

# Literatura e Fotografia: inter-relações poéticas em *Nadja*, de André Breton

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani\*  
Sidney Barbosa\*\*

## RESUMO:

---

Este artigo propõe um estudo do romance surrealista, *Nadja*, de André Breton, com o propósito de discutir a relevância da inserção da fotografia na sua organização. Sabendo-se da inovação estética e literária das postulações do movimento surrealista e da inserção do recurso fotográfico nessa obra, o estudo aqui proposto busca compreender a fotografia como um recurso literário e analisar seus significados e implicações na obra literária e no movimento surrealista.

**Palavras-chave:** Literatura. Fotografia. Surrealismo. *Nadja*.

Sobre a história da Fotografia, sabe-se que surgiu, na primeira metade do século XIX, a primeira fotografia mais próxima das atuais. O processo fotográfico, entretanto, data de origem remota, pois desde a Antiguidade Clássica há referências à descoberta da câmara escura.

As melhorias da câmara escura, com a inserção de diagrama, de lentes de foco e de lentes côncavas e convexas, foram seguidas dos esforços empenhados simultaneamente por Daguerre e Niepce, responsáveis pelas primeiras fotografias. Em 1839, a Academia de Ciências da França, em Paris, anunciou a criação do daguerreótipo, invento de Daguerre, que possibilitou – a partir do aperfeiçoamento das pesquisas de Niepce – o processo de fixação da imagem através da luz em uma placa metálica.

Certamente o advento da Fotografia, essa forma de representação técnica aguardada pela sociedade industrializada do século XIX, configurou-se como uma possibilidade de realização de um forte desejo da humanidade: a fixação artística e técnica dos momentos da existência, a fixação do instante que passa.

Conforme Walter Benjamin declara, em “A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica” (1987), a fotografia causou muitos dilemas e controvérsias sobre seu estatuto de arte e, segundo o teórico, essa não era a questão primordial acerca da fotografia. Para Benjamin

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não era uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte* (BENJAMIN, 1987, p. 176).

E essa é a questão crucial. De fato, os finais do século XIX e o século XX configuraram-se como um tempo que se converteu na sequência de instantes fragmentados. Diante de uma realidade moderna e fragmentada, a linguagem literária também se fragmentou para poder apropriar-se e ser capaz de abarcar a realidade. Nesse contexto, a linguagem fotográfica tem a oferecer à linguagem literária o seu caráter de captura, de tomada da realidade instantânea, do instante.

Ademais, com a chegada do século XX, a fotografia foi erigida ao *status* de arte, a denominada “arte sem fronteiras” (SONTAG, 2004, p. 148), e pôde definitivamente adentrar os museus e galerias, tornando-se – na compreensão de Susan Sontag – “o mais bem-sucedido veículo do gosto modernista em sua versão pop” (SONTAG, 2004, p.147). O seu

tom de fetiche, ora como talismã ora como aprisionador das almas, no entanto, coexistiu com a fotografia desde seus primórdios e a acompanha até a atualidade.

Tal tom fetichista atribuído à fotografia, para Phillippe Dubois, em *O ato fotográfico* (2012), deve-se principalmente ao caráter indicitário da fotografia. Para Dubois, a partir dos conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce, a fotografia é considerada como procedente da ordem do *índice*, isso é, uma representação por contiguidade física do signo com seu referente. A relevância dessa afirmação encontra-se nas consequências conceituais, mas – sobretudo – filosóficas acerca da fotografia como signo.

Segundo Dubois, para Peirce, o *índice* distingue-se notadamente do *ícone* (a representação por semelhança) – ordem na qual a fotografia fora colocada quando de seu surgimento e que tanta controvérsia causou a partir das comparações com a pintura – e do *símbolo* (a representação por convenção geral). Essa distinção encontra-se, sobretudo, no fato de tal categoria implicar que “a imagem é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*” (DUBOIS, 2012, p. 45).

Peirce faz alusão à fotografia e esclarece que

As fotografias [...] são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a compreender detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice] (PEIRCE *apud* DUBOIS, 2012, p. 49).

