

# NEGUENTROPIA E SURREALISMO.

## UMA LEITURA DE *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON

Carlos Eduardo MONTE\*

**RESUMO:** *Nadja* (1928), do francês André Breton, guarda a condição de haver realizado, estética e semanticamente, as propostas advindas dos Manifestos Surrealistas, sobretudo ao de 1924, espécie de documento fundador do movimento. A inspirada peroração de Breton, no plano artístico, volta-se contra os romances descritivos e empolados, claudicados à ideia de ilusão da representação, enquanto, no plano social, contesta a percepção da realidade como uma verdade suprassensível, pelo viés do trabalho e ideia de progresso, excluindo o louco do seio social e trancafiando-o em verdadeiro inferno kafkiano, material e conceitualmente. Como uma espécie de alteridade, o protagonista de *Nadja*, leitor de Nietzsche, será um flâneur amplamente consciente; caberá a ele estabelecer a medida em que ideias como: **livre associação**, simplicidade infantil e a coerência na loucura, devam ser (re)consideradas, determinantes de uma nova percepção do mundo, para Breton, muito mais fiel à terra que as metanarrativas estruturais do Ocidente. Em oposição aos **homens-utensílios**, descritos por Sartre, em *Aminadab* (1947), como aqueles que se entregam à vida tediosa/utilitária, o protagonista de Breton exerce o que pode ser classificado como um verdadeiro contraponto, pela **moral de resistência**, dando ao Surrealismo o múnus neguentrópico do Modernismo, como uma espécie de suspiro derradeiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Nadja*. André Breton. Surrealismo. Alto Modernismo. Jean-Paul Sartre.

### 01.

“Quem sou?” (BRETON, 1999, p. 11), pergunta-nos, a título de abertura, sem disfarçada retórica, o protagonista de Breton. Sem fórmulas escapistas (o que equivaleria escandir um adágio francês, ou limitar-se à descrição das características

---

\* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP – Brasil. 14800-900 -monteadvocacia@yahoo.com.br

físicas e morais de que se valem todos os homens), ao reconhecer e admitir o caráter fugidio da indagação (regularmente ontológica), e dentro do limite desta abertura, ele responderá a si mesmo pela incerteza; afastará de si o que socialmente se tinge com a tinta da fixidez, e dirá, simplesmente, que ao pensar em si, tudo não passa de desconhecido.

Essa espécie de mal-estar que o entorpece, e cuja possibilidade de dissimulação está na aposta surrealista, da qual o autor é considerado fundador e um dos principais expoentes, entrevê como saída/ruptura o afastamento dos paradigmas dados pelo empenho na atitude realista em relação à vida. Há, nos manifestos bretonianos, uma inegável suspeita da essência, por assim dizer (sem tocar, no entanto, a inversão que Sartre dá à teoria humanista), mas não se trata da busca pela verdade última, retirada como corolário do mundo das ideias. Ressoa, claramente, em Breton as advertências de Nietzsche, a quem seu narrador cita mais de uma vez, nominalmente, no romance. E, juntamente com Nietzsche, falam Marx, Freud e Heidegger, todos desconstrutores (demolidores de convicções) por excelência. A atitude niilista que Breton exercita pela espécie de *iter do enlouquecimento*, clímax do verdadeiro aprendizado, cujo dogma paradoxal, como ele mesmo relata, está na simplicidade que encampa a atitude do louco e a da criança frente ao mundo, é um exercício, na arte, dessa grande teoria que, décadas mais tarde, será abraçada por autores como Gianni Vattimo ou Jacques Derrida, pelo ultrapassamento da metafísica, em Breton instituído pela Beleza, exergo convulsivo capaz de arrastar o protagonista até os limites da sanidade.

O eu, ou o fantasma-que-sou-eu, em Breton, é uma “[...] imagem infinita de um tormento que pode ser eterno [...]” (BRETON, 1999, p. 12), e nesse exercício de eternidade, superposto pela consciência da inconsciência, o efeito devastador que surpreende o homem desavisado: o reconhecimento da invenção tediosa, pelo fato de que somos regidos por grandes narrativas, pela inevitável percepção (em Breton diretamente causada pelas guerras e pelo exercício da psiquiatria) de um apagamento da ideia de progresso (lido pelas vantagens tecnológicas), ou mesmo do utilitarismo, a quem Breton dará principal atenção, nas claras e substanciosas diatribes contra o trabalho, que podemos ler em Nadja. *Ouroboros* infernal que se auto circunda pela pergunta heideggeriana fundamental: por qual motivo, recorrentemente, se dá ao **nada metafísico** um significado? (HEIDEGGER, 2012). No plano subjetivo, a descoberta de que a universalidade se perde, e que ele mesmo, o homem, é uma construção/desconstrução intermitente: “[...] as atitudes particulares que descobro 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), o que dá ao herói de *Nadja* o índice primordial daquela indagação inicial, *Quem sou?*, para desdobrar-se e situar-se em um plano de investigação:

Além de toda a espécie de faculdades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me atingem e atingem somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, **esforço-me, em relação aos outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos de que depende essa minha diferenciação**. 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, grifo nosso).

Ao tentar elucidar a não-eventualidade da vida, o protagonista bretoniano fará menos que a perdição de Hamlet, liberto do determinismo, mas não escapará à perspectiva ontológica clássica, acertando mais diretamente a filosofia histórica do estudo do ser. Assim, o que ele chama de “[...] um objetivo menos inútil que o da revisão inteiramente mecânica das ideias [...]” (BRETON, 1999, p. 13), corresponde ao total reconhecimento do escapismo denunciado pelo eixo que formam Nietzsche e Heidegger, e que se expandirá, décadas depois, pela escola desconstrucionista; como resposta ao narrador de *Nadja* que, sem a admissão do **indecidível**, e sem o entendimento de que não estamos livres da tradição do rebaixamento do real em detrimento do suprassensível, acentua-se a confirmação de que somos todos treinados à administração da mesmidade das coisas, tal como se veste uma roupa da moda; algo que se apresenta, nessa perspectiva, como ilimitadamente insuperável ao protagonista do romance, que experimenta o “[...] grande despertar do maquinal no terreno devastado das possibilidades conscientes, pelo menos me convencer humanamente de sua absoluta fatalidade, e da inutilidade de procurar nisso escapatórias para mim mesmo.” (BRETON, 1999, p. 16).

O homem ativo, em Breton, recusa-se ao tedioso ciclo dos reativos e experimentará, em seus procedimentos de **fuga**, uma firme aliança com *Nadja*, ao espelhar nela sua pergunta inaugural: “**Quem é você?** E ela, sem hesitar: **Eu sou uma alma errante.**” (BRETON, 1999, p. 67, grifo nosso).

## 02.

Tudo leva a crer que Breton, literária e criticamente, tal como se lê no *Manifesto do Surrealismo*<sup>1</sup>, de 1924, tinha ampla consciência da necessidade de um *télos* na produção artística (mais uma vez o eixo Nietzsche-Heidegger é acionado), cuja essência se inclina à simplicidade (como evidência disso: a infância e a loucura), que nas aspirações do homem-médio, enredado na busca das grandes verdades, deixa de ser preponderante. Ao citar os maneirismos de Victor Hugo ou apostar no que se diz sobre as intenções de Flaubert, o herói exerce uma convocação que oscila para a afirmação da arte, e abandona a qualidade puramente humana, o que se reforça pela acepação neoplatônica:

“[...] No que me diz respeito, mais importante ainda que o encontro de certas disposições de coisas para o espírito me parecem as disposições de um espírito em relação a certas coisas, duas espécies de disposições que regem por si mesmas todas as formas da sensibilidade.” (BRETON, 1999, p. 16).

