

NADJA, DE ANDRÉ BRETON: ENTRE A ESCRITA E O VISÍVEL

Norma DOMINGOS*
Camila Natália PIRES DA SILVA**

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal compreender o papel das ilustrações fotográficas presentes na obra *Nadja*, de André Breton (1998, 2007), ou seja, analisar como complementam a narrativa de acordo com os princípios do Surrealismo. O intuito é, sobretudo, observar a importância das artes plásticas na obra, apoiando-se nos *Manifestos do Surrealismo*, de Breton (1985), e em outros teóricos que discutem a questão. As reproduções fotográficas, classificadas em retratos, lugares, objetos, obras de arte, documentos, desenhos e cartaz, estabelecem fortes reflexões entre o processo de escrita e a presença dessas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: *Nadja*. André Breton. Surrealismo. Narrativa. Fotografias.

Introdução

Pelo menos desde meados do século XIX, as modernas capitais europeias se convertem em espaço privilegiado das grandes interrogações metafísicas, acolhendo a inquietude dos espíritos sensíveis que não cessam de explorar suas esquinas mais obscuras. Nessa cartografia, de referências a um só tempo concretas e imaginárias, a cidade de Paris ocupa um lugar especial, sobretudo nos escritos literários que não raro a envolvem em misteriosa aura. (MORAES, 2007, p.7).

Este artigo tem como objetivo principal refletir sobre o papel das representações fotográficas na obra surrealista *Nadja* de André Breton (1896-1966),

* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – normad@assis.unesp.br

** Graduanda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – mila.piressilva@gmail.com

publicada em 1928. Essas representações são complementos cruciais para a afirmação do estilo narrativo de Breton, e, também, trazem à tona a realidade da palavra nas imagens, intuito do autor.

O Surrealismo aperfeiçoou e efetivou questões que já vinham sendo dissertadas desde o século XVIII e é, também, herdeiro de muitos escritores da segunda metade do século XIX, (Baudelaire, Nerval, Lautréamont, Huysmans, Rimbaud – todos citados em *Nadja*). Entretanto, o movimento constrói-se movido pelo desejo do novo: o Manifesto de 1924 mostra uma vontade de criar, inventar e não somente destruir. Essa vontade, passados alguns anos, se concretizará na personagem de *Nadja*, verdadeira aspiração surrealista (MEYER, 1998).

Considerado pai do Surrealismo, André Breton acredita que as contradições entre o real e o imaginário podem ser resolvidas em algum ponto do espírito, da alma, do ser humano. Para ele, essas contradições são frutos das imposições sociais e psicológicas que conduziram os homens a desassociar essas duas instâncias que, na verdade, se articulariam. (BRETON, 1985). De fato,

Breton quer captar as forças que estão nas profundezas do espírito para depois submetê-las à razão e torná-las úteis para a consciência. A realidade deve ser ampliada em direção ao maravilhoso, há uma relação com a esfera do mágico, aí entra o papel da imaginação. Mas a necessidade de criar uma surrealidade, de buscar nas profundezas do eu sua verdadeira identidade, não significa que ele fuja de uma ação social; ao contrário, ele luta por algo que o engrandeça e que o livre do reino das necessidades. A fusão do real e do imaginário ofereceria sua verdadeira identidade a se recompor no coletivo e no real. (DOMINGOS, 2009, p. 132).

Adeptos das teorias de Freud, os surrealistas desejam criar, produzir, enfim, escrever conduzidos pelo inconsciente e pela imaginação. O poeta recorre, então, ao sonho, à escrita automática e registra as imagens em estado de semiconsciência. Acreditam, também, no acaso objetivo e exploram a errância em busca dos mistérios da cidade.

Em *Nadja* (BRETON, 1998), Paris torna-se um elemento essencial para dar desvios inesperados aos acontecimentos, pois a pergunta que inicia o livro “*Qui suis-je?*”¹ (BRETON, 1998, p. 11), *leitmotiv* da narrativa, é respondida por meio

¹ “Quem sou?” (BRETON, 2007, p. 21).

dos passos errantes de Nadja e Breton pelas ruas parisienses, as quais são dotadas de valor poético e orientadas, mediante a liberdade, para descobertas interiores.

