

A BUSCA QUE NUNCA TERMINA: MODERNIDADE, ROMANCE E POESIA EM *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON

Márcio SCHEEL*
Ana Paula GARCIA**

RESUMO: Em um contexto de racionalização e utilitarismo extremos, o das primeiras décadas do século XX, a vanguarda surrealista surge como forma de resistência, buscando realizar e encontrar na arte um espaço de sonho e liberdade que o mundo moderno não permite que os indivíduos vivam de forma completa e autônoma. Esse movimento de busca pelo sentido da vida e do mundo, característico do indivíduo problemático, como denomina Georg Lukács, desajustado da realidade que o cerca, fica claro na imagem de André Breton, narrador e figuração do próprio autor em *Nadja* (1999), pois desde as primeiras páginas do romance ele se lança pelas ruas de Paris, esperando encontrar na grande cidade, justamente o símbolo máximo da modernização, as experiências sensíveis, poéticas, essenciais e libertadoras idealizadas pela arte surrealista. Nesse sentido, o romance representa, de um lado, o ideal surrealista de uma existência poética e de uma poesia vital ao flagrar a delicada e tempestuosa relação do narrador com Nadja, representação da ideia mesma da liberdade e da criação, manifestação fulgurante do desejo, fonte de fascínio e encantamento mágico da existência; mas, por outro lado, o romance também expressa a decepção diante da transitoriedade de uma paixão tão avassaladora que não pode durar, a recriação estética e artística de uma experiência sensual e idealista que se dissipa diante de uma realidade sempre mais forte e abrasiva do que o sonho poético pode suportar.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Surrealismo. Romance. Acaso objetivo. André Breton. Sociedade.

* UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. São José do Rio Preto - SP - Brasil. 15054-000 - marcioscheel@uol.com.br

** Doutoranda em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto - SP - Brasil. 15054-000 - anaapaula.garcia@hotmail.com

Introdução: modernidade e romance

A modernidade não é, a rigor, um período, um momento ou uma era – como a historiografia fala em Idade Moderna ou as ciências sociais consideram a sociedade moderna, por exemplo. Ela deve ser entendida, antes de tudo, como uma aventura do espírito, a contrapartida cultural de uma nova ordem social que emergiu com as grandes transformações pelas quais a sociedade europeia passou, mais especificamente com as três grandes revoluções do século XVIII: a epistemológica, com o Iluminismo, que liberou a compreensão do mundo, do homem e da realidade das explicações místicas, supersticiosas ou dogmáticas da religião, afirmando a racionalidade como paradigma fundamental do conhecimento e a crítica como resultado de um processo reflexivo orientando pelo pressuposto da cientificidade; a econômica, com a Revolução Industrial, que liberou os processos de produção e, conseqüentemente, criou as condições para o advento de uma sociedade de classes, ordenada e dividida de acordo com os interesses da produção e daqueles diretamente envolvidos no processo produtivo, o burguês e o proletariado dos grandes centros urbanos, que começavam a se expandir; e a política, com a Revolução Francesa, que mudou a organização do Estado, liberando as relações de força e o poder político do controle da aristocracia, já em franca decadência social, econômica e cultural, para o domínio dos proprietários industriais, mercantis ou fundiários, isto é, a burguesia ascendente.

Nesse sentido, a modernidade é um fenômeno cultural que expressa os ideais, artísticos, estéticos e intelectuais, bem como as tensões e conflitos ideológicos e políticos de uma sociedade, a burguesa, que fez das noções de transformação do mundo, novidade, inovação, progresso e modernização os fundamentos tanto da ordem institucional que a sustenta quanto da própria esfera cultural em que se produzem e circulam seus bens simbólicos. Estamos diante de um mundo que fez da mudança permanente um valor em si mesmo, o que quer dizer que se muda pela premência da própria mudança, pela urgência de transformar, de modo cada vez mais acelerado, as condições materiais e espirituais da vida, que passam a ser percebidas como uma realidade fluida, de contornos espraiados, que não pode mais ser apreendida como uma experiência totalizante, absoluta e fechada, tal foram as percepções e vivências da passagem do tempo e das transformações do mundo até fins do século XVIII. Antes das grandes revoluções que alteraram os rumos da sociedade europeia, as formas de vida ainda estavam concentradas basicamente no campo, fundadas numa existência agrária, condicionadas pelo

trabalho agrícola, pela ligação com a terra e pelo espírito comunitário, a partir do qual se partilhava uma vivência coletiva, tradicional, baseada na dependência recíproca e na solidariedade mútua entre os indivíduos.

Em formações sociais desse tipo, a experiência com a passagem do tempo e a percepção das mudanças que afetam as condições materiais da vida é sempre mais lenta, distendida, assinalada, por exemplo, pelas estações do ano, as épocas do plantio e da colheita, as festas religiosas, o nascimento dos filhos e a morte dos avós, que marcam a sucessão das gerações. Do mesmo modo, as demandas da vida são coextensivas às demandas básicas da comunidade em que o indivíduo se encontra inserido, o que faz com que as tarefas cotidianas, do trabalho na terra ao cuidado dos filhos, sejam partilhadas entre homens e mulheres cujos interesses essenciais ficam circunscritos a uma vida simples, quase natural. Até o século XVIII, quando a estrutura do antigo regime começa a ruir, a sociedade europeia era predominantemente rural, com um modo de vida ainda muito próximo da experiência da antiga comunidade. Claro que, do ponto de vista do poder político, havia uma sociedade aristocrática, nobre, da corte, refinada e culta, mas que era a expressão de uma minoria de homens eleitos, assinalados pela própria nobreza com que se distinguiam, em contraste com a maioria da população ainda vivendo uma forma de vida campesina, simples, agrária e tradicional. A sociedade burguesa, notadamente moderna, vai conhecer, ao longo do século XIX, um desenvolvimento que rapidamente bane de seus domínios as antigas formas de vida comunitária, justamente porque torna cada vez mais célere o processo de transformação material da vida. Trata-se de uma sociedade urbana e industrial, baseada na modernização, no desenvolvimento técnico, na mecanização do trabalho e da produção, na organização racional do Estado e das relações humanas, mediadas pelas instituições, na ciência e na racionalidade, que servem agora como pressupostos fundamentais do pensamento científico e das práticas que regem a própria sociabilidade.

Nesse contexto, a vida converte-se, mais e mais, num conjunto de ações, gestos e comportamentos mais ou menos automatizados, mecânicos, como respostas inconscientes ou imediatas às demandas utilitaristas de uma realidade que exilou de suas fronteiras velhas tradições, como o convívio coletivo, a divisão equânime das tarefas, o saber-fazer dos processos de trabalho manual, que pressupunha o conhecimento pleno de todas as etapas da produção, os mitos, as aspirações transcendentais, baseadas na fé e nos princípios estabelecidos pelos ritos religiosos e as grandes utopias salvacionistas. Na sociedade moderna, a divisão social do trabalho, a racionalização da vida em função da produção,

o industrialismo e a mecanização excessiva do processo produtivo alienam os indivíduos de um saber-fazer integral e pleno, do mesmo modo que impõe à existência a regulação ordinária do tempo das fábricas, escritórios ou centros de comércio, reduzindo a maior parte da experiência individual às exigências do capital e do próprio trabalho. Do mesmo modo, o Estado também se racionaliza, tornando-se cada vez mais complexo e burocratizando-se cada vez mais à medida que amplia suas instituições e agencia, por meio delas, os modos de convivência humana, estabelecendo, a partir de seu aparato jurídico, os interesses, necessidades, deveres e direitos sob os quais os cidadãos devem viver, ao mesmo tempo em que regula as formas de ocupação dos espaços públicos, de circulação e de estar-nomundo dos indivíduos. Por isso mesmo, de acordo com Karl Löwith (2014), a propósito dos escritos de Rousseau, o principal aspecto da “problemática humana da sociedade burguesa”

[...] consiste no fato de que o homem da sociedade burguesa não é um ser uno e total. Ele é, por um lado, *homem privado* e, por outro, *cidadão*, pois a *sociedade* burguesa existe em uma relação problemática com o *Estado*. A disparidade entre os dois é desde Rousseau um problema fundamental de todas as teorias modernas sobre o Estado e a sociedade; os Estados totalitários do presente procuram responder à pergunta posta por Rousseau: como pode o homem, que por natureza já é uma totalidade por si mesmo, concordar com um todo bem diferente da “*société politique*”? Parece que uma verdadeira concordância entre ambos não é possível, e por isso se deve decidir se, tratando da educação de um homem, se quer formar um “*homme*” ou um “*citoyen*”, um homem ou um cidadão (LÖWITH, 2014, p. 253)¹.

Tal impasse não é só de natureza política, mas, sobretudo, cultural, já que diz respeito, também, ao modo como o homem passa a olhar para si mesmo, a perceber-se e a situar-se diante de si e do mundo, uma atividade do espírito garantida pelo advento da modernidade, cuja principal característica é justamente

¹ Jean-Marie Domenach (1997), em seu livro *Abordagem à modernidade*, também aponta algo similar ao que Karl Löwith discute aqui. Domenach aponta para o fato de que a modernidade surge como um momento e um fenômeno histórico, político e cultural marcado por um caráter fortemente emancipador, ou por uma promessa de emancipação crítica do homem diante das ideologias dominantes, os obscurantismos, fanatismos e mandonismos característicos do Antigo Regime. Segundo Domenach, a modernidade autonomiza os indivíduos, mas não pode evitar que se estabeleça uma contradição inevitável entre a ideia do homem individualmente livre e de seu papel social como cidadão, ou seja, parte da sociedade civil, responsável, a um só tempo, por suas próprias ações, pela observância às leis e pela manutenção da coesividade do corpo social.

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

a autorreflexividade crítica, manifesta não só a partir do pensamento filosófico, social ou político, mas também da arte, considerando que Baudelaire foi um dos primeiros poetas a tentar fixar, criticamente, os contornos elementares do conceito de modernidade e a buscar compreender os caminhos que a sociedade francesa percorria, ao longo do século XIX, que conduziam à crença inquebrantável na força transformadora da realidade material que a burguesia urbana, industrial e capitalista reivindicava como seu maior trunfo. A ideia de modernidade, então, é indissociável da mesma sociedade burguesa em que ela aflora e da qual é o sucedâneo cultural, estético, artístico e intelectual. Nelson de Mello e Souza (1994) tem alguma razão ao afirmar que Baudelaire usou mal o neologismo modernidade, ao tratá-lo como sinônimo para “vida moderna”, “modernização” e “modernismo”, argumentando que “[...] a palavra nasce viciada porque nasce antes da própria realidade que lhe daria sustentação sociológica.” (SOUZA, 1994, p.19). Isso porque Mello e Souza entende a noção de modernidade quando pensada estritamente de acordo com o complexo de condições materiais que lhe dão sustentação, como o industrialismo, a economia de mercado, o comércio entre nações, a mecanização, a modernização técnica das formas de produção e desenvolvimento do espaço urbano etc.

No entanto, ainda que em fins da primeira metade do século XIX tais condições não estivessem de fato dadas, nem mesmo em Inglaterra, é preciso considerar que os elementos-chave para esse desenvolvimento já se encontravam em curso, desenvolvendo-se de modo cada vez mais agressivo, sobretudo a consolidação das formas de vida e ideologias burguesas. Nesse sentido, Baudelaire, de certo modo, foi o primeiro grande artista a perceber as contradições profundas que essa nova sociedade trazia em seu bojo, principalmente a contradição caracterizada pela afirmação ideológica mais explícita da sociedade burguesa, aquela que defende a ideia de um indivíduo livre e autônomo, em contraste com a imagem do súdito no Antigo Regime, capaz de construir sua vida a partir de suas próprias escolhas, desembaraçado de determinações alheias aos interesses pessoais que o movem. Entretanto, a contradição reside especificamente na defesa ideológica dessa liberdade e autonomia individuais num mundo que começa a se massificar e pasteurizar, o mundo da multidão, em que o indivíduo já não pode se distinguir de fato, ao contrário, apenas pode se confundir com a massa, um mundo que impõe aos homens uma existência regrada pelas leis e ordens institucionais, recusando-lhes o exercício pleno e integral da própria individualidade, sendo que, por essa razão, eles já não se reconhecem completamente nessas formas mediadas de existência. Daí Karl Löwith (2014) insistir no problema incontornável da

sociedade moderna: o homem, como sujeito autônomo, e o cidadão, entendido como aquele que se encontra sob o abrigo e as demandas do Estado, encontram-se incontornavelmente separados.

Baudelaire², desse modo, foi um dos primeiros a intuir, estética e criticamente, que a modernidade, mesmo do ponto de vista cultural, move todo um conjunto de contradições e impasses que são inerentes à ideologia burguesa e suas formas de realização social, econômica, política e comportamental. Não é por acaso que um dos grandes motivos na obra de Baudelaire continua sendo o da multidão como elemento central da vida na cidade grande. Por isso mesmo, a cidade emerge como o *locus* por excelência da vida burguesa, rica, comercial, produtiva, espaço de ruas, avenidas, cafés, bulevares repletos de homens e mulheres que circulam de um lado a outro, tomados por seus afazeres ou compromissos, mas também alienados de si mesmos, misturados ao tumulto de gentes que, igualmente, circulam de um lado a outro, tomadas por seus afazeres e compromissos. O mundo moderno, burguês, concebeu-se sobre o mito do individualismo, mas as formas de vida e de trabalho, na sociedade burguesa, atentam diretamente contra a liberdade individual. Num mundo economicamente racionalizado pela lógica do trabalho e da produção, socialmente construído pelas demandas do Estado e suas instituições, o homem perde grande parte de sua autonomia espiritual, quando não se encontra completamente alienado dela. Estamos diante de um mundo no qual o homem já não se reconhece inteiramente, já não experimenta a sensação de pertencimento e já não acredita poder, de fato, agir sobre ele. Um mundo no qual, invariavelmente, o indivíduo acaba confundido com a massa sem rosto ou expressão de todos os outros homens.

