



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL - CCEL

LAYNA KATRINNE DINIZ DE ASSUNÇÃO

SURREALISMO, IDENTIDADE E MONTAGEM:
Um estudo sobre *Nadja* de André Breton

BACABAL
2026

LAYNA KATRINNE DINIZ DE ASSUNÇÃO

SURREALISMO, IDENTIDADE E MONTAGEM:

Um estudo sobre *Nadja* de André Breton

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito parcial para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Diniz de Assunção, Layna Katrinne.

SURREALISMO, IDENTIDADE E MONTAGEM: : um estudo sobre
Nadja de André Breton / Layna Katrinne Diniz de Assunção.
- 2026.

83 p.

Orientador(a): Fábio José Santos de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão,
Bacabal, 2026.

1. Surrealismo. 2. André Breton. 3. Nadja. 4.
Identidade. 5. Montagem. I. Santos de Oliveira, Fábio
José. II. Título.

LAYNA KATRINNE DINIZ DE ASSUNÇÃO

SURREALISMO, IDENTIDADE E MONTAGEM:
Um estudo sobre *Nadja* de André Breton

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito parcial para o título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovada em 24 de fevereiro de 2026.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (UFS/ PPGLB-UFMA)

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (AFA/ PPGLB-UFMA)

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade (UFS)

Aos meus pais, João Evangelista e Ana
Cristina. Da liberdade de minhas asas ao ninho
que me acolhe, tudo possuí o cuidado de vocês.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha querida irmã, por apoiarem e incentivarem minhas escolhas.

Ao meu orientador, professor Dr. Fábio José Santos de Oliveira, pelos conhecimentos compartilhados, responsabilidade e compromisso. Máxima admiração e respeito pelo profissional e ser humano que és.

À professora Lucélia Almeida, por quem nutro grande admiração e respeito desde a graduação na UESPI de Parnaíba em 2018. Você é uma grande referência acadêmica para mim.

Ao professor Dr. Franco Baptista Sandanello, pelos conhecimentos compartilhados, pelas ricas trocas sobre música, literatura e arte. Máxima admiração e respeito.

À Patrícia e Augusto, por abrirem as portas da casa e do coração para mim, uma completa estranha, e tornarem Bacabal uma cidade à qual sempre irei retornar. Parte do meu coração sempre estará com vocês.

À Catarina Maria, pela convivência e companheirismo em 2024. Muito foi compartilhado e muito de você ficou em mim. Em minhas memórias sua risada ainda ecoa pelo Cidade Jardins, retornando feliz de bicicleta para casa em pleno período de chuva.

Ao querido Jaime, por me mostrar a vida pela perspectiva do natural e do orgânico. Mesmo na saudade, você não está ausente.

À minha turma de mestrado PPGLB-UFMA, em especial Maria Cleidimar, pelo acolhimento, companheirismo e amizade; Ottavio Galvão, pelo cuidado fraterno, lealdade e carinho, as melhores risadas de 2024 foram em sua companhia; Ramon Oliveira, pela amizade, escuta e companheirismo, você é um grande homem; Rondiney Alves, que após estranhamento inicial se tornou um amigo leal e para a vida inteira; Regivaldo Carvalho, pela leveza e bondade do teu coração; Denise Miranda, pelo carinho, amizade, abraços e amor materno, querida você faz toda a diferença no mundo; Larissa Menezes, pela doçura, alegria e carinho, você é uma flor; John Almeida, pelas inúmeras conversas sobre filosofia e sociologia, companheirismo e pelo alívio cômico nas aulas de Literatura e Sociedade. Grande admiração e respeito por cada um de vocês, que tornaram a jornada mais leve e positivamente inesquecível.

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.

- André Breton

RESUMO

As relações entre o período moderno e as vanguardas artísticas europeias se estendem por longos caminhos e atravessam desde o campo político e social até as concepções místicas da existência humana, chegando à crise identitária do sujeito e ao vazio crônico compartilhado pelos indivíduos do século XX. Considerar o contexto histórico em que se desenvolveram os movimentos de vanguarda europeus, e suas respectivas teorias, é indispensável para a construção de um bom percurso de análise. As obras literárias e artísticas carregam consigo traços do autor e do meio no qual ele esteve inserido, sendo indispensável a consideração desses elementos para a profundidade e valor de uma obra. O presente estudo tem como objetivo analisar o romance *Nadja* (1928), de André Breton (1896-1966), sob a perspectiva da obra de arte vanguardista, considerando suas principais características estéticas e estilísticas. O romance surrealista *Nadja* (1928) possui em sua estrutura elementos que apontam o uso da técnica de escrita automática, ou espontânea, e da montagem, além de discursos pertinentes sobre o período moderno, sobretudo à identidade. Como aporte teórico realizamos a leitura de Peter Bürger (1936-2017), que discorre em *Teoria da Vanguarda* (1993) sobre os principais objetivos dos movimentos vanguardistas europeus e suas respectivas características; e Walter Benjamin (1892-1940), em *Magia e técnica, arte e política* (1987), sobre a crítica literária do século XX. Os estudos sobre a identidade moderna e suas respectivas problemáticas, discutidos por Stuart Hall (1932-2014) em *A identidade na era da pós-modernidade* (2006) e por Zygmunt Bauman (1925-2017) em *Identidade* (2005), vão ao encontro da dialética da modernidade apresentada por Marshall Berman (1940-2013) em *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade* (1986). A metodologia aplicada à presente pesquisa é de caráter explorativo e bibliográfico. Concluímos que o romance *Nadja* (1928) apresenta elementos característicos do Surrealismo, tanto estruturais quanto de conteúdo. A obra aborda ainda as bruscas transformações sofridas nos meios social e urbano no século XX, dando destaque às discussões sobre a fragmentação de identidade.

Palavras-chave: Surrealismo. André Breton. *Nadja*. Identidade. Montagem.

RÉSUMÉ

Les relations entre la période moderne et les avant-gardes artistiques européennes s'étendent sur de longs chemins et traversent du champ politique et social jusqu'aux conceptions mystiques de l'existence humaine, arriver à la crise identitaire du sujet et au vide chronique partagé par les individus du XXe siècle. Considérer le contexte historique dans lequel se sont développés les mouvements d'avant-garde européens, et leurs théories respectives, est indispensable pour la construction d'un bon parcours d'analyse. Les œuvres littéraires et artistiques portent avec elles des traits de l'auteur et du milieu dans lequel il a été inséré, étant indispensable la prise en compte de ces éléments pour la profondeur et la valeur d'une œuvre. La présente étude a pour objectif d'analyser le roman *Nadja* (1928) d'André Breton (1896-1966), dans la perspective de l'œuvre d'art avant-gardiste, en considérant ses principales caractéristiques esthétiques et stylistiques. Le roman surréaliste *Nadja* (1928) possède dans sa structure des éléments qui indiquent l'utilisation de la technique d'écriture automatique, ou spontanée, et du montage, ainsi que des discours pertinents sur la période moderne, surtout à l'identité. Comme contribution théorique, nous réalisons la lecture de Peter Bürger (1936-2017), qui discourt en *Théorie de l'avant-garde* (1993) sur les principaux objectifs des mouvements d'avant-garde européens et leurs caractéristiques respectives; et Walter Benjamin (1892-1940), dans *Auswahl in Drei Baenden* (1987), sur la critique littéraire du XXe siècle. Les études sur l'identité moderne et ses problématiques respectives, discutées par Stuart Hall (1932-2014) dans *The question of cultural identity* (2006) et par Zygmunt Bauman (1925-2017) dans *Identity (Converssation with Benedetto Vecchi)* (2005), vont à la rencontre de la dialectique de la modernité présentée par Marshall Berman (1940-2013) dans *All that is Solid Melts into Air* (1986). La méthodologie appliquée à cette recherche est exploratoire et bibliographique. Nous concluons que le roman *Nadja* (1928) présente des éléments caractéristiques du surréalisme, à la fois structurels et de contenu. L'ouvrage aborde également les brusques transformations subies dans les milieux sociaux et urbains au XXe siècle, mettant en évidence les discussions sur la fragmentation de l'identité.

Mots-clés: Surréalisme. André Breton. *Nadja*. Identité. Montage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 VANGUARDA E IDENTIDADE.....	13
1.1 VANGUARDAS ARTÍSTICAS: O PERÍODO MODERNO EUROPEU NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	15
1.2 A IDENTIDADE EM QUESTÃO.....	18
1.3 A AUTODESTRUÇÃO INOVADORA COMO PRINCÍPIO DE METAMORFOSE.....	23
1.4 AS ÚLTIMAS TENTATIVAS VANGUARDISTAS.....	28
2 O SURREALISMO FRANCÊS.....	30
2.1 O AUTOMATISMO PSÍQUICO E A MONTAGEM.....	34
2.2 O ÚLTIMO INSTANTÂNEO DE INTELIGÊNCIA EUROPEIA?.....	41
2.3 FLÂNEUR.....	44
3 NADJA.....	47
3.1 A MONTAGEM NO ROMANCE BRETONIANO.....	48
3.2 A CASA DE VIDRO.....	50
3.3 A ALMA ERRANTE.....	63
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

O escritor, teórico, ativista e médico francês André Breton (1896-1966) foi responsável pela liderança do movimento de vanguarda do Surrealismo dos anos de 1924 a 1966.. Breton foi uma importante figura para os movimentos de vanguarda europeus do Dadaísmo e Surrealismo. Breton esteve à frente das discussões do grupo surrealista e dedicou o resto de sua vida a essa causa, sendo o responsável pela publicação do primeiro *Manifeste du Surréalisme* (1924), obra responsável pela fundação do grupo. Breton contribuiu em vida com mais de vinte obras publicadas, dentre elas o romance autobiográfico *Nadja* (1928), *Le spas perdus* (1924), *Poisson soluble* (1924), *L'Amour fou* (1937), *Arcane 17* (1944), *Les Champs magnétiques* (1948) e a trilogia de Manifestos do Surrealismo.

A escrita bretoniana ainda é pouco conhecida em território nacional, sendo consequência da demora na tradução das obras de Breton para a Língua Portuguesa. O objetivo da presente pesquisa foi realizar um estudo de literatura, tendo como objeto de análise o romance *Nadja* (1928), do escritor e teórico francês André Breton. A obra foi analisada pela perspectiva da identidade, considerando aspectos semânticos através da escrita automática e da técnica da montagem.

A presente dissertação é composta por três capítulos e um anexo de imagens, sendo o primeiro composto por considerações teórico-metodológicas fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Como referencial teórico optamos por estudos sobre as vanguardas artísticas europeias do século XX, *Teoria da Vanguarda* (1993), discussões sobre identidade e fragmentação, *Identidade cultural na pós-modernidade* (2006) e *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi* (2005), e considerações sobre o período moderno e suas respectivas características, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986). No segundo capítulo realizamos uma discussão sobre o movimento de vanguarda do Surrealismo francês, considerando suas principais características, técnicas e obras, dando ênfase aos escritos de Breton, a fim de construir um diálogo informativo prévio, e fundamental, entre o objeto de análise e as teorias apresentadas no capítulo anterior. No terceiro e último capítulo realizamos a análise crítica e a apreciação estética do romance *Nadja* (1928), destacando os pontos de contato entre a obra e as informações teóricas presentes no primeiro e segundo capítulos.

A discussão sobre identidade e fragmentação do indivíduo é característica do período moderno e tema central em muitas obras literárias. Em *Nadja* (1928) o conflito de identidade é visto de forma pertinente do começo ao fim, o que nos motivou a desenvolver o presente estudo

e a escrita da dissertação. As discussões sobre identidade têm ganhado mais ênfase nos estudos acadêmicos contemporâneos, voltados em grande parte para os Estudos Culturais. Em nosso trabalho buscamos analisar a identidade fragmentada do sujeito moderno do século XX pela perspectiva do Surrealismo, sendo a crise uma consequência e resposta às constantes e rápidas mudanças do período. O Surrealismo, por sua vez, trouxe a premissa da montagem e da colagem na obra de arte como estratégias para a obtenção da obra de arte alegórica, o que gera até os dias atuais impacto e estranhamento. A obra de arte alegórica, segundo Bürger (1994), foi resultado da junção de inúmeros fragmentos distintos entre si com o objetivo de atrelar novamente a práxis vital à experiência artística do observador. O sentimento crônico de vazio e angústia foi proveniente da perda de valores, da crise da moral, das rápidas mudanças no espaço físico e nas estruturas sociais, sendo tema recorrente nas obras surrealistas com seu rico caráter subjetivo e filosófico. As relações entre a identidade fragmentada moderna e a obra de arte alegórica surrealista foram apresentadas ao final deste trabalho, considerando o processo de análise teórica e contemplação do romance bretoniano.

As inúmeras contribuições feitas por Breton e pelo grupo surrealista enriqueceram o campo literário, possibilitando a inovação no fazer artístico. As trocas simultâneas realizadas entre os outros campos das ciências humanas (a Sociologia, a Filosofia e os estudos psicanalíticos) contribuíram para o aumento da complexidade das discussões desenvolvidas pelo grupo vanguardista, o que transformou o movimento em um importante marco para a intelectualidade. O último movimento de vanguarda europeu, considerado como um dos mais simbólicos, emblemáticos e contraditórios de todos os tempos, fundamentou-se em valores como a sensibilidade, o amor, a criatividade, a liberdade, a moral e a loucura. A escolha da obra em questão foi movida pelo profundo interesse sobre o romance *Nadja*, considerado pela crítica a prosa de maior relevância da literatura surrealista.

A escassez de registros referentes às movimentações e produções estritamente surrealistas em território nacional, sobretudo na literatura, levaram a pesquisadora Juliana Mantovani (2019) a considerar que as traduções das narrativas bretonianas na década de 1980 foram responsáveis pela difusão dos ideais surrealistas em território nacional. Vale ressaltar que, no Brasil, durante o século XX, não houve a consolidação de um grupo necessariamente surrealista. A arte e a literatura brasileira modernista ocuparam-se em emancipar o Brasil das influências externas vindas do continente europeu, visando a produção de uma arte puramente nacional e emancipada:

Acerca da expressão do Surrealismo no Brasil, pairaram – além disso – algumas controvérsias entre os críticos e, como se sabe, nos respeitadíssimos estudos de Antonio Candido, Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho, as referências ao Surrealismo no Brasil são acanhadas e limitadas à noção de “influência” ou de certo “contágio” em autores brasileiros, reconhecidamente Murilo Mendes e Jorge de Lima. [...] De acordo com o que pudemos notar, é fértil para as pesquisas acerca do Surrealismo, aqui no Brasil, a década de 1980, coincidindo, decerto não por acaso, com as traduções das obras narrativas de André Breton, conforme já anunciado. As traduções de *Arcano 17* e de *Nadja* e a propulsão de estudos sobre o Surrealismo caminham lado a lado, provavelmente refletindo-se uma na outra e demonstrando a existência de um forte interesse brasileiro pelo Surrealismo – notemos, entretanto, há pouco menos de quarenta anos (Mantovani, 2019, p. 16-19).

Mantovani aponta que os estudos voltados para o Surrealismo em território nacional datam de 1980, mas não descarta a influência do movimento ainda no século XX em alguns autores brasileiros, dando o exemplo dos poetas Murilo Mendes (1901 - 1975) e Jorge de Lima (1893 - 1953). De fato a democratização dos estudos sobre o Surrealismo ocorreu após a iniciativa tardia de tradução. Os estudos científicos sobre a obra literária *Nadja* em território nacional somam poucos números até dado momento, se compararmos a quantidade de trabalhos que analisam obras em outras línguas estrangeiras, em especial o inglês. Tal déficit ocorre pela baixa difusão da obra em território nacional não somente pela demora na publicação de sua tradução em território brasileiro, mas por outros fatores como a falta de um movimento surrealista propriamente dito no Brasil e a relevância desse estudo para o povo brasileiro.

A pesquisa de Mantovani servirá para nós, em parte, como suporte para a análise do romance no tocante à fortuna crítica. Como citado anteriormente os estudos do romance ainda se limitam em partes, sobretudo no tocante a prosa, aos estudos de língua francesa. Ademais, Mantovani traz em sua tese de doutorado a leitura de ensaios e textos dos principais estudiosos franceses da obra bretoniana. A maioria desses estudos ainda não possui tradução para o português, o que dificulta o acesso às informações importantes e que serão fundamentais à nossa pesquisa.

A análise do romance autobiográfico da vida de Breton, obra indispensável para o Surrealismo, possibilita a compreensão do movimento vanguardista e sua busca por resgatar a criatividade, a sensibilidade e a liberdade como princípios fundamentais para a vida do homem. A obra abrange as inúmeras definições para a construção de novas identidades na modernidade. As temáticas abordadas pelo romance são apresentadas de forma profunda através das reflexões do autor e dos diálogos filosóficos entre as personagens, sendo a cidade de Paris um cenário fundamental para a construção atmosférica onírica. A relação entre o crescimento das cidades, os avanços científicos e a decadência da moral possibilita a discussão de diferentes problemáticas, sendo fundamentais para a compreensão do romance-objeto e do Surrealismo.

1 VANGUARDA E IDENTIDADE

Arnold Hauser (1892-1978), em *História social da arte e da Literatura* (1951), considera a arte como uma necessidade da criatura sensível e habilidosa, que veio a tomar novas significações com a passagem do tempo e a relativas mudanças na sociedade. Desde a pré-história, a arte está presente na vida do homem. Primeiramente desempenhou o papel de utilidade, tendo suas primeiras manifestações pictóricas através da pintura em cavernas para a realização de rituais mágicos. Esses rituais visavam a obtenção de alimento, uma vez que se vivia da caça, e a maioria desses desenhos representava animais atravessados por lanças e flechas (Hauser, 1998, p, 7). O desejo de fixar-se em um local, dando fim às peregrinações constantes, deu surgimento à agricultura e à necessidade de moradia, trazendo novas habilidades ao homem. O desenvolvimento cultural e social humano através dos séculos, e dos sistemas de comunicação, fizeram com que novas formas de expressão pudessem aflorar no campo intelectual, dando surgimento às chamadas sete artes: arquitetura, escultura, pintura, música, literatura, dança e cinema.

Cada período histórico, por sua vez, foi palco para o surgimento de novos movimentos e manifestações artísticas, havendo gradativamente a representação do sujeito diante seu desejo de produção. O período clássico¹ foi marcado pelo desenvolvimento e aprimoramento de técnicas e do pensamento crítico e científico, havendo grandes contribuições para o campo das artes, da filosofia e da política. Por muitos séculos, a arte clássica serviu de modelo para as produções humanas, caracterizando a concepção de cânone e condicionando a obra artística a uma padronização, que, posteriormente, seria vista como castradora do impulso criativo.

Com a evolução do humanismo, o homem passou a ocupar-se com temáticas que trariam o eu para o centro das discussões, preocupando-se com o desejo de desvendar mistérios através da ciência e da pesquisa. Voltando-nos especificamente para o contexto histórico europeu, a chegada do século XVIII e as primeiras manifestações da Revolução Industrial possibilitaram rápidas e inimagináveis mudanças no espaço físico urbano e no sujeito, consolidando assim a efetivação do sistema capitalista e a divisão da sociedade em dois grandes grupos: o da burguesia e o do proletariado. O período moderno, referente aos anos de 1880 a 1940, foi marcado por conflitos bélicos de proporções mundiais, incentivados pela busca de aumento de poder e expansão de território.

¹ Iniciado com o final da guerra do Peloponeso no século IV a.C, o período clássico teve início na Grécia antiga, tendo grande ênfase na evolução da escultura, da arquitetura e na pintura em cerâmica.

No campo das artes e da literatura, por sua vez, eram vistas constantes tentativas de rompimento com o modelo clássico de produção e o aumento do processo de fragmentação da identidade do sujeito moderno. Os colapsos referentes a quadros de calamidade pública como a pandemia da Gripe Espanhola (1918-1919), os conflitos resultantes da Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918) e os da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945) intensificaram a crise identitária e moral vivenciada pelo sujeito, cobrindo a atmosfera europeia pela obscuridade da morte. O período moderno foi marcado por grandes mudanças e quebras de concepção da realidade. O homem viu-se diante ameaças externas e internas oriundas da perda dos valores morais e do significado da vida, transitando rapidamente entre polos extremos.

A insatisfação para com as instituições econômicas, sociais e políticas gerou revolta entre a intelectualidade e expandiu-se a esferas sociais diversas, tendo como objetivo a valorização dos direitos que a cada dia se tornavam mais restritos, beneficiando exclusivamente grupos de maior poder socioeconômico. Com o crescimento exponencial dos grupos sociais menos favorecidos, tendo como exemplo a classe do proletariado, consequência do rápido desenvolvimento industrial e urbano, novas problemáticas eram postas à luz. A intelectualidade, movida pela necessidade de inovação e pelo desconforto social, deu início à criação de novos grupos culturais e políticos. A chegada dessas ideias inovadoras ao campo das artes proporcionou o nascimento dos movimentos de vanguarda europeus, caracterizados pela ruptura com os modelos estéticos do passado.

Incentivadas pelo espírito de revolta, as vanguardas europeias apresentaram uma arte que se pautava no novo, rompendo com a tradição e reformulando o conceito básico da estética limitado ao conceito de belo. Não cabia ao homem do século XX cantar mensagens de harmonia. Mesmo que a percepção da realidade e a busca pelo pensamento racional tenha se acentuado no campo das artes no século XVII, com o Realismo, a idealização proveniente do olhar idealizante cedia espaço à angústia e instabilidade, uma vez que a valorização do poder econômico e a conquista material extrapolava os limites do aceitável.

O percurso dos movimentos de vanguarda europeus discutido por Peter Bürger (1994) reflete como gradativamente a intelectualidade transitou por várias tentativas de salvar o homem moderno da realidade urbana. O homem moderno, ao juntar os vários fragmentos que o circundam, encontra a possibilidade de renascer por entre os escombros da cidade, constituindo parte da complexidade do pensamento moderno. A montagem automática representa como o movimento vanguardista do Surrealismo buscou conectar os diversos núcleos de identificação do sujeito de maneira objetiva e direta, na tentativa de compor o “eu”

moderno. A fragmentação da identidade, tema discutido por Stuart Hall (2006) e Zygmunt Bauman (2004), é apresentada como a problemática moderna de maior relevância no período em questão e, por conseguinte, ao presente estudo.

1.1 VANGUARDAS ARTÍSTICAS: O PERÍODO MODERNO EUROPEU NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Peter Bürger (1936-2017), em *Teoria da vanguarda* (1987), discorre sobre a concepção dos movimentos de vanguarda e como “se estabelece uma relação entre a visão histórica da evolução social (sociedade clássica contra sociedade burguesa moderna) e o correspondente desenvolvimento no campo da literatura [...]” (Bürger, 1994, p. 16). Como resultado das inúmeras transformações sofridas, tanto no contexto social quanto no contexto econômico, as formas de expressões artísticas acompanharam as constantes, e velozes, mudanças sofridas no meio social. Como poderia haver a representação do indivíduo moderno, quando se ignoravam assuntos de grande relevância para a população e se idealizava uma sociedade harmônica de séculos passados?

Com o surgimento de uma nova crítica literária moderna, e o início dos estudos linguísticos, houve a expansão e aprofundamento dos estudos sociais. Discussões pautadas na luta de classe e a configuração da sociedade em dois grandes polos, advindos da configuração econômica impulsionada pelo pensamento capitalista, intensificaram a busca pela significação e pelo papel do indivíduo dentro do sistema. A busca por melhorias na qualidade de vida, o sentimento de despertencimento, o rompimento com a moral e a ética ocasionado pela guerra e a fragmentação da própria identidade pela efemeridade do tempo levaram o homem a buscar novas formas de expressão que representassem o conflito interno e externo vivenciados no período. A arte, por sua vez, seria utilizada novamente como meio de fuga das angústias do povo, condicionada às idealizações de uma realidade inexistente² que aspirava pelo desejo de humanidade e bondade e encontrava, em total oposto, a violência e destruição. Bürger afirma que “[...] as obras de arte não surgem individualmente, mas no seio de condições estruturais institucionais que estabelecem com muita clareza a função da obra”, explicitando a necessidade de inovação das representações artísticas a acompanhar o meio e seus respectivos acontecimentos:

² O escapismo, característico do Romantismo europeu do século XVIII, foi intensificado no período moderno após os conflitos bélicos de proporções mundiais.

Desse modo, quando se fala da função de uma determinada obra, toma-se por referência um discurso metafórico, dado que as referências observáveis ou deduzíveis do trato com a obra não se devem em absoluto às suas qualidades particulares, mas antes à norma e maneira como está regulada a frequência de obras deste tipo numa determinada sociedade, isto é, em determinados extractos ou classes de uma sociedade. [...] A arte permite ao seu receptor individual satisfazer, ainda que apenas idealmente, as dificuldades que ficaram à margem da sua prática quotidiana. Ao desfrutar da arte, o sujeito burguês, mutilado, reconhece-se como personalidade (Bürger, 1994, p. 39).