A crítica pungente de Breton, capaz de constranger inúmeras escolas literárias, pela tonicidade do manifesto, dirige-se ao artista que, (re)formulando a personagem, não faz outra coisa a não ser pelo viés do auto protótipo; em outras palavras, o eu-que-fala-no-artista não consegue se livrar, no destrinchar dos discursos, do **fantasma-que-fala-na-personagem**. Nesse jogo, a simplicidade deixa de ser apreendida como um estado natural do homem; tudo escapa à especificidade, capaz de caracterizar uma fórmula a ser combatida; o **exagero** da dualidade se formaliza pela não-consciência da unidade que transparece. Esse alicerce de Breton, no entanto, coloca-nos outras questões, quando lido inversamente. A mesmidade dos **empíricos do romance** não revelaria o necessário desmanche do imaginado subjetivismo? Subjetivismo este que, e apenas nesse sentido, esforça-se para alcançar a clareira da **originalidade**. Nesse caminho, em que apenas rastros desta originalidade podem ser compreendidos, o homem não experimentaria, em oscilação, a entropia e o seu *phármakon* neguentrópico?

No final das contas, o excesso premeditado por Breton, embora tenha anunciado uma espécie de *spätzeit*, não só do romance, mas das produções artísticas em geral, pelo ocaso do alto-modernismo, deu lugar a uma nova forma

---

<sup>1</sup> Confira Breton (1985).

de lida com o conhecimento que talvez estivesse no centro das intenções do autor, e que ora se lê pelo viés do pós-modernismo<sup>2</sup>. O certo é que, como hoje sabemos, a literatura psicológica com afabulação romanesca não se perdeu; ao contrário, foi abraçada por essa imensa atividade amorfa que chamamos de **romance**. Quer sob a iluminação semiótica, de Umberto Eco (2005), pelas **intensões do texto**, ou simplesmente o supraconceito de **Texto**, de Roland Barthes (2004), o que parece é que nada se impõe entre/ou se opõe à inexorável expansão desse universo, sem que seja abraçado e adaptado a ele.

### 03.

A investigação ontológica de Heidegger alimenta, como um dos efeitos da vida inautêntica, a consciência da razão tediosa, sua **utilidade arbitrária**; exemplar e diretamente, a mesma ideia não pode deixar de ser lida em Breton, ao reconhecer, em seu primeiro *Manifesto do Surrealismo*, que o “[...] homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual [...]” (BRETON, 1985, p. 33), e tal o seu movimento, aparentemente hedonista, para a inexperiência do fundamento, que tais objetos (estas coisas estranhas) “[...] lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama de decisão!).” (BRETON, 1985, p. 33). O acinte se completa em *Nadja*, ou melhor, se reabilita em poesia crua, quando o narrador se debruça sobre o tema do trabalho, do trabalho como necessidade, e jamais como uma circunstância formadora ou uma razão do espírito, como querem seus apologeticos. As palavras de Breton castram com força determinada (menos

---

<sup>2</sup> Ao aliar o pensamento de Foucault ao de Lyotard, apontando, respectivamente, o conceito de “determinismo local” e a ideia de que a ascensão do pensamento pós-moderno está situada no centro de uma drástica transição social e política nas linguagens da comunicação em sociedades desenvolvidas, Harvey (2006, p.58) explica que “[...] rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente.” A produção artística, portanto, passaria a se realizar dentro desse novo estado de percepção, onde “[...] a fragmentação, a indeterminação e a desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) **totalizantes** são o marco do pensamento pós-moderno.” (HARVEY, 2006, p.19, grifo nosso). A citação que faz de Eagleton torna-se bastante elucidativa: “O pós-modernismo assinala a morte dessas **metanarrativas**, cuja função terrorista secreta era fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana **universal**. Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo... A ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas.” (EAGLETON apud HARVEY, 2006, p.19, grifo nosso).

reativas, porém), e jubilam as lições panfletárias de Paul Lafarghe (1999), em seu *O direito à preguiça*. Ao homem-médio, pelo trabalho, é dada uma aproximação heurística dos terrores que, certamente, Breton tenha presenciado durante a primeira guerra, atuando voluntariamente como médico:

Sou forçado a aceitar a ideia de trabalho como necessidade material, e nesse aspecto sou mais do que nunca favorável à sua repartição melhor e mais justa. Que as sinistras obrigações da vida mo imponham, vá lá, mas que me peçam para acreditar nele, respeitar o meu ou o dos outros, jamais. Prefiro, de novo, caminhar na noite e me acreditar aquele que caminha no dia. De nada serve estarmos vivos durante o tempo em que trabalhamos. O evento que cada um de nós está no direito de esperar seja a revelação do sentido de sua própria vida, evento esse que talvez ainda não tenha encontrado mas a caminho do qual eu sigo, *não virá ao preço do trabalho*. (BRETON, 1999, p. 58, grifo do autor).

Tudo leva a crer que Breton alude, inicialmente, apenas à uma condição de **diminuição de tamanho** do homem-idade (uma aparência do *dasein* heideggeriano), em relação ao auto-imaginado homem-múltiplo. Mas, o acinte não se resume à uma perda gradativa da força vital humana, e sim ao aprisionamento do homem pela sua própria racionalidade e, com horror, pela própria força vital que detém; esse engate na ilusão do progresso, como lemos no início de *Nadja*, torna-se o parâmetro negativo fundador para Breton, ao qual opõe sua ideia surrealista de vida; desqualificá-lo pelo índice da insanidade ou pelas experimentações (autênticas) da puerícia, revela o quiasma e, por conseguinte, a dialética que Breton implica entre normatividade e ética.

Que se reproduza o segundo grande ataque ao trabalho:

De minha parte, odeio com todas as forças essa escravidão que me querem impingir por meritória. Lamento que o homem esteja condenado, que não possa em geral subtrair-se a ela, mas não será a dureza de sua pena que me disporá em seu favor: é e será apenas a veemência do seu protesto. Sei que na fornalha da usina, ou diante de uma dessas máquinas inexoráveis que impõem o dia inteiro, com alguns segundos de intervalo, a repetição do mesmo gesto, ou em qualquer parte sob ordens menos aceitáveis, ou em célula, ou diante de um pelotão de fuzilamento, o homem pode mesmo assim sentir-se livre, mas não é o martírio que sofre o que cria essa liberdade. A liberdade, como

aspiro, é um permanente quebrar de grilhões: contudo, para que tal quebrar seja possível, constantemente possível, é necessário que as cadeias não nos esmaguem, como fazem com muitos daqueles de quem você fala. Mas a liberdade é também, e talvez humanamente mais ainda, a sequência de passos mais ou menos longa porém que é permitido ao homem dar fora dos grilhões. Você acha [pergunta à Nadja] que seriam capazes de dar esse passos? Terão sequer tempo para dá-los? Terão coragem suficiente? Pessoas admiráveis, diz você, está certo, admiráveis como aquelas que se deixaram matar na guerra, não é mesmo? Ora essa, os heróis: um punhado de infelizes, um bando de imbecis. De minha parte, posso afirmar, esses *passos* são tudo. Para onde vão, eis a verdadeira questão. Acabarão afinal por traçar uma rota e sobre ela quem sabe não aparecerá o meio de libertar ou de ajudar a libertar os que não puderam seguir? Só então será conveniente retardar um pouco, sem contudo voltar atrás. (BRETON, 1999, p. 65-66, grifo do autor).