Afloram, então, verdadeiras metáforas surrealistas que, por vezes, “[...] são croquis rápidos das paisagens. A poesia não está na realidade, nem nas coisas, mas no poder de fazer jorrar imagens. A errância se junta ao errante, recusa as verdades admitidas e, como contrapé, preserva as chances, ou seja, os poderes da imaginação.” (DOMINGOS, 2009, p. 135).

O valor poético está no poder de fazer eclodir imagens reconhecidas interiormente: “[...] recriado pela imaginação, o mundo já não se apresenta como um ‘horizonte de utensílios’, mas sim como um campo magnético. Tudo está vivo. Tudo fala e faz sinais, os objetos e as palavras se unem ou se separam de acordo com certas chamadas misteriosas.” (PAZ, apud WILLER, 1985, p.17) Há uma conexão entre o “eu” e o exterior. Os sinais misteriosos se ligam a realidades exteriores, criando uma fusão progressiva do espírito e do mundo: “Cada um de nós retira do real seu próprio universo.” (HELD, 1980, p. 26). Os espíritos, por meio das chamadas misteriosas, ligam-se à realidade como por magnetismo, possibilitando a interpenetração dos dois mundos.

A imaginação é essencial para a ruptura com a esfera das meras necessidades, para o avanço da liberdade interior e, conseqüentemente, para a busca da autêntica realidade: “[...] o papel da imaginação, diz-nos Baudelaire, é o de atribuir às imagens e aos símbolos ‘um lugar e um valor relativos’ – relativos ao espírito humano, relativos à obra que ele decidiu realizar.” E ainda, aquele de “[...] permitir ao eu escapar a seus limites e dilatar-se até o infinito.” (RAYMOND, 1997, p.20). Tem-se, assim, uma conexão mais estreita entre o interior e exterior. Há uma infinitude interior e exterior ao ser humano que devem se interligar. Infinitudes, estas, que se conectam com o auxílio das chamadas misteriosas.

A poesia baudelaireana já se revelava claramente mais “psíquica”, pois há, na natureza exterior, um imenso reservatório de analogias e excitantes estímulos para a imaginação. Para Baudelaire (apud RAYMOND, 1997, p. 19), “[todo] o universo visível não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve dirigir e transformar.” Assim, a criação é tida como um conjunto de figuras que devem ser decifradas. Apoiando-se na natureza exterior, Baudelaire fala de “uma floresta dos símbolos” formada por sentidos ocultos que devem ser decifrados, pois, como ressaltava Novalis, “[...] todo o visível repousa sobre um fundo invisível” (RAYMOND, 1997, p. 19).

Quando a realidade é classificada e tida como única, tem-se uma deficiência de compreensão de outras existências que, quando reconhecidas, são nomeadas de maravilhosas. Breton, ciente dessa premissa, usou as ruas de Paris, pertencentes ao universo simples, mas ao mesmo tempo de uma forma singular, para inserir o leitor sutilmente nesse novo universo.

Breton defende a liberdade individual e imaginativa, para ele os loucos são, em certa medida, vítimas de sua imaginação, pois, essa liberdade os impele à inobservância de certas regras, as quais incapacitariam a quebra de limites. As interdições classificam tudo o que existe e, para Breton, “[a] intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros.” (BRETON, 1985, p.39). A personagem Nadja é internada em um hospício em março de 1927 e, apesar das repreensões, ela alenta-se no mundo da imaginação. O delírio lhe é tão reconfortante que ela suporta e aceita a condição de exclusão.

Na obra, os elementos e espaço narrativo são norteados, também, pelo princípio da escrita automática – nova forma de exploração do real – e pelo pensamento falado, resultantes da fruição do inconsciente. O espaço da obra é descrito e transposto para o real por meio da imagem que o sucede; desenvolvendo melhor sua verossimilhança e provocando um impacto no leitor, o qual, segundo Brun (2007), está sujeito a um arrombamento de si mesmo em função da leitura marcada de sensibilidade e autodescobrimento. De fato, “*Nadja* é uma história verdadeira, vivida no mais profundo de si mesmo, por aquele que empreendeu [autor/narrador/leitor] a narrativa.” (BRUN, 2007, p.150).