Essa compreensão, embora traga em si muitas reflexões, parece ser – contudo – necessária e determinante para o estudo profundamente filosófico de Barthes acerca da fotografia. Roland Barthes por vezes espanta-se com “a pregnância e a presença do referente dentro da foto e por meio dela” (DUBOIS, 2012, p. 48). A definição ontológica de Barthes só é possível a partir dessa percepção. Conforme Barthes, “na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há uma dupla posição conjunta: *realidade e passado*” (BARTHES *apud* DUBOIS, 2012, p. 48). A noema da fotografia proposta por Barthes torna-se clara: a essência da fotografia é, portanto, o *isso foi*.

Pela natureza técnica da produção fotográfica, o resultado do processo fotográfico traz em si sempre esse indício, esse traço do real, um vestígio da realidade e do passado. Essencialmente a fotografia é um vestígio do que foi, uma eternização do instante que, necessariamente, foi, mas não é mais. Assim, a fotografia nunca cessa de designar, de atestar – o real do passado.

Susan Sontag faz considerações análogas, em *Sobre a fotografia* (2004), e destaca o caráter de vestígio possibilitado pela imagem fotográfica. Para Sontag, a imagem fotográfica desfruta e está investida de uma autoridade quase ilimitada; a imagem fotográfica é capaz – especialmente – de usurpar a realidade, uma que “antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p. 170). A essa compreensão segue ainda a conclusão relevante de que “uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema” (SONTAG, 2004, p. 170).

No entanto, e é esse aspecto que desejamos salientar, a fotografia, vestígio e rastro, marca de realidade, compreende contraditoriamente, como observa e reflete Barthes, um *isso foi*. Sua essência configura-se por ser emanção direta da realidade que foi e que não é. Há na fotografia, invariavelmente, duas distâncias, dois recuos ou cortes: uma distância física, um distanciamento constitutivo entre o aparelho e o referente, considerada imprescindível para

sua produção; e uma distância no tempo, pois o que é dado a ver na fotografia é sempre uma realidade *anterior*.

Dessa maneira, o que a imagem fotográfica apresenta é uma realidade exterior e anterior. Se “o referente que nos sidera é de fato o *intocável* da imagem fotográfica, mesmo que a última emane fisicamente do primeiro” (DUBOIS, 2012, p. 88), essa representação é também sempre atrasada, adiada, porquanto “qualquer simultaneidade entre o objeto e sua imagem não é possível” (DUBOIS, 2012, p. 89). Do mesmo modo que aquilo que é visto na película jamais esteve – de fato – ali, é ainda mais importante notar que a fotografia só presente, por princípio, o passado.

E aqui entra em questão o aspecto que pretendemos analisar nas relações entre a fotografia e a literatura surrealista. É notado por Dubois que, nesse estado de latência da fotografia, nessa distância, no tempo e no espaço, manifesta-se “*toda a relação da fotografia com a alucinação*” (DUBOIS, 2012, p. 91). É possível evocar “algo de fantas(má)tico” (DUBOIS, 2012, p. 91), já que, pelo distanciamento temporal, o objeto visto desapareceu necessariamente no momento em que a imagem é olhada.

Nesse sentido, a fotografia se assemelha a *uma imagem de sonho*, “ou antes, para retomar uma determinada metáfora célebre apontada por Freud, não se poderia dizer aqui que a fotografia efetua, ao pé da letra, *o trabalho do inconsciente?*” (DUBOIS, 2012, p. 91).

Em outro sentido, a fotografia atesta a mortalidade, a vulnerabilidade e a mutabilidade das pessoas. Tirar uma foto, para Sontag, é “cortar uma fatia desse momento e congelá-la” e, por isso, “toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”. Assim, as fotografias sempre remetem ao inatingível e são, portanto, “estímulos para o sonho” (SONTAG, 2004, p. 26).

Essa relação revela coerência entre o princípio fotográfico e os propósitos surrealistas, ponto em que retornaremos e que será aprofundado ao ser feita a análise da obra *Nadja*, de André Breton. Entretanto, é preciso dizer ainda que, por mais certificadora que seja a fotografia, porquanto ela mostra algo que existiu, “a foto, porque adiada, fendida, esburacada, nem por isso deixa de ser uