teria influenciado o olhar das escritoras a respeito de si mesmas. As duas especialistas observam que o imaginário masculino a respeito das mulheres manifesta-se de maneira dicotômica (anjos ou monstros), como se vê desde a antiguidade. Esses dois principais estereótipos femininos sustentam-se porque há neles, implícita, uma ideia aceita culturalmente, já que masculino e feminino são construções sociais, fundamentadas em características que ajudam a confirmar a superioridade do homem em relação à mulher. Tendo em vista as ideias de poder e de submissão, pode-se analisar de que maneira o Surrealismo interpreta o feminino já que é um movimento cujas crenças e objetivos divergem dos da classe dominante. Identificam-se com a ideia de feminino, pois não veem como conotação negativa o irracional e a intuição que são valores fundamentais do movimento, como os articulistas apontam em *Nadja*, prosa surrealista que une autobiografia, ensaio e narrativa, permeados de lirismo. A grande ilustração fotográfica, mais do que substituir a descrição, que, no entanto, persiste no texto, pretende dar mais crédito ao relato. Nele, Breton apresenta inicialmente uma Nadja angelical, permeada de obscuridade nos encontros seguintes, e que vive inteiramente de acordo com o que prega o surrealismo. É que, também, privada de sua autonomia e intelectualidade, como aconteceu à mulher por séculos, ela tem a mente um estado mais livre, ao contrário do que acontece ao homem, justificando a observação final de Breton: “nunca estive à altura do que ela me propunha”.

Os artigos seguintes que completam esta edição tratam de Molière, René Auguste de Chateaubriand, Victor Hugo e Blaise Cendrars.

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi faz abordagem bastante atualizada de uma obra clássica francesa em “Transmodalização intermodal: um novo figurino para *Dom Juan* de Molière”. A articulista fala, em seu texto, inicialmente, de novas manifestações do uso da linguagem: formas de expressão textuais (quadrinhos, cinema, teatro, *grafitti*, mídia, páginas de sites de internet, anúncios, etc.), cujo

estudo era até aqui periférico, passam a ocupar lugar de destaque. Essas novas configurações incorporam um processo contínuo de diálogos com gêneros tradicionais, como é o caso da literatura: a natureza da polissemia literária fornece estratégias e possibilidades únicas de configuração do processo de construção de novos gêneros e línguas. Este artigo, através do exemplo de dois hipertextos HQ compostos a partir da peça *Dom Juan* de Molière, discute as novas possibilidades de criação e leitura a partir de uma remixagem de conteúdo, através de uma transmodalização intermodal (imagem, som, texto, etc.). Citando Fontana, lembra-se que o uso de mais canais comunicativos e de índices como o gesto, a expressão facial, a postura, a direção do olhar e a proxêmica torna a comunicação multimodal. Autor e leitor se veem agora diante de uma ressignificação de sua expertise e de seu estoque de referenciais consolidados. É que as amplas e profundas transformações que marcaram recentemente as tecnologias de informação determinaram uma nova organização no estabelecimento de normas e regras que geram as novas formas de linguagem. Tomando o conceito de palimpsesto, lançado por Genette para se referir às obras derivadas de uma anterior por transformação ou imitação, a articulista utiliza versões HQ da obra de Molière, *Dom Juan* de 1682, ela própria um palimpsesto, visto que no século XVII várias peças já tinham feito sucesso com o mesmo tema. O “manuscrito” do novo texto, o hipertexto, é representado pelas adaptações para HQ de Simon de Léturgie, da editora Vents d’Ouest em 2008, e a de Sylvain Ricard & Myrto Reiss, desenho de Benjamin Bachelier da editora Guy Delcourt Productions de 2014. Na primeira, os fins são especificamente didáticos e ela apresenta o texto integral de Molière. Na outra, a editora decide por uma versão adaptada do texto original. O artigo tem continuidade com a discussão de como esses palimpsestos se produziram e quais os aportes que trouxeram para a renovação e reapropriação do texto primeiro.