No mais, o narrador-personagem de *Nadja* não tem nem o poder nem a intenção de conduzir os fatos que se desenvolvem na narrativa. Nadja e ele são personagens à deriva em consequência da liberdade da condição humana. O desejo maior de Breton é partilhar essa liberdade sem partilha (BRUN, 2007).

Nadja (BRETON, 2007) apresenta-se muito mais como um livro autobiográfico do que como um romance. O narrador (avatar do autor) quer, de fato, distanciar-se dos autores «[...] *qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d’eux mêmes et les campent physiquement, moralement, à leur manière, pour les besoins de quelle cause on préfère ne pas le savoir.*» (BRETON, 1998, p. 17)². Declara, ainda, que « [...] *les jours de la littérature à affabulation romanesque sont comptés*» (BRETON, 1998, p.18)³ e que continuaria

² “[...] pretendem pôr em cena personagens distintos deles mesmos e os exibem fisicamente, moralmente, à sua maneira, por necessidade de alguma causa que se prefere ignorar” (BRETON, 2007, p. 26).

³ “[...] os dias da literatura psicológica com fabulação romanesca estão contados” (BRETON, 2007, p. 26).

[...] à habiter [sa] maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient [lui], où tout qui suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où [il] repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verres, où **qui [il est lui]** apparaîtrait tôt ou tard, gravé au diamant. (BRETON, 1998, p. 18, grifo do autor)⁴.

Ele tem, ainda,

[...] dessein de relater [...] les épisodes les plus marquants de [sa] vie **telle [qu'il peut] la concevoir hors de son plan organique**, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune [qu'il s'en fait], elle [l'introduit] dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais aloir **voir**, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. (BRETON, 1998, p.19, grifo do autor).⁵

A personagem Nadja, por sua vez, com ilimitado acesso ao espírito e ao inconsciente, sem estar sujeita a nenhum tipo de repressão referente à classificação e à razão, mostra-se e é mostrada como uma personagem singular e imprevisível; suas pulsões de ação não são reprimidas, assim como acontece em seus desenhos surrealistas. As imagens que constituem seus desenhos não são desprezadas quando evocadas, pois sua vontade não tem mais força e não governa mais suas faculdades. Seu grau de arbitrário é forte, afirmando a grande potência surrealista ali presente.

Da mesma maneira, na obra, a presença de fotografias de cunho realista, não abstrato, objetiva mostrar a existência de um surreal maravilhoso presente no real. Pois,

⁴ “[...] a habitar [sua] casa de vidro onde se pode ver a todo instante quem vem [visitá-lo], onde tudo o que está pendurado no teto ou nas paredes se sustém como que por encanto, onde [repousa] à noite, sobre um leito de vidro, onde **quem [ele é lhe]** aparecerá cedo ou tarde, gravado a diamante.” (BRETON, 2007, p. 26, grifo do autor).

⁵ “[...] a intenção de narrar [...] apenas os episódios marcantes de [sua] vida **tal como [pode] concebê-la fora de seu plano orgânico**, ou seja, na própria medida em que ela está confiada aos acasos, dos menores aos maiores, e, refugando a ideia comum que dele [faz], introduzir[-se] num mundo como proibido, que é o das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental, de acordes batidos como no piano, de clarões que fariam **ver**, mas **ver** de fato, se não fossem ainda mais rápidos que os demais.” (BRETON, 2007, p. 27, grifo do autor).

[Breton] transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais sob as imagens, com números de página, como nos velhos romances destinados às camareiras.” (BENJAMIN, 2007, p. 159).

Ao mesmo tempo em que procura dar uma visão surrealista do que é comum, Breton cria uma ilusão de cimentação do plano do real. A fotografia confirma a descrição, o objeto existe perfeitamente. A grande quantidade de imagens eliminaria as descrições. “Na maioria dos casos, é possível verificar sua autenticidade. Logo, sua função é de nos garantir que nada foi inventado nem transposto.” (BEAUJOUR, 2007 p. 164). Do mesmo modo, as imagens são usadas como prova de veracidade e “[o] leitor deve se colocar em posição para **ver** o que está escrito.” (MEYER, 1998, p. 210, tradução e grifo nosso).