A arte como ferramenta de escape para o homem moderno tomou maior significação quando o seu *status* passou a ser questionado e a autocritica da sociedade burguesa se intensificou, abrangendo a instituição arte em sua totalidade. Bürger (1994) afirma em sua segunda tese que os movimentos da vanguarda europeia possibilitam o alcance desse estado, visto que se opõe ao *status* na sociedade burguesa, e somente com o advento do esteticismo³ foi possível alcançar a autonomia:

Somente desde que a arte se separou por completo de toda e qualquer referência à vida prática é que foi possível reconhecer a sua progressiva separação relativamente ao contexto dessa vida, e a consequente diferenciação simultânea de um âmbito particular do saber (o da estética) como princípio do desenvolvimento da arte na sociedade burguesa (Bürger, 1994, p. 52).

Bürger (1994) aponta que:

[...] só no momento em que os conteúdos perdem o seu carácter político e a arte deseja simplesmente ser arte, se torna possível a autocritica do subsistema social artístico. Este estágio atinge-se no final do século XIX com o esteticismo [...] A coincidência de instituição e conteúdo revela a perda de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando com isso a autocritica da arte. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda é terem consolidado esta autocritica (Bürger, 1994, p. 57-59).

Dessa maneira, os movimentos de vanguarda solidificaram a autocritica para com o sistema artístico através do resgate da experiência e do efeito para com o receptor. Romper com o carácter ideológico em que consistia o *status* da obra artística fundamentada no clássico foi um dos principais objetivos dos movimentos vanguardistas, opondo-se à *praxis vital* (deteriorada)⁴ e devolvendo o carácter genuíno da obra, o que, no entanto, resultou na crise do próprio conceito de obra. As vanguardas, na tentativa de formularem uma nova prática, adquirem um carácter duplo: o carácter de liberdade e de descompromisso:

³ Bürger aponta que os movimentos artísticos baseados no clássico, tanto no campo literário quanto no campo pictórico, limitavam-se à reprodução de estilos exemplares, sendo o esteticismo responsável pela inovação no fazer artístico.

⁴ A *praxis vital* consiste na parte do conhecimento voltada para as relações sociais e as reflexões políticas, econômicas e morais.

Só uma arte que se afasta completamente da praxis vital (deteriorada), inclusive pelo conteúdo das suas obras, pode ser o eixo sobre o qual organizar uma nova práxis vital [...] A arte conserva valores como a humanidade, amizade, verdade, solidariedade, que de certo modo foram bruscamente afastados da vida real. Na sociedade burguesa, a arte desempenha um papel contraditório: ao protestar contra a ordem deteriorada do presente prepara a formação de uma ordem melhor. Porém ao mesmo tempo que dá forma a essa ordem melhor na aparência da ficção, alivia a sociedade existente da pressão das forças que pretendem a sua transformação (Bürger, 1994, p. 91).

A partir da reflexão de Bürger é possível avaliarmos os movimentos históricos de vanguarda como sistemas pautados em contradições, que buscaram a libertação total da práxis vital, mas que almejaram a organização de uma nova práxis concomitantemente a crítica, o que se tornou inviável devido ao próprio afastamento desses valores. Com o distanciamento do coletivo, os movimentos de vanguarda entram em conflito com seus próprios objetivos, chegando a considerar o solipsismo⁵ como pressuposto do fazer artístico por negarem as características essenciais que constituem a arte autônoma: a produção e recepção individuais.

Bürger aponta o conceito de obra de arte em três categorias: orgânica, clássica e inorgânica. Os movimentos de vanguarda buscavam destruir o conceito de obra de arte orgânica, caracterizada pelo valor simbólico, e reformular a partir de uma nova perspectiva, através da inovação de técnicas e significados, o conceito de obra de arte. As obras de arte inorgânicas, ou alegóricas, visavam fundir novamente a práxis vital à arte, uma vez que, na tentativa de separação desses dois sistemas, as manifestações perderam seu sentido, anulando as tentativas anteriores.

Segundo Benjamin (1987), a alegoria produzida pelos movimentos de vanguarda é constituída por fragmentos separados de seu contexto social original e isolados de suas respectivas funções. O sentido é retomado pela ação de reunir esses fragmentos, dando início à técnica da montagem, que pode ser percebida tanto nas produções vanguardistas quanto na configuração do sujeito moderno, dando abertura à discussão sobre identidade e fragmentação:

O classicista vê no material o portador de um significado e aprecia-o por isso, mas o vanguardista só vê nele um sinal vazio, pois é o único com direito a atribuir significados. Deste modo, o classicista maneja o seu material como uma totalidade, enquanto que o vanguardista separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o [...] O vanguardista, por seu lado, reúne fragmentos com a intenção de fixar um sentido (que bem poderia ser o aviso de que já não há nem um sentido). A obra já não é produzida como um todo orgânico, mas montada sobre fragmentos (Bürger, 1994, p. 119).

Sendo o caráter inorgânico das obras vanguardistas advindo de seu afastamento para com a representação da realidade e caracterizado pela junção de fragmentos do próprio sujeito

⁵ Doutrina segundo a qual só existem, efetivamente, o eu e suas sensações, sendo os seres humanos e objetos meras impressões sem existência própria.

e da sociedade, surgiam com isso as técnicas⁶ de montagem e colagem na tentativa de representar a complexidade do homem moderno. O primeiro movimento de grande relevância nas vanguardas europeias foi o Expressionismo, surgido na Alemanha entre os anos de 1904 e 1905, caracterizado pela manifestação do mundo interior permeado de dramas e angústias, desconsiderando o princípio básico da estética. Em 1909, iniciava-se a tendência do Futurismo, dando sucessão aos dois últimos movimentos de vanguarda europeu, o Dadaísmo e o Surrealismo. Os movimentos vanguardistas, por sua vez, não buscavam a construção de uma escola artística ou literária, a busca consistia em encontrar nas manifestações sentimentais e psíquicas aquilo que não se conseguia nomear no meio material.

O fracasso dos movimentos de vanguarda foi inevitável; no entanto, eles tiveram caráter revolucionário, uma vez que possibilitaram a destruição do conceito tradicional de obra orgânica e possibilitou a culminância de diferentes formas do fazer artístico. Uma das temáticas centrais levantadas pelos movimentos de vanguarda foi a identidade fragmentada do sujeito moderno, sendo refletida diretamente nas produções artísticas do século XX.

1.2 A IDENTIDADE EM QUESTÃO

As vanguardas europeias acompanharam o processo de mudança nas diferentes formas de expressão do sujeito. Os modelos conhecidos de produção artística não se mostravam mais suficientes. Estando a fragmentação do homem moderno diretamente ligada à crise de identidade impulsionada pelas rápidas e constantes mudanças no meio social e urbano, a arte de vanguarda representou essa subjetividade vivenciada no século XX. Com a ascensão do sistema hierárquico capitalista e a divisão da sociedade em grupos cada vez mais restritos, o sujeito viu-se como produto de um meio em que seu ofício viria a representar e definir sua posição no mundo. Stuart Hall (2006) apresenta três conceitos⁷ relacionados à noção de identidade, sendo o sujeito sociológico o foco do presente estudo. O sujeito sociológico caracteriza-se pelo indivíduo que é inserido no meio de convívio coletivo, independentemente de sua natureza, que pode transitar desde o seio familiar à totalidade de uma nação. Em tese, todo indivíduo carrega consigo características culturais que possibilitam a identificação com um sistema de crenças e costumes, unificados e sólidos.

⁶ Os conceitos de montagem e colagem foram comentados de forma detalhada no segundo capítulo da presente dissertação.

⁷ Os três conceitos apresentados por Hall (2006) são o do sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

Os sentimentos de identificação e pertencimento são fundamentais para a construção da autoimagem de um indivíduo, o que possibilita também a manutenção e perpetuação da memória e dos costumes de um povo. A crise identitária do sujeito é apresentada por Hall (2006) como o momento de desmembramento do “nós”, ou seja, a perda dessas características sólidas de compartilhamento comum entre um grupo de indivíduos. Essa separação implicou o deslocamento de crenças e costumes para núcleos cada vez mais globalizados.

A globalização, processo que consiste na internacionalização dos mercados produtores e consumidores, intensificou o desmembramento dessas culturas de diferentes formas. Através da relação interna e externa, mundo interior e exterior, a identidade suturada à estrutura social sofreu impactos constantes pela falta de sincronização do sujeito com o mundo. O homem passou a não acompanhar as mudanças ocorridas no meio externo, o que resultou na “crise de identidade”. A crise, por sua vez, é analisada por Hall como consequência de diferentes fatores.

O sentimento de companheirismo, cantado clássica e romanticamente como forma ideal de convívio social, se tornou cada vez mais distante, e os interesses individuais cresceram juntos à indústria e ao consumo. As mudanças aconteciam de forma permanente e em largas proporções. Com o surgimento das culturas nacionais, o homem viu a oportunidade de resgatar a unidade diluída drasticamente no período moderno. A guerra, responsável por dizimar povos e culturas ao redor do mundo, acelerou o que já havia progredido em velocidade alarmante. A educação nacional teve como objetivo a homogeneização das massas, garantindo uma forma mais eficiente de manipulação de ideias e valores, facilitando o controle do Estado sobre esses indivíduos. A ruptura gerada no campo da identidade no período moderno teve seus prós e contras. Bauman aponta que o conceito de nacionalidade foi posto como uma forma de identificação para o sujeito moderno desamparado.

Uma vez que a modernidade líquida⁸ condiciona a realidade a vários fragmentos mal coordenados, o homem tem sua existência individual fatiada em uma sucessão de episódios fragilmente conectados (Bauman, 2005, p. 19). Esses episódios consistem nos diversos contatos feitos pelo sujeito com diferentes comunidades de ideias e princípios, sendo difícil a manutenção, constância e continuidade de uma identidade definitiva. As identidades flutuam pelo ar. Da mesma forma que chegam ao alcance do indivíduo, elas se esvaem, em constante trânsito e em diferentes direções:

⁸ Conceito desenvolvido pelo autor para descrever as rápidas e constantes mudanças ocorridas no mundo moderno e na pós-modernidade.

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. [...] Pode-se reclamar de todos esses desconfortos e, em desespero, buscar a redenção, ou pelo menos o descanso, num sonho de pertencimento (Bauman, 2005, p. 19-20).

O desconforto e a busca desesperada citada por Bauman são consequências dessa falta de estabilidade, que podem ser aliviadas através de um “sonho de pertencimento”. A identidade caracterizada como um objetivo a ser alcançado, um propósito, é refutada por Bauman quando considera que ela deve ser inventada e não descoberta. Ou seja, o processo de construção da identidade de um indivíduo é algo constante, o que Hall conceitua por “identificação”. Para o sujeito moderno ocidental esses processos se tornaram cada vez mais conflituosos e contraditórios, ao aceitar que a sociedade tentava se reerguer em cima de destroços e cadáveres.

O termo “identificação” é apresentado como um processo em andamento, um caminho escolhido parcialmente pelo indivíduo, considerando as condições nas quais o sujeito fora concebido e estaria inserido desde seu nascimento:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, *pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (Hall, 2006, p. 38-39).

A busca pela plenitude é caracterizada como o desejo comum da posse de um legado, fundamentado em três valores: a posse comum de um rico legado de memórias, o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar a herança que se recebeu (Hall, 2006, p. 58). A busca exaustiva pela plenitude é descrita estrategicamente por Hall como “fantasia”. Consultando a lista de sinônimos para essa palavra, encontramos o substantivo “sonho”, o que possibilita conectarmos o conceito de identidade, apresentado por Hall, à identidade fragmentada do homem do século XX e ao conflito de imagem vivenciado e presente no romance *Nadja* (1964). No romance é possível identificarmos essa busca constante através da personagem principal, que troca de identidade na mesma proporção com a qual troca de roupas. Em seu discurso é possível captarmos elementos que denunciam essa constante inquietação e procura, transitando entre começos e finais de forma abrupta. *Nadja* é um excelente exemplo de como a identidade é construída e desmontada pelo sujeito moderno, tendo como objetivo o

alcance de um ideal, mas, para Nadja, nem ela mesma sabe o motivo da própria inconstância. De forma inconsciente busca conforto e plenitude no local mais estratégico ao homem moderno, o de não pertencimento. Segundo Hall, a crise vivenciada pelo homem da primeira metade do século XX advém do deslocamento desses sujeitos de seus respectivos lugares de pertencimento e das mudanças constantes em seu ambiente físico. A discussão sobre identidade é resultado do colapso vivido pela sociedade moderna.

A busca pelo sucesso de uma identidade nacional é apresentada por Bauman como ficção, uma vez que carece de convencimento para se tornar realidade. A influência do Estado moderno colocava a “natividade do nascimento” como estratégia para subordinar incondicionalmente seus indivíduos. O Estado teve por objetivo a lealdade e obediência, tornando isso uma garantia para a perpetuação e continuidade da nação:

A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade a um nível dos padrões estabelecidos pela ideia, recriar a realidade à semelhança da ideia [...] A identidade “nacional” foi desde o início, e continuou sendo por muito tempo, uma noção *agonística* e um grito de guerra. Uma comunidade nacional coesa sobrepondo-se ao agregado de indivíduos do Estado estava destinada a permanecer não só perpetuamente incompleta, mas eternamente precária – um projeto a exigir uma vigilância contínua, um esforço gigantesco e o emprego de boa dose de força a fim de assegurar que a exigência fosse ouvida e obedecida (Bauman, 2005, p. 26-27).

Através da opressão os indivíduos começaram a compreender que parte dos desconfortos vividos era resultado de problemas estruturais e sociais. Limitar o desconforto do sujeito moderno a essas problemáticas faria com que os movimentos de vanguardas europeias tivessem, de fato, salvado a humanidade do abismo⁹ no qual se encontrava. Hall aponta como a identidade do sujeito é construída no decorrer do seu percurso de vida. Com as drásticas mudanças, influenciadas pela indústria e pelos avanços científicos, os processos de identificação do sujeito passaram a ser interrompidos em sua metade, resultando em sujeitos formados pela colagem desses vários fragmentos de processos iniciados e nunca concluídos. Nada se mantinha estático e o homem, por sua vez, era obrigado a seguir o fluxo contínuo das mudanças ocorridas no meio.

Um fator importante para a compreensão e análise da identidade do homem moderno, e o aumento de sua complexidade, foi a difusão dos estudos psicanalíticos na virada do século XIX para o século XX, através da publicação de *A interpretação dos sonhos* (1900) por Freud

⁹ Termo utilizado pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ainda no século XVII para descrever o estado emocional e psicológico do sujeito romântico. No contexto do século XX é possível analisarmos o termo pela perspectiva da intensificação das problemáticas e dos desconfortos pré-existentes.

(1856-1939). Um campo ainda pouco explorado conquistava lugar nas discussões e apresentava novas facetas para as questões do indivíduo moderno: o campo do inconsciente. Nele o homem esperou encontrar respostas que a investigação em vigília não havia proporcionado, no entanto, encontrou novos problemas e desafios que envolviam não somente a relação do eu com o mundo, mas a relação consigo mesmo. No mesmo solo em que brotava a possibilidade de novas identidades, atenciosamente tateadas em busca de respostas completas e incentivadas pelo desejo de identificação, eclodiam o fascismo e a ditadura.

No cenário entre guerras, escapar do conflito identitário se apresentou como uma atividade minimamente complexa. Por um lado, exaltar e proteger uma nação que condicionava seu povo à destruição significava ir contra os princípios básicos de existência e, paralelamente, rejeitar a nação significava negar o próprio sentido como indivíduo social. Trair a pátria era menos aceitável que trair a si mesmo. A nação oprimia o sujeito ao ponto de ter somente dois caminhos a serem seguidos: o do amor incondicional ou o do abandono. O homem do século XX foi condicionado a um labirinto psíquico (lugar esse que travou incansáveis lutas contra si mesmo) em que todas as saídas foram barradas por espelhos, que refletiam o próprio vazio crônico e os rostos desconfigurados daqueles que por ele passaram. O homem presenciou o apagamento gradativo de inúmeras características culturais e sociais, sendo substituídas por pensamentos unificados que visavam a hegemonia fascista.

Com a solidificação dos sistemas políticos e econômicos, a dificuldade do sujeito de definir o que se é e de se enxergar como parte de um todo se intensificou. A identidade passou a ser atrelada à função do indivíduo em sociedade, sendo consideradas suas contribuições trabalhistas e acúmulo monetário seu principal “cartão de visita”. Volátil, instável e descartável, a identidade passa a ser uma questão de escolha. Mas escolha do quê? Não era possível apegar-se às raízes de seus antepassados pois a própria memória foi desconfigurada. Restaram vestígios desconfigurados e restos de idealizações mal executadas. O anseio por segurança, estabilidade e plenitude tornou exaustivo o processo de busca por uma identidade propriamente dita:

As identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas. O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade (Bauman, 2005, p. 36).

No centro da questão do conflito de identidades está o desconforto de uma existência enferma nos campos psíquico e moral. Através dos avanços industriais, a consequente

intensificação do sistema hierárquico capitalista e o aumento de poder do Estado sobre os indivíduos, o homem passou a dedicar seu tempo a atividades que não agregavam ao seu desenvolvimento moral e social. O tempo gasto anteriormente na busca por um mundo mais harmônico para o coletivo foi substituído pelo imediatismo que era de cunho individualista (Bauman, 2005, p. 41). E como poderia, ao certo, o sujeito voltar-se para si ignorando a harmonia e o equilíbrio do meio em que está inserido? Desvincular os indivíduos do social se mostrou como uma escolha inviável no período moderno. Dessa maneira foi aplicada, como forma de reparação, a autodestruição como processo de transformação efetiva.

1.3 A AUTODESTRUIÇÃO INOVADORA COMO PRINCÍPIO DE METAMORFOSE

As discussões sobre a modernidade passam por inúmeras linhas de raciocínio e envolvem diferentes campos do conhecimento humano. Os constantes avanços científicos, as mudanças no espaço físico e os inúmeros conflitos sociais, morais e psíquicos impulsionaram a escolha pela inovação. Mudanças efetivas partem do princípio da destruição, uma vez que, para ocupar um espaço, é necessário que esse esteja vazio. Uma inovação consiste na apresentação de novas estruturas e formas, de ações e pensamentos, que se distanciam do antigo e ofertam melhorias visíveis. A inovação para o sujeito moderno do século XX consistiu na transformação do próprio Eu. O homem, em sua constante jornada em busca do equilíbrio, deu início ao processo de autodestruição como princípio de transformação ou metamorfose.

Esses termos são apresentados por Marshall Berman (1986), que traz para sua discussão o princípio de fragmentação como elemento imprescindivelmente moderno. A multiplicação e a expansão desses indivíduos ocorrem de forma veloz e multifacetada, trazendo como consequência indivíduos desprendidos de suas próprias histórias. Hall nos revela como a fragmentação do sujeito moderno é intensificada pelos processos de globalização e pela mescla de culturas. Berman aponta como os núcleos se deslocam em consequência das crescentes mudanças nos sistemas sociais e espaços urbanos, mas, acima de tudo, pela intensificação do sistema capitalista:

Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes da sua própria modernidade (Berman, 1986, p. 17).

A partir da fragmentação, proveniente das inúmeras possibilidades inacabadas e voláteis, o sujeito se concentrou em reunir convicções próprias para a construção de sentido. Como estratégia, utilizou-se da individualização, dando um arriscado passo na história da sociedade, o que veio a torná-lo responsável pelo próprio destino, havendo a possibilidade de glória ou deplorável fracasso. A tentativa de desprendimento da estrutura resultou em indivíduos frágeis e desprovidos de sólidos valores sociais e morais:

A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. [...] Em tempos como esses, “o indivíduo ousa individualizar-se”. De outro lado, esse ousado indivíduo precisa desesperadamente “de um conjunto de leis próprias, precisa de habilidades e astúcias, necessárias à autopreservação, à auto-imposição, à auto-afirmação, à auto-libertação”. As possibilidades são ao mesmo tempo gloriosas e deploráveis (Berman, 1986, p. 23).

A luta pela liberdade e a busca incessante pela plenitude poderiam, a grosso modo, ser traduzidas como um ato suicida no período moderno. Era necessário morrer para recriar um novo amanhã. Estando à beira do abismo, o sujeito condicionado à crise iniciou o processo de decomposição do eu na esperança de encontrar a plenitude. Para Berman (1986), o sujeito moderno passou por três fases no ato de sua transformação: sonhador, amador e fomentador. Ele utiliza como exemplo a obra-prima *Fausto* (1790). Vale enfatizar que, no presente estudo, nos interessará somente a análise que Berman realiza para definir os três estágios da personagem Fausto. Essa análise serve de exemplo para a compreensão dos estágios de evolução do indivíduo, do pensamento clássico ao pensamento moderno.

A obra-prima de Goethe é uma verdadeira representação das incontáveis transformações internas vividas pelo homem entre os séculos XVIII e XIX, precedentes ao momento histórico analisado em nossa pesquisa mas indispensáveis para a análise do romance bretoniano. A presença do pensamento fáustico no decorrer do século XX foi dada pelos movimentos de vanguarda, sendo a angústia interior fonte de inspiração para criações revolucionárias. Fausto foi o maior exemplo da transmutação do sujeito impulsionado pelo desconforto crônico. A primeira fase denominada como sonhador faz alusão ao espírito contemplativo natural, ao resgate do sujeito pelo divino. A evocação da infância é trazida de forma metafórica, fazendo referência aos estados de alegria e plenitude, sentimentos esses distantes, ou mesmo alheios, a Fausto. Na idade pueril, todos os sonhos são cabíveis de realização. O homem moderno, perdido em meio às próprias incertezas, fecha os olhos na esperança de obter a piedade divina, que o salvará dos perigos ofertados por si e a si mesmo. A fantasia do primeiro estágio do sujeito pode

ser interpretada como a esperança de resgatar o equilíbrio entre o mundo interior e exterior, perdido na caminhada incerta pela instabilidade dos novos tempos.

A evolução da personagem para o segundo estágio é influenciada por processos de cunho puramente românticos e de consumo. Como características da fase “amador”, Berman lista: a velocidade, o dinheiro, o poder e o ideal romântico. Fausto passa a deslocar sua própria identidade, antes fincada em valores espirituais, humanos e moralistas para uma nova representação. A metamorfose do sujeito ocorre de forma gradativa e sedutora, com a consolidação do sistema e o aumento do desejo de consumo. A vida passa a ser encarada de forma sentimentalista, consumista e impulsiva. A busca por poder e riqueza se mostra mais vantajosa que os tesouros do espírito. O prazer toma as rédeas da vida do sujeito. Com a queda e o esquecimento da moral pelo sonhador, amador e fomentador, o aumento dos prazeres imediatos foi somente parte das contribuições concedidas pela inconsequente e desenfreada liberdade moderna.

O fomentador, terceiro e último estágio da metamorfose fáustica, se conecta às forças econômicas, políticas e sociais. O desejo de transformação parte de uma perspectiva racional e de poder, abandonando os ideais românticos focados no sentimentalismo, a fim de incorporar um posicionamento mais lúcido tendo como objetivo transformações materiais. Os movimentos rápidos e invasivos do espaço físico em benefício da indústria e do comércio dão entrada à problemática da matéria obsoleta e do descarte. Tudo o que é sólido passa pelo processo de sublimação e se transforma em gás. A matéria e os próprios indivíduos se transformam em combustível, entram em combustão e são lançados pelos ares. Esses indivíduos, arrancados de seus respectivos lugares de pertencimento e desconfigurados, passam a vagar pelas ruas com os olhos vendados e carteiras cada vez mais famintas por dinheiro.

Essa brevíssima exposição das fases da personagem de Goethe nos possibilita iniciar a discussão sobre as mudanças gradativas dos valores e ideais do homem até chegar ao modernista, caracterizado por Berman por rico valor estético. O impacto da intensificação dos sistemas políticos e econômicos recai sobre o indivíduo e o puxa para o centro das discussões. Berman nos apresenta as ideias marxistas, presentes em *O manifesto comunista* (1848), como repletas de dualidades e paradoxos quando relacionado à crítica da burguesia. Marx coloca a luta de classes como maneira efetiva de libertação do sujeito oprimido. Ao mesmo tempo em que inflama a revolução dos oprimidos, Marx exalta a classe opressora de forma calorosa, ou mesmo luminosa, glorificando as grandes transformações e os avanços científicos provenientes de suas ações ativas.

Não podemos negar as inúmeras contribuições feitas pela burguesia para o desenvolvimento do comércio e da ciência; entretanto, ela tomou para si o papel de opressora no momento em que negligenciou as condições mínimas de sobrevivência para o proletariado. Situações catastróficas, tendo, como exemplo, o surgimento das grandes guerras, são encaradas como oportunidades lucrativas. A estabilidade buscada pelo indivíduo, essencial para a manutenção do equilíbrio do meio interno e externo, passou a ser uma ameaça à classe burguesa:

Catástrofes são transformadas em lucrativas oportunidades para o redesenvolvimento e a renovação; a desintegração trabalha como força mobilizadora e, portanto, integradora. O único espectro que realmente amedronta a moderna classe dominante e que realmente põe em perigo o mundo criado por ela à sua imagem é aquilo por que as elites tradicionais (e, por extensão, as massas tradicionais) suspiravam: Uma estabilidade sólida e prolongada [...] Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante (Berman, 1986, p. 109-110).