Não há, nesse mundo, nenhum aspecto da existência e, conseqüentemente, da vida que não seja racionalizado em função dos próprios interesses ideológicos que fundamentam a sociedade burguesa. Alguns daqueles valores mais caros à tradição agrária ou comunitária, como a fé, as esperanças místicas, a crença na transcendência, a vida coletiva, o sentimento gregário, perderam-se gradualmente numa realidade que fez da produção, da mercadoria, do lucro e do trabalho os únicos valores agora francamente louváveis. Indo além, um mundo que, na

² Vale lembrar que Antoine Compagnon (2014) vê em Baudelaire um dos primeiros grandes antimodernos, entendido como aqueles escritores, intelectuais, filósofos e críticos que nunca se sentiram verdadeiramente integrados ao espírito dos tempos modernos em que viviam. Os antimodernos seriam os modernos por denegação, aqueles que registraram, em suas obras, o desconforto diante das incessantes mudanças e transformações que a nova ordem social, tanto política quanto econômica, produzia. Nova ordem forjada, em França, a partir de um conjunto dramático de revoluções e contrarrevoluções burguesas que atravessaram quase todo o século XIX.

passagem do século XIX para o XX, havia feito da ciência, da tecnologia e do progresso material os únicos deuses a serem cultuados. O ideal Iluminista da razão e do pensamento como meios de garantir a emancipação e a autonomia do homem diante dos dogmas, despotismos, tiranias, irracionalismos e superstições de toda sorte seria um dos aspectos fundamentais da experiência da modernidade, pois ofereceu ao homem as condições de compreender a si mesmo, seu lugar no mundo e a forma como o mundo também é uma produção do espírito, do pensamento, bem como reconhecer seu caráter histórico, social, político e cultural, sua capacidade de agir sobre as coisas, dominar a natureza, moldar, de acordo com seus interesses, a realidade material que o abriga. Em pouco mais de um século, estes ideais acabariam, num primeiro momento, agenciando o desenvolvimento da ciência e, depois, cooptados por uma noção de ciência que fez triunfar os princípios da técnica como um saber instrumental a serviço de uma ideologia, a do progresso modernizador e industrial, mecânico e material, que alienou o próprio homem:

Os fins do século XVIII e a primeira metade do século XIX constituem um período de uma extraordinária fecundidade técnica: vapor, eletricidade, fotografia... e, contudo, é apenas a segunda modernidade, a que começa na década de 1880, que assistirá a um salto gigantesco da técnica: luz elétrica, telégrafo, telefone, motor a querosene, aviação etc. A vida das pessoas, as relações sociais e o ambiente são perturbados por estas invenções (DOMENACH, 1997, p. 124).

As consequências da modernidade, então, envolvem, do ponto de vista do desenvolvimento social, político e econômico, a crença de que todas as experiências humanas mais verdadeiras são aquelas que podem ser contempladas pela ciência, racionalizadas pela burocracia e administradas pelas instituições e suas formas políticas de organizar o trabalho, as práticas sociais, as relações pessoais e até mesmo as necessidades e os anseios dos homens, agora convertidos em cidadãos. Estamos em face de uma vivência em que tudo se converte no resultado de uma técnica, um saber fazer que divisa, ideologicamente, com a crença no domínio mecânico do mundo e das coisas para proveito dos homens, na fabricação do mundo e das coisas para benefício dos homens, mas que, na verdade, retira dos homens as aspirações transcendentais e as crenças mais elevadas, já que, “[...] cada vez mais, o nosso meio, a nossa paisagem e até mesmo o nosso ser corporal e social tornam-se, como escreveu Philippe Roqueplo, ‘imputáveis’ já

não a deus mas ao homem fabricante.” (DOMENACH, 1997, p.124). Substituiu-se todo idealismo mais ou menos abstrato ou transcendental, toda a fé metafísica numa vida do espírito mais profunda e mais intensa do que a realidade material pode suportar e oferecer, por uma ordem política e econômica em que “[...] ‘a omnipresença da técnica expulsa a religião em proveito da política’, ou seja, do esforço para submeter este novo poder a um poder superior e para disciplinar, organizar, socializar o universo mecânico.” (DOMENACH, 1997, p. 124).

E não foi apenas a metafísica religiosa, a transcendência cristã, com sua fé na eternidade e na elevação da alma, que acabaram desgastadas pela ciência e pelo racionalismo a serviço da técnica: a própria arte, a cultura, os bens simbólicos que alimentam o imaginário humano também foram atingidos em cheio. O artista moderno, no caminho aberto por Baudelaire, será aquele que viverá, de forma cada vez mais intensa e irresoluta, a cisão entre alma e mundo, entre a busca pelas verdades do espírito e as condições materiais da existência, agora racionalmente ordenadas e normatizadas, publicamente limitadas e estabelecidas pelas leis, pelas instituições, pelo trabalho e suas demandas sociais e econômicas. De acordo com Jean-Marie Domenach (1997), apesar de ser um fenômeno essencial da modernidade e do nosso tempo, a técnica recebeu muito pouca atenção dos filósofos, sendo Max Weber o primeiro a dedicar-se atentamente a esse problema:

Provavelmente, a crítica mais profunda foi a do grande sociólogo alemão Max Weber para quem “a técnica desencantou (*entzaubert*) o homem, retirou-o do encanto das lendas antigas”. Já não encontramos ciclopes ou ninfas nas curvas dos caminhos; por todo o lado, o que se encontra à vista agora são postos telegráficos, máquinas, construções de betão, todo um cenário tecnológico que já não deixa lugar para a poesia. (DOMENACH, 1997, p.125).

Não é por acaso que os grandes poetas e escritores modernos situaram suas obras, desde o século XIX, no cenário das grandes cidades, as metrópoles em ascensão, como Paris, Londres ou São Petersburgo, por exemplo. Baudelaire (2006), em *As flores do mal*, dedica uma seção inteira do livro, os “Quadros parisienses”, a apreender alegórica e imageticamente uma cidade que se transforma diariamente, que toma novos contornos, que surpreende por sua capacidade de reescrever-se sobre as pedras de um passado e de uma tradição que rapidamente vão se perdendo sob o assédio do novo e das reformas públicas. Rimbaud (2007), em *As iluminações*, dedicou diferentes poemas ao *topos* da cidade, fazendo com que as imagens da metrópole assumissem, progressivamente, dimensões

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

espectrais, assombrosas e perturbadoras, fazendo menção aos milhões de pessoas que não sentem necessidade de se conhecer ou a homens que andam em fila como quem caminha para o sacrifício. Nas primeiras décadas do século XX, depois das contradições estéticas e ideológicas que os movimentos de vanguarda colocaram em circulação, Breton vai escrever um romance como *Nadja*, no qual o pano de fundo é a cidade de Paris, mas uma cidade em que se convive, a um só tempo, com a racionalização do trabalho, da política e da vida, em resumo, marcada pela técnica convertida em condição de um progresso e um desenvolvimento material que alienam e expropriam os homens de si mesmos, e o ímpeto surrealista de resgatar a essência poética que deveria, a todo custo, mover o homem em direção à própria vida interior, libertar o homem, apresentar-lhe as infinitas potencialidades do espírito.

Max Weber (2004), em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, aborda esse processo de racionalização a partir do que ele chama de *Entzauberung der Welt*. De acordo com o autor, a desmagificação do mundo configura a gradual desvinculação do homem de tudo que não seja material, prático, objetivo, enfim, mundano. Ao retornar às origens desse processo, Weber mostra mais do que a íntima relação entre o desencantamento e a modernização, mas também sua forte conexão com a própria religião, na medida em que encontra na Reforma Protestante o único acontecimento capaz de “vencer” os valores morais, familiares e religiosos até então rigidamente impostos pelo catolicismo, permitindo que o homem se afastasse da fé e do transcendental e se alienasse em uma existência reificada. Práticas como o trabalho incessante objetivando o lucro e o acúmulo de capital, até então intensamente rejeitadas pela Igreja Católica, ganharam o apoio do protestantismo, que conquistou milhares de seguidores nas hostes burguesas, satisfeitos com a certeza da aprovação divina de seus atos. Isso porque doutrinas como a da vocação profissional e a da predestinação justificavam e até incentivavam a vida regida por ideais utilitaristas. Desse modo, não se trata de colocar o protestantismo como causador do capitalismo, pois traços de racionalização – como a organização do Estado moderno, o direito racional criado por juristas, a noção de cidadão e a ciência racional e a técnica, por exemplo, mostrados por Weber (2006) em seu livro *A gênese do capitalismo moderno* –, já faziam parte da cultura ocidental antes da Reforma. Trata-se de ressaltar seu papel determinante como consolidador e até como agente catalisador desse processo racionalizante, na medida em que deu a aprovação divina para os interesses materialistas do momento, retirando do caminho, com a cultura do ascetismo religioso, o único obstáculo capaz de atravancar o desenvolvimento do capitalismo.

Assim, até mesmo o significado do que eram consideradas, até então, virtudes do homem relacionadas a valores de comunidade e altruísmo foi transformado, pois, como afirma Weber ao analisar o “espírito” do capitalismo em sentenças de Benjamin Franklin:

[...] a honestidade é *útil* porque traz crédito, e o mesmo se diga da pontualidade, da presteza, da frugalidade também, e é *por isso que são virtudes*: donde se conclui, por exemplo, entre outras coisas, que se a *aparência* de honestidade faz o mesmo serviço, é o quanto basta, e um excesso de virtude haveria de parecer, aos olhos de Franklin, um desperdício improdutivo condenável. (WEBER, 2004, p.45-46).

Além disso, religiões como o puritanismo combateram qualquer tipo de contato com o transcendente, eliminando ritos e cerimônias religiosas e, conseqüentemente, afastando os homens de Deus. Alienados no trabalho, distantes da fé e aprisionados em crenças como a da predestinação, não restou nenhum aspecto da vida moderna isento da racionalização e os homens passaram a representar o papel de máquinas dos interesses capitalistas. As preocupações materiais já estavam longe de representar apenas um “leve manto”, de que fala Richard Baxter (apud WEBER, 2004, p.165), “de que se pudesse despir a qualquer momento”, parecendo-se mais com uma “rija crosta de aço”. Weber (2004, p. 48) define a ordem econômica capitalista como “[...] um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver.” O contato do sujeito reflexivo com o mundo, desse modo, não pode ser fácil, já que ele tem que conviver com a dolorosa consciência de sua prisão e com a sensação de impotência, que se origina da percepção de uma individualidade natimorta em uma realidade pasteurizada. Sobre isso, Octavio Ianni (2003, p.194), em seu livro *Enigmas da modernidade mundo*, explica:

Parece evidente que muito do que se realiza, em termos de modernidade e pós-modernidade, ou desencantamento do mundo, diz respeito ao indivíduo. No limite, é sempre ele que está em causa, lutando, sublimando ou exorcizando: realidades e ilusões, desesperos e emancipações, certezas e equívocos, utopias e nostalgias ou demônios e encantamentos. A modernidade diz respeito à emergência do indivíduo, como singularidade, discernimento, afirmação, atividade, autoconsciência, luta, ambição, derrota ou ilusão. Esse o indivíduo

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

que se desenha nas realizações científicas, artísticas e filosóficas, iniciando e desenvolvendo os tempos modernos.

Paradoxalmente, assim, a modernidade dá ao mundo a ideia de individualidade, na medida em que se distancia das noções de vida coletiva e comunitária, sem que haja, entretanto, espaço verdadeiro para ela em uma ordem que massifica e reifica os indivíduos em prol da modernização e do progresso técnico e científico. Diante desse cenário caracterizado pela fratura, uma minoria de filósofos e artistas desenvolve intensamente sua consciência de mundo e sua capacidade de autorreflexão, enxergando a necessidade de retirar o indivíduo moderno dessa condição de “pedra bruta”, como afirma Ianni (2003, p. 197-198): “Já que ele está difuso, disperso, extraviado, inacabado ou no limbo, cabe a essas linguagens conferir-lhe os traços e os movimentos, a voz e os pensamentos, ou a figura e a figuração.” E é justamente da representação desse homem difuso, disperso, extraviado e inacabado, da representação de sua relação problemática com o mundo e com sua própria consciência, ou seja, do modo como a arte e, mais especificamente, a literatura e o gênero épico podem figurar indivíduo e mundo modernos, que Georg Lukács (2000) fala em sua obra *A teoria do romance*, apresentando o romance como o gênero moderno por excelência, por ser ele a “epopeia de um mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p.89). O romance, dessa feita, emerge como forma de expressão de um mundo, a sociedade burguesa em formação, e de um homem, o sujeito moderno (que é também o cidadão, o trabalhador ou o pária), que já não podem, de forma efetiva e substancial, se reconhecer um no outro.

A epopeia é a representação de uma existência ainda livre da metafísica, em que o mundo era, para o homem, sua extensão, em que homem e mundo formavam uma completude, uma totalidade reconhecível. O mundo antigo que a epopeia figura desconhece a fratura e é caracterizado pela totalidade, pela plenitude, pela “adequação das ações às exigências intrínsecas da alma” (LUKÁCS, 2000, p.26). Nada havia na existência do grego que o levasse a questionar-se sobre si mesmo, a vida ou o destino que o aguardam, ele “[...] conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos.” (LUKÁCS, 2000, p.27). Lukács retorna a esse homem para mostrar o abismo que o separa do homem moderno: ele não se acha solitário, não se atormenta com o “dever-ser” e, por isso, tem o sentido como algo “prontamente existente”. Desse modo, a renovação da ordem social, política, econômica e cultural exige a renovação da forma e a modernidade exige que essa forma seja a “expressão do desabrigo

transcendental” (LUKÁCS, 2000, p.38), ou seja, exige a forma romanesca. O herói do romance é justamente o sujeito vítima desse desabrigo, um herói em busca de valores autênticos num mundo degradado, que banuiu as aspirações transcendentais ao mesmo tempo em que ampliou o círculo metafísico, tirando do homem certezas e valores dados e fazendo com que toda a sua existência acabe consistindo na busca por sentidos para si mesmo e para o mundo, sentidos que já não são reconhecíveis, que nascem da própria experiência do herói em face do mundo e da necessidade de agir, mas que não são imediatamente percebidos, assimilados ou apreendidos pela experiência.

No romance, ao contrário da epopeia, não há mais qualquer vestígio de plenitude e o sentimento de totalidade desfez-se por inteiro, levando o herói romanesco a uma existência cindida: sua substância interior em nada se aproxima da realidade que o mundo lhe apresenta, não há identificação entre sua alma e as exigências da vida prática, não há possibilidade de uma experiência genuína. O romance, então, de acordo com Lukács (2000), representa a sociedade burguesa, mas figura um herói em descompasso com a ordem que condiciona essa mesma sociedade. Esse descompasso se dá porque aquilo que o herói busca, para si mesmo e para sua vida, não pode mais ser encontrado nesse mundo, o sentido da própria vida espraiou-se por um mundo muito maior do que o herói e sua alma que, por esse motivo, se torna cada vez mais refém das grandes aspirações que a animam e que se chocam com a impessoalidade do mundo. O herói romanesco acaba, então, fechando-se para o mundo e voltando-se para si mesmo, buscando no interior da alma a transcendência e o sentido para a vida que já não se pode encontrar na materialidade de um mundo que fez do trabalho, das instituições e das formas burocráticas e administradas de convívio sua realidade incontornável. Nesse sentido, o herói volta-se para si na busca por algo mais essencial, profundo e significativo do que as experiências automatizadas da vida cotidiana, esperando encontrar sentidos mais autênticos e valores mais íntimos e pessoais do que aqueles que se oferecem a partir da explicação racional, objetiva, científica e progressista de uma sociedade, a burguesa, que se desenvolve materialmente ao custo da liberdade, da autonomia e da expressão franca do homem e seus anseios.

Esse conflito entre o mundo racionalizado, burocrático e administrado da sociedade burguesa, que se apresenta ao herói como palco de sua vida, e a busca deste por ideias e sentidos transcendentais para a vida pode ser entrevista, de forma bastante contundente, no romance *Nadja*, de André Breton (2002). *Nadja* prefigura a imagem do próprio Breton que, em suas deambulações pelas ruas de Paris, frequentando teatros, cafés, exposições, encontrando outros poetas e artistas

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

do grupo surrealista, refletindo sobre a natureza da arte e da existência, acaba por descobrir *Nadja*, uma jovem imigrante desempregada na qual o escritor reconhece a imagem de um espírito livre, com o qual se identifica e que transforma, em larga medida, na imagem essencial de sua busca. Assim, em *Nadja*, temos o narrador em primeira pessoa, às voltas com a aspiração de tornar a própria existência uma realidade poética, simbólica, livre e esteticamente orientada para a vida do espírito. André Breton³ foi o grande fundador e representante do surrealismo, movimento de vanguarda que nasceu como uma reação – a movida pela revolta e pela insurreição estéticas, bem como políticas, já que assinalado pela proximidade com o marxismo e o comunismo – à sociedade burguesa que, nas primeiras décadas do século XX, havia alcançado o apogeu da industrialização mecanizada, do domínio tecnológico da natureza e das formas de produção, da especialização do trabalho, das tensões de classe e do ideal de racionalidade científica como pressuposto para o desenvolvimento técnico do mundo. Não é por acaso, então, que a aventura estética e política do surrealismo tenha, entre outras coisas, privilegiado o sonho, a expressão poética da subjetividade, a recusa da ordem do real por uma suprarrealidade que é o resultado da fantasia e da imaginação como o mergulho na interioridade profunda, buscando o que há de mais essencial no homem.

O surrealismo: a vanguarda utópica

As primeiras décadas do século XX representam o apogeu, a consolidação da sociedade burguesa industrial, fundada na exploração do trabalho, na divisão de classes, na racionalidade científica, no desenvolvimento econômico e no conhecimento como instrumental técnico, a serviço do progresso, entendido menos como sinônimo de bem-estar social e mais como domínio e controle da natureza, do sistema de produção, das instituições e da própria vida pública. Diante da concretização desses ideais, que priorizam a inovação e o progresso técnico em detrimento da tradição, das artes, da reflexão humana e do cultivo

³ Vale lembrar que não nos interessa, aqui, destacar o modo como André Breton monopolizou, em larga medida, não só o ideário poético do surrealismo, mas também o próprio acesso e permanência dos artistas no grupo. Do mesmo modo, evitamos a polêmica mais estreita sobre o autoritarismo com o qual Breton determinava a natureza e os rumos que o movimento deveria assumir. No entanto, não deixa de ser irônica a ideia de um movimento estético fundado sob o signo da revolta e da insurreição ter vivido às voltas com as exigências e excomunhões praticadas ao sabor do temperamento nem sempre razoável de André Breton. Para uma história do movimento, da precedência de Breton, da constituição do grupo, dos conflitos e tensões até a dissolução da vanguarda, ver Nadeau (1970), Béhar (2005), Dupuis (2000), entre outros.

de valores comunitários, por exemplo, a literatura, e a arte de modo geral, parecem não ter lugar no mundo moderno. Entretanto, como prática sempre reflexiva e crítica da realidade, ela não se ausenta, nascendo, então, como produto desse mundo modernizado, as artes de vanguarda. O plural deve-se ao modo como se ramificaram – o futurismo, o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e o dadaísmo – em diferentes formas de pensar, sentir e representar a modernidade da qual surgiram e a qual nem sempre expressam ou representam de forma passiva ou laudatória. Em comum, elas têm o objetivo de voltar-se contra o conservadorismo artístico e o academicismo estético, colocando-se, assim como a ciência, à frente de seu próprio tempo, reaproximando-se do mundo, mas não se deixando sufocar sob o peso dos processos de racionalização moderna.

Além disso, os movimentos vanguardistas voltam-se, como demonstra Peter Bürger (1993), em seu livro *A teoria da vanguarda*, para a reflexão acerca da autonomia da arte na sociedade burguesa, pensando em que medida a manifestação artística se relaciona com os próprios meios de produção, difusão e circulação da arte num mundo em que, agora, até mesmo os bens simbólicos e as produções estéticas parecem inevitavelmente vinculados à ideologia produtivista e utilitarista da sociedade burguesa, fazendo com que essa autonomia termine por, sob muitos aspectos, isentar essa arte de discutir o mundo, de pensar o seu lugar nele e em relação aos fenômenos sociais com os quais se vincula. E explica:

Por motivos relacionados com a evolução da burguesia a partir da sua conquista do poder político, tende a desaparecer a tensão entre quadros institucionais e conteúdos das obras particulares, na segunda metade do século XIX. A separação relativamente à práxis vital, que sempre caracterizou o *status* institucional da arte na sociedade burguesa, afecta agora o conteúdo da obra. Quadros institucionais e conteúdos coincidem. (BÜRGER, 1993. p.57).

É justamente a reconciliação com essa práxis vital, a exigência de que a arte volte a ser prática e retome sua função social, que as vanguardas vão buscar, consolidando, assim, de acordo com Bürger (1993), a autocrítica da arte. Ao defender a recuperação dessa função social, os movimentos vanguardistas vão negar o esteticismo e também o individualismo da produção e da recepção, característicos da autonomia da arte burguesa. Essa autonomia, na segunda metade do século XIX, se converteu na expressão do ideal de arte pela arte, no hermetismo e na recusa de uma poética que aceitasse comunicar qualquer

coisa fora de si mesma ou de seu próprio idealismo, como é o caso da poesia de Mallarmé. Nesse sentido, as vanguardas, para Bürger (1993), representam o combate ao hermetismo que se dilui em esteticismo estéril (o que não é o caso de Mallarmé, mas de muitos de seus epígonos) e em expressão individualista, subjetiva e ideologicamente conformista, que caracteriza a sociedade burguesa. Isso porque, antes de tudo, os movimentos de vanguarda se articulam em torno de grupos que dividem os mesmos ideais, valores e princípios estéticos, além de expressarem formas muito parecidas de resistir ao assédio da arte pela arte e da evasão narcísica do artista para o interior de si mesmo, presentes, em larga medida, no esteticismo e no individualismo da arte burguesa em fins do século XIX. A autonomia da arte⁴, nos movimentos de vanguarda, está tanto nas manifestações coletivas quanto na recusa de alguns artistas de se submeterem à individualidade burguesa mais domesticada, no caso, aceitando a ideia mesma de autoralidade:

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos de série (urinol, garrafeira) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é o objecto do desprezo do artista, quando lança produtos anônimos, fabricados em série, contra toda a pretensão de criação individual. A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte (BUERGUER, 1993, p. 93).

Assim, a intenção primordial das artes de vanguarda foi reestabelecer o contato entre a arte e o mundo. E mesmo movimentos fortemente adesistas da modernização, como o futurismo, assim o fizeram, entregando-se à sociedade e funcionando de forma prática, por meio, por exemplo, dos manifestos, associados até mesmo aos ideais políticos, no caso de Marinetti e sua aproximação com o fascismo. O manifesto do poeta italiano propõe uma atualização da arte a partir

⁴ Há, hoje, uma série de trabalhos importantes acerca da ideia de “arte pela arte” e de suas diferentes manifestações ao longo das últimas décadas do século XIX. No entanto, destacamos, aqui, o ensaio de George Lukács (2015), “Burguesia e *l'art pour l'art*: Theodor Storm”, publicado em *A alma e as formas*, pelo fato de que o estudo do crítico húngaro se dedica a compreender que nem todo o esteticismo ou nem toda a busca da arte pela arte é, de fato, descomprometida com certo modo político, crítico e engajado de ver o mundo, isto é, a sociedade, e de apreender suas contradições marcantes e decisivas.

de uma renovação formal enérgica e imperativa, que se lança à realidade em intensa apologia aos adventos tecnológicos, glorificando-os muito mais pelo grito do que pela reflexão e, por isso mesmo, configurando-se, por fim, superficial e contraditório. Isso porque o forte incitamento à ação que o manifesto propõe constrói-se a partir de uma visão inocente da modernidade, na medida em que só reconhece dela seus pontos positivos, ignorando o processo dialético em que, na verdade, ela consistiu e revelando-se acrítico e redutível à noção de propaganda e mera ideologia. Sobre as contradições do manifesto e da poesia futurista, Paolo Angeleri (1980), em seu texto “Atualidade e futurismo”, diz:

Não se trata aqui de dialética nem de se aprofundar o discurso e atribuir à “contraditoriedade” uma solenidade que não tem. Nem de pensar numa instância do tipo kierkegaardiana nem, tanto menos, solapar defasagens nietzschianas. Trata-se simplesmente da contraditoriedade superficial do italiano médio, capaz de dizer e desdizer com a mesma naturalidade – e Marinetti e o Futurismo – temos que convir com toda franqueza – não são profundos (ANGELERI, 1980, p.17-18).

Pensados para serem livres, inovadores e ativos, os ideais futuristas acabam por se materializar de forma alienada – ao lançar-se à realidade moderna sem problematizá-la, cegos para sua dubiedade – e até mesmo conservadora, sendo apropriados pela política ditatorial de Mussolini e rompendo com as ideias de base do movimento, que propunha, por exemplo, a abertura de horizontes pela via da racionalidade progressista. Dessa forma, alguns dos movimentos de vanguarda não foram capazes de escapar ou do próprio e irrefreável irracionalismo, que conduzia as experiências estéticas para além das fronteiras do entendimento, como é o caso do dadaísmo, ou do adesismo mais canhestro ao espírito do progresso, ao belicismo, ao encanto com a guerra e ao fascínio exaltado da violência, como é o caso do futurismo. Daí Marcel Raymond (1997) afirmar, remetendo à filosofia do progresso de matriz norte-americana, que encantou o futurismo europeu, que “[...] a violência da vida, por sua vez, desde há alguns anos, quase não exalta mais os jovens escritores [...]”, tendo sucumbido “[...] a vontade de pelo menos vários deles de aceitar a grande aventura da civilização mecanicista.” (RAYMOND, 1997, p. 215). As vanguardas, então, significam a adesão ou a recusa radical das grandes ideologias que, na esteira do racionalismo e do cientificismo modernos, conceberam uma sociedade industrial, progressista, técnica, dinâmica, belicista e, em vários momentos, bárbara e violenta:

Mais de uma tentativa de evasão no universo das coisas deu uma guinada, as ideologias baseadas no conceito de progresso material mostraram sua fragilidade, e dissipou-se a ilusão do poder do homem, em um mundo de objetos criados por sua indústria e entregues à sua vontade. Uma onda de antiamericanismo – no sentido filosófico do termo – coincidiu mais ou menos com o refluxo da inspiração modernista e futurista na poesia contemporânea. Por outra parte, a partir de 1924, o surrealismo, sucedendo ao dadaísmo, movimentos como o da revista *Philosophie*, outros, mais recentes, orientaram os espíritos para o sonho, para o pensamento concreto, para um novo misticismo e contribuíram para desacreditar a ideia ocidental de civilização. A evolução da poesia é conduzida até certo ponto pelo destino do século (RAYMOND, 1997, p. 215-216).