Ilustrações fotográficas

Uma das originalidades do Surrealismo é o grande uso de ilustrações fotográficas, dentro e fora do texto. Esse emprego artístico exprime a imagem não como imitação do real, repleta de aspectos recônditos do interior. Contudo, não implica na ocultação da realidade exterior para compor ilustrações abstratas, pois, para isso, segundo Hubert (2002), tem-se o cubismo.

Em *Nadja*, há um diálogo complexo entre as ilustrações e a palavra, recurso original do autor que será retomado em suas obras seguintes (DEBAENE, 2002). Entre as 48 ilustrações presentes no livro, são encontradas fotografias tiradas por Breton, fotografias de coleções ou de outra autoria. Elas podem, a princípio, ser divididas em dois tipos: as de cunho explicitamente surrealista, como, por exemplo, as de Jacques-André Boiffard e Man Ray; e as ocasionais, tiradas por Pablo Volta, André Bouin, Henri Manuel e Valentine Hugo, que não expressam técnicas que as caracterizam como pertencente ao movimento (ROSSIGNOL, 2007).

A obra tem apenas uma fotografia com verdadeira pretensão artística: «*Ses yeux de fougère*»⁶. Por se tratar de uma montagem – que dialoga com várias outras ilustrações que têm elemento visual, como, por exemplo, «*les fleurs des amants*» –

⁶ Ver anexo A.

estimula a reconstituição de todo o cenário e incita à imaginação para o momento do clique. Ao fotografar, Breton, coloca-se como um dos participantes do momento e consegue transmitir sua proximidade com Nadja. No mais, os olhos de Nadja, ali presentes, autenticam a existência de sua pessoa, “[alimentando] um certo vestígio de fantasia em torno das mulheres; os jogos de olhar, então, concentram toda sua força de sedução, aguçando o desejo com o risco de cair em tentação.” (NACHTERGAEL, 2002, p.3, tradução nossa)⁷.

A localização da montagem não é indiferente, demarca a entrada em uma segunda etapa da obra. A primeira etapa, formada por 26 ilustrações, representa pessoas, lugares e documentos. A 27^a conclui a primeira abrindo caminho para o início da segunda, marcada por «*Ses yeux de fougère*». Os olhos de Nadja simbolizam a entrada no seu espírito e o poder de atração para o misticismo que ela possui. As ilustrações fotográficas que seguem a partir desta são, em sua maioria, “imagens de imagens”, como, por exemplo, os desenhos de Nadja. A plasticidade de «*Ses yeux de fougère*» objetiva o alcance do leitor ao subconsciente para a reprodução do momento. E, para tanto, é baseada na técnica de iluminação e o

[jogo] de luz [é] bem singular: a foto é predominantemente escura, somente a parte central, correspondente ao alto do cume do nariz, faz uma mancha de luz. O rosto parece sair das trevas, como uma aparição repentina. A distribuição de luminosidade cria um efeito de estranheza: o olho direito aparece mais escuro que o esquerdo, o que cria certa dissimetria, um olhar oblíquo. (ROSSIGNOL, 2007)⁸.

As fotografias consideradas “oficialmente” surrealistas, de Jacques-André Boiffard e Man Ray (1890-1976) – pintor e fotógrafo determinantes, na década de 1920, para a evolução das imagens fotográficas de toda natureza – podem ser divididas entre lugares e retratos, respectivamente. A fotografia de Man Ray

[...] é uma arte que opera um corte drástico no real, apenas captura um breve fragmento do acontecimento à custa de uma quebra definitiva no tempo; a imagem

⁷ «Alimentant un certain flou fantasmatique autour des femmes, les jeux de regard concentrent alors toute leur force de séduction, aiguissent le désir au risque de le rendre tétanisant.» (NACHTERGAEL, 2012, p. 3).

⁸ «[jeu] de lumière [est] très particulier: la photo est à dominante sombre, seule la partie centrale, correspondant au haut de l'arête du nez fait une tache lumineuse. Le visage semble sortir des ténèbres, comme une sorte d'apparition. La distribution de la lumière crée un effet d'étrangeté: l'œil droit apparaît plus sombre que le gauche, ce qui crée une certaine dissymétrie, un regard oblique.» (ROSSIGNOL, 2007).

fotográfica se torna uma “imagem abstrata e distraída”, um “espelho de objetos”. (ROSSIGNOL, 2007, tradução nossa)⁹.