Agora o protagonista fala de forma direta a Nadja, enquanto caminham pelas ruas de Paris. Transforma, enfim, o ensaio consciente em verbo. Sua intenção, tal como se apreende de um manifesto, se revela como uma espécie de manobra maiêutica, no **traçar uma rota** que lhe seja própria. Há uma beleza raramente percebida entre estas duas passagens. A primeira delas, põe em razão ideias que nascem desconexas na mente do protagonista; enquanto, na segunda cena, a elaboração da peroração contra o trabalho, que André (supostamente) relata a Nadja, convence-se como produto acabado daquelas inspirações. Para além de uma ideologia apologética, o ato de fala, e, por conseguinte, a capacidade humana de contar uma história, é que se engrandece na ponte entre estas cenas. Antes, o que era apresentado ao leitor como uma ética da personagem, agora é transmudado em lógica discursiva. E nesta lógica, muito mais ácido que nos dois outros trechos sobre o trabalho, o narrador elege o herói da guerra (os homens utensílios de que falaremos adiante) ao suprassumo da bestialidade. E aqui, de não se enganar, uma crítica flagrante a tantos heróis ficcionais **realisticamente** representados pelos romances contra os quais Breton se levanta em seus manifestos.

O artista não deve se submeter à impressão do real, à **atitude realista**, eis o conclame efusivo. Recorrer a tal atitude, seria o mesmo que acomodar-se ao formato, rebaixar, de um polo a outro, toda ciência e toda a arte, subvertendo o que deveria ser narrativizado, para alegrar historietas da mesmidade. A sanha inflamada de Breton, que não só não poupa, mas, ao contrário, desafia uma

catástrofe da escrita em Dostoievski, afasta o casuísmo de orações **pouco** trabalhadas e o repertório que, em grandes teorias, havia assumido verdadeiro patamar de boa produtividade. Em *Narrar e descrever*, por exemplo, György Lukács (1968) lê a plenitude das descrições. Para Breton, tal procedimento não passa do ápice da sala dos lugares-comuns.

Tudo, enfim, parece se render a uma opinião pela crise mimética.

Breton agora é um antagonista socrático, cheio de estratégias maiêuticas; afastando os mitologemas, o *logos* da suportabilidade.

#### 04.

O livramento pretendido por Breton, e o que nos leva a crer tenha dado a *Nadja* o patamar de obra de mais perfeita ilustração do Surrealismo (embora seja praticamente unânime o entendimento de que o romance supere os elementos do movimento), está na abolição da descrição desnecessária. Não no sentido puro e simples do ignóbil, ou seja, no de ofender a qualquer sentido estético da obra, com páginas e mais páginas reduplicando uma forma de caracterizar personagens e lugares, mas, justamente, pela incapacidade dessa descrição; da certeza do não-chegar para aquilo que se descreve, nem com um sem-número de adjetivos.

Tudo pode ser lido como uma prudência do autor, em detrimento de uma imprudência velada a que os demais autores sempre se submeteram, sobretudo os que fazem frente ostensiva a esse procedimento. Com esse enfoque, Breton lança o que parece ser um **estatuto da fotogenia**, e que, como dispensa dizer, se hoje se tornou verve e banalidade social, dentro da cultura de massa, pela multiplicidade de imagens que servem à nossa **realidade**, só comprovam a razão da calculabilidade que tal intermediação pode acarretar nas experimentações que realiza em *Nadja*:

Poder-se-ia estabelecer uma infinidade de intermediários entre esses fatos-escorregões e os fatos-precipícios. Entre esses fatos, dos quais não chego a ser por mim mesmo senão a testemunha espantada, e outros, de que presumo discernir os lugares contíguos e, de certo modo, também os adjacentes, há talvez a mesma distância que vai de uma dessas afirmações ou de um desses conjuntos de afirmações que constitui a frase ou o texto “automático” à afirmação ou o conjunto de afirmações que, para o mesmo observador, constitui a frase ou o texto cujos termos foram todos maduramente refletidos



e pesados por ele. Sua responsabilidade não lhe parece, por assim dizer comprometida no primeiro caso, mas comprometida no segundo. Ele está, em compensação, infinitamente mais surpreendido, mais fascinado pelo que se passa lá do que pelo que se passa aqui. Sente-se mais ativo, o que não deixa de ser singular, acha-se mais livre. O mesmo acontece com certas sensações eletivas de que falei e cuja parte de incomunicabilidade é ela própria uma fonte de prazeres. (BRETON, 1999, p. 20).

A esse excerto inscrito em *Nadja*, o qual revela em síntese a proposta surrealista de Breton, em uma espécie de amostragem após a diatribe de abertura, segue o início das incursões erráticas ou, no mínimo, desalimentadas, do protagonista, um flâneur não-herói que, pela cidade circula “[...] sem objetivo determinado, sem nada de definitivo [...]” (BRETON, 1999, p. 34). Topicamente, nos serão apresentadas, mediante fotografias, a fachada do Hotel des Grands Hommes e de Vaudeville, o Solar d’Ango, em Varengeville-sur-Mer, a livraria de *L’Humanité*, a *Nouvelle France*, a Casa de Vinhos, a estátua de Étienne Dolet ou o Busto de Becque, a Porte Saint-Denis, a torre da direita do castelo, a fraude no museu Grévin. Também serão representados, em fotogenia, objetos como o programa cinematográfico do filme *L’Étreinte de la pieuvre*, uma página de livro de Berkeley, as gravuras da história da França, os desenhos de Nadja, em franco exercício de uma espécie de pareidolia (tais como: A máscara retangular, A Flor dos Amantes, o Retrato simbólico, O sonho do gato, A saudação do Diabo, Um personagem nebuloso, Um verdadeiro escudo de Aquiles, No verso do cartão postal), o que o protagonista define como os que “[...] correspondem ao gosto de se procurar identificar nas ramagens de um tecido, nos nós da madeira, nas rachaduras de velhos paredões, silhuetas facilmente imagináveis.” (BRETON, 1999, p.115). Outras fotos-descrições serão ornamentais, tais como: o semicilindro, a luva de mulher, a pequena estátua *Olha só, Ximena!*, os quadros de Ucello, Matisse, Chirico e Ernst. A catalogação dos principais personagens no romance, tendo Nadja como exceção (a não ser por um fragmento de seus olhos de avenca), transfere para as fotos a força narrativa que, por palavras, se marcaria apenas pela ausência da presença. Assim, desfilam aos olhos de todos, Paul Éluard, Benjamin Péret, Robert Desnos, Blanche Derval, Mme. Sacco, o Professor Claude e, muito incisivamente, a foto do próprio autor, André Breton (feita por Henri Manuel), como epígono catalizador de todas as outras figuras.