A autodestruição na sociedade moderna veio como estratégia para a manutenção do movimento e da força de produção. Na indústria, a busca por mais lucro implicou a construção de frágeis estruturas, que influenciaram desde as vestimentas às mais belas e impressionantes construções burguesas (Berman, 1986, p. 114). O descarte se fez presente no período moderno como forma de manutenção para um novo amanhã. O que não fosse lucrativo não valeria o desperdício de tempo cronometrado preciosamente no relógio. O sujeito como criatura dual, espírito e matéria, teve a princípio o colapso do valor do Eu dentro do sistema. Logo, o próprio homem e suas relações se tornaram voláteis e descartáveis. A cada dia uma nova casca deveria ser vestida, a metamorfose da terceira fase de Fausto acontecia diariamente para o sujeito do século XX.

A arte, como forma de expressão e refúgio ao coração inflamado e angustiado do artista, possibilitou a construção estética do que seria considerado moderno até o tempo presente através de suas obras nos campos literários e pictóricos. Os movimentos de vanguarda europeias do século XX reuniram em suas obras os elementos soltos que vagavam pelas ruas da cidade, como recortes de jornal avulsos e desconexos, frutos de agressivos processos de destruição. O resultado dessas montagens, obras, transitavam entre os sentimentos extremos de alegria e desespero. A dualidade se tornava cada vez mais violenta, movendo o sujeito de forma rápida entre os dois polos:

No curso do tempo, os modernistas produzirão uma variada mostra de visões cósmicas

e apocalípticas, visões da mais radiante alegria e do mais árido desespero. Muitos dos mais criativos artistas modernistas serão possuídos pelas duas tendências, simultaneamente, oscilando interminavelmente entre um pólo e outro; seu dinamismo interior irá produzir e expressar os ritmos intrínsecos por meio dos quais o moderno capitalismo se move e subsiste (Berman, 1986, p. 117).

O ato do sujeito de se reconhecer e de se transformar no meio em que estava inserido foi registrado de forma primorosa na literatura, através da construção de realidades e cenários fantásticos e eternos, palco que possibilitou aos indivíduos tecerem diálogos profundos e complexos entre o autor e a personagem, um como reflexo do outro. Esses monólogos ocorriam de forma incessante e transitavam entre o bem e o mal. Berman utiliza também como referência a personagem Rei Lear de Shakespeare para exemplificar a transformação do sujeito materialista, em termos de acúmulo de bens e riquezas, para o substancial, humano. Para Berman, a humanidade da personagem shakespeariana é concedida no momento que esse é descartado, nu, em meio à tempestade. Podemos fazer alusão metafórica ao sujeito do século XX, que, como Nietzsche (1882)¹⁰, considera que “tornar-se medíocre é a única moralidade que faz sentido”, visto que o descarte do indivíduo pelo próprio núcleo familiar, a situação de vulnerabilidade e frio forçam-no a lembrar que o essencial pode e deve ser encontrado nas relações humanas e trocas coletivas.

O niilismo¹¹ é trazido no discurso de Marx como um problema vivido pela população burguesa, que transformou a honra e a dignidade em valores de troca. O mercado passa a ter maior poder na vida interior do sujeito moderno e busca materializar até mesmo questões puramente metafísicas. A honra e a moral passaram pelo processo de precificação e se tornam mercadorias, sendo aceita qualquer tipo de conduta humana desde que seja lucrativa:

O problema do niilismo emerge mais uma vez na última linha do texto de Marx: “A burguesia transmutou toda a honra e dignidade pessoais em valor de troca; e em lugar de todas as liberdades pelas quais os homens têm lutado colocou uma liberdade sem princípios – a livre troca”. O primeiro ponto aqui é o imenso poder do mercado na vida interior do homem moderno: este examina a lista de preços à procura de respostas a questão não apenas econômicas mas metafísica – questões sobre o que é mais valioso, o que é mais honorável e até o que é real [...] As velhas formas de honra e dignidade não morrem; são, antes, incorporadas ao mercado, ganham etiquetas de preço, ganham nova vida, enfim, como mercadorias. Com isso, qualquer espécie de conduta humana se torna permissível no instante em que se mostra economicamente viável (Berman, 1986, p. 126-127).

Diante de bruscas transformações, o homem moderno, rodeado por angústias, cobranças e incertezas, teve o impulso de se rebelar contra o futuro a que estava sendo condicionado. Durante a explosão do primeiro conflito bélico a nível mundial, um grupo de intelectuais e

¹⁰ Essa informação foi trazida por Berman (1986, p. 22-23).

¹¹ Doutrina que nega as verdades morais e a hierarquia de valores.

artistas refugiados na Suíça materializou um grito de revolta em nome de todos os indivíduos esmagados pelas constantes transformações do século XX. Esse grito seria manifestado de forma audível e visível, e impactaria a todos pelo espanto e por sua estranheza. Assim, nascia o penúltimo movimento de vanguarda europeu: o Dadaísmo.

1.4 AS ÚLTIMAS TENTATIVAS VANGUARDISTAS

O penúltimo movimento de vanguarda europeu foi fundado durante a Primeira Grande Guerra Mundial, de 1914 a 1918, por um grupo de artistas e intelectuais de diversas nacionalidades contrários à participação de seus países no conflito. Esses indivíduos exilaram-se na cidade de Zurique, na Suíça, e fundaram o movimento com o objetivo de expressar a decepção pelo fracasso da ciência e da religião, campos que estavam sendo utilizados de forma estratégica para aumentar o poder de destruição no conflito que afetava toda a Europa (Proença, 1991, p. 165). Dadá foi o nome sorteado por Tristan Tzara (1896-1963) durante uma das frequentes reuniões do grupo literário. Seu significado não influenciaria em nada o movimento, visto que “tanto fazia ser essa como outra palavra, pois a arte perdia todo o sentido, já que a guerra havia instaurado o irracionalismo no continente europeu” (Proença, 1991, p. 165). O grupo buscava a expressão espontânea e direta, como um grito em reação à guerra que se agravava. Dessa forma, o Dadaísmo transformou a experiência artística através do *choque* e do impacto do espectador diante o estranho.

A oposição para com as formas tradicionais de expressão (vistas desde o impressionismo) se intensificou pelo desejo de manifestação e revolta aflorado pela Guerra, desencadeando o processo de rejeição e crítica à arte como instituição. As manifestações artísticas passaram a ser veículo de protesto, chegando a ridicularizar a forma em todos os seus aspectos, negando o princípio básico concebido no período clássico: o belo¹². Com a negação dos princípios básicos aplicados à obra de arte, o movimento dadaísta buscou utilizar a arte como ferramenta para criticar o *status* estabelecido pela burguesia. O Dadaísmo trazia a liberdade através da destruição do *status* dos conceitos pré-definidos:

Des savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints Jésus appellants les petits enfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. On ne construit sur un mot la sensibilité; tout construction converge à la perfection qui ennuie, idée stagnante d'un marécage doré, relative

¹² O conceito de estética vinculado à noção do belo, desenvolvido por Hegel (1770-1831), toma novo significado nos movimentos vanguardistas. O principal objetivo da arte de vanguarda não está vinculado ao conceito do belo presente na arte superior ao belo natural, mas sim no impacto que a arte possa gerar em seus indivíduos.

produit humain. L'oeuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte; ni gaie ni triste, ni claire ni obscure, réjouir ou maltraiter les individualités en leur servant les gâteaux des aureoles saintes ou les sueurs d'une course cambré à travers les atmosphères. Une oeuvre d'art n'est jamais belle, par decret, objectivement, pour tous (Tzara, 1918, s.p.)¹³.

Uma arte voltada para a autocritica da sociedade burguesa contribuiu para o surgimento de novas técnicas. O campo das artes sofreria com violentas transformações, o que culminaria posteriormente no fim dos movimentos de vanguarda. O movimento dadaísta foi marcado por inúmeras polêmicas, desde a construção de poemas com palavras sorteadas dentro de um chapéu a escandalosas reuniões marcadas pela busca do efeito de *choque* ao público, o que rapidamente perdeu sua função, uma vez que as inovações se limitavam a odes à selvageria. Por melhores que tenham sido as intenções primárias dos dadaístas, o movimento foi fadado ao fracasso.

O último movimento de vanguarda eclodiu pela premissa do nascimento de um herói, *L'Esprit Nouveau*, que, através do amor, da sensibilidade, do maravilhoso, da magia e dos sonhos, resgataria os indivíduos do abismo que colocava suas existências em risco. O Surrealismo foi resultado da herança de valores presentes no Dadá, como a liberdade e a inovação, mas se concentrava em tecer discursos pautados na metafísica e nos estudos psicanalíticos. O automatismo psíquico foi uma das técnicas desenvolvidas pelos surrealistas junto da montagem e da colagem. Para a produção pura e liberta de amarras morais, o escritor deveria permitir que a criatividade fluísse de maneira mágica e livre como um pássaro, na mesma velocidade do pensamento e através de “monólogos testemunhais” vistos nos interrogatórios clínicos das vítimas de guerra. O estado de transe, entre a vigília e o sono, era outra técnica fundamental para o processo criativo surrealista. O resgate da poética e da beleza através da experiência artística denunciavam o desejo convulsivo por dias melhores. A busca por liberdade desenfreada pregada pelos surrealistas, no entanto, guiou os sujeitos por caminhos contraditórios, que foram ao encontro da loucura. A divisão do grupo, ocasionada pela adesão de ideais políticos por parte de seus integrantes, anunciou o fim do último movimento de vanguarda europeu.

¹³ “Os jornalistas sábios vêem isso como uma arte para bebês, outros santos jesuschamandoascriançinhas do dia, o retorno a um primitivismo seco e barulhento, baruhento e monótono. Nós não construímos uma palavra à sensibilidade, toda construção converge à perfeição que aborrece, ideia estagnada de um pântano dourado, relativo produto humano. A obra de arte não deve ser a beleza em si mesma, porque ela está morta; nem alegre nem triste, nem claro nem obscuro, alegrar ou maltratar as individualidades nelas servindo bolos de auréolas santas ou o suor de uma corrida curva através das atmosferas. Uma obra de arte jamais é bela, por decreto, objetivamente, para todos.” (Tradução nossa).

2 O SURREALISMO FRANCÊS

O Surrealismo francês é considerado até os dias atuais como um dos movimentos artísticos mais emblemáticos e complexos das vanguardas europeias. Para iniciarmos a discussão sobre as contribuições e técnicas desenvolvidas por esse grupo, faz-se necessário um breve embasamento histórico. O Surrealismo surgiu no início do século XX como resposta às graves e destrutivas manifestações do Dadaísmo e a crise do *status* da obra de arte. O grupo surrealista se esboçava desde o ano 1917, mesmo que sua fundação tenha ocorrido somente no ano de 1924 com a publicação do primeiro *Manifeste du Surréalisme* pelo médico e ativista francês André Breton.

As agitações sobre o nascimento do *L'esprit nouveau* ocorriam, e esse acontecimento foi anunciado pelo poeta Guillaume Apollinaire no dia 26 de novembro de 1917 no *Théâtre du Vieux-Colombier*, através da conferência *L'esprit nouveau et les poètes*. A conferência consistia no compartilhamento de considerações sobre as produções artísticas modernas, e Apollinaire, na tentativa de descrever a peça teatral de sua autoria sob título *Les mammes de Tirésias*¹⁴ (1916), estrelada em 24 de junho de 1917, criou o termo “drama surrealista”. O poeta atrelou o sentido de surrealismo para algo além da realidade, superior e melhor. O termo surrealismo começou a circular nos meios literário e artístico, atraindo intelectuais que não viam mais revolução no Dadaísmo, mas destruição e decadência.

Parte dos integrantes surrealistas migrou do Dadaísmo, partindo em busca de novos propósitos e significados para a arte moderna. Os adeptos realizavam reuniões frequentes para discutir sobre os novos rumos que a literatura e a arte tomavam. O grupo era composto primeiramente por cinco integrantes: André Breton; Paul Éluard (1895-1952), poeta profundamente apaixonado e amante das mulheres a quem tinha como musas; Benjamin Péret (1899-1959), poeta revolucionário marcado pela experiência negativa no exército francês durante a I Grande Guerra Mundial, dedicou sua vida à luta contra o autoritarismo e filiou-se a vários movimentos políticos no decorrer de sua vida; Louis Aragon (1897-1982), também médico e poeta mas com fortes inclinações aos estudos sociais de Karl Marx; Philippe Soupault

¹⁴ As mammas de Tirésias foi uma peça teatral desenvolvida por Apollinaire e contou com o figurino de Pablo Picasso. A peça tinha como inspiração o mito grego de Tirésias que, como castigo por interromper a cópula de duas serpentes, teve seu sexo alterado do masculino para o feminino. O mito aborda temáticas como o prazer sexual e sua relação com o feminino. A peça contava com o roteiro original do poeta francês, trazendo o enredo para os tempos modernos. A peça relatava a libertação da personagem feminina de um relacionamento patriarcal e abusivo com seu marido no momento em que se desfaz dos próprios seios, feitos com bexigas de ar preenchidas com gás hélio.

(1897-1990), poeta e jornalista francês que contribuiu diretamente para o desenvolvimento da escrita automática sendo influenciado também por temas como a liberdade e a revolta.

Entre os anos de 1916 e 1920, o movimento Dadá sofria com as consequências de seus atos polêmicos. As constantes críticas às ações inflamadas do grupo intensificaram o desligamento de seus adeptos. O inconformismo gerado pelas ações do movimento antiarte incentivou alguns de seus estudiosos a desenvolverem ideias paralelas. Breton foi integrante do Dadaísmo até o ano de 1923 e chegou a descrever a relação entre Dadaísmo e Surrealismo como de “duas ondas quebrando uma na outra”. O Surrealismo sofreu influências diretas das inovações revolucionárias propostas por Tzara. Seis anos após a morte de Apollinaire, ocorrida em 1918, André Breton, em parceria com o poeta Phillippe Soupault, realizou a publicação do primeiro manifesto do Surrealismo, em homenagem ao poeta.

Com a promessa de libertar os artistas das amarras que ainda insistiam em limitar as produções modernas, mas, acima de tudo, de superar os atos absurdos e antiarte do movimento dadaísta, o manifesto de 1924 introduzia ao mundo o Surrealismo. Diferentemente dos outros movimentos de vanguarda, o Surrealismo não buscava uma estética própria. Pautava suas produções na liberdade e na busca experimental do maravilhoso, rejeitando inclusive a própria literatura. Essa liberdade consistia em modificar tanto a forma do texto como a própria linguagem. A escolha de utilizar a língua como ferramenta teve a influência de algumas inovações modernas, como o nascimento dos estudos linguísticos em 1926 e o aprimoramento dos estudos psicanalíticos. Devemos mencionar, também, a popularização do cinema e da fotografia.

Podemos, portanto, considerar o período vigente de 1923 a 1925 como a primeira fase do Surrealismo, sendo diretamente influenciada pela revolta, pelo estudo dos sonhos e pelo desejo de mudança. O desenvolvimento de técnicas mágicas para a produção literária contribuiu para a composição da imagem onírica buscada nesse primeiro momento. Subirats, em *Da vanguarda ao pós-moderno* (1984), considera essa característica como traço numinoso do movimento, fazendo alusão às culturas primitivas. Os surrealistas se inspiravam em autores franceses do século XIX, em especial os poetas Conde de Lautréamont (1846-1870), Charles Baudelaire (1821-1867) e Arthur Rimbaud (1854-1891). Os temas abordados por esses autores transitavam pelo pessimismo, a busca pela beleza superior, a crítica à sociedade burguesa, voltados à decadência da moral e à ascensão do grotesco na literatura. Esses autores foram condenados por trazerem à luz reflexões muito à frente de seu tempo. Por um longo período receberam a rejeição da crítica e consequentemente tiveram suas obras pouco reverberadas nos círculos intelectuais da época. Um grande exemplo dessa desvalorização é a obra *Les fleurs du*

mal (1857), de Charles Baudelaire. A obra, composta por poemas de característica obscura, que discutem profundamente sobre a maldade humana, trouxe inovação em sua forma, sendo uma das maiores influências para as composições modernas.

Dessa maneira os surrealistas viam esses poetas como anunciadores de um futuro próximo, que chegava a passos apressados. Foram responsáveis pelas ideias-norte que fundamentaram o movimento e influenciaram não só o fazer artístico, mas também o pensamento moderno. Subirats afirma que a busca dos movimentos vanguardistas por alcançar o novo, consistiu em não possuir uma identidade específica. A mudança efetiva só pode ocorrer se houver conhecimento do passado, para que, através da imagem do que é velho e ultrapassado, possa se construir o novo. Dessa forma, o novo só pode se configurar através da oposição e da autocrítica do sistema e do fazer artístico:

Dizer por outro lado, que o moderno significa o mais recente, o novo, supõe sustentar que a característica do moderno consiste em não ter identidade. A novidade melhor se define por aquilo a que se opõe, ou seja, o velho e o passado. Mas um indivíduo, uma época histórica ou uma particularidade cultural qualquer só poderiam definir uma identidade própria com referência a seu passado, a sua memória histórica, quer dizer, precisamente aquilo que o moderno está condenado a negar permanentemente em sua incessante busca do novo (Subirats, 1987, p. 47).

Inspirados por esses escritos do passado “aceitos” e pelo “espírito inquietante”, regidos pela angústia e fragmentação identitária, os surrealistas formularam inúmeras técnicas, sendo uma dessas a produção sobre o efeito do sono. Mario de Micheli, em *Sonho e realidade do surrealismo* (1967), descreve que as tentativas desesperadas do grupo em alcançar uma liberdade utópica, sendo analisada pela perspectiva de uma “arte autêntica” no século XX, partiria em segundo momento do princípio da autodestruição da sociedade capitalista. Em paralelo à noção de identidade, podemos trazer novamente o discurso de Hall (2006) sobre o processo constante de identificação do sujeito com o meio.

Breton separa o problema da liberdade em duas faces: a da liberdade individual e a da liberdade social (Micheli, 1991, p. 152), mas surge o questionamento: a liberdade, separando o sujeito como parte aquém do coletivo, se resumiria a um simples estado de espírito negando a realidade vigente no campo social? Essa foi uma das questões que levaram a crítica a indagar o caráter revolucionário surrealista. A revolução efetiva ocorreria pela vertente do social e do coletivo. Hall (2006) considera a formação da identidade do sujeito a partir de suas vivências próprias e da influência do meio no qual está inserido.

No período moderno os processos de identificação ocorrem de forma brusca e constante. Os avanços científicos, culturais e políticos fizeram o homem questionar ainda mais sua posição

e finalidade no mundo. Essas indagações foram fomentadas pelos surrealistas na angústia e no desconforto social provenientes da relação de admiração/revolta com o passado e ânsia/receio pelo futuro. Esse pensamento demarcou a primeira fase do movimento guiado pelo manifesto de 1924, podendo ser caracterizada como fase heroica. Podemos analisar a escolha do termo por uma perspectiva do fantástico e do maravilhoso, visto que as produções literárias surrealistas não procuravam seguir um modelo de herói épico. O indivíduo capaz de enxergar o mundo pela perspectiva da beleza e da poesia seria então o modelo ideal para a arte e vida nova, moderna.

No período heroico, a liberdade utópica pode ser traduzida pela despreocupação do artista e literato com a forma. Os surrealistas se dedicaram em apresentar obras revolucionárias no sentido estético, utilizando técnicas já difundidas nos movimentos anteriores, voltando-se especificamente para a temática dos sonhos e do inconsciente. De Michele (1967) descreve o movimento através das duas faces apresentadas por Breton como “almas do surrealismo”: uma, herdeira dos mais irrequietos espíritos românticos; e a segunda, aquela que desejava acolher a mensagem da revolução socialista. O caráter filosófico e sensível dos escritos surrealistas da primeira fase, na busca incessante da beleza e da poesia influenciada pelo romantismo, distanciava o modelo de revolução marcada pela rebelião e desordem pregada no início do século. O objetivo agora era resgatar a arte como expressão genuína, dando total autonomia para as manifestações artísticas. A aproximação do campo dos sonhos possibilitava o limiar das produções com o absurdo e com a loucura. Uma das estratégias utilizadas pelos movimentos de vanguardas europeus foi a busca pelo efeito do “choque” que introduziu um elemento automático, inconsciente e irreflexivo na percepção e na experiência estéticas (Subirats, 1987, p. 52). O surrealismo também foi afetado pelo embate entre arte e política. Subirats (1987) considera que a competitividade entre os dois campos intelectuais se deu pelas tarefas paralelas que envolviam os campos sociais e o caráter revolucionário. A vanguarda como estratégia revolucionária foi definida como política, sendo destinada à direção das massas através de estratégias adequadas, tendo como objetivo a revolução social. Em oposição, a característica utópica das vanguardas permaneceu, visto que se buscava antecipar uma nova realidade social.

Nesse sentido, a busca dos surrealistas pela liberdade teve uma brusca polarização na segunda fase, sendo esse fator um dos responsáveis pelas contradições e dualidades que marcaram o período. A politização do movimento ocorreu em consequência da superficialidade e alienação das discussões desenvolvidas, estando aquém da realidade social vigente e dos problemas intensificados pelo período moderno. As produções oriundas da primeira fase do movimento tinham como objetivo a não politização, que por fim traduziam muitos dos

desconfortos individuais desses sujeitos, dando lugar a produções intimistas, de alto valor simbólico, filosófico e poético. O foco estava em desbravar as fronteiras do inconsciente para encontrar além da realidade formas de se alcançar a beleza real, que se perdia com o desgaste da vida moderna. As produções da segunda fase surrealista foram caracterizadas por polarizações, estando uma parte de seus integrantes adeptos à perpetuação do caráter puramente poético e onírico de suas obras e a outra parte voltados para discussões de elevado teor político. Podemos perceber em nosso objeto de análise literária a forte influência dos discursos marxistas, em especial no segundo momento da obra, quando presenciamos a aparição de Nadja.

Pode-se considerar que o romance de 1928 encontra-se na fase transitória do movimento, em que há a busca por equilibrar as duas polaridades em uma única obra. Breton dedicou parte de vida à busca do equilíbrio utópico entre essas duas faces. No primeiro momento, a escrita automática, que consistia na mais elevada forma de expressão livre, era suficiente para expressar os descontentamentos do sujeito; no entanto, na segunda fase, sua aplicação não foi tão bem-sucedida. A técnica, que abria brechas para a mescla de frases e pensamentos, resultava em textos de confusa compreensão quando analisados no todo. Para as expressões de caráter político, a ausência da lógica descredibilizava as discussões, gerando desconforto aos poetas e despertando a necessidade de reformularem suas obras. Um bom exemplo dessa incongruência foi o poeta Louis Aragon, que, diante suas inclinações políticas, se desvinculou do movimento para realizar de forma concisa suas críticas e contribuições para as lutas sociais.

A partir de então a escrita automática passou a sofrer duras críticas de seus próprios integrantes. Diante dos fatos Breton buscou uma nova explicação para a prática da escrita automática, sendo esta atrelada à parapsicologia. A parapsicologia diz respeito aos estudos do paranormal, como a telepatia, a clarividência e a telecinesia. Sendo o campo da paranormalidade não classificado formalmente como ciência, os créditos para essas produções influenciadas pelo desconhecido caíram rapidamente. Até os dias atuais o surrealismo é constantemente relacionado negativamente à loucura e à ausência de lógica, o que reduz o consumo de suas obras.

2.1 O AUTOMATISMO PSÍQUICO E A MONTAGEM

Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.¹⁵

¹⁵ Não é o medo da loucura que vai nos forçar a hastear a meio-pau a bandeira da imaginação.

Ao longo da história das vanguardas artísticas europeias, muitas técnicas foram difundidas para a produção de obras visando exclusivamente à inovação. É certo que o Surrealismo não buscava a definição de uma estética específica, como foi o caso do Cubismo, que fazia o uso de formas geométricas em suas composições visuais e a fragmentação do texto literário no entanto, algumas técnicas para a produção ganharam destaque e se tornaram elemento chave para a análise dessas produções. O principal objetivo das obras surrealistas era a manifestação da criatividade de forma pura e espiritual, livre das amarras impostas pela moral e pela forma, convidando o sujeito a visitar sua natureza metafísica primitiva.

Hauser (1998) comenta sobre a presença da magia no período pré-histórico como estratégia para a sobrevivência do homem, que, sem dispor de nenhuma forma de ciência, utilizava da arte pictórica para a realização de cerimônias ritualísticas. O conhecimento empírico e a clarividência buscadas pelo surrealismo tiveram suas origens nesse caráter numinoso pré-histórico. No entanto, a influência dos estudos psicanalíticos afastava a mecanicidade dessas produções, trazendo o que Micheli (1991) considera como “o princípio romântico da inspiração”. Esse princípio estaria ligado ao íntimo do sujeito, ao inconsciente. Podemos perceber a presença da sensibilidade e da beleza na maior parte das produções surrealistas. A negação da forma estrutural tradicional do texto não condicionava os artistas surrealistas a produções sem sentido. Pelo contrário. Muito se utilizou da simbologia e da metáfora para se falar de sentimentos e projeção de utopias.

Marcada por períodos e “épocas”, a vanguarda surrealista desenvolveu técnicas que transitavam de métodos psicanalíticos à junção de fragmentos diversos. A técnica da montagem, ou colagem, já era difundida muito antes dos surrealistas e aplicada tanto no campo pictórico quanto na literatura. Na escrita, o automatismo psíquico passava longe de ser uma inovação própria do grupo, uma vez que a técnica também foi utilizada pelas vanguardas precedentes. As vanguardas artísticas europeias beberam todas de uma mesma fonte: a modernidade do século XX. Podemos tomar como exemplo de escrita automática as produções “disparo” do Dadaísmo, que ocorreram pela influência dos estudos psicanalíticos e em especial dos campos do inconsciente e dos sonhos.