O surrealismo foi, sem dúvida, o movimento de vanguarda que mais fortemente se comprometeu com o que podemos chamar de uma recusa estética radical dos princípios fundadores da civilização moderna ocidental. Há, de fato, um caráter francamente político nas ideias, manifestos, formas de expressão, poemas e romances que constituíram os modos de pensamento e expressão do grupo que se reuniu em torno de André Breton e que pode ser entendido como uma das últimas aspirações estéticas a se fundar sobre o princípio da resistência, do engajamento e da utopia redentora do homem e do mundo⁵.

⁵ Não nos cabe, aqui, elaborar de forma detida a natureza política da vanguarda surrealista, nem mesmo seu caráter fortemente provocador e beligerante. Verdaderamente revolucionário, no sentido político do termo, o surrealismo, sobretudo por meio de André Breton e sua relação de amizade com Leon Trotsky, aproximou-se do comunismo, emulando muitos dos ideais que nortearam a revolução bolchevique. Daí, em larga medida, o surrealismo afrontar os valores morais, os princípios éticos e de comportamento, as ideologias e formas de vida típicas da sociedade burguesa, recusando desempenhar o papel de uma arte voltada ao bom senso e ao bom gosto da burguesia mais ou menos esclarecida. Sobre o caráter político e revolucionário do surrealismo, bem como sua relação com o comunismo, ver, além de “O surrealismo”, de Walter Benjamin (1994a), e do próprio *A teoria da vanguarda*, de Peter Bürger (1993): *Tradução comentada de O surrealismo francês, de Peter Bürger*, tese de doutorado de José Pedro Antunes (2001), sobretudo o capítulo I, “Esboço da história do movimento surrealista”, o capítulo XII, “Observações sociológicas” e o capítulo XIII, “O surrealismo como ética”, em que Bürger faz uma análise da ascensão da vanguarda surrealista e de suas controversas conexões com a sociedade burguesa. Do mesmo modo, ver Valentin Facioli (1985), organizador de uma importante edição brasileira intitulada *Breton e Trotsky: Por uma arte revolucionária independente*, que apresenta, na primeira parte, uma série de cartas trocadas entre André Breton e Leon Trotski, bem como entrevistas de Breton e outros textos dos dois autores sobre a necessidade de uma nova arte engajada, comprometida politicamente com os rumos da Europa na primeira metade do século XX; e, na segunda parte, uma coletânea de textos de importantes escritores e intelectuais brasileiros, como Mário de Andrade, Patrícia Galvão (Pagu), Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Edmundo Moniz, discutindo não só as questões críticas mais pertinentes relacionadas ao surrealismo e aos movimentos de vanguarda, como a própria necessidade de encontrarmos, no Brasil, uma arte engajada que represente, também, um adensamento da experiência estética

Por isso mesmo, o surrealismo é muito mais do que a manifestação estética que deu vazão ao sonho, às paisagens oníricas, à voz do inconsciente e aos anseios interiores da psique, como acabou tratado por parte da crítica especializada. Walter Benjamin, no ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, publicado em 1929 e ainda bem próximo do espírito da vanguarda capitaneada por Breton, já notara que “[...] quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto [...]”, sendo que “[...] tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes [...]”, do mesmo modo que “[...] a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido.’” (BENJAMIN, 1994a, p. 22). No entanto, no mesmo ensaio, o crítico alemão constata a dimensão política que a vanguarda acabaria por assumir, principalmente em função de sua defesa extremada da liberdade espiritual, incondicionada e para além de suas experiências oníricas ou delirantes simplesmente:

Nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo. Foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo. Certos acontecimentos políticos como a guerra do Marrocos apressaram essa evolução. [...] Sob a influência dessas tempestades políticas, é notável a convergência de opiniões entre Apollinaire e Aragon quanto ao futuro do poeta. Os capítulos “Perseguição” e “Assassinos”, do *Poète assassiné*, de Apollinaire, contêm a descrição célebre de um *program* de poetas. As editoras são atacadas, os livros de poemas lançados ao fogo, os poetas massacrados. E as mesmas cenas se dão ao mesmo tempo no mundo inteiro. Em Aragon, a “Imaginação”, que pressente essas atrocidades, convoca seus adeptos para uma última cruzada (BENJAMIN, 1994a, p. 28-29).

e uma elevação da linguagem artística para além do domínio do panfleto puro e simples. Por fim, ver o subcapítulo “Una política libertaria. La categoria de la obra de arte revolucionaria”, do livro *El surrealismo*, de Jacqueline Chénieux-Gendron (1989), em que a autora discute as relações do grupo surrealista com o anarquismo, o marxismo, o pensamento trotskista e com a ideia mesmo de encontro entre revolução estética e política.

A integração entre vida e sonho, de que fala Benjamin (1994a), marcou, desde o início, a aventura surrealista, dos manifestos aos romances, implicando, antes de tudo, a resistência à significação entendida justamente como o resultado lógico, racional e, por que não dizer, técnico do racionalismo científico que se afirmou como o apogeu e o coroamento de um mundo, o moderno, que converteu o ideal de civilização e sociedade burguesa nos únicos paradigmas possíveis da existência humana. Dar vazão ao inconsciente, criar, por meio de metáforas e imagens insuspeitadas, um universo rico de simbolismo e plasticidade, embora alheio ao sentido ou à mensagem, tinha como principal propósito resistir às demandas de uma realidade assinalada pela ideologia do progresso, do domínio técnico da natureza, do industrialismo, do desenvolvimento material da sociedade fundado na exploração do trabalho e no consequente controle da vida, dos desejos, das consciências e do próprio corpo, submetidos à lógica alienante da produção. Indo além, o automatismo psíquico e a integração entre vida e sonho, que tornariam possível perscrutar as dimensões mais veladas do espírito, envolvem, antes de tudo, a tomada de consciência profunda de si mesmo, o reconhecimento daquelas aspirações mais autênticas, reais, livres e descomprometidas do homem em relação às demandas do mundo burguês. Isso por si só já representa uma forma de resistência deliberada, e muito menos contemplativa do que se imagina, do poeta e escritor surrealistas contra as determinações de uma realidade cujas instituições, práticas e ideologias políticas, formas de pensamento, valores, crenças, tudo acabou assimilado pela natureza massificada da produção, da mercadoria, do consumo e do capital.

De forma análoga, é o que parece sugerir Adorno (2003), em “Revendo o surrealismo”, ao sugerir que o movimento de vanguarda é mais do que a teoria corrente que o vincula às paisagens oníricas, ao inconsciente, aos arquétipos jungianos, à teoria freudiana do aparelho psíquico e da formação dos sonhos, vazados numa “[...] linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente.” (ADORNO, 2003, p.135). Essa seria uma leitura algo inocente e pueril, pois perderia de vista, a um só tempo, o potencial contestador do surrealismo e a natureza original de sua poética, calcada muito mais na fabricação de uma nova realidade, autônoma e transgressora em sua expressão inconformista, do que a dissolução do real em objetos, elementos e formas tomadas de empréstimo do universo onírico:

As composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho, na medida em que a lógica costumeira e as regras do jogo

da existência empírica são descartadas, embora respeitem nesse processo os objetos singulares retirados à força de seus contextos, ao aproximar seus conteúdos, principalmente os conteúdos humanos, da configuração própria aos objetos. Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução. O sonho age, certamente, do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade – o que ocorre em maior grau no Surrealismo, onde a arte abala a própria arte (ADORNO, 2003, p. 136).

A poética surrealista implica, na verdade, um processo radical de intervenção sobre o mundo, processo fundado na utopia, a um só tempo literária e política, de conceber uma vida mais plena, substancial, autêntica e livre de determinações, uma vida incondicionada e autônoma, que seja ela mesma a expressão poética de um novo homem de posse de um novo mundo. O que está em jogo, então, é a tentativa de fundar uma poética vital e uma existência poética, amalgamar a experiência da vida concreta com as aspirações mais profundas e veladas da alma, suplantando a realidade por meio de uma obra capaz de evocar a liberdade potencial do espírito contra uma ideia de sociedade assinalada e construída sobre os fundamentos do utilitarismo produtivo, do racionalismo técnico e vulgar, da instrumentalização do homem de acordo com os interesses econômicos, políticos e sociais das classes economicamente dominantes. Assim, o surrealismo significa, sobretudo, agenciar as forças mais incontinentes da imaginação contra a realidade, recusando a *mimesis* em nome de uma fantasia transgressora que não só prescinde de fazer sentido, ou seja, de comunicar uma mensagem por meio da articulação mais ou menos visível e compreensível das imagens poéticas ou argumentos narrativos, de temas e motivos mais ou menos localizáveis na série histórico-literária, mas também que se empenha em resistir às dimensões mais perversas das ideologias burguesas ao desrealizar o mundo, isto é, romper com o efeito de real e estranhar a aparente naturalidade com a qual as coisas acabam por encontrar seu lugar na consciência. Não é por acaso, então, que o surrealismo, nessa sanha de desreferencializar o mundo, de apagar os contornos entre a atividade do espírito, a fantasia, o sonho e a concretude do mundo, tenha sido, não raro, vítima de mal-entendidos, sobretudo os que consideraram o movimento uma forma de esteticismo desengajado, como sugere Jacqueline Chénieux-Gendron (1989) em *El surrealismo*:

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

Vasta empresa de desrealização que Jean-Paul Sartre estigmatiza em 1947 ao assimilar o pensamento surrealista à corrente (eterna) do esteticismo, e ao destacar algumas manifestações, que ele interpreta como idealistas (segundo ele, os surrealistas pregavam em particular a escrita automática, a dissolução da consciência individual e a anulação simbólica dos “objetos-testemunhais”, a dissolução da objetividade do mundo) (CHÉNIEUX-GENDRON, 1989, p.17, tradução nossa)⁶.

O surrealismo, ao libertar as forças selvagens da imaginação, acaba, como Rimbaud (2007), em *As iluminações*, ou Lautréamont (2008), nos *Cantos de Maldoror*, por desrealizar o mundo, ou seja, por romper com a tentação mimética de conceber uma literatura que jogue o jogo da representação realista, que sempre busca sustentar, de algum modo, algo da realidade exterior, referencial, que assedia a ficção e que faz com que ela preserve, a todo custo, a dinâmica constitutiva do real (entendido, aqui, como a sociedade e suas instituições, valores, ideologias e formas de organização). Nas obras surrealistas, o real converte-se, apenas, em elemento residual, que se desrealiza, cujos rastros permanecem ali, mas acossados pela imaginação criadora, que tece uma paisagem ora espantosa, ora perturbadora, que só pode ser habitada pela palavra e que se recusa a ser, efetivamente, o próprio mundo. Mesmo num romance como *Nadja*, as fotografias de cafés, teatros, cartazes de peças ou filmes, atrizes ou escritores da época, entre outras, não podem ser entendidas nem como ícones da própria realidade, nem simplesmente como substitutas do processo descritivo na economia do romance, mas sim como o resultado de uma tensão que se estabelece entre as palavras e as coisas, entre as imagens poéticas e o registro fotográfico, fazendo com que a realidade evocada pela fotografia pareça sempre em desacordo com a imaginação poética que narra, descreve e se insinua como o próprio mundo que se coloca em causa. Isso equivale a dizer que as fotografias não confirmam a realidade narrada, antes, tornam essa realidade ainda mais deslocada, incerta, móvel e imprecisa.

É nesse sentido que a fantasia se torna revolucionária, pois que se oferece como a última saída, a última forma de resistência possível a uma ordem social, a burguesa, que se consolidou sobre os fundamentos da racionalidade burocrática e do mundo administrado, que aniquilam a vida interior, que se impõem sobre a

⁶ "Vasta empresa de desrealización que Jean-Paul Sartre estigmatiza en 1947 al asimilar el pensamiento surrealista a la corriente (eterna) del escepticismo, y al poner el acento sobre algunas manifestaciones, que él interpreta como idealistas (según él, los surrealistas predicaban en particular la escritura automática, la disolución de la conciencia individual y la anulación simbólica de los 'objetos-testigo', la disolución de la objetividad del mundo)." (CHÉNIEUX-GENDRON, 1989, p.17).

subjetividade livre e autônoma a ponto de calcá-la quase que completamente, vida interior alienada não só pelas forças da produção, mas por todo um complexo de ideologias e modos de regulação social que subsomem os sujeitos aos próprios interesses do capital, do mercado, da mercadoria e do trabalho, fazendo com que, como afirma Adorno (2001, p. 4) em *Minima Moralia*, “[...] o que outrora para os filósofos se chamou vida converteu-se na esfera do privado e, em seguida, apenas do consumo, a qual, como apêndice o processo material da produção, se arrasta com este sem autonomia e sem substância própria.” Sob muitos aspectos, então, o que está em causa na maquinaria produtiva da sociedade burguesa é justamente a alienação absoluta da vida do espírito, o sujeito determinado por formas de pensar e agir que correspondem, exclusivamente, aos interesses dessa mesma sociedade, a liberdade constrangida em todos os seus modos de expressão – o desejo, a paixão, o erotismo, as aspirações transcendentais, o amor, a utopia política, a poesia como manifestação da própria vida. Nessa sociedade, “[...] a visão da vida transferiu-se para a ideologia que cria a ilusão de que já não há vida.” (ADORNO, 2001, p. 4).