## 05.

Libertos da influência da descrição, a associação livre de ideias torna-se o terreno fértil para o exercício do subjetivismo, tal como lemos no romance, quando o protagonista recorda Nantes, por exemplo. Aqui, o mais notável, no entanto, é que o recurso utilizado por Breton, embora avassalador, não tenha o poder de descaminhar a qualidade condutiva do texto; ao contrário, com a certeza descritiva assegurada pela fotogenia, só se pode abrir o caminho para errar um sem-número de vezes sobre essa espécie de plataforma limitada. Ao substituir a escrita pela imagem dos lugares e pessoas, em que pese o clamor anti-logocêntrico da atitude, Breton assume uma alternativa não menos mimética; erra quem vier admitir o contrário. Ao tentar escapar de um recorte descritivo de Nantes, Breton aciona uma pluralidade de metáforas e metonímias, tais como “[...] certos olhares queimam por seu próprio excesso de fogo” (BRETON, 1999, p. 30); ocorre aí, mais uma inversão do procedimento adâmico, que a própria recusa ao registro descritivo nos dá. O que parece ser, no entanto, uma armadilha maior, registra-se pela tentação da verdade (não-heurística) da representação da representação. Ao se deparar com uma pintura que ilustrava uma pilha de troncos, Breton não pode escapar da qualidade, ainda que mínima, do ato de descrever:

As palavras BOIS-CHARBONS [lenha-carvão], que se destacam na última página de *Champs magnétiques*, permitiram-me, num domingo em que passeava em companhia de Soupault, exercer inusitada capacidade de prospecção relativamente aos locais de venda designados por essa expressão. Creio que podia dizer, por qualquer rua onde fôssemos, em que altura, à direita ou à esquerda, estavam localizados esses pontos de venda. E acertava sempre. Era prevenido, guiado, não pela imagem alucinatória das palavras em questão, mas sim pela dos pequenos troncos de madeira cerrada que aparecem toscamente pintados em formato de pilha, de um e outro lado da porta desses estabelecimentos, formando uma auréola branca com um setor central mais escuro. (BRETON, 1999, 27).

A solução bretoniana, como se depreende, mostra-se altamente irônica. A dose de ironia, justamente, em descrever o objeto, pela imagem, e não por ele mesmo. Outro ato de reação mimética está na exposição, aliás, diga-se, longa exposição do enredo da peça *Les détraquées*, quando Breton recorre ao que conhecemos como **segundo texto** teatral. Aqui, novamente a ironia, agora por

evidenciar que a descrição sim, nem sempre deve ser colocada de lado, mas utilizada no espaço que a ela se reserva, como se nota na propedêutica de uma peça teatral. A prova disso, de que a descrição só ocorre por uma espécie de **suplemento**, justamente, é que o protagonista, como em um diário íntimo, nos dá a ver a foto de uma das cenas do espetáculo, captando regularmente o cenário e seus personagens. Por fim, encerrando o carrear de ironias, ao interpretador do sonho, a partir de Freud, o que pode ainda ser considerada uma terceira etapa irônica, só sobram descrições.

## 06.

Imagens, metáforas e metonímias, informações fundantes em notas de rodapé, acronia não demarcada, deslocamento de uso, metaficção, hibridismo e embaralhamento dos gêneros (romance, ensaio, diário, poesia, teatro, música), enfim, são recursos que esculpem, dessa forma, o flâneurismo da personagem na filigrana da própria materialidade do texto de Breton. É o próprio livro, assim, o maior *flâneur*, que se desloca deixando rastros, mas sem jamais se prender ao claustro de uma forma ou de um gênero, ditos por Breton, de forma alardeada, como ridículos e insultuosos (BRETON, 1985). Tudo parece dar em uma constante luta de autopreservação, de forma que os limites do gênero, ora desprendidos da tradição, colocam-se adstritos na esfera-síntese típica do humanismo, ou seja, pelo próprio homem e a *liberdade* de escolha diante de sua historicidade, de que mais tarde nos falará Sartre.

Tanto no primeiro *Manifesto do surrealismo* (1924), como em *Nadja* (1928), Breton teria convergido sua escrita cooptado pela moral existencial, política e filosófica do entre-guerras, levando seu protagonista a buscar uma perspectiva de sentido em meio à crise brutal e insana, colocando em xeque os valores substanciais tão caros ao modernismo. Mergulhando seu personagem em um reiterado embaraço emocional, a consciência e a responsabilidade desencadeada por suas escolhas, agigantam o atordoamento deste homem para além do que a capacidade humana é dada suportar.

Na celebrada frase de Breton, em que compara o mergulho no surrealismo à excitação ardente e incipiente da infância, encerra-se a ideia central da retomada ao que ainda não está sujo, impregnando pelo excesso de **normalidade**, aspecto de que apenas um devasso, a criança, o simples ou inconsequente, como bem sabe o Breton poeta e psiquiatra, não podem deixar de experimentar. Em limites demarcados, o homem do século sério, o homem adulto, torna-se uma troça para

si mesmo. O *iter* dessa representação se articula em três pontos bem definidos, do qual a **moral de resistência**, para contrastar, como em Sísifo, a condição humana que insiste em elevar até o alto da montanha a pedra gigantesca que novamente rolará sobre nós, se apresenta como a tábua de salvação; a **moral de resistência** é a atitude típica do protagonista de Breton. Opõe-se, esse protagonista, ao que Sartre chamará de **homens-utensílios**, ao analisar obras de Kafka e Blanchot:

Para mergulhar os seus heróis no seio duma atividade febril, fatigante e ininteligível, Blanchot e Kafka têm de os cercar de homens-utensílios. Remetido do utensílio ao homem, como do meio ao fim, o leitor descobre que o homem, por sua vez, não é mais do que um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juízes que povoam os livros de Kafka, a esses criados, chamados também *empregados*, que povoam *Aminadab*. O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto duma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem mais com uma sociedade às avessas. (SARTRE, 1997a, p. 117, grifo do autor).

## 07.

Dentro do fim de uma época, o conceito de perda de energia liga-se sempre às temáticas do **enfraquecimento** e de **diminuição de tamanho**. São as consonantes, contudo, que caracterizam a própria condição humana, em meio à imensidão do universo.

Conforme Moser (1999, p. 34):

Segundo esse modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria marcada pela perda progressiva dessa plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que esse sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento.

Absolutamente pontual a interpretação do autor. O artista do fim do modernismo é aquele que “[...] chega tarde, o sujeito humano do *Spätzeit*

encontra-se num mundo diminuído, com forças diminuídas, e rodeado de seres diminuídos em relação ao estado inicial desse mesmo mundo.” (MOSER, 1999, p. 34). Vivendo, assim, numa constante de perda irreparável, esse autor se assevera do saudosismo, da nostalgia, de um passado brilhante, e, erroneamente, não só busca nele seu ideal de representação, como tenta reproduzi-lo insistentemente, procrastinando seu fim, tal como as realizações dos artistas do alto-modernismo. Moser (1999, p. 35-36) pontua que:

Com o aparecimento dos tempos modernos, cujo imaginário reverte esse esquema entrópico da história, desenvolve-se, ao contrário, a ambição, se não o orgulho, de poder conceber e, mais ainda, de construir um novo mundo que seja melhor e mais poderoso que o do passado. [...] poder-se-ia, pois, crer que esse esquema entrópico desapareceria. Poder-se-ia crer, igualmente, que a mistura do mito e da história seria ultrapassado em favor de uma historiografia científica, mas nada disso aconteceu. O esquema volta mais forte ainda, e nada perdeu de seu vigor na afirmação programática da perda de vigor.