A velocidade da caneta sobre o papel configura uma corrida entre a fluidez do pensamento e a limitação do corpo físico. A escrita automática tinha por objetivo romper com as amarras do humano, elevando o escritor à condição de espírito. O renascimento da técnica ocorreu durante a observação clínica de Breton sobre as vítimas de guerra, utilizando o método

psicanalítico da escuta ativa no processo de interrogação dos sobreviventes. Os resultados eram monólogos velozes e ricos em detalhes:

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suit, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. Il m'avait paru, et il me paraît encore – la manière dont m'était parvenue la phrase de l'homme coupé en témoignait – que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court (Breton, 1975, p. 33-34)¹⁶.

O encantamento de Breton resultou na busca pela obtenção de estado similar a de seus pacientes, sobre efeito de trauma e estresse, para a produção artística. A técnica desenvolvida recebeu o nome de “automatismo psíquico” e tinha como objetivo o estado transitório entre o sono e a vigília. Inúmeros experimentos foram realizados pelos poetas. Dentre eles se destacam: o uso de substâncias entorpecentes como o ópio e o álcool, que aguçariam a capacidade criativa dos sonhos; e a realização de rituais mágicos, caracterizados pela queima de folhas de louro e no preparo de espaços propícios à escrita. No romance, durante um dos passeios apaixonados de Breton pela cidade de Paris, é relatado o momento em que Robert Desnos, grande poeta e contribuidor, realiza a técnica da “escrita sonolenta”:

Je revois maintenant Robert Desnos à l'époque que ceux d'entre nous qui l'ont connue appellent *l'époque des sommeils*. Il “dort”, mais il écrit, il parle. C'est le soir, chez moi, dans l'atelier, au-dessus du cabaret du Ciel. Dehors on crie: “on entre, on entre, au Chat Noir!” Et Desnos continue à voir ce que je ne vois pas, ce que je ne vois qu'au fur et à mesure qu'il me le montre. [...] Ce qui passait de Duchamp pour le plus inimitable à travers quelques mystérieux “jeux de mots” (Rose Sélavy) se retrouve chez Desnos dans toute sa pureté et prend soudain une extraordinaire ampleur. Qui n'a pas vu son crayon poser sur le papier, sans la moindre hésitation et avec une rapidité prodigieuse, ces étonnantes équations poétiques, et n'a pu s'assurer comme moi qu'elles ne pouvaient avoir été préparées de plus longue main, même s'il est capable d'apprécier leur perfection technique et de juger du merveilleux coup d'aile, ne peut se faire une idée de tout ce que cela engageait alors, de la valeur absolue d'oracle que cela prenait (Breton, 1964, p. 33-35).¹⁷

¹⁶ “Tão familiarizado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com os seus métodos de exame que eu tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emitia nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaçado com nenhuma reticência e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado. Parecia-me, ainda me parece – a maneira como me chegara a frase do homem seccionado o comprovava – que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ele não desafia forçadamente a língua, nem mesmo a caneta que corre” (Breton, 2001, p. 34).

¹⁷ “Revejo agora Robert Desnos na época chamada, por nós que a conhecemos, *época dos sonos*. Ele “dorme”, mas escreve, fala. É noite, na minha casa, no ateliê, em cima do Cabaret du Ciel. Lá fora alguém berra “Vamos entrar, vamos entrar no Chat Noir!”. E Desnos continua a ver o que não vejo, o que só vejo à medida que ele me mostra. [...] O que Duchamp passava por ser o mais inimitável como alguns misteriosos jogos de palavras (Rose Sélavy), é encontrado em Desnos em toda a sua pureza, e adquire subitamente uma amplitude extraordinária. Quem

O automatismo contou com instruções ritualísticas para melhor execução, sendo descritas no ensaio *Secrets de l'art magique surréaliste* (1924), em apêndice no primeiro manifesto. As técnicas mágicas consistiam na escrita intuitiva. Estando o poeta em condições propícias para o trabalho, era possível a realização do jogo inconsciente surrealista. Portando apenas uma caneta e papel, o poeta em estado aprazível, confortável e concentrado, poderia trilhar o caminho da literatura, considerado um dos mais tristes e que leva a tudo e resultando no “primeiro e último jato”, segundo Breton (1924). As técnicas variavam de acordo com o objetivo de produção do artista. Para a produção de discursos, era aconselhado candidatar-se na véspera, seguindo a linearidade da palavra que “derrete em piedade e rola em ódio” (Breton, 1975, p. 44), demonstrando o desejo por um sentimentalismo ardente. Caso se buscasse a escrita de falsos romances, era recomendada a queima de folhas de louro, para que a fumaça gerada pelo fogo fraco aguçasse a criatividade e guiasse a escrita, além do emprego de verbos ativos na conjugação impessoal, para que as personagens comandassem a história através de suas próprias ações. O poeta sonâmbulo transitava entre o campo dos sonhos e da vigília, manifestando seus pensamentos através da fala e da escrita e alcançando o estado puro da manifestação espiritual e do maravilhoso.

Willer (2008) discute sobre as perspectivas da escrita automática como uma falsa questão. O estudioso aponta que, ao analisarmos as considerações do próprio fundador do movimento, realizadas em *La message automatique* (1933), é evidente a negação da existência de uma escrita automática pura, o que contradiz a própria definição do movimento divulgada há somente cinco anos de diferença. O automatismo passa a ser encarado como um ponto de partida para a inspiração e criatividade. Devemos ressaltar ainda as inúmeras contradições presentes nas falas de Breton sobre o Surrealismo. Breton afirma que o automatismo “jamais constituiu um fim em si mesmo”, sendo a prática do automatismo não mais utilizada para justificar as produções do grupo. A identificação de uma escrita “espontânea” é mais aceita do que a ideia de uma escrita automática, pois vai contra a noção de uma escrita pensada. A produção literária adquire caráter ritualístico, caso possamos definir dessa maneira, em que os elementos literários são vistos como entidades. Há, por parte do poeta no seu fazer artístico, a experiência da dissociação¹⁸:

não viu seu lápis pôr no papel, sem a menor hesitação e com uma rapidez prodigiosa, essas espantosas equações poéticas, sem estar certo como eu de que elas não haviam sido preparadas com antecedência, mesmo se for capaz de apreciar sua perfeição técnica e avaliar seu maravilhoso tremular, não pode fazer uma ideia de tudo o que isso representava então, do valor absoluto de oráculo que isso adquiria” (Breton, 2007, p. 39).

¹⁸ O termo dissociação é amplamente utilizado no vocabulário da psicologia para a desconexão temporária da mente do indivíduo com a realidade. Considerando tal informação proposta por Willer (2008), podemos considerar

Portanto, a escrita automática corresponde às situações em que palavras, imagens, sintagmas, são percebidos como entidades com existência objetiva, porém *antes*, no momento da criação, *durante* o processo, e não só depois do texto haver sido escrito. E o automatismo psíquico verbal dos surrealistas pode ser visto como caso particular de alterações da consciência associadas à criação. Iluminação, êxtase, visões, alucinações e revelações são seus correlatos (Willer, 2008, p. 713).

Tendo em vista a leitura de Willer, retornamos ao que Breton apresentou em seu primeiro manifesto de 1924. A grande influência da psicanálise no grupo foi em decorrência do estudo sobre o campo dos sonhos, dos delírios e do sofrimento psíquico do sujeito moderno. Tais questões, também presentes como temática nas publicações românticas do século antecedente, eram abordadas pelos surrealistas de maneira apaixonada, apontando nesses sentimentos/fenômenos associações com a linguagem, a expressão e a liberdade. A visão psicanalista de Freud não compactuava com a definição de escrita automática e a abordagem sobre a autonomia dos sonhos. Tal discordância gerou uma série de atritos nas relações entre psicanálise e surrealismo.

Posteriormente, os estudos lacanianos possibilitaram um estreitamento entre as discordâncias existentes nos dois campos de estudo, trazendo o conceito de simbólico como uma matriz do inconsciente (Willer, 2008, p. 717). O conceito de simbólico laciano diz respeito à forma como interpretamos o mundo que nos cerca, tendo como base a linguagem. Dessa forma, os caracteres figurativo e abstrato das obras surrealistas ganham um novo panorama de leitura pela ótica psicanalítica, sendo atrelados agora ao conceito de signo linguístico. A complexa simbologia presente nas obras é resultado da técnica da montagem. A junção de vários elementos distintos entre si, tanto no campo literário, quanto no campo pictórico, resultou em produtos não habituais, dando surgimento às obras de arte alegóricas. Os rompimentos com a práxis vital e com o *status* da obra de arte garantiram maior liberdade de expressão ao artista, dando autonomia e forma ao pensamento e identidade modernos. A idealização de uma realidade utópica foi pautada na autonomia da beleza, vista de forma mais evidente no século XVIII com o Romantismo, sendo essas construções utilizadas para representar o indivíduo moderno em sua complexidade e fragmentação.

A noção de uma identidade moderna fragmentada intensifica ainda mais as justificativas para o uso da técnica da montagem, estando o sujeito apto a agregar à sua própria unidade elementos diversos do meio social e urbano. As produções passam a seguir a mesma premissa. A obra artística passa a representar a vida cotidiana de maneira não habitual, transitando pelo

o processo de escrita puramente automática do Surrealismo à técnica de produção em transe, amplamente difundida pelo poeta Robert Desnos.

campo dos sonhos, delírios e conflitos internos do sujeito moderno. O conflito entre o idealismo poético e a realidade alienada desembocam na realização de uma arte puramente moderna:

A destruição da autonomia da arte, a identificação, pelo menos tendencial, do artista como engenheiro, ou do artista como o agente político, – explicitamente reivindicadas por alguns protagonistas das vanguardas – partiram em princípio de uma exigência crítica: a superação do conflito entre idealismo poético e realidade alienada, entre o sonho transcendente de felicidade que a arte transforma como realização autônoma da beleza, e a existência social submetida a um princípio coercitivo de dominação e desigualdade. [...] O imperativo da realização e da plenitude seculares da vida humana e da cultura postula sempre para a arte a exigência de sua realização (Subirats, 1987, p. 56-57).

Assim, podemos compreender um dos percursos traçados pelos surrealistas para a suas produções alegóricas. A caráter de exemplo, Oliveira (2018) analisa em seu texto “Lutar contra o quê? Considerações sobre o Cubismo e o Surrealismo” alguns poemas de Guillaume Apollinaire e textos de André Breton sobre a perspectiva da montagem, técnica adotada para a construção de sentido na poesia cubista e no texto surrealista. A comparação dos textos cubistas a mosaicos chama atenção para a falta de funcionamento dos fragmentos quando vistos no todo, mas sua eficácia quando analisados separadamente. Aplicando a mesma designação de mosaico aos trabalhos surrealistas, podemos perceber a forte influência da técnica da montagem nos textos literários e no campo pictórico, com o objetivo de distorcer a realidade.

A junção de fragmentos provenientes do mundo real só se transforma em um objeto legitimamente surrealista a partir do momento em que o autor se põe contra a avaliação unilateralmente racional da obra. Dessa maneira, a montagem é a estratégia utilizada pelos surrealistas como “uma crítica ao pretenso *status* de verdade de um juízo cartesiano sobre o mundo” (Oliveira, 2018, p. 515). Bürger (1993) aponta que o conceito de montagem não introduz uma categoria nova, mas permite estabelecer uma relação com o conceito de alegoria:

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. [...] Colar papéis de jornal em quadros supõe evidentemente um momento de provocação, mas não devemos atribuir muita importância a isso, dado que ao fim e ao cabo os fragmentos de realidade estão ao serviço de uma composição estética de figuras que procura o equilíbrio de elementos concretos tais como os volumes, as cores, etc. [...] (Bürger, 1993, p. 122-124).

Bürger vai considerar, portanto, a montagem como uma técnica utilizada para a obtenção de sentido na realidade moderna fragmentada. Os textos automáticos surrealistas configuram o resultado de um processo de montagem, sendo caracterizados em parte pela falta de sentido. A obra de arte orgânica, segundo o estudioso, é composta a partir de um modelo estrutural sintagmático, em que os elementos que compõem a obra pertencem ao todo de forma

dialética, garantindo sentido lógico e harmônico. No surrealismo, vemos a busca pela quebra da lógica através da junção de elementos de diferentes categorias e funções, sendo fundamental para o impacto do leitor e espectador para com a recepção do novo. A partir desse processo, se obtém a obra de arte alegórica, que causa estranhamento ao espectador:

A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação de sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção de obra. Esta é a reacção que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la (Bürger, 1993, p. 131).

O estranhamento ressurgiu no surrealismo com o intuito de impactar a sociedade sobre o título de “choque”. O choque era utilizado como estratégia para alterar o comportamento do público e acabar com a imanência estética, dando início a uma nova formulação da práxis vital. No surrealismo, podemos identificar esse efeito intensificado nas produções de cunho cinematográfico. A valorização do grotesco no cinema do século XX teve seu ápice através do artista espanhol Luis Buñuel (1900-1983), que trouxe ao público imagens de forte impacto, dando vida, imagem e som ao campo dos sonhos e do inconsciente. A caráter de exemplo, a obra *Un Chien Andalou*¹⁹ (1929), produção de Buñuel em parceria com Salvador Dalí (1904-1989), reunia imagens perturbadoras e estrategicamente posicionadas, sem linearidade lógica, proporcionando ao espectador a experiência imersiva nos pensamentos e sonhos dos dois artistas. Podemos conferir às artes pictóricas uma maior desenvoltura para o efeito de choque no público do período moderno, visto que, através da sobreposição de imagens que o cinema e a fotografia proporcionaram, os artistas conseguiam obter resultados diversos e maior interesse do público por se tratar de uma nova forma de expressão.

Na literatura, o efeito do choque ocorreu através da expressão poética e do uso da linguagem como ferramenta inovadora. A linguagem ficou a serviço do poeta e do seu desejo de expressão, não mais tendo a necessidade de cumprir com a forma. O Romantismo exacerbado, o sarcasmo, a falta de lógica no percurso do texto, o desejo fervoroso por revolução e o erotismo marcaram a escrita surrealista. Todos esses elementos foram utilizados com um único propósito: o da expressão pura e livre da criatividade. Outro elemento que inovou a literatura surrealista foi a adoção da técnica de colagem, havendo a introdução de imagens no texto escrito. Segundo Mantovani (2019), a fotografia foi introduzida no texto literário na

¹⁹ Um cão andaluz.

segunda metade do século XIX, sendo visto como um recurso antiliterário, rapidamente associado ao erotismo e ao nu.

Tal associação ocorreu pela difusão dos romances populares, literatura considerada inferior e voltada ao público feminino, que constantemente abordava conteúdos eróticos. O romance *Nadja*, em contrapartida, se destacou pelo uso de fotografias por uma nova perspectiva. As imagens presentes no romance bretoniano servem de suporte geográfico para o leitor, possibilitando a visualização do cenário da cidade de Paris do século XX; e, por incontáveis vezes, como recurso memorialístico, dando ao documento o caráter de uma literatura “tomada ao vivo”. As fotografias das personalidades citadas no decorrer da história possibilitam que o leitor direcione sua criatividade para a construção imagética dos fatos relatados, tendo maior atenção para as diferentes atmosferas que são criadas no decorrer da obra e dos ricos diálogos vividos pelas personagens. Outro ponto, destacado inclusive pelo autor, é a não necessidade de descrições dos espaços que ocupam para ele lugar de tédio.

2.2 O ÚLTIMO INSTANTÂNEO DE INTELIGÊNCIA EUROPEIA?

Eu quero que a liberdade seja uma permanente quebra de grilhões: contudo, para que essa quebra seja possível, constantemente possível, é necessário que as correntes não nos esmaguem, como fazem com muitos daqueles a quem se refere.

Breton

Walter Benjamin, em *Surrealismo: o último instantâneo de inteligência europeia* nos apresenta um panorama sobre o surrealismo no ano de 1929, em especial das produções literárias. Esse ensaio, entretanto, não pode ser classificado como de crítica literária habitual, visto que carrega elementos de complexo teor filosófico e político, já característicos da escrita de Benjamin. Tais características partem especificamente da admiração e paixão do estudioso para com os ideais surrealistas. Segundo Löwy (2002), a expressão do romantismo revolucionário, inspirado no amor cortês provençal, e a influência da iluminação profana nas produções do grupo foram características que despertaram a admiração do estudioso. O Romantismo, trouxe pela primeira vez o ideal de revolução para com os moldes clássicos e neoclássicos impostos para o fazer artístico. Como o movimento se pautava na valorização do sentimento, do amor, buscando a livre expressão da personalidade do artista (Proença, 1991, p. 126), as relações entre o espírito romântico e o surrealismo são inúmeras, se analisarmos as considerações do Manifesto de 1924 para as produções artísticas. Devemos, no entanto,

recordar que o surrealismo adotou diversas características e temas para suas produções. A busca surrealista pela expressão do inconsciente resultou em obras com temas relacionados à paixão, aos sonhos, ao maravilhoso, à morte, à angústia, ao sarcasmo, ao humor negro e ao *non-sense*. A extrema valorização do sentimento e a idealização foram abundantemente abordadas pelos surrealistas, sendo herança dos ideais românticos.

É importante lembrar que o contato de Benjamin com o movimento de vanguarda do surrealismo ocorreu durante sua segunda onda, ocorrida entre os anos de 1926 e 1927. A transformação ocorrida no movimento teve início no ano seguinte à publicação do manifesto, em 1925. Segundo Nazario (2008, p. 29), o grupo viu a necessidade de politizar suas manifestações com o objetivo de enfrentar a concorrência revolucionária do comunismo. A filiação de André Breton ao partido comunista ocorreu no ano de 1926, carregando um caráter totalmente contraditório. Pierre Naville (1926) concluiu que os surrealistas não conseguiriam levar a revolução para além do barulho ao público burguês, visto que suas manifestações tinham como foco o campo moral. Segundo Naville, a efetiva libertação do espírito deveria submeter o indivíduo à realidade social, estudada por Karl Marx, o que estava distante da realidade dos intelectuais franceses que não pertenciam à classe operária e por sua vez não eram capazes de efetivar uma revolução através da luta de classe.

Para Löwy (2002), o Surrealismo na visão de Benjamin não se resumia a um movimento artístico, mas era traduzido como a tentativa de trazer à literatura um conjunto de experiências mágicas e de alcance revolucionário, fazendo referência a um “marxismo gótico” pela acepção romântica, resultando em um movimento iluminado e libertário e ao mesmo tempo procurando formas possíveis de convergência com o comunismo. A relutância de Benjamin em vincular-se ao movimento é discutida por Löwy com o pretexto de não filiar-se ao comunismo, mesmo que muitas de suas reflexões pairassem sobre os estudos marxistas. Segundo Benjamin, para o Surrealismo somente a polarização do movimento seria capaz de resgatar a embriaguez proposta em suas produções. Benjamin considera a embriaguez como a expressão da relação mágica do homem antigo com o cosmo, retomando os métodos primários do fazer artístico que foram diluídos na sociedade moderna até seu desaparecimento. Hauser (1998) considera a magia como primeiro impulso para as produções artísticas, ainda no período paleolítico, sendo utilizada como ferramenta para a realização de rituais pagãos. O surrealismo, sendo contra os princípios cristãos e da Igreja Católica, tentou resgatar a experiência artística por meio da iluminação profana e da embriaguez. Benjamin classifica a embriaguez em duas formas: inferior e primitiva. A embriaguez inferior seria relacionada ao êxtase religioso e ao consumo de drogas, que, como o próprio nome supõe, agregaria considerações irrelevantes. Em

contrapartida, a embriaguez superior estaria diretamente relacionada à iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica (Löwy, 2002, p. 46). Benjamin (1987, p. 32-33) relata:

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que essa é a sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. A isso se acrescenta uma concepção estreita e não-dialética da essência da embriaguez. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.

Essa dura crítica feita por Benjamin se refere à primeira fase do movimento, estando este ligado exclusivamente à experiência artística burguesa e ignorando o motivo principal para se fazer revolução no período moderno: a precarização e a opressão dos indivíduos pelo sistema capitalista. Benjamin aponta em seu ensaio para a capacidade dos surrealistas de enxergarem a energia revolucionária nos objetos e estruturas que “começam a morrer” na modernidade, como as primeiras construções urbanas agora abandonadas e os instrumentos e objetos que caíram em desuso cotidiano; no entanto, a crítica para com a instantaneidade do movimento surge pela observação da maneira rápida, e nada dialética, dos surrealistas em conceberem o estado de embriaguez superior. A observação da cidade, principal fonte de contemplação para o grupo, era realizada pelo óculo burguês de um “otimismo sem consciência”. Esses indivíduos que pregavam a revolução através da linguagem artística ignoravam completamente os problemas reais que bombardeavam a população, tornando a luta algo imaginário, pueril. Para Benjamin, o despertar só aconteceu após a politização do movimento e a aderência das ideias marxistas para a obtenção dessa sonhada liberdade incondicional.

As tentativas do grupo de representar a classe operária, no entanto, podem ser analisadas como uma forma condicional para a manutenção do título de “espírito revolucionário” que guiaria e daria sentido às ideias e produções de seus adeptos. É válido considerar que a elite intelectual europeia estava mais preocupada em lavar as feridas morais causadas pela guerra e romper com os modelos pré-concebidos para a realização da obra de arte, do que com problemas que não os afetavam diretamente. A opressão realizada pela classe dominante permanecia ativa. Dessa forma, a justificativa para a manutenção de seus ideais e obras estaria concentrada nas técnicas de produção desenvolvidas: o automatismo psíquico, voltado para a literatura; a montagem, ou colagem, para as produções pictóricas e posteriormente ao campo

cinematográfico. A figura do *flâneur* foi a que melhor representou o poeta surrealista, esse indivíduo solitário que buscava encontrar respostas e soluções, ilusórias, para os desconfortos e angústias vividos.

2.3 FLÂNEUR

[...] o jeito do flâneur, a fazer botânica no asfalto.
Benjamin

O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) foi o responsável, ainda no século XIX, pela popularização do termo *flâneur*. O *flâneur* se caracteriza como um sonhador da modernidade, que vaga pelas ruas da cidade a observar todos os movimentos. Desde as passagens dos transeuntes ao ruído produzido pelas fábricas, a atenção do passante está em tudo aquilo que compõe o cenário urbano. Imerso em sua solidão, o *flâneur* busca o acaso em meio às multidões como principal fonte de inspiração. A necessidade do ócio e do descanso parte da necessidade de desautomatizar a vida moderna, o que torna o *flâneur* um artista das ruas. As inúmeras mudanças vistas no período moderno transformam a realidade do homem, sendo o processo de individualização algo característico, e fundamental, para o sujeito (Berman, 1986).

A consequência dessa individualização foi o aumento de sujeitos solitários que, deslocados de seus núcleos sociais, passam a refletir cada vez mais sobre a realidade. O desconforto moderno, advindo do sentimento de despertencimento e pela modificação do espaço físico, move esses sujeitos para fora de suas casas em busca de respostas para tais inquietudes. Tendo em vista os perigos presentes nas ruas, como o aumento do fluxo de automóveis, Benjamin (1989) aponta a criação das galerias como motivo para o retorno do passante às ruas. A familiarização proposta pelas galerias dos ambientes externos como internos aumentou o sentimento de segurança. A pavimentação das ruas, a instalação de iluminações a gás e o aumento do horário de expediente das lojas convidam o *flâneur* a estender seus passeios. Sendo estimulado pela boêmia da vida noturna, o solitário encontra lirismo e poesia no cotidiano e nos entorpecentes. Admirado com as novas habilidades humanas de moldar e transformar o tempo, a observação passa a ser de dentro para fora. O sujeito projeta seus desejos e suas paixões sobre o novo cenário, usa a cidade como plano de fundo para costurar os fragmentos de si em busca de respostas e soluções para suas angústias.

O ócio passou a ser visto como privilégio da burguesia, sendo uma atividade voltada para aqueles que poderiam dispor de parte do tempo de trabalho para o descanso. O proletariado, em decorrência do aumento das demandas e do desejo de condições mínimas para

sua sobrevivência, integra as engrenagens do sistema. À medida que aumentam as demandas, diminuem as atividades não lucrativas. O ócio se resume então a um grupo seletivo que, em função de seus privilégios, dispõe de tempo livre:

Ainda se apreciavam as galerias, onde o flâneur se subtraía da vista dos veículos que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra sua industriabilidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo (Benjamin, 1989, p. 50-51).

O *flâneur* protesta contra a velocidade da vida moderna ao escolher para si um ritmo menos acelerado. Preocupado em observar a cidade, curiosamente em seus mais minuciosos aspectos, busca novas emoções que só o acaso é capaz de proporcionar. O sumiço do *flâneur* das ruas se deu por inúmeros motivos, sendo o principal a necessidade de integrar-se ao sistema trabalhista e o aumento do poder de compra. O ato de flunar passa a ser característico de dois grupos: da classe artística burguesa e dos abandonados²⁰, sendo a rua uma escolha para o primeiro e o único espaço disponível para a existência do segundo. O burguês sai pelas ruas em busca de inspiração, novas emoções - e quando satisfaz suas vontades retorna ao lar para desfrutar de sua realidade. O abandonado anda sem rumo pelas ruas da cidade em busca de acalmar inquietudes e cessar a fome, como um nômade descansa onde seus passos terminam para retornar a sua jornada no dia seguinte:

A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito, é também o mais novo entorpecente do abandonado. O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza de muitas humilhações (Benjamin, 1989, p. 51).