O surrealismo, dessa forma, representa a recusa radical a um mundo assinalado pela mercadoria e pelo trabalho, ambos degradantes, determinado pela ideologia utilitarista que faz de cada sujeito uma peça mais ou menos descartável de uma engrenagem, a da produção, que aliena a consciência e objetifica a própria vida, pois que o mundo administrado da sociedade burguesa é este em que

[...] a relação entre a vida e a produção, que degrada efetivamente aquela a um fenômeno efêmero desta, é de toda absurda. Invertem-se entre si o meio e o fim. Ainda não se eliminou totalmente da vida a suspeita do inconsequente *quid pro quo*. A essência reduzida e degradada luta tenazmente contra o seu encantamento de fachada. A alteração das próprias relações de produção depende em grande medida do que ocorre na “esfera do consumo”, na simples forma reflexa da produção e na caricatura da verdadeira vida: na consciência e inconsciência dos indivíduos. Só em virtude da oposição à produção, enquanto não de todo assimilada pela ordem, podem os homens suscitar uma produção mais dignamente humana. Se de todo se eliminar a aparência da vida, que a própria esfera do consumo com tão más razões defende, triunfará então o malefício da produção absoluta. (ADORNO, 2001, p. 4-5).

Nesse contexto, o surrealismo significa justamente aquilo que não se deixa consumir – um ideal de arte que imprime à realidade o selo de uma fantasia

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

que se nega à imitação inocente do mundo, à representação mais ou menos domesticada da realidade, à circulação, no domínio simbólico, dos princípios que regem a vida na sociedade burguesa. Então, da estética do inconsciente à forma de resistência ao mundo racionalizado, por meio do estabelecimento de uma vida autêntica e livre, tudo o que caracteriza a vanguarda surrealista encontra-se na imagem de Nadja, personagem do romance homônimo de Breton, assim como a relação do homem surrealista com os ideais próprios da vanguarda – relação essa que envolve uma atração imediata pela liberdade que esses mesmos ideais propõem, mas também o reconhecimento de uma imensa dificuldade em experimentar, até o fim, vivências completamente desregradas. Tudo isso está representado pelo envolvimento entre Breton e Nadja, na medida em que o narrador, figuração do próprio autor, ao encontrar o que buscava na protagonista do romance, não é capaz de lidar com a materialização dessa liberdade incondicional, a característica mais substancial da personagem e que se lhe afigura como um desafio tanto à imaginação criadora quanto à própria experiência vivida. Nesse sentido, *Nadja* pode ser entendido como o romance de uma busca que nunca termina e que se configura como a expressão romanesca do ideário surrealista: fazer da própria vida uma experiência poética intensa e da poesia uma forma de expressão da existência, para além de uma perspectiva meramente filosófica, mas, ao contrário, cuja linguagem revele a natureza mais substancial e livre de nossas vivências.

***Nadja*: a busca que nunca termina**

Publicado originalmente em 1928, *Nadja* continua sendo não só uma das obras mais importantes da vanguarda surrealista, mas também um desafio à compreensão do romance como forma narrativa essencialmente moderna, que conquistou sua configuração mais bem acabada ao longo da segunda metade do século XIX, quando passa a representar, de modo incisivo, as contradições de uma sociedade, a burguesa, que tentara fazer do romance sua expressão estética por excelência, a manifestação artística de suas ideologias mais caras, bem como o instrumento de afirmação cultural de suas conquistas políticas, econômicas e sociais. Se o romance ascende, a princípio, como uma espécie de narrativa fundadora da sociedade burguesa, com *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe⁷, por exemplo, colocando em cena os valores e princípios do homem médio, do

⁷ Confira Defoe (2011).

comerciante aventureiro, do burguês cioso de seu lugar na nova ordem econômica e social do mundo; do mesmo modo, se o romance ganha os contornos de elegia retórica e sentimental de um homem natural, quase que completamente perdido, mais verdadeiro e íntegro, em essência, embora assolado por um mundo implacável e amesquinhado, na maior parte das fantasias românticas da primeira metade do século XIX; é com *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert⁸, que o romance assumirá, definitivamente, não a vocação laudatória do burguês livre, nem a expressão fantasiosa de uma evasão sublime do mundo burguês, como no romantismo, mas a condição de forma narrativa historicamente situada, comprometida com as contradições, conflitos e tensões que assinalam a relação do herói com o mundo, relação que se constitui, genericamente, como o desencontro entre a vontade individual e as demandas de uma sociedade que existe à revelia do herói e suas aspirações mais íntimas e pessoais.

O romance de Breton apresenta-se como uma radicalização da narrativa romanesca, uma experiência com a forma do romance que recusa, a um só tempo, a experiência idealizante e escapista do romance romântico, e a herança realista de uma narrativa calcada no ideal de objetividade, distanciamento crítico e compromisso com a realidade imediata. Ajustado ao espírito da vanguarda surrealista, *Nadja* funde o ensaísmo, de natureza analítica e crítica, que se dedica a compreender, por meio da autorreflexividade, não só o próprio romance como forma de expressão, mas também a natureza profunda da linguagem poética e de seu caráter transgressor e libertário, como vivenciada pelos surrealistas; a narrativa, em sua manifestação fabular, que representa o homem e o mundo numa relação de dependência, tensão e conflito, evidenciando os meandros da existência privada e social do herói; e o poético, isto é, o registro imagético de uma realidade nova, promissora, figurada na imagem ora natural, ora ingênua e surpreendente de Nadja, figura que emerge do mundo da vida cotidiana como a expressão do maravilhoso, do sublime e do desafiador, símbolo da espontaneidade de uma vida incondicionada, que não conhece as explicações racionalizadas e ideológicas da existência burguesa, da beleza, do desejo e da paixão que suplantam a realidade ao se afirmarem como a materialização da busca do sujeito solitário, o próprio Breton, narrador do romance, pelas vivências mais genuínas e autênticas. Nesse sentido, o romance de Breton escapa à figuração da realidade cotidiana pura e simples do herói romanesco tradicional, incorporando o poético como resistência à explicação prosaica da vida e como aspiração de uma consciência

⁸ Confira Flaubert (2011).

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

solitária, incapaz de se integrar plenamente numa sociedade assinalada pelo utilitarismo mais vulgar.

O homem moderno, caracterizado em larga medida pela autoconsciência e pela autorreflexividade, ou seja, a disposição e capacidade de se colocar como observador do mundo e de si mesmo, considerando, a um só tempo, suas vontades, aspirações e a consciência que tem de si em contraste com as demandas do mundo e as formas de organização da vida social⁹, é representado no romance, como aponta Lukács (2000) em seu livro *A teoria do romance*, por meio da imagem do “indivíduo problemático”. Desamparado dos valores da tradição, aqueles firmados a partir de um mundo comunitário, em que o trabalho, as necessidades, a vida pública e os compromissos eram coletivamente partilhados pelos homens de forma mais imediata, valores que foram suplantados pela racionalidade burguesa, o mundo exterior passa a ser, aos olhos desse indivíduo problemático, marcado pela ausência de sentido, pelo sentimento permanente de disjunção entre a sua interioridade, rica de desejos, vontades, ideais e aspirações, e o próprio mundo, cada vez mais impessoal e refratário aos interesses substanciais dos homens. Essa disjunção provoca uma infinidade de questionamentos, “[...] sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação.” (LUKÁCS, 2000, p. 26). Assim, na medida em que, imersos em uma realidade meramente utilitarista, rodeados por um mundo em que não se reconhecem e afastados do significado profundo de suas experiências cotidianas, os heróis romanescos possuem como única psicologia comum o fato de que “eles buscam algo” (LUKÁCS, 2000, p.60), o que quer que seja que já não é imediatamente reconhecível no mundo.

Essa busca aparece nítida no romance *Nadja* logo em suas primeiras palavras, na medida em que elas configuram uma significativa pergunta: “Quem

⁹ Sobre a condição do homem moderno como observador de segunda ordem do mundo e de si mesmo, ver, entre outros, Hans-Ulrich Gumbrecht (1998) e seu *Modernização dos sentidos*, ao argumentar que uma das características mais importantes daquilo que ele denomina de “modernidade epistemológica”, isto é, a que se desenvolve a partir dos anos de 1800, baseada na crença no racionalismo filosófico, no conhecimento e nas “*sciences humaines*” emergentes, é “[...] um aumento de complexidade em relação ao papel institucionalizado – e, somente daqui em diante, autorreflexivo – de sujeito” (GUMBRECHT, 1998, p.13-14), que faz emergir o observador de segunda ordem, que toma consciência de sua condição complexa diante da realidade do mundo, das coisas e dos fenômenos que assinalam sua percepção. Ver, também, o capítulo “Ciência e Libertação”, do livro *Abordagem à modernidade*, de Jean-Marie Domenach (1997), em que uma das discussões centrais é justamente o modo como as ciências se consolidam ao longo do século XIX, criando o processo de “observação do homem pelo homem” que marcará, profundamente, a relação do sujeito com o mundo moderno e o novo tipo de sociedade, burguesa e industrial, utilitária, capitalista e institucional, que se consolida no mesmo período.

sou?” (BRETON, 1999, p.11)¹⁰. Inicia-se, então, a partir dessa questão, um processo autorreflexivo: o sujeito que se coloca conscientemente diante daquela que continua sendo a questão filosófica, social e política essencial, a de buscar compreender a própria natureza, a condição a um só tempo ontológica e social do ser, questão que o narrador revela, já de início, incapaz de responder. Assim como Lukács, o próprio narrador também fala em “busca” e, como o seu principal questionamento sugere, trata-se de uma busca pelo que o caracteriza, por algo que seja próprio do seu ser – e não lhe tenha sido concedido pelo mundo, determinado pela sociedade ou condicionado pelas instituições –, talvez por sua essência, que ele chama de “diferenciação” (BRETON, 1999, p. 12)¹¹. Isso fica claro quando ele diz: “O importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente em mim não me distraem em nada da busca de uma atitude geral, que me seria própria e não concedida a mim” (BRETON, 1999, p.12)¹². Ainda que a afirmação revele a consciência de Breton de que se trata de uma busca difícil, que exige tempo, fica claro também que ele alimenta esperanças utópicas de alcançar respostas a perguntas como “quem sou eu?” e “qual o meu papel no mundo?”, o que mostra uma relação com a realidade muito distinta da estabelecida por grande parte dos escritores e poetas modernos, como Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Robert Musil, Franz Kafka, entre outros.

A modernidade aparece, na obra desses autores, principalmente como uma experiência de desencantamento e angústia, em que as possibilidades ocasionadas pelo desenvolvimento industrial não compensam a perda espiritual e humana sofrida pelos homens, que se tornam impedidos de usufruir do progresso técnico em benefício do desenvolvimento material de toda a sociedade, de forma equanimemente comunitária, criando sujeitos ora alienados, ora totalmente utilitaristas, egoístas e até mesmo cruéis na defesa de seus interesses e privilégios, sejam eles de classe, políticos ou institucionais. Questionamentos como os de Breton, um artista das vanguardas e do seu espírito novo, transgressor e modernista, até aparecem nas obras dos grandes escritores modernos, herdeiros do espírito desencantado do século XIX, mas já nascem envoltos pela consciência de sua infecundidade, imersos em uma desesperança amarga diante da possibilidade de obter qualquer resposta que satisfaça minimamente aos anseios interiores

¹⁰ “*Qui suis-je?*” (BRETON, 2002, p. 9).

¹¹ “[...] *différenciation.*” (BRETON, 2002, p.11).

¹² “*L'important est que les aptitudes particulières que je me découvre lentement ici-bas ne me distraient rien de la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et ne m'est pas donnée.*” (BRETON, 2002, p.11).

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

desses artistas. Isso fica nítido em inúmeros dos versos de Álvaro de Campos, por exemplo, o mais cético dos heterônimos de Pessoa, como em “Tabacaria”, ao afirmar, logo no início do poema, “Não sou nada/ Nunca serei nada/ Não posso querer ser nada” (CAMPOS, 2010, p. 287) ou em “Canção à inglesa”:

Cortei relações com o sol e as estrelas, pus ponto no mundo.
Levei a mochila das coisas que sei para o lado e p’ro fundo
Fiz a viagem, comprei o inútil, achei o incerto,
E o meu coração é o mesmo que fui, um céu e um deserto
Falhei no que fui, falhei no que quis, falhei no que soube.
Não tenho já alma que a luz me desperte ou a treva me roube,
Não sou senão náusea, não sou senão cisma, não sou senão ânsia
Sou uma coisa que fica a uma grande distância
E vou, só porque o meu ser é cómodo e profundo,
Colado como um escarro a uma das rodas do mundo. (CAMPOS, 2010, p.317).