De um modo geral, todas as ilustrações fotográficas contribuem para o choque emocional que a leitura de *Nadja* pode proporcionar ao leitor:

[...] as fotografias deixam o leitor sensível às virtualidades do cenário urbano, a tudo o que ele contém de apelos para o imaginário, e a irreduzível parte de opacidade e de enigma do real: compreende-se então que a surrealidade não se situa para além da realidade: ela é a própria realidade a se encontrar em sua total evidência. (DEBAENE, 2002, p.119, tradução nossa)¹⁰.

Pois, para Breton, as imagens não devem vir de forma programada, precisam ter a violência de uma corrente elétrica fazendo ligações de forma involuntária e ágil (HUBERT, 2002).

Logo no início, em seu *avant dire* (p. 7-9) Breton afirma que «[...]l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description.» (BRETON, 1998, p.8)¹¹, entretanto, vê-se que as ilustrações são frequentemente descritas. Sendo assim, não têm a função de demonstrar o que está escrito nem de substituir a descrição: sua função é simbólica e documentária (DEBAENE, 2002).

A relação entre o texto e a ilustração na obra é de redundância, quando o texto descreve somente o que é mostrado; de complemento, quando a imagem dispensa o texto de uma descrição; e de sensibilidade, quando a ilustração traz a sensibilidade que o texto não pôde trazer: “Falta dizer que, o mais frequente, as relações entre o texto e a imagem são de ordem da tensão: nem inquestionável confirmação, nem pura contradição, as fotografias se inscrevem com distanciamento em relação ao texto, e essa mesma distância é origem de interrogações.” (DEBAENE, 2002, p.120, tradução nossa)¹². Essa lacuna deve ser preenchida pelo leitor.

⁹ «[...] est un art qui opère un découpage drastique sur le réel, qui ne retient qu'un bref fragment de l'événement au prix d'un arrachement définitif au temps; l'image photographique devient une 'image abstraite et distraite, un 'miroir aux objets'» (ROSSIGNOL, 2007).

¹⁰ «[...] les photographies rendent le lecteur sensible aux virtualités du décor urbain, à tout ce qu'il contient comme appels pour l'imaginaire, et l'irréductible part d'opacité et d'énigme du réel: On comprend alors que la surréalité ne se situe pas au-delà de la réalité: elle est la réalité même à retrouver dans son évidence.» (DEBAENE, 2002, p.119).

¹¹ “[...] a abundante ilustração fotográfica tem como objetivo eliminar qualquer descrição” (BRETON, 2007, p.19-20).

¹² «Il reste que, le plus souvent, les rapports entre texte et image sont de l'ordre de la tension: ni véritable

Pois,

O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele. Tentativa sem esperança. Pois o leitor não quer uma obra escrita por ele; quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo desconhecido, uma realidade, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar em si. O autor que escreve especialmente para um público, na realidade, não escreve: é esse público que escreve, e, por essa razão, esse público não pode mais ser leitor; a leitura o é apenas em aparência, no fundo é nula. (BLANCHOT, 2011, p.296).

A ilustração interrompe a narrativa. Olhá-la é diferente de ler sua descrição, enquanto a escrita possibilita a fruição do imaginário e a concretização desta no plano das ideias. “A irrupção de uma fotografia quebra a linearidade da narrativa; a temporalidade muda subitamente, a experiência do tempo não é mais guiada pelo desejo de ‘conhecer o que há por vir’, mas suspende-se na contemplação e, por muitas fotografias de *Nadja*, na interrogação.” (DEBAENE 2002, p.117, tradução nossa)¹³. Esse vai e vem contribui para a complexidade das imagens e, conseqüentemente, de *Nadja*. Com essa técnica o pensamento é suspenso, a vontade ou razão não o governam mais e a imaginação ganha espaço.

A ilustração fotográfica, na maior parte das vezes, precede o texto verbal, causando, conseqüentemente, um impacto maior no momento em que, ao virar a página, deparamo-nos com a descrição dessa reprodução. Pois, colocar o leitor na posição de retomada de ideias, chama a atenção para a plasticidade da obra em função do espaço existente entre a representação fotográfica e a palavra.