O *flâneur* vaga solitariamente por entre a multidão, mas suas duas classificações diferenciam a realidade dos indivíduos. O abandonado, na condição de criatura invisível, não possui poder de escolha e reinventa a realidade na medida de suas limitações, retornando sempre ao mesmo lugar de esquecimento. Já o poeta, regido pelas possibilidades de ser o que bem desejar no seu próprio mundo de fantasias, reinventa a realidade de maneira onírica e satisfatória:

²⁰ Optamos aqui pelo termo “abandonado”, apresentado por Benjamin, para nos referirmos a grupos de indivíduos marginalizados no século XIX e localizados periféricamente na sociedade. São exemplos: os loucos, as prostitutas e os usuários de substâncias químicas.

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível, se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados (Benjamin, 1989, p. 52).

A fluidez do poeta, diretamente ligada à sua liberdade, possibilita que tome diferentes modos de apresentação. O flânar do poeta é resultado do desejo pelo novo, pela busca por inspirações distintas e pela necessidade de renovação própria. O espaço urbano e as multidões formam o ambiente propício para a existência e manutenção desse sujeito. Charles Baudelaire em *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863):

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre, ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados numa tela. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como num reservatório de eletricidade (Baudelaire, 2006, p. 857).

Baudelaire faz a representação do *flâneur* como um indivíduo que sente necessidade pelas ruas, pelas multidões e pelo movimento da cidade. Observa a vida sem participar diretamente dela, sempre periférico ao protagonismo dos dias. O *flâneur* preserva sua solidão no meio social, buscando compreender a fundo o momento vivenciado e respostas para suas angústias internas. Realiza o papel de admirador da vida moderna, romantizando o cotidiano e cultivando a sensibilidade, apresentada por Benjamin através da metáfora do fazer botânica no asfalto.

A busca do poeta moderno de se refugiar no campo do imaginário e dos sonhos advém do Romantismo. O *flâneur* por sua vez cultivava esses e outros sentimentos, sobretudo o de despertencimento, em meio à multidão na cidade. A solidão permaneceu sendo um sentimento comum entre os artistas e poetas, intensificada pela angústia da vida moderna e o distanciamento da natureza. A influência do pensamento romântico no século XX é evidente, sobretudo no Surrealismo que resgatou muitos dos seus valores e pensamentos.

3 NADJA

O romance *Nadja* (1928) foi publicado pelo escritor e líder de movimento surrealista André Breton (1896–1966), tendo como proposta a apresentação de um relato autobiográfico sobre experiências vividas no ano de 1926. O título da obra faz referência à misteriosa e controversa personagem feminina *Nadja*, ou a personificação do sonho, imaginação, criatividade, amor e sensibilidade surrealista. O texto é composto por três partes sutilmente divididas. Na edição em língua francesa de 1964, o texto é precedido por uma nota com título *Avant-dire (dépêche retardée)*²¹ datado de 1962. A última modificação realizada por Breton à obra data de 1963, segundo Mantovani (2019), e consistiu no aprimoramento estilístico do texto, havendo mudança na variação de algumas frases; no acréscimo de notas de rodapé, com informações pontuais, alterações em algumas imagens anexadas no decorrer do texto; e na inserção de mais quatro fotografias.

Podemos observar na primeira parte do romance o caráter de ensaio crítico direcionado às produções artísticas do século XX, apresentando as considerações de Breton sobre as produções no campo da literatura, do teatro e do cinema. A segunda parte é caracterizada pelo gênero diário, em que o autor relata a aparição de Nadja no presente do indicativo, mesmo a obra tendo sido escrita no ano de 1927, após o distanciamento das personagens. Pode-se considerar a segunda parte da obra como detentora de maior riqueza de detalhes. O autor cita a estação do ano na qual se encontra, descreve os diálogos filosóficos que teve com Nadja, além do caráter emocionante e onírico de seus encontros. Podemos apontar nesse momento as contradições realizadas pelo autor no decorrer de sua obra, uma vez que considera no Manifesto as descrições romanescas como tediosas e dispensáveis. A terceira parte toma caráter de uma breve carta explicativa, novamente em tempo presente, mas agora fazendo alusão ao passado, visto que o autor a escreve quatro meses após o último contato com Nadja. É importante ressaltar, no entanto, que Breton não se mantém linear em sua escrita. A obra segue o fluxo de pensamento do autor e mescla, em diversos momentos, os gêneros listados. A predominância desses gêneros, nas sessões por nós apontadas no decorrer da obra, foi justificativa para a análise da técnica da montagem aplicada ao objeto literário.

A redescoberta do mundo ocorre para Breton através da experiência do acaso intencional, prática amplamente difundida pelos surrealistas, que consistia em passeios contemplativos pela cidade sem rumo definido. Esses passeios tinham como objetivo o estímulo

²¹ “Antes-dito (telegrama retido)”. (Tradução nossa).

da criatividade, uma vez que, estando abertos ao acaso, o maravilhoso seria facilmente obtido. No romance bretoniano, podemos perceber nitidamente o caráter heroico da primeira fase do surrealismo, ainda mais na primeira parte. No decorrer da obra, em especial durante os diálogos tecidos entre as personagens da segunda parte, podemos captar a presença de um discurso de cunho politizado e de forte inclinação ao Partido Comunista.

Nadja é a musa na qual Breton se inspira a ver o mundo por uma nova perspectiva: a da livre transição que o espírito testemunha ao não se ater a uma identidade fixa. Nadja transita pelas ruas de Paris como uma pluma, sem demonstrar firmeza em seus passos. O romance conecta o leitor à aventura maravilhosa dos encontros e do inconsciente, trazendo a figura feminina como fonte de inspiração para a sensibilidade e para o amor. A ambientação da obra se passa no imaginário de Breton, a partir do momento que vemos a cidade de Paris por sua lente espiritual. A liberdade está presente na obra desde o formato textual, em que o autor faz evidente uso da técnica da montagem, através da mescla dos gêneros textuais e pelo anexo de imagens e desenhos no decorrer da obra.

Mantovani (2019, p. 43) afirma que o romance foi publicado em dois momentos; a princípio como “Nadja Première Partie”, e posteriormente sob o título de “Nadja (fragment)”:

Ademais, a primeira parte de *Nadja* foi publicada inicialmente em outubro de 1927, sob o título “*Nadja Première Partie*”, na *Revue Commerce*, nº 12, sem nenhuma fotografia. Observamos também que a passagem do episódio que se refere à data “6 de outubro” da segunda parte do livro aparece publicada na revista *La révolution surréaliste* nº 11, de 15 de março de 1928, sob o título “Nadja (fragment)” e acompanhada de apenas uma fotografia de um quadro de Giorgio De Chirico (Mantovani, 2019, p. 43).

A obra nos convida a realizar um passeio despretenso pelas ruas de Paris e pelas memórias sentimentais do autor. O romantismo reformulado pela experimentação do maravilhoso e do inconsciente torna a obra um marco para o movimento surrealista, pelo amor impossível entre as personagens, o que resulta, no entanto, em diálogos profundos e poéticos. A ênfase na crítica literária moderna, nas novas configurações da noção de trabalho e liberdade com o nascimento do Partido Comunista e, ao final, na intensificação da luta antimanicomial com o refinamento dos estudos psicanalíticos agregam valor à obra. Primeiramente discorreremos sobre a técnica da montagem aplicada por Breton em seus textos, elemento indispensável para a escrita do romance analisado.

3.1 A MONTAGEM NO ROMANCE BRETONIANO

A técnica da montagem foi amplamente difundida pelo grupo surrealista para a obtenção da obra de arte alegórica. Segundo Bürger (1994) a obra de arte alegórica é resultado da junção de inúmeros fragmentos, adentrando na categoria de obra de arte inorgânica característica dos movimentos de vanguarda. Aplicada na poesia, na pintura, na fotografia e no cinema, a montagem consiste na junção de fragmentos distintos para a formação de um novo produto. Na prosa surrealista, a identificação dessa técnica dependerá de uma análise crítica consistente entre o conteúdo e a forma. A falta de sentido, outro elemento característico das produções surrealistas, proveniente ainda da escrita espontânea e do fluxo de consciência, torna difícil a identificação da montagem dentro do texto literário, quando analisados exclusivamente os elementos textuais.

O caráter onírico presente nas obras contribuiu também para a subjetividade dos textos. As consequências, no entanto, foram textos de alta complexidade filosófica; do uso excessivo de metáforas de difícil compreensão, uma vez que se referiam a elementos específicos da realidade da época e das vivências do autor; e da falta de linearidade e organização de ideias no corpo do texto. O texto surrealista tem como objetivo principal a experiência do leitor, ou seja, o despertar de sentimentos e sensações no processo de leitura, incentivando a aproximação da obra à práxis vital do sujeito pelo efeito do choque e do estranhamento diante do novo.

O romance *Nadja* (1928) possui em sua estrutura duas categorias de montagem: a primeira caracterizada pelo anexo de fotografias do início ao fim da obra, incluindo retratos, desenhos, cartas e cartazes; e a segunda pela mescla de gêneros textuais, todos esses marcados pela narração em primeira pessoa e pelo caráter poético. Com a ausência de sumário, o romance bretoniano convida o leitor para uma experiência inovadora e às cegas. Visto que a obra não possui a divisão explícita dos capítulos, ou mesmo em sessões, a divisão pode ser percebida sutilmente no decorrer do texto. Em especial, na segunda parte, que consiste na aparição da personagem feminina que dá nome à obra.

Pudemos identificar três gêneros textuais na narrativa de Breton, sendo eles: ensaio crítico-analítico-descritivo, diário e carta. Todos os gêneros são apresentados em formato de narrativa em primeira pessoa, em que o autor transita livremente entre seus pensamentos e suas memórias, e são distribuídos hibridamente no decorrer do texto. Concluímos durante a análise que a transitividade entre os gêneros literários na obra possibilita uma experiência de leitura inovadora, o que garante maior impacto e sensibilidade ao romance à medida que o autor expõe suas vivências e adentra no foco principal da narrativa: a aparição de Nadja. No primeiro momento nos é apresentada a identidade de Breton como crítico e *flâneur*, dedicando-se à apreciação de peças de teatro e a reflexões filosóficas sobre os acontecimentos cotidianos, além

de sua constante observação da cultura na cidade de Paris. Os ensaios críticos formulados pelo autor mostram a polidez intelectual de Breton, apresentando-o como sujeito erudito e pertencente à classe burguesa. A apresentação de Nadja é feita ao final da primeira parte aos moldes teatrais, fazendo referência ao conteúdo das primeiras cinquenta páginas da obra, anunciando sua entrada em cena.

No segundo momento da obra, a escolha predominante do gênero diário, denunciado pela introdução de parágrafos com datas, agrega sentimentalismo à narrativa, que adquire caráter íntimo. A nova identidade de Breton, agora como amante, possibilita que identifiquemos nuances diferentes em sua personalidade, ao que convém relacionar sua adaptabilidade e o poder transformador de seu encontro com Nadja. Breton passa de fantasma a indivíduo novamente, intensificando a recorrência de passeios, observações e interações. No terceiro momento da obra, podemos observar um novo elemento estilístico no texto, a divisão dos parágrafos em recorrência de uma sequência de pontos, que formam linhas contínuas. Esse elemento indica a quebra e o encerramento de pensamentos do autor.

Na terceira parte, observamos o desfecho da relação entre as duas personagens, em que o narrador revela conflitos em sua relação com a personagem feminina. A informação da internação da jovem no hospício de Vaucluse é dada por terceiros. A sequência de fragmentos conta com cartas e notas reflexivas, em que o autor reduz drasticamente o fôlego de escrita. A narrativa se desvanece concomitante ao sumiço de Nadja, sendo anunciada a chegada de novos amores e o encerramento da obra.

Sobre o olhar da crítica, as memórias registradas por Breton configuram discursos diversos, desde a sensibilidade apurada a representações de violência. *Nadja* foi uma das obras de Breton que se utilizou da técnica da montagem pelo anexo de imagens, podendo ser vista também em *Poisson Soluble* (1924), *Les pas perdus* (1924) e *L'amour fou* (1937). Considerado como o romance biográfico da vida de Breton, e uma das obras de maior relevância para o movimento de vanguarda do Surrealismo, *Nadja* configura uma leitura intimista e profunda, segundo a crítica, trazendo à tona temáticas de altíssima relevância para o período moderno e suas respectivas características. O recurso da montagem dentro do texto literário tem como objetivo principal a criação de novos significados e efeitos, o que vai ao encontro do propósito surrealista e da obra de arte alegórica. No tópico a seguir, analisamos a técnica da montagem aplicada à obra literária e os diversos fatores que classificam o romance bretoniano como um romance surrealista.

3.2 A CASA DE VIDRO

Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário.

Benjamin

O romance *Nadja*, que teve sua última versão publicada pelo autor no ano de 1963, trouxe, além do anexo de novas imagens, um telegrama com o título *Avant-dire (dépêche retardée)*²² direcionado exclusivamente para a crítica. No telegrama, pequeno texto escrito no Natal de 1962, Breton introduz o leitor à obra e enfrenta antecipadamente a crítica contra os possíveis, e previsíveis, ataques à sua vaidade como escritor ao republicar quase 40 anos depois um romance já aclamado e comentado pela crítica em 1928. A reedição contou com o aprimoramento dos parâmetros linguísticos e gramaticais do texto, além do anexo de notas de rodapé explicativas. A republicação contou também com o anexo de quatro novas fotografias. O autor revela anotar somente os fatos recordados no momento em questão, sem alterar o documento “tomado ao vivo”. O caráter antiliterário da obra, segundo a crítica, está no uso excessivo de imagens ao longo do texto e na escolha pelo tom de narrativa “neuropsiquiátrica”, como o próprio autor define. Em defesa de sua obra, Breton recorre ao Manifesto de 1924, mostrando que o uso das imagens foi uma estratégia utilizada para evitar o excesso de descrições de espaços e, no tocante a sua escrita, o tom da narrativa foi resultado da técnica do automatismo psíquico.

Breton ainda considera que o despojamento voluntário de sua obra, e de todos os escritos de mesma natureza, contribui para a renovação da audiência e o deslocamento do “ponto de fuga” para além dos limites habituais. O objetivo de Breton com o romance *Nadja* era, além de registrar sua experiência sentimental e literária, marcar na história da literatura francesa o surrealismo propriamente dito. Mesmo um gênero considerado inferior poderia proporcionar a experiência do maravilhoso e do belo. Breton conduz a obra por caminhos nada previsíveis, diferentemente de tudo aquilo que já tinha sido escrito até então no tocante ao gênero romance, proporcionando ao leitor uma experiência inovadora e imersiva.

“Qui suis-je? Si par exception je m’en rapportais à un adage: un effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante”? [...] Il dit beaucoup plus qu’il ne veut dire [...] évidemment il fait allusion à ce qu’il a fallu que je cessasse d’être, pour être *qui* je suis” (Breton, 1964, p. 9)²³. Essas são as primeiras frases do romance autobiográfico de André Breton em

²² Na versão traduzida de *Nadja* por Ivo Barroso, “Antes de tudo (Telegrama retido)”.

²³ “Quem sou eu? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria em saber com quem “ando”? [...] Diz muito mais que quer dizer [...] evidentemente faz alusão ao que eu deveria deixar de ser para ser quem sou” (Breton, 2007, p. 21).

lembrança ao ano de 1927, vivido na cidade de Paris. As frases carregam consigo elementos profundamente relacionados ao sujeito moderno, sendo atreladas à noção de identidade do indivíduo em constante formação e como fruto do convívio social. Esse processo, categorizado por Hall (2006) como identificação, se faz presente do início ao fim do romance, mostrando o impacto causado pelas relações sociais do sujeito com outros indivíduos e com o meio.

Nesse pequeno fragmento introdutório da obra, de alto teor filosófico e existencialista, é possível identificarmos elementos fundamentais para a construção do diálogo entre a fragmentação identitária do homem moderno e as técnicas e pensamentos desenvolvidos pelo movimento surrealista. O autor busca descobrir de forma autônoma o sentido de suas atitudes e gostos e, a partir dessa descoberta, compreender o sentido geral que engloba a si e ao outro. Diante dessa complexa reflexão, igualmente confusa pela exorbitante quantidade de exemplos e vírgulas que separam o início do pensamento de sua conclusão, podemos chegar ao ponto comum que une em grande parte a população moderna do século XX: o desejo por compreensão do eu como indivíduo absoluto e o propósito dessa existência com relação ao outro. O autor conclui seu pensamento com uma pergunta intrigante que nos direciona à resposta unânime de que cada sujeito traz consigo uma mensagem ímpar, da qual só ele é portador, e que com essa mensagem ele será responsável por responder sobre seu próprio destino:

L'important est que les aptitudes particulières que je me découvre lentement ici-bas ne me distraient en rien de la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et ne m'est pas donnée. Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. 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 en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête? (Breton, 1964, p. 11).²⁴

Tomando como objetivo principal das manifestações surrealistas o alcance da liberdade incondicional, podemos pontuar algumas problemáticas discutidas no capítulo um sobre a identidade. É possível identificar no discurso do autor certa inquietude no tocante ao seu papel como indivíduo e destacar o sentimento de vazio que o leva a uma busca desesperada de sentido.

²⁴ “O importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente aqui no mundo não me distraem em nada da busca de uma atitude geral, que me seria própria, e não concedida a mim. Além de toda a espécie de singularidades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me ocorram e ocorram 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 a que se deve, essa minha diferenciação. Não será à medida exata que eu tomar 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 só a minha cabeça poder responder por seu destino?” (Breton, 2007, p. 22).

Breton tenta cumprir o papel de um observador transparente, e descreve a si mesmo como fantasma e posteriormente como residente de uma casa de vidro simbolizando sua abertura para as verdades do mundo e de si, que ele mesmo desconhece. O desejo genuíno de estar na vida de forma autêntica para posteriormente ir ao encontro do que se é convida o autor a essa verdadeira exposição pública. Esse fragmento, em especial, mostra como o outro interfere diretamente no processo de construção da identidade do sujeito moderno. Uma casa de vidro possibilita que se possa enxergar com exatidão todas as ações do indivíduo que lá reside, no entanto, o inconsciente permanece oculto tanto ao observador quanto ao observado. A consideração de Breton de que cedo ou tarde lhe aparecerá “gravado a diamante” o que se é mostra simbolicamente como a essência do sujeito, ou sua verdadeira identidade, será revelada entre as banalidades do cotidiano de forma excepcionalmente valiosa:

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant (Breton, 1964, p. 18-19).²⁵

A construção de uma imagem engessada do autor é repreendida por Breton, que deseja por entre as linhas encontrar os erros corrigíveis somente pelo amor de cada autor e, por sua vez, anseia que seus leitores enxerguem a ele dessa forma durante o texto. Breton assume agora a identidade de escritor, sujeito aos ataques da crítica e ansioso pela aprovação do público, convidando à renúncia e libertação das “exterioridades da obra” para que os leitores possam ter conhecimento sobre o que de fato quis expressar suas palavras. Breton ainda justifica seu pedido pela afirmação de que entre todos os autores/artistas e suas obras existe uma lacuna que não pode ser preenchida: a da singularidade de cada um no cotidiano próprio ou compartilhado

As primeiras páginas da obra, incluindo a carta de 1962, são voltadas diretamente para a crítica. Não significa, no entanto, que o leitor comum não possa obter contribuições válidas desse texto introdutório. Porém, isso nos leva a questionar: até onde a liberdade, ou mesmo a coragem, do autor estava posta a serviço da servidão tão criticada por ele mesmo? Seria necessária uma explicação tão prolongada para uma obra que, desde antes de sua produção, objetivava a inovação? A própria aderência ao Partido Comunista, resultado das inúmeras críticas ao movimento, nos serve de resposta. A servidão permanece. Talvez Nadja seja a única que compreenda, em sua inconstância, o real significado de liberdade.

²⁵ “De minha parte, continuarei a habitar a minha casa de vidro, de onde se pode ver a todo instante quem vem me visitar, onde tudo o que está pendurado no teto ou nas paredes se sustém como que por encanto, onde repouso à noite, sobre um leito de vidro com lençóis de vidro, onde quem eu sou me aparecerá cedo ou tarde, gravado à diamante” (Breton, 2007, p. 26).

O momento da escrita é registrado pelo autor, que se encontra hospedado no castelo de *Manoir d'Angro* em uma cabana na orla do bosque. A cabana se encontra coberta por mato e configura um refúgio ideal para que, durante o processo de resgate das memórias, não receba interferências que atrapalhem de alguma forma seu fluxo de pensamentos. O início definitivo do romance é baseado no flunar de Breton pelas ruas de Paris, e tem início em agosto de 1927.

Em recordação, Breton parte do *Hôtel des Grands Hommes*, que foi a residência do autor por volta do ano de 1918, e o leitor é convidado a acompanhar o cotidiano burguês pelas principais ruas de Paris. Todos os lugares visitados pelo autor são apresentados através do recurso fotográfico. As imagens foram anexadas estrategicamente pelo autor em toda a obra, sendo intercaladas com o texto escrito. Esse elemento possibilita o fluxo de escrita sem que haja a preocupação em descrever minuciosamente os cenários citados. A partir desse momento se inicia a técnica da colagem propriamente dita na obra, em que o autor utiliza de texto e imagens para a imersão e experiência do leitor (*cf.* figura 1). Para a análise da técnica da colagem aplicada ao texto na primeira parte do romance, podemos considerar os espaçamentos presentes entre os parágrafos, que não configuram um recurso para organização e clareza de ideias, mas o isolamento de reflexões e acontecimentos que não se comunicam entre si. O autor salta por entre suas lembranças e reflexões, sem especificar datas ou preocupar-se com o sentido no texto como um todo, colocando informações diversas em cada fragmento.

Os parágrafos variam desde a rememoração de encontros, como ocorrido com o poeta Paul Éluard e Benjamin Péret, até reflexões filosóficas sobre o espaço da cidade. A contemplação do espaço urbano foi, sem dúvidas, elemento fundamental para a inspiração dos escritores surrealistas. No trecho a seguir, Breton enfatiza a impressão de que o espírito de aventura ainda se encontra vivo nas cidades de Paris e de Nantes:

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 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, 1964, p. 33).²⁶

²⁶ “Nantes: talvez seja, como Paris, a única cidade da França onde tenho a impressão de que me pode acontecer alguma coisa que valha a pena, onde certos olhares queimam sozinhos, pelo excesso de fogo (voltei a constatar isso no ano passado, quando atravessava Nantes de automóvel e vi essa mulher, uma operária, creio, acompanhada de um homem, e que ergueu os olhos; tive de parar), 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 ainda habita certos seres, Nantes, de onde ainda podem vir amigos, Nantes, onde adoro um parque: o parc de Procé” (Breton, 2007, p. 36).

A reflexão de Walter Benjamin (1987) sobre o olhar surrealista para com as cidades pode ser vista no trecho. A contemplação da cidade moderna acontece para os surrealistas através do olhar atento aos elementos urbanos que gradativamente se perdem. Benjamin considera em *Surrealismo: o último instantâneo de inteligência europeia* (1987) que os surrealistas foram os primeiros capazes de olhar para as construções obsoletas, tendo como exemplo os prédios abandonados das primeiras fábricas, e de encontrar beleza em sua inutilidade²⁷. Essa admiração se estende às banalidades do cotidiano, sendo o método mais eficaz encontrado por Breton para a obtenção dessas experiências os passeios despretensiosos também intitulados de “acaso intencional”:

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-Nouvele entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que 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* (?) Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps. Non: pas même la très belle et très inutile Port Saint Denis (Breton, 1964, p. 36-38).²⁸

Breton afirma vagar constantemente pelas ruas de Paris, sendo possível encontrá-lo pelos finais de tarde atravessando Boulevards ou próximo à gráfica *Martin*, locais a que sempre retorna com o desejo profundo de se deparar com situações inesperadas. Caminhar sem destino, observar a vida cotidiana, admirar belas estruturas abandonadas e inúteis fazem parte do cotidiano de Breton, assim como de muitos integrantes do grupo surrealista. Esses transeuntes se colocam à disposição do acaso e do maravilhoso, estando dispostos a experiências novas e imprevisíveis. A sequência dos pequenos fragmentos de texto conta com observações críticas de Breton sobre as artes que se destacam no período em questão, dando ênfase às produções cinematográficas e a certa decadência do espaço teatral quando descreve o ambiente com espelhos gastos, a infestação de ratos que passeiam entre os pés do público durante o espetáculo e o estado gasto das poltronas:

Mais que retrouverai-je pour cette image la plus fugace et la plus alertée de moi-même, pour cette image dont je m'entretiens, qui vaille l'accueil de cette salle aux grandes glaces usées, décorées vers le bas de cygnes gris glissant dans des roseaux

²⁷ Essas informações podem ser revisitadas no tópico 2.2.

