

# LETTRES FRANÇAISES



LETTRES  
**F**RANÇAISES

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara**

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

## LETTRES FRANÇAISES

n. 17(2), 2016 – ISSN Eletrônico 2526-2955

**Tema:** André Breton

### **Conselho de redação:**

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

### **Conselho editorial:**

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

### **Versão do inglês:**

Natasha Costa

### **Revisão de normalização e formatação:**

Kedrini Domingos dos Santos

### **Projeto Gráfico:**

Antônio Parreira Neto

### **Diagramação:**

Eron Pedroso Januskevictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

## SUMÁRIO / CONTENTS

### Apresentação

- Guacira Marcondes Machado ..... 195
- A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em *Nadja*, de André Breton  
*The endless pursuit: modernity, novel, and poetry in Nadja, by André Breton*  
Márcio Scheel e Ana Paula Garcia..... 203
- Neguentropia e surrealismo. Uma leitura de *Nadja*, de André Breton  
*Negentropy and surrealism. A reading of Nadja, by Andre Breton*  
Carlos Eduardo Monte ..... 247
- Nadja*, de André Breton: entre a escrita e o visível  
*Nadja, by André Breton: between writing and the visible*  
Norma Domingos e Camila Natália Pires da Silva ..... 273
- O feminino no surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton  
*The feminine in surrealism: the representation of Women in Nadja, by André Breton*  
Fernanda Taís Ornelas e Alcides Cardoso dos Santos ..... 287
- Transmodalização intermodal: um novo figurino para *Dom Juan* de Molière  
*Intermodal transmodalization: new costumes for Molière's Don Juan*  
Ana Luiza Ramazzina Ghirardi..... 301

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand

*The fantastic oral: a reading of Atala, by François-René Auguste de Chateaubriand*

Natália Pedroni Carminatti..... 325

Le prix de la différence dans *L'homme qui rit*, roman historique de Victor Hugo

*The price of the difference in The Man who laughs, a historic novel by Victor Hugo*

Alceu Ravello Ferraro..... 341

As viagens simultâneas de Blaise Cendrars

*Blaise Cendrars' simultaneous trips*

Natalia Aparecida Bisio de Araujo e Guacira Marcondes Machado Leite ..... 363

Índice de Assuntos..... 383

*Subject Index* ..... 385

Índice de Autores/*Authors Index* ..... 387

## APRESENTAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Guacira Marcondes Machado

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

Márcio SCHEEL\*  
Ana Paula GARCIA\*\*

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

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

---

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

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

## **Introdução: modernidade e romance**

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

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

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

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

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

o industrialismo e a mecanização excessiva do processo produtivo alienam os indivíduos de um saber-fazer integral e pleno, do mesmo modo que impõe à existência a regulação ordinária do tempo das fábricas, escritórios ou centros de comércio, reduzindo a maior parte da experiência individual às exigências do capital e do próprio trabalho. Do mesmo modo, o Estado também se racionaliza, tornando-se cada vez mais complexo e burocratizando-se cada vez mais à medida que amplia suas instituições e agencia, por meio delas, os modos de convivência humana, estabelecendo, a partir de seu aparato jurídico, os interesses, necessidades, deveres e direitos sob os quais os cidadãos devem viver, ao mesmo tempo em que regula as formas de ocupação dos espaços públicos, de circulação e de estar-no-mundo dos indivíduos. Por isso mesmo, de acordo com Karl Löwith (2014), a propósito dos escritos de Rousseau, o principal aspecto da “problemática humana da sociedade burguesa”

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

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

---

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

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

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

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

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

Baudelaire<sup>2</sup>, desse modo, foi um dos primeiros a intuir, estética e criticamente, que a modernidade, mesmo do ponto de vista cultural, move todo um conjunto de contradições e impasses que são inerentes à ideologia burguesa e suas formas de realização social, econômica, política e comportamental. Não é por acaso que um dos grandes motivos na obra de Baudelaire continua sendo o da multidão como elemento central da vida na cidade grande. Por isso mesmo, a cidade emerge como o *locus* por excelência da vida burguesa, rica, comercial, produtiva, espaço de ruas, avenidas, cafés, bulevares repletos de homens e mulheres que circulam de um lado a outro, tomados por seus afazeres ou compromissos, mas também alienados de si mesmos, misturados ao tumulto de gentes que, igualmente, circulam de um lado a outro, tomadas por seus afazeres e compromissos. O mundo moderno, burguês, concebeu-se sobre o mito do individualismo, mas as formas de vida e de trabalho, na sociedade burguesa, atentam diretamente contra a liberdade individual. Num mundo economicamente racionalizado pela lógica do trabalho e da produção, socialmente construído pelas demandas do Estado e suas instituições, o homem perde grande parte de sua autonomia espiritual, quando não se encontra completamente alienado dela. Estamos diante de um mundo no qual o homem já não se reconhece inteiramente, já não experimenta a sensação de pertencimento e já não acredita poder, de fato, agir sobre ele. Um mundo no qual, invariavelmente, o indivíduo acaba confundido com a massa sem rosto ou expressão de todos os outros homens.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

do grupo surrealista, refletindo sobre a natureza da arte e da existência, acaba por descobrir *Nadja*, uma jovem imigrante desempregada na qual o escritor reconhece a imagem de um espírito livre, com o qual se identifica e que transforma, em larga medida, na imagem essencial de sua busca. Assim, em *Nadja*, temos o narrador em primeira pessoa, às voltas com a aspiração de tornar a própria existência uma realidade poética, simbólica, livre e esteticamente orientada para a vida do espírito. André Breton<sup>3</sup> foi o grande fundador e representante do surrealismo, movimento de vanguarda que nasceu como uma reação – a movida pela revolta e pela insurreição estéticas, bem como políticas, já que assinalado pela proximidade com o marxismo e o comunismo – à sociedade burguesa que, nas primeiras décadas do século XX, havia alcançado o apogeu da industrialização mecanizada, do domínio tecnológico da natureza e das formas de produção, da especialização do trabalho, das tensões de classe e do ideal de racionalidade científica como pressuposto para o desenvolvimento técnico do mundo. Não é por acaso, então, que a aventura estética e política do surrealismo tenha, entre outras coisas, privilegiado o sonho, a expressão poética da subjetividade, a recusa da ordem do real por uma suprarrealidade que é o resultado da fantasia e da imaginação como o mergulho na interioridade profunda, buscando o que há de mais essencial no homem.

## O surrealismo: a vanguarda utópica

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

---

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

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

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

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

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

coisa fora de si mesma ou de seu próprio idealismo, como é o caso da poesia de Mallarmé. Nesse sentido, as vanguardas, para Bürger (1993), representam o combate ao hermetismo que se dilui em esteticismo estéril (o que não é o caso de Mallarmé, mas de muitos de seus epígonos) e em expressão individualista, subjetiva e ideologicamente conformista, que caracteriza a sociedade burguesa. Isso porque, antes de tudo, os movimentos de vanguarda se articulam em torno de grupos que dividem os mesmos ideais, valores e princípios estéticos, além de expressarem formas muito parecidas de resistir ao assédio da arte pela arte e da evasão narcísica do artista para o interior de si mesmo, presentes, em larga medida, no esteticismo e no individualismo da arte burguesa em fins do século XIX. A autonomia da arte<sup>4</sup>, nos movimentos de vanguarda, está tanto nas manifestações coletivas quanto na recusa de alguns artistas de se submeterem à individualidade burguesa mais domesticada, no caso, aceitando a ideia mesma de autoralidade:

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

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

---

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

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

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

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

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

O surrealismo foi, sem dúvida, o movimento de vanguarda que mais fortemente se comprometeu com o que podemos chamar de uma recusa estética radical dos princípios fundadores da civilização moderna ocidental. Há, de fato, um caráter francamente político nas ideias, manifestos, formas de expressão, poemas e romances que constituíram os modos de pensamento e expressão do grupo que se reuniu em torno de André Breton e que pode ser entendido como uma das últimas aspirações estéticas a se fundar sobre o princípio da resistência, do engajamento e da utopia redentora do homem e do mundo<sup>5</sup>.

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Publicado originalmente em 1928, *Nadja* continua sendo não só uma das obras mais importantes da vanguarda surrealista, mas também um desafio à compreensão do romance como forma narrativa essencialmente moderna, que conquistou sua configuração mais bem acabada ao longo da segunda metade do século XIX, quando passa a representar, de modo incisivo, as contradições de uma sociedade, a burguesa, que tentara fazer do romance sua expressão estética por excelência, a manifestação artística de suas ideologias mais caras, bem como o instrumento de afirmação cultural de suas conquistas políticas, econômicas e sociais. Se o romance ascende, a princípio, como uma espécie de narrativa fundadora da sociedade burguesa, com *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe<sup>7</sup>, por exemplo, colocando em cena os valores e princípios do homem médio, do

---

<sup>7</sup> Confira Defoe (2011).

comerciante aventureiro, do burguês cioso de seu lugar na nova ordem econômica e social do mundo; do mesmo modo, se o romance ganha os contornos de elegia retórica e sentimental de um homem natural, quase que completamente perdido, mais verdadeiro e íntegro, em essência, embora assolado por um mundo implacável e amesquinhado, na maior parte das fantasias românticas da primeira metade do século XIX; é com *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert<sup>8</sup>, que o romance assumirá, definitivamente, não a vocação laudatória do burguês livre, nem a expressão fantasiosa de uma evasão sublime do mundo burguês, como no romantismo, mas a condição de forma narrativa historicamente situada, comprometida com as contradições, conflitos e tensões que assinalam a relação do herói com o mundo, relação que se constitui, genericamente, como o desencontro entre a vontade individual e as demandas de uma sociedade que existe à revelia do herói e suas aspirações mais íntimas e pessoais.

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

---

<sup>8</sup> Confira Flaubert (2011).

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

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

O homem moderno, caracterizado em larga medida pela autoconsciência e pela autorreflexividade, ou seja, a disposição e capacidade de se colocar como observador do mundo e de si mesmo, considerando, a um só tempo, suas vontades, aspirações e a consciência que tem de si em contraste com as demandas do mundo e as formas de organização da vida social<sup>9</sup>, é representado no romance, como aponta Lukács (2000) em seu livro *A teoria do romance*, por meio da imagem do “indivíduo problemático”. Desamparado dos valores da tradição, aqueles firmados a partir de um mundo comunitário, em que o trabalho, as necessidades, a vida pública e os compromissos eram coletivamente partilhados pelos homens de forma mais imediata, valores que foram suplantados pela racionalidade burguesa, o mundo exterior passa a ser, aos olhos desse indivíduo problemático, marcado pela ausência de sentido, pelo sentimento permanente de disjunção entre a sua interioridade, rica de desejos, vontades, ideais e aspirações, e o próprio mundo, cada vez mais impessoal e refratário aos interesses substanciais dos homens. Essa disjunção provoca uma infinidade de questionamentos, “[...] sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação.” (LUKÁCS, 2000, p. 26). Assim, na medida em que, imersos em uma realidade meramente utilitarista, rodeados por um mundo em que não se reconhecem e afastados do significado profundo de suas experiências cotidianas, os heróis romanescos possuem como única psicologia comum o fato de que “eles buscam algo” (LUKÁCS, 2000, p.60), o que quer que seja que já não é imediatamente reconhecível no mundo.

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

---

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

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

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

---

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

<sup>11</sup> “[...] *différenciation.*” (BRETON, 2002, p.11).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

<sup>16</sup> “L’événement dont chacun est en droit d’attendre...” (BRETON, 2002, p. 69).

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

## Conclusão: realidade e desencantamento

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

## **REFERÊNCIAS**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

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



# 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 acepção 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 flaneurismo 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 trajés 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 juizes. 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 pedacinho, 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.





# 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?*”<sup>1</sup> (BRETON, 1998, p. 11), *leitmotiv* da narrativa, é respondida por meio

---

<sup>1</sup> “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)<sup>2</sup>. Declara, ainda, que « [...] *les jours de la littérature à affabulation romanesque sont comptés*» (BRETON, 1998, p.18)<sup>3</sup> e que continuaria

---

<sup>2</sup> “[...] 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).

<sup>3</sup> “[...] 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)<sup>4</sup>.

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).<sup>5</sup>

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,

<sup>4</sup> "[...] 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).

<sup>5</sup> "[...] 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*»<sup>6</sup>. Por se tratar de uma montagem – que dialoga com várias outras ilustrações que têm elemento visual, como, por exemplo, «*les fleurs des amants*» –

---

<sup>6</sup> 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)<sup>7</sup>.

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<sup>a</sup> 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)<sup>8</sup>.

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

<sup>7</sup> «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).

<sup>8</sup> «[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)<sup>9</sup>.

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)<sup>10</sup>.

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)<sup>11</sup>, 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)<sup>12</sup>. Essa lacuna deve ser preenchida pelo leitor.

<sup>9</sup> «[...] 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).

<sup>10</sup> «[...] 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).

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

<sup>12</sup> «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)<sup>13</sup>. 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).

<sup>13</sup> «*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)<sup>14</sup>.

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)<sup>15</sup>

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)<sup>16</sup>.

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.

---

<sup>14</sup> «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).

<sup>15</sup> «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).

<sup>16</sup> «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).



# O FEMININO NO SURREALISMO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON

Fernanda Taís ORNELAS\*  
Alcides Cardoso dos SANTOS\*\*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo investigar as relações entre o Surrealismo e o feminino, realizando, para tanto, uma análise da representação da mulher na obra literária *Nadja* (1928), de André Breton. No que diz respeito aos fundamentos teóricos, serão utilizadas as proposições de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar presentes em *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979).

**PALAVRAS-CHAVE:** Surrealismo. Crítica Literária Feminista. *Nadja*. André Breton.

## Introdução

O Surrealismo, mais que um movimento de vanguarda, é uma crença e uma atitude em relação ao mundo. Michael Löwy (2002), em sua obra intitulada *A Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo*, o define da seguinte maneira:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a

---

\* Mestranda em Estudo de Literatura. UFSCar - Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas - Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura. São Carlos - SP - Brasil. 13565-905 - fernanda\_ornelass@hotmail.com

\*\* UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas. Araraquara - SP - Brasil. 14800901 - alcides@fclar.unesp.br

magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia (LÖWY, 2002, p.9, grifo do autor).

De origem francesa, o movimento se desenvolveu sob a liderança do escritor André Breton, mantendo suas atividades desde 1919, até a dissolução total do grupo, em 1969. No ano de 1924, Breton publica o *Manifesto do Surrealismo*<sup>1</sup>, um dos mais importantes documentos para a compreensão do pensamento surrealista. Nele, o escritor expõe as crenças, os objetivos e os valores do movimento, assim como as suas principais influências e rupturas, sendo esta a sua primeira definição:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA, Filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência (BRETON, 2001, p.40).

De acordo com este fragmento, torna-se possível inferir algumas das principais características do Surrealismo, tais como a menor importância dada à razão e à racionalidade, bases do pensamento na sociedade capitalista burguesa, e a valorização da liberdade, representada pelo sonho e pelo inconsciente.

Para a construção do posicionamento ideológico do Surrealismo, exposto no *Manifesto do Surrealismo*, Breton e seu grupo tiveram diversas inspirações que vão desde a psicanálise de Charcot e Freud, até o pensamento dialético de Hegel, possuindo, também, afinidades com a tradição ocultista de Hermes Trismegisto a Charles Fourier. Sendo assim, é possível caracterizar o movimento como uma realização multifacetada cujas raízes estão nas manifestações que buscaram a ruptura, a transgressão e a liberdade desde o Romantismo.

Assim, tendo em vista este caráter revolucionário do Surrealismo, que se volta contra a sociedade capitalista burguesa, contra a sua ideologia e contra os

---

<sup>1</sup> Confira Breton (2001).

O feminino no surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton

métodos pelos quais ela se sustenta, não é espantoso que ele também tenha se voltado contra o patriarcado, valorizando a mulher e dedicando-se a pensar sobre questões de gênero.

Neste sentido, o presente artigo tem o objetivo de analisar como se manifesta a ideia de feminino no movimento surrealista, utilizando, para tanto, a narrativa poética *Nadja* (1928)<sup>2</sup>, de André Breton. Em relação aos aspectos teóricos, serão aproveitados alguns conceitos da chamada primeira vertente da crítica literária feminista, sistematizada pela crítica norte-americana Elaine Showalter, “[...] que se dedica a mulheres como leitoras, ocupando-se da análise dos estereótipos femininos, do sexismo subjacente à crítica literária tradicional e da pouca representatividade da mulher na história literária.” (ZOLIN, 2009, p.229). No que se refere a isto, serão utilizadas as proposições acerca dos estereótipos femininos difundidos pela literatura de autoria masculina encontrados na importante obra *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar<sup>3</sup>. Há que se atentar que, embora esta obra seja direcionada à segunda vertente da crítica feminista, chamada por Showalter de “ginocrítica”, “[...] que se dedica a mulheres como escritoras, constituindo-se num discurso crítico especializado na mulher, alicerçado em modelos teóricos desenvolvidos a partir de sua experiência, conhecida por meio do estudo de obras de sua autoria [...]” (ZOLIN, 2009, p. 229), a argumentação de Gilbert e Gubar se inicia por meio da exploração de imagens femininas decorrentes do pensamento patriarcal, visando explicar de que maneira estas interpretações masculinas teriam influenciado o olhar das escritoras mulheres a respeito de si mesmas.

### **Crítica literária feminista: *the madwoman in the attic***

A denominada crítica literária feminista possui sua origem atrelada ao desenvolvimento do pensamento feminista a partir da década de 1960, sendo dividida entre duas principais abordagens teóricas: a anglo-americana, com nomes como os de Kate Millett e Elaine Showalter; e a francesa, engendrada por estudiosas como Hélène Cixous e Julia Kristeva.

À vista disto, torna-se necessário explicitar que este artigo se baseia nas proposições teóricas da crítica feminista anglo-americana, representada,

---

<sup>2</sup> Confira Breton (1999).

<sup>3</sup> Confira Gilbert e Gubar (2000).

conforme já salientado, pelas ideias de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, na obra *The Madwoman in the Attic*, de 1979. Neste importante trabalho, as autoras partem da teoria do crítico Harold Bloom, chamada “ansiedade da influência”, segundo a qual os escritores possuem uma relação de influência para com seus predecessores, que representam, ao mesmo tempo, um modelo a ser seguido e um modelo a ser superado. Com base neste pressuposto, Gilbert e Gubar analisam, então, de que maneira a tradição literária patriarcal influencia as obras escritas por mulheres.

*The Madwoman in the Attic* inicia-se demonstrando como a literatura sempre foi um espaço essencialmente masculino, reflexo da cultura patriarcal. O exercício da escrita era considerado de natureza masculina, bem como quaisquer tipos de atividades intelectuais ou que exigissem alguma autonomia. Segundo as críticas: “*In patriarchal Western culture [...] the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like a penis.*” (GILBERT; GUBAR, 2000, p.6)<sup>4</sup>. Deste modo, sendo a caneta uma espécie de pênis metafórico, à mulher, não restaria outra realidade senão o silêncio.

Assim, tendo em vista o conhecido histórico de opressão sofrido pelas mulheres através dos séculos, é cabível dizer que, da mesma forma como as relações de subordinações típicas da sociedade patriarcal se encontram refletidas na ocorrência de um cânone literário predominantemente masculino, a representação feminina realizada nestas obras também pode ser considerada um reflexo deste modo de organização social.

De acordo com Gilbert e Gubar, o imaginário masculino a respeito das mulheres se manifesta de maneira dicotômica, retratando-as ou como anjos, ou como monstros. Tais estereótipos podem ser observados em textos masculinos desde a antiguidade, na figura de personagens lendárias como Virgem Maria e Lilith.

A mulher-anjo tem como principal característica a submissão, trata-se de uma mulher pura, bondosa, inocente, austera, delicada e passiva, que beira ao transcendental – é capaz de perdoar e de realizar grandes sacrifícios, já que seria próprio de sua natureza obedecer. Normalmente é ambientada na esfera doméstica, sendo boa esposa, boa mãe e boa dona de casa, servindo, assim, como exemplo de conduta a ser seguido.

---

<sup>4</sup> “Na cultura patriarcal ocidental [...] o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético do qual a caneta é um instrumento de poder gerador, tal qual um falo” (GILBERT; GUBAR, 2000, p.6, tradução nossa).

O feminino no surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton

Não por acaso, a imagem de mulher-anjo possui uma conotação positiva comparada à de mulher-monstro, afinal, trata-se de uma mulher cuja ação converge àquilo que se entende por feminino. Conforme expressam as autoras: “*The arts of pleasing men, in other words, are not only angelic characteristics; in more worldly terms, they are the proper acts of a lady.*” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 24)<sup>5</sup>.

Contrariamente, a mulher-monstro diverge desta noção de feminino imposta pelo patriarcado, sendo este o motivo pelo qual acaba sendo considerada monstruosa. Esta mulher contradiz sua natureza ao ser ativa, agressiva, insubordinada, independente, pois todas estas características seriam qualidades exclusivamente masculinas. Em suma, quaisquer tipos de ações significantes, se fossem realizadas por uma mulher, eram tidas como antinaturais, logo, como monstruosas.

Na literatura, a mulher-monstro assume diversas formas, tais como a bruxa, a louca, a *femme fatale*. O destino de todas elas, porém, costuma ser o mesmo: a decadência e a punição. Um exemplo de como pode ser trágico o final de uma mulher que ousa ser independente, isto é, que ousa agir como homem. Considerando isto, torna-se perceptível a importância que existe na análise dos estereótipos femininos, como elucida Zolin (2009, p.227):

O exame cuidadoso das relações de gênero na representação de personagens femininas, tarefa dessa primeira vertente da crítica feminista, aponta claramente para as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina. Assim, o feminismo mostra a natureza construída das relações de gênero, além de mostrar, também, que muito frequentemente as referências sexuais aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante: o engendramento masculino possui conotações positivas; o feminino, negativas.

É importante notar, porém, que estes dois principais estereótipos femininos, anjo e monstro, só se sustentam porque há neles implícita uma ideia já aceita culturalmente, sobre o que seria feminino e masculino. O feminino e o masculino são construções sociais, suas características são definidas a partir da cultura da

---

<sup>5</sup> “Em outras palavras, as artes que buscam agradar aos homens não são apenas compostas por características angelicais; em termos mais genéricos, incluem os próprios atos de uma mulher.” (GILBERT; GUBAR, 2000, p.24, tradução nossa).

organização social da qual fazem parte. Desta maneira, sendo o patriarcado a forma de organização social predominante na maioria das sociedades, é natural que as ideias de feminino e masculino estejam fundamentadas em características que ajudem a consolidar a superioridade do homem em relação à mulher.

Assim, entende-se por masculino tudo aquilo que esteja relacionado ao poder, tal como a guerra, a força, a ação, a dominação, a razão, a intelectualidade, a matéria – todas estas características, algumas já mencionadas, seriam inerentes ao homem. A ideia de feminino, por sua vez, compreende tudo aquilo que é oposto e inferior no que diz respeito ao homem: a passividade, a delicadeza, a atividade doméstica, a intuição, o irracional, o contato com a natureza, o espiritual.

Tendo em vista estas ideias, torna-se possível analisar, então, como o Surrealismo interpreta o feminino, de que forma ele se utiliza desta construção – se pela reafirmação ou pelo rompimento – tanto no que diz respeito às teorizações de seu grupo, quanto no que tange à representação feminina presente na narrativa poética *Nadja*.

### **A representação da mulher em *Nadja*, de André Breton**

O Surrealismo, conforme já demonstrado, é um movimento cujas crenças e objetivos divergem dos da classe dominante. Alicerçado em valores como a liberdade – a única aspiração legítima de Breton, como diz no *Manifesto* de 1924 – o grupo surrealista se declara oposto a tudo aquilo que aprisiona e diminui o homem, sendo inevitável, então, sua oposição à sociedade capitalista burguesa, bem como aos valores que a sustentam.

Neste sentido, a organização social patriarcal e a questão da opressão feminina também receberam especial atenção dos surrealistas. Segundo Bethany Ladimer (1980), no artigo intitulado “*Madness and the irrational in the work of Andre Breton: a feminist perspective*”:

*By virtue of her political and social situation, Woman symbolized for the surrealists a set of values contrary to the dominant social values against which they sought to rebel. For example, women did not often participate in productive work and largely as a consequence of this fact, their imaginations were left relatively freer. In a more subjective, personal interpretation that sometimes tended to ignore the political and social reality of the woman's real experience, many surrealist artists also felt that social change might be effected through insights afforded by mutual expressions of unimpeded sensuality. And finally, Woman was often identified*

O feminino no surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton

*with highly valued extralogical and extrarational modes of thought.* (LADIMER, 1980, p.176)<sup>6</sup>.

A partir deste fragmento, é possível depreender que o Surrealismo não empenha forças na desconstrução da ideia de feminino imposta culturalmente às mulheres – antes, identifica-se com ela. Para os surrealistas, não há uma conotação negativa na ideia de feminino baseada em características como o irracional e a intuição, pois são justamente estes os valores fundamentais de seu movimento.

Portanto, a exclusão feminina do poder e da intelectualidade se realiza, para os surrealistas, como algo positivo, pois, ao estarem livres de certas pressões do sistema, as mulheres – com o seu irracional – são tidas como a esperança de um futuro mais harmônico, já que seriam as únicas capazes de governar de acordo com as práticas surrealistas. Tal ideia pode ser observada com clareza na obra *Arcano 17*, de André Breton (1986, p.47-48):

[...] teria chegado o momento de fazer valer as idéias da mulher em detrimento das do homem, cuja falência se perpetra bastante tumultuadamente hoje em dia. E ao artista, em particular, que cabe, ainda que seja em protesto contra esse escandaloso estado de coisas, a tarefa de fazer predominar ao máximo tudo aquilo que diz respeito ao sistema feminino do mundo por oposição ao sistema masculino, de investir exclusivamente nas faculdades da mulher, de exaltar, ou melhor ainda, de se apropriar, a ponto de fazê-lo zelosamente seu, de tudo aquilo que a distingue do homem no que se refere aos modos de apreciação e de volição.

O momento a que se refere Breton trata-se da Segunda Guerra Mundial, para ele, a confirmação de que o modo como o homem conduziu a sociedade – representada pelo modo de produção capitalista, pelo patriarcado, pelos valores burgueses, pelo pensamento racional – não ocasionou outra coisa senão destruição e barbárie, sendo necessária, então, a valorização da mulher e de suas ideias. Desta

---

<sup>6</sup> “Em função de sua situação política e social, a Mulher simbolizava para os surrealistas um conjunto de valores opostos aos valores sociais dominantes, contra os quais os surrealistas buscavam se rebelar. As mulheres, por exemplo, não participavam frequentemente dos trabalhos produtivos e, como consequência deste fato, a sua imaginação possuía mais liberdade, ainda que relativamente. Numa interpretação mais subjetiva e pessoal que por vezes buscava ignorar a realidade política e social da real experiência da mulher, muitos artistas surrealistas também sentiram que a mudança social poderia ser implementada de alguma forma com conhecimentos adquiridos por meio de expressões mútuas de sensualidade livre. Além disso, a Mulher frequentemente era identificada com modelos extralógicos e extraracionais de pensamento.” (LADIMER, 1980, p.176, tradução nossa).

maneira, subentende-se mais uma vez o valor positivo atribuído pelos surrealistas à natureza feminina construída pelo patriarcado.

Assim, tendo em vista esta perspectiva, torna-se necessário verificar como esta ideia de feminino influencia na representação de personagens femininas pelo Surrealismo. Para tanto, será analisado o romance mais conhecido do Surrealismo, a narrativa poética *Nadja*, de André Breton.

*Nadja* é uma prosa surrealista por excelência. Híbrida, une autobiografia, ensaio e narrativa, sendo todos estes gêneros permeados pelo lirismo já característico do movimento. Possui também uma grande ilustração fotográfica, segundo Breton (1999, p. 8), com a intenção de “eliminar qualquer descrição”, porém, conforme alguns críticos já apontaram, a utilização de tal recurso se caracterizaria mais pela necessidade do escritor de conferir crédito ao seu relato, do que propriamente pelo objetivo de eliminar as descrições, já que, ainda assim elas se manifestam no texto.

Nesta obra, considerada como uma narrativa de encontro, Breton expõe seus momentos com a personagem Nadja, mulher de alma errante que conhece por acaso, e, com a qual desenvolve uma forte relação. O autor inicia seu texto em tom ensaístico, refletindo sobre si, e relatando uma série de acontecimentos de sua vida que sustentam a crença surrealista naquilo que se denomina **acaso objetivo**.