Ao buscar sua “diferenciação”, perguntando-se se “[...] não será na medida exata em que adquira consciência dessa diferenciação que poderei ficar sabendo o que entre todos os demais vim fazer neste mundo e qual a mensagem ímpar de que sou portador a ponto de somente eu poder responder por seu destino?” (BRETON, 1999, p.12-13)¹³, Breton não espera encontrar uma resposta como a de Campos – “Colado como um escarro a uma das rodas do mundo” -, e realmente nunca encontraria, tendo em vista não estar sujeito ao mesmo tipo de desencantamento que caracteriza a visão de mundo do heterônimo pessoano. Nesse sentido, ao desejarem tão intensamente a liberdade, interior, subjetiva, particular, mas, do mesmo modo, social, política, cultural, percebe-se que os surrealistas também entendem o racionalismo utilitarista característico da vida moderna como uma prisão, entretanto, eles vivenciam a experiência moderna em suas radicais ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que desejam libertar-se do automatismo e do materialismo que agenciam as experiências do homem moderno, é também a modernidade, com suas grandes cidades, que desafiam o olhar, as vivências, as formas de relacionamento, que excitam os sentidos para as descobertas, os espantos e as surpresas que aguardam os homens em cada esquina,

¹³ “N’est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu’entre tous les autres je suis venu faire em ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête?” (BRETON, 2002, p.11).

as cidades, com sua frutífera e seminal vida artística, que pode proporcionar a liberdade a que os surrealistas aspiram. Assim, é justamente a cidade que se apresenta como o palco da espera de Breton em *Nadja*, do mesmo modo que é apenas na arte, na literatura, que ele encontrará a liberdade essencial que se tornou a aspiração mais autêntica do grupo surrealista.

Essa liberdade implica experimentar, do início ao fim, o risco de se entregar à contingência do mundo, de aceitar que a vida escapa aos nossos esforços racionalizantes. Por isso mesmo, os questionamentos de Breton não se dão apenas na virtualidade do próprio pensamento, eles se materializam no contato direto com o mundo, na tentativa de experimentar, integralmente, as potenciais e inusitadas descobertas que a deambulação pela cidade pode oferecer ao sujeito que, aberto a viver o ‘acaso objetivo’, procura, no mesmo mundo que oprime, aparta, classifica e exclui, a natureza essencial e autêntica da revelação de si mesmo, do encontro com o próprio ser, figurado no caráter livre, autônomo e incondicionado de *Nadja*, ou seja, a descoberta de si nasce da aproximação espiritual, mas também física, erótica e sensual, com o outro. A resposta à pergunta sobre si mesmo envolve, desse modo, um desejo de comunhão, que é guiado não apenas pela força simbólica e altamente poética da linguagem literária, mas pela força do desejo e pela liberdade extremada da paixão, com sua carga sensual, inebriante, que provoca e instiga os sentidos. Por isso mesmo, “espera” é possivelmente a palavra que melhor traduza a busca surrealista: isso porque ela se constrói como uma falsa despreensão, como uma expectativa que não tem nada de efetivamente imóvel ou paralisante. Na verdade, a espera configura-se como o gesto expectante e surpreendente que pode se revelar ao sujeito desde que ele esteja pronto para apreender o que há de fantástico e singular no mundo, a espera de quem realmente deseja e acredita que algo profundamente transformador de si mesmo e da sua forma de pensar o mundo mais cedo ou mais tarde acontecerá:

Nantes: talvez seja, com Paris, a única cidade da França onde tenho a impressão de que me pode acontecer alguma coisa que valha, onde certos olhares queimam por seu próprio excesso de fogo [...], onde para mim a cadência da vida não é a mesma que em outros lugares, onde um espírito de aventura além de todas as aventuras habita ainda em certos seres, Nantes, donde me podem vir ainda amigos, Nantes de que adoro um parque: o parque de Procé. (BRETON, 1999, p. 30)¹⁴.

¹⁴ “Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j’ai l’impression que peut m’arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux (je l’ai constaté encore

Trata-se, desse modo, do que os surrealistas chamaram de “acaso objetivo” que, tal como o pensou Breton e o figurou em suas obras, é uma forma de deambulação (o acaso de circular pelas ruas da cidade) cujo fim último, o objetivo, é a descoberta ou desvelamento de uma verdade fascinante, do encontro com algo ou alguém que se imponha ao sujeito como a revelação de uma experiência essencial, autêntica, que se manifesta em sua absoluta transitoriedade, em sua mais completa e gratuita acidentalidade. Por mais contraditório que possa parecer, a ideia de acaso objetivo pressupõe uma busca motivada por tudo o que há de revelador, efusivo, espetacular e imprevisível no mundo – trata-se de descobrir, na acidentalidade dos acontecimentos cotidianos que assinalam a nossa existência, a beleza secreta e insuspeita que se oculta sob as demandas utilitaristas da realidade e da vida social burguesa. Nesse sentido, o acaso objetivo pressupõe a relação francamente dialética e imprevisível entre a subjetividade do artista e o mundo contingente. O que está em jogo, então, é uma forma de resistir a uma espécie de resignação ou conformismo diante das obrigações civis do cotidiano burguês que a racionalização burocrática da vida acaba por impor aos indivíduos. Daí Peter Bürger (1993, p.113) afirmar que os surrealistas “[...] não produzem realmente acaso, embora dediquem muita atenção ao que sai fora do âmbito da expectativa, permitindo-se assinalar ‘acazos’ que, devido à sua insignificância (à sua falta de relação com os pensamentos dominantes dos indivíduos), passariam despercebidos.”

Por mais que os surrealistas desejassem, por meio do uso da noção de acaso, aparentar uma postura passiva do sujeito que simplesmente deambula pelo mundo como quem aguarda, de forma resignada, a manifestação do maravilhoso, do fascinante ou do imprevisível, uma postura passiva diante da revelação das coisas e da percepção repentinamente iluminada do desconhecido, a própria perspectiva da descoberta e, conseqüentemente, a própria ideia de espera já se configuram como uma atitude ativa, na medida em que pressupõem o acreditar, a iniciativa de lançar-se ao mundo, de fazer-se disponível para que as aventuras possam encontrá-lo:

Quem quiser me encontrar em Paris, pode estar certo que basta esperar dois ou três dias para me ver passar para cima e para baixo, pelo fim da tarde,

l'année dernière, le temps de traverser Nantes en automobile et de voir cette femme, une ouvrière, je crois, qu'accompagnait un homme, et qui a levé les yeux : j'aurais dû m'arrêter), où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite encore certains êtres, Nantes, d'où peuvent encore me venir des amis, Nantes où j'ai aimé un parc : le parc de Procé."
(BRETON, 2002, p.33-35).

pelo *boulevard* Bonne-Nouvelle entre a tipografia do *Matin* e o *boulevard* de Strasbourg. Não sei por que meus passos na verdade para ali me transportam, pois lá me encontro quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de definitivo, guiado apenas por esse dom obscuro de saber que ali se passará *algo* (?) (BRETON, 1999, p. 34)¹⁵.

Percebe-se nas citações que o palco dessa busca é a cidade moderna. Breton, entretanto, apesar de entendê-la como espaço do racionalismo por excelência, não se ocupa de apresentar suas ambiguidades, como faz Baudelaire (2006) em “Crepúsculo vespertino”, por exemplo, que mostra o contraste entre o brilho das fachadas e as chagas e obscuridades das profundezas dos centros urbanos. Em *Nadja*, a cidade é o símbolo máximo da liberdade tão buscada e suas ruas são o grande campo de possibilidades de que o narrador encontre, como ele mesmo diz, “[o] evento que cada um de nós está no direito de esperar...” (BRETON, 1999, p.58)¹⁶. O grande evento de Breton é *Nadja*, e é a cidade que lhe entrega:

No dia 4 de outubro último, ao fim de uma dessas tardes inteiramente ociosas e sombrias, de que tenho o segredo de saber passar, lá estava eu na rua Lafayette: depois de deter-me por alguns instantes diante da vitrina da livraria de L’Humanité e de ter adquirido o último livro de Trótski, continuei meu caminho sem rumo certo seguindo em direção à Ópera. Os escritórios, as lojas começavam a esvaziar-se, as portas corrediças se fechavam, pessoas na rua se despediam com apertos de mão, o que ocasionava ao mesmo tempo um maior afluxo de gente. Observava, sem querer, as expressões, os andares, os adornos. Ora, não seriam ainda estes os capazes de fazer a Revolução. Tinha acabado de atravessar esse cruzamento cujo nome sempre me esqueço ou ignoro, ali diante da igreja. De repente, a cerca de uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma jovem pobrementemente vestida, que também me vê, ou já me vira (BRETON, 1999, p. 60)¹⁷.

¹⁵ “On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l’après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l’imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera cela (?)” (BRETON, 2002, p.36-38).

¹⁶ “L’évènement dont chacun est en droit d’attendre...” (BRETON, 2002, p. 69).

¹⁷ “Le 4 octobre dernier, à la fin d’un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j’ai le secret d’en passer, je me trouvais rue Lafayette: après m’être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de L’Humanité et avoir fait l’acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma

Absolutamente tudo está na descrição desse momento, tudo o que é necessário para tornar o evento possível ocupa a cena: a cidade como cenário, muitíssimo bem descrita em suas ruas e cruzamentos; a arte como atmosfera, ao adquirir um livro ou a dirigir-se à Ópera; a noção do acaso objetivo, na falsa despreensão do “sem rumo certo”, do “sem querer”, do “esquecer” ou “ignorar”, imediatamente desmentidos pela inegável atenção que o narrador está prestando em tudo à sua volta, ao mesmo tempo em que tece reflexões como aquela referente à Revolução. No último instante, quando “as portas corrediças se fechavam”, tardio, mas ainda cheio de esperanças, ela cruza o momento, no sentido oposto ao de Breton, e vestida como a liberdade que representa. Por isso, a mesma cidade progressista, industrial, burguesa, tomada pela multidão que deixa o trabalho, a mesma cidade hostil à beleza e à essencialidade da arte, é o cenário de um encontro transformador, de uma visão reveladora, Nadja, que se converterá, para o narrador, na figura fascinante, a um só tempo ingênua e sensual, que desconcerta os sentidos, provoca a razão e abre ao poeta um horizonte de expectativas, surpresas e imprevistos que, apesar de transitório e frágil, é pleno de experiências e significados. Nadja emerge do interior de uma cidade que, a despeito da pressa, das obrigações diárias, do isolamento que impõe aos homens, pode ser pródiga também em beleza, paixão e poesia, desde que se esteja disposto a esse trabalho de escavação do imprevisível. Nadja representa a acidentalidade do mundo, um dos motivos da angústia que caracteriza o herói problemático do romance moderno, convertida em experiência sensível, materialização de uma aventura, do corpo e do espírito, que se realiza poeticamente contra a lógica da própria sociedade, pois, como afirma Peter Bürger (1993) a propósito da experiência surrealista:

A partir da verificação de que numa sociedade ordenada conforme a racionalidade dos fins, a possibilidade de desenvolvimento dos indivíduos é sempre limitada, os surrealistas procuram descobrir momentos de imprevisão na vida quotidiana. A sua atenção concentra-se, portanto, em fenômenos que não cabem no mundo da racionalidade dos fins. A descoberta das

route dans la direction de l'Opéra. Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider, du haut en bas des maisons des portes se fermaient, des gens sur le trottoir se serraient la main, il commençait tout de même à y avoir plus de monde. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution. Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu.” (BRETON, 2002, p. 71-72)

maravilhas do cotidiano representa, evidentemente, um enriquecimento das possibilidades de experiência do “homem urbano”, mas não deixa de estar ligada a um tipo de comportamento que renuncia às iniciativas em favor de uma predisposição universal para a impressão (BÜRGER, 1993, p. 113).

Nadja, desse modo, simboliza a recusa ao mundo das convenções ordinárias, da racionalidade burguesa, do trabalho e do utilitarismo que alienam os indivíduos não só de si mesmos, mas também da ideia de que a existência possa se realizar de forma mais essencial, íntegra e verdadeiramente livre. Assim, mais do que a impressão de beleza que emerge da multidão e logo se dissipa, como na passante de Baudelaire, temos, no romance, a busca por fixar o extraordinário, pois, como sugere Bürger (1993, p. 113-114),

[...] os surrealistas não se dão por satisfeitos com isso [a mera impressão, o simples fascínio], e procuram provocar o excepcional. A fixação por determinados lugares (*lieux sacrés*) e o seu esforço no sentido de uma *mythologie moderne* demonstram que o que pretendem, ao dominar o acaso, é poder repetir o extraordinário.

No caso de Baudelaire, o soneto configura-se como uma forma breve e instantânea de fixação da experiência sensível, da visão da passante que ilumina a busca por contemplação do poeta contra o pano de fundo disforme e indistinto da multidão. No caso do romance de Breton, a forma romanesca, por sua amplitude e extensão, deseja esgotar essa visagem, retê-la em suas minúcias, em cada detalhe singular, em cada expressão, gesto, atitude e palavra que determinam a natureza fluida e incontinente de uma Nadja que escapa ao entendimento, à racionalização, ao sentido elementar da pura e simples beleza que se revela contra uma realidade mais ou menos amorfa, sem relevo ou exuberância.

Em *Nadja*, assim, a experiência poética do narrador funda-se na atmosfera de expectativa que caracteriza toda a primeira parte do romance, mostrando que a ideia surrealista de acaso objetivo guarda muito pouco da noção de acaso, definindo-se muito mais por seu caráter objetivo, por configurar-se como uma espera. Trata-se exatamente do aspecto que distingue Breton da figura baudelairiana do flâneur, isso porque a flânerie envolve ter a cidade como morada, percorrendo-a com atenção, mas também com sincera despreensão, na medida em que não há, no perambular do flâneur, objetivo outro que não o próprio prazer dessa ação, não há finalidade outra que não o próprio flandar,

não há a espera por algo mais, a descoberta dando-se *a posteriori*, por meio da reminiscência, que poeticamente evoca e recria as imagens que se fixaram no sujeito. No caso da poética surrealista, o acaso objetivo pressupõe a ideia de uma busca motivada, do gesto de perder-se na acidentalidade do mundo, de se confrontar com a contingência que assinala a vida e as coisas e confundir-se com ela, fazer dela matéria-prima da criação, prescindindo dos pressupostos de uma racionalidade que, mesmo no domínio da arte, faz do sentido uma forma última e lógica de explicação do homem e do mundo, isso porque, de acordo com Peter Bürger (1993, p. 114), “[...] o sentido é sempre obra de indivíduos e grupos, das relações de comunicação entre os homens não resulta nenhum sentido [...]”, a não ser o da pura banalidade, por isso, “[...] para os surrealistas, no entanto, existe um sentido nas coisas do acaso, nas constelações de acontecimentos, e dão-lhe o nome de ‘acaso objetivo’.”

Nadja, então, é a um só tempo a mulher que fascina, a materialização do próprio desejo, que embacia a razão e deslumbra os sentidos, e o símbolo poético, romanescamente resgatado pelo autor do esquecimento ao qual dedicamos os encontros fortuitos que caracterizam a vida no espaço da grande metrópole. E o caráter extraordinário dessa mulher-aparição também é uma forma de resistir ao assédio do sentido, pois, desde o início, há sempre algo de irredutível ao pensamento, à lógica racional, nos gestos, comportamentos, palavras e ações de *Nadja*, em resumo, ela não faz sentido, é o acaso manifesto, a contingência revelada, encontrada e condenada a ser inevitavelmente perdida. Assim como acontece na *flânerie*, entretanto, é também a cidade o universo de possibilidades de Breton e, como nota Walter Benjamin (1994b, p. 118), remetendo-se à poesia de Baudelaire, “[...] a visão que fascina o habitante da cidade grande lhe é trazida pela própria multidão.” É o “maior afluxo de gente” do fim de tarde que leva a Breton (1999, p. 60) a visão que o fascina:

Caminha de cabeça erguida, contrariamente a todos os passantes. A criatura é tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez o seu rosto. Curiosamente maquiada como alguém que, começando pelos olhos, não tivesse tempo de chegar ao fim, deixando o contorno demasiadamente negro para a sua compleição de loura. [...] Jamais havia visto uns olhos assim. Sem hesitar dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria previsível, o pior. Ela sorri, mas tão misteriosamente, e, diria, *com conhecimento de causa*, embora eu não pudesse então admiti-lo. Finge que está indo a um cabeleireiro do *boulevard* Magenta (digo: finge, pois imediatamente fico em dúvida e ela

admite logo em seguida que não ia a parte alguma). (BRETON, 1999, p. 60-61, grifo do autor)¹⁸.

Muito sobre Nadja já está nessa descrição, embora o narrador não pudesse então admiti-lo. Isso porque o que a convivência iniciada nesse encontro mostra ao leitor é que a protagonista é, sim, tudo o que Breton esperava e buscava até então, a começar pelo fato de que, ainda que surja da multidão, Nadja distingue-se da mesma na medida em que segue em seu contrafluxo, em que “caminha de cabeça erguida, contrariamente a todos os passantes”. A cabeça erguida representa a convicção indiferente e até inocente com que segue em sua direção, e, ao mostrar logo no início da conversa com o narrador, sua inaptidão para lidar com aspectos da vida prática, como as finanças, Nadja vai aos poucos revelando que o percurso de sua própria vida segue também em oposição a todos os valores modernos que essa multidão representa. Assim, seus pés realmente mal tocam o solo, pois ela mesma mal pisa essa realidade, com a qual tem apenas um contato físico, mas cujo espírito se mantém em um universo de liberdade e de poeticidade que invade a linguagem imediatamente após seu aparecimento. Sempre ameaçada pela brutalidade do real, a poesia de sua liberdade é realmente frágil como uma porcelana na iminência de ser atingida pelo prosaísmo do mundo. Sob muitos aspectos, essa liberdade prefigurada por Nadja é não só a liberdade extrema de uma poesia que atinge em cheio o romanesco e impede que ele respeite rigorosamente a ordem das ações e a lógica racional da banalidade da vida, como também representa a liberdade do artista que se nega a jogar o jogo do real, a conformar-se à racionalização utilitarista e burocrática da sociedade burguesa, daí o sentido de Nadja ser aquele que não se deixa nunca apreender totalmente pela razão, do mesmo modo que o sentido do romance de Breton é resgatar, esteticamente, uma experiência singular, contingente, inapreensível em suas múltiplas impressões, resistente às investidas de uma vida burguesa sem brilho ou profundidade, presa às obrigações práticas e aos compromissos cotidianos. Estamos diante da ideia de Peter Bürger (1993, p.114), segundo a qual

¹⁸ *“Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde. [...] Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme en connaissance de cause, bien qu'alors je n'en puisse rien croire. Elle se rend, prétend-elle, chez un coiffeur du boulevard Magenta (je dis: prétend-elle, parce que sur l'instant j'en doute et qu'elle devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans but aucun).”* (BRETON, 2002, p.72-73, grifo do autor).

Embora o sentido não se deixa determinar, isso não altera as expectativas surrealistas, dado que esperam encontrá-lo na realidade. Devemos ver neste facto uma abolição do indivíduo (burguês). Posto que o momento activo de formação da realidade se encontra de certo modo ocupado pelos homens da sociedade da racionalidade dos fins, ao indivíduo que protesta contra a realidade a sociedade só lhe resta entregar-se a uma experiência cujos valor e característica consistem na independência dos fins. Que seja sempre inapreensível o sentido procurado no acaso, explica-se pelo facto de que se fosse determinado, seria imediatamente assumido pela racionalidade dos fins, e assim perderia seu valor de protesto. Deste modo, a esperança só se explica pela total oposição à sociedade existente.

Por isso mesmo, *Nadja* não se permite designar ou dizer pela via do prosaico, como exigem as formas romanescas tradicionais, pois, já em sua descrição, pode-se perceber a linguagem sendo assaltada pelo poético no momento em que o narrador se desvia de qualquer elemento material e prega-se diretamente nos olhos da personagem – “Curiosamente maquiada como alguém que, começando pelos olhos, não tivesse tempo de chegar ao fim.” (BRETON, 1999, p.63). A forte maquiagem para nos olhos, já basta, é com eles que ela enxerga o mundo, e o narrador não deixa de intuir que, não só isso, mas tudo na vida dessa mulher é apenas um começo: “Ela me diz seu nome, o que escolheu para si mesma: ‘Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é apenas um começo’.” (BRETON, 1999, p.63)¹⁹. Assim, o poético da linguagem chega para narrar o poético das ações da protagonista: como o andar sem destino, demonstração inegável de sua liberdade, de suas decisões nem sempre pautadas em uma finalidade, ou como escolher para si mesma um nome, e um nome tão singular e significativo. Breton, no romance, é, ao mesmo tempo, o homem solitário diante do mundo, o indivíduo problemático em conflito e disjunção com a ordem social, o sujeito em face de uma realidade material que o rechaça, e à sua própria sensibilidade; mas é também o poeta, o homem que busca, em meio aos escombros do mundo, a beleza a ser vivida, experimentada e preservada em sua absoluta fugacidade, em sua urgência passional e poética, ideal e concreta. E é tudo isso que ele busca na arte surrealista para acabar encontrando justamente em uma figura humana e em tudo que ela representa de mais real e transgressor da ordem do mundo.

¹⁹ “*Nadja*, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement.” (BRETON, 2002, p.75).

Como homem, no entanto, Breton em tudo se distingue de Nadja, pois tem seus pés cravados na realidade, esse chão em que ela mal pisa. Seu tempo é calculado e seus passos, pensados:

A fim de não ter que andar por muito tempo à toa, saio por volta das quatro horas com intenção de ir a pé ao “la Nouvelle France”, onde devo encontrar Nadja às cinco e meia. O suficiente para uma volta pelas avenidas até a Ópera, onde tenho que dar uma passada rápida (BRETON, 1999, p.71-72)²⁰.

Imerso em uma vida marcada por horários e compromissos, a liberdade que tanto o atraiu em Nadja começa a parecer incoerente aos seus olhos. Ele ainda a admira “[...] pela maneira tão pura, tão livre de todos os liames terrestres, pela forma tão maravilhosa com que dá pouca importância à vida [...]” (BRETON, 1999, p. 85)²¹, mas fica claro que não sabe lidar com a materialização, fora do horizonte artístico, da liberdade que tanto ambicionava. O próprio modo como os olhos de Nadja enxergam o mundo lhe é incompreensível, e ele assume: “Tenho cada vez mais dificuldade em seguir seu solilóquio, com longos silêncios que acabam por torná-lo intraduzível para mim.” (BRETON, 1999, p. 101)²². Nadja fascina o narrador porque vive uma vida substancialmente autêntica, ela manifesta-se a partir da realidade do mundo, mas não se deixa confundir com os ditamos, valores, ideologias e princípios que regem a sociedade burguesa e garantem que ela funcione, a despeito dos verdadeiros interesses individuais. No entanto, o mesmo narrador, às vezes sutilmente, noutras de modo já francamente desencantado, reconhece que não é capaz de conter essa experiência em sua plenitude, em tudo o que ela carrega de excepcional, maravilhoso e extraordinário:

Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter. Sei que ela, com toda a força do termo, chegou a me tomar por um deus, a crer que eu *fosse* o sol. Lembro-me

²⁰ “De manière à n'avoir pas trop à flâner je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à “la Nouvelle France” où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie. Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève.” (BRETON, 2002, p.87-88).

²¹ “Quoi qu'elle me demande, le lui refuser serait odieux tant elle est pure, libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie.” (BRETON, 2002, p.104).

²² “J'ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencent à me rendre intraduisible.” (BRETON, 2002, p.125).

também – e nada naquele instante podia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico -, lembro-me de lhe ter aparecido negro e frio como um homem aterrado aos pés da Esfinge. Vi seus olhos de avenca se *abrirem* de manhã para um mundo em que as batidas de asas da esperança imensa pouco se distinguiam dos ruídos do terror, mundo sobre o qual só havia visto olhos se fecharem. Sei que a *partida*, para Nadja, desse ponto aonde já se é tão raro, tão temerário querer-se chegar, se efetuava com o desprezo de tudo que se convencionou invocar no momento em que nos perdemos, já bem distante voluntariamente do último salva-vidas, à custa do quanto constituem as falsas mas quase irresistíveis compensações da vida (BRETON, 1999, p. 105-107, grifo do autor)²³.

A passagem deixa claro que o narrador assumiu o risco não de se apaixonar ou desejar Nadja simplesmente, mas de fazer dela a justificativa poética de si mesmo, de sua própria vida, porque, desde o início, ele sabia que jamais poderia submetê-la, ou seja, que nunca poderia fazer dessa experiência algo verdadeiramente tangível, concreto, real e duradouro. Desse modo, desde o princípio também fica claro que essa relação utópica, que esse encontro vital entre poesia e existência, figurada na imagem de Nadja, não pode durar, resistir ou permanecer para além do caráter de revelação transitória e efêmera que assume, sobretudo porque a despeito do ideário surrealista que move Breton, ao se colocar como o “homem aterrado aos pés da Esfinge”, ele se coloca, exatamente, na condição do sujeito que busca respostas, interroga-se e racionaliza – caminho aberto para a afirmação da consciência infeliz que assinala a condição intelectual do artista na sociedade burguesa: ele não pode nunca conformar-se a essa sociedade, mas também não pode escapar do vaticínio que ela lhe impõe, isto é, a racionalidade que busca explicar e atribuir um sentido lógico e causal a todas as vivências. O narrador só experimenta a liberdade essencial até o momento em que tenta entender Nadja e, nesse processo, descobrir que jamais poderia fazer justiça à liberdade espiritual,

²³ “*J’ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l’air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s’attacher, mais qu’il ne saurait être question de se soumettre. Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j’étais le soleil. Je me souviens aussi – rien à cet instant ne pouvait être à la fois plus beau et plus tragique – je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx. J’ai vu ses yeux de fougère s’ouvrir le matin sur un monde où les battements d’ailes de l’espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terre et, sur ce monde, je n’avais vu encore que des yeux se fermer. Je sais que ce départ, pour Nadja, d’un point où il est déjà si rare, si téméraire de vouloir arriver, s’effectuait au mépris de tout de qu’il est convenu d’invoquer au moment où l’on se perd, très loin volontairement du dernier radeau, aux dépens de tout ce qui fait les fausses, mais les presque irrésistibles compensations de la vie.*” (BRETON, 2002, p.130-132, grifo do autor).

erótica, política e social que move essa figura cujas razões, motivos e modos de agir escapam aos domínios da razão, do amor e da própria arte.