²⁸ “Pode-se, esperando, ter a certeza de encontrar comigo em Paris, de não passar mais do que dois ou três dias sem que me veja indo e vindo, lá pelo fim da tarde, pelos Boulevard Bonne-Nouvelle, entre a gráfica do *Matin* e o Boulevard de Strasbourg. Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer *isto* (?). Quase não vejo, nesse percurso rápido, o que poderia, mesmo sem eu saber, constituir para mim um pólo de atração, nem no espaço, nem no tempo. Não: nem mesmo a belíssima e inutilíssima Porte Saint-Denis” (Breton, 2007, p. 40).

jaunes, aux loges grillagées, privées tout à fait d'air, de lumière, si peu rassurantes, de cette salle où durant le spectacle des rats furetaient, vous frôlant le pied, où l'on avait le choix, en arrivant, entre un fauteuil défoncé et un fauteuil renversable! (Breton, 1964, p. 40-43).²⁹

Tais descrições possibilitam que o leitor observe o rápido processo de transição que ocorre do teatro para as salas de cinema. A visita do líder surrealista ao espaço reafirma a característica apontada por Benjamin da preocupação dos surrealistas em resgatar a beleza desses espaços mortos e ligeiramente esquecidos. Breton ainda observa o compromisso dos atores para com o fazer artístico e a relação com o público, mesmo que tenham uma plateia resumida a quinze espectadores. O que mais chama sua atenção, no entanto, é a aparição inesperada de uma figura feminina em meio ao cenário sombrio que se põe a cantar sobre o amor. Breton a descreve como “uma quadrinha perfeitamente pura” (Breton, 1964, p. 44), e, na sequência, recorda um dos seus desejos íntimos, atrelado à aparição de uma mulher bela e despida em meio a um bosque escuro.

A consideração apresentada pelo autor quebra a linearidade de pensamento, redirecionando a análise crítica da peça teatral para uma reflexão à parte, que encadeará uma nova sucessão de pensamentos. A confissão do autor sobre a realização do desejo íntimo, de encontrar uma mulher nua em meio a um bosque, apresenta uma nova ruptura. No ano anterior, o autor revela ter tido a experiência que mencionara. Considerando o discurso apaixonado de Breton sobre a referida aparição, se espera que o ocorrido tenha despertado sentimentos positivos e de frenesi; no entanto, o que se observa é uma quebra de expectativas:

J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée. Supposer une telle rencontre n'est pas si délirant, somme toute: il se pourrait. Il me semble que tout se fût arrêté net, ah! Je n'en serais pas à écrire ce que j'écris. J'adore cette situation qui est, entre toutes, celle où il est probable que j'eusse le plus manqué de présence d'esprit. Je n'aurais même pas eu, je crois, celle de fuir. (Ceux qui rient de cette dernière phrase sont des porcs.) A la fin d'un après-midi, l'année dernière, aux galeries de côte de l'"Electric-Palace", une Femme nue, qui ne devait avoir eu à se défaire que d'un manteau, allait bien d'un rang à l'autre, très blanche. C'était déjà bouleversant. Loin, malheureusement, d'être assez extraordinaire, ce coin de l' "Electric" étant un lieu de débauche sans intérêt (Breton, 1964, p. 44).³⁰

²⁹ “Mas o que encontrei de melhor para essa imagem, a mais fugaz e a mais alerta de mim mesmo, para essa imagem com que agora me entretenho, que valha o aconchego daquela sala de grandes espelhos gastos, decorados embaixo por cisnes cinzentos deslizando por entre caniços amarelos, de camarotes gradeados, totalmente privados de ar, de luz, tão confiáveis, daquela sala onde, durante o espetáculo, os ratos farejavam, roçando pelos nossos pés, onde se podia escolher, ao chegar, entre uma poltrona furada ou uma poltrona reversível!” (Breton, 2007, p.43).

³⁰ “Sempre desejei incrivelmente encontrar, à noite, num bosque, uma mulher bela e nua, ou antes, já que um desejo assim, uma vez expresso, perde o sentido, lamento incrivelmente não tê-la encontrado. Supor um encontro desses não é tão delirante, afinal de contas: seria possível. Parece-me que tudo iria deter-se de repente, ah! E eu não estaria escrevendo o que escrevo. Adoro essa situação em que eu provavelmente teria, mais que em todas, faltado com a *presença de espírito*. Não teria nem mesmo, creio, a idéia de fugir. (Os que riem dessa última frase

A partir do fragmento acima, podemos apontar um elemento pertinente às obras surrealistas, que é a presença da figura feminina e sua centralidade. A imagem da mulher como musa é atrelada ao amor cortês, conceito nascido na Idade Média e resgatado pelo Romantismo no século XIX, o que possibilita a análise da identidade do sujeito como fruto da construção de terceiros. O amor cortês tinha como características principais: a cordialidade, a servidão e a idealização da mulher como criatura pura e próxima ao divino. Essas características construíam a imagem da mulher como ser inalcançável e fonte de sofrimento, além de intensificar a banalização dos atos que fossem contrários a essa identidade.

A relação do feminino com o Surrealismo parte de duas visões: a da mulher como musa e fonte de inspiração; e a nova identificação desses indivíduos com a realidade moderna, uma vez que proporciona a quebra da imagem pura, dando lugar a novas identidades. Ornelas (2016) nos mostra como o feminino foi trabalhado na literatura no período clássico através de duas visões: a da “mulher-anjo” e da “mulher-monstro”, uma vez que “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” (Ornelas, 2016, p. 290) e “a mulher-monstro diverge desta noção de feminino imposta pelo patriarcado [...] Esta mulher contradiz sua natureza ao ser ativa, agressiva, insubordinada, independente” (Ornelas, 2016, p. 290).

As características identificadas na visão do feminino como monstro foram assim classificadas pois, por muitos anos, elas foram atreladas exclusivamente à figura masculina. Para o Surrealismo, a figura feminina sofre grandes transformações em decorrência das mudanças vivenciadas no século XX. A mulher surrealista, e idealizada, é regida pela intuição e pela histeria. A partir dessas duas “habilidades” seria possível o alcance da liberdade ideal, atendendo aos valores fundamentais pregados pelo grupo. Essas considerações conversam diretamente com os estudos psicanalíticos, em especial ao conceito de histeria³¹. Essa discussão nos possibilita ver, por um panorama mais amplo, as contribuições do período moderno para a construção dessas novas identidades. O processo de transformação ocorre pela autodestruição dessas imagens com o objetivo de transformação. A partir do aprimoramento dos estudos

são porcos). Num fim de tarde, no ano passado, nas galerias ao lado do Electric-Palace, uma mulher nua, que só deve ter precisado se desfazer de um casaco, andava de um extremo ao outro, muito branca. Já era perturbador. Longe, no entanto, de ser muito fora do comum, pois aquele canto do Electric era um lugar de depravação sem maior interesse” (Breton, 2007, p. 44).

³¹ A histeria foi um conceito apresentado pelo médico austríaco Sigmund Freud (1856-1939) que consistia no estado neurótico de pacientes mulheres, com manifestações mentais e físicas. A histeria tinha como causa o sofrimento gerado pela repressão, podendo ser de desejos inconscientes ou traumas latentes do indivíduo.

científicos e o surgimento dos estudos de gênero, essas identidades passam a ser construídas sobre uma perspectiva social e política.

Breton, ao revelar que a aparição que antes era posta como desejo profundo não gerou grandes impactos, convida o leitor a analisar o contexto específico e idealizado de seu desejo. A aparição é flagrada pelo autor nas galerias ao lado do *Electric-Palace*, descrito como lugar de depravação, o que leva o leitor a compreender que a figura avistada se trata de uma prostituta. Ao revelar que essas cenas não são fora do comum nas galerias, o entusiasmo do narrador diminui drasticamente, revelando a idealização por uma figura feminina nua mas envolta de pureza. O bosque anunciado na fala do autor, ambiente comum na literatura clássica, remete às aparições fantásticas retratadas na mitologia ocidental. Por sua vez, essa ambientação resgata o caráter numinoso do Surrealismo pelo campo dos sonhos e do maravilhoso. Pela perspectiva clássica, a figura feminina é colocada em posição de vulnerabilidade, tanto por sua nudez quanto pela ambientação de um bosque escuro. Podemos interpretar a frustração, e mesmo o espanto do autor pela cena, como a impossibilidade de cumprir com seu papel de herói. Por outro lado, a liberdade vista nessa figura feminina explicita a quebra dessa idealização.

A apresentação paralela desse ideal imaginário e a crise vivenciada no período moderno possibilitaram leituras que englobaram diversas problemáticas relacionadas. No tocante à identidade fragmentada do indivíduo moderno, podemos considerar o acelerado deslocamento desses sujeitos como consequência do crescimento das cidades e a consolidação do sistema econômico, o que acarretou o aumento exponencial de indivíduos marginalizados em decorrência da pobreza. A prostituição³² é um dos temas presentes na narrativa bretoniana, em especial sobre a aparição da personagem Nadja.

Outro exemplo da visão surrealista para com o feminino é trazido por Breton logo em sequência, ao relatar sua experiência com o espetáculo *Les Détraquées*³³. A peça de autoria do ator Palau P.L tem como enredo os estranhos acontecimentos em um pensionato de meninas. Breton revela que teve interesse na peça quando tomou conhecimento da desaprovação por parte da crítica, que realizou inclusive ameaças para sua interdição. Ao descrever os atos da peça, o autor se atenta aos detalhes essenciais da construção dessas identidades femininas:

L'action a pour cadre une institution de jeune filles: le rideau se lève sur le cabinet de la directrice. Cette personne, blonde, d'une quarantaine d'années, d'allure imposante, est seule et manifeste une grande nervosité. On est à la veille des vacances et elle attend avec anxiété l'arrivée de quelqu'un: "Et Solange qui devrait être là..." [...]

³² Essa discussão será apresentada futuramente, no tópico 3.4, em que discorreremos sobre a transfiguração da imagem idealizada da personagem feminina na visão de Breton.

³³ As desequilibradas

Cependant une dame âgée, qui vient de faire passer sa carte, est introduite. Elle a reçu de sa petite-fille une lettre assez confuse, mais la supplie de venir au plus vite la chercher. [...] Il n'y a, d'ailleurs, qu'à appeler la petite pour lui demander si elle a à se plaindre de quelqu'un ou de quelque chose. La voici. Elle embrasse sa grand-mère. Bientôt on voit que ses yeux ne pourront plus se détourner des yeux de celle qui l'interroge (Breton, 1964, p. 46-47).³⁴

O autor discorre atentamente sobre o enredo, dispensando a descrição do cenário montado, com foco nas ações das personagens e na atuação do elenco mostrando sua polidez enquanto crítico. Nesse momento da obra, conseguimos perceber a primeira linearidade de pensamento no texto, em que Breton dá continuidade à sua crítica ao teatro do século XX. O que caracteriza, e denuncia, o gênero escolhido pelo autor na primeira parte da obra é justamente a escolha por compartilhar sua análise crítica sobre a interpretação dos atores e a qualidade do espetáculo. A peça é descrita por Breton tomando como ponto de partida o gabinete da diretora do pensionato. A mulher se encontra inquieta, aguardando a chegada de Solange; que pudemos identificar como ex-professora da instituição.

Durante esse meio tempo de espera entra em cena uma mulher idosa, identificada como avó de uma das alunas, que justifica sua visita pelo recebimento de uma confusa carta da neta. No texto a menina solicitava que fossem buscá-la o mais rápido possível, sem muitas explicações. Ao ser convocada à sala da diretora, a menina transparece medo e nervosismo com o interrogatório e concorda submissamente em permanecer no estabelecimento. Ao retirar-se, é observado por Breton que “un grand combat paraît se livrer en elle” (Breton, 1964, p. 47)³⁵, que sai correndo da cena. O conflito vivenciado pela menina é justificado posteriormente com seu desaparecimento e assassinato. A visitante Solange é descrita com admiração por Breton:

Enfin le bruit d'une voiture... Le visage qu'on observait s'éclaire. Devant l'éternité. Une femme adorable entre sans frapper. C'est elle. Elle repousse légèrement les bras qui la serrent. Brune, châtain, je ne sais. Jeune. Des yeux splendides, où il y a de la langueur, du désespoir, de la finesse, de la cruauté. Mince, très sobrement vêtue, une robe de couleur foncée, des bas de soie noire. Et ce rien de “déclasse” que nous aimons tant [...] Tout à coup, elle s'interrompt, on la voit à peine ouvrir son sac et, découvrant une cuisse merveilleuse, là un peu plus haut que la jarretière sombre... “Mais, tu ne te piquais pas! – Non, oh! maintenant, que veux-tu.” (Breton, 1964, p. 48-49).³⁶

³⁴ “A ação se desenvolve num pensionato para meninas: o pano sobe mostrando o gabinete da diretora. Essa pessoa, loura de uns quarenta anos, ar imponente, está só e demonstra grande nervosismo. É véspera de férias e ela espera com ansiedade a chegada de alguém: “E a solange já deveria ter chegado...” [...] Nesse meio-tempo, uma senhora idosa, que acaba de se fazer anunciar, é trazida à cena. Havia recebido da neta uma carta bastante confusa, na qual lhe pedia que fosse buscá-la o mais rápido possível [...] Além do mais, basta chamar a menina e lhe perguntar se tem alguma quixa de alguém ou de alguma coisa. Ei-la que entra. Beija a avó. Logo se percebe que seus olhos não conseguirão mais se afastar dos olhos de quem a interroga” (Breton, 2007, p. 47).

³⁵ “Um grande conflito interior parece apossar-se dela” (Breton, 2007, p. 48).

³⁶ “Por fim, o barulho de um carro... A face que observávamos se ilumina. Diante da eternidade. Uma mulher adorável entra sem bater. É ela. Afasta levemente os braços que a apertam. Morena, cabelos castanhos, já nem sei. Jovem. Olhos esplêndidos, onde há langor, desespero, sutileza, crueldade. Esbelta, trajada sobriamente, um vestido de cor escura, meias de seda preta. E esse toque de falta de classe que tanto apreciamos [...] De repente, ela se

A personagem de Solange é descrita como uma mulher misteriosa, sobretudo jovem e bela. Fica explícita a preferência do autor por um perfil feminino esteticamente aceito, pois é a única que recebe mais atenção em seu relato. A relação entre o comportamento da personagem feminina e o explícito consumo de drogas apontam uma transformação na identidade de Solange, denunciado pela surpresa causada na figura da diretora que afirma que ela não se drogava antes. O consumo de substâncias químicas, sobretudo o ópio e o haxixe, era comum no grupo surrealista, pela justificativa de que, através de seu efeito entorpecente, eles alcançariam mais rapidamente o estado entre o sono e a vigília. Dando continuidade, o autor revela uma série de acontecimentos que resultaram no desaparecimento e na morte da aluna mencionada no início da trama. Não sendo a primeira vítima, nos dois anos anteriores registraram um acidente nas imediações do estabelecimento e a descoberta de um cadáver no poço. A garota desaparecida possuía características próprias de uma feminilidade vulnerável, descrita como meiga e triste.

Essas considerações possibilitam que notemos a noção de feminilidade moderna através da polarização transitória da figura do bem para o mal. A subjetividade presente na cena pode ser interpretada de algumas formas, sendo uma delas a substituição da identidade feminina clássica, representada pela aluna, para a identificação moderna, representada por Solange. A mulher se aproxima do ideal feminino surrealista, sendo também descrita como figura principal para o clímax da peça.

Em sequência, nos são apresentadas, entre parênteses, considerações sobre o dia seguinte de escrita do autor, havendo uma quebra do processo criativo:

En finissant hier soir de conter ce qui précède, je m'abandonnais encore aux conjectures qui pour moi ont été de mise chaque fois que j'ai revu cette pièce, soit à deux ou trois reprises, ou que je me la suis moi-même représentée. [...] En m'éveillant ce matin j'avais plus de peine que de coutume à me débarrasser d'un rêve assez infâme que je n'éprouve pas le besoin de transcrire ici, parce qu'il procède pour une grande part de conversations que j'ai eues hier, tout à fait extérieurement à ce sujet. Ce rêve m'a paru intéressant dans la mesure où il était symptomatique de la répercussion que de tels souvenirs, pour peu qu'on s'y adonne avec violence, peuvent avoir sur le cours de la pensée (Breton, 1964, p. 54-56).³⁷

Compreende-se que a escrita de um texto é realizada por etapas, não sendo necessário o registro das pausas realizadas pelo autor. No gênero diário, o autor expõe propositalmente datas

interrompe, mal a vemos entreabrir a bolsa e, descobrindo uma coxa maravilhosa, ali um pouco acima da cinta-liga escura... “Mas você não se picava! – Não, oh! Agora, o que queres” (Breton, 2007, p. 49).

³⁷ “De manhã, ao despertar, tive mais trabalho que de costume para me desvencilhar de um sonho bastante infame, que não vejo a menor necessidade de transcrever aqui, pois decorre em grande parte de conversas que tive ontem, sobre um assunto inteiramente diverso. Esse sonho me pareceu interessante na medida em que era sintomático da repercussão que tais lembranças, por menos que a elas nos entreguemos com violência, podem ter sobre o curso do pensamento” (Breton, 2007, p. 54).

para situar a si e ao leitor no tempo cronológico, mas Breton não realiza qualquer divisão na obra, seja por sessões, seja por capítulos, e o fragmento denuncia o evidente fluxo de pensamento característico de uma escrita espontânea/automática. O autor não se preocupa em manter um padrão em sua escrita, transitando livremente entre gêneros e estilos. O texto é apresentado para o leitor de forma corrida, havendo um espaçamento simples entre os parágrafos que registram pensamentos não lineares, o que configura, portanto, inovação formal. Outro elemento denunciativo dessa inovação é o anexo de fotografias em toda a extensão da obra e a presença de linhas completas por pontos que cumprem o papel de divisão entre parágrafos, presentes mais ao final da obra.

Dando sequência, Breton descreve o fragmento de um sonho. Nesse momento, nos deparamos com uma descrição onírica, de caráter fantástico e grotesco:

D'autre part, il faut bien avouer que si je m'éveille, voyant avec une extrême acidité ce qui en dernier lieu vient de se passer : un insecte couleur mousse, d'une cinquantaine de centimètres, qui s'est substitué à un vieillard, vient de se diriger vers une sorte d'appareil automatique; il a glissé un sou dans la fente, au lieu de deux, ce qui m'a paru constituer une fraude particulièrement répréhensible, au point que, comme par mégarde, je l'ai frappé d'un coup de canne et l'ai senti me tomber sur la tête – j'ai eu le temps d'apercevoir les boules de ses yeux briller sur le bord de mon chapeau, puis j'ai étouffé et c'est à grand-peine qu'on m'a retiré de la gorge deux de ses grandes pattes velues tandis que j'éprouvais un dégoût inexprimable – il est clair que, superficiellement (Breton, 1964, p. 56-58).³⁸

A descrição da criatura feita por Breton, um inseto verde-musgo medindo cinquenta centímetros, traz ao relato um caráter fantástico ao apresentá-la com ações humanas. Tendo o inseto tomado o lugar de um velho, e tentando praticar ações fraudulentas ao inserir somente uma moeda na máquina automática ao invés de duas, Breton golpeia o inseto na cabeça. Isso mostra uma inclinação do autor pela honestidade, havendo o resgate da consciência moral como apresentado no manifesto de 1924, “Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne” (Breton, 1975, p. 14)³⁹. A consequência desse golpe é a queda do inseto sobre a cabeça do narrador, que enfia duas patas aveludadas em sua garganta, causando repugnância. Essa descrição possui caráter surrealista por apresentar, através da atmosfera onírica, a manifestação

³⁸ “Por outro lado, é preciso admitir que se eu me desperto, vendo com extrema lucidez o que aconteceu por último: um inseto verde-musgo, de uns cinquenta centímetros, que havia tomado o lugar de um velho, e avança em direção a uma espécie de aparelho automático; põe uma moeda na ranhura, uma em vez de duas, o que me parece constituir uma fraude particularmente repreensível, a tal ponto que, como que por descuido, lhe ter dado uma bengalada e tê-lo feito cair na minha cabeça – tive tempo de perceber as bolas de seus olhos brilharem na aba de meu chapéu, depois me engasguei, e custaram a retirar da minha garganta duas de suas patas aveludadas, enquanto eu sentia uma repugnância inexprimível” (Breton, 2007, p. 54).

³⁹ A inconfidência dos loucos, passaria a minha vida a provocá-las. São pessoas de uma honestidade escrupulosa cuja inocência só é igual à minha (Tradução nossa).

do inconsciente do autor, como um espelho daquilo que fora vivenciado na realidade cotidiana, retratando de maneira subjetiva os sentimentos desencadeados por uma sequência de fatos:

La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce double jeu de glaces, il y a là l'indication du rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur, au plus haut degré "surdéterminant" au sens freudien, que sont appelées à jouer certaines impressions très fortes, nullement contaminables de moralité, vraiment ressenties "par-delà le bien et le mal" dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom réalité (Breton, 1964, p. 58).⁴⁰

Ao revelar o fragmento do sonho, Breton reflete sobre a influência da vida cotidiana no inconsciente do sujeito e consequentemente sobre o conteúdo de seus sonhos. Para isso ele se utiliza da metáfora do espelho, conceito apresentado por Lacan (1949), em que o indivíduo, em sua primeira infância, realiza a identificação do Eu através da observação do reflexo. Breton realiza uma reflexão sobre os sonhos, tendo como principal influenciador os princípios morais do sujeito. No sonho Breton tem a imagem do inseto, e o desconforto causado por ele, como símbolo de sua oposição à corrupção e aos atos ilícitos praticados em sociedade. Dando sequência, e configurando as últimas discussões da primeira parte da obra, Breton retorna a seus passeios reflexivos, agora acompanhado de um amigo não identificado, tendo como destino o mercado das pulgas de Saint-Ouen. O local é também chamado de antiquário, por reunir inúmeros objetos obsoletos, o que reafirma a característica de resgate por parte do grupo surrealista desses objetos esquecidos. Essa afirmação é trazida por Benjamin em seu ensaio *Surrealismo: o último instantâneo de inteligência europeia* (1929).

Podemos notar que a compra do objeto descrito pelo autor, o semicilindro branco enfeitado por estrias horizontais e verticais nas cores vermelho e verde, foi movida exclusivamente pela beleza de sua apresentação. A peça acomodada preciosamente dentro de um estojo nos remete à ideia de joia. Breton adquire o objeto antes de tomar conhecimento sobre o seu real significado, pois valoriza acima de tudo a experiência do belo.

Durante sua visita, o interesse do autor pelos escritos de Rimbaud o leva a escolher um exemplar de obras completas, perdido entre objetos sem valor. Essa escolha de Breton alude à influência do Simbolismo no movimento de vanguarda do Surrealismo. Ao folhear o exemplar, Breton identifica a presença de duas folhas de papel dentro da obra: uma com a cópia de um poema em versos livres, e a outra com anotações a lápis sobre Nietzsche. A presença desses dois

⁴⁰ "Porque a produção de imagens de sonho depende sempre pelo menos desse duplo jogo de espelhos, nela encontramos a indicação do papel muito especial, sem dúvida eminentemente revelador, no mais alto grau "supradeterminante", no sentido freudiano, que certas impressões muito fortes são chamadas a desempenhar, nada contamináveis pela moralidade, verdadeiramente percebida "acima do bem e do mal" no sonho e, em seguida, no que lhes opomos muito sumariamente sob o nome de realidade" (Breton, 2007, p. 55).

escritores, poeta e filósofo, no romance mostram a valorização e admiração do autor para com os estudos desenvolvidos no século XIX. O Surrealismo visou resgatar a sensibilidade através de princípios artísticos e filosóficos, o que, por sua vez, é confirmado pelo trecho. Breton se impressiona com a notícia de que o exemplar não está à venda, e que pertence à jovem responsável pelo atendimento do antiquário. A surpresa do autor destaca a misoginia evidente no movimento vanguardista, e como o deslocamento da figura feminina do lugar de inspiração para a produção ascende no período moderno.

O autor se apresenta constantemente como um caminhante, que passeia pelas ruas da cidade de Paris a observar e sonhar uma nova realidade. Pontua que vaga pela noite a pensar que é aquele que caminha no dia, intensificando o caráter simbólico e onírico do movimento surrealista. Breton adota a identidade de *flâneur* que, por sua vez, é apresentado por uma perspectiva identitária distinta do que considerou Baudelaire. O *flâneur* baudelaireano consistia no sujeito imerso em profunda reflexão existencial, fundamentada no pessimismo e caracterizada pelo sujeito marginalizado periférico. Breton se distancia dessa realidade, estando imerso na realidade do sujeito burguês do século XX, o seu vagar pelas ruas da cidade se configura pela busca do maravilhoso, regido por conflitos existencialistas e atravessamentos entre realidade e imaginação. Na afirmação de Breton podemos identificar a admiração do autor pela liberdade de que dispõe, condição privilegiada de sua classe, em contraste ao proletariado, que tem o trabalho como maior objetivo de vida. Para ele a disponibilidade ao acaso é fundamental e indispensável, podendo ser traduzida inclusive como propósito de vida. Breton anuncia por fim a entrada em cena de Nadja. O anúncio da explosão da torre do *Manoir d'Ango*, local em que se encontra em 1927 para a escrita do livro, marca através da linguagem figurada a intensidade e o impacto desse encontro inesperado.

3.3 A ALMA ERRANTE

Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants.
Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un saurire
imperceptible erre peut-être sur son visage.

Breton

A aparição de Nadja é datada de 4 de outubro de 1926, dois anos antes da primeira publicação do romance. O encontro entre o narrador personagem Breton e Nadja ocorre no formato de diário, trazendo o terceiro gênero literário que compõe o corpo da obra. O anexo de fotografias, nesse momento da obra, possibilita que o leitor mergulhe de forma mais consistente e sentimental na leitura. Nessa altura da narrativa, os diálogos ganham maior consistência,

tornando os encontros das duas personagens o foco principal da obra. Breton relata estar passeando, como de costume, pela *Rue Lafayette*. Sem rumo certo, analisa as lojas e escritórios que se esvaziam ao final da tarde. Percebe atentamente o fluxo de trabalhadores no final de expediente. Enquanto os trabalhadores retornam mecanicamente para casa, com olhares de preocupação, vestes padronizadas e de cabeças baixas, Breton observa a presença de uma criatura singular em meio à multidão.

A figura feminina se destaca primeiramente pelas roupas, estando pobremente vestida, e por sua atitude altiva. Diferente de todos os indivíduos que por ali passam, Nadja está a observar a rua de cabeça erguida. A primeira impressão causada por Nadja em Breton é de estranhamento, sendo a presença da figura feminina na rua e no horário em questão algo inesperado, o que motiva sobretudo o início do diálogo entre as personagens. O que mais chama a atenção de Breton é o destaque dado pela mulher aos olhos através da maquiagem. A observação do autor sobre a forma de se maquiar de Nadja - “ce qui est très faiblement permis dans la rue mais est recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu’autant qu’il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonné dans l’autre?”⁴¹ (Breton, 1964, p. 71) - possibilita que façamos uma leitura da personagem sobre a ótica de deslocamento. O desencaixe da personagem, gerado pela forma teatral de se arrumar, gera mistério e curiosidade. Um ponto a ser discutido será a construção identitária dessas personagens. Breton é apresentado, por ele mesmo, de maneira progressiva. O conhecimento prévio da figura pública do narrador como líder do movimento vanguardista do Surrealismo, apresentando um sujeito erudito e de classe social abastada, possibilita a linearidade na apresentação da personagem. A primeira parte do romance, como apresentado anteriormente, se configura por relatos de análise crítica e reflexões filosóficas de Breton. Tais elementos contribuem para a construção de uma imagem objetiva e sólida, agregando complexidade psicológica à personagem. A identidade de Breton é apresentada ao gosto do autor, no entanto é possível identificarmos a imagem social desse indivíduo que sofre constante interferência do tempo e da cidade.

Breton apresenta sua identidade surrealista, como iremos denominar a partir de então, através de seus posicionamentos críticos, políticos, e pareceres sociais. A liberdade de expressão da personagem tem como via de formação sua posição de narrador, o que se intensifica na segunda parte da obra pela escolha do gênero diário. O gênero diário possibilita que o leitor tenha uma visão direcionada da obra, tomando como ponto de partida a perspectiva do narrador-personagem, o que estreita as barreiras entre o relato e a literatura.

⁴¹ “isso quer dizer que a meus olhos o que é levemente permitido nas ruas, mas é recomendável no teatro, só tem valor por ter passado o limite do que é proibido num caso e recomendado no outro?” (Breton, 2007, p. 65).

A descrição de Nadja, em contrapartida, é realizada isenta de linearidade e em formato de mosaico. A primeira impressão causada pela personagem feminina proveniente do deslocamento gerado pela inadequação de sua composição estética, roupas e maquiagem, logo progride de forma irregular, transitando constantemente e sem lógica; o que reforça a ideia de desencaixe no contexto que se encontra. No romance, o acaso ganha destaque através do choque vivido por Breton. O efeito do choque não se limita nesse momento apenas ao estranhamento causado pela composição visual da mulher através de suas vestes pobres e sua maquiagem curiosa, mas também dos diálogos profundos e intelectuais que se desenvolvem logo no primeiro contato. Essa característica desperta curiosidade e interesse em Breton, reforçando o vislumbre dos surrealistas pela imagem feminina, que atrelavam a imagem da mulher ao misticismo. Os deslocamentos de Nadja vão desde sua localização geográfica, na *Rue Lafayette*, aos seus discursos, rebuscados e de forte teor social.

A apresentação da persona de Nadja ocorre de forma confusa, deixando inúmeras lacunas pelas contradições presentes em suas falas:

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). Elle m'entretient bien avec une certaine insistance de difficultés d'argent qu'elle éprouve, mais ceci, semble-t-il, plutôt en manière d'excuse et pour expliquer l'assez grand dénuement de sa mise (Breton, 1964, p. 72).⁴²

Nadja traz em suas falas contradições que denunciam sua volatilidade mental. A mulher, que alega estar indo a um cabeleireiro, logo revela estar caminhando sem rumo certo. Como Breton, Nadja adota a posição de *flâneur*. As transformações sofridas pela personagem feminina ocorrem gradativamente no decorrer dos encontros. Nadja logo revela estar na cidade de Paris sem rumo certo, estando em condições financeiras difíceis e tendo saído de sua cidade natal, Lille, no norte da França, há dois ou três anos. As informações que sucedem a descoberta da cidade natal de Nadja são referentes à sua vida romântica, mas trazem a reflexão sobre conhecimento de terceiros:

A Lille, ville dont elle est originaire et qu'elle n'a quittée qu'il y a deux ou trois ans, elle a connu un étudiant qu'elle a peut-être aimé, et qui l'aimait. Un beau jour, elle

⁴² “Sem hesitar, dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria previsível, o pior. Ela sorri, mas muito misteriosa e, eu diria, com conhecimento de causa, embora naquele momento eu não pudesse acreditar em nada disso. Alega estar indo a um cabeleireiro no Boulevard Magenta (digo: alega, porque imediatamente fico em dúvida e porque admite logo em seguida que andava sem rumo). Continua a falar com certa insistência das dificuldades financeiras por que está passando, mas, ao que parece, mais como uma desculpa, e para explicar o enorme despojamento de seus trajes” (Breton, 2007, p. 65).

s'est résolue à le quitter alors qu'il s'y attendait le moins, et cela "de peur de le gêner". C'est alors qu'elle est venue à Paris, d'où elle lui a écrit à des intervalles de plus en plus longs sans jamais lui donner son adresse. A près d'un an de là, cependant, elle l'a rencontré par hasard: tous deux ont été très surpris. Lui prenant le mains, il n'a pu s'empêcher de dire combien il la trouvait changée et, posant son regard sur ces mains, s'est étonné de les voir si soignées (elles ne le sont guère maintenant). Machinalement alors, à son tour, elle a regardé l'une des mains qui tenaient les siennes et n'a pu réprimer un cri en s'apercevant que les deux derniers doigts en étaient inséparablement joints (Breton, 1964, p. 72-73).⁴³

A ausência de apresentações prévias, como nome e idade, faz com que analisemos esse encontro por uma perspectiva distinta. Indo completamente ao contrário do habitual, Nadja reflete primeiramente sobre como a percepção que criamos sobre conhecer o outro é falha. Como exemplo, relata a surpresa que tivera ao notar, depois de anos de convívio, a deformidade existente nos dedos das mãos de seu ex-companheiro, esse que reencontrou depois de um ano distante. A partir desse fragmento, podemos refletir sobre como Nadja anuncia a Breton, e ao leitor, que tomar conhecimento sobre o outro se faz relativo.

Podemos relacionar a escolha da personagem feminina pelo nome *Nadja* com o processo de identificação apresentado por Hall (2006). A personagem, durante seu percurso de vida, passa a identificar-se como parte e não mais um todo. Isso se torna reflexo e consequência do período moderno, visto que as identidades flutuam no ar (Bauman, 2005) e os indivíduos transitam livremente entre as possibilidades. Nadja nega sua identidade e mesmo a ideia de completude adotando para si a fragmentação típica do século XX, consequência das inúmeras mudanças vividas no meio social, político e urbano. A obra de arte serve como reflexo do sujeito em sociedade, tendo como plano de fundo o tempo no qual está inserido. Nadja adota características distintas, mesmo controversas, que interferem na sua imagem estética, em seu comportamento e discurso tornando sua identidade consequência do processo vivido pelo sujeito moderno.

Essa personagem feminina passa pelas três fases do sujeito moderno (Berman, 1986) de forma irregular e estagna na segunda. A primeira fase, denominada como Sonhadora, é caracterizada pela rememoração da infância. Nadja revisita sua história falando de seus pais, mas oculta qualquer informação mais precisa sobre si. Nem mesmo o nome de seu pai ou de sua mãe é revelado, as informações oferecidas por ela tomam tom de um discurso genérico, o que identificamos como uma forma de tirar o foco de si.

⁴³ "Em Lille, onde nasceu e de onde saiu há dois ou três anos, conheceu um estudante a quem talvez amasse, e que a amava. Um belo dia, resolve abandoná-lo quando ele menos esperava, e isso "por temor de incomodá-lo". Foi então que veio para Paris, de onde escrevia para ele a intervalos cada vez maiores, sem nunca lhe dar seu endereço. Mais ou menos um ano depois, no entanto, ela o encontrou por acaso: ambos ficaram muito surpresos. Tomando-lhe as mãos, ele não pôde deixar de dizer o quanto a achava mudada e, ao olhar para as suas mãos, admirou-se de vê-las tão bem cuidadas (agora quase não são mais). Então, maquinalmente, ela olhou por sua vez para uma das mãos que seguravam as suas, e não pôde reprimir um grito ao perceber que os dois últimos dedos estavam inseparavelmente grudados" (Breton, 2007, p. 65).

Percebemos que o foco de sua narrativa é externo e nunca centralizado. Sem passado sólido e mesmo sobrenome, a figura da personagem se torna efêmera como o tempo. Com a identidade volátil, Nadja pode se tornar aquilo que quiser, independentemente de explicações, tornando sua imagem fruto de sua própria imaginação, ou mesmo delírio. Aqui vemos uma representação da falta de estabilidade identitária vivenciada pelos indivíduos no século XX. Tudo gira em torno da cidade, que por sua vez acompanha o ritmo frenético da urbanização. Os sujeitos se tornaram produto do meio, consumindo e sendo consumidos pelo sistema. As novas identidades são resultado dos processos de montagem, o próprio sujeito se torna alegórico.

A segunda fase do sujeito moderno, segundo Berman, caracterizada como Amadora, é evidenciada através do discurso romântico de Nadja, tanto pela relação com o ex-companheiro quanto pela admiração para com os trabalhadores que observa no metrô às sete da noite. Nadja, ao mesmo tempo que demonstra confusão mental, apresenta uma consciência crítica aprimorada:

Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du métro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation. Ils pensent forcément à ce qu'ils viennent de laisser jusqu'à demain, seulement jusqu'à demain, et aussi à ce qui les attend ce soir, qui les déride ou les rend encore plus soucieux. Nadja fixe quelque chose en l'air: "Il y a de braves gens" (Breton, 1964, p. 76-77).⁴⁴

A influência política do comunismo no Surrealismo, mesmo que superficial, ressurge na narrativa através do discurso de Nadja. As observações da personagem são válidas, sendo concluídas por uma frase de impacto. Conseguimos ver aí um ponto de vista distinto do apresentado por Breton anteriormente sobre o trabalho. A personagem se admira com as feições e possíveis pensamentos desses trabalhadores, demonstrando compreensão e empatia pela realidade vivida pelos operários. Tendo o raciocínio bruscamente interrompido pela intromissão da fala de Breton, Nadja silencia seu discurso e logo muda de assunto. O autor repete um discurso inflamado contra a servidão e o aceite desses indivíduos pela miséria imposta pelo sistema trabalhista, repetindo sua opinião sobre a necessidade de revolta por parte desses trabalhadores. O autor não evidencia contra quem deveria ser manifestado esse movimento de revolta, o que torna sua reflexão desconexa e mesmo irrelevante à causa social:

Mais non. Il ne s'agit d'ailleurs pas de cella. Ces gens ne sauraient être intéressants dans la mesure où ils supportent le travail, avec ou non toutes les autres misères. Comment cela les élèverait-il si la révolte n'est pas en eux la plus forte? A cet instant,

⁴⁴ "Bem, à noite, lá pelas sete horas, ela gosta de estar num vagão de segunda classe do metrô. A maioria dos passageiros é gente saindo do trabalho. Ela se senta entre eles, procura descobrir no rosto deles o motivo de suas preocupações. Pensam necessariamente no que acabam de deixar até amanhã, só até amanhã, e também no que os que espera à noite, algo que os desanuvia ou que os deixa ainda mais preocupados. Nadja fixa alguma coisa no ar: 'Tem gente admirável'" (Breton, 2007, p. 68).

vous les voyez, du reste, ils ne vous voient pas. Je hais, moi, de toutes mes forces, cet asservissement qu'on veut me faire valoir (Breton, 1964, p. 77).⁴⁵

Nesse fragmento podemos analisar duas opiniões bem formadas, o que auxilia na compreensão do processo de construção de identidade das personagens. Nadja, através de sua empatia com a classe operária, demonstra ter conhecimento da realidade vivenciada, enquanto Breton expõe um posicionamento totalmente distante, o que intensifica a falsa consciência de classe empregada pelo Surrealismo. O líder surrealista complementa seu raciocínio sobre o trabalho:

Je sais qu'à un four d'usine, ou devant une de ces machines inexorables qui imposent tout le jour, à quelques secondes d'intervalle, la répétition du même geste, ou partout ailleurs sous les ordres les moins acceptables, ou en cellule, ou devant un peloton d'exécution, on peut encore se sentir libre mais ce n'est pas le martyr qu'on subit qui crée cette liberté. Elle est, je le veux bien, un désenchaînement perpétuel: encore pour que ce désenchaînement soit possible, constamment possible, faut-il que les chaînes ne nous écrasent pas, comme elles font de beaucoup de ceux dont vous parlez (Breton, 1964, p. 77-78).⁴⁶

Podemos, a partir desse trecho, compreender parte da tentativa dos princípios comunistas no Surrealismo. O discurso de Breton se anula ao relevar a importância do trabalho como necessidade, colocando o sujeito em posição de negligência para com as causas sociais, considerando somente a sua realidade burguesa. Podemos considerar essa uma das principais causas de incoerência entre os dois movimentos. O discurso de Breton parte de um viés inflamado e reativo, que demonstra sua desconexão com a realidade vivida por grande parcela da população. Nadja, ao contrário, apresenta uma consciência social mais apurada, mas não se opõe à fala de Breton.

No decorrer de dez páginas, o autor constrói um texto homogêneo e linear, sem haver a quebra através de imagens ou incidência de pensamentos paralelos. A interrupção na fala de Nadja abre uma lacuna no texto. Até dado momento da obra, Nadja não tinha revelado muito sobre sua passagem pela cidade de Paris. O mistério que sonda a personagem aumenta a curiosidade de Breton. Bruscamente, a personagem muda o foco da narrativa, apresentando

⁴⁵ “Além do mais, não se trata de disso. Essas pessoas não podem ser interessantes, já que não suportam o trabalho, com ou sem todas as outras misérias. Como é que isso poderia elevá-las, se nelas a revolta, a mais forte, não está de todo? Naquele momento, eles estão sendo vistos, mas eles nem sequer a vêem. Odeio com todas as forças essa servidão que querem me fazer aceitar” (Breton, 2007, p. 68).

⁴⁶ “Sei que no forno de uma fábrica, 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 outro lugar, sob as ordens mais inaceitáveis, ou na prisão, ou diante de um pelotão de fuzilamento, mesmo assim podemos nos sentir livres, mas não é o martírio que sofremos que cria essa liberdade. Eu quero que a liberdade seja uma permanente quebra de grilhões: contudo, para que essa quebra seja possível, constantemente possível, é necessário que as correntes não nos esmaguem, como fazem com muitos daqueles a quem se refere” (Breton, 2007, p. 68).

fragilidade com relação ao seu estado de saúde: “Elle vient à me parler de sa santé, très compromise. Le médecin qu’elle a consulté et qu’elle avait, au prix de tout l’argent qui lui restait, choisi tel qu’elle pût s’y fier, lui a prescrit de partir immédiatement pour le Mont-Dore” (Breton, 1964, p. 79).⁴⁷

Um elemento que muito nos chamou a atenção nesse momento da narrativa foi a escolha do autor em reduzir a incidência de imagens no texto, sobretudo no ato de ocultar do misterioso rosto de Nadja. A imagem da mulher aparece somente mais à frente da narrativa e em fragmentos, tendo destaque unicamente para os seus olhos e cabelos (*cf.* figuras 3 e 4). Nas imagens podemos ver claramente o uso da técnica da montagem, sendo uma fotografia e um desenho. A imagem (*cf.* figura 3) é resultado de uma colagem, realizada com a cópia de quatro fragmentos repetidos de uma mesma fotografia. O vislumbre pelos olhos de Nadja é presente desde o primeiro momento, já que Breton revela não saber o que há de diferente nesses olhos que tanto o atraem. A ausência de uma imagem completa do rosto da personagem feminina nos chama a atenção. Essa observação é feita a partir de retratos de amigos e conhecidos de Breton no decorrer do romance, sendo eles os poetas Robert Desnos, Benjamin Péret e a atriz Blanche Derval.

A ausência de uma fotografia que apresente o rosto completo da personagem fez com que retornássemos a uma pergunta já respondida anteriormente pela crítica francesa: Nadja de fato existiu ou foi fruto da imaginação do autor? Segundo Mantovani (2019) estudos comprovam a existência de Nadja, bem como as cartas trocadas entre Breton e a mulher misteriosa. Os documentos arquivados pelo líder do movimento surrealista serviram para comprovar a existência da mulher na vida real, mas não contam com seu nome verdadeiro. A identidade da mulher por trás do pseudônimo “*Nadja*” foi descoberta anos depois. A pesquisadora holandesa Hester Albach, citada por Mantovani (2019), se dedicou à investigação e ao estudo minucioso da personagem feminina e em 2009 publicou a obra de título “*Léona, héroïne du surréalisme*”.

Já nos é plenamente sabido que diversos críticos atestaram a existência da pessoa com quem Breton vivencia tais experiências durante os dias apresentados em sua narrativa. Ademais, restaram 27 cartas trocadas entre André Breton e Nadja entre 9 de outubro de 1926 e 4 de março de 1927¹⁹² (hoje disponíveis no Arquivo do autor), além da publicação da biografia escrita por Hester Albach (2009), que indica – dentre outros fatos da vida da jovem que ultrapassam os dias transcorridos com Breton – seu verdadeiro nome, Léona-Camille Ghislaine Delcourt. É, portanto, consensual e comprovada a existência dessa personalidade, o que reitera os esforços empreendidos

⁴⁷ “Ela vem me falar de sua saúde, bem comprometida. O médico com quem se consultou, e que tinha escolhido ao preço de todo o dinheiro que lhe restava, de modo a poder confiar nele, prescreveu uma partida imediata para Mont-Dore” (Breton, 2007, p. 69).

em constatar e apontar os vestígios autobiográficos dessa narrativa: trata-se de uma narrativa da vida de uma pessoa real (Mantovani, 2019, p. 165).

Mantovani (2019) confirma com sua pesquisa a identidade da personagem feminina e comprova o caráter autobiográfico da obra, o que contribuiu para a realização da análise da presente dissertação. A segunda imagem de Nadja, presente no romance, é um desenho realizado pela própria jovem. A figura é composta por alguns elementos agrupados, resultando em uma imagem claramente surrealista. Ao mesmo tempo, podemos realizar uma leitura sobre como Breton buscou representar o “sentimento moderno”, desvinculando completamente da realidade a imagem de sua musa. Breton apresenta Nadja ao leitor da forma como ela se apresentou a ele⁴⁸. O caráter ficcional do romance autobiográfico se mantém firme, e presente nos detalhes da escrita, atrelando elementos e características precisos do surrealismo. A atmosfera onírica, e mesmo fantástica, construída pelo autor em torno de Nadja, possibilita que a leitura tome caráter subjetivo. A complexidade da leitura se dá, em boa parte, pelo teor filosófico dos discursos de Nadja e por sua volatilidade entre os assuntos.

A imagem da personagem toma maior simbologia a partir da fotografia, resultado da colagem, e do desenho feito pela própria. O desenho feito pela jovem configura uma imagem propriamente surrealista, composta por elementos distintos que tentam conversar entre si sendo evidente a técnica da montagem. Deduzimos que a imagem se trata de um autorretrato da jovem, mesmo que não seja explicitamente apresentado por Breton. O autor comenta brevemente a imagem, mas o destaque dado aos olhos possibilita que relacionemos a imagem à personagem feminina. Outro elemento que podemos destacar é a presença da figura de uma mão coberta por uma luva. Na primeira parte da obra⁴⁹, Breton relata o recebimento de uma escultura em metal, no formato de uma luva contorcida na Central Surrealista. A informação, até o momento apresentada de forma desconexa, passa a ter sentido com a aparição de Nadja, que também é vista pelo autor como detentora de poderes paranormais. No primeiro encontro entre as duas personagens esses elementos foram bem evidenciados, as mãos e os olhos, o que possibilita que os relacionemos às características da imagem. A semelhança dos olhos registrados na fotografia e no desenho é clara e assim, considerando a descrição feita pelo autor no momento de encontro e o destaque dado aos olhos da jovem, podemos considerar que se trata da jovem.

A escolha do autor por descrever o final do passeio como *au hasard de nos pas* atrela dois elementos muito caros aos artistas surrealistas e seus respectivos processos de produção:

⁴⁸ “Muitas são as dúvidas no tocante à escolha do autor por manter oculta a identidade de Léona, mas optamos no presente trabalho por acatar a ideia de que o autor teria buscado preservar a fidelidade o momento por ele vivido.

⁴⁹ Selecionada por nós, na edição de 1964 em língua francesa, da página 9 à página 68.

o acaso intencional e o ato de flunar. Breton realiza com Nadja passeios desprezíveis pelas ruas de Paris em busca de respostas, para perguntas que nem eles mesmos têm conhecimento. Na presença da agora conhecida mulher misteriosa, Breton se emociona com a subjetividade e sensibilidade das conversas, sendo esses elementos característicos do Surrealismo em sua primeira fase. Breton em sequência questiona à mulher onde ela irá jantar e, como esperado, sua resposta soa de forma excêntrica. Ao certo Nadja não possui dinheiro para pagar uma refeição nos restaurantes indicados e, diante da frustração gerada pelo conhecimento de matrimônio de Breton, disfarça sua vulnerabilidade social e seu descontentamento. A liberdade apresentada por Nadja se mistura à sua realidade, inverte os papéis e sugere que possui autonomia para decidir o que bem deseja mesmo com a ausência de dinheiro. A questão identitária da personagem ressurge na narrativa:

Sur le point de m'en aller, je veux lui poser une question qui résume toutes les autres, une question qu'il n'y a que moi pour poser, sans doute, mais qui, au moins une fois, a trouvé une réponse à sa hauteur: "Qui êtes-vous?" Et elle, sans hésiter: "Je suis l'âme errante." Nous convenons de nous revoir le lendemain au bar qui fait l'angle de la rue Lafayette et du Faubourg-Poissonnière (Breton, 1964, p. 80-81).⁵⁰

Nadja responde à pergunta de Breton de forma a revelar o caráter fluido de sua identidade. A mulher se apresenta como uma alma errante, termo utilizado por Benjamin (1989) para descrever o *flâneur*. A representação de liberdade varia entre o extremo da escolha de ser o que quiser e o de não poder ser ninguém. Sem um ofício pré-definido e sem família, Nadja vaga por entre inúmeras possibilidades sem fixar-se em nenhuma. A incógnita que sonda a personagem configura a construção de um sujeito fragmentado e deslocado, que foge da estabilidade e a busca na mesma proporção. Na segunda aparição, a mulher se mostra completamente diferente do primeiro encontro:

5 octobre. – Nadja, arrivée la première, en avance, n'est plus la même. Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu'elle enlève, découvrant ses cheveux d'avoine qui ont renoncé à leur incroyable désordre, elle porte des bas de soie et est parfaitement chaussée. La conversation est pourtant devenue plus difficile et commence par ne pas aller, de sa part, sans hésitations (Breton, 1964, p. 81-82).⁵¹

⁵⁰ "No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: "Quem é você?". E ela, sem hesitar: "Eu sou a alma errante". Combinamos de nos ver no dia seguinte, no bar da esquina da Rue Lafayette com a Rue du Faubourg-Poissonnière" (Breton, 2007, p. 70).

⁵¹ "5 de outubro. – Nadja, que chegou primeiro, adiantada, não é mais a mesma. Muito elegante, de vermelho e preto, um chapéu que lhe fica muito bem, e que ela tira, mostrando os cabelos de aveia que renunciaram à sua incrível desordem; usa meias de seda e está adequadamente calçada. A conversa torna-se, contudo, mais difícil, e a princípio não consegue se desenvolver, da sua parte, sem hesitação" (Breton, 2007, p. 71).