Segundo o Surrealismo, acaso objetivo é a manifestação de uma subjetividade projetada num objeto, isto é, são as “petrificantes coincidências” (BRETON, 1999, p.19) às quais se refere Breton no decorrer da obra em questão. É importante notar que, tais coincidências também possuem a função de conferir crédito àquilo que está sendo narrado, pois, confirmariam a veracidade da crença surrealista e, antecipariam aquele que seria o acaso objetivo mais importante de sua história: seu encontro com Nadja.

Os encontros entre Breton e Nadja são apresentados pelo autor sob a forma de diário, tendo início em 4 de outubro de 1926 – o dia em que se conheceram –, até 12 de outubro do mesmo ano. Numa dessas tardes ociosas e sombrias, descreve Breton, andava ele sem rumo certo, pela Rua Lafayette, quando, por acaso, se depara com uma jovem cuja aparência o instiga:

De repente, a cerca de uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma jovem pobrementemente vestida, que também me vê, ou já me vira. Caminha de cabeça erguida, contrariamente a todos os passantes. A criatura é tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. [...] Jamais havia visto uns olhos assim. (BRETON, 1999, p.60-61).

Breton instaura uma conversa com a jovem, e logo se vê encantado por sua presença, o que gera nele o seguinte questionamento: “Que pode haver de tão extraordinário nesses olhos? Por que deixam transparecer ao mesmo tempo uma obscura miséria e um luminoso orgulho?” (BRETON, 1999, p.61).

Os dois prosseguem conversando com naturalidade, até que finalmente são apresentados formalmente um ao outro. A moça diz que se chama Nadja, e explica: “Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é apenas um começo” (BRETON, 1999, p. 63). A identificação entre ela e o surrealista acontece de maneira imediata, os dois conversam com intimidade até a hora do jantar, quando precisam se despedir. Neste momento, Breton se encanta mais uma vez com a liberdade transmitida por Nadja, o que o faz fazer uma pergunta um tanto incomum:

Para mudar de assunto, pergunto-lhe onde vai jantar. De repente aquela inconstância ou, mais precisamente, aquela *liberdade* que só nela encontrei: “Onde? (estendendo o dedo:) ali, ou lá (aponta para os dois restaurantes mais próximos), onde estiver no momento. É sempre assim.” No instante de deixá-la, quero fazer-lhe uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que somente eu seria capaz de fazer, sem dúvida, mas que pelo menos desta vez, encontrou uma resposta à altura: “Quem é você?” E ela, sem hesitar: “Eu sou uma alma errante” (BRETON, 1999, p. 67, grifo do autor).

Logo nestas primeiras passagens a respeito de Nadja, é possível perceber uma dualidade na representação feminina realizada por Breton. Por exemplo, a primeira descrição de Nadja remete, ainda que de uma maneira revisitada, ao angelical. A moça, segundo Breton, é tão frágil que mal toca o solo ao pisar, sugerindo o seu pertencimento a um plano superior, espiritual, oposto ao plano material dos demais passantes. Ela se distingue deles também ao andar na direção contrária, o que se apresenta para o escritor surrealista como uma espécie de sinal do maravilhoso. A faceta angelical de Nadja, porém, logo é permeada pela obscuridade, de acordo com a representação de Breton. Para o autor, o olhar da jovem transparece, ao mesmo tempo, uma obscura miséria e um luminoso orgulho, fato este que o intriga e que, não por acaso, evidencia aquela que seria sua leitura a respeito de Nadja – luz e sombra, anjo e monstro.

Os encontros entre Breton e Nadja avançam, confirmando para o autor o motivo pelo qual a moça exerce nele tamanho fascínio: Nadja vive de acordo

com aquilo que prega o Surrealismo, sendo, então, a representante perfeita de suas crenças:

Ficamos algum tempo em silêncio, de repente ela assume um tom mais íntimo “Uma brincadeira: Diga qualquer coisa. Feche os olhos e diga uma coisa qualquer. Não importa o quê, um número, um nome. Assim, por exemplo (ela fecha os olhos): Dois, duas. Duas o quê? Duas Mulheres. Como estão vestidas? De preto? Onde estão? Num parque... E, depois, que fazem? Vamos lá, é tão fácil, por que não quer brincar? Sabe de uma coisa? É assim que converso comigo quando estou sozinha, que conto para mim toda espécie de histórias. E não apenas histórias de mentira: é exatamente assim que vivo” (BRETON, 1999, p. 71).

Tal constatação, contudo, colabora para a fluência de interpretações oriundas dos estereótipos anjo e monstro, pois Breton passa a nutrir sentimentos contraditórios em relação à jovem, como pode ser observado no seguinte fragmento:

Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter. Sei que ela, com toda a força do termo, chegou a me tomar por um deus, a crer que eu fosse o sol. Lembro-me também – e nada naquele instante podia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico -, lembro-me de ter lhe aparecido negro e frio como um homem aterrado aos pés da esfinge (BRETON, 1999, p. 105-106).

Nadja passa a representar para Breton, ao mesmo tempo, o gênio livre e a esfinge, a existência inspiradora e a existência impossível, a criatura elevada e a criatura que caminha para a autodestruição, o anjo e o monstro. Nadja se torna, portanto, como uma espécie de espelho para o escritor – ela reflete a inviabilidade de se viver em sociedade de acordo com o Surrealismo:

Por mais maravilhado que eu continuasse por essa forma de se governar fundamentada exclusivamente na mais pura intuição e operando permanentemente com prodígio, ficava também cada vez mais alarmado por sentir que, no momento em que a deixava, era reclamada pelo turbilhão da vida que se mostrava tão solicitante em seu redor, obstinada em obrigá-la,

O feminino no surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton

entre outras concessões a ter que comer e dormir (BRETON, 1999, p. 109-110).

Diante disto, a convivência entre os dois se torna impossível, Breton passa a sofrer com as histórias degradantes que Nadja lhe conta a respeito de sua vida, decidindo parar de vê-la em definitivo no dia 13 de outubro de 1926. Tal decisão não é acatada inteiramente, pois, o autor mesmo admite, logo em seguida, que ainda tornou a vê-la por muitas vezes após a data do rompimento, sendo inevitável, no entanto, que os dois se distanciassem da mesma forma.

O desfecho de *Nadja* também é previsível. Breton fica sabendo, após algum tempo, que a moça havia sido internada em um hospital psiquiátrico. A obra se encerra, então, com o movimento de reflexão do surrealista acerca de sua aventura com a moça de alma errante. O autor passa a meditar sobre questões mal esclarecidas de sua relação, buscando o entendimento sobre aquilo que Nadja simbolizaria em sua vida.

Para concluir, cabem ainda algumas reflexões a respeito desta intrigante personagem feminina. Nadja era uma mulher livre. Livre a despeito de quaisquer imposições sociais, tais como as de ordem econômica e moral e de normalidade. Por exemplo: Nadja trabalhava apenas quando necessário e demonstrava não se importar com o dinheiro, a não ser para fins de sobrevivência. Tampouco estava alinhada à moralidade da época que, sabidamente, afetava de forma ainda mais opressora as mulheres. Tratava-se de uma jovem mulher, solteira, morando sozinha em Paris. Sua sexualidade era vivida sem nenhum pudor, chegando até mesmo a se prostituir caso assim precisasse. Ademais, fazia amizades com pessoas de todas as classes sociais e faixas etárias, sendo, segundo Breton (1999, p. 108): “[...] a criatura sempre inspirada e inspirante que não gostava de estar senão na rua, para ela o único campo válido de experiências.” Também não obedecia às leis da chamada normalidade, manifestando uma atitude contemplativa em relação à vida: deixava-se guiar pela sua intuição, não se importava com questões de tempo ou de espaço, demonstrava sinais de vidência, falava consigo mesma na presença de outrem, interpretava fatos cotidianos como sinais, dentre vários outros tipos de comportamento condenáveis pela sociedade.

À vista disto, torna-se ainda mais notória a supracitada identificação entre Nadja e as crenças do Surrealismo. Porém, mais do que isto, o texto de Breton acaba por sugerir, igualmente, uma incompatibilidade entre a atitude surrealista e a ideia de masculino fomentada pelo patriarcado. Se o fato de a mulher ter sido privada do exercício de sua autonomia e de sua intelectualidade durante séculos

é, verdadeiramente, tanto positivo quanto ideal para a prática do Surrealismo, devido à suposta conservação de sua mente num estado “mais livre”, então, é possível dizer, também, que o mesmo não se verifica em relação ao homem. Ou seja, o histórico marcado por séculos de poder, de pensamento racional, de responsabilidade social, influencia e inviabiliza o homem na realização desta atitude. Tal fato pode ser observado na incapacidade de desprendimento de Breton, em oposição à de Nadja:

Nem podia ser de outra forma, considerando o mundo de Nadja, em que tudo tomava imediatamente a aparência da queda ou da ascensão. Mas estou julgando *a posteriori* e me arrisco em dizer que não poderia ter sido de outra forma. Por mais vontade que tivesse, e também talvez alguma ilusão, nunca estive à altura do que ela me propunha (BRETON, 1999, p. 128).

Consequentemente, é cabível até mesmo lançar a hipótese de que a liberdade, no modo como ela é aspirada e compreendida pelos surrealistas, talvez só possa ser vivida plenamente por uma mulher. Um homem, mesmo que vivesse de acordo com as crenças do movimento, ainda carregaria dentro de si a marca dos “séculos de domesticação de espírito” (BRETON, 2001, p. 207), aos quais se refere Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1930.

### ***The feminine in surrealism: the representation of Women in Nadja, by André Breton***

**ABSTRACT:** This article aims to investigate the relations between Surrealism and the feminine by analyzing the representation of women in André Breton's literary work *Nadja* (1928). The theoretical framework will be Sandra M. Gilbert and Susan Gubar's *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979).

**KEYWORDS:** Surrealism. Feminist Literary Criticism. *Nadja*. André Breton.

### **REFERÊNCIAS**

BRETON, A. **Arcano 17**. Tradução de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

O feminino no surrealismo: a representação da mulher em *Nadja*, de André Breton

\_\_\_\_\_. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**: the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.

LADIMER, B. Madness and the irrational in the work of Andre Breton: a feminist perspective. **Feminist Studies**, New York, v.6, n.1, p.175-195, 1980.

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

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. ver. ampl. Maringá: EDUEM, 2009. p.217-231.





# TRANSMODALIZAÇÃO INTERMODAL: UM NOVO FIGURINO PARA *DOM JUAN* DE MOLIÈRE

Ana Luiza Ramazzina GHIRARDI\*

**RESUMO:** Dom Juan e seu fiel empregado *Sganarelle* ainda hoje encantam plateias do mundo inteiro. Com o avanço da tecnologia e das novas formas de comunicação, o interesse pela obra genial de Molière não poderia ficar restrito aos palcos de teatro. Ela tem sido, de fato, objeto de intenso interesse nesse momento de transformação e produção de diferentes modos de linguagens que proporcionam dinâmicas diversas de recepção. Esse trabalho destaca a modalidade HQ como veículo para retomar e recriar o texto de Molière. Essa nova leitura visual do literário alia as vantagens tradicionais da utilização desse gênero às novas possibilidades da linguagem multimodal. Segundo Nicolas Presl (2009), ao transpor uma obra literária para HQ, o adaptador dialoga com uma obra antiga citando-a por um filtro de modernidade. Através do cotejo das adaptações *Vents d'Ouest* (2008) e de *Guy Delcourt Productions* (2010) do primeiro ato da peça de Molière, *Dom Juan*, é possível compreender como essas novas configurações realizam uma remixagem de conteúdo através de uma transmodalização intermodal (imagem, som, texto) e incorporam um processo contínuo de diálogo com gêneros tradicionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Dom Juan*. Molière. Transmodalização intermodal. HQ.

## Introdução

A transformação das tecnologias de informação ao longo das últimas décadas tem se traduzido no surgimento de um importante repertório de novas manifestações do uso de linguagem. Formas de expressão textuais (quadrinhos, cinema, teatro, *grafitti*, mídia, páginas de sites de internet, anúncios, etc.) cujo estudo era, ainda há pouco, periférico passam agora a ocupar lugar de destaque.

---

\* UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - alramazzina@uol.com.br

Ao mesmo tempo, o estudo da pluralização de modos de comunicação e sua complexa rede de implicações vai tomando fôlego e fomentando o surgimento de reflexões importantes. Em seu *Linguaggio e Multimodalità – Gestualità e oralità nelle lingue vocali e nelle lingue dei segni*, Sabina Fontana (2009) elenca algumas das contribuições recentes mais significativas para essa área que se estrutura. Para a autora, esse novo contexto imprime um caráter multimodal à dinâmica de produção e funcionamento textuais: “*L’uso concomitante di più canali comunicativi e di indici come il gesto, l’espressione facciale, la postura, la direzione dello sguardo e la prossemica, rende la comunicazione multimodale.*” (FONTANA, 2009, p. 15)<sup>1</sup>.

O fato de Fontana incorporar, nesse tipo de análise, atenção a modos não-verbais de comunicação (como o gesto, a expressão facial, a postura, a direção do olhar e a proxêmica) indica que a reflexão sobre a multiplicação de linguagens deve necessariamente avançar para além da constatação das reconfigurações das formas textuais. Seu enfoque na relação específica entre multiplicidade de linguagens e sua organização como elementos de uma composição final única remete justamente à noção de comunicação multimodal, oferecendo uma perspectiva de investigação que acrescenta diferentes modos de expressão à linguagem verbal e escrita. Essa perspectiva multimodal permite examinar de modo particularmente produtivo as características do funcionamento da linguagem no contexto atual das novas mídias.

Tal processo de multiplicação de linguagens solicita uma atenção particular, bem como o estabelecimento de uma perspectiva de análise que articule a reflexão sobre a pluralidade da língua e de seus sentidos à pluralidade do mundo e de seus sujeitos, suas culturas e seus modos de expressão. Além disso, importa observar que essas novas configurações incorporam, em seu processo de formação e funcionamento, um processo contínuo de diálogo com gêneros tradicionais. Esse diálogo tem na literatura objeto privilegiado: a natureza da polissemia literária fornece estratégias e possibilidades únicas de configuração ao processo de construção de novos gêneros e linguagens. A textura característica do literário e sua instabilidade constitutiva o tornam particularmente propício como ponto de partida para o diálogo entre formas novas e formas tradicionais de usos da linguagem.

Este artigo propõe que, no contexto renovado de produção e recepção textual, textos literários têm, com frequência, sido tomados como ponto de partida para

---

<sup>1</sup> “O uso concomitante de mais canais comunicativos e de índices como o gesto, a expressão facial, a postura, a direção do olhar e a proxêmica, torna a comunicação multimodal.” (FONTANA, 2009, p. 15, tradução nossa).

reapropriações por novas lentes e novas linguagens. Para tanto, busca-se através do exemplo de dois hipertextos HQ compostos a partir da peça de Dom Juan de Molière, discutir as novas possibilidades de criação e leitura a partir de uma remixagem do conteúdo através de uma transmodalização intermodal (imagem, som, texto, etc.).

## **Novas tecnologias, multimodalidade, novo leitor**

Os novos entrelaçamentos de modos de produção, veiculação e significação textuais, emprestam importância às formas pelas quais novas tecnologias e novas formas de comunicação reorganizam a produção da linguagem, bem como suas dinâmicas de recepção. Inseridos nesse contexto em que novas tecnologias e novas mídias caminham de mão dadas com as novas formas de linguagem, os leitores/produtores se veem confrontados com um complexo e inédito emaranhado de possibilidades de criação de sentidos.

Por isto, esta circunstância, ao mesmo tempo que oferece a possibilidade de multileituras, demanda também a construção de novas habilidades e o desenvolvimento de uma familiaridade com novas formas de linguagem. Vale dizer, o presente movimento de transformação de mídias e linguagens demanda do leitor saberes e hábitos substancialmente diversos daqueles que o faziam proficiente na dinâmica anterior. Esse processo de ampliação e transformação, contudo, nem sempre é tarefa simples ou confortável para sujeitos cujas estratégias de leituras foram desenvolvidas a partir de gêneros textuais mais tradicionais.

O esforço de buscar uma compreensão mais ampla das novas dinâmicas textuais implica, portanto, a necessidade de verificar como esse fenômeno afeta a formação de leitores imersos em um entorno textual e social substancialmente novo. Conforme apontam Dionísio e Vasconcelos, os leitores agora são expostos a múltiplas referências que se misturam para constituir um grande “mosaico multissemiótico” (DIONISIO; VASCONCELOS, 2013, p.22). Assim, é preciso ter em conta que:

[a]s novas mídias, os suportes e as possíveis implicações no processo de aprendizagem da leitura, considerando os modos semióticos na tessitura dos textos digitais, sinalizam a necessidade de ler e escrever cada vez mais na era da computação. Talvez não esteja mais difícil aprender a ler, talvez nossas produções textuais estejam mais complexas, nossos suportes textuais estejam mais evoluídos ou diversificados, exigindo, conseqüentemente, uma

reorganização de nossos hábitos mentais de práticas de leituras. (DIONISIO; VASCONCELOS, 2013, p. 22).

Ainda que essas autoras proponham que esse mosaico multissemiótico não implique necessariamente maior dificuldade para empreender a leitura (“talvez não esteja mais difícil aprender a ler”), elas reconhecem a existência de um processo de reorganização nos modos de ler desencadeado pelos novos suportes e seu funcionamento. A rapidez com que novos referenciais se impõem solicita do leitor novos processos mentais capazes de fazer frente a essa demanda de novas formas de leitura. Para capacitar-se a esse contexto de comunicação, o leitor necessita, então, encontrar um processo que o habilite à empreitada de expansão produtiva das próprias capacidades cognitivas.

Umberto Eco reconhece o fenômeno e aponta para a exiguidade do tempo de que dispomos para a realização de tal façanha:

A velocidade com que a tecnologia se renova impõe-nos um ritmo insustentável de reorganização de nosso hábitos mentais [...]. E cada nova tecnologia implica a aquisição de um novo sistema de reflexos, o qual nos exige novos esforços, e isso num prazo cada vez mais curto. Foi preciso quase um século para as galinhas aprenderem a não atravessar a rua. A espécie terminou por se adaptar às novas condições de circulação. Mas não dispomos desse tempo. (ECO; CARRIÈRE, 2010, p. 41-42).

A velocidade das novas tecnologias e o complexo processo de adaptação que exigem do leitor são, entretanto, apenas uma das dimensões desse novo contexto. A inovação midiática gera desafios importantes também para a forma como têm sido tradicionalmente pensados os gêneros textuais.

## **Multimodalidade e gêneros textuais**

Esse novo panorama de produção, veiculação e significação textuais impacta necessariamente a reflexão tradicional sobre gêneros textuais, uma vez que eles são organizadores justamente das expectativas e possibilidades de produção/recepção de textos. Essa questão, nem é preciso enfatizar, está diretamente ligada aos já mencionados desafios com que se deparam agora autor e leitor. Desestabilizadas as referências tradicionais, ambos se veem diante de uma ressignificação de sua expertise e de seu estoque de referenciais consolidados. Eles são confrontados com

uma realidade que solicita o desenvolvimento de habilidades que lhes permitam suficiência em um contexto radicalmente transformado.

O reconhecimento dessa vinculação entre mídias, autores, leitores e gêneros tem gerado debates intensos. Dominique Maingueneau (2007), um dos representantes mais destacados dessa linha de investigação, propõe que a expectativa do receptor se forma a partir de um modo específico de organizar a gama de elementos que compõe o ato da comunicação. A linha proposta por Maingueneau para a reflexão sobre os gêneros apresenta conexões com a perspectiva multimodal de análise, diálogo que sugere a profundidade das novas tecnologias nas dinâmicas de produção e recepção de textos:

*Un genre est un ensemble de normes, variables dans le temps et l'espace, qui définissent certaines attentes de la part du récepteur : le lecteur d'un roman d'espionnage n'a pas les mêmes attentes que le spectateur d'une tragédie classique. Ces normes portent sur les diverses paramètres de l'acte de communication : une finalité, des rôles pour ses partenaires, des circonstances appropriées (un moment, un lieu), un support matériel (oral, manuscrit, imprimé...), un mode de circulation, un mode d'organisation textuel (plan, longueur...), un certain usage de la langue (l'auteur doit choisir dans le répertoire des variétés linguistiques : diversité des langues, des niveaux de langue, des usages en fonction des régions ou des milieux, etc.). (MAINGUENEAU, 2007, p. 11-12).*

As opções realizadas pelo autor a partir do repertório que constitui o gênero revelam seu caráter de sujeito inserido em um tempo e um espaço determinados. Essa inserção histórica e social emoldura o funcionamento do gênero também para o leitor: o texto final oferece ao leitor uma gama de possibilidades que podem ou não coincidir com suas expectativas quanto ao texto e o gênero ao qual ele pertence. O leitor, diante das escolhas do autor, será levado a um posicionamento e entendimento de tal perspectiva e a uma ampliação de sua compreensão do que vai implicado na escolha de um gênero específico.

Nessa perspectiva, Maingueneau (2013, p.70) indica que “[...] graças ao nosso conhecimento dos gêneros do discurso, não precisamos prestar uma atenção constante a todos os detalhes de todos os enunciados que ocorrem à nossa volta.” O leitor é capaz de identificar rapidamente um gênero (folheto publicitário, fatura, etc.) e graças a essa habilidade pode se ater em menos elementos do texto fazendo uma leitura mais veloz (MAINGUENEAU, 2013). As novas mídias e os novos textos que elas vão gerando, colocam em xeque justamente essa capacidade

de identificação e categorização. Isto se dá não apenas pelo ingresso de novos elementos textuais, mas pela ressignificação de elementos já conhecidos.

À ideia de Maingueneau, acrescenta-se a noção de gênero textual e de novas formas de linguagem introduzida por Bazerman. Em *Gêneros Textuais, Tipificação e Interação*, o autor confere centralidade à noção de gênero na vida cotidiana ao indicar que “[...] o conhecimento gerado pelos textos (escrita, publicação e leitura) entra nas práticas da vida diária.” (BAZERMAN, 2011b, p. 146).

Ao evidenciar a ligação estreita entre gênero e prática cotidiana, o autor indica que “[...] o surgimento dos nomes de gêneros e a articulação de expectativas, e até mesmo a regulamentação de elementos [...] aumentam a saliência social, a definição, a co-orientação etc. dos gêneros.” (BAZERMAN, 2011b, p.154). Ele enfatiza, assim, a relevância da tipificação e interação no que diz respeito a gêneros e modos pelos quais a sociedade, em constante mutação, direciona as atividades discursivas para diferentes caminhos.

Os gêneros, como também outras dimensões sociais que estão incorporadas nas nossas ações, percepções ou vocabulários de reflexão e planejamento, ajudam a dar forma à ação emergente dentro de situações específicas. À medida que, em séculos recentes, o mundo social tem se tornado cada vez mais diferenciado, muitas atividades são realizadas em diferentes tipos de situações sociais, tornando as atividades discursivas cada vez mais diferenciadas (BARZEMAN, 2011b, p. 154).

A contribuição de Bazerman ajuda a evidenciar a porosidade dos limites entre gênero textual e novas formas de linguagem. Em *Gênero, Agência e Escrita*, ele sustenta que “[...] os gêneros constituem um recurso rico e multidimensional que nos ajuda a localizar nossa ação discursiva em relação a situações altamente estruturadas. O gênero é apenas a realização visível de um complexo de dinâmicas sociais e psicológicas.” (BAZERMAN, 2011a, p.29). Esse entrelaçamento de capacidades e perspectivas como elemento constitutivo do processo de apropriação da língua é um dos pontos centrais do argumento avançado pelo autor, e permite lançar luz sobre as relações entre a multiplicidade de situações de funcionamento do discurso e a crescente importância da multimodalidade como traço característico de novas formas textuais.

É ainda sob a perspectiva que conjuga estudo de gênero e diferentes tipos de linguagem, contextos e tecnologias, que surge a contribuição oferecida por Luiz Antônio Marcuschi (2012) em *Gêneros textuais: configuração, dinamicidade*

e circulação. O autor acredita que atualmente a noção de gênero se encontra “diluída” e sugere a necessidade de um questionamento daquilo que temos entendido por “gênero textual”, uma vez que os “[...] gêneros variam, adaptam-se, renovam-se e multiplicam-se [...]” (MARCUSCHI, 2012, p. 19).

Marcuschi ainda destaca que é preciso explorar alguns elementos como

[a] dinamicidade, a situacionalidade, a historicidade e a plasticidade dos gêneros para mostrar que eles não são classificáveis como formas puras, nem podem ser catalogados de maneira rígida. Devem ser vistos na relação com as práticas sociais, os aspectos cognitivos, os interesses, as relações de poder, as tecnologias, as atividades discursivas e no interior da cultura. Eles mudam, fundem-se, misturam-se para manter sua identidade funcional com inovação organizacional. (MARCUSCHI, 2012, p. 19).

O trabalho do autor reforça a ideia de que é importante avançar na reflexão sobre gênero, contexto social, novas tecnologias e novas linguagens. Suas pesquisas enfatizam a relevância de se compreenderem os diferentes modos pelos quais os gêneros circulam e se concretizam. O autor destaca que é preciso estudá-los a partir de suas “[...] formações interativas, multimodalizadas e flexíveis de organização social e de produção de sentidos.” (MARCUSCHI, 2012, p. 20).

## Multimodalidade, multiletramento

Essa dimensão social do gênero, sua atualização por autores e leitores concretos implica, como apontado acima, que os atores nesse processo se capacitem nessas novas linguagens. Nesse sentido, o estudo das mudanças nas formas de produção, veiculação e significação textuais se articula também com os mecanismos de formação desses novos agentes. Angela Paiva Dionisio (2012), em *Gêneros textuais e multimodalidade*, indica a necessidade de um alargamento no estudo da elaboração textual a partir do novo contexto tecnológico, e dos novos termos que se incorporam à atividade do fazer textual como **multimodalidade** e **intermedialidade**. A autora aponta que “[...] o **letramento visual** está diretamente relacionado com a organização social das comunidades e, conseqüentemente, com a organização dos gêneros textuais.” (DIONISIO, 2012, p. 138, grifo nosso).

Ao enfatizar o papel das novas tecnologias na formação da dinâmica de novas formas de expressão em contextos sociais diversos, ela reforça a ideia de que aspectos visuais de um texto (não só as imagens como também a disposição

da escrita) são igualmente constitutivos do gênero. A autora propõe que se fale em **letramentos** no plural pois “[...] a multimodalidade é um traço constitutivo do discurso oral e escrito.” (DIONISIO, 2012, p.139). A ideia de **letramentos** apontada por Dionisio incorpora-se a uma nova proposta, que é a de examinar as formas pelas quais novas tecnologias e novos contextos desafiam concepções consolidadas de gênero.

Autores e leitores se veem impulsionados e estimulados a desenvolver novas formas de percepção, a realizar o já referido processo de multiletramento, que se torna fundamental para a construção do sentido. O leitor, nesse passo, merece atenção particular. Se é verdade que ele já não se relacionava de forma passiva com os gêneros tradicionais, nesse novo cenário sua agência ganha centralidade ainda mais evidente. Diante desse novo conjunto de normas, além das escolhas e direcionamentos inéditos, o leitor põe em funcionamento seu conhecimento enciclopédico anterior e sua visão de mundo. É no espaço do encontro entre tal repertório e as novas linguagens que se dá a construção de novos sentidos a partir de novas perspectivas modais. Como observa Jocelyne Giasson : “[...] *pour comprendre, le lecteur doit établir des ponts entre le nouveau (le texte) et le connu (ses connaissances antérieures).*” (GIASSON, 1990, p.11). Essa possibilidade de construir diversos sentidos para um mesmo texto – essência do ato da leitura – se torna ainda mais complexa com a sobreposição de perspectivas que caracterizam os novos contextos.