[...] Em resumo: o que diz esse componente semântico do termo *Spätzeit?* – Que aqueles que chegam tarde são prejudicados, encontram-se num mundo diminuído, esgotado e são desprovidos de energia criadora. Eles devem se contentar com aquilo que sobrou, ajustar-se ao potencial reduzido que lhes oferece sua época, prontos a sonhar com nostalgia e pesar com as grandezas heroicas do passado.

Chegamos, enfim, ao principal elemento de nossa pesquisa ensaística.

No Surrealismo, tal como ocorre nos romances do fantástico, a **moral de resistência** é o ponto de articulação que diferencia a categoria literária do que a precedeu, e também das produções que virão. É, assim, um verdadeiro ponto de mudança. O protagonista de Breton se torna o portador dessa moral, contrastando a caducidade do mundo. Como se a ele fosse dado o dom da visão na terra de cegos, entregando à geração do entreguerras um novo ponto de partida. Afinal, o Surrealismo encontra sua expressão: a entrada do protagonista para o mundo das gradações dessa experiência. Dentro de um ritual de passagem não pretendido, o protagonista agora é o ponto de tensão, e sobre ele agem as forças antípodas da narrativa.

Sartre nos informa, em *Aminadab*, de como o protagonista de Blanchot possui uma estranha norma do Bem e do Mal, trata-se da produção da moral interna – da **estranha norma** maniqueísta – capaz de qualificar tais protagonistas.

O André-Breton-protagonista torna-se o homem síntese do **Surrealismo**, sua ação é pautada por uma regra que nos escapa, mas é detidamente ensaiada por ele. Seguro por uma corda de Ariadne presa ao centro da configuração discursiva aloucada, ora ele se distancia (ficando ao revés da caducidade), ora ele se amolda à folia vertiginosa. Pouco a pouco, perceberá que, em muitas vezes, é ele quem centra, sustentando em giro, como em um torvelinho, o real e o surreal, como construtor de normas a servirem à sua **moral de resistência**, sem saber ao certo acerca da validade de sua formação; é preciso resistir, e André não se entrega à lógica invertida que contamina a sociedade ao redor.

Não é nosso objetivo esgotar a teoria sartreana, mas vale um recuo histórico para entender as origens dessa nova perspectiva, em que a expressão (sobretudo pela marcação do espaço), e a inversão relacional (formada pela equidade que se instaura entre os demais personagens da história), são dois vetores que forçam a **moral de resistência**, como finalidade essencial do protagonista.

Quatro séculos antes de Jean-Paul Sartre, Étienne de La Boétie (1548), em o “Discurso sobre a servidão voluntária”, já pesquisava sobre uma certa tendência humana em se deixar contaminar pela subserviência, entregando-se voluntariamente a uma narrativa dominadora (que poderia ser um chefe de família, um regime político, sedes religiosas, etc). Por qual motivo as pessoas, em tese libertas, abrem mão da capacidade de decidir? É uma pergunta presente em La Boétie e fulcral em Breton, mas sobretudo em Sartre. A lógica da dominação, que parece colocar em contradição a ideia de exercício de liberdade, a essência positiva, porém abstrata, de estarmos no mundo, encontra-se com a concretude da servidão, dando-nos a ideia do sentido existencial, enquanto parte de uma estrutura da qual pouco conhecemos as engrenagens, apontando para uma espécie de prazer/conveniência na submissão. Tal prazer, em última análise, contrassenso de todo discurso revolucionário, explica com certa clareza o sucesso das metanarrativas que pautaram e sustentaram o Modernismo; a servidão sempre esteve posta, mas, se antes parecia um rompante de loucura aceitar o açoite a ser açoitado, na pauta do mundo moderno tudo se justifica pelos **severos** padrões cientificistas, padrões suficientes para que o indivíduo se alie racionalmente à submissão (ideia central em *Nadja*).

## 08.

O postulado cartesiano, *cogito ergo sum*, é de fundamental representação para a caracterização do humanismo moderno, quando a essência surgia como atributo

principal que determinaria a totalidade do ser. O homem desse humanismo, intelectualmente liberto e construtor de seu destino, enfim, moralmente responsável por sua vida, sem maiores reflexões se entrega a fatores capazes de engendrar uma ilusão de progresso, pela ciência, pela tecnologia, pela arte, etc. Carreado pelos pensamentos de Kierkegaard e Heidegger, contudo, no modelo sartreano, o humanismo apresenta uma inversão radical daquela perspectiva; é possível dizer, uma inversão de grande alcance, pela qual o conhecimento da realidade humana só pode ser entendido se tomarmos como dado primordial a **existência**, e não mais a **essência**. O que significa dizer: para Sartre não há nada que defina o homem antes da sua existência, e as consequências dessa premissa, como ruptura de longa tradição, não podem ser nada animadoras.

A ideia presente no protagonista resistente, de Breton, de que estamos sós, e de que surgimos e desaparecemos gratuitamente do mundo, sem uma razão que explique nossa existência, lança-nos a indefectível sensação de solidão, angústia e desamparo. Se, anteriormente, dividíamos nossas responsabilidades com Deus, com a sociedade, com os preceitos religiosos, com a família, agora, na condição existencialista da realidade humana, sem essência, o homem será aquilo que vier a fazer de si mesmo, e Breton nos mostra a qualidade intoxicante de tal embate, pela não submissão às normas advindas do derredor. Os protagonistas surgem como uma **resistência**, contaminando a nós, os leitores, com sua **moral** estranha e particular, audaciosa e, no mais das vezes, errática, pois, como adverte Sartre, como frutos da existência, são construções particulares. Diante dos homens-utensílio ou dos homens-padrão, Breton tende a uma liberdade estranha. Sua liberdade é a subjetividade a que está condenado, em meio à historicidade e tudo aquilo a que Sartre chama de índices de adversidade. Torna-se, o homem, enfim, responsável direto pelos atos que fizer e o que vier a deixar de fazer, em uma ininterrupta equação que reúne liberdade e responsabilidade, por si mesmo e pelos outros.

## 09.

Voltando ao eixo literário, temo que o primeiro encontro com *Nadja*, já com mais de um terço da narrativa em curso, é emblemático e guarda uma qualidade onírica; quase um coquetismo do masculino intelectual. Na contramão do fluxo da multidão, “[...] contrariamente a todos os passantes. A criatura é tão frágil que mal toca o solo ao pisar.” (BRETON, 1999, p. 60); estranhamente, o que mais destoia em *Nadja* é a perplexa normalidade de existir, que por qualquer

outra característica, perdendo-se a grande mulher dos romances: “Um sorriso imperceptível erra talvez em 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.” (BRETON, 1999, p. 61). Sua fala, tal como seu nome, é reabilitada de forma entrecortada pelo narrador, e é apresentada com total ausência da ulterior elaboração escrita ou mesmo pela reorganização do pensamento. Assim, lemos paragrafos tanto o mini circunlóquio sobre as qualidades do amor, passando pela explicação acerca da escolha de seu nome, até uma apreciação familiar e o relevo das dificuldades financeiras. Essa Nadja, e que ora chamamos de **a primeira** Nadja, não é mais que uma jovem de Lille, que tem trajas simples e olhos ambíguos (de obscura miséria e luminoso orgulho), e se limita ainda a se perceber como uma visão fugidia para André.