Conclusão: realidade e desencantamento

Nadja representa uma expectativa de vida e existência que o narrador reconhece que, por mais impressionante e surpreendente que seja, não pode durar num mundo marcado, de um lado, pela vida burguesa, com suas atribuições e compromissos sem enlevo, e, de outro lado, por sua própria vida de poeta, escritor e intelectual engajado contra os valores e princípios que regulam o funcionamento dessa mesma sociedade. Mas mais do que isso: o narrador intui, desde o início, embora nem sempre o diga claramente, que Nadja é um desses acontecimentos que nos tomam a vida de uma forma abrupta, radiante, intempestiva, que fascina ao evocar em nós um sentimento de liberdade, paixão e desejo que parece cada vez mais alienado de uma existência que, como afirma Peter Bürger (1993), é marcada pela racionalidade dos fins, pelas motivações ordinárias das obrigações comezinhas, pelos compromissos do trabalho, da realidade imediata, da vida pública:

Há muito havia deixado de me entender com Nadja. A bem dizer, talvez nunca nos tivéssemos entendido, pelo menos quanto à maneira de encarar as coisas simples da vida. Ela havia resolvido definitivamente não dar importância a coisa alguma, desinteressar-se pelo tempo, não fazer qualquer diferença entre os propósitos ociosos que lhe ocorria ter e outros que tanto me importavam, não se preocupando absolutamente com minhas disposições passageiras nem com a dificuldade mais ou menos que eu tinha em suportar suas piores desatenções. (BRETON, 1999, p. 127)²⁴.

Breton é o artista, o homem de consciência, comprometido tanto com sua arte quanto com o destino político e social dos homens de seu tempo. Nadja, por sua vez, é a vida em toda a sua força instintiva, livre, autêntica, descomprometida e, por isso mesmo, incondicionada, fugindo completamente a toda determinação,

²⁴ *"J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. À vrai dire, peut-être ne nous sommes jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence. Elle avait choisi une fois pour toutes de n'en tenir aucun compte, de se désintéresser de l'heure, de ne faire aucune différence entre les propos oiseux qu'il lui arrivait de tenir et les autres qui m'importaient tant, de ne se soucier en rien de mes dispositions passagères et de la plus ou moins grande difficulté que j'avais à lui passer ses pires distractions."* (BRETON, 2002, p. 157-158).

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

seja ela de caráter social, político, estético ou comportamental. A relação que Breton e Nadja vivem transcende, evidentemente, o domínio do desejo, do erotismo e do prazer sensual, já que essa mulher se converte, para ele, em esfinge cuja decifração completa é impossível, pois se confunde, ela mesma, com a essência do poético, com essa beleza inacessível pela razão que assinala os movimentos enigmáticos, contundentes e transgressores da poesia:

Tudo quanto nos faz viver em função de outro ser, sem dele quisermos obter mais do que nos dá, bastando-nos vê-lo mover-se ou permanecer imóvel, falar ou calar-se, velar ou dormir, para mim não existia mais, nunca tinha existido: não tinha a menor dúvida. Nem podia ser de outra forma, considerando o mundo de Nadja, em que tudo tomava imediatamente a aparência da queda ou da ascensão. Mas estou julgando *a posteriori* e me arrisco em dizer que não poderia ter sido de outra forma. Por mais vontade que tivesse, e também talvez alguma ilusão, nunca estive à altura do que ela me propunha. Mas afinal, o que ela me propunha? Não importa. Só o amor no sentido em que o compreendo – ou seja, o misterioso, o improvável, o único, o confundível e indubitável amor – que não poder ser senão à prova de tudo, teria podido permitir neste caso a realização do milagre. (BRETON, 1999, p. 128-129)²⁵.

Mas mesmo o amor, como o poeta o compreende, é uma manifestação do espírito que não pode resistir às demandas da realidade. Por isso mesmo, não é por acaso que na terça parte final do romance, depois do rompimento com Nadja, quando o narrador e ela se afastam definitivamente, a linguagem poética ceda novamente lugar à expressão ensaística, sendo, inclusive, a penúltima informação que o romance nos traz, antes do aforismo que encerra o livro, uma notícia de um jornal matutino que informa o desaparecimento de um avião. Desse modo, a realidade da vida moderna toma de assalto toda e qualquer experiência substancialmente autêntica, como a relação de Breton e Nadja, uma relação

²⁵ “*Tout ce qui fait qu'on peut vivre de la vie d'un être, sans jamais désirer obtenir de lui plus que ce qu'il donne, qu'il est amplement suffisant de le voir bouger ou se tenir immobile, parler ou se taire, veiller ou dormir, de ma part n'existait pas non plus, n'avait jamais existé: ce n'était que trop sûr. Il ne pouvait guère en être autrement, à considérer le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute. Mais j'en juge a posteriori et je m'aventure en disant qu'il ne pouvait en être autrement. Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait. Mais que me proposait-elle? N'importe. Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle.*” (BRETON, 2002, p. 158-159).

completamente alheia aos princípios e instituições que organizam as formas de existência na sociedade burguesa e, por isso mesmo, condenada a não resistir, exceto pela via da arte, que nada mais é, nesse sentido, do que a imitação nem sempre feliz ou igualmente fascinante da experiência vivida. Assim, Breton descobre que Nadja foi internada num hospício e considera que ela sempre esteve além de critérios como os de normalidade e loucura dos quais as ideologias lançam mão para catalogar aqueles que vivem de acordo com as normas e padrões sociais vigentes e os que fogem a qualquer tipo de condicionamento: “[...] o essencial é que creio não haver para Nadja nenhuma extrema diferença entre o interior e o exterior de um hospício.” (BRETON, 1999, p.129)²⁶. Ao contrário dele mesmo que, apesar dos ideais estéticos do surrealismo que ajudara a conceber, nunca experimentou, de fato, essa liberdade de consciência e propósitos, de valores e sonhos, de projetos e vida que descobriu ao perscrutar o corpo, a alma e a linguagem sensível e delirante de Nadja:

Nadja fora feita para servir a essa causa [a da emancipação humana], ainda que fosse só para demonstrar que se deve fomentar em torno de cada ser um conluio muito particular que não existe apenas em sua imaginação, o qual seria conveniente, do simples ponto de vista do conhecimento, levar em conta, e também, mas muito mais perigosamente, se deve passar a cabeça, depois um braço, entre as grades assim afastadas da lógica, ou seja, da mais odienta das prisões. (BRETON, 1999, p. 136)²⁷.

Assim, o narrador compreende que a experiência poética essencial figurada por Nadja não poderia durar como experiência concreta, material e tangível, porque a paixão e a liberdade, assim como a beleza e o fascínio que ela sempre prefigurou são tristemente percíveis. Neste momento, estamos diante da ruptura do poético e do retorno da compreensão racional da vida, ou seja, o mundo moderno volta a se afirmar ao poeta que experimenta o desencantamento ao compreender que a vida poeticamente revelada pela figura de Nadja, apesar de transcender a lógica das ações racionalizadas da existência burguesa, não

²⁶ *“L’essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu’il puisse y avoir une extrême différence entre l’intérieur d’un asile et l’extérieur.”* (BRETON, 2002, p.160).

²⁷ *“Nadja était faite pour la servir, ne fût-ce qu’en démontrant qu’il doit se fomentier autour de chaque être un complot très particulier qui n’existe pas seulement dans son imagination, dont il conviendrait, au simple point de vue de la connaissance, de tenir compte, et aussi, mais beaucoup plus dangereusement, en passant la tête, puis un bras entre les barreaux ainsi écartés de la logique, c’est-à-dire de la plus haïssable des prisons.”* (2002, p.168-169).

é e nem poderia ser a própria existência, o estar-no-mundo em todas as suas exigências, imposições e comprometimentos. O narrador não pode evitar que o mundo moderno, da sociedade burguesa, se lhe imponha, ao final, como o retorno de uma vida desesperançada, a perda do fascínio, o reconhecimento de que a consciência infeliz do indivíduo problemático, abandonado à própria sorte, buscando, de forma cada vez mais insatisfeita, um sentido para a própria vida e para o mundo em que habita, vença a batalha final pela alma do artista. Nesse sentido, é a realidade quem vence, suplantando o poético, que se transforma apenas em memória, reminiscência, narrativa, romance de um amor que desvela, antes de se extinguir, o poder fascinante, mas efêmero, da própria arte, levando o narrador a considerar que “[...] ainda que eu possa ser tentado a empreender algo de longo fôlego, estou demasiadamente seguro de desmerecer a vida tal como a amo e ela se me apresenta: a vida *a perder de fôlego*.” (BRETON, 1999, p. 140, grifo do autor).

Nadja, então, não é apenas o objeto concreto de um amor ou de um desejo que podem se materializar na relação erótico-sensual mais elementar, que concederia ao protagonista uma satisfação imediata e, quem sabe, momentaneamente prazerosa, mas longe de aplacar a angústia que o move em busca de uma experiência de vida mais essencial e plena. Ela é também a promessa de uma existência que não pode nunca se realizar integralmente. Nesse sentido, Nadja torna-se o símbolo essencial da busca, incerta e vacilante, de uma transcendência que só pode ser alcançada pela ideia e transfigurada pela linguagem. Assim, ela não é o símbolo do poético simplesmente, da liberdade criadora, da poesia como salvaguarda do espírito, ela é a promessa de uma plenitude existencial que, ainda que fadada ao fracasso, se reconhece, antes de tudo, no outro, no que nos chama para fora de nós mesmos, na ideia sedutora, e algo platônica, de que é possível mesmo se compartilhar. Há algo de profundamente antiquado numa relação dessa natureza, tal como a que experimenta o narrador Breton pela misteriosa Nadja, o que a torna ainda mais urgente e verdadeira, ainda mais revolucionária e transgressora num mundo que pareceu pôr a perder, para sempre, qualquer vestígio de delicadeza e qualquer promessa de transcendência. Nadja é a beleza convulsiva com a qual Breton sonhou toda a aventura surrealista – mais do que um destino, ela é a promessa e a expectativa de que a vida possa ser, ainda que momentaneamente, tão essencial quanto a própria arte.

The endless pursuit: modernity, novel, and poetry in Nadja, by André Breton

ABSTRACT: *In a context of extreme rationalization and utilitarianism, that of the first decades of the twentieth century, the surrealist vanguard emerges as a way of endurance, seeking to perform and to find in art a place of fantasy and freedom which the modern world does not allow individuals to fully and autonomously live in. This pursuit for the meanings of life and the world, a trait of the problematic individual in conflict with his surrounding reality, as asserted by Georg Lukács, is manifest in the figure of Andre Breton, narrator and representation of the author himself in Nadja. In the beginning of the novel, he wanders aimlessly around the streets of Paris hoping to find in the big city – the greatest symbol of modernization – the sensory, the poetic, the essential, and the liberating experiences idealized by the surrealist art. Thus, the novel represents, on the one hand, the surrealist ideal of a poetic existence and a vital poetry in capturing the delicate and stormy relationship between the narrator and Nadja, who represents the very idea of freedom and creation, effulgent manifestation of desire, source of fascination and magical enchantment of existence; on the other hand, the novel also expresses the disappointment towards the transience of a passion that, being so overwhelming, simply cannot last. The aesthetic and artistic recreation of a sensual and idealist experience dissipates when faced with a reality that is always stronger and more abrasive than the poetic dream is able to endure.*

KEYWORDS: *Modernity, surrealism, novel, objective chance, André Breton, society.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Minima Moralia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. Revendo o Surrealismo. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003. p.135-140.

ANGELERI, P. Atualidade do Futurismo. In: BERNARDINI, A. F. (Org.). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.15-19.

ANTUNES, J. P. **Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger**. 387f. 2011. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2011.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução, edição e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BÊHAR, H. **La grande indésirable**. Paris: Fayard, 2005

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.21-35.

A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton

_____. **Um lírico no auge do capitalismo.** Obras escolhidas volume III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BRETON, A. **Nadja.** Paris: Gallimard, 2002.

BRETON, A. **Nadja.** Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda.** Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPOS, A. **Poesia completa de Álvaro de Campos.** Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHÉNIEUX-GENDRON, J. **El surrealismo.** Tradução de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

COMPAGNON, A. **Os antimodernos:** de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DEFOE, D. **Robinson Crusoé.** Tradução de Sergio Flaksman. Introdução e notas de John Richetti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DOMENACH, J-M. **Abordagem à modernidade.** Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. (Epistemologia e sociedade)

DUPUIS, J-F. **História desenvolta do surrealismo.** Tradução de Torcato Sepúlveda. Lisboa: Edições Antígona, 2000.

FACIOLI, V. (Org.). **Breton-Trostki:** Por uma arte revolucionária independente. Tradução da primeira parte por Carmem Sylvia Guedes e Rosa Boaventura. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary:** Costumes de província. Tradução de Mario Laranjeira; Apresentação de Charles Baudelaire. Prefácio de Lydia Davis. Introdução de Geoffrey Wall. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos Sentidos.** Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAUTRÉMONT, C de. **Os cantos de Maldoror:** poesias: cartas: obra completa. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LÖWITH, K. **De Hegel a Nietzsche:** a ruptura revolucionária no pensamento do século XIX: Marx e Kierkegaard. Tradução de Flamarion Caldeira Ramos e Luiz Fernando Barrère Martin. São Paulo: Ed.UNESP, 2014.

LUKÁCS, G. **A alma e as formas.** Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

NADEAU, M. **Histoire du surréalisme**. Paris: Editions du Seuil, 1970;

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

SOUZA, N. M. **Modernidade**: desacertos de um consenso. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

WEBER, M. **A gênese do capitalismo moderno**. Organização, apresentação e comentários: Jessé Souza. Tradução: Rainer Domschke. São Paulo: Ática, 2006. (Coleção Ensaios Comentados).

_____. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo de Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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