As conexões que o leitor irá fazer dentro dessa nova dinâmica estarão vinculadas aos modos como ele vai receber a nova informação, aos dispositivos que serão ativados em sua memória e à forma como esse processo será desencadeado a partir de um leque de informações dispostas de modos múltiplos. Nesse sentido, importa retomar com Claudette Cornaire (1999) a distinção teórica proposta por Smith (1978) entre três níveis de memória: a reserva sensorial, a memória a curto termo e a memória a longo termo. A autora indica que:

*La réserve sensorielle capte les premières impressions visuelles sous forme d'images des mots qu'elle va retenir durant un quart de seconde environ. Elle procède ensuite à une première sélection dans le corpus d'information et achemine ces mots vers la mémoire à court terme : celle-ci va alors attribuer un sens aux mots qui ont été perçus. La mémoire à court terme conserve cette information et au cours des fixations subséquentes, d'autres éléments vont pouvoir s'ajouter à ceux qui sont déjà là. (CORNAIRE, 1999, p. 16-17).*

A proposta de Cornaire lança luz sobre outras dimensões das relações entre modos de percepção, estratégias cognitivas e multimodalidade. O conceito de reserva sensorial, por exemplo, dialoga diretamente com mecanismos de funcionamento da construção textual/imagética que interessam aos estudos da multimodalidade. Cornaire sustenta que, apesar de ser retida por poucos segundos, é essa reserva que vai produzir no leitor as primeiras impressões visuais, independente do tipo de linguagem com que ele se defronte. É ela quem encaminha as informações selecionadas à memória a curto termo que, por sua vez, atribui um sentido primeiro ao que foi selecionado e que, a partir de informações subsequentes, vai formando a compreensão do leitor.

Cornaire sugere ainda que imagens, gestos, sons, etc. serão captados pelo leitor a partir de sua reserva sensorial, que antecipará provisoriamente significados e que construirá um primeiro sentido para outras percepções. Ela propulsionará o leitor a se preparar para receber outras impressões que, juntamente com o que já foi captado, serão direcionadas e processadas para a compreensão final do texto (CORNAIRE, 1999, p.16-17).

Ainda nesse sentido, Monique Lebrun (2012), em *Le développement des compétences multimodales en préparant une exposition virtuelle en français*, discute o multiletramento visual e suas implicações para os estudos da multimodalidade. Também para essa autora, o multiletramento ocupa lugar central nesse novo universo de novas tecnologias, novos contextos, novos gêneros.

A perspectiva teórica de Lebrun ajuda a examinar criticamente não apenas as dinâmicas de configuração dos modos de representação para a criação do sentido, mas também a forma pela qual se processa essa “remixagem” de conteúdo nesse espaço em que mídias tradicionais e mídias novas se entrelaçam. A partir dessa óptica, a autora sugere um alargamento da noção de “escrita” e propõe a noção de “produção multimodal” (LEBRUN, 2012, p. 143).

Dessa forma, Lebrun, ao lançar mão da ideia de “remixagem” de conteúdo, propõe um efetivo aprofundamento no modo de se pensar a articulação da palavra escrita com outros modos de comunicação (imagem, som, gesto, movimento, etc.). Para a autora, essa articulação de diferentes elementos semióticos reforça ainda mais a necessidade da formação de “multileitores” capazes de ler diferentes representações em um mesmo texto.

Assim, se estratégias tradicionais de leitura se apresentavam anteriormente mais frequentemente vinculadas à lógica dos textos escritos, é possível observar agora uma nova configuração textual que solicita do leitor um novo letramento, uma nova competência que o ajude a construir um novo repertório de estratégias

para a compreensão de textos multimodais. Logo, pode-se afirmar que a especificidade do ato da leitura e das questões de formulação de interpretação dentro do contexto de multimodalidade solicita um renovado esforço de pesquisa que contribua para erigir uma nova perspectiva no que concerne a relação texto/ leitor.

## Leituras multimodais: do visível ao legível

Novos contextos sociais, novas tecnologias, multiplicação de gêneros, novos letramentos: nos recentes estudos sobre a linguagem, essas são ideias que se confundem e que se entrelaçam. Conforme se apontou acima, a linguagem e as estratégias de leitura que caracterizavam perspectivas ditas convencionais demandam e abrem caminho para a construção de um novo tipo de autor e de leitor, capaz de navegar com proficiência pelas novas formas de textos e contextos multimodais. As amplas e profundas transformações que marcaram recentemente as tecnologias de informação determinaram uma nova organização no estabelecimento de normas e regras que geram as novas formas de linguagem.

Nesse sentido, Olivier Deprez (2001, p.1, tradução nossa), em seu artigo *Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique*, propõe que “[...] o artista, o escritor, o poeta é precisamente aquele que restabelece as distinções, a ordem de uma certa maneira”<sup>2</sup>. Para ele, a abordagem intersemiótica permite compreender como se articulam e se mantêm as distinções entre escrita e artes visuais, e a forma complexa pela qual o legível da escrita se coordena com os recursos multimodais que propoem o visível. O autor propõe que legível e visível não se apresentam mais segregados em uma hierarquia de campos estanques mas a partir de uma óptica de coexistência: “[...] a abertura do visível ao legível e inversamente é assumida além da especificidade dos signos. A faculdade que os signos possuem de se agenciar em função de sistemas semióticos diferentes é colocada em evidência.” (DEPREZ, 2001, p. 6, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A partir dessa perspectiva, Deprez indica estar ocorrendo hoje uma mudança significativa na escrita e na leitura convencionais, mudança esta que implica a

---

<sup>2</sup> “L’artiste, l’écrivain, le poète est précisément celui qui rétablit les distinctions, l’ordre d’une certaine manière.” (DEPREZ, 2001, p. 1)

<sup>3</sup> “[...] l’ouverture du visible au lisible et inversement est affirmée et assumée au-delà de la spécificité des signes. La faculté des signes à s’agencer en fonction de systèmes sémiotiques différents est mise en avant.” (DEPREZ, 2001, p. 6).

superação tanto da ideia de que a escrita é o elemento necessariamente central da produção textual como a crença correlata de que elementos visuais serviriam apenas como complemento à palavra escrita, atuando como coadjuvantes. O autor reforça a proposta da existência de várias formas de expressões linguísticas coabitarem o mesmo espaço, em posição de igualdade e em configurações múltiplas (que permitem que o texto escrito por vezes se transforme em coadjuvante da expressão visual). A proposta de Deprez indica que as produções acrescidas de elementos visuais exigem de autores e leitores um novo olhar, uma nova forma de produção e interpretação nesse contexto em que se multiplicam sentidos e elementos semióticos.

É ainda em razão dessas premissas teóricas que a contribuição de Nathalie Lacelle (2012) se revela interessante a esse tema. Em *La déconstruction et la reconstruction des œuvres multimodales*, a autora propõe uma reflexão e um questionamento acerca do reconhecimento da especificidade das linguagens que combinam modos diferentes de expressão para contar uma história:

*Est-il possible que l'élaboration du sens de textes multimodaux s'opère d'une autre manière ? Le lecteur de BD et amateur de films développe-t-il des compétences spécifiques à la lecture multimodale ? Nous nous intéressons donc aux textes multimodaux (ou multitextes) du point de vue de la combinaison des modes d'expression dans le but de raconter une histoire (langages) et de la nature spécifique de leurs systèmes de représentation pour la mise en place de dispositifs didactiques. Mais au-delà de l'étude de la forme, nous cherchons surtout à comprendre comment le lecteur s'approprie le sens de l'histoire construite à partir de codes (spécifiques à un mode) et de modes (texte, image, son) combinés (langages).* (LACELLE, 2012, p.125).

Desenvolver competências específicas para a leitura multimodal significa, assim, buscar a compreensão das combinações que o autor elegeu com a perspectiva de veicular sua mensagem através de diferentes linguagens. O leitor, no processo da leitura em que vai aos poucos entrando no texto e construindo sentidos, é capaz de lidar com uma combinação de elementos que vêm de diferentes formas de expressão e que não estão mais apenas enclausuradas no sistema da linguagem escrita.

Segundo Lacelle (2012), é preciso investigar como o leitor transforma (ou não) seu olhar ao entrar em contato com essa nova perspectiva de texto, como ele encontra diferentes modos de interpretação a partir da conjugação de elementos

que vão além da palavra escrita e como isso contribui para novos funcionamentos textuais.

## Novas formas de leitura: apropriação multimodal de *Dom Juan* de Molière

Sintetizando o argumento até aqui: a opção por um recorte capaz de permitir um diálogo consistente entre contexto cultural e modos de produção, veiculação e significação textuais, e a conseqüente reflexão sobre as características de um novo letramento, impactam, como já mencionado, o modo de entender gêneros textuais tradicionais. No campo dos estudos multimodais, essa reconfiguração conceitual tem dialogado, de maneira particularmente intensa, com o gênero literário.

Para ilustrar essa ideia, toma-se aqui o conceito de **palimpsestos** lançado por Gérard Genette (1982). O termo significa, originalmente, “[...] papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.”<sup>4</sup> A esta definição, Genette (1982) acrescenta que é possível entender por palimpsestos todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação<sup>5</sup>.

Em sintonia com essa ideia, tomam-se aqui duas versões de uma obra de Molière (1971), *Dom Juan*, adaptadas para duas versões HQ. A “primeira escritura” sobre o pergaminho, para adotar a alegoria de Genette, é representada pela peça de teatro *Dom Juan* de Molière (que representa igualmente um palimpsesto)<sup>6</sup>, escrita em 1682. O “manuscrito” do novo texto, o hipertexto, é representado pelas adaptações para a HQ de Simon de Léturgie (2008), da editora Vents d’Ouest et de Sylvain Ricard & Myrto Reiss, com desenho de Benjamin Bachelier e cores de Hubert, da editora Guy Delcourt Productions<sup>7</sup>. Propõe-se aqui discutir o modo como esses palimpsestos se produziram e quais os aportes que trouxeram para a renovação e reapropriação do texto primeiro. É importante destacar que na versão de Léturgie, a HQ faz parte de uma coleção

---

<sup>4</sup> Confira Palimpsesto (2016).

<sup>5</sup> « [...] l'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau » et que « on entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes) toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. » (GENETTE, 1982, p.16).

<sup>6</sup> No século XVII, Dom Juan era um herói na moda. Várias peças intituladas « *le Festin de Pierre* » já tinham feito sucesso com esse tema. A mais antiga edição de que se tem notícia data de 1630, na Espanha, com Tirso de Molina, um escritor religioso que passou para a posteridade pela criação desse personagem na obra *El burlador de Sevilla*.

<sup>7</sup> Confira Morvan (2010).

pensada pela editora com fins especificamente didáticos. Essa versão, editada pela Vents d'Ouest, em 2008, apresenta um formato mais compacto quando comparada à versão da Delcourt. A coleção Commedia, criada por Simon Léturgie, adapta o texto integral à 9ª Arte (a mídia HQ) com a finalidade, segundo seu site,

*[de] donner d'une façon originale le goût de la lecture aux plus jeunes, et de permettre aux plus âgés de revisiter leurs classiques. Les œuvres mises en bandes dessinées sont celles qui sont les plus étudiées au collège. Elle a été créée de la même façon qu'on met en scène une pièce de théâtre : caractérisation et jeu des personnages, morceaux d'activités et création des costumes et des décors. Et pour s'adapter aux habitudes des jeunes lecteurs, Commedia adopte un format manga, plus nomade, et un plus petit prix!*<sup>8</sup>

Na segunda versão, a de Guy Delcourt Productions, em 2010, o título sobre a larga ilustração HQ já indica a adaptação: *Dom Juan de Molière*. Logo ao examinar a capa, pode-se verificar um formato dominante no mundo das HQs francesas: “*l'album cartonné en couleurs*”<sup>9</sup>. O site da editora destaca que

*Avec la collection Ex-Libris, les incontournables de la littérature française et étrangère trouvent une nouvelle vie sous forme de bande dessinée dans une grande diversité de styles graphiques et dans le plus grand respect de l'œuvre originale.*<sup>10</sup>

Ao cotejar as duas versões sob a perspectiva do texto dos balões, podem-se notar as diferentes características de cada edição: enquanto Vents d'Ouest apresenta o texto integral de Molière, Guy Delcourt Productions decide por uma versão adaptada do texto original: o adaptador dialoga com a obra antiga mas a apresenta através de uma lente de seu tempo. Esse fato é justificado pela opção

<sup>8</sup> “[...] de dar de modo original o gosto pela leitura aos mais jovens, e de permitir aos mais velhos de revisitar seus clássicos. As obras mais adaptadas em HQ são aquelas geralmente mais estudadas na escola francesa. Ela foi criada do mesmo modo que se coloca no palco uma peça de teatro: caracterização e jogo dos personagens, atividades de criação de trajes e cenário. E para se adaptar aos hábitos dos jovens leitores, Commedia adota um formato manga, mais nômade, e um preço acessível!” (VENTSDOUEST, 2016, tradução nossa).

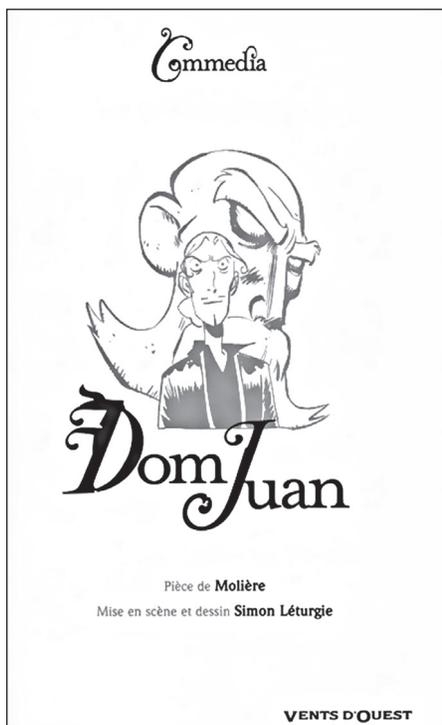
<sup>9</sup> “[...] álbum de capa dura em cores: esse formato de HQ é chamado um suporte nobre, impresso em papel de qualidade, luxuosamente impresso, com pequena ou grande dimensão, impressão em preto, em bicromia ou em várias cores.” (GROENSTEEN, 2007, p. 14, tradução nossa).

<sup>10</sup> “Com a coleção *Ex-Libris*, os livros fundamentais da literatura francesa e estrangeira encontram uma nova vida sob forma de HQ em uma grande diversidade de estilos gráficos e no maior respeito à obra original.” (DEL COURT, 2016, tradução nossa).

que cada editora faz de seu público alvo (como revelado em seus sites): uma com perspectiva mais didática, para um público escolar; outra com perspectiva mais artística, para um público geral.

Na primeira página da versão Commedia (imagem 1), Léturgie coloca em cena Dom Juan e o Comendador que ele matou.

### Imagem 1: Dom Juan e o Comendador



Fonte: Léturgie (2008, p. 1).

A partir dessa representação gráfica, já se pode antecipar que a adaptação conservou também o plano temporal: Dom Juan é representado segundo a descrição feita por Pierrot no texto de Molière (cena 1 ato 2):

*Quien, Charlotte, ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu teste ; et ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filace. Ils ant des chemises qui ant des manches où j'entrerions tout brandis, toi et moi.* (MOLIÈRE, 1971, p. 44)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> "Sabe, Carlota, elis tem até cabelo qui não são grudado na cabeça. Botam pur cima di tudo cumo

Transmodalização intermodal: um novo figurino para *Dom Juan* de Molière

A caracterização do tempo em que foi escrita a peça será confirmada pela sequência da HQ que apresenta em suas páginas descrições imagéticas que buscam replicar a linguagem textual de Molière. A segunda página da HQ (imagem 2) revela a estratégia de Commedia e seu objetivo didático de facilitar aos estudantes a leitura da peça: uma página é totalmente dedicada aos personagens com seus nomes e respectivas imagens.

## Imagem 2: Guia visual



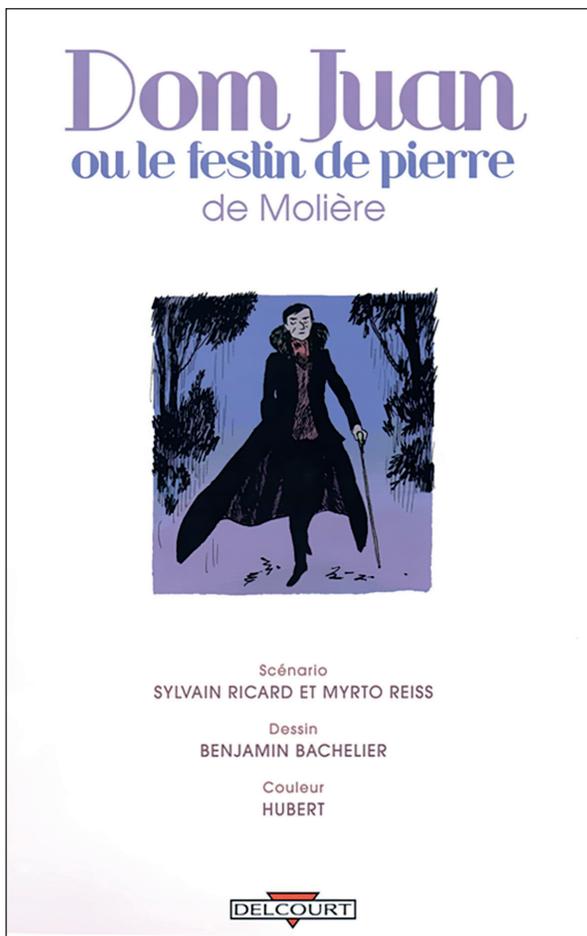
Fonte: Léturgie (2008, p. 3).

uma crapuça feita toda di cachinho. I as camisa tem manga tão larga que dá pra caber tu e eu, inda convidá mais uma otra pessoa." (MOLIÈRE, 2005, p.12).

A página funciona, assim, como um guia visual para quem está lendo: ele pode ser consultado sempre que o leitor se vê perdido em relação ao personagem.

Já na primeira página de Guy Delcourt Productions o cenário é bem diferente: é possível reconhecer a intervenção criativa do autor/adaptador que decide por uma transposição da peça a um tempo mais moderno: Dom Juan está vestido seguindo a moda do início do século XX (imagem 3). É o único personagem que é introduzido antes do início da ação e o leitor logo percebe o deslocamento temporal da narrativa de Molière. A sequência do texto confirmará essa descoberta.

### Imagem 3: Dom Juan



Fonte: Morvan (2010, p. 1).

Na sequência da comparação das duas versões HQs, podem-se notar as diferentes decisões dos adaptadores desde a primeira página do texto. Para a versão *Vents d'Ouest*, a distribuição das vinhetas é composta de um quadro de dimensão maior com um plano aberto que ambienta uma mansão no meio de uma paisagem campestre; na sequência, dois quadrinhos menores com plano mais fechado (imagem 4). Na primeira vinheta, pode-se verificar um balão com um rabicho saindo da casa vista de longe, com uma observação sobre o tabaco: “*Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac.*”<sup>12</sup>. A sequência apresenta um personagem que começa a aparecer aos poucos em plano fechado no segundo quadrinho. O movimento está presente e a imagem indica a ascensão do personagem ao completar seu discurso sobre o vício do tabaco: “*c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre.*”<sup>13</sup> Apenas no terceiro quadrinho o personagem aparece em primeiro plano e é revelado ao leitor: um homem fumando um cachimbo, exibindo penteado e vestimentas característicos da época de Molière.

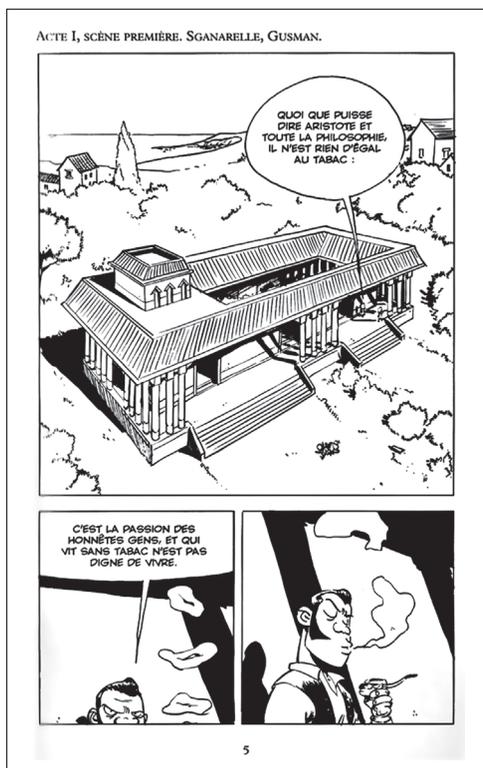
A sequência se apresenta em preto e branco, como toda a HQ: essa é uma das consequências da opção pelo formato manga (indicado pela editora). Mais que *Dom Juan*, essa página de abertura da HQ destaca o tabaco e a visão do personagem sobre esse vício. Talvez essa possa ser uma estratégia do autor da HQ que, ao reservar toda a primeira página para um aspecto secundário da fala inicial, replica as palavras de Molière sem adiantar o tema principal. Através do isolamento visual de um tema banal como o fumo, *Léturgie* busca aproximar o leitor do texto clássico de Molière, deixando-o confortável em um primeiro momento ao reconhecer um tema contemporâneo (a editora, como indicado, destaca que a coleção é direcionada aos jovens estudantes para facilitar a leitura dos grandes clássicos).

---

<sup>12</sup> “Diga o que diga Aristóteles e toda a sua filosofia – não há nada que se compare ao rapé”. (MOLIÈRE, 2005, p.2).

<sup>13</sup> “É a paixão dos nobres. Não exagero – quem não ama o rapé não é digno da vida”. (MOLIÈRE, 2005, p.2).

### Imagem 4: O tabaco



Fonte: Léturgie (2008, p. 5).

Na versão de Delcourt, o adaptador propõe para a primeira página um recorte composto de uma vinheta grande seguida de seis pequenas (imagem 5). No primeiro quadrinho pode-se ver uma casa com traços mais modernos em meio a árvores em plano aberto e dois vultos sentados na sua escada. Dois balões ligados com um rabicho indicam a fala de um dos personagens:

*Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac : c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme.*<sup>14</sup>

<sup>14</sup> “Diga o que diga Aristóteles e toda a sua filosofia – não há nada que se compare ao rapé: é a paixão dos nobres. Não exagero – quem não ama o rapé não é digno da vida. O rapé não apenas purifica e alegra o cérebro, mas estimula a alma, conduz à virtude, e o seu uso refina as boas maneiras.” (MOLIÈRE, 2005, p.2).

Nessa primeira frase, pode-se constatar que o início da fala de Sganarelle é totalmente preservado, o que não acontecerá na sequência da HQ. O texto de abertura se assemelha àquele de *Léurgie* porém, nessa versão, o autor usa a frase completa de Molière. Na sequência dos seis quadrinhos que compõem a mesma página (de tamanhos regulares e menores), há uma aproximação da cena e podem-se ver os dois personagens em *close-up*: um fumando um cachimbo e o outro com a cabeça pendendo para frente. O personagem continua seu discurso sobre o tabaco mas o adaptador interfere no texto original de Molière dando-lhe uma linguagem mais enxuta. Um quadrinho na sequência fecha ainda mais o plano sobre os personagens, mostrando-os em *big close-up* e evidenciando o desânimo estampado no rosto de Gusman.

### Imagem 5: Dona Elvire e Dom Juan



Fonte: Morvan (2010, p. 3).

Os personagens são retomados nos dois quadrinhos seguintes em meio primeiro plano e a opinião do personagem sobre o tabaco é substituída pelo assunto principal: Sganarelle, criado de Dom Juan, diz a Gusman que sua patroa, Dona Elvire, seguiu seu mestre à toa. O quinto quadrinho dessa sequência cria um efeito de surpresa ao aproximar o *close-up* em primeiríssimo plano e mostrar um Gusman espantado com o comentário de Sganarelle. O último quadrinho que fecha essa primeira sequência mostra, dessa vez, o criado de Dom Juan em primeiríssimo plano revelando por meio de suas palavras e seu olhar a grande proximidade que ele tem de seu mestre. A caracterização dos personagens confirma a opção do adaptador pela transposição temporal da peça: os dois homens estão vestidos com terno e gravata.

Um outro elemento desde o início que será marcante nesta versão HQ é a opção pela colorização. Variações de azul serão predominantes nessa primeira cena e indicarão o período noturno. Ao ler a sequência da HQ, pode-se verificar que a cor terá um papel importante na composição do cenário e ajudará a criar o clima da narrativa, mudando sempre que houver uma interferência no curso da ação. Um exemplo ajuda a entender esse ponto: quando os quadrinhos começam a ser preparados para a chegada de dona Elvire, a cor vai se transformando até chegar em um vermelho vivo que será predominante e indicará a tensão da cena.

Pode-se dizer que as primeiras páginas, tão diferentes de duas versões de um mesmo texto de partida, são reveladoras dos objetivos de cada um dos hipertextos: enquanto *Vents d'Ouest* pretende apresentar o texto integral aos jovens estudantes e facilitar sua leitura, Delcourt tem uma versão mais artística que apresentará uma adaptação do texto da peça de Molière. As duas releituras HQs apresentam igualmente, desde o início, uma linguagem que conjuga vários modos (textual, visual, gestual, sonoro, etc.), cada uma com diferentes características assinalando diferentes possibilidades de criação a partir de um mesmo tema, Dom Juan de Molière, em um mesmo universo, o da arte sequencial da HQ.

Pode-se concluir então que esses dois palimpsestos são capazes de ativar uma **multileitura** no leitor (decodificação, compreensão, integração) a partir de uma releitura composta de múltiplas formas de imagens que reúnem variadas interpretações e são capazes de oferecer ao leitor, um novo Dom Juan.

A adaptação HQ de grandes clássicos da literatura, como Dom Juan de Molière, configura uma narrativa sequencial multimodal concebida a partir de uma transmodalização intermodal que articula com novas estratégias as

formulações constitutivas de textos literários monomodais. Essa nova leitura visual do literário reúne polissemia tradicional da literatura às novas possibilidades fornecidas pela linguagem HQ.

O fato de as duas obras dialogarem com o texto de Molière e de seguirem, em linhas gerais, a progressão narrativa do texto original, coloca em relevo a complexidade da apropriação multimodal de textos literários. Por suas características, o texto literário cria novos sentidos através de um jogo polissêmico que se alimenta grandemente de sugestões sensoriais e imagéticas. Nesse processo, é possível ainda identificar elementos que permitam discutir o quão nítidas são ainda, ou deixam de ser, as fronteiras entre estudos de literatura e estudos de linguagem.

A partir desse entrelaçamento de linguagem e literatura, a hierarquia de prestígio e os limites entre gêneros vêm sendo problematizados. A polissemia do texto literário permite uma ampliação de espaço para as possibilidades dos diferentes tipos de linguagem e torna ainda mais relevante a perspectiva multimodal.

### ***Intermodal transmodalization: new costumes for Molière's Don Juan***

**ABSTRACT:** *Don Juan and his faithful servant Sganarelle remain highly popular today. In fact, new technologies and media have allowed Molière's masterpiece to move beyond the walls of the theatre. The play has been the object of numerous recreations within the context of a new dynamics for the production and reception of texts. This paper focuses on the language of comics as a means to renew Molière's work. According to Nicolas Presl, the author of comics dialogues with classic literary works by applying a filter of modernity to them. This paper argues that comparing the comics versions presented by Vents d'Ouest (2008) and Guy Delcourt Productions (2010) allows for a deeper understanding of intermodal transmodalization (image, sound, text) and of the dialogue between new languages and the traditional genre.*

**KEYWORDS:** *Don Juan. Molière. Intermodal transmodalization. Comics.*

### **REFERÊNCIAS**

BAZERMAN, C. **Gênero, agência e escrita**. São Paulo: Cortez Editora, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez Editora, 2011b.

CORNAIRE, C. **Le point sur la lecture**. Paris: CLÉ International, 1999.

DEPREZ, O. Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique, **Image [&] Narrative**, n.3, 2001. Disponível em : <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/olivierdeprez.htm>>. Acesso em : 13 jan. 2015.

DELCOURT. Disponível: <<http://www.editions-delcourt.fr/bd/nos-collections-bd/ex-libris.html>>. Acesso em: 19 out. 2016.

DIONISIO, A. P. Gêneros textuais e multimodalidade. In: KARWOSKI, A. et al. (Org.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. São Paulo: Parábola, 2012. p.137-152.

DIONISIO, A. P.; VASCONCELOS, L. J. Multimodalidade, gênero textual e leitura. In: BUNZEN C.; MENDONÇA, M. (Org.). **Múltiplas linguagens para o ensino Médio**. São Paulo: Parábola, 2013. p.19-42.