A Nadja do segundo encontro se refaz; é agora a segunda mulher e traz o desprante de sua autonomia. Opinando sobre as ideias do protagonista, apreciando ou criticando seus escritos, a mulher frágil dá lugar a uma espécie de quase-*femme fatale*, capaz de representar, por instantes, a boçalidade de tantos romances franceses em que o arquétipo é replicado. Tal constructo, no entanto, é quebrado por uma **brincadeira**, por ela mesma proposta, em uma espécie de **associação livre** de ideias, método que revela como particularidade de entendimento da vida. Essa metodologia, aludida por Breton, décadas depois, como a **ideia-limite**, uma espécie de “[...] ponto extremo da aspiração surrealista.” (BRETON, 1999, p. 71), relaciona-se intimamente com a crítica às metanarrativas que começa a se reforçar nos discursos filosóficos, dando lugar à contraposição de que todos nós somos pequenos narradores em nós, e de nós mesmos, *ad eternum*.

No terceiro encontro, Nadja é ainda uma outra mulher, entre distraída e incoerente, cujo comportamento se aproxima da insanidade (ou talvez da transcendência). Seu pensamento tem o rigor da fala bêbada de um passante, e da demência de quem se põe em pânico pela eventualidade de um friso de azulejos; adivinhações, pressentimentos, alucinações, ou visita a uma vida passada, talvez, eis os avivamentos da terceira Nadja. À quarta Nadja, em cujos traços se amolda uma permanência do *noir*, enredam-se traços misteriosos; é uma ex-trafficante e mantém relações escusas com advogados e juízes. Agora, sem qualquer recurso para sobreviver, será salva pelo narrador que lhe custeia três vezes mais o valor de que precisa. Há uma extensão de mistério a seu redor e, embora tudo a seu redor possa ser lido como efusivamente periclitante, ao beijo que ela troca com André, dá o significado do sagrado.



Outras tantas Nadjas virão. A que treme; a que guarda **ares de Demônio**; a que encanta aos homens, principalmente aos negros; a que confessa o passado infame como puta, tendo sido salva, fraternalmente, pelo Grande Amigo (que se passava por tio); a que vê em André (alter ego de Breton), chamando-o pelo nome, uma representação de mão e fogo, como se fosse o sol; a esquizofrênica e paranoica; a homenageada, com beijos lançados ao ar, por admiradores estranhos e sequenciais; a que se pode tomar por um gênio livre; a de olhos de avenca; a que se persegue e que se é perseguido por ela; a que foi agredida aos socos, em uma cervejaria; a que se faz representar por Melusina (o espírito feminino das águas doces e sagradas) ou figurar-se por uma borboleta; a que, enfim, no momento de partida, confessa aos ouvidos de André que, à relação fusional, é impossível deixa-la.

## 10.

Não é possível, e talvez nem seja mesmo permitido (a não ser por uma exigência muito severa acerca da manifestação discursiva), ignorar a leitura de que Nadja não seja mais que um exercício de liberdade do próprio André; uma projeção; quiçá, uma oscilação em demência, lida como uma qualidade da loucura defendida com unhas e dentes no romance. De uma forma ampla, o encontro com a articulação primitiva proposta pelo Surrealismo; o esgarçamento do homem capaz de escapar à fixidez identitária, em detrimento da multiplicidade e dos fragmentos de que é formado.

Quem é a verdadeira Nadja, essa que me assegura haver errado durante toda a noite, em companhia de um arqueólogo, pela floresta de Fontainebleau, à procura de não sei que vestígios de pedra, os quais, admitamos, seriam bem mais fáceis de encontrar durante o dia – só porque era paixão daquele homem! – ou seja, a criatura sempre inspirada e inspirante que não gostava de estar senão na rua, para ela o único campo válido de experiências – na rua, ao alcance da interrogação de todo ser humano que se lança sobre a grande quimera, ou (por que não reconhece-lo?) sobre aquela que decaía, às vezes, por que se achavam afinal no direito de lhe dirigir a palavra, por não terem sabido ver nela senão a mais pobre das mulheres e a mais mal defendida de todas? (BRETON, 1999, p. 107-108).

As marcas do texto, em que esse rastro do indissociável entre André e Nadja pode ser lido, funcionam dentro de oscilações diretas e indiretas. Assim, por exemplo “a intervenção de Nadja” (BRETON, 1999, p.85), ou a gritante chave: “não sou encontrável” (BRETON, 1999, p.90), na explicação: “sou um pensamento” (BRETON, 1999, p.95), ou também o assombro do garçom, mais supostamente dotado de pavor, que em verdade pelo suposto encanto que André atribui a Nadja, que inúmeras vezes circunda a mesa do **casal**, trombando em pessoas e derrubando pratos (BRETON, 1999, p.93). O que estará ele, o garçom, de fato divisando? Um homem falando consigo mesmo; talvez, uma figura estranhamente produzida e maquilada? O que se dirá, então, da mulher que se enreda em solilóquios, falando para si mesma, enquanto anda ociosamente pelas ruas (BRETON, 1999, p.101), ou da constatação, por André, de que ela “[...] em certos dias parecesse apenas viver exclusivamente de minha presença [...]” (BRETON, 1999, p.110) ou, então, a de que “[...] Nadja e eu [André] tínhamos sido no mesmo instante testemunhas ou que apenas um de nós tivesse testemunhado.” (BRETON, 1999, p.110). O continuísmo que liga os dois seres, lido mais propriamente pelo “[...] fim de minha inspiração, que é o começo da tua [Nadja]” (BRETON, 1999, p.111). Também, há algo de duplo na reciprocidade do comprometimento, é o que lemos em: “Se quiseres não serei para ti senão um traço [...]” (BRETON, 1999, p. 112), ou pelo viés da influência, agindo um pelo outro: “Antes de nos encontrarmos ela jamais havia desenhado” (BRETON, 1999, p. 127).

Se o que admitimos, de Nadja sendo uma experimentação surrealista de André, que deve ser obrigatoriamente lida como poética, segundo os tons dos manifestos de Breton, onde se encerra a certeza da **não-loucura**, de que essa **contaminação** não tenha cruzado, em definitivo, a linha essencial de oscilação permitida por Breton?

O protagonista esclarece:

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. Não se envergonhava, conforme lhe disse, de me contar, sem

ter a bondade de omitir nenhum detalhe, as mais lamentáveis peripécias de sua vida, de entregar-se de quando em vez a leviandades despropositadas, de me obrigar a esperar, de cenho franzido, que se dispusesse a passar a outros exercícios, estando fora de cogitação que pudesse voltar ao *normal*. (BRETON, 1999, p. 128, grifo do autor).