Transpor a realidade de forma fiel para outro plano, seja ele pela palavra ou pela imagem, é um processo árduo que Breton não se preocupa em fazer, mas, mesmo assim, constatamos que ele se atém a conectar as duas esferas. As descrições das ilustrações fotográficas, por outro lado, inserem nossa mente na realidade e,

confirmation, ni pure contradiction, les photographes s'inscrivent en écart par rapport au texte, et cet écart même est source d'interrogations.» (DEBAENE, 2002, p.120).

¹³ «*L'irruption d'une photographie en rompt la linéarité; la temporalité change soudain, l'expérience du temps n'est plus orientée par le désir de «connaître la suite» mais se suspend dans la contemplation et, pour de nombreuses photographie de Nadja, dans l'interrogation.»* (DEBAENE, 2002, p.117).

ao mesmo tempo, suspendem a relação com o lugar – objeto referido –, levando a narrativa para um plano mais místico e metafísico.

Outro fator que nos induz a prestar atenção é a casualidade presente no conteúdo das ilustrações dos lugares em *Nadja* e que suscita o estranhamento ao leitor. As ruas de Paris não chamam a atenção no dia a dia, mas, quando ilustradas em *Nadja*, ganham importância, deixam de ser banais e fazem o leitor, o caminhante da narrativa, ter um novo olhar sobre algo antes considerado habitual. As ilustrações causam um distanciamento recíproco das esferas: a imagem como representação se distancia da palavra que a descreve e da coisa representada.

No mais, quando a linearidade é interrompida pela representação plástica, o leitor estimulado por sua imaginação, presentifica o momento narrado. A distância e a perturbação do leitor relativas aos acontecimentos e às ilustrações, supostamente corriqueiras, devem-se à incapacidade que a representação tem de ser “fiel ao real”, visto que não é o próprio referente. A representação recria o que já existe, obriga o leitor a reconstruir ideias alusivas à coisa representada e, assim, a ser mais crítico. Com estranhamento e arbitrariedade, assim são conduzidos seus passos.

Considerações finais

A representação plástica, incluindo a palavra, substitui o real. “Do objeto à imagem, um percurso por se fazer. Dois lugares tão próximos ligados por um abismo.” (SANTOS, 2006, p. 39). Abismo que é preenchido pela mente de quem lê e que, portanto, permite um autodescobrimento até então negado pelas imposições externas e recalçadas no inconsciente.

Posto que a representação substitui a coisa representada, esse espaço a ser percorrido pelo autor/narrador/leitor entre as duas esferas dá à luz um novo real, ainda ligado à sua origem. Breton, induzido pelo desejo de trazer à tona momentos relevantes já vividos, mesmo que com modificações advindas de sua própria memória e sonho, encarna Nadja em sua obra. Os traços coordenados e desenhados na obra – palavras e ilustrações – fazem-na ressurgir, de fato.

Nessa esfera de *restituição*, a fotografia em preto e branco está tingida por certa nostalgia: mostra de fato ‘o que aconteceu’ (Barthes, 1980, p. 120), do qual resta apenas o traço luminoso. A escrita de *Nadja* responde, de fato, a um desejo de ressurreição: a jovem internada, doravante fora do mundo,

não tem presença senão no livro no qual se incumbe de reencarná-la. (NACHTERGAEL, 2012, p.3, tradução nossa, grifo do autor)¹⁴.

A beleza da linguagem e da interpretação deve-se a esse espaço que há entre o objeto refletido e a imagem representada, portanto, é tarefa do autor/narrador/leitor a reconstituição da imagem de Nadja. A representação ausenta o “real”, mata a coisa representada, substituindo-a e recriando-a em uma nova perspectiva. “As palavras, cada uma delas, cria no leitor um reflexo de imagem: a linguagem é um espelho vivo.” (SANTOS, 2006, p. 70).

Breton instaura assim uma atmosfera que tem como objetivo produzir fascinação e mistério em torno das personagens. Robert Desnos capturado em uma fotografia durante uma sessão de ‘a época dos sonhos’ mostra uma imagem duplicada do poeta adormecido como se ela fosse extraída de uma fita cinematográfica. (NACHTERGAEL, 2002, p.5 tradução nossa)¹⁵

O uso de ilustrações fotográficas na obra de Breton mostra a estreita ligação que há entre a fotografia e o pensamento. Por meio da representação fotográfica associa-se o automatismo psíquico, presente na escrita surrealista, ao registro mecânico feito pela câmera: “[...] a escrita automática, nascida no fim do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento.” (NACHTERGAEL, 2002, p. 9)¹⁶.