ECO, U.; CARRIÈRE, J-C. **\_não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FONTANA, S. **Linguaggio e Multimodalità – Gestualità e oralità nelle lingue vocali e nelle lingue dei segni**. Pisa: Edizione ETS, 2009.

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

GIASSON, J. **La compréhension en lecture**. Montreal: Gaëtan Morin Éditeur Itée, 1990.

GROENSTEEN, T. **La bande dessinée mode d'emploi**. France : Les Impressions Nouvelles, 2007.

PALIMPSESTO. In: HOUAISS. Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#1>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

LACELLE, N. La déconstruction et la reconstruction des œuvres multimodales. Une expérience à partir des bandes dessinées Paul et Persepolis. In : LEBRUN, M. et al. (Dir.). **La littératie médiatique multimodale**: De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2012. p.125-140.

LEBRUN, M. et al. (Dir.). **La littératie médiatique multimodale: De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école**. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012.

LÉTURGIE, S. **Dom Juan. Pièce de Molière mise en scène et dessin Simon Léturgie**. Grenoble: Vents d'Ouest, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Armand Colin, 2007.

Transmodalização intermodal: um novo figurino para *Dom Juan* de Molière

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A. et al. (Org.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. São Paulo: Parábola, 2012. p.17-31.

MOLIÈRE. **Don Juan - o convidado de pedra**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005. Disponível em : <<http://www2.uol.com.br/millor/>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. **Dom Juan ou le festin de Pierre**. Nouveaux Classiques Larousse. Paris : Librairie Larousse, 1971.

MORVAN, J. D. (Dir.). **Dom Juan ou le festin de Pierre de Molière**. Belgique : Guy Delcourt Productions, 2010.

PRESL, N. **Nicolas Prels par Xavier Guilbert**, 2009. disponível em: <<http://www.du9.org/entretien/nicolas-presl/>> . Acesso em: 26 out. 2016.

VENTSDOUEST. Disponível: <<http://www.ventsdouest.com/bd/collections/commedia.htm>> Acesso em: 19 out. 2016.





# O FANTÁSTICO ORAL: UMA LEITURA DE *ATALA*, DE FRANÇOIS-RENÉ AUGUSTE DE CHATEAUBRIAND

Natália Pedroni CARMINATTI\*

**RESUMO:** As discussões relativas ao estudo do conceito de fantástico expandem-se além da Literatura. A Antropologia e a Filosofia, segundo Molino (1980), integram-se ao estudo desta categoria literária, propiciando à literatura uma leitura antropológica. Pensando nisso, o presente artigo pretende confirmar a gênese da narrativa fantástica: as literaturas orais, sobretudo, aquelas conhecidas como lendas populares. Para tanto, utilizaremos como suporte teórico a nossa investigação, especialmente, o ensaio publicado em 1980, por Jean Molino, em que o autor ousa uma aproximação entre a lenda oral e o fantástico literário. Além disso, a análise versará sobre o *écrit Atala* (1801), do escritor francês pré-romântico, François-René Auguste de Chateaubriand (1768-1848), que a despeito de não se tratar de um texto fantástico, no sentido exato do termo, utiliza o mito do Bom Selvagem e as crenças dos indígenas do século XIX. As lendas de tais nativos permearam o imaginário daquele povo durante muito tempo, configurando, dessa forma, seu próprio universo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas Oraís. Fantástico Literário. Pré-Romantismo. François-René Auguste de Chateaubriand. *Atala*.

## Introdução

Estudar o fantástico é um trabalho arduo, haja vista a imensidão de obras teóricas que procuram defini-lo como um gênero literário, ou, pelo menos, enquadrá-lo em uma das categorias já existentes. Aqui, o nosso interesse não seguirá por essa diretriz explicativa, uma vez que não tentamos efetivar um

---

\* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP – Brasil. 3334-6100 - napedroni@hotmail.com. Bolsista CNPQ.

estudo classificatório, mas sim certificarmos-nos de que o fantástico estabelece conexões com as lendas populares e também com o folclore; muito mais que isso, se debruçará sobre a fascinante possibilidade de se pensar a literatura como via de acesso ao estudo antropológico. Ao centralizarmos o fantástico em uma linha horizontal de referência, anterior a ele, deparamo-nos com o romance gótico, surgido na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII e, posteriormente, o realismo mágico. Isto deve-se ao fato de que o fantástico apresenta certas conexões com essas duas categorias literárias e, talvez, a distância marcada entre eles seja mais tênue que imaginamos.

Ora, é preciso ressaltar que o romance gótico, a narrativa fantástica e o realismo mágico, a despeito da proximidade, têm em si suas particularidades que os delimitam enquanto modalidades literárias distintas. No que diz respeito ao primeiro deles, isto é, ao romance gótico, percebe-se a contraposição do real ao sobrenatural, os componentes integrantes da narrativa são explícitos, pois não há dúvida quanto à existência do vampiro e as coisas que ele articula. Ademais, o caráter ambíguo não se faz presente dentro desse tipo textual. Já no realismo mágico, a contraposição do real ao sobrenatural é inexistente, visto que o leitor, ao firmar um pacto com o autor, aceita, como natural de seu mundo, seres sobrenaturais. Veja bem, no realismo mágico, o sobrenatural está tão intrínseco ao real que não sentimos inquietação alguma, muito menos medo. Real e sobrenatural se conjugam e o leitor assume como seu aquele mundo insólito.

Do romance gótico alcançamos o realismo mágico. E o fantástico? Dispensaríamos inúmeras páginas tentando explicá-lo, já que entre os próprios teóricos as conceituações flutuam. Todavia, brevemente falando, a narrativa fantástica instaura-se entre os dois módulos literários precedentemente citados, caracterizando-se

[...] ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais. (CAMARANI, 2014, p.7).

Frente às diversificadas categorizações do fantástico, sem dúvida, a de Todorov foi a pioneira na tentativa de tratar o fantástico como um dos gêneros literários. O método estruturalista todoroviano procurava, conforme fórmula matemática, desenvolver procedimentos que agrupassem todas as narrativas fantásticas, pela semelhança, e não por seus pormenores. As considerações a

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand

respeito do “gênero fantástico” ofereceram forças ao desenvolvimento desta teoria. Inegáveis aportes; no entanto, a perspectiva adotada aqui difere da proposta elaborada por Todorov (1975), dado que, acompanhando sua marcha, talvez, não atingíssemos o nosso objetivo crítico. Por isso, os textos de Jean Molino (1980) e Irène Bessière (1974) sinalizaram o nosso olhar, dirigindo-nos a um prisma diferente, permitindo-nos, então, discorrer sobre o fantástico na narrativa que nos servirá de arcabouço analítico *Atala, ou les amours des deux sauvages dans le désert* (1801), do escritor francês pré-romântico, François-René Auguste de Chateaubriand (1768-1848)<sup>1</sup>.

Muito se fala das narrativas escritas, deixando em segundo plano as orais. De acordo com Molino (1980), ao examinarmos os liames entre o fantástico oral e o fantástico escrito, certificamo-nos de que não existe a denominação de fantástico nas literaturas orais, posto que tal conceito data do século XIX, fase áurea de Hoffmann na França. Não obstante, Jean Molino visa aliar essas duas vertentes da literatura, buscando a origem da inspiração fantástica. E qual das literaturas orais mais se aproxima dos princípios pressupostos pelo *récit fantastique*? Refletir, pois, sobre a aliança do fantástico escrito às literaturas orais foi a que se dispôs Molino (1980), no ensaio *Le fantastique entre l’oral et l’écrit*, publicado em 1980. Dito isso, neste artigo, propusemo-nos seguir o fio interpretativo de Molino, sugerindo como gênese do fantástico escrito as lendas populares. A escolha de *Atala* foi intencional, uma vez que ela se demonstrou exemplar a esse estudo analítico.

## O fantástico oral: *Atala*

Em 4 de setembro de 1768, em Saint-Malo, na Bretanha, nascia François-René Auguste de Chateaubriand. Augusto no próprio nome, a impressão que se tem não é de uma mera coincidência, mas de uma respeitável figura que revolucionou a era do século XVIII, período em que a França experimentara vertiginosas transformações. *Atala, ou les amours des deux sauvages dans le désert* (1801), excerto de um volume mais extenso, *Le génie du christianisme* (1802)<sup>2</sup>, representa o desejo do escritor em retratar o amor entre dois selvagens, a partir de lendas, de costumes e de cultos vivenciados pelos indígenas. A princípio, pode parecer estranho ao leitor a conciliação do fantástico às lendas populares;

---

<sup>1</sup> Confira Chateaubriand (1962, 1972).

<sup>2</sup> Confira Chateaubriand (1910).

entretanto, elas são experiências autênticas da irrupção do sobrenatural, passíveis de provocar inquietações e, em alguns textos, até medo.

Jean Molino, em *Le fantastique entre l'oral et l'écrit* (1980), fornece-nos fundamentais assertivas no que diz respeito ao contato efetivado entre estas duas tipologias textuais: a lenda oral e o fantástico literário. Em suas palavras,

*En premier lieu, le conte merveilleux est considéré comme irréel – le « il était une fois » fait entrer, dès le début, dans un monde autre, que l'on ne considère pas comme existant –, alors que la légende est toujours considérée comme renvoyant à une expérience, à un événement qui ont réellement eu lieu: on croit à la légende, on ne croit pas au conte. En second lieu, la légende est située dans un temps, dans un espace donnés, dans lesquels se présentent des êtres dotés d'une identité personnelle consistante: les trois dimensions de la deixis (ego, hic, nunc) sont présentes, alors que le conte se déroule dans un monde indéfini. En troisième lieu, la légende présente l'irruption de l'exceptionnel ou du surnaturel dans le réel: il y a distinction et rupture entre les deux domaines, alors que le conte met en présence d'un monde homogène, où il n'y a pas de solution de continuité entre le réel et le merveilleux. (MOLINO, 1980, p.33-34)<sup>3</sup>.*

Nessa linha de explicação, Molino (1980) nos demonstra certas desselelhanças entre o conto maravilhoso e a lenda popular, encaminhando-nos a formular possíveis conclusões no que se refere às conformidades estabelecidas com o fantástico. Como foi elucidado, o conto maravilhoso funciona em um mundo harmonioso, com leis próprias, ao passo que a lenda provoca uma ruptura entre a ordem natural e a sobrenatural, característica peremptória do fantástico. Além do mais, a lenda envolve-se em uma atmosfera maléfica e nociva de modo semelhante à narrativa fantástica.

Se tudo no conto maravilhoso se desenrola bem, as aparições são consideradas partes integrantes deste mundo homogêneo; a título de exemplificação, Molino (1980) fala de um mundo homogêneo, tendo em vista a não diferenciação

---

<sup>3</sup> “Em primeiro lugar, o conto maravilhoso é considerado como remetendo a uma experiência, a um acontecimento que realmente aconteceram: acredita-se na lenda, mas não acredita-se no conto. Em segundo lugar, a lenda está situada em um tempo, em um espaço dados, nos quais apresentam-se seres dotados de uma identidade pessoal consistente: as três dimensões da deixis (*ego, hic, nunc*) estão presentes, enquanto o conto se desenvolve em um mundo indefinido. Em terceiro lugar, a lenda apresenta a irrupção do excepcional ou do sobrenatural no real: há distinção e ruptura entre os dois domínios, enquanto o conto coloca-nos face a um mundo homogêneo, onde não há solução de continuidade entre o real e o maravilhoso”. (MOLINO, 1980, p.33-34, tradução de Ana Luiza Camarani).

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand entre o real e o sobrenatural. Porém, nas lendas populares, isto não funciona de forma análoga, tendo em vista que o estímulo das lendas é a hesitação, tão cara à narrativa fantástica: “[...] *la définition de la légende implique un certain nombre de caractéristiques dans l’organisation du récit qui sont communes à la légende et au récit fantastique littéraire: l’une annonce ainsi le moule formel du second.*”<sup>4</sup> (MOLINO, 1980, p. 34).

Focalizando-nos em nosso objeto de abordagem, a narrativa *Atala* constrói-se em um conjunto perfeitamente nivelado, sendo dividida em quatro partes, harmonizada com um prólogo e um epílogo. Levando-se em consideração a voz discursiva do texto, dois narradores nos contam a história: no *Prologue* e no *Épilogue* temos um mesmo narrador, o “viajante em terras longínquas”, que cede voz a Chactas, nas demais partes da novela: *Les chasseurs*, *Les laboureurs*, *Le drame* e *Les funérailles*. Se atentarmos nos narradores, suas funções se complementam, uma vez que Chactas dá a garantia necessária à autenticidade dos acontecimentos narrados pelo “viajante em terras longínquas”.

A fim de interpretar melhor o conteúdo do *récit*, segue um pequeno resumo das partes. No Prólogo, o narrador ocupa-se em descrever, minuciosamente, a natureza do ambiente, identifica o narrador das outras partes, Chactas, e também René, um francês que se encontrava exilado na tribo *Les natchez*. Estando a sós com Chactas, René deseja que o ancião lhe conte suas aventuras.

Na primeira parte, *Les chasseurs*, já temos Chactas como narrador. A voz discursiva, agora, em primeira pessoa, conduz a narrativa. Na idade de dezessete anos, Chactas, com seu pai, o guerreiro Utalissi, aliados aos espanhóis, partem a Muscogulges com a intenção de lutar contra uma tribo indígena inimiga. Entretanto, após as batalhas, o narrador em vez de ser enviado ao México foi endereçado a Santo Agostinho, asilando-se na casa de um espanhol, nomeado López. O espanhol vivia com sua irmã e ambos o acolheram muito bem, instruindo-o sempre que necessário. Contudo, a vida indígena o convidava a partir. López tentou dissuadi-lo, enumerando os perigos desta empreitada, todavia, vendo-o convicto de sua decisão, concluiu seus dizeres com uma oração ao Deus dos cristãos. López estava certo e Chactas não demorou muito a ser capturado pela mesma tribo inimiga: é condenado à tortura e, ulteriormente, à morte.

---

<sup>4</sup> “A definição da lenda implica um certo número de características na organização da narrativa que são comuns à lenda e à narrativa fantástica literária: uma anuncia assim o molde formal da segunda”. (MOLINO, 1980, p.34, tradução de Ana Luiza Camarani).

Uma noite a caminho da execução, Chactas encontra-se com uma jovem indígena cristã, Atala, e o amor nasce entre eles. Amantes um do outro, Atala não quer que seu amado morra, por isso, pede-lhe que fuja, porém Chactas nega evadir-se sem ela. O leitor é preparado para a morte do índio, mas Atala salva-lhe a vida. Optam pela fuga em direção ao norte, vagando perdidos na floresta por quase um mês. No decorrer desse tempo, Chactas sente o comportamento contraditório de Atala, a julgar por suas atitudes, ora aceitando seus avanços, ora repelindo-o. O ponto culminante da narrativa se dá no momento em que Atala resolve narrar suas origens, revelando-lhe que é filha de López, seu protetor em Santo Agostinho. Irmãos de alma e prestes a consumir o amor, o padre Aubry, que peregrinava pela floresta a procura de seres perdidos, com seus cachorros, os recupera, conduzindo-os à gruta.

Na segunda parte, intitulada *Les laboureurs*, Atala relata ao padre sua história e este a convida a participar, ao seu lado, do trabalho missionário. Aubry pretende batizar Chactas com o intuito de que os dois jovens possam se relacionar segundo as leis divinas. O padre, ainda, apresenta aos selvagens o exercício missionário e a jovem indígena se encanta diante das belezas trazidas aos índios, por intermédio da religião. Na terceira parte, *Le drame*, o título é pertinente aos relatos dos fatos, pois ao retornarem da Missão, a índia acha-se doente. Seu sofrimento logo é explicado pelo narrador: Atala custou muito a sua mãe durante o parto, fazendo-a prometer a virgindade da filha, caso esta fosse livre da morte. Voto de castidade fatal, arrastando-a ao túmulo, antes do tempo previsto. O padre permite-lhe que a promessa seja desfeita, não obstante, o selo da morte já estava estampado: Atala havia se envenenado, com medo de não cumprir a promessa de sua mãe. Coube a Aubry confortá-la com esperanças de vida eterna e fé, confirmando a necessidade dos mortais de enfrentar os infortúnios com o propósito de alçar à eternidade.

Na quarta parte, *Les funérailles*, observa-se o narrador face ao desespero de perder sua mulher amada. Chactas parece não confiar nas palavras do padre Aubry relativas às determinações de Deus aos homens e o final de sua história é marcado pelo enterro de Atala e por sua partida. Ainda que não queira deixar a Missão, abandona o velho missionário com a promessa de penetrar no universo cristão. A narrativa se encerra com o *Epílogo* em que o narrador do Prólogo reassume a palavra. À margem das cataratas de Niágara, depara-se com a filha de René e Céluta, que o coloca a par dos incidentes, conta-lhe o destino das personagens e da tribo *Les natchez*. Ela também lhe diz o paradeiro do padre Aubry: no tempo da invasão dos cheroqueses em sua Missão, o eremita a fim de

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand encorajar seus filhos a morrer a seu exemplo, não os desamparou e foi queimado no meio de horríveis torturas.

Depois de algum tempo, Chactas, no seu regresso da terra dos brancos e sabendo dos acontecimentos com o padre, partiu com a finalidade de recolher as suas cinzas e as de sua amada. Ao chegar ao local em que se localizava a Missão, teve dificuldade em detectar as ossadas, pois devido ao transbordamento do lago, a savana havia se transformado em um pântano. Após ter procurado em vão os túmulos, e prestes a deixar o lugar, a corça da gruta se pôs a saltar à sua frente e o dirigiu até a cruz da Missão. Chactas teve a certeza de que a corça viera ajudá-lo a encontrar as ossadas de seus companheiros. Ao escavar, recuperou os ossos de um homem e uma mulher, não havendo dúvidas de que se tratava dos do padre e da virgem. Embrulhou-as em pele de urso e retomou a caminhada a seu país. Dessa maneira, o narrador finda seu relato, concluindo-o por meio de reflexões acerca da passividade do homem na Terra.

Mesmo sendo sucessor de Jean-Jacques Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand tece uma nova forma de escrita literária, amalgamando os gêneros épico e lírico:

*Plus encore que l'élément personnel dans l'analyse psychologique des héros, c'est le prestige de son style qui confère à Atala sa puissante originalité. Ni le sujet du livre, ni son décor, ni le conflit moral qu'il développe n'étaient entièrement nouveaux en 1801. On a pu relever les erreurs historiques, géographiques ou ethnologiques qu'il renferme. Mais ces défauts disparaissent sous l'éclat de la forme. La prose de Chateaubriand se rapproche de la langue vers le rythme, la recherche de l'harmonie, la disposition même des paragraphes dont chacun, séparé du suivant dans la première édition par un espace blanc, prend l'aspect d'une strophe. Selon une alchimie savante et mystérieuse, l'écrivain se plaît à multiplier les détails pittoresques, les noms étranges d'animaux et de fleurs, les expressions particulières aux Sauvages; il y mêle des souvenirs de la Bible et des auteurs anciens. De cet ensemble composite, dont cependant le dosage échappe à tout excès, il résulte pour le lecteur un irrésistible effet d'incantation. Épique et lyrique à la fois, Atala est bien moins un roman qu'un poème. (LETESSIER, 1962, p. XXVI-XXVII)<sup>5</sup>.*

---

<sup>5</sup> "Ainda mais do que o elemento pessoal na análise psicológica do herói, é o prestígio de seu estilo que confere à *Atala* sua poderosa originalidade. Nem o tema do livro, nem o seu cenário, nem o conflito moral que ele desenvolve não eram completamente novos em 1801. Pode-se levantar os erros históricos, geográficos ou etnográficos que contém. Mas as falhas desaparecem sob o brilho da forma. A prosa de Chateaubriand se aproxima da língua em direção ao ritmo, a busca da harmonia, a própria disposição dos parágrafos em que cada um, separado do seguinte, na primeira edição, por um

Corroborando o que diz Letissier, Chateaubriand enobrece seu texto com um estilo original, detalhado e repleto de ornamentos, mesclando prosa e poesia. A melodia de suas frases estabelece o ritmo de sua narrativa. Isso tudo faz com que a obra se componha simetricamente, cativando e emocionando o coração dos leitores. Um dos principais escritores do movimento romântico, François-René exala lirismo, encantando vivamente seu público. A emotividade do narrador/ leitor estabelece-se em função de sua poeticidade, à medida que estrutura a sequência lírica do texto. O  *récit* oscila entre um ritmo mais leve e outro mais ativo, condicionando, dessa forma, o tempo verbal que deverá ser utilizado. A despeito da pertinência dessas características formais, o eixo temático adotado neste artigo será o do fantástico oral. Nessa perspectiva, tenciona-se comprovar de que modo o fantástico tradicional se valeu das literaturas orais para traçar suas propriedades.

É evidente que não falamos aqui de fantástico no sentido estrito do termo, todavia adotamos tal ótica com o propósito de estabelecer intersecções junto a essas duas literaturas. De acordo com Irène Bessièrè (1974, p.30-31, tradução de Fábio Lucas Pierini):

Antropólogos e filósofos usam o termo fantástico para qualificar a categoria da imaginação, entendida não como o poder de produzir simulacros do real, mas como o de elaborar imagens que, aparentadas com o real, o reorganiza segundo leis próprias da psique humana, definida como o encontro de crenças, de afetos e da racionalidade. O fantástico é apenas uma das engrenagens da imaginação.

Em outras palavras, o que Bessièrè visa ilustrar é que o fantástico pode ser um dos instrumentos em direção ao estudo do homem. Além do mais, a definição de fantástico não pode e não deve ser limitada, já que a antropologia firma vínculos com a filosofia e ambas com a literatura. Em vista disso, as diversificadas significações e apreciações do fantástico têm de apresentar o elo comum que as aproximam: “[...] dificuldade do leitor diante de um universo imaginário, de um domínio literário onde se aliam a espetaculosidade e a ilusão, ao mesmo tempo

---

espaço em branco, apresenta o aspecto de uma estrofe. Segundo uma alquimia sábia e misteriosa, o escritor se prazeria em multiplicar os detalhes pitorescos, os nomes estranhos dos animais e das flores, as expressões particulares aos Selvagens, mesclando as lembranças da Bíblia e dos autores antigos. Desse conjunto composto, cuja dosagem, no entanto, escapa a todo excesso, resulta ao leitor um irresistível efeito de encantação. Épico e lírico, ao mesmo tempo, *Atala* é menos um romance que um poema”. (LETESSIER, 1962, p. XXVI-XXVII, tradução nossa).

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand complementares e antinômicas.” (BESSIERE, 1974, p.31, tradução de Fábio Lucas Pierini).

As lendas populares, de acordo com Molino (1980), situam-se nas três dimensões da dêixis (*ego, hic, nunc*). Assim sendo, o eu da lenda experimenta uma situação no aqui e no agora. Em *Atala*, Chactas é quem vivencia situações inquietantes e os diversificados seres são quem vão auxiliá-lo ao longo de sua caminhada existencial. Chateaubriand (1962, p.3), no prefácio da primeira edição, esclarecera seu desígnio: “[...] *l'idée de faire l'épopée de l'homme et de la nature, ou de peindre les moeurs des Sauvages, en les liant à quelque événement connu.*” A lenda do bom selvagem, ou mais conhecida como mito do bom selvagem, é que permeia toda a narrativa. *Atala* fora escrita no deserto, sob as cabanas dos indígenas, e as histórias que os narradores nos transmitem, participaram dessa realidade:

*Chactas, fils d'Outalissi, le Natché, a fait cette histoite à René l'Européen. Les pères l'ont redite aux enfants, et moi, voyageur aux terres lointaines, j'ai fidèlement rapporté ce que des Indiens m'en ont appris. Je vis dans ce récit le tableau du peuple chasseur et du peuple laboureur, la religion, première législatrice des hommes, les dangers de l'ignorance et de l'enthousiasme religieux, opposés aux lumières, à la charité et au véritable esprit de l'Évangile, les combats des passions et des vertus dans un coeur simple, enfin le triomphe du Christianisme sur le sentiment le plus fougueux et la crainte la plus terrible, l'amour et la mort.* (CHATEAUBRIAND, 1962, p.153)<sup>6</sup>.

Posto isso, percebe-se que a lenda fora propagada no decorrer da história, alcançando o narrador que a difundiu aos leitores. As lendas, como vimos, são estórias e histórias de um povo, meios distintos de se relatar aquilo que se passa no imaginário do homem, em um determinado tempo e espaço, e o mais intrigante de tudo isso é que o fantástico envolve essa narrativa:

*Les deux rives du Meschacebé présentent les tableaux les plus extraordinaires. Sur le bord occidental, des savanes se déroulent à perte de vue; leurs flots de verdure,*

---

<sup>6</sup> “Chactas, filho de Utalissi, contou esta história a René, o Europeu. Os pais repetiram-na aos filhos, e eu, viajante em terras longínquas, reproduzi fielmente o que os índios me transmitiram. Vi neste relato o cenário do povo caçador e do povo trabalhador, a religião, primeira legisladora dos homens, os perigos da ignorância e do fanatismo religioso, contrários às luzes, à caridade e ao verdadeiro espírito do Evangelho, os combates das paixões e das virtudes travados no âmago de um coração ingênuo, enfim, o triunfo do cristianismo sobre o sentimento exacerbado e o medo mais terrível, o amor e a morte”. (CHATEAUBRIAND, 1972, p.81).

*en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel, où ils s'évanouissent. On voit dans ces prairies sans borne, errer l'aventure des troupeaux de trois ou quatre milles buffles sauvages. Quelques fois un bison chargé d'années, fendant les flots à la nage, se vient coucher parmi de hautes herbes, dans une île du Meschacebé. A son front orné de deux croissants, à sa barbe antique et limoneuse, vous le prendriez pour le dieu du fleuve, qui jette un oeil satisfait sur la grandeur de ses ondes, et la sauvage abondance de ses rives. (CHATEAUBRIAND, 1962, p.33)<sup>7</sup>.*

A descrição do rio Meschacebé já se inicia com o vocábulo “extraordinário”. E, por que, Chateaubriand escolhera tal termo para detalhar o rio? Os indígenas outrora eram politeístas e cada coisa possuía sua própria divindade. A imagem que se forma com a descrição é suscetível de provocar inquietação no leitor, no entanto, em Chateaubriand temos a sensação de naturalidade, visto que se trata de uma narrativa que pretende reproduzir, minuciosamente, a realidade a que pertencem os indígenas. Nos dizeres de Bessière (1974, p.31, tradução de Fábio Lucas Pierini) conseguimos a solução:

[...] só há fantástico por meio da independência do insólito- mesmo que esse insólito tenha de ser referente ao cotidiano: é preciso notar que os que acreditam nas forças ocultas são, no final das contas, menos eficazes que os que acreditam, quando se trata de descrever o mundo das aparições e do fantástico, porque a eles este é tão familiar que falam dele com menos terror ou de uma maneira menos marcada ou menos impressionante do que aqueles para quem o fantástico constitui uma violação absoluta e terrificante da ordem natural.

Valendo-se do trecho acima, é preciso esclarecer que aos índios o desenho arquitetado pelas duas margens do rio não fere a ordem natural de seu cosmos: é parte integrante do cotidiano. É o leitor que estranha a imagem delineada pelo mesmo, porque não lhe é familiar os rios serem semelhantes a faces humanas. Como afirmara Bessière, é claro que para os ocultistas isso é exequível, uma vez

---

<sup>7</sup> “As duas margens do Meschacebé constituem no seu conjunto o mais extraordinário dos cenários. Na ocidental, savanas desenrolam-se a perder de vista. As suas ondas de verdura, ao afastaram-se, parecem alar-se no azul celeste onde se dissipam. Veem-se nestas pradarias sem limites errarem à aventura rebanhos de três ou quatro mil búfalos selvagens. Por vezes um bisão carregado de anos, fendendo as águas a nado, vem deitar-se entre as altas ervas de uma ilha do Meschacebé. Com a sua fronte ornada de dois ganchos, a sua papada rugosa e lamacenta, tomá-lo-íeis pelo deus do rio que lança olhares orgulhosos sobre a opulência das suas vagas e a selvagem panorâmica das suas margens.” (CHATEAUBRIAND, 1972, p.10).

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand que seu imaginário aceita como realidade esse mundo fantasiado, contudo, aos descrentes dessa prática, isso não lhes é doméstico.