Há, inclusive, uma gradação nessa emancipação/volta de André a ele mesmo:

[...] ela me manobrava cada vez menos, que eu não cedia senão após discussões violentas, as quais ela agravava por lhes atribuir motivos medíocres e inexistentes. Tudo quanto nos faz viver em função de outro ser, sem dele querermos 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** (BRETON, 1999, p. 128, grifo nosso).

Ao desligar-se/livrar-se/abandonar/deixar/recuperar-se de Nadja, o protagonista anuncia a necessidade de um rompimento fulcral, o que lhe é dado pela percepção de que ele, André, colocava-a em perigo: “Foi-me necessário, antes, adquirir consciência do perigo que ela corria.” (BRETON, 1999, p 136). Essa necessidade, e uma atenção desgastante advém dela, está justamente na possibilidade do rompimento. Para o protagonista se afirma como a discidibilidade de não ir além, a prova maior de sua autonomia dentro do estágio surreal que defende. Ao avaliar a ausência entre as fronteiras da não-loucura e da loucura, de como a loucura deve ser lida como se lê uma poesia, André deve dar provas de um perfeito controle de desfazimento da **loucura**, dar provas de que **estar louco** é um verdadeiro **instinto de conservação**, de que se trata, como tantas vezes Breton dirá, na segunda maior importante diatribe do livro, quando se levanta contra as delimitações da insanidade e a precariedade do tratamento e cuidado que a sociedade vota aos **anormais**, de uma espécie de estado de alteridade, uma forma de suportar minimamente a vida, algo particular aos homens ativos, dignos de uma **moral de resistência**, em oposição aos maquinalmente ligados ao mundo, presos em uma incontestada razão da certeza.

A pergunta fundamental, que nos carrega definitivamente à defesa proposta, vem já bem tarde na narrativa: “És tu, Nadja? É verdade que o *além*, todo o além esteja nesta vida? *Não* te ouço. Quem vem lá? Serei eu apenas? Serei eu mesmo? (BRETON, 1999, p. 138, grifo do autor).

## 11.

O conhecimento da loucura de Nadja, internada no hospício de Vaucluse, põe o protagonista a refletir sobre a determinação desta loucura como decorrência de suas intervenções na vida de Nadja, incentivando-a ao delírio: “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). Como um alienista que se abstém da responsabilidade dos que mantém em internação, enredando os doentes em verdadeiras narrativas determinantes, tornando-os presa fácil mediante qualquer ato que possa dizer contra sua situação, o que leva a uma evolução da doença, até seu estado crônico.

Emerge, no livro, a forma combativa, e que inicialmente se realiza de forma indireta, pela denúncia do tratamento a que são submetidos os internados. Breton, recriando a fala seminal de Erasmo de Roterdã, Machado de Assis ou Pirandello, dentro da mais ardilosa prova da autoridade da experiência, e que mais tarde servirá a Foucault em suas **arqueologias**, põe em xeque os critérios determinantes do reconhecimento da loucura, como se, em si, fosse o louco um sempre estado de exceção.

Todos os internamentos são arbitrários. Continuo a não ver por que motivo se privaria um ser humano de liberdade.

[...] O desprezo que em geral voto à psiquiatria, às suas pompas e obras, é tal que não ousei ainda perguntar-me o que aconteceu a Nadja.

[...] no tempo em que vivemos, é suficiente para condená-la, a menos que ela se desse conta de que não estava inteiramente em harmonia com o código imbecil do bom senso e dos bons costumes” (BRETON, 1999, p. 134-135).

Antes de iniciar a peroração direta contra as condições e funcionamento do asilo, André questiona a qualidade **nociva** de seus internos:

Haverá algo mais odioso do que esses aparelhos ditos de correção social em que, por qualquer pécadilho, a mínima falta exterior à decência ou ao senso comum, um indivíduo é atirado em meio a outros cuja proximidade só lhe pode ser nefasta, privando-o sistematicamente do relacionamento com aqueles cujo senso moral ou prático é mais sedimentado que o seu? (BRETON, 1999, p. 132).

O romance caminha para a elucidação de toda a situação (imaginária ou não) criada por Breton. Haveria, assim, em torno de cada ser um conluio muito particular que não existe apenas em sua imaginação, esse *iter*, que mais cedo é chamado de **traçar de rotas**, é um chamado ao Surrealismo, um chamado ao exercício da liberdade, do desapego à ilusão da fixidez. Essa aventura do distanciamento, quando o olhar sobre nós mesmos desloca um sem-número de paradigmas, tem ele mesmo sua razão de finitude. Na finitude, na sua possibilidade de esgotamento, para que se possa retornar um inesgotável número de vezes, é que se estabelece a razão do Surrealismo, como movimento.

Nessa esteira, não se trata de um convite à loucura, como já se disse.

O ocaso de *Nadja*, apenas aparentemente paradoxal, é a determinante da possibilidade de realização, por André:

Sem fazê-lo de propósito, tomaste o lugar das formas que me eram mais familiares, bem como a de várias figuras de meu pressentimento. *Nadja* pertencia a estas últimas, e é perfeitamente compreensível que as tenhas ocultado de mim.

Sei apenas que essa substituição de pessoas acaba em ti, porquanto nada te pode substituir, e que para mim por toda a eternidade diante de ti é que devia ter fim essa sucessão de enigmas.

(BRETON, 1999, p. 149).

## 12.

O convite de Breton, que visa furtar o homem ao ocaso em que se enreda inadvertidamente, é um movimento neguentrópico. O Surrealismo é uma ação à entropia que o autor reconhece haver se instaurado. Por ele, a suportabilidade da vida, seu entendimento, o reconhecimento da diferença (assim claramente dito por Breton), afastam o questionamento inicial, quando ainda só se tem uma noção da ampla desnecessidade de nossa existência. No universo bretoniano, o que parece um paradoxo, o afastamento da realidade é uma paisagem do medo. Justamente para se chegar à realidade.

A neguentropia é a própria instauração do medo, é o novo em que não se decide, até o último instante (e, por vezes, nem após) pela qualidade da atitude. Quando parece que nada pode ser feito por André, a fim de que possa evitar o fim pela morte, pela reiteração da vida inexorável e tépida, algo oblitera essa certeza, devolvendo-o a circunstância mínima de vida. A entropia que contamina

o protagonista através do terror gradativo, dentro de uma atmosfera nociva à percepção da realidade, tal como o homem do alto modernismo, que presencia a ruína das grandes narrativas, pondo em xeque suas certezas e valores, reforça-se como tema genuíno da narrativa do Surrealismo, neste contexto.

Sem responder a esse chamado estético-conceitual, conhecemos o medo não apenas por sua manifestação mais sedimentada, pela noção de inferno e trevas, de um mundo sobrenatural capaz de deflagrar na terra as mais sombrias criaturas, ou pela razão de dar ares de assombro aos loucos, e fazer da experiência infantil algo primitivo e menor. Vemo-nos diante de uma obscura ansiedade que nos põe à espera do indefinido, por contraditória opressão, da sensação de solidão e abandono recorrentes, em aliança com os insucessos pessoais e com as manifestações de nossa incapacidade, seja pelas doenças, pelas guerras e todas as demais catástrofes que nos afligem. A segurança do trabalho, e de uma casa de loucos, só pode ser entendida como a ruína representativa de um projeto que atravessa séculos de racionalidade científica; na inversão de Breton, ninguém escapa à força destrutiva destas condições sem a ousadia da experiência realista, confluindo para um efeito de dentro/fora da realidade que se perde em aparente devaneio.