Numa abordagem que se afasta um pouco do esperado quando se trata de fantástico, Natália Pedroni Carminatti, em “O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François René Auguste de Chateaubriand”, observa inicialmente que as discussões relativas ao estudo desse conceito expandem-se além da literatura. Ela parte da convicção de que o fantástico estabelece conexões com lendas populares e também com o folclore, possibilitando que se pense a literatura como via de acesso ao estudo antropológico. Carminatti lembra que o romance gótico, a narrativa fantástica e o realismo mágico são próximos, mas apresentam particularidades que os tornam modalidades literárias distintas. Em sua leitura de *Atala*, a articulista vai utilizar a perspectiva de abordagem de que se servem Jean

Molino e Irène Bessièrre: o primeiro constata que não existe a denominação de fantástico nas literaturas orais, pois o conceito surge no XIX na França. Ele quer aliar as duas vertentes, oral e escrita, para buscar a origem da inspiração fantástica. Em *Le fantastique entre l'oral et l'écrit*, Molino sugere que a gênese do fantástico escrito se encontra nas lendas populares. René de Chateaubriand, nascido na Bretanha em 1768, escreveu *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* (1801), extraído do volume *Le Génie du Christianisme*, no qual se serviu de lendas, de costumes e de cultos vivenciados pelos indígenas americanos. As lendas populares são experiências autênticas da irrupção do sobrenatural que provocam inquietações e medo nos leitores e ouvintes. Enquanto o conto maravilhoso funciona em um mundo com leis próprias, a lenda provoca uma ruptura entre a ordem natural e a sobrenatural, característica do fantástico. O transporte ao mundo dos selvagens representa a comparação firmada entre a literatura fantástica e o fantástico oral, posto que a alternância de “mundos” é marca específica do fantástico literário. O traço comum consolidado entre essas duas categorias é o anormal, o incomum, o extraordinário, que eclodem, por exemplo, ao longo de toda a novela *Atala*. No caso das lendas presentes em Chateaubriand, trata-se de crenças indígenas que nos fazem oscilar entre dois universos: o civilizado e o universo característico dos selvagens.

Em “*Le prix de la différence dans L’Homme qui rit, roman de Victor Hugo*”, Alceu Ravello Ferraro trata do conflito entre igualdade e diferença para centrar-se no preço imposto pela diferença em *L’Homme qui rit* [*O Homem que ri*], romance histórico no qual o autor estuda a dinastia inglesa à época da Revolução Gloriosa de 1688. Um dos romances pouco conhecidos do autor, ele faz parte de uma trilogia romanesca, intitulada “estudos sociais”, que ele pretendia escrever. Poeta, romancista, dramaturgo, artista, ativista político, defensor dos direitos humanos, só bem tarde tornou-se, segundo Lukács, “[...] o guia literário e ideológico dos movimentos liberais de oposição.” É da perspectiva de um romance histórico enquanto estudo social que o articulista analisa *L’Homme qui rit*. A ideia de igualdade surgiu no século XVIII, o princípio que foi um desafio na doutrina liberal. Em seu romance, Hugo narra a história de um menino que havia sido deformado por uma “fraternidade de bandidos” que surgiu na Inglaterra no século XVII, sequestrando crianças e transformando-as em monstros, desfigurando-as. O menino foi abandonado e recolhido por um homem do povo que levava vida nômade. Anos depois, chegando a Londres, uma história extraordinária os aguarda, e o menino, agora um jovem de 25 anos, é reconhecido como sendo um lorde legítimo, que é reintegrado à sua família – a restauração de um par do reino

da Grã-Bretanha. Isso significava que ele era menos que o rei, mas um seu igual. A nobreza rejeitou o jovem, de um lado, porque era monstruoso, de outro porque havia se tornado um homem do povo. Era um estigmatizado, nas palavras de Hugo. Enfim, para a nobreza, um desfigurado poderia ser um par do reino, mas tornar-se um rebelde e querer emprestar sua voz ao povo, isso era inadmissível. Ao final dessa lenda, vemos o jovem Gwynplaine renunciar ao título de par da Inglaterra em benefício de seu meio-irmão. Ao concluir, o articulista aponta para o fato de que Hugo situou no final do século XVII e início do XVIII a ardente questão do diferente e da diferença, atentando sobretudo para a dificuldade de articular o fato das múltiplas diferenças com o princípio revolucionário da igualdade - o que se coloca novamente no final do século XX.