Mas voltemos a Chateaubriand. Posteriormente ao “Epílogo”, o narrador transfere a voz narrativa a Chactas, que, em primeira pessoa, a partir de agora, começa a relatar suas aventuras. O fato de ter perdido seu pai e ser acolhido pelo espanhol López e sua irmã, aprendendo com eles a fé cristã, desempenha um papel significativo à compreensão da ação. Ademais, é preciso notar as modificações de linguagem de que Chactas se serve no decurso da obra, ora utilizando a linguagem dos brancos, que ele conhece bem, visto que López lhe ensinara, ora recorrendo à linguagem dos selvagens.

O transporte a esse mundo, leia-se, mundo dos selvagens, representa a comparação firmada entre a narrativa fantástica e o fantástico oral, posto que a alternância de “mundos” é marca específica do fantástico literário: “*A la prochaine lune des fleurs, il y aura sept fois dix neiges, et trois neiges de plus, que ma mère me mit au monde, sur les bords de Meschacebé.*” (CHATEAUBRIAND, 1962, p.43-44)<sup>8</sup>. E, ainda: “*Les fruits de vos entrailles sera mon fruit, et je ne vous visiterai qu’après le départ de l’oiseau de rizière, lorsque la treizième lune aura brillé.*” (CHATEAUBRIAND, 1962, p.91)<sup>9</sup>.

Pensar a narrativa fantástica literária fundamentada a partir das lendas orais se torna relevante, pois o traço comum consolidado entre essas duas categorias é o anormal, o incomum, o extraordinário. Em *Atala*, tais aspectos eclodem ao longo de toda a novela, e entre eles, sublinhamos: a reunião do conselho com a intenção de decidir o destino de Chactas e o sacrifício prévio ao Sol:

*Le conseil s’assemble. Cinquante vieillards, en manteau de castor, se rangent sur des espèces de gradins faisant face à la porte du pavillon. Le grand chef est assis au milieu d’eux, tenant à la main le calumet de paix à peine demi-coloré pour la guerre. A la droite des vieillards, se placent cinquante femmes couvertes d’une robe de plumes de cygnes. Les chefs de guerre, les tomahawk à la main, le pennache en tête, le bras et la poitrine teints de sang, prennent la gauche. Au pied de la colonne centrale, brûle le feu du conseil. Le premier jongleur environné des huit gardiens du temple, vêtu de longs habits, et portant un hibou empaillé sur la tête, verse du baume de copalme sur la flamme et offre un sacrifice au soleil. Ce triple rang de*

<sup>8</sup> “Na próxima lua das flores completar-se-ão sete vezes dez, e mais três neves que minha mãe me deu ao mundo nas margens do Meschacebé.” (CHATEAUBRIAND, 1972, p.15).

<sup>9</sup> “O fruto das vossas entranhas será o meu fruto, e não vos visitarei senão após a partida do pássaro do arrozal, quando brilhar no céu a décima terceira lua.” (CHATEAUBRIAND, 1972, p.42).

*vieillards, de matrones, de guerriers, ces prêtres, ces nuages d'encens, ce sacrifice, tout sert à donner à ce conseil un appareil imposant.*<sup>10</sup> (CHATEAUBRIAND, 1962, p.66-67).

O “festim das almas”, quando os povos se agrupavam para celebrar os jogos fúnebres, é também exemplar a esse respeito:

*On célèbre les jeux funèbres, la course, la balle, les osselets. Deux vierges cherchent à s'arracher une baguette de saule. Les boutons de leurs seins viennent se toucher, leurs mains voltigent sur la baguette qu'elles élèvent au-dessus de leurs têtes. Leurs beaux pieds nus s'entrelacent, leurs bouches se rencontrent, leurs douces haleines se confondent; elles se penchent et mêlent leurs chevelures; elles regardent leurs mères, rougissent: on applaudit. Le jongleur invoque Michabou, génie des eaux. Il raconte les guerres du grand Lièvre contre Matchimanitou, dieu du mal. Il dit le premier homme et Atahensic la première femme précipités du ciel pour avoir perdu l'innocence, la terre rougie du sang fraternel, Jouskeka l'impie immolant le juste Tabouistsaron, le déluge descendant à la voix du grand Esprit, Massou sauvé seul dans son canot d'écorce, et le corbeau envoyé à la découverte de la terre; il dit encore la belle Endaé, retirée de la contrée des âmes par les douces chansons de son époux.* (CHATEAUBRIAND, 1962, p.70-71)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> “O conselho reunido. Cinquenta anciãos, envergando mantos de castor, tomaram lugar sobre uma espécie de pequenos degraus frente à porta do pavilhão. O grande chefe estava sentando no meio deles, segurando na mão o cachimbo da paz já meio chamuscado pelo uso na guerra. À direita dos anciãos encontravam-se cinquenta mulheres envergando vestidos de penas de cisnes. Os chefes de guerra, de *tomahawk* em punho, o penacho na cabeça, os braços e o peito pintados com sangue, tomaram a esquerda. Junto do pilar central brilhava o fogo do conselho. O chefe dos feiticeiros, rodeado pelos oito guardiões do templo, trajando um longo vestido e ostentando no alto da cabeça um mocho empalhado, derrubou bálsamo de palma sobre as chamas e ofereceu um sacrifício ao Sol. Esta tripla fileira de anciãos, matronas e guerreiros, estes sacerdotes, estas nuvens de incenso, este sacrifício, tudo contribuía para emprestar ao conselho um aspecto imponente.” (CHATEAUBRIAND, 1972, p.28).

<sup>11</sup> “Celebram-se os jogos fúnebres, o corso, as pélas, os ossinhos. Duas virgens procuram descascar uma varinha de salgueiro. Os bicos dos seios tocam-se, as mãos volteiam em torno da varinha que erguem por cima das cabeças. Os seus belos pés descalços entrançam-se, as suas bocas unem-se, os seus doces hálitos misturam-se. Estendem e confundem as suas cabeleiras, olham para as suas mães, coram. São muito aplaudidas. O feiticeiro invoca Michabu, o gênio das águas. Narra as guerras do Grande Lebre contra Matchimanitu, o deus do mal. Fala de quando o primeiro homem e Atahensic, a primeira mulher, foram expulsos do céu, por terem perdido a inocência, da terra vermelha do sangue fraternal, quando Juskeka, o ímpio, imolou o justo Tahuistsaron, do dilúvio despenhando-se à voz do Grande Espírito, de Massu, salvo sozinho na sua canoa de cortiça, e do corvo mandado à descoberta de terra. Fala ainda da bela Endaé, recuperada do reino das almas pelas doces canções de seu marido.” (CHATEAUBRIAND, 1972, p.30).

O fantástico oral: uma leitura de *Atala*, de François-René Auguste de Chateaubriand

Outro ponto que merece destaque em *Atala* diz respeito às etapas enfrentadas por Chactas e a jovem índia até o instante do resgate efetuado pelo padre Aubry. A excitação toma conta do leitor, pouco a pouco, em razão da narrativa, neste momento, desacelerar seu ritmo, graças à utilização do pretérito imperfeito. Vale ainda lembrar que o leitor desconhece o futuro do narrador, pois Chactas fora capturado pela tribo inimiga e o costume indígena era de queimar vivos os nativos adversários. Contudo, Atala ao vê-lo, apaixona-se e busca de todas as formas auxiliá-lo a fugir; apesar disso, encaram numerosas provações, incitando, assim o público: Chactas irá se salvar com ajuda de sua bem-amada?

*Une nuit que les Muscogulges avaient placé leur camp sur le bord d'un forêt, j'étais assis auprès du feu de la guerre, avec le chasseur commis à ma garde. Tout à coup j'entendis le murmure d'un vêtement sur l'herbe, et une femme à demi voilée vint s'asseoir à mes côtés. Des pleurs roulaient sous sa paupière; à la lueur du feu un petit crucifix d'or brillant sur son sein. Elle était régulièrement belle; l'on remarquait sur son visage je ne sais quoi de vertueux et de passionné, dont l'attrait était irrésistible. Elle joignait à cela de grâces plus tendres; une extrême sensibilité, unie à une mélancolie profonde, respirait dans ses regards; son sourire était céleste. Je crus que c'était la Vierge des dernières amours, cette vierge qu'on envoie au prisonnier de guerre, pour enchanter sa tombe. (CHATEAUBRIAND, 1962, p.49-50)<sup>12</sup>.*

Todas as provas às quais Chactas e Atala se submetem são descritas com excelência por Chateaubriand. A prosa poética confere musicalidade ao tecido narrativo, a poesia molda as cenas na imaginação do leitor, que mesmo apreensivo, participa deste cenário romântico. Observa-se a exuberância de tal cenário, quando Chactas enfrenta a mais difícil das provas: Atala deixa-o saber da impossibilidade desta união. O segredo guardado e a promessa da mãe ditam seu porvir. Independente do amor, a jovem índia lança mão de sua felicidade em

---

<sup>12</sup> "Uma noite em que os Muscogulges tinham estabelecido o acampamento na orla de uma floresta, encontrava-me sentado junto do 'fogo da guerra' com o caçador encarregado de me vigiar. De súbito, apercebi-me do sussurro de roupa a roçar pela erva, e uma mulher semivelada veio sentar-se à minha beira. Lágrimas rolavam sob as suas pálpebras. À luz da fogueira, um pequeno crucifixo brilhava-lhe no seio. Era bastante bela. Notava-se-lhe no rosto algo de virtuoso e apaixonado, cujo encanto erra irresistível. Juntava a isto as virtudes mais doces: uma extrema sensibilidade unida a uma melancolia profunda brilhava-lhe no olhar. O seu sorriso era celestial. Pensei que era a 'virgem dos últimos amores', uma virgem que se manda ao prisioneiro de guerra para enfeitar o seu túmulo." (CHATEAUBRIAND, 1972, p.18-19).

cumprimento e obediência às palavras da mãe, pois era próprio dos costumes indígenas, as mães penhorarem a virgindade das filhas, em busca da salvação.

*Ma triste destinée a commencé presque avant que j'eusse vu la lumière. Ma mère m'avait conçue dans le malheur; je fatiguais son sein, et elle me mit au monde avec de grands déchirements d'entrailles: on désespéra de ma vie. Pour sauver mes jours, ma mère fit un vœu: elle promit à la Reine des Anges que je lui consacrerai ma virginité, si j'échappais à la mort... Vœu fatal qui me précipite au tombeau!* (CHATEAUBRIAND, 1962, p.116-117)<sup>13</sup>.

Muito da crença indígena está nas lendas descritas em *Atala*. A respeito disso, podemos citar o ritual de purificação do filho de Céluta, nos ramos de uma árvore. Com a criança morta nos braços, a jovem mãe índia umedecia os lábios do filho com o leite de seus seios e apresentava-o aos céus. A conversa com a alma é reveladora nesse sentido:

*Elle dépouilla donc le nouveau-né, et respirant quelques instants sur sa bouche, elle dit: 'Âme de mon fils, âme charmante, ton père t'a créée jadis sur mes lèvres par un baiser; hélas, les miens n'ont pas le pouvoir de te donner une seconde naissance. Ensuite elle découvrit son sein, et embrassa ces restes glacés, qui se fussent ranimés au feu du coeur maternel, si Dieu ne s'était réservé le souffle qui donne la vie. Elle se leva et chercha des yeux un arbre sur les branches duquel elle pût exposer son enfant. Elle choisit un érable à fleurs rouges, festonné des guirlandes d'apios, et qui exhalait les parfums les plus suaves. D'une main elle en abaissa les rameaux inférieurs, de l'autre elle y plaça le corps; laissant alors échapper la branche, la branche retourna à sa position naturelle, emportant la dépouille de l'innocence, cachée dans un feuillage odorant. Oh! que cette coutume indienne est touchante!* (CHATEAUBRIAND, 1962, p.154)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> "O meu triste destino começou antes ainda de eu ter visto a luz. Minha mãe concebeu-me em circunstâncias dramáticas. Eu fatigara o seu ventre e ela pôs-me no mundo mercê de um parto extremamente difícil. Chegou a desesperar-se pela minha vida. Para salvar os meus dias, minha mãe fez uma promessa. Prometeu à rainha dos anjos que eu lhe consagraria a minha virgindade se escapasse à morte... Voto fatal, este, que me precipita no túmulo!" (CHATEAUBRIAND, 1972, p.58).

<sup>14</sup> "Desnudou pois o recém-nascido e, respirando durante alguns momentos para dentro da sua boca, disse: 'Alma do meu filho, alma encantadora, teu pai criou-te outrora nos meus lábios através de um beijo. Mas, ah!, os meus beijos não possuem o poder de te dar um segundo nascimento!' Em seguida desnudou o seio e cingiu a si aqueles restos gelados para que se reanimassem ao calor do coração materno, mas Deus reservara para si o sopro que dá a vida. Ergue-se depois e procurou com os olhos uma árvore sobre cujos ramos pudesse expor o seu menino. Escolheu um ácer de flores vermelhas entrelaçadas com grinaldas de macieira e que exalava os perfumes mais suaves. Com uma das

## Considerações finais

As diversas lendas que compõem a narrativa *Atala*, não são exatamente lendas como aquelas tratadas por Molino (1980), pois no caso de Chateaubriand, trata-se de crenças indígenas – logo não há hesitação – a característica imprescindível da narrativa fantástica; entretanto, elas nos envolvem e nos fazem oscilar entre dois universos: o universo da civilização e o universo característico dos selvagens. No que tange ao tempo, passado e presente se conjugam com o objetivo de concretizar a passagem de um espaço a outro. Sendo assim, as teorizações efetivadas por Jean Molino e Irène Bessière tiveram importância singular no decurso da releitura de *Atala*, posto que essa nova visão de fantástico contribuiu para a percepção da obra, e, muito mais que isso, para a aliança estabelecida entre a Literatura e a Antropologia, já que ambos assinalam a relevância da utilização de temas procedentes do antropocentrismo no estudo da modalidade fantástico.

No que concerne a *Atala*, a temática desenvolvida é a do amor proibido diante da crença que dita o modo de vida das personagens. O receio de não cumprir a promessa é evidente: como *Atala* segue os princípios cristãos e, segundo o Cristianismo, o pecado leva à experiência profana, a jovem índia envenena-se, pagando com a própria vida o desígnio de sua mãe. A lenda popular tem como objeto o polo negativo do mal que conduz o homem à queda, ameaçando o equilíbrio do ser. Temendo isso, *Atala* opta por ela mesma acabar com a sua existência. Por fim, a estrutura da narrativa guia a coerência inteira do texto e o fantástico surge dos jogos de incertezas vivenciados pelo eu, nos instantes de passagem de uma realidade a outra.

### *The fantastic oral: a reading of Atala, by François-René Auguste de Chateaubriand*

**ABSTRACT:** *Discussions on the concept of fantastic expand beyond fiction. Anthropology and Philosophy, according to Molino (1980), also examine this literary category and offer literature an anthropological reading. Considering this scenario, the present paper aims to confirm the origin of the fantastic narrative: oral literatures, especially those known as folktales. The theoretical framework of our research is based especially on the essay published in 1980 by Jean Molino, where the author analyses the relation between oral legend and the fantastic. In addition, this article will focus on récit Atala (1801), by the*

---

mãos abaixou-lhes os ramos inferiores e com a outra deitou neles o corpo; deixando então escapar a ramada, esta regressou à sua posição natural, levando consigo os despojos da inocência escondidos na folhagem odorante. Oh! Como este costume indiano é comovente!" (CHATEAUBRIAND, 1972, p.82-83).

Natália Pedroni Carminatti

*pre-Romantic French writer François-René Auguste de Chateaubriand (1768-1848). This text, despite not being a fantastic narrative in the exact sense of the term, uses the myth of the Noble Savage and the beliefs of nineteenth-century indigenous people. The legends of these native people permeated their imagination for a long time, constituting thus their own universe.*

**KEYWORDS:** Oral Narratives. Fantastic Fiction. Pre-Romanticism. François-René Auguste de Chateaubriand. Atala.

## REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.

CAMARANI, A. L. S. **A Literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CHATEAUBRIAND, F-R de. **Atala**. Tradução de Vergílio Godinho. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

\_\_\_\_\_. **Atala**. Paris: Classiques Garnier, 1962.

\_\_\_\_\_. **Le génie du christianisme**. Paris: Hachette, 1910.

LETESSIER, F. Introduction. In: CHATEAUBRIAND, F-R de. **Atala**. Paris: Classiques Garnier, 1962. p. III-LXXX.

MOLINO, J. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. **Europe**: Les fantastiques, Paris, n. 611, p.32- 41,1980.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectivas, 1975.



# LE PRIX DE LA DIFFÉRENCE DANS *L'HOMME QUI RIT*, ROMAN HISTORIQUE DE VICTOR HUGO

Alceu Ravanello FERRARO\*

**RÉSUMÉ:** Cet article traite de la relation entre égalité et différence dans *L'Homme qui Rit* (1869), de Victor Hugo. Ce roman historique est une étude de l'aristocratie anglaise au temps de la Révolution Glorieuse (1688), ayant comme protagoniste un fils de la haute noblesse, mutilé au visage par les *comprachicos* et, pour cela, stigmatisé. L'étude relève le fait de l'auteur avoir situé si explicitement, déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> et commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette relation de conflit entre égalité et différence, qui perdure jusqu'à nos jours.

**MOTS-CLÉES:** Histoire. Fable. Monstre. Différence. Égalité.

## Introduction

Situé dans le thème plus général d'investigation sur le conflit entre égalité et différence, ce travail dirige l'attention vers ce qu'on pourrait appeler le **prix** imposé au différent dans *L'homme qui Rit*, roman historique de Victor Hugo de 1869<sup>1</sup>. Ce roman est une étude de l'aristocratie anglaise à la fin de la dynastie Stuart et au commencement de la dynastie Orange, c'est-à-dire au temps de la Révolution Glorieuse de 1688. La trame du roman se situe dans les deux dernières décennies du XVII<sup>e</sup> et la première du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Selon l'auteur de l'introduction à l'édition française utilisée dans ce travail, pendant longtemps *L'homme qui Rit* a été le plus méconnu parmi les romans peu connus de Victor Hugo, et cela à cause de plusieurs « defaults » : «[...] exagération et fausseté dans le tableau de l'aristocratie anglaise sous la reine Anne, invraisemblance des caractères et de l'action, délire verbal et érudition en folie dans les tirades du bateleur philosophe Ursus.» (ALBOUY, 2002, p.7).

---

\* UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre - RS - Brasil. 90430-090 - aferraro@ufrgs.br

<sup>1</sup> Voir Hugo (2002).

Ce roman a été le premier de la « trilogie romanesque » intitulée *études sociales*, pensée par Hugo dans cet ordre : *L'Homme qui Rit*, ou *l'Angleterre après 1688* ; *La France avant 1789* ou *La Monarchie*, et *Quatrevingt-treize* [1793] ou la France de la Révolution (ALBOUY, 2002, p.8, note 1). En réalité, Hugo n'a pas réussi à écrire la deuxième étude : *La monarchie*. Le roman historique *Quatrevingt-treize*, sur la guerre de la Vendée, a été objet d'une autre étude (FERRARO, 2016).

Né en 1802, Victor Hugo a grandi et a été éduqué sous forte influence de sa mère, catholique royaliste, pendant que son père était un général des forces de Napoléon. À partir de la Révolution bourgeoise de 1848, il a embrassé la cause républicaine, étant élu député. Ayant appuyé Louis Bonaparte dans l'élection de 1849, il l'a répudié après le coup d'état le 2 décembre 1851, passant, dès lors, à vivre pour longtemps dans l'exil, premièrement à Bruxelles et après dans les îles anglaises de Jersey et Guernesey, dans le Canal de la Manche.

Poète, romancier, dramaturge, artiste, activiste politique, défenseur des droits humains, Hugo a commencé à se distinguer dès très jeune : la publication du livre *Odes et Poésies Diverses*<sup>2</sup> en 1822 lui a rendu une pension de la part de Louis XVIII. Mais les romans historiques de l'auteur, nommés **études sociales**, y compris *L'Homme qui Rit*, ont été construits beaucoup de temps après sa rupture avec les principes du légitimisme réactionnaire et d'être devenu «[...] le guide littéraire et idéologique des mouvements libéraux d'opposition [...]» (LUKÁCS, 2011, p.101) et «[...] le précurseur de la révolte humaniste contre la croissante barbarie du capitalisme.» (LUKÁCS, 2011, p.341).

Il faut dire que les œuvres **sociales** de Hugo ne font pas de lui un socialiste, mais tout simplement un libéral réformiste, quelqu'un qui dénonce les conditions de misère, qui lutte pour les droits humains, ce qui n'a pas empêché que certaines de ses pièces théâtrales aient été censurées et que la critique française ait été très dure contre cette approche libérale-réformiste du thème de la misère et de l'injustice sociale.

L'éditeur soutient que la richesse lexicale en est littéralement exubérante : « Cette richesse concerne à la fois les noms propres et les noms communs. Elle peut avoir recours au latin classique ou macaronique, à l'espagnol, au patois normand ou bisciaïen, à l'argot des métiers ou à ce que nous appelons aujourd'hui le 'français'. » Tout cela correspondait à la volonté de l'auteur «[...] de charger son roman d'ornements et de l'enrichir de toute la culture qu'il a acquise en un

---

<sup>2</sup> Voir Hugo (2004).

Le prix de la différence dans *L'homme qui rit*, roman historique de Victor Hugo demi-siècle, un peu comme le gothique, avec le temps, s'était mis à flamboyer.» (BORDERIE, 2002, p.43).

Mais c'est dans la perspective d'un roman historique en tant qu'étude sociale qu'on ira analyser *L'Homme qui Rit*.

## Égalité et différence: un thème épineux

Il y a deux questions préalables qu'on ne peut pas éviter. La première est liée de près au fait de Lavallo (2003, p.86) avoir récemment défini la relation entre égalité et différence comme un thème épineux. L'idée d'égalité n'était pas une nouveauté quand, comme un héritage du siècle des lumières, le mot « égalité » a apparu dans la devise « Liberté, Égalité, Fraternité », invoqué lors de la Révolution Française. Au XVII<sup>e</sup> siècle, avec son livre *De l'égalité des deux sexes*, de 1673, Poulain de la Barre (2011) avait déjà défendu que les relations entre les sexes devaient être réglées par le principe de l'égalité. Un siècle plus tard (1776), ce principe de l'égalité figurerait comme le premier parmi les « vérités » que la Déclaration d'Indépendance des États-Unis considérait comme évidentes : « [...] tous les hommes sont créés égaux » (RIALS, 1988, p.492). Et quelques années après, ce même principe figurerait comme le premier article de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. » (RIALS, 1988, p.22).

Mais ce principe de l'égalité a toujours été un problème ou un défi dans la doctrine libérale. À propos, il suffit de rappeler les mots plaignants de l'économiste néolibéral Milton Friedman (1985), quand il dit que, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et, spécialement, après 1930, le libéralisme passe à être associé à une prédisposition favorable à l'intervention de l'État, de telle sorte que, depuis lors, les mots-clés sont devenus « bien-être et égalité, au lieu de liberté » (FRIEDMAN, 1985, p.14). Et celle-ci n'est pas une question anodine, vu que les droits de deuxième dimension, c'est-à-dire les droits sociaux, les droits à des prestations par l'État, comme assistance sociale, santé, éducation, travail, etc., sont nés embrassés au principe de l'égalité, entendue celle-ci dans un sens matériel, pas simplement formel (SARLET, 2005).

Si l'idée même d'égalité est un problème ou défi dans la doctrine libérale, au moins pour l'ultralibéralisme, le problème s'est rendu plus « épineux » encore, à cause, par exemple, de la « forte affirmation de la différence », qui, comme dit Perrot (2005, p.479), a été l'arme du féminisme radical des années 1970. Ainsi, si dans la première vague du féminisme l'accent était mis sur le

droit à l'égalité, dans la deuxième vague l'accent s'est déplacé au droit à la différence.

Dans l'œuvre *La diversité contre l'égalité*, titre de la traduction française de *The Trouble with diversity*, W. B. Michaels (2009, p.5) problématise la relation entre égalité et diversité (différence) dès le sous-titre de l'Introduction, avec l'interrogation « Liberté, fraternité... diversité? », comme si l'égalité avait été remplacée par le terme diversité. L'auteur dit que cette conception nouvelle de lutte contre la discrimination nous conduit au principe général qu' «[...] on ne cherche plus à faire disparaître la différence, on doit au contraire l'*apprécier* [...]» (MICHAELS, 2009, p.27), ce qui l'a mené à la thèse que «[...] l'exaltation de la diversité [...] n'est rien d'autre aujourd'hui que notre manière d'accepter l'inégalité.» (MICHAELS, 2009, p.144).

Au Brésil, Pierucci (2008) identifie une ruse dans ce déplacement de l'accent sur l'égalité vers l'accent sur la différence, parce qu'il « ne peut y avoir de choix entre l'égalité et la différence » et, si quelqu'un décide d'embrasser la différence, il faut « qu'il le fasse sans abandonner l'égalité ». Et l'auteur rappelle que la différence peut être elle même un faiseur de différence. Et il exemplifie : « Si la femme apprend qu'il est bon d'être différente de l'homme, elle apprendra de suite qu'il est bon aussi d'être différente des autres femmes. » (PIERUCCI, 2008, p.38).

Dans la même ligne, Cury (2002, p.255-256) soutient : a) que « [...] la dialectique entre le droit à l'égalité et le droit à la différence dans l'éducation comme devoir de l'État et droit du citoyen n'est pas une relation simple [...] » ; b) «[...] qu'il faut faire la défense de l'égalité comme principe de citoyenneté, modernité et républicanisme [...]» et comme «[...] nord par lequel les gens luttent pour réduire les inégalités et éliminer les différences discriminatoires [...]»; c) que «[...] la défense des différences, aujourd'hui devenue actuelle, ne subsiste pas si on veut la faire avancer en niant l'égalité. »

## Histoire et fable

La deuxième question préalable à examiner, c'est s'il est correct de recourir à un roman, à une fable, pour faire face à ce thème épineux de la relation entre égalité et différence. Sur ce point, il faut dire qu'on suit ici ce que Victor Hugo a exprimé de forme explicite dans l'œuvre sous examen dans ce travail et dans le roman *Quattrevingt-treize*.

Quand l'auteur se reporte à la « création d'une égalité avec le roi, dite pairie », il commence par dire que cet expédient politique rudimentaire a produit des résultats différents: « En France, le pair fut un faux roi; en Angleterre, ce fut un vrai prince. Moins grand qu'en France, mais plus réel. On pourrait dire : moindre, mais pire. » (HUGO, 2002, p. 651). Et c'est dans la séquence du texte que l'auteur précise sa conception sur la relation entre histoire et fable. Il dit que la pairie est née en France, mais que l'époque est incertaine : « sous Charlemagne, selon la légende ; sous Robert le Sage, selon l'histoire. » (HUGO, 2002, p.651). D'ailleurs, ce thème de la relation entre histoire et fable serait repris dans le roman *Quatrevingt-Treize*, de 1874, où Hugo (2001) traite de la Guerre civile à l'ouest de la France entre Républicains et Royalistes les années de 1793 à 1796.

Dans ce roman on lit que l'histoire des sept forêts bretonnes, de 1792 à 1800, pourrait être faite à part et qu'elle «[...] se mêlerait à la vaste aventure de la Vendée comme une légende [...]» (HUGO, 2001, p. 268). Dans *L'Homme qui Rit*, Hugo soutient que « l'histoire n'est pas plus sûre que la légende »; et dans *Quatrevingt-treize* il est plus précis :

L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentanément l'homme éternel. (HUGO, 2001, p.268).

Et l'auteur poursuit: « La Vendée ne peut être complètement expliquée que si la légende complète l'histoire; il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail. » (HUGO, 2001, p.268) On pourrait dire que la légende permet le rachat des gens du peuple, des minorités, des détails, de tous et de tout ce que l'histoire ignore à cause de la faute de registre.

Et ceci n'est pas seulement le point de vue d'un romancier. Dans *The Established and the Outsiders*, les sociologues Elias et Scotson (2000) expriment une opinion semblable à celle de Victor Hugo quand ils traitent de la relation entre histoire/sociologie et fable. C'est ce qu'on infère de la postface à l'édition allemande de cette œuvre (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.199-213)<sup>3</sup>. Maycomb c'est le nom de la communauté au sud des États-Unis où se déroule l'intrigue du roman *To Kill a Mocking Bird?*, de Harper Lee, publié originellement en 1960<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> On s'est servi ici de la traduction brésilienne de 2000.

<sup>4</sup> On réfère ici la deuxième édition brésilienne. Voir Lee (2007).