O que difere André de seus pares é o exercício recalcitrante da negação à representação e confinamento social, não permitindo que as forças racionalistas pesem mais que os sentimentos que emanam de uma natureza verdadeiramente fraca, a qual se avoluma dentro de um processo ignóbil de individualização do ser, o que pouco a pouco passa a ser percebido pelo protagonista no romance. Da objetividade científica agora emanam as mais brutas realizações do homem, é a conclusão a que se chega quando são abertos os portões de Auschwitz, saberíamos anos após. Enquanto mestres da literatura no primeiro quartel no século XX, como Joyce e Woolf, experimentam esteticamente a produção mimética da realidade, obtendo como resultado obras monumentais e uma espécie de ápice literário hiper-realista, Breton realoca a metafísica, ultrapassando o Surrealismo, a fim de estraçalhar o entendimento realista de mundo, sem negá-lo, mas buscando na arte outra forma de acessá-lo, empreendendo uma literatura em que a mais brutal realidade é convertida em narrativa, para se tornar pesadelo moral de gerações, atordoando e angustiando os leitores de *Nadja*.

### 13.

Tudo o que nos atrevemos dizer, que não deixa de tocar um esgarçamento do texto de Breton, registra-se dentro de um terreno bastante perigoso, em que se

relaciona de forma direta a produção artística com as intenções do autor. Há, contudo, realizações literárias, é verdade que são bissextas, em que a dissociação se mostra ainda mais problemática que a associação das duas vertentes. É o caso, por exemplo, de Edgar Allan Poe, com os ensaios sobre Nathaniel Hawthorne<sup>3</sup>, mas, sobretudo, com *A filosofia da composição* (1846)<sup>4</sup>, em que se revela a estrutura vetorial de sua obra literária; como é também o caso de Sartre, que antes mesmo da obra fundamental, *O ser e o nada* (1943)<sup>5</sup>, já havia prorrompido, no romance, *A náusea* (1938)<sup>6</sup>, os fundamentos do Existencialismo; John Barth, importante para a compreensão da estética Pós-Moderna, alia ao seu famigerado ensaio: *The literature of exhaustion* (1967)<sup>7</sup>, um dos mais preciosos contos do movimento, *Dunyazadian* (1972). Assim, também, Albert Camus, Julio Cortázar, Humberto Eco, são apenas alguns outros exemplos, em que se coordena uma equivalência entre produção crítico-teórica e, como amostragem, a obra literária.

Com Breton, ainda que se reconheça o ultrapassamento de *Nadja*, no que se refere à escola do Surrealismo, é inegável o imbricamento pretendido. De tal forma, impossível, até mesmo, imprescindível, que se faça a leitura em correlação, sem que se ponha necessariamente, como orientaria Gérard Genette (1982), em *Palimpsestes*, uma equivalência entre **hiper** e **hipotexto**. Sempre nos referimos ao primeiro como o de maior importância, sem deixar de entender como relevantes, tanto o *Segundo Manifesto* (1930)<sup>8</sup>, ou mesmo os *Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* (1942)<sup>9</sup>, mas é fato que estes funcionam já desobrigados das questões originais do movimento.

Por tudo isso, importante que se diga, entende-se de melhor maneira os princípios do Surrealismo, lendo o material literário, aqui planejado em *Nadja*.

O quanto dessa obra pudemos captar, quem sabe?

Intenções do autor, intenções do leitor e intenções do texto (ou Texto), como chegar a isso? Justamente, nesse pequeno espaço do **não-lugar** em que a obra se impõe, é que se encontra sua principal característica e, porque não replicar Breton, sua **beleza convulsiva**. Para o bem e para o mal, a teoria é apenas um suplemento, um segundo trabalho já. Nesse sentido, podemos nós mesmos

---

<sup>3</sup> Confira Poe (2004a, 2004b).

<sup>4</sup> Confira Poe (2001).

<sup>5</sup> Confira Sartre (1997b).

<sup>6</sup> Confira Sartre (1986).

<sup>7</sup> Confira Barth (1984).

<sup>8</sup> Confira Sartre (1985).

<sup>9</sup> Confira Sartre (1985).

replicar o desejo do narrador, logo no início do romance: “Como ficaria contente de possuir sobre os grandes homens que admiro um documento pessoal desse valor.” (BRETON, 1999, p. 14).

### ***Negentropy and surrealism. A reading of Nadja, by Andre Breton***

**ABSTRACT:** *Nadja, written by the French author Andre Breton, holds the position of having implemented the aesthetics and semantics proposals of the Surrealist Manifestos, especially the 1924's, which is a kind of foundation document of the movement. The inspired Breton's peroration, in the artistic plan, states itself against descriptive and stilted novels, which are based on the idea of illusion of representation, and, on the social plan, challenges the perception of reality as an suprasensible truth by the idea of work and progress, excluding the crazy person from the social environment and locking him up in a real Kafkaesque hell, materially and conceptually. In a kind of otherness, Nadja's protagonist, a Nietzsche reader, will be a flaneur, widely aware; it will be up to him to decide whether and how the free association, the childlike simplicity, and the coherency in the madness should be (re)considered. These ideas are the determinants of a new perception of the world to Breton, and even more loyal to the earth than the metanarratives of the West. As opposed to the utensil men, described by Sartre in Aminadab (1947) as those who give themselves up to a tedious/utilitarian life, Breton's protagonist represents what can be classified as a counterpoint, through the moral of resistance, giving Surrealism the nonentropic job of Modernism as a kind of last breath.*

**KEYWORDS:** *Nadja. André Breton. Surrealism. High Modernism. Jean-Paul Sartre.*

### **REFERÊNCIAS**

BARTH, J. The Literature of exhaustion. In: \_\_\_\_\_. **The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction.** London: The John Hopkins University Press, 1984. p.62-76.

BARTHES, R. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: M. Flores, 2004. p. 65-75.

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

\_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo.** Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, H. Interpretação e história. In: \_\_\_\_\_. **Intepretação e superinterpretação.** 2.ed. Tradução de MF. São Paulo: M. Fontes, 2005. p. 27-52.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré.** Paris: Éditions du Seuil, 1982.



HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 15.ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.

HEIDEGGER, M. A superação da Metafísica. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel C. Leão. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 61-86.

LA BOÉTIE, E. de. **Discurso sobre a servidão voluntária**, 1548. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/boetie.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

LAFARGUE, P. **O direito à preguiça**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Hucitec; EdUNESP, 1999.

LUKÁCS, G. Narrar e descrever. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p.47-99.

MOSER, W. Spätzeit. In: \_\_\_\_\_. **Narrativas da modernidade**. Organização de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autentica, 1999. p.33-54.

POE, E. A. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-Told Tales, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, C. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova Prova, 2004a. p.185-187.

\_\_\_\_\_. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-Told Tales, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, C. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova Prova, 2004b. p.189-199.

\_\_\_\_\_. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.911-920.

SARTRE, J.-P. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Situações I**. Lisboa: Europa-américa, 1997a. p.108-126.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997b.

\_\_\_\_\_. **A náusea**. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FISCHER, L. A. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.