No artigo derradeiro, “As viagens simultâneas de Blaise Cendrars”, Natália Aparecida Bisio de Araujo analisa o poema *La Prose du Transsibérien*, que o autor publicou em 1913 em Paris, com a pintora Sonia Delaunay-Terk, constituído de uma folha de papel que se desdobrava em 22 painéis em uma extensão de dois metros. A originalidade da obra causou grande impacto no meio literário mundial da época, pois esteve em exposições de Paris, Berlim, Londres, Moscou, S. Petersburgo. Essa experiência misturando artes plástica e poética e a quebra de fronteira de gêneros literários (prosa e poesia) foi particularmente revolucionária para as artes da época, e associada aos movimentos de vanguarda europeus, cubismo e futurismo, embora os autores nunca tivessem aceitado que a obra tivesse relações diretas com as vanguardas. Cendrars preferia participar do ideal de ruptura, de revolução, do libertário e do moderno presente nas obras do final do século XIX e do início do século XX. A estética da simultaneidade, encontrada nesses movimentos, no entanto, marcou a obra: união da poesia e da pintura e as várias viagens que coexistem no relato do poeta. Homem cosmopolita, amante das viagens, buscou na poesia o encontro de si mesmo em meio à pluralidade cultural. Em *La Prose du Transsibérien*, Cendrars relata a grande aventura de sua adolescência: tendo fugido da Suíça para Moscou por essa estrada de ferro, ele acompanhou daí um comerciante de joias, para quem trabalhava, até a Ásia. Trata-se de obra com elementos biográficos, na qual ele expõe de forma inovadora, utilizando recursos das vanguardas, a narrativa de viagem revolucionária. Apesar de chamar seu livro de “Primeiro livro simultâneo”, nem Cendrars, nem Sonia Delaunay-Terk se declaravam futuristas ou militantes de vanguarda, mas conseguiram que sua obra fosse considerada o paradigma da teoria da simultaneidade. As novas formas de circulação e de informação encurtaram as distâncias do mundo e o conceito de cosmopolitismo aparece

como a nova fase do mundo moderno: aquela sensação de estar em vários lugares ao mesmo tempo. Isso resultou no culto da máquina e da velocidade, que é considerada a nova beleza. E, segundo as teses futuristas, a simultaneidade compõe um conjunto variado de princípios formais: as palavras em liberdade, o abandono da sintaxe tradicional, libertação de imagens dispostas em série, uso de letras em caixa alta ou em negrito, de números, símbolos matemáticos e sinais musicais, etc. Há um conceito de “arte visual”, em que a literatura se aproxima das artes plásticas. Os artistas futuristas também usaram o método da colagem, ou montagem, considerado como a invenção artística central do período anterior à Primeira Guerra. À primeira leitura, *La Prose* reitera vários dos aspectos do conceito estético da simultaneidade, sobretudo o que envolve pintura e poema. Enquanto se lê o relato da viagem, a pintura, a mistura de cores e de formas, as diferentes fontes tipográficas e a disposição dos versos na página transformam-se em importantes componentes estéticos e significativos da obra, como propunham os futuristas. Com as tecnologias e as descobertas do mundo moderno, o poeta poderia ir até onde quisesse, livre para se deslocar no espaço e pela autonomia para romper com a tradição e criar um novo conceito de arte, como fez Cendrars.

Guacira Marcondes Machado