Dans la postface citée, Elias et Scotson ne dédient pas moins de 15 pages à la discussion des similitudes et différences entre leur étude sur la communauté de Winston Parma et le roman sur la ville de Maycomb, dans l'État sudiste d'Alabama. « Dans Winston Parma ainsi qu'à Maycomb », disent les auteurs, « [...] on se trouve devant une relation établis-exclus typique. Elles sont semblables, malgré qu'elles soient très loin d'être égales. » (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.204). Les deux œuvres – le livre scientifique et le roman *best-seller* – traitent, par exemple, d'établis et d'exclus, de stigmatisme et stigmatisation, de stéréotypes, de préjugés et de violence. Et ce sont les auteurs du livre scientifique qui ont mis en rapport les résultats de leur recherche académique avec ceux de la création littéraire d'une romancière.

Cela dit, c'est bien de répéter que l'intérêt se tourne, dans cet article, à la question de la relation entre égalité et différence, ou plus précisément, à la question des conséquences d'être différent, ce qu'on pourrait appeler de prix social à payer par le différent.

## Ursus et Homo

Victor Hugo commence *L'Homme qui Rit* avec des mots qui à la fois éveillent la curiosité et défient la compréhension. « Ursus et Homo », dit l'auteur, « étaient liés d'une amitié étroite. Ursus était un homme, Homo était un loup. » Et il ajoute : « C'était l'homme qui avait baptisé le loup. Probablement il s'était aussi choisi lui-même son nom ; ayant trouvé *Ursus* bon pour lui, il avait trouvé *Homo* bon pour la bête. » (HUGO, 2002, p.55).

Ursus habitait une cahute roulante qu'Homo traînait le jour et gardait la nuit. Il préférait Homo, comme bête de somme, à un âne : enfin, « [...] il avait remarqué que l'âne, songeur à quatre pattes peu compris des hommes, a parfois un dressage d'oreilles inquiétant quand les philosophes disent des sottises. » (HUGO, 2002, p.56). En outre, l'âne serait un tiers entre lui et sa pensée, ce qui était gênant. Si la question était d'avoir un ami, « Ursus préférait Homo à un chien, estimant que le loup vient de plus loin vers l'amitié. » (HUGO, 2002, p.64). Et Ursus savait que la législation anglaise acceptait les chiens, mais condamnait les loups. C'est que les chiens aboient, tandis que les loups hurlent, chose inadmissible, même s'il s'agissait d'un loup domestiqué.

Maintenant, sur des humains. Nuit de tempête de neige. Quelqu'un appelait au secours auprès de la cahute roulante. C'était un enfant qui portait une petite fille dans ses bras. Ursus et Homo ont eu à admettre l'un et l'autre avec eux. Et

Ursus proclama : « Voilà que j'ai de la famille à présent! Fille et garçon. [...] Bien, Homo! Je serai le père et tu seras l'oncle. » (HUGO, 2002, p.247). Une famille, au dépit des différences.

Mais les surprises ne finiraient pas ici. Le dialogue qui suit entre Ursus et l'enfant est révélateur :

- Qu'as-tu à rire?
- Je ne ris pas.
- Alors tu es terrible [...] Ne ris donc plus!
- Je ne ris pas.
- Tu ris. [...] Qui est-ce qui t'a fait cela?
- Je ne sais ce que vous voulez dire.
- Depuis quand as-tu ce rire?
- J'ai toujours été ainsi. (HUGO, 2002, p.248).

À ces paroles, se tournant vers le coffre, Ursus dit à demie-voix : « Je croyais que ce travail-là ne se faisait plus. » Et une autre surprise : « Tiens, dit Ursus, elle [la petite fille] est aveugle. » (HUGO, 2002, p.248-249).

Mais quel type de travail avait-on fait dans l'enfant ? Et la petite fille pourquoi était-elle aveugle? Abandonné à Southport par un groupe de *comprachicos* en fuite, l'enfant Gwynplaine, après que l'ourque s'était éloignée de la crique, s'était sauvé de l'isthme, mais il se retrouvait face à face avec la tempête, avec l'hiver, avec la nuit. Allant au hasard dans la tempête à la recherche d'abri, il trouva la petite fille sur le corps de la mère morte, tombée sur la neige. Le froid l'avait rendu aveugle. L'enfant lui avait sauvé la vie: « L'enfant perdu portant l'enfant trouvé [...] » (HUGO, 2002, p.224). Quant à l'enfant, Hugo le décrit comme cela :

Gwynplaine était horrible, artificiellement horrible, horrible de la main des hommes; on avait espéré l'isoler à jamais, de la famille d'abord, s'il avait une famille, de l'humanité ensuite ; enfant, on avait fait de lui une ruine ; mais cette ruine, la nature l'avait reprise comme elle reprend toutes les ruines ; cette solitude, la nature l'avait consolée comme elle console toutes les solitudes ; la nature vient au secours de tous les abandons ; là où tout manque, elle se redonne toute entière ; elle refléurit et reverdit sur tous les écroulements ; elle a le lierre pour les pierres et l'amour pour les hommes. (HUGO, 2002, p.363).

## Les *comprachicos*

Au temps des Stuarts, les *comprachicos* ou *comprapequeños* (**les achète-petits**) étaient «[...] une hideuse et étrange affiliation nomade, fameuse au XVII<sup>e</sup> siècle, oubliée au dix-huitième, ignorée aujourd'hui [...]», dit Hugo (2002, p.78). Et l'auteur ajoute que cette fabrication de monstres «[...] se pratiquait sur une grande échelle et comprenait divers genres [...]» ; que ce commerce des enfants au XVII<sup>e</sup> siècle « se complétait [...] par une industrie » ; que les *comprachicos* « faisaient ce commerce et exerçaient cette industrie » ; qu'ils « [...] achetaient des enfants, travaillaient un peu cette matière première, et la revendaient ensuite [...]» ; que les *comprachicos* «[...] avaient un talent, défigurer, qui les recommandait à la politique [...]» ; que « défigurer vaut mieux que tuer » ; que les *comprachicos* étaient « un composé de toutes les nations » ; que « leur lien commun était l'affiliation, non la race » ; que « la raison d'état se servait d'eux » ; que, sous les Stuarts, ils ont été pour Jacques II « presque un *instrumentum regni* » ; que Jacques II a toléré les *comprachicos* et que quelquefois il allait jusqu'à avouer sa complicité, et tout cela pour une bonne raison : « Les *comprachicos* étaient acheteurs de la denrée humaine dont le roi était marchand. » Ainsi, sous le nom de *comprachicos*<sup>5</sup> s'était formé une véritable « fraternité de bandits », avec des intégrants de tous pays, qui faisaient le commerce des enfants avec l'objectif de faire rire le peuple et les rois aussi. (HUGO, 2002, p.78-92).

L'enfant qui riait n'était qu'un produit de ce commerce et de cette fabrication de monstres qu'on vient de décrire. Mais en l'an 1688 on a eu une surprise en Angleterre : « Orange supplanta Stuart. Guillaume II remplaça Jacques III. » Un statut des premiers temps de la dynastie Orange «[...] frappa rudement l'affiliation des acheteurs d'enfants [...]», mais avec un premier résultat bizarre, un subit délaissement d'enfants : ce statut «[...] produisit immédiatement une foule d'enfants trouvés, c'est-à-dire perdus. » (HUGO, 2002, p.112).

Dans la fuite pressée, les *comprachicos* avaient délaissé l'enfant Gwynplaine au port. On a déjà dit comment l'enfant et la petite fille Dea ont été accueillis par Ursus et Homo. L'enfant, de 10 à 11 ans, horriblement déformé ; la petite fille, aveugle. Homo, un hors la loi parce qu'il hurlait, au contraire des chiens qui aboient. Ursus s'exposant à un double danger : d'être accusé de mettre à son abri

---

<sup>5</sup> L'auteur dit qu'il s'agit d'un mot espagnol composé qui signifie « les achète-petits » (HUGO, 2002, p.78).

une bête féroce (Homo) et d'être emprisonné comme un vagabond. Une famille d'exclus, ou de *outsiders*, comme disent Elias et Scotson (2000).

Ursus avait gardé avec lui pendant quinze ans les deux enfants, ce qu'avait fait d'eux un groupe nomade. Ursus et Homo avaient vieilli ; Gwynplaine touchait à ses vingt-cinq ans et Dea ses seize ans. C'était l'an 1705 (HUGO, 2002). Ursus, philosophe, comprenait et approuvait l'amour des deux: « L'aveugle voit l'invisible. [...] Demi-monstre, demi-dieu. » (HUGO, 2002, p. 360).

Quand Gwynplaine avait été en âge de comprendre, Ursus lui avait lu et expliqué le texte *de Denasatis* du docteur Conquest et le passage *nares habens mutilas* de Hugo Plagon sur les mutilations de nez. Il s'était prudemment abstenu « d'hypothèses », parce que pour Gwynplaine «[...] il n'y avait qu'une évidence, le résultat: sa destinée était de vivre sous un stigmaté. » Mais pas de réponse pour la demande: « Pourquoi ce stigmaté? » (HUGO 2002, p.361- 362). Pour le moment, c'est bien de ne pas oublier que, pour définir la condition de Gwynplaine, Victor Hugo a eu recours au terme *stigmaté*, catégorie analytique qui, après un siècle, serait consacrée dans la sociologie, particulièrement après l'œuvre *Stigma*, de E. Goffmann (1988).

Arrivé à Londres, la Green-box d'Ursus s'était établie à Southwark. Le succès prodigieux de Gwynplaine s'est fait accompagner d'un « déchaînement d'envie » contre lui, commençant par les saltimbanques, qui s'adressèrent à l'autorité. Ensuite, se sont rejoignis les révérends, qui se sont plaints à l'évêque de Londres, lequel s'est plaint à sa majesté: « Les chapelles des cinq paroisses de Southwark n'avaient plus d'auditoire. » (HUGO, 2002, p.418). L'auteur éclaire que la plainte des bateleurs se fondait sur la religion, qu'ils déclaraient outragée par le sorcier Gwynplaine et l'impie Ursus, et que les révérends invoquaient l'ordre social, de façon que «[...] la Green-box était battue en brèche des deux côtés, par les bateleurs au nom du Pentateuque, par les chapelains au nom des règlements de police. » (HUGO, 2002, p.418). Mais il y avait un prétexte: la Green-box avait un loup : « L'Angleterre admet le chien qui aboie et non le chien qui hurle; nuance entre la basse-cour et la forêt. » (HUGO, 2002, p.427).

Mais, tout à coup, l'inattendu, une lettre : « Tu es horrible, et je suis belle. Tu es histrion, et je suis duchesse. Je suis la première, et tu es le dernier. Je veux de toi. Je t'aime. Viens. » (HUGO, 2002, p.466). Gwynplaine relisait la lettre. Il y avait une femme qui voulait de lui ; une femme qui avait vu son visage, une femme qui n'était pas aveugle, une duchesse (HUGO, 2002).

## Pair du royaume

Arrêté sans explication, Gwynplaine est emmené à une geôle où les morts «[...] n'avaient que la peine de traverser la rue » et de « longer le mur une vingtaine de pas pour entrer au cimetière.» Quand il entendit le guichet se fermer, il tressailla: « Il ne voyait rien autour de lui; il se trouvait dans le noir.» (HUGO, 2002, p. 494). Pas de réponse à sa demande « Messieurs, [...] où me conduisez-vous? » (HUGO, 2002, p.500). On se mit en marche et avança dans le couloir. Gwynplaine voyait, au-dessous d'une lanterne, entre quatre piliers, «[...] une tête dont les yeux étaient fermés, un corps dont le torse disparaissait sous on ne sait quel morceau informe, quatre membres se rattachant au torse en croix de saint André et tirés vers les quatre piliers par quatre chaînes liées aux pieds et aux mains [...]» (HUGO, 2002, p.501) et que ces chaînes «[...] aboutissaient à un anneau de fer au bas de chaque colonne.» Hugo ajoute que cette forme était un homme nu, qui « avait la lividité glacée d'un cadavre [...]», mais que ce cadavre « était vivant ». (HUGO, 2002, p.503-504).

Tout près de ce spectre, assis dans un fauteuil, était le shérif du comté de Surrey, et à gauche et à droite de lui, étaient deux docteurs, l'un en médecine, l'autre en lois. Ayant compris qu'il fallait descendre, Gwynplaine obéit. « Approchez », « Plus près », « Tout près ». « Vous êtes devant le shérif du comté de Surrey », lui dit une voix dans la pénombre. Et cette même voix ordonna au cadavre vivant: « Au nom de la loi, [...] ouvrez les yeux ». Mais les paupières de cet homme enchaîné restaient closes. Au coup d'œil du shérif, le justicier-quorum « [...] ôta à Gwynplaine son chapeau et son manteau, le prit par les épaules et lui fit faire face à la lumière du côté de l'homme enchaîné [...]» et, en même temps, «[...] le wapentake se courba, saisit par les tempes entre ses deux mains la tête du patient, tourna cette tête inerte vers Gwynplaine, et de ses deux pouces et de ses deux index écarta les paupières fermées.» Ayant vu Gwynplaine, soulevant lui même la tête et ouvrant lui même ses paupières toutes grandes, le spectre a crié : « C'est lui ! oui ! c'est lui ! » (HUGO, 2002, p.504-516).

Ce cri bouleversa Gwynplaine, qui s'exclama: « Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas moi. Je ne connais pas cet homme. [...] Vous avez devant vous un pauvre saltimbanque. » Ce fut alors que le shérif proclama: « J'ai devant moi lord Fermain Clancharlie, baron de Clancharlie et Hunkerville, marquis de Corleone en Sicile, pair d'Angleterre. » Et se levant, et montrant le fauteuil à Gwynplaine, ajouta : « Mylord, que votre seigneurie daigne s'asseoir. » (HUGO, 2002, p.516-517).

Le prix de la différence dans *L'homme qui rit*, roman historique de Victor Hugo

Victor Hugo éclaire que toute cette aventure était venue d'un soldat qui avait trouvé, au bord de la mer, une bouteille; une bouteille dans laquelle les *comprachicos*, désespérés au milieu d'une tempête, avaient enfermé une lettre contenant toute la vraie histoire de l'enfant Gwynplaine et qu'ils avaient jetée à la mer :

Le soldat avait porté l'épave au colonel du château, et le colonel l'avait transmise à l'amiral d'Angleterre. L'amiral, c'était l'amirauté ; pour les épaves, l'amirauté, c'était Barkilphedro. Barkilphedro avait ouvert et débouché la gourde, et l'avait porté à la reine. [...] Deux conseillers considérables avaient été informés et consultés. [...] La reine Anne [...] avait demandé, sur cette grave affaire, au lord-chancelier un rapport confidentiel du genre qualifié « rapport à l'oreille royale ». (HUGO, 2002, p.530-532).

Le rapport du lord-chancelier avait été explicite: « C'était un cas de restauration d'un pair. [...] La réintégration de lord Fermain Clancharlie était du reste un cas très simple, l'héritier étant légitime et direct. » (HUGO, 2002, p.534).

Cela explique que le lord chancelier, après avoir signé sur deux registres, s'eut levé et proclamé : « Lord Fermain Clancharlie, baron de Hunkerville, marquis de Corleone en Italie, soyez le bienvenu parmi vos pairs, les lords spirituels et temporels de la Grande Bretagne. » (HUGO, 2002, p.650).

Après la cérémonie de l'investiture de Gwynplaine comme pair d'Angleterre, eut lieu l'Assemblée des Lords : « Les pairs d'Angleterre siégeaient, comme cour de justice, dans la grande salle de Westminster, et, comme haute chambre législative, dans une salle spéciale nommée 'maison des lords', *house of lords*. » (HUGO, 2002, p.661).

Maintenant : « Il était lord. [...] Il était là chez lui. [...] En face de sa majesté, il était la seigneurie. Moindre, mais semblable. » (HUGO, 2002, p.671-672).

## Qui êtes vous ? D'où venez vous ?

« Les tempêtes d'hommes », dit Hugo (2002, p. 686), «[...] sont pires que les tempêtes d'océans. » Le lord chancelier annonça que serait pris le vote sur le bill<sup>6</sup> qui proposait d'augmenter de cent mille livres sterling la provision annuelle

---

<sup>6</sup> Mot de la langue anglaise, qui signifie projet de loi.

de son altesse royale le prince mari de sa majesté. À l'appel de son nom, chaque lord devait se lever et répondre **content** ou **non content**, et serait libre d'exposer ses motifs de vote, s'il le jugeait à propos ». (HUGO, 2002, p.686)

À mesure que le clerc appelait les lords dans l'ordre établie, la manifestation était invariablement **content**. Lord Halifax a ajouté à son **content** que le prince avait une dotation comme mari de sa majesté ; qu'il en avait une autre comme prince de Danemark, une autre comme duc de Cumberland, et une autre encore comme haut-amiral d'Angleterre et d'Irlande, mais qu'il n'en avait point comme généralissime, ce qui était une injustice, un désordre, qu'il fallait faire cesser « dans l'intérêt du peuple anglais » (HUGO, 2002, p.686)

À son tour, le **non content** de Gwynplaine (maintenant, lord Fermain Clancharlie) provoqua un ébranlement. Toutes les têtes se tournèrent ver lui: « Qu'est-ce cet homme, ce fut le cri. » Et un vieillard vénéré de toute la chambre [...] se leva effrayé : « Qu'est-ce que cela veut dire? cria-t-il. Qui a introduit cet homme dans la chambre? Qu'on mette cet homme dehors. » Et apostrophant Gwynplaine : « Qui-êtes-vous ? d'où sortez vous? ». Gwynplaine répondit : « Du gouffre ». (HUGO, 2002, p.688) Et il continua :

Qui je suis ? je suis la misère. Mylords, j'ai à vous parler. [...] Mylords, vous êtes en haut. C'est bien. Il faut croire que Dieu a ses raisons pour cela. Vous avez le pouvoir, l'opulence, la joie, le soleil immobile à votre partage, l'autorité sans borne, la jouissance sans partage, l'immense oubli des autres. Soit. Mais il y a au dessous de vous quelque chose. Au-dessus peut-être. Mylords, je viens vous apprendre une nouvelle. Le genre humain existe. (HUGO, 2002, p.689-690).

Gwynplaine continua à dire qu'il était celui qui venait des profondeurs; qu'ils étaient les grands et les riches; que c'était périlleux; qu'ils profitaient de la nuit; qu'ils devaient prendre garde, qu'il y avait une grande puissance, l'aurore; que l'aube ne pouvait être vaincue, qu'elle arriverait, qu'elle avait en elle le jet du jour irrésistible; que personne ne pouvait empêcher cette fronde de jeter le soleil dans le ciel; que le soleil c'était le droit; qu'ils devaient avoir peur, que le vrai maître de la maison irait frapper à la porte (HUGO, 2002).

Et il poursuivit parlant de son expérience si différente en des termes qui ne pouvaient qu'augmenter la haine des lords :

Voilà mon histoire. Plusieurs d'entre vous ont connu mon père, je ne l'ai pas connu. [...] Ce que Dieu a fait est bien. J'ai été jeté au gouffre. Dans quel but? pour que je visse le fond. Je suis un plongeur, et je rapporte la perle, la vérité. Je parle, parce que je sais. Vous m'entendrez, mylords. J'ai éprouvé. J'ai vu. La souffrance, non, ce n'est pas un mot, messieurs les heureux. La pauvreté, j'y ai grandi; l'hiver, j'y ai grelotté; la famine, j'en ai goûté; le mépris, je l'ai subi; la peste, je l'ai eue; la honte, je l'ai bue. [...] C'est pour prendre la parole parmi les rassasiés que dieu m'avait mêlé aux affamés. [...] Ô vous les maîtres, ce que vous êtes, le savez-vous? Ce que vous faites, le voyez-vous? Non. Ah! Tout est terrible. Une nuit, une nuit de tempête, tout petit, abandonné, orphelin, seul dans la création démesurée, j'ai fait mon entrée dans cette obscurité que vous appelez la société. La première chose que j'ai vu, c'est la loi, sous la forme d'un gibet; la deuxième, c'est la richesse, c'est votre richesse, sous la forme d'une femme morte de froid et de faim; la troisième, c'est l'avenir, sous la forme d'un enfant agonisant; la quatrième, c'est le bon, le vrai, le juste, sous la figure d'un vagabond n'ayant pour compagnon et pour ami qu'un loup. (HUGO, 2002, p.691-692).

En ce moment, Gwynplaine sentit lui monter à la gorge les sanglots, comme s'il éclatât de rire. Hugo dit que la contagion fut immédiate, qu'on bâtit des mains autour de celui qui parlait et qu'on l'outragea: « Bravo Gwynplaine! Bravo, l'Homme qui Rit! [...] Mais rit bien cet animal-là! C'est un pair d'Angleterre, ça! » (HUGO, 2002, p.692-693).

Gwynplaine considéra un moment ces hommes là qui riaient, et alors il cria:

[...] vous insultez la misère. Silence, pairs d'Angleterre! Juges, écoutez la plaidoirie. Oh ! je vous en conjure, ayez pitié. Pitié pour qui? Pitié pour vous. Qui est en danger? C'est vous. [...] Pas plus tard qu'hier, moi qui suis ici, j'ai vu un homme enchaîné et nu, avec des pierres sur le ventre, expirer dans la torture. Savez-vous cela ? non. [...] Ils sont joyeux, ces hommes! C'est bon. L'ironie fait face à l'agonie. [...] Ah! je suis un des leurs. Je suis aussi un des vôtres, ô vous les pauvres ! un roi m'a vendu, un pauvre m'a recueilli. Qui m'a mutilé ? un prince. Qui m'a guéri et nourri ? un meurt-de-faim. Je suis parmi ceux qui jouissent et avec ceux qui souffrent. Ah ! Cette société est fausse. Un jour viendra la société vraie. Alors il n'y aura plus de seigneurs, il y aura des vivants libres. Il n'y aura plus des maîtres, il y aura des pères. Ceci est l'avenir. (HUGO, 2002, p.694-696).

Pourquoi les lords ont rejeté Gwynplaine? Pour être un monstre? Certainement, mais pas seulement pour cela. Introduit dans la chambre des lords comme un pair du royaume, il n'a pas pu se livrer de l'homme du peuple qu'il était devenu. Sûrement, les lords n'ignoraient pas les subtiles paroles de Hobbes au regard du peuple: *puer robustus sed malitiosus*, si à propos remémorées par Marx (1987, p.52), quand il parlait de la difficulté **d'entente** entre la bourgeoisie et la couronne, ou mieux dit, entre le peuple et la révolution bourgeoise dans la Prusse de 1848.

## Un porteur de stigmaté

Comme on l'a déjà vu, Hugo utilise le mot *stigmaté* pour caractériser la situation de Gwynplaine: un être stigmatisé. Pour celui-ci il n'y avait qu'une évidence: le résultat, sa destinée de vivre sous un stigmaté. Mais sans savoir pourquoi.

Et qu'entendait Hugo par stigmaté? La première impulsion pourrait être de recourir à l'œuvre classique de Goffman, *Le stigmaté*, publié originellement en Anglais l'an 1963, presque un siècle après *l'Homme qui Rit*. À cet égard, il faut se souvenir de ce que dit Chartier quand, dans un débat sur *Les règles de l'art* de Bourdieu (1992), il souligne la nécessité de développer une sociologie génétique qui soit capable de reconstruire, pour chaque moment historique particulier, comment des catégories déterminées ont été définies, au lieu de les penser comme universelles, invariables et invariantes. Pour Chartier, il faut réintroduire la dimension historique des catégories que, spontanément, on a l'habitude de considérer comme universelles, définir dans quel contexte et pour quelles raisons elles ont été établies et, encore, avoir conscience du risque d'anachronisme qu'on court quand on les emploie rétrospectivement sans les précautions nécessaires (CHARTIER, 2011, p.88).

Mais Goffman a fait attention à ce risque. Il dit que les Grecs « ont créé le nom *stigmaté* pour se référer à des signaux corporels avec lesquels on cherchait à mettre en évidence quelque chose d'extraordinaire ou de mauvais sur le *status* moral de ceux qui les présentaient.» Ainsi, des signaux faits dans le corps, avec des coupures ou du feu, aidaient à avertir que le porteur « était un esclave, un criminel ou traître – une personne marquée, rituellement polluée, qui devait être évitée, particulièrement dans des lieux publiques. » Il dit aussi qu'en son temps (commencement des années 1960) le mot *stigmaté* «[...] était utilisé d'une manière très semblable au sens littéral originel [...]» (GOFFMAN, 1988, p.11).

Le prix de la différence dans *L'homme qui rit*, roman historique de Victor Hugo

Et c'est exactement dans cette signification que le mot *stigmaté* a été employé par Hugo, dans son roman, en relation au monstre Gwynplaine. Goffman dit que ce mot implique toujours une dépréciation, mais que cette dépréciation est, en réalité, un langage de relations et pas d'attributs (GOFFMAN, 1988). Et c'est précisément dans *L'Homme qui Rit* que cette dépréciation comme relation se révèle de façon criante.

Au plus, le mot *stigmaté* occulte une double perspective: de quelqu'un **décrédité**, si la caractéristique distinctive est déjà connue ou est immédiatement évidente, comme dans le cas de Gwynplaine; de quelqu'un **décréditable**, si la caractéristique distinctive n'est ni connue par les présents ni immédiatement perceptible (GOFFMAN, 1988).

Enfin, l'auteur dit que «[...] la dévaluation de ceux qui ont des défigurations physiques peut être interprétée comme une contribution à la nécessité de restriction au choix du pair. » (GOFFMAN, 1988, p.150). En note, il remercie David Matzapour pour cette suggestion. L'observation de Goffman s'applique doublement à *L'Homme qui Rit*. En effet, Gwynplaine, comme héritier légitime, menaçait la double prétention de son demi-frère David: l'une, d'être haussé au titre de **pair** du royaume; l'autre, d'avoir la duchesse Josiane, sœur de la reine Anne, comme **païresse**.

Ainsi, le mot *stigmaté*, de la même façon qu'il peut aider à comprendre ce que signifie ou peut signifier être **différent**, peut aussi aider à évaluer le **prix** souvent imposé au différent, l'exclusion sociale, par ceux mêmes qui ont pris part à la production de la différence: le roi et les *comprachicos*, dans *L'Homme qui Rit*.

## Un rebelle

Mais, si le monstre Gwynplaine était un être abject, décrédité, stigmatisé en tant que porteur de la déformation physique fabriquée par les *comprachicos*, le monstre lord Fermain Clancharlie, pair du royaume, a passé à être vu comme un rebelle, un transfuge, un traître, un danger.

Le baron Raby apostropha le chancelier pour lever la séance. Les jeunes lords criaient: « Non ! non ! non ! qu'il continue ! il nous amuse ! » Ç'a été alors que, traduisant en un mot l'impression de l'assemblée, lord Scarsdale cria: « Qu'est-ce que ce monstre vient faire ici? » (HUGO, 2002, p.698 e 700). Gwynplaine, regardant tous fixement, répondit:

Ce que je viens faire ici? Je viens être terrible. Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Non, je suis tout le monde. L'exception, c'est vous. Vous êtes la chimère et je suis la réalité. Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui Rit. (HUGO, 2002, p.700-701).

Mais de quoi riait Gwynplaine ? Il riait d'eux, de lui même, de tout. Il respira et dit: « Ce rire qui est sur mon front, c'est un roi qui l'y a mis. Ce rire exprime la désolation universelle. Ce rire veut dire haine, silence contraint, rage, désespoir. Ce rire est un produit des tortures. [...] Ah ! vous me prenez pour une exception! Je suis un symbole. » (HUGO, 2002, p.701) Et il poursuivit:

Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles. [...] Évêques, pairs et princes, le peuple, c'est le souffrant profond qui rit à la surface. Mylords, je vous dit, le peuple, c'est moi. (HUGO, 2002, p.701).

Enfin, le lord-chancelier ajourna la suite du vote au lendemain. Et l'auteur dit que les lords, avant de s'en aller, « firent la révérence à la chaise royale ». Mais il dit aussi que les hommes de service «[...] remarquèrent avec étonnement que ce lord [Gwynplaine] était sorti sans saluer le trône.» (HUGO, 2002, p.704-705).