Nadja apresenta uma nova postura no segundo encontro e suas vestes cumprem papel fundamental nesse momento. A mulher assume uma posição mais culta e polida, totalmente oposta à sua primeira aparição. Ao final do primeiro encontro, solicita a Breton que traga uma de suas obras, para que ela realize a leitura. As obras escolhidas pelo autor foram *Les Pas Perdus* (1924) e *Manifeste du Surréalisme* (1924), obras de elevada importância para o movimento vanguardista. Uma breve leitura é capaz de despertar fortes emoções na jovem, o que ressalta a sensibilidade da escrita surrealista e a busca por gerar impacto no receptor. Em sequência Nadja recorda duas figuras masculinas que, durante um período de tempo não revelado, lhe deram suporte na cidade de Paris. Ao analisarmos a posição da personagem nas relações citadas, podemos perceber a fragilidade e a vulnerabilidade como elementos principais. Nadja se relaciona com dois homens, um de setenta e cinco anos, ao qual chama de “Grande amigo”, e outro denominado somente como americano (Breton, 1964, p. 72). Os dois homens surgem na narrativa de Nadja representando figuras paternas, que amparam a jovem na cidade de Paris. Esse elemento evidencia a visão surrealista da mulher como musa, sempre à espera de seu salvador. A dualidade de Nadja ressurge nesse momento. O conflito ocorre entre sua posição de liberdade, autonomia e submissão para com as figuras masculinas, o que inclui Breton.

No terceiro encontro, Nadja volta a aparecer vestida pobremente e passa por Breton como se não tivesse o visto, mesmo que o encontro tenha sido combinado no dia anterior. O comportamento de Nadja durante as interações muda. A mulher reage de forma contida, sendo claro que a inviabilidade de se relacionar amorosamente com o autor é a causa dessa mudança. Nadja retoma o diálogo sobre as obras lançadas pelo líder do movimento surrealista. Dando continuidade ao passeio, Breton discorre sobre a *Place Dauphine*:

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m’y suis trouvé, j’ai senti m’abandonner peu à peu l’envie d’aller ailleurs, il m’a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d’une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante (Breton, 1964, p. 92).⁵²

A angústia descrita pelo autor está diretamente ligada ao espaço urbano, caracterizado pelo baixo fluxo de transeuntes. O local escondido, menos conhecido como ponto turístico e caracterizado pelo silêncio da praça de formato triangular, gera inquietude no narrador. Breton e Nadja vagam pelas ruas de

⁵² “A place Dauphine é de fato um dos lugares mais profundamente hermos que conheço, um dos piores terrenos baldios que existem em Paris. Cada vez que estive lá, senti que me abandonava pouco a pouco o desejo de sair, precisando argumentar comigo mesmo para escapar desse enlace tão suave, agradável e insistente demais, e, em última instância, aflitivo” (Breton, 2007, p. 77).

Paris, apreciando a cultura nacionalista francesa e visitando os principais pontos turísticos da cidade. O traço de identidade nacional está bem delimitado nas duas personagens, o que garante identificação entre os dois e evidencia a paixão pela cidade.

No encontro seguinte, datado no dia 7 de outubro, Breton encontra Nadja vagando pelas ruas e vai ao seu encontro. A jovem, que está acompanhada de um homem, logo o dispensa e se junta a Breton. Nadja revela mais um detalhe de sua história, em decorrência de sua delicada condição financeira. Assume já ter sido detida pelo porte de cocaína, mas que foi liberada no mesmo dia e sem muitas dificuldades, justificando a soltura pela intervenção de um amigo advogado. A ausência de figuras femininas na vida de Nadja nos chama a atenção, o que auxilia de certa forma em sua construção identitária. Nadja é colocada em muitos momentos em posição de dependência das figuras masculinas que passam por sua vida. A personagem, que está sempre à procura de amparo financeiro e emocional, é o reflexo evidente de um sujeito vulnerável e abandonado (Benjamin, 1989, p. 51) característico do período moderno. Sem ofício e sem moradia, Nadja se torna dependente da boa vontade daqueles que por ela se apaixonam.

Não podemos, no entanto, confirmar que Nadja exercia a prostituição, visto que em momento algum da obra a personagem revela ter essa prática. Pelo contrário, Nadja sempre evidencia que, se não fosse o suporte financeiro recebido por esses homens, seu destino seria inevitável:

Sa situation matérielle est tout à fait désespérée car, pour avoir chance de la rétablir, il lui faudrait ne pas me connaître. Elle me fait toucher sa robe, pour me montrer combien elle est solide, “mais cela au détriment de tout autre qualité”. Il ne lui est plus possible d’accroître ses dettes et elle est en butte aux menaces du tenancier de son hôtel et à ses suggestions effroyables (Breton, 1964, p. 104-105).⁵³

A partir desse momento podemos compreender melhor a questão identitária da personagem feminina. Sua fuga da realidade está diretamente relacionada à sua condição financeira. Segundo Mantovani (2019), Nadja foi Léona Delcourt (1902-1941), uma artista sem reconhecimento que se muda para a cidade de Paris em busca de realizações. O que encontra, porém, são mais dificuldades e obstáculos sendo acometida por desordem mental. A desordem mental de Nadja é perceptível em seus diálogos cada vez mais desconexos e pela alta volatilidade de assuntos. O traço numinoso atribuído à personagem, mais uma vez tema característico da

⁵³ “Sua situação material é de fato desesperadora, pois para poder restabelecê-la teria sido necessário não me conhecer. Faz-me pegar em seu vestido, para mostrar quanto é encorpado, “mas isso em detrimento de todas as outras qualidades”. Não consegue pagar suas dívidas e tem sido alvo das ameaças do gerente do hotel e de suas insinuações pavorosas” (Breton, 2007, p. 87).

primeira fase do Surrealismo, se dá pela clarividência. A jovem, supostamente, tem a capacidade de antecipar fatos, desde a previsão do acender de uma lâmpada (Breton, 1964, p. 94) ao aviso de que Breton escreverá um romance sobre ela. Tais elementos agregam misticismo à figura feminina, trazendo à obra fortes traços do movimento vanguardista.

Dando continuidade à análise do romance bretoniano, e sobre o mistério com relação a identidade da personagem feminina, no dia 12 do mês de outubro de 1926 o autor inicia seu relato com um questionamento. Indagando a si próprio se o artista Max Ernst faria uma fotografia de Nadja, Breton entra em contato com o amigo, que logo se recusa a fotografar a jovem. O motivo revelado é que tal ação poderia gerar problemas com a companheira do artista. A recusa de Ernest em fotografar a jovem auxiliou na construção de um dos maiores mistérios da obra: o rosto de Nadja. Após essa revelação, Breton introduz um elemento à obra que demarca mais uma transição de gênero textual: linhas pontilhadas.

O elemento induz a ideia de corte, sendo o pontilhado o indicativo dado pelo autor da transição de sua fala e a consequente mudança de gênero textual. O autor para de datar seus escritos e retoma a linguagem utilizada na primeira parte do romance. Essas páginas realizam uma quebra no texto, o que também marca, de certa forma, o desencontro das personagens. A linearidade que se iniciava na obra a partir da aparição de Nadja some concomitante a ela, restando os pensamentos enigmáticos de Breton (*cf.* figura 5).

A mulher permanece sendo uma incógnita para o autor, sendo sua liberdade, dualidade, delírio e mistério fatores que incentivam o autor a questionar até mesmo sua própria existência. Podemos considerar que Nadja configura a personificação do indivíduo moderno surrealista. Altamente volátil, reativa a questões que fogem dos valores morais, criativa, sensível e contraditória, Nadja se torna um símbolo de beleza e de mácula. As angústias que acometem a jovem com relação à realidade financeira, diretamente ligadas ao momento histórico vivenciado por muitos indivíduos no século XX, a levam à loucura e ao seu desaparecimento na narrativa.

O último gênero textual que identificamos no romance foi o gênero carta. Breton escreve para um destinatário que já não pode receber seu contato, o que, por sua vez, auxilia na construção sentimental da obra. O romance passa a ser uma homenagem à misteriosa Nadja, que agora está completamente inacessível ao autor. Após internação no hospital psiquiátrico Vaucluse, a jovem se transforma em um símbolo de sofrimento para Breton. A escrita de uma carta direcionada à personagem impossibilitada de recebê-la remete à ideia do poeta romântico e da idealização do amor impossível. A internação de Nadja é apresentada pelo autor como um sinônimo de morte. Ao final da obra, o autor realiza o anexo do fragmento de uma reportagem retirada do jornal matutino, que relata a busca de uma equipe pela localização de um avião.

Podemos considerar essa informação como metafórica, sendo Nadja o avião perdido, e a busca da equipe o desejo do autor por reencontrá-la, mas sem sucesso.

Concluimos, portanto, que Breton realiza um panorama gradativo de suas memórias, sendo possível a análise de duas perspectivas do processo de identificação do sujeito moderno. Breton atinge a construção de uma obra de arte alegórica, apresentando no século XX um romance diferente do habitual mas repleto de lacunas. A enigmática figura feminina de Nadja permaneceu por muitos anos com sua verdadeira identidade oculta no campo literário, só sendo possível o conhecimento de Léonora após a aplicação de pesquisas e estudos sobre a obra. O processo de apresentação da identidade do autor se mantém tênue, enquanto o de Nadja é construído de maneira confusa e situacional. A figura feminina transita por inúmeras possibilidades, levando fragmentos de todas as realidades por ela vividas e de todas as pessoas que por ela passaram. Nadja é um exemplo claro da fragmentação do indivíduo moderno. Movida pelo desejo de pertencimento a algum grupo social, um dos principais contribuintes para a formação da identidade do sujeito, a jovem transita frequentemente por diferentes possibilidades desde suas vestes à forma de falar. As constantes mudanças, ao final, garantem que ela se perca em seus próprios pensamentos. A ausência de estabilidade financeira e mental levam a personagem a um trágico desfecho. Com a internação de Nadja e o seu sumiço na narrativa, podemos concluir que a busca pela liberdade incondicional da jovem custou-lhe o preço da própria liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação pudemos perceber como o período moderno, sobretudo o século XX, foi cenário de inúmeras mudanças sociais e urbanas. Os movimentos de vanguarda europeus cumpriram um papel fundamental para a transformação da obra de arte. Através dos pensamentos e das obras criadas nesse período o homem encontrou um meio para expressar de forma livre seus descontentamentos para com a realidade, sendo fator importante para a identificação desses sujeitos. O indivíduo sofreu as consequências do distanciamento humano, da perda dos valores morais e a intensificação do sistema capitalista.

André Breton cumpriu um papel fundamental na liderança do movimento de vanguarda do Surrealismo, sendo responsável pela criação de obras que geram impacto e reflexão até os dias atuais, por sua alta complexidade filosófica. Breton, no entanto, realizou algo para além do registro. Por abordar de dentro para fora questões como a crise existencial do homem moderno e as inúmeras problemáticas advindas do espaço urbano, como a solidão em meio às multidões, ele serviu como fonte de inspiração e incentivo para tantos outros artistas que buscavam de alguma forma alcançar a liberdade da imaginação e dos sonhos e assim fugir parcialmente da realidade amarga vivenciada no período pós-guerra.

O Surrealismo, o último movimento das vanguardas europeias, realizou várias tentativas de reaproximar a obra de arte da práxis vital do indivíduo; no entanto, a complexidade das questões modernas levou esse movimento ao extremo da dualidade e da contradição. A consequência dos movimentos de vanguarda foi a autodestruição, tendo em vista a busca incessante pelo novo. Mesmo com o fracasso das vanguardas europeias, não podemos negar as ricas contribuições para o campo literário e artístico.

No primeiro capítulo pudemos analisar como as relações entre o sujeito moderno e o processo de urbanização resultaram na crise identitária dos indivíduos. Os movimentos de vanguarda aparecem no século XX como sintoma e resposta aos desconfortos e angústias vivenciadas pelos indivíduos no meio urbano. A obra de arte inorgânica, ou alegórica, foi analisada no presente trabalho como uma forma de representação do sujeito moderno fragmentado. Insatisfeito com as novas configurações da vida social e urbana, o homem passou a esquivar-se do sofrimento enraizado no século XX. O escapismo, germinado primeiramente no Romantismo entre os séculos XVIII e XIX, é aplicado através da negação da realidade e do consumo de entorpecentes. O homem moderno passa a buscar sentido no absurdo tendo esperança de obter uma completude utópica. O homem passa a se deteriorar junto às estruturas

das primeiras fábricas, sendo as relações sociais o primeiro elemento afetado, intensificando a crise identitária do sujeito.

No segundo capítulo apresentamos um panorama do Surrealismo na perspectiva literária. Comentamos ainda sobre as dificuldades vivenciadas em território nacional para os estudos referentes a esse período histórico na literatura, sobretudo os escritos de André Breton, e como o atraso no processo de tradução dificultou a disseminação dessas obras em território brasileiro. Abordamos também as técnicas da montagem e da escrita automática, muito presentes nas obras de arte surrealistas, e como elas aproximaram o sujeito de uma expressão do sentimento moderno. O Surrealismo pode ser visto, portanto, como um sintoma da vida moderna. Pautado no desejo utópico de desvencilhar-se da vida real e residir no campo do imaginário e dos sonhos, o absurdo passa a ser considerado uma opção válida e, em muitos dos casos, a melhor.

Através da imaginação, o homem moderno conseguiu, por brevíssimos momentos, retornar ao estado de plenitude buscado incessantemente pelos movimentos de vanguarda anteriores. A fuga da realidade é realizada através de duas maneiras: na imersão do sujeito no núcleo do caos e através da perda da consciência. O homem passou a ocupar as ruas dos centros urbanos em busca de respostas, procurando encantos em meio às banalidades do cotidiano e da vida comum. Na multidão o *flâneur* se destaca pela falta de pressa, observa atentamente cada detalhe que constitui aquele ambiente, desde as folhas das árvores que restaram nos *boulevards* aos prédios que se deterioram com a ação do tempo. O homem busca significado em todos os elementos para tentar justificar sua existência vazia e permanência cada vez mais dolorosa no mundo.

No terceiro e último capítulo, realizamos a análise do romance surrealista *Nadja*. O romance apresenta, de forma sensível e complexa, os desconfortos e descontentamentos do indivíduo para com a realidade vivida. Em nossa análise pudemos identificar que a obra, narrada em primeira pessoa e classificada como um romance autobiográfico, apresenta ainda elementos estruturais que demonstram que a técnica da montagem característica da obra de arte surrealista se faz presente também no texto literário. Identificamos no romance duas formas de colagem, sendo a primeira realizada pela inserção de elementos intersemióticos como fotografias e desenhos; e a segunda através da identificação de três gêneros textuais, sendo eles diário, carta e ensaio crítico. O enredo enfatiza a constante busca do sujeito moderno por senso de identidade, tendo fortes evidências do escapismo. *Nadja* serve de ótimo exemplo para se descrever o sujeito moderno, sobretudo para se compreender como o tempo e o meio influenciam os indivíduos. Diferentemente dos outros períodos, os problemas que acometem o

homem moderno o acompanham constantemente. O dia a dia na cidade obriga o sujeito a manter-se em estado de alerta constante. A falta de estabilidade nos diferentes campos da vida, as necessidades de cada vez mais conquistas materiais, o surgimento de novas enfermidades e a solidão foram suficientes para a fuga de Nadja da realidade.

No tocante à estrutura da obra literária em si, a escolha de Breton por montar um romance com elementos visuais como fotografias e desenhos possibilitou que a experiência de leitura ganhasse novas perspectivas no século XX. A mescla de gêneros textuais faz com que analisemos a técnica da montagem dentro do texto literário para além da inserção de elementos intersemióticos. Breton leva o leitor a um passeio despretenso pelas ruas de Paris no ano de 1926, dando vida à figura do *flâneur*. Breton convida o leitor a refletir sobre a vida cotidiana e as belezas existentes no acaso. O maravilhoso retorna à cena no movimento de vanguarda do Surrealismo como estratégia para fuga da realidade. Nadja configura a personificação do indivíduo surrealista, sendo a dualidade, a contradição e o sentimentalismo excessivo elementos fundamentais para a construção dessa figura. O desaparecimento de Nadja da narrativa implica o encerramento da obra, que, por sua vez, reduz a intensidade e se dissipa.

O romance bretoniano desempenha papel fundamental para a identificação do surrealismo na literatura, visto que ainda pouco se estuda sobre a recorrência do movimento de vanguarda nos textos em prosa. A identificação da técnica da montagem foi um dos recursos principais para a presente análise, sendo indispensável para a leitura e a compreensão de romance que desempenha papel indispensável na manutenção da memória do movimento vanguardista. O romance contribui para a compreensão da fragmentação vivenciada pelo sujeito moderno, traduzindo o último movimento de vanguarda europeu como resposta ao desconforto vivenciado e como consequência do sentimento de angústia, que se estende até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Pedro Duarte de. *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. 2009. 277f., il. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna de Hogarth a Picasso*. Tradução Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Tradução Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora/Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. France: Gallimard, 1975.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- DE MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GUINSBURG, J., LEIRNER, Sheila (Orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. *O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em Nadja, de André Breton*. 2019. 334 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

ORNELAS, Fernanda Taís. *O feminino no surrealismo: a representação da mulher em Nadja, de André Breton*. Lettres Françaises Revista da Área de língua e literatura francesa. UNESP, São Paulo. 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/9904> Acesso em: 25/07/2025.

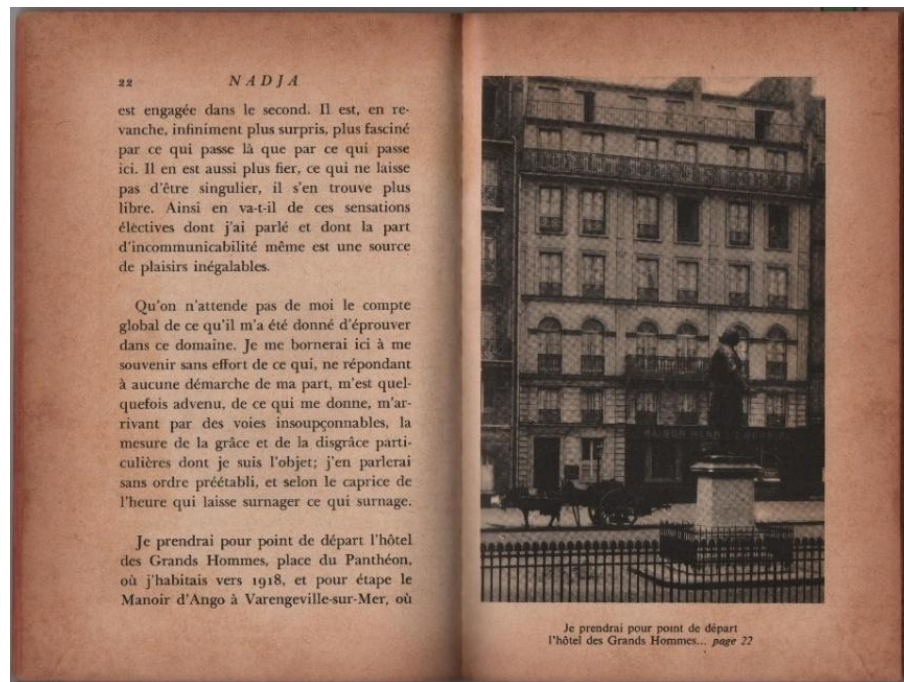
PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Canabrava. São Paulo: Nobel, 1987.

TZARA, Tristan (Dir.). *DADA 3*. Zurique: Mouvement Dada, dez. 1918.

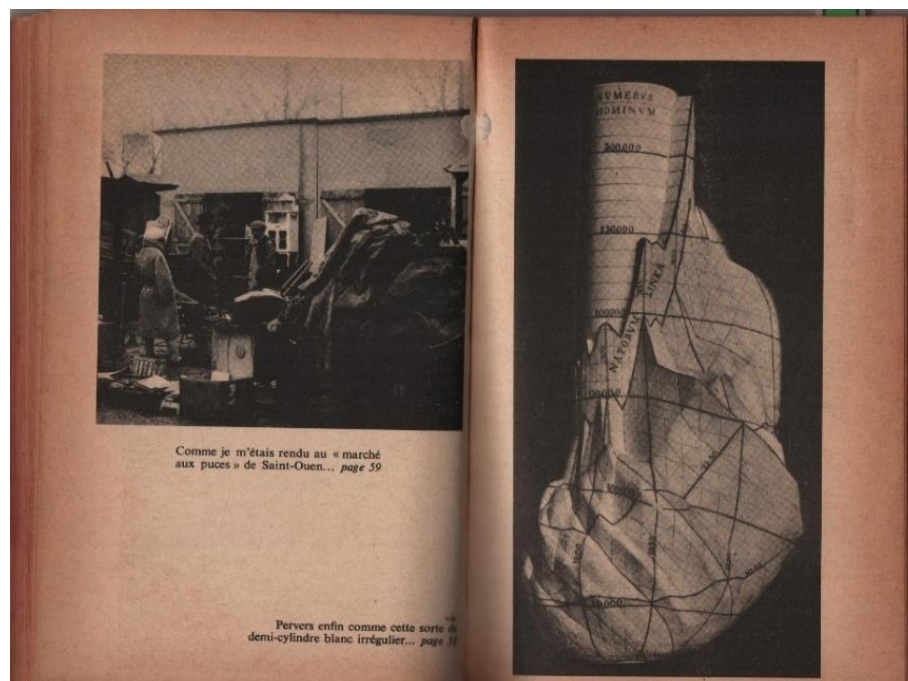
ANEXOS

Figura 1



Fonte: (Breton, 1964, p. 22-23).

Figura 2



Fonte: (Breton, 1964, p. 60-61)

Figura 3



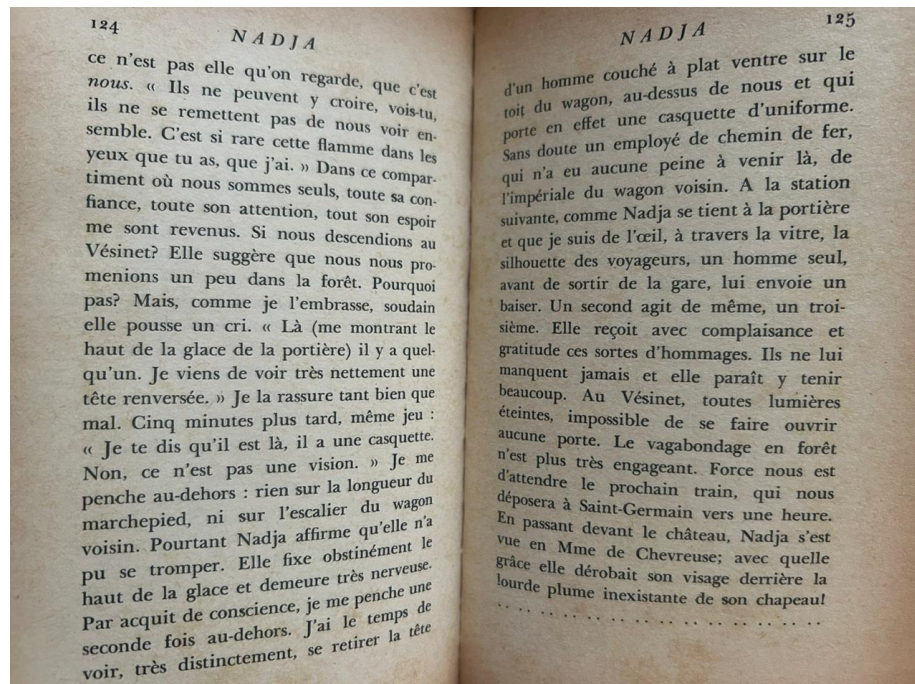
Fonte: (Breton, 1964, p. 127)

Figura 4



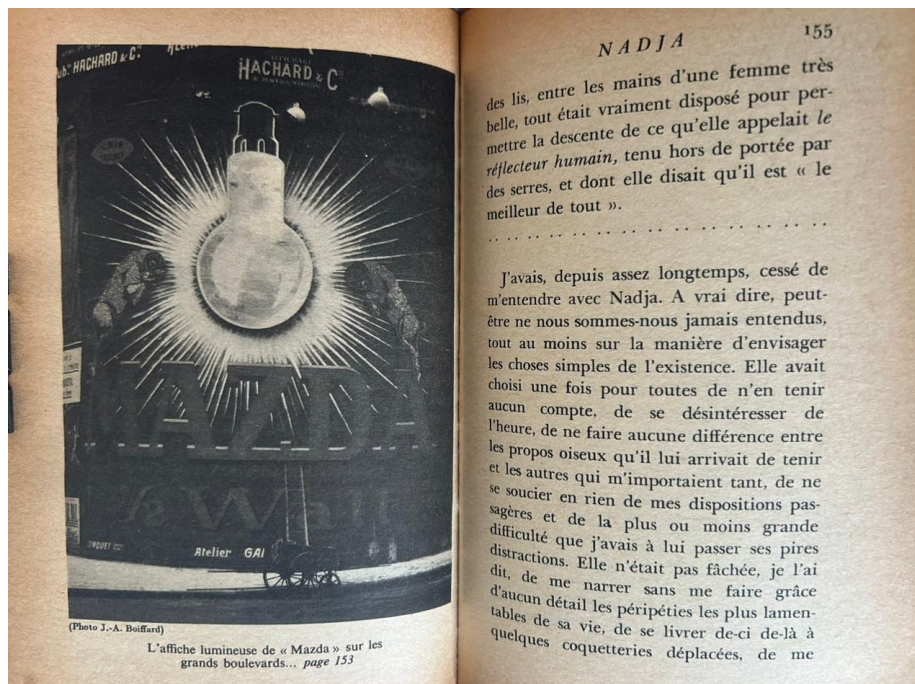
Fonte: (Breton, 1964, p.142).

Figura 5



Fonte: (Breton, 1964, p.124-125).

Figura 6



Fonte: (Breton, 1964, p.154-155).