Por meio das ilustrações, em *Nadja*, Breton intensifica o distanciamento do real para a libertação do inconsciente e para o acesso ao interior obscuro; além do uso da palavra e seu direito à morte (BLANCHOT, 2011), o autor expande a escritura com as representações plásticas. A narrativa torna-se uma grande manifestação da suspensão do real e do ingresso para o inconsciente e o sonho e conduz o leitor pelas ruas de Paris.

¹⁴ «Dans cette entreprise de restitution, la photographie noir et blanc est teintée d'une certaine nostalgie : elle pointe en effet un « ça a été » (Barthes, 1980, p. 120) dont il ne reste que l'empreinte lumineuse. L'écriture de Nadja répond en effet à un désir de résurrection : la jeune femme internée, désormais hors du monde, n'a de présence que dans le livre auquel il incombe de la réincarner.» (NACHTERGAEL, 2002, p. 3).

¹⁵ «Breton instaure ainsi une atmosphère qui a pour but de produire fascination et mystère autour de ses personnages. Robert Desnos pris en photo pendant une séance de l'époque des sommeils' montre une image redoublée du poète endormi, comme si elle était extraite d'une bande cinématographique. (NACHTERGAEL, 2002, p. 5).

¹⁶ «l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée» (NACHTERGAEL, 2002, p. 9).

A conquista dessa liberdade dá voz às chamadas misteriosas. São elas que unem ou separam o objeto e a coisa pelas aproximações repentinas, descobre-se, assim, a ordem das coisas, encontrada no vazio, na irracionalidade, que cedo ou tarde, encaixam-se, na obra, pela escritura e pelo clique da câmera.

Nadja, by André Breton: between writing and the visible

ABSTRACT: *This paper aims to understand the role of the photographic illustrations in Nadja, by André Breton (1998, 2007), that is, to analyze how they complement the narrative according to the principles of Surrealism. The purpose of this analysis is to note especially the importance of the plastic arts in the narrative based on the Manifestos of Surrealism, by Breton (1985), and on other theorists who discuss the subject. The photographic reproductions – registered in portraits, places, objects, works of art, documents, drawings, and posters – establish strong reflections between the writing process and the presence of these images.*

KEYWORDS: *Nadja. André Breton. Surrealism. Narrative. Photographic reproductions.*

REFERÊNCIAS

BEAUJOUR, M. O que é Nadja? In: BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.163-164.

BENJAMIN, W. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.157-162.

BRETON, A. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1998.

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

BLANCHOT, M. A Literatura e o direto à morte. In: BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.289-330.

BRUN, A. Le. História de um desastre. In: BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.149-156.

DEBAENE, V. **Nadja, André Breton**. Paris: Hatier, 2002.

DOMINGOS, N. André Breton em *Nadja*: um caminhante em Paris. **Lettres Françaises**. Araraquara, n. 10, v.2, p.129-139, 2009.

HELD, J. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

HUBERT, É.-A.; BERNIER, P. **André Breton: Nadja**. Paris: Bréal éditions, 2002.

NACHTERGAEL, M. *Nadja*. Images, désir et sacrifice. Out. 2012. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746125>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

MEYER, M. Notes et dossier. In.: BRETON, A. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1998. p.163-221.

MORAES, E. R. Breton diante da esfinge. In: BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-15.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução Fulvia Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

ROSSIGNOL, M. -F. Les yeux de fougère dans *Nadja*: étude de l'image. Jun. 2007. Disponível em: <<http://lettres.ac-creteil.fr/spip.php?article220>>. Acesso em: 03 Jul. 2016.

SANTOS, C. J. **A Ordem secreta das coisas**: René Magritte e o jogo do visível. Junho de 2006. 139 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2006.

WILLER, C. Prefácio. In: BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 9-21.

ANEXO

ANEXO A – *SES YEUX DE FOUGÈRE*



Fonte: Breton (2007, p.129).