Ainsi, au plus que Gwynplaine eût voulu être « le lord des pauvres », la réalité c'était que le trône et le peuple se trouvaient en des flancs opposés:

Et de quoi avait-on ri? de son rire. Ainsi, cette voie de fait exécration dont il gardait à jamais la trace, cette mutilation devenue gaieté à perpétuité, ce rictus stigmaté, image du contentement supposé des nations sous les oppresseurs, ce masque de joie fait par la torture, [...] cette cicatrice signifiant *jussu regis*, cette attestation du crime commis par la royauté sur le peuple entier, c'était cela qui triomphait de lui, c'était cela qui l'accablait, c'était l'accusation contre le bourreau qui se tournait en sentence contre la victime! Prodigeux déni de justice. La royauté, après avoir eu raison de son père, avait raison de lui. Le mal qu'on avait fait servait de prétexte et de motif au mal qui restait à faire. Contre qui les lords s'indignaient-ils ? contre le tortureur ? non. Contre le torturé. Ici le trône, là le peuple; ici Jacques II, là Gwynplaine. (HUGO, 2002, p.725).

Pour l'auteur, l'opposition entre le roi et Gwynplaine, expression de la relation entre les puissants et de peuple, est totale et irréconciliable. « Gwynplaine est un monstre », dit Albouy (2002, p.26) dans son « Introduction », « [...] et c'est ce monstre, justement, qui prendra la parole. [...] Dans l'ordre humain aussi, cette masse monstrueuse, ce chaos riche de tous les avenir qu'est le peuple, ne parle pas; le monstre Gwynplaine lui donnera sa voix. »

Au point de vue des lords, le danger était justement dans l'audace de Gwynplaine, maintenant lord Clancharlie, de prêter sa voix au peuple. La rude admonestation dirigée à Gwynplaine, que Hugo met dans la bouche du saltimbanque-philosophe Ursus, ne laisse aucun doute à ce respect: « Il y a une règle pour les grands, ne rien faire; et une règle pour les petits, ne rien dire. Le pauvre n'a qu'un ami, le silence. Il ne doit prononcer qu'un monosyllabe: oui. Avouer et consentir, c'est tout son droit. » (HUGO, 2002, p. 430). Et pour ne rien dire, il faut ne rien lire: « Qui lit pense, qui pense raisonne. Ne pas raisonner, c'est le devoir. » (HUGO, 2002, p.260).

Pour les pairs d'Angleterre une chose était claire: « On peut être une brute. On ne doit pas être un rebelle. » Et lord Clancharlie était devenu un rebelle, un transfuge: « Il avait quitté son camp, l'aristocratie, pour aller au camp opposé, le peuple. » HUGO, 2002, p.261).

En somme, qu'un défiguré fût pair du royaume, cela pourrait quand même être toléré; mais qu'un pair du royaume eût voulût prêter sa voix au peuple, cela était inadmissible.

## **La famille se retrouve**

L'issue à cette légende peut être résumée dans quelques mots. Gwynplaine décide de rester avec Dea, renonçant au mariage avec la sœur de la reine, la duchesse Josiane, celle qui l'avait avili doublement: en disant qu'elle l'aimait parce qu'il était difforme, vil, et par la manière comme elle concevait sa relation avec les autres et avec lui: « Louve pour tous, chienne pour toi. » (HUGO, 2002, p.623)

Il renonce ainsi au titre de pair d'Angleterre en bénéfice de son demi-frère, lord David, qu'il avait connu comme tel cette même nuit, et qui, se sentant menacé, avait défié Gwynplaine à se battre avec lui en duel, justifiant que, comme égaux (« Qui est plus notre égal que notre frère? »), ils pouvaient se battre (HUGO, 2002, p.710).

En Southwark, aucun signal de la Green-box, ni de Ursus, Dea et Homo. Gwynplaine, «[...] égaré et tragique, posa fermement sa main sur le parapet comme sur une solution, et regarda le fleuve. [...] Il demeura ainsi quelques instants penché sur cette eau [...]. Tentation sinistre. » (HUGO, 2002, p.735). Mais heurtant dans la poche de son gilet quelque chose, il retira le red-book que lui avait remis le libraire de la chambre des lords, l'ouvrit et écrivit: « Je m'en vais. Que mon frère David me remplace et soit heureux. » Et signa : « FERMAIN CLANCHARLIE, pair d'Angleterre. » (HUGO, 2002, p.736).

Alors, il ôta son gilet et le posa sur l'habit, qu'il avait déjà posé sur le parapet; mit dans son chapeau une pierre et le red-book ouvert à la page où il avait écrit et le posa sur le gilet. Mais, au moment où il fixait ses yeux sur l'eau profonde, il sentit une langue qui lui léchait les mains. Homo conduisit Gwynplaine jusqu'à la barque dans la Tamise, où Ursus et Dea attendaient le moment de descendre la rivière en fuite (HUGO, 2002).

Dea meurt doucement, suppliant Gwynplaine de ne pas s'attarder. Celui-ci va silencieusement à sa rencontre, se laissant plonger doucement dans les eaux de la Tamise. Quant à Ursus et Homo, les conditions précaires du bateau suggéraient que les eaux de l'océan iraient prendre soin d'eux.

## **Quelque chance d'égalité entre des différents?**

Comme on l'a déjà vu, l'opposition ou conflit entre différence et égalité se figure irréconciliable si on pense à la relation entre le roi et le monstre, entre les puissants et le peuple. À propos, il faut ne pas oublier deux choses : en premier lieu, que Gwynplaine, le défiguré par des mains humaines, était du sexe masculin, de couleur blanche et membre de la haute noblesse anglaise, qualités des pairs du royaume; en second lieu, qu'après son investiture comme pair d'Angleterre, il a passé à être rejeté aussi et principalement par sa différence en relation aux autres pairs du royaume, en tant que transfuge, rebelle, porte-parole du peuple, à qui était nié le droit de parler.

Cependant, une lecture attentive du roman fera voir que, parmi les gens du peuple, il peut y avoir, oui, égalité entre différents. Une telle lecture permettra d'identifier des situations inattendues, qui peuvent surprendre le lecteur. En voici quelques-unes: Ursus, le saltimbanque, un misérable, mais capable d'accueillir et de répartir son peu de chose; Dea, petite fille aveugle, sauvée par l'enfant délaissé par les *comprachicos* et perdu dans la tempête; le loup, une bête féroce, mais dont le nom *Homo* annonçait une humanité singulière - une

Le prix de la différence dans *L'homme qui rit*, roman historique de Victor Hugo

amitié si étroite qu'inattendue avec Ursus et les deux enfants; Ursus et Homo accueillant les deux enfants et appelant **famille** ce quatuor. On a ici une égalité construite sur des différences si frappantes qui, à première vue, figureraient inconciliables.

Dans *L'Homme qui Rit*, on se heurte à une situation extrême, marquée para la figure et le nom de **monstre**, où la différence, en plus de stigmatiser et d'exclure, finit aussi pour abrégier la vie du différent. Mais, pour l'aristocratie, pour les pairs du royaume, pire qu'un pair du royaume porteur d'un stigmate, c'était un rebelle, un transfuge, un traître, quelqu'un qui quitte son camp, l'aristocratie, pour aller au camp opposé, le peuple.

Enfin, il faut relever que Victor Hugo a situé, de façon si explicite et si emphatique, déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> et commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, la brûlante question du différent et de la différence, avec une attention particulière à la difficulté théorique et pratique d'articuler le **fait** des multiples différences avec le **principe** révolutionnaire de l'égalité, défi qui, de nouveau, s'est rendu actuel à partir du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

### ***The price of the difference in The Man who laughs, a historic novel by Victor Hugo***

**ABSTRACT.** *This paper discusses the relationship between equality and difference in The Man who Laughs (1869), by Victor Hugo. This historical novel is a study of the English aristocracy at the time of the Glorious Revolution (1688) and its main character is the son of a noble family. His face was mutilated by the comprachicos, and he is stigmatized because of this. The present study highlights the fact that Hugo had already explicitly described, in the end of the 17<sup>th</sup> and the beginning of the 18<sup>th</sup> century, the conflictive relationship between equality and difference, which can be seen in present days.*

**KEYWORDS:** *History. Legend. Monster. Difference. Equality.*

### **RÉFÉRENCES**

ALBOUY, P. Introduction. In: HUGO, V. **L'Homme qui Rit**. Édition établie et annotée par R. Borderie. Paris: Gallimard, 2002. p. 7-42.

BORDERIE. Notes. In: **L'Homme qui Rit**. Introduction de P. Albouy. Édition établie e annotée par R. Borderie. Texte Integral. Paris: Gallimard, 2002.

BOURDIEU, P. **Les Règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil 1992. (Libre examen politique).

Alceu Ravanello Ferraro

CHARTIER, R. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Sérgio Leite Lopes. In: BOURDIEU, P.; CHARTIER, R. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 87-134.

CURY, C. R. J. Direito à educação: direito à igualdade, direito à diferença. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 116, p.245-262, jul. 2002.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

FERRARO, A. R. Igualdade e diferença: diálogos sobre o camponês, a mulher e a criança no romance *Noventa e Três* de Victor Hugo. **História da Educação**, Porto Alegre, v. 20, n. 48, p. 281-302, já./abr. 2016.

FRIEDMAN, M. **Capitalismo e liberdade**. São Paulo: Nova cultural, 1985. (Os economistas).

GOFFMAN, E. **Estigma**. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Tradução: M. B. M. L. Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

HUGO, V. **Oeuvres poétiques**. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 2004.

\_\_\_\_\_. **L'Homme qui Rit**. Introduction de P. Albouy. Édition établie e annotée par R. Borderie. Texte Integral. Paris: Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. **Quatrevingt-Treize**. Introduction e notes par Bernard Leuilliot. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

LAVALLE, A. G. Cidadania, igualdade e diferença. **Lua Nova**, São Paulo, n. 59, p. 75-94, 2003.

LA BARRE, P. de. **De l'égalité des deux sexes. De l'éducation des dames. De l'excellence des hommes**. Éditon, présentation et notes par M.-F. Pellegrin. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011. (Bibliothèque des textes philosophiques ; Textes cartésiens).

LEE, H. **O sol é para todos**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K. **A burguesia e a contra-revolução**. 3. ed. São Paulo: Ensaio, 1987.

MICHAELS, W. B. **La diversité contre l'égalité**. Traduit de l'américain par Frédéric Junqua. Paris: Raisons d'agir, 2009.

PERROT, M. **As mulheres e a história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

Le prix de la différence dans *L'homme qui rit*, roman historique de Victor Hugo

PIERUCCI, A. F. **Ciladas da diferença**. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Ed. 34, 2008.

RIALS, S. (Org.). **La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen**. Paris: Hachette, 1988. (Collection Pluriel).

SARLET, I. W. **A eficácia dos direitos fundamentais**. 5. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2005.





# AS VIAGENS SIMULTÂNEAS DE BLAISE CENDRARS

Natalia Aparecida Bisio de ARAUJO\*  
Guacira Marcondes Machado LEITE\*\*

**RESUMO:** A obra *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913, chamou muita atenção no cenário artístico europeu no início do século XX, certamente pela revolução que operou ao reunir poesia e pintura em uma única folha de papel com extensão de mais de dois metros. A obra foi apelidada de “*Le premier livre simultané*”, pois dentre suas características mais marcantes está o conceito de simultaneidade, discutido pelos movimentos de vanguarda do período do *avant-guerre*. Este trabalho tem como objetivo observar como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos, empregados na obra, dialogam e produzem simultaneamente sentidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vanguardas. Simultaneidade. *Le premier livre simultané*. Viagens simultâneas.

## Introdução

*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, que resultou de uma colaboração entre o poeta Blaise Cendrars e a pintora Sonia Delaunay-Terk, com seu painel intitulado *Couleurs simultanées*, foi publicada, em 1913, no periódico da pequena editora fundada por Cendrars e Emile Szytta, *Les Hommes nouveaux*.

*La Prose du Transsibérien* chamava a atenção em diversos aspectos. A obra era feita de uma única folha de papel, que se desdobrava como um acordeão em vinte e dois painéis, com a extensão de dois metros. Os autores anunciaram a publicação de 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel. Ao lado esquerdo, a publicação possuía um longo painel de cores

---

\* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade da Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-900 - natalia-bisio@hotmail.com

\*\* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-90 - guacira@fclar.unesp.br

primárias brilhantes e de formas visuais semi abstratas, decompostas em vários planos geométricos e ângulos retos, que se sucedem e se interceptam. A pintura era finalizada com uma representação da Torre Eiffel em vermelho, penetrada por um círculo verde, contornado em laranja. A imagem representa os últimos versos do poema: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*” (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1913)<sup>1</sup>. À direita, o texto era precedido por um mapa da linha Transiberiana com o trecho de Moscou ao mar do Japão. Abaixo desta figura, o poema segue composto de vários blocos tipográficos, grafados de diferentes cores, com o fundo da página também colorido, acompanhando os tons da pintura de Sônia Delaunay-Terk.

A obra causou grande impacto no meio literário mundial da época. Foi um sucesso, um grande acontecimento e ganhou espaço em exposições de Paris, Berlim, Londres, Moscou e São Petersburgo. Sua repercussão associou-se diretamente aos movimentos de vanguarda europeus, principalmente ao cubismo e futurismo, sobretudo por promover uma nova experimentação estética na literatura, como a mistura entre as artes plástica e poética ou a quebra de fronteiras entre os gêneros literários, de modo que a experiência verbo-visual realizada por Cendrars e a pintora Delaunay-Terk é particularmente revolucionária para as artes da época.

Apesar de o poema ter cumprido o papel de ponto central do círculo das vanguardas, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam participantes dos movimentos. Quando se iniciou a agitação em torno da publicação de *La Prose du Transsibérien*, seus autores declararam que a inspiração da obra não estabelecia relações diretas com as vanguardas. Na verdade, Cendrars nunca gostou de ser associado como militante de qualquer movimento artístico. Preferia, sobretudo, ser participante de algo maior: do ideal de ruptura e de revolução, do libertário e do moderno que esteve presente nas artes do final do século XIX e do início do século XX.

Apesar dessa preferência dos autores – de que *La Prose* não se relacionasse aos movimentos vanguardistas – é inevitável não associá-la às estéticas dos movimentos radicais que agitavam a Europa nos anos anteriores à Primeira Guerra. Dentre as estéticas de vanguarda, a simultaneidade foi a que mais marcou a obra, primeiramente pela união de poesia e pintura, de modo que a apreensão se dá pelos sentidos que são construídos concomitantemente por ambos os gêneros artísticos; e pelas “várias viagens” que coexistem no relato do poeta. Estudar as

---

<sup>1</sup> “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1913, tradução nossa).

maneiras pelas quais a obra expressou a simultaneidade vanguardista é, assim, a intenção principal deste trabalho.

## As viagens simultâneas

“ [...] j'étais fort mauvais poète.  
Je ne savais pas aller jusqu'au bout”  
Cendrars (2006, p. 46)<sup>2</sup>

Blaise Cendrars foi um dos homens mais cosmopolitas de seu tempo. Com sua família itinerante, o poeta foi afastado de sua terra natal e viajou por muitos países. Era falante de muitas línguas e profundo conhecedor de várias culturas, as quais aprendia em suas estadias pelo mundo. Com uma identidade nacional fragmentada, somada à predileção por viagens, Cendrars buscou na poesia uma maneira de encontrar a si mesmo e de conjugar seu ser permeado pela pluralidade cultural de sua formação. O poeta foi, desse modo, a grande personagem de sua obra, assim como suas viagens foram sua maior temática.

O poeta reuniu com maestria suas experiências pelo mundo e as inseriu em sua obra. Assim, não é estranho que o mesmo tema esteja presente em sua obra prima, *La Prose du Transibérien*. Nesse poema, Cendrars relata uma das maiores aventuras de sua adolescência: sua viagem pelas linhas transiberianas, partindo de Moscou rumo à Ásia, quando aí esteve em companhia do comerciante de joias, para quem trabalhava. À memória de infância, Cendrars acrescenta a figura da “*Petite Jehanne de France*”, a prostituta de Montmartre que, nesse poema, transforma-se na imagem moderna de Joana d’Arc. Apesar de a obra refletir um dado biográfico, o poeta o expõe de forma tão inovadora, utilizando os recursos das vanguardas, que *La Prose* transforma-se no relato de viagem mais revolucionário de todos os tempos.

A obra causou impacto antes mesmo de sua publicação, primeiramente pelo “Formulário de Inscrição” (conforme “Imagem 1”) que foi enviado tanto a amigos dos autores, quanto a periódicos da época sob a forma de cartão postal, em meados de abril de 1913. O documento, que possuía 14 x 9 cm, disponibilizava três formas de compra da mais nova obra: a primeira, com o preço de 500 francos, seria produzida em pergaminho, com a capa em couro feita à mão; a segunda opção, no papel japonês Washi, era de preço inferior: 100 francos; enquanto a

---

<sup>2</sup> “[...] eu era tão mau poeta/ Eu não sabia ir até o fim” (tradução nossa).

Natalia Aparecida Bisio de Araujo e Guacira Marcondes Machado Leite

terceira composição do poema, vendida por 50 francos, era constituída por papel semi Washi e a capa em pergaminho.

**Imagem 1** - *Bulletin de souscription de La Prose du Transsibérien*

**BULLETIN DE SOUSCRIPTION**

**BLAISE CENDRARS**

**La Prose du Transsibérien  
et de la Petite Jehanne de France**

*Couleurs Simultanées*

**de M<sup>me</sup> DELAUNAY-TERCK**

Je, soussigné, déclare souscrire à :

- exemplaire sur *Parchemin*, couverture chevreau noir à la main. Prix net, frs 500. —
- exemplaire sur *Japon Impérial*, couverture chevreau noir à la main. Prix net, frs 100. —
- exemplaire sur *Similit-Japon*, couverture parchemin à la main. Prix net, frs 50. —

Tous les exemplaires sont signés par les auteurs et numérotés à la presse.

SIGNATURE :

Adresse \_\_\_\_\_

Fonte: Perloff (1993, p. 38).

Além disso, houve uma grande campanha publicitária realizada por Cendrars em benefício de seu poema. Muitos panfletos foram distribuídos, divulgando o texto verbo-visual. O material, dobrado ao meio e pintado a guache, apresentava o título da obra, o nome de seus autores na dianteira (conforme a “Imagem 2”):

**Imagem 2** – Prospecto de *La Prose du Transsibérien* (recto)



Fonte: Cendrars e Delaunay-Terk (2011, não paginado).

Enquanto no verso vinha escrito “*Le premier livre simultané*” (conforme a “Imagem 3”):

**Imagem 3** – Prospecto de *La Prose du Transsibérien* (verso)



**Fonte:** Cendrars e Delaunay-Terk (2011, não paginado).

O prospecto foi enviado para várias redações de jornais e de revistas tanto na França quanto em outros países da Europa, acompanhado do folheto de inscrição (SIDOTI, 1987). O anúncio do “Primeiro Livro Simultâneo” causou dias de polêmica em meio aos periódicos franceses, sobretudo, uma grande discussão sobre o “apelido” dado à *Prose du Transsibérien*. Primeiramente, as controvérsias giraram em torno do grupo dos futuristas italianos, que pregavam a ideia da simultaneidade em seus manifestos. Apesar de chamar seu livro de “simultâneo”, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam futuristas, ou militantes de qualquer outra vanguarda. Em uma carta a André Salmon em 12 de outubro de 1913, o poeta afirma: “[...] a inspiração desse poema veio-me de maneira natural e [...] não tem nada a ver com a agitação comercial de Marinetti.” (CENDRARS, 1913 apud PERLOFF, 1993, p.37). Além de ser relacionada ao futurismo, a obra foi acusada de plágio pelo poeta Henri-Martin Barzun que, em 1912, havia lançado suas teorias sobre o movimento que chamou de “Dramatismo ou Simultaneísmo” (WEISGERBER, 1986, p. 155). Anunciar o “Primeiro livro simultâneo” foi de fato uma grande provocação aos artistas da época que teorizavam sobre a simultaneidade. O que mais surpreendeu os vanguardistas é que a obra de Cendrars e de Sonia Delaunay-Terk conseguiu ser tão simultânea que o livro inovador acabou sendo considerado o paradigma das teorias da simultaneidade.

O que os autores não poderiam negar é que o próprio cognome dado à sua obra, “*Le premier livre simultané*”, liga-a inevitavelmente aos movimentos que pregavam o simultâneo. Em meio às várias características vanguardistas encontradas na obra, destaca-se a simultaneidade como a mais expressiva.

O desejo de compor o simultâneo nas artes foi um dos pontos em que vários movimentos de vanguarda mais se relacionaram. É complexa a definição da simultaneidade em um único princípio formal para a elaboração das obras, já que foi muito além de um método de elaboração artística e se transformou na máxima do mundo moderno do *avant-garde*.

O início do século XX conjugava tanto um sentimento nacional – como os grandes movimentos nacionalistas que iriam influir na I Guerra Mundial – como o internacionalismo ou o conceito do cidadão cosmopolita que está ligado a uma imensa rede de vivências e de variados espaços, possibilitados tanto pelas novas formas de circulação e de informações, quanto pelos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo. É a partir desse conceito de internacionalismo que a simultaneidade aparece como a nova face do mundo moderno, em que se experimentava a sensação de estar em vários lugares ao mesmo tempo.

Além disso, os anos anteriores à Primeira Guerra foram marcados pelo surgimento de muitas inovações tecnológicas. Por volta de 1905, as linhas de ferro Transiberiana, Transafricana e Transandina foram completadas, unindo pontos distantes do mundo. Entre 1909 e 1914, ocorreram as primeiras expedições bem sucedidas para os Polos Norte e Sul. Nos anos de 1909 e 1910 realizaram-se os primeiros voos extensos de aeroplanos. Há também o crescente uso do telégrafo, dos automóveis e a novidade do meridiano zero estabelecido na Torre Eiffel, que emitia sinais horários a cada centésimo de segundo. Com isso, havia uma sensação de se estar em vários lugares concomitantemente e a possibilidade de se chegar a pontos distantes com mais facilidade.

Desse modo, não é de se surpreender que a simultaneidade tenha sido um assunto tão explorado pelos artistas da época, sobretudo quando relacionado ao tema da viagem. Apesar de já ter aparecido nas narrativas ficcionais do século XIX, conforme explica Marjorie Perloff (1993), a viagem do *avant-guerre* era algo fragmentado e desconjuntado, pois todo o encantamento e a facilidade encontrada no deslocamento entre dois lugares vinham tingidos não só pelo tom da novidade como também de temor. Um exemplo disso é o medo de que o grande Império Russo e a China se tornassem massa única graças à estrada de ferro Transiberiana.

Ligada à sensação de se estar em diversos lugares concomitantemente e ao tema da viagem, a simultaneidade resultou no culto da máquina e da velocidade. O futurismo exaltou o mundo moderno em vários sentidos, sobretudo por essas novas descobertas tecnológicas que mudaram a vida do homem. Marinetti declara em seu manifesto de 1909: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente.” (MARINETTI, 2009a, p.115). O italiano anuncia: “Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade.” (MARINETTI, 2009a, p.115).

Além de ter se tornado uma temática das obras vanguardistas, a simultaneidade também foi um princípio formal e estrutural. Em linhas gerais, consistia no uso das palavras em liberdade, da colagem, das imagens dispostas em série, da mistura entre as artes – como a plástica e a literária –, que compunham o novo conceito da visão completa da página e de todos os seus elementos constituindo um forte componente significativo; fundava-se também na representação de estágios sucessivos de movimento, de vários estados da mente, da realidade fracionada e expressa através de planos superpostos.

Segundo as teses futuristas, a simultaneidade compõe um variado conjunto de princípios formais. Dentre eles estão as palavras em liberdade – “[...] uma cadeia de substantivos e de frases substantivas (geralmente imagens concretas) em aposição, sem conectivos entre elas, assim como com artigos onomatopaicos [...]” (PERLOFF, 1993, p.177) – e o abandono da sintaxe tradicional, recursos que revelam o simultâneo pela libertação de imagens dispostas em série, a fim de serem captadas concomitantemente pelo apreciador. Conforme afirma Marinetti, “[...] a poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas [...]” (MARINETTI, 2009b, p.120), de forma que é preciso “orquestrá-las” e dispô-las “segundo um máximo de desordem”. Segundo Perloff (1993), em 1912, Boccioni define a simultaneidade como uma “síntese do que se recorda e do que se vê”, de modo que as imagens demonstrem concomitantemente os vários estados da mente e a representação de estágios sucessivos de movimento.

Junto das palavras em liberdade, passam a serem usadas diferentes tipologias, letras em caixa alta ou em negrito, listagem de números, símbolos matemáticos, como +, -, =, e os sinais musicais. A página também possui a reunião de *slogans* publicitários, a representação fonética de ruídos e a ausência de pontuação, substituída por espaços em branco, que indicam parada abrupta, mudança de cena ou de imagem, produzindo um efeito de fragmentação. A página acaba por se tornar uma unidade impressa básica, tomando o lugar da estrofe ou do parágrafo. Com isso, há um conceito de “arte visual”, em que a literatura se aproxima das artes plásticas e ganha novas formas de representação.

Em busca do princípio da simultaneidade, os artistas futuristas também utilizaram muito o método da colagem, considerado como a invenção artística central do período do *avant-guerre*. Tal prática consiste na inclusão de fragmentos da realidade – como figuras de revistas, páginas de jornal, selos, dentre outros materiais –, “[...] forçando desta maneira o leitor ou observador de arte a considerar a interação entre a mensagem ou material preexistente e a nova composição artística de que resulta o excerto.” (PERLOFF, 1993, p.21). Assim,

o método dá à obra de arte a noção de impressões simultâneas. A colagem põe em questão a representatividade do signo, do mesmo modo que outros métodos futuristas também põem em questão a estabilidade do gênero e a barreira existente entre o artista e o público.

Para o cubismo, a simultaneidade estava contida na concepção dos pintores em decompor a realidade em várias figuras geométricas, expressando-a por meio de “[...] planos superpostos e simultâneos” (TELES, 2009, p.148). Como técnica, a pintura cubista é a “[...] representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo expectador, deixasse transparecer uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira beleza.” (TELES, 2009, p.149). Segundo Carlos Cavalcanti, com

[...] o desejo de transmitir a estrutura total do objeto, os cubistas começaram a decompor as formas em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e sucedem. Tentavam sugerir a representação do objeto sob todos os seus aspectos, de face e perfil, em suma, na sua totalidade, como se tivesse sido contemplado sob diferentes planos de visão ou tivéssemos dado uma volta em seu derredor (CALVALCANTI apud TELES, 2009, p.149).

A partir do ideal de decomposição das formas na pintura, os poetas passam a desenvolver, na poesia, técnicas formais próximas ao sistema cubista. Pierre Reverdy, no número 13 da revista *Nord-Sud*, 1918, propõe sua teoria da imagem, que consiste na aproximação de realidades distintas, agrupadas segundo o espírito e o trabalho artístico do poeta:

*L'Image est une création pure de l'esprit.*

*Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.*

*Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique* (REVERDY, 1918, p.3)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas e justas forem as relações entre as duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá força emotiva e realidade poética.” (REVERDY, 1918, p.3, tradução nossa).

Reverdy acreditava que a criação de uma imagem não deveria se dar pelo simples “meio de observação direto”, mas pela mescla de realidades distantes organizadas pela visão do poeta. Apesar de não ter citado diretamente a ideia do simultâneo, é possível considerar que essa arquitetura de diferentes domínios do real, compondo um uno, aproxima-se da ideia da concomitância de imagens dispares que estruturam, simultaneamente, o plano de visão do artista. É também sob esse mesmo procedimento que outros escritores desenvolveram um “[...] sistema poético de subjetivação e de desintegração da realidade [...]” (TELES, 2009, p.149).

Assim, a simultaneidade compôs o cenário vanguardista, inspirando os artistas a incorporar em suas obras tanto outras artes, quanto vários recursos estéticos concomitantes, diversos planos da realidade e a arquitetura de imagens segundo planos de visão distintos, enriquecendo a produção artística e revolucionando a arte do início do século XX.

Já na primeira leitura de *La Prose du Transsibérien*, é possível perceber como a obra reitera vários aspectos do conceito estético da simultaneidade. Dentre os aspectos formais, primeiramente, já se identifica o simultâneo pelo conjunto da obra que envolve pintura e poema. Os elementos pictóricos e literários, vistos em sua concomitância, proporcionam a exploração das possibilidades visuais e gráficas para a constituição de sentidos. Ao invés do tradicional uso de estrofes, o poema é dividido por faixas coloridas que delimitam pequenos blocos de versos, diferenciados uns dos outros também pela tipografia e pela cor da grafia. Esses conjuntos estão dispostos pela página, ora alinhados à esquerda, ora à direita, ora no centro. O poema, assim, forma também um desenho na página, como a pintura de Sonia Delaunay.

Octavio Paz (1982), em *O arco e a Lira*, ao comentar as práticas da poesia moderna, descreve exatamente essa união entre os versos, a página e a grafia que se dá em *La Prose du Transsibérien*:

A página, que não é senão a representação do espaço real onde se estende a palavra, converte-se numa extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema. Mais do que conter a escritura dir-se-ia que ela mesma tende a ser escritura. Por sua vez, a tipografia aspira a uma espécie de ordem musical, não no sentido da música escrita mas de correspondência visual com o movimento do poema e as uniões e separações da imagem. Ao mesmo tempo, a página evoca a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos; e a escritura se apresenta como uma figura que alude ao ritmo do

poema e que de certo modo convoca o objeto que o texto designa. (PAZ, 1982, p.342).

Enquanto se lê o relato de viagem, a pintura, a mistura de cores e de formas, as diferentes fontes tipográficas e a disposição dos versos pela página transformam-se em importantes componentes estéticos e significativos da obra, como propunham os futuristas. Trata-se, assim, de uma visão global e simultânea do poema e da página que o integra. Como afirma Apollinaire, “Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler de um só golpe de vista o conjunto do poema [...]” (APOLLINAIRE, 1914 apud PERLOFF, 1993, p.41).

Além das diversas tipologias e tamanhos de fonte, grafados de cores diferentes, assim como o uso de caixa alta, negrito e itálico, nota-se também a ausência de pontuação e versos livres. Trata-se de uma experiência que se aproxima do conceito das palavras em liberdade. O trecho abaixo pode exemplificar algumas destas características:

**J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone**

Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance

Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi

*Bâle-Tombouctou*

J'ai aussi joué aux courses à **Auteuil** et à

**[Longchamp**

*Paris-New York*

Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout

[le long de ma vie

*Madrid-Stockholm*

Et j'ai perdu tous mes paris.

Il n'y a plus que la **Patagonie**, la **Patagonie**, qui convienne à mon immense tristesse, la **PATAGONIE**,

[et un voyage dans

les mers du Sud

**JE SUIS EN ROUTE**

**J'AI TOUJOURS ÉTÉ EN ROUTE**

**JE SUIS EN ROUTE AVEC LA PETITE JEHANNE DE FRANCE**

**LE TRAIN FAIT UN SAUT PÉRILLEUX ET RETOMBE SUR TOUTES SES ROUES**

**LE TRAIN RETOMBE SUR SES ROUES**

**LE TRAIN RETOMBE TOUJOURS SUR SES ROUES** (CENDRARS, 2006, p.51)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A reprodução tipográfica deste trecho do poema se aproxima da versão original.

“Eu passei minha infância nos jardins suspensos da Babilônia/ E gazeteando nas estações em frente

O poeta, nos versos acima, relata sua condição de eterno viajante, que está “sempre na estrada” e que já passou por vários lugares do mundo. O escritor destaca no excerto nomes de diversos locais, de forma que as cidades citadas aparecem com ênfase. O fato de os versos estarem grafados em diferentes tipologias e dispostos pela página cria um efeito de sucessão de imagens, que parecem saltar simultaneamente às lembranças do poeta. Nesse momento, ele toma o controle e a direção da viagem, de modo que “todos os trens correm atrás dele” e “ao longo de toda sua vida” – “*Maintenant, j’ai fait courir tous les trains derrière moi*”; “*Maintenant, j’ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie*”<sup>5</sup> (CENDRARS, 2006, p.51) – já que, na posição de autor, ele cria sua própria viagem, um relato ficcional, que vai do trabalho com a linguagem, com os gêneros literários, à manipulação das memórias, do real e do fictício, da maneira que lhe convém.

Em outro momento, referindo-se carinhosamente a sua acompanhante de viagens, *La Petite Jehanne de France*, o poeta pratica mais uma vez a experiência das palavras em liberdade. No trecho abaixo, os versos são constituídos por substantivos e onomatopeias, ligados por analogia, criando efeitos imagístico e sonoro particulares:

**Jehanne JEANNETTE** *Ninette nini ninon nichon*

**Mimi mamour ma poule mon Pérou**

**Dodo dondon**

**Carotte ma crotte**

**Chouchou p’tit-coeur**

Cocotte

Chérie p’tite-chèvre

Mon p’tit-péché mignon

Concon

**Coucou**

Elle dort

(CENDRARS, 2006, p.56)<sup>6</sup>.

---

aos trens de partida/ Agora, eu fiz todos os trens correrem atrás de mim/ Basileia – Tombuctu/ Eu também apostei em corridas em Auteuil e em Longchamps/ Paris – Nova Iorque/ Agora, eu fiz correrem todos os trens ao longo da minha vida/ Madri – Estocolmo/ E eu perdi todas as minhas apostas / Não há mais nada além da Patagônia, a Patagônia, que convém à minha imensa tristeza, a Patagônia e uma viagem nos/ mares do Sul/ Eu estou na estrada/ Eu sempre estive na estrada/ Eu estou na estrada com a Pequena Jehanne de France/ O trem dá um salto perigoso e recai sobre todas as suas rodas/ O trem recai sobre as suas rodas/ O trem sempre recai sobre suas rodas” (CENDRARS, 2006, p.51, tradução nossa).

<sup>5</sup> “Agora, eu fiz correr todos os trens atrás de mim”; “Agora, eu fiz correr todos os trens ao longo de toda a minha vida” (CENDRARS, 2006, p.51, tradução nossa).

<sup>6</sup> “Joana Joaninha Nininha Nini Ninon nenê/ Mimi meu amor minha franguinha meu Peru/ Dodo,

Com a experiência das palavras em liberdade, os elementos que procuram expressar-se por si mesmos, transformam-se em uma sequência de imagens ou meros blocos sonoros. Ao apreciar sua acompanhante de viagem, advém ao espírito do poeta uma sucessão tão imensa de sensações que ele busca expressá-las tal qual as captou: simultaneamente.

Além das palavras em liberdade, a obra também inclui um exemplo de colagem, que contribui para a elaboração do princípio da simultaneidade. Logo no início da obra, há um mapa da linha Transiberiana – trecho de Moscou ao mar do Japão.

**Imagem 4** – Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



**Fonte:** Cendrars e Delaunay-Terk (1913, não paginado).

Por ser um fragmento da realidade, a figura acima parece comprovar as enumerações geográficas descritas pelo poeta durante o percurso, ou ainda poderia ilustrar o relato da viagem do poeta, assim como a pintura de Sonia Delaunay-Terk ilustra o poema. Há uma relação entre o mapa e o texto, de modo que o leitor deve considerar a interação entre o material preexistente e a nova composição artística de que resulta a obra.

Acompanhando os aspectos formais, no plano temático, o ideal da simultaneidade também se apresenta pela presença da viagem e do culto à máquina e à velocidade – igualmente advindos do futurismo – representados pelo Transiberiano. A linha férrea Transiberiana, que ligava a Rússia Ocidental à costa do Pacífico, contribuiu para a união de pontos distantes do mundo e ocasionou deslocamentos mais rápidos. As distâncias do mundo encurtam-se, resultando em

---

dondon/ Extorque meu bombom/ Chuchu coraçãozinho/Cocote/ Querida cabritinha/ Meu pecadinho gentil/ Bobona/Cucos/ Ela dorme" (CENDRARS, 2006, p.56, tradução nossa).

um novo sentimento: estar em vários lugares ao mesmo tempo. O poeta canta esse mundo moderno, onde as distâncias de encurtaram:

*Le monde moderne  
La vitesse n'y peut mais  
Le monde moderne  
Les lointains sont pas trop loin* (CENDRARS, 2006, p.54)<sup>7</sup>.

Com a velocidade das máquinas, o “distante não é mais tão longe”, como descrito nos versos acima. Com as tecnologias e as descobertas do mundo moderno, o poeta poderia ir até onde quisesse, pois se torna livre tanto para se deslocar no espaço, quanto pela autonomia para romper com a tradição e criar um novo conceito de arte. Ele, como homem moderno, não está mais preso nem aos espaços, nem às tradições, podendo transitar por todas as partes ao mesmo tempo: “*Moi, le mauvais poète qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout*” (CENDRARS, 2006, p.47)<sup>8</sup>.

A simultaneidade expressa pela viagem, nessa obra, ainda vai muito além. Enquanto o poeta relata o deslocamento pelas linhas férreas, ele igualmente busca a expressão da totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, que são captados concomitantemente. O escritor explora, assim, várias viagens que se dão simultaneamente.

O deslocamento contado pelo poeta ultrapassa as fronteiras entre a realidade documental e a ficção. Em 1904, o jovem Sauser, antes de se tornar o escritor Cendrars, partiu para a Rússia, onde trabalhava para um comerciante de joias antigas, vendedor de bugigangas e comerciante de pérolas e diamantes. Com esse curioso sujeito, durante três anos, Cendrars vai atravessar pela primeira vez o mundo, de Novgorod a Bombaim, passando pela Armênia, pela Pérsia e pela China. É interessante como a viagem descrita pelos versos se assemelha àquela real, feita pelo jovem Sauser. Para tal efeito de realidade, há no texto referências precisas que coincidem com a viagem realizada por Cendrars no Transiberiano. Na vida real e no relato da ficção, o jovem adolescente possuía 16 anos – “*J'avais à peine seize ans [...]*” (CENDRARS, 2006, p.45)<sup>9</sup> – e viajava com um comerciante de joias rumo a Kharbine – “*Et je partis moi aussi pour*

<sup>7</sup> O mundo moderno/ A velocidade não tem influências mas/O mundo moderno/ O distante não é tão longe” (CENDRARS, 2006, p.54, tradução nossa).

<sup>8</sup> “Eu, o mau poeta que não queria ir a lugar algum, eu podia ir a todos os lugares” (CENDRARS, 2006, p.47, tradução nossa).

<sup>9</sup> “Eu mal tinha dezesseis anos” (CENDRARS, 2006, p.45, tradução nossa).

*accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine*” (CENDRARS, 2006, p.48)<sup>10</sup>. Há também referências temporais ligadas à realidade, como o começo da guerra Russo-Japonesa – “*En Sibérie tonnait le canon c’était la guerre*” (CENDRARS, 2006, p.47)<sup>11</sup> – em 1904, data em que o jovem Sauser estava na companhia do vendedor de joias. A viagem no Transiberiano acaba por adentrar no espaço da memória, onde a experiência vivida pelo poeta é recriada artisticamente, rompendo as fronteiras entre o mundo e o texto, ou seja, entre a realidade exterior e a elaboração artística que o representa. É simultaneamente real, artística e ficcional.

Aprofundando-se ainda mais, a viagem também perpassa pelos espaços do mundo da fantasia, de modo que se explora o psiquismo do poeta. *La Prose du Transsibérien* caracteriza-se como um poema de viagens, mas não só enfatiza um movimento único, aquele do percurso espacial, como também outro, que adentra o inconsciente do poeta, perpassando pelo espaço do pensamento, das memórias e das fantasias. Semelhante aos ideais expressionistas, as imagens desenvolvidas na obra são aquelas que provêm do fundo do ser, como uma manifestação de seu interior. A viagem de Cendrars é, assim, deformada pela intensidade expressiva das emoções do poeta.

Ao mesmo tempo em que faz várias referências geograficamente precisas, como a passagem do trem pelas cidades de Irkoutsk, posteriormente a Tchita e a parada na última estação, em Kharbine; ou ainda descreve as imagens vistas pela janela da locomotiva e os acontecimentos dentro de sua cabine, o poeta também menciona fatos de uma viagem pelo universo maravilhoso de sua imaginação:

---

<sup>10</sup> “E eu parti para acompanhar o viajante de bijuterias que ia para Kharbine” (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

<sup>11</sup> “Na Sibéria troava o canhão era a guerra” (CENDRARS, 2006, p.47, tradução nossa).

[...] *J'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé [...]*

*J'étais très heureux insouciant*

*Je croyais jouer aux brigands*

*Nous avions volé le trésor de Golconde*

*Et nous allions, grâce au transsibérien, le cacher de l'autre côté du monde*

*Je devais le défendre contre les voleurs de l'Oural qui avaient attaqué les saltimbanques de*

*[Jules Verne*

*Contre les khoungouzes, les boxers de la Chine*

*Et les enragés petits Mongols du Grand-Lama*

*Alibaba et les quarante voleurs*

*Et les fidèles du terrible Vieux de la montagne*

*Et surtout, contre les plus modernes*

*Les rats d'hôtel*

*Et les spécialistes des express internationaux.*

(CENDRARS, 2006, p.48)<sup>12</sup>.

Enquanto, na “realidade”, o poeta e seu chefe transportavam mercadorias para o oriente – “*Nous avions deux coupés dans l'express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim/ De la camelote allemande “Made in Germany.”*” (CENDRARS, 2006, p.48)<sup>13</sup> –, Cendrars, em sua fantasia, transforma a viagem em uma verdadeira cena de um romance de aventuras. O carregamento converte-se no tesouro roubado de Golconda, que seria escondido pelo poeta e por seu parceiro no outro lado do mundo. Com sua “Browning niquelada”, o poeta protege bravamente a mercadoria dos “ladrões que haviam atacado os saltimbanco de Júlio Verne”, dos boxers da China, dos mongóis do Grande-Lama, de Ali babá e dos quarenta ladrões e dos fiéis do temível Velho da Montanha<sup>14</sup>. “Enquanto o transiberiano

<sup>12</sup> “[...] Eu estava muito feliz por poder brincar com a *browning* niquelada [...]. Eu estava muito feliz e despreocupado/ Eu acreditava estar brincando de polícia e ladrão/ Nós tínhamos roubado o tesouro de Golconda/ E íamos, graças ao transiberiano, escondê-lo do outro lado do mundo/ Eu devia defendê-lo dos ladrões do Ural que haviam atacado os saltimbanco de Júlio Verne/ Dos tungues, dos boxers da China/ E dos raivosos pequenos Mongóis do Grande-Lama/ de Ali Babá e os quarenta ladrões/ E dos fiéis do terrível Velho da Montanha/ E, sobretudo, dos mais modernos/ Os ratos de hotel/ E dos especialistas dos expressos internacionais” (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Nós tínhamos dois cupês no expreso e 34 cofres de joias de Pforzheim/ Mercadoria alemã *“Made in Germany”*” (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

<sup>14</sup> “Velho da Montanha” é a designação dada ao nizarita Hassan ibn al-Sabbah (1034 – 1124), mestre da “Ordem dos Assassinos”, uma ramificação do ismaelismo no Irã. Em seu forte no alto na montanha Alamut, ele ficou por muitos anos inacessível, onde seus Assassinos conseguiam exterminar a maioria de seus opositores. O grupo era totalmente fiel a seu senhor. Hassan ganhou o apelido por ter vivido aproximadamente 90 anos, uma idade extremamente avançada para época. Disso, surgiu

ruma para o Oriente, as exóticas fantasias de façanhas violentas do poeta submergem cada vez mais na realidade.” (PERLOFF, 1993, p.56). A viagem, assim, é concomitantemente fato e devaneio.

Ao mesmo tempo em que a viagem é realidade, ficção e quimera, outros excertos demonstram que o texto também é feito de lembranças. As recordações do poeta invadem os versos, como a imagem de seu berço, localizado perto do piano onde sua mãe, em seu bovarismo, tocava as sonatas de Beethoven:

*Et voici mon berceau*

*Mon berceau*

*Il était toujours près du piano quand ma mère comme Madame Bovary*

*[ jouait les sonates de Beethoven*

*J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone*

*Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance*

(CENDRARS, 2006, p.42)<sup>15</sup>.

Em outros momentos, como se vê no excerto abaixo, a rota do Transiberiano penetra no mundo interior do poeta e transmite suas sensações violentas:

*Pourtant, j'étais fort mauvais poète.*

*Je ne savais pas aller jusqu'au bout.*

*J'avais faim*

*Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres*

*J'aurais voulu les boire et les casser*

*Et toutes les vitrines et toutes les rues*

*Et toutes les maisons et toutes les vies*

*Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillon sur les*

*[ mauvais pavés*

*J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives*

*Et j'aurais voulu broyer tous les os*

*Et arracher toutes les langues*

*Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements*

*[ qui m'affolent...*

---

uma lenda de que ele era imortal e de que seus homens eram invencíveis.

<sup>15</sup> “E eis meu berço/ Meu berço/ Estava sempre próximo ao piano quando minha mãe como Madame Bovary tocava as sonatas de Beethoven/ Eu passei minha infância nos jardins suspensos da Babilônia/ E gazeteando, nas estações em frente aos trens que partiam” (CENDRARS, 2006, p.42, tradução nossa).

*Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe...  
Et le soleil était une mauvaise plaie  
Qui s'ouvrait comme un brasier.* (CENDRARS, 2006, p.46)<sup>16</sup>.

A intensidade com que as emoções do poeta são expostas, conforme o ideal expressionista, associa-se também à agressividade futurista e dadaísta. No excerto acima, as emoções violentas do poeta, como sua fome e a sua vontade de “quebrar e beber todos os dias e todas as mulheres nos cafés e todos os copos”, o “desejo de triturar ossos”, “arrancar todas as línguas”, “liquefazer todos os corpos estrangeiros e nus sob as roupas” e “mergulhar em uma fornalha de espadas” “todas as vitrines”, “todas as ruas”, “todas as casas” e “todas as vidas”, remetem ao tom agressivo e irracional pregado pelos futuristas e dadaístas. Esses sentimentos são tão intensos, que o poeta diz pressentir a “a chegada do grande Cristo vermelho da revolução russa”. A violência e intensidade desses desejos também se mostram pela forma em que foram transpostos para o poema: as imagens enumeradas em versos paralelísticos e o efeito iterativo do polissíndeto, com a conjunção aditiva “e”, conferem o ardor vivenciado pelo poeta ao reunir todo o conjunto de imagens que vê pelas estações e o sentimento impetuoso que nutre ao visualizá-las. Em sua constituição, a viagem do poeta revela concomitantemente a sensação agradável de fantasias fascinantes, junto às lembranças da infância, contrastada com sentimentos agressivos e inquietantes. Se considerarmos a estética vanguardista, essa viagem é ao mesmo tempo expressionista, futurista e dadaísta.

O poeta busca a expressão da totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, que são captados simultaneamente: o que se vê no mundo exterior do poeta, como o plano de câmara, o interior da locomotiva e as imagens enxergadas pela janela, do lado de fora do tem; e o que se apreende no mundo interior do poeta, como suas memórias, sensações e fantasias. A experiência vivida durante a viagem procura ser transcrita como se quisesse reproduzir a forma como ela se deu ou como o poeta a apreendeu. Assim, observa-se também uma experimentação da técnica cubista, que consiste em um sistema poético de desintegração e de subjetivação da realidade, centrada na

---

<sup>16</sup> “No entanto, eu era tão mau poeta/ Eu não sabia ir até o fim/ Eu tinha fome/ E todos os dias e todas as mulheres nos cafés e todos os copos/ Eu gostaria de tê-los bebido e quebrado/ E todas as vitrines e todas as ruas/ e todas as casas e todas as vidas/ e todas as rodas das carruagens que viravam em turbilhão sobre os paralelepípedos defeituosos/ Eu gostaria de tê-los mergulhado em uma fornalha de espadas/ E eu gostaria de ter triturado todos os ossos/ E arrancado todas as línguas/ E liquefeito todos esses grandes corpos estranhos e nus sob as roupas que me apavoram/ Eu pressentia a chegada do grande Cristo vermelho da revolução russa.../ E o sol era uma chaga ruim/ Que se abria como um brasero” (CENDRARS, 2006, p.46, tradução nossa).

experiência fragmentada do “eu”, que é vista de diferentes perspectivas. Enquanto o trem vai rumo a seu destino, a viagem também consiste no percurso pelo inconsciente do poeta, de modo que coexiste uma simultaneidade entre duas viagens: aquela realizada no espaço geográfico, percorrida pelo transiberiano, e a outra, pelos domínios do pensamento e da fantasia. O “mau poeta que não sabia ir até o fim”<sup>17</sup>, de fato, não consegue limitar as inúmeras viagens que lhe advém ao pensamento.

Diante das viagens simultâneas arquitetadas pelo escritor, não se pode desconsiderar o longo painel de *Couleurs Simultanées*, que Delaunay ilustrou ao lado do poema. A pintora conseguiu dar o tom desse deslocamento simultâneo de Cendrars pelas linhas sinuosas de seu painel colorido. Do mesmo modo que a visão do poeta é fragmentada em diferentes ângulos, contempla-se a pintura de Sonia Delaunay-Terk em suas formas compostas em vários planos geométricos, em linhas que se interceptam, e que remetem, em sua totalidade, à arquitetura de imagens justapostas do poema. No longo painel, há linhas semi-circulares que aparecem predominantemente na vertical, o que sugere um movimento do sentido superior da página ao inferior. Essas linhas são interrompidas por outras formas circulares na horizontal, ou por excertos de formas retangulares e triangulares, que interrompem o percurso das linhas no sentido vertical.

Com essa configuração, a obra de Delaunay-Terk remete à visão do poeta que observa várias imagens simultaneamente. Enquanto as linhas sinuosas, que parecem escorrer na vertical, acompanham o desenvolvimento dos versos e o deslocamento do trem durante a viagem, os planos que perpassam essa sequência simbolizam as imagens da subjetividade do poeta – tanto da memória quanto de sua imaginação – que entrecortam o relato da viagem espacial. Tudo se vê concomitantemente e com tamanha velocidade que as “Cores Simultâneas” de Sonia Delaunay-Terk expressam bem essa imagem de um todo fragmentado e de inúmeras imagens que saltam aos olhos do poeta.

A própria artista, em entrevista, confirma que seu desenho buscava a interpretação das viagens simultâneas do texto, ou seja, a expressão da interioridade do poeta. Por isso, negava que sua pintura fosse chamada de abstrata: “*Je n’ai fait [...] de l’abstraction, car j’ai voulu exprimer des sentiments, des sensations.*” (DELAUNAY-TERK, 1971 apud SIDOTI, 1987, p.28)<sup>18</sup>. Junto do poema, a

<sup>17</sup> “[...] j’étais fort mauvais poète ./ Je ne savais pas aller jusqu’au bout” (CENDRARS, 2006b, p.46). “[...] eu era tão mau poeta/ Eu não sabia ir até o fim (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

<sup>18</sup> “Eu não fiz [...] uma abstração, pois eu quis exprimir sentimentos, sensações” (CENDRARS, 2006,

pintura apelava aos sentidos do leitor/ apreciador, representando a simultaneidade da viagem relatada por Cendrars. Assim, a artista afirma que fez “[...] *la représentation du voyage dans un style de pures formes* [...]. *Non pas des images, des objets au sens traditionnel, mais des lignes, des sensations, des sentiments.* De l’inspiration pure” (DELAUNAY-TERK, 1971 apud SIDOTI, 1987, p. 27, grifo do autor)<sup>19</sup>.

O princípio da simultaneidade, assim, desenvolve-se no poema de várias formas: pela apreensão do texto – e a forma como foi grafado, com várias cores, tipologias e espaços diversos pela página – e da pintura dando-se concomitantemente; e pela coexistência de uma viagem firmada na realidade documental e na fantasia criada pelo poeta. Nesse caso, é preciso considerar até mesmo a forma como *La Prose du Transsibérien* foi publicada: em uma só folha que se desdobrava em várias partes. Tal obra jamais poderia ter sido publicada em várias páginas, no modelo “livro”, pois se quebraria a impressão causada pelo conteúdo visto em sua totalidade.

O que os autores de *La Prose du Transsibérien* não poderiam negar é que o próprio cognome dado à sua obra liga-a às discussões vanguardistas: “*Le premier livre simultané*” é realmente o paradigma do conceito de simultaneidade pregado pelos movimentos revolucionários do início do século XX.

### ***Blaise Cendrars' simultaneous trips***

**ABSTRACT:** *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (1913) attracted the attention of the European art scene in the early twentieth century certainly because of the revolution in bringing together poetry and painting on a single sheet of paper over two meters long. The text was called "Le premier livre simultané" because among its most striking features is the concept of simultaneity discussed by avant-garde movements of the avant-guerre period. This study aims to observe how its set of stylistic and artistic resources produces meanings simultaneously.*

**KEYWORDS:** *Avant-garde. Simultaneity. Le premier livre simultané. Simultaneous trips.*

### **REFERÊNCIAS**

CENDRARS, B. **Du monde entier au coeur du monde:** poésies complètes. Paris: Gallimard, 2006.

---

p.28, tradução nossa).

<sup>19</sup> “[...] a representação da viagem em um estilo de formas puras [...]. Não por meio de *imagens*, objetos no sentido tradicional, mas de *linhas, sensações, sentimentos. Inspiração pura*” (CENDRARS, 2006, p.27, tradução nossa).

Natalia Aparecida Bisio de Araujo e Guacira Marcondes Machado Leite

CENDRARS, B; DELAUNAY-TERK, S. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: PUF, 2011. (Collection Sources, Fondation Martin Bodmer).

\_\_\_\_\_. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Não paginado. 1 original de arte. 2 x 0,36m. Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/btrtranssiberienz.html> >. Acesso em: 20 set. 2016.

MARINETTI, F. T. Manifesto do futurismo. In: TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009a. p.115-118.

\_\_\_\_\_. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009b. p.119-125.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELOFF, M. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 1993.

REVERDY, P. L'Image. **Nord-Sud**, Paris, v.2, n.13, p. 3-4, mars 1918.

SIDOTI, A. **Genèse et dossier d'une polémique**: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay. Paris: Lettres Modernes, 1987.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

WEISGERBER, J. (Ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup>.siècle**: Histoire; publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.



# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Acaso objetivo, p. 203  
Alto Modernismo, p. 247  
André Breton, p. 203, 247, 273 e 287  
*Atala*, p. 325  
Crítica Literária Feminista, p. 287  
Différence, p. 341  
*Dom Juan*, p. 301  
Égalité, p. 341  
Fable, p. 341  
Fantástico Literário, p. 325  
Fotografias, p. 273  
François-René Auguste de Chateaubriand, p. 325  
Histoire, p. 341  
HQ, p. 301  
Jean-Paul Sartre, p. 247  
*Le premier livre simultanée*, p. 363  
Modernidade, p. 203  
Molière, p. 301  
Monstre, p. 341  
*Nadja*, p. 247, 273 e 287  
Narrativa, p. 273  
Narrativas Oraís, p. 325  
Pré-Romantismo, p. 325  
Romance, p. 203  
Simultaneidade, p. 363  
Sociedade, p. 203  
Surrealismo, p. 203, 247, 273 e 287  
Transmodalização intermodal, p. 301  
Vanguardas, p. 363  
Viagens simultâneas, p. 363



## SUBJECT INDEX

- André Breton*, p. 203, 247, 273 e 287
- Atala*, p. 325
- Avant-garde*, p. 363
- Comics*, p. 301
- Difference*, p. 341
- Don Juan*, p. 301
- Equality*, p. 341
- Fantastic Fiction*, p. 325
- Feminist Literary Criticism*, p. 287
- François-René Auguste de Chateaubriand*, p. 325
- High Modernism*, p. 247
- History*, p. 341
- Intermodal transmodalization*, p. 301
- Jean-Paul Sartre*, p. 247
- Le premier livre simultané*, p. 363
- Legend*, p. 341
- Modernity*, p. 203
- Molière*, p. 301
- Monster*, p. 341
- Nadja*, p. 247, 273 e 287
- Narrative*, p. 273
- Novel*, p. 203
- Objective chance*, p. 203
- Oral Narratives*, p. 325
- Photographic reproductions*, p. 273
- Pre-Romanticism*, p. 325
- Simultaneity*, p. 363
- Simultaneous trips*, p. 363
- Society*, p. 203
- Surrealism*, p. 203, 247, 273 e 287



# ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ARAUJO, N. A. B. de, p. 363  
CARMINATTI, N. P., p. 325  
DOMINGOS, N., p. 273  
FERRARO, A. R., p. 341  
GARCIA, A. P., p. 203  
GHIRARDI, A. L. R., p. 301  
LEITE, G. M. M., p. 363  
MONTE, C. E., p. 247  
ORNELAS, F. T., p. 287  
PIRES DA SILVA, C. N., p. 273  
SANTOS, A. C. dos, p. 287  
SCHEEL, M., p. 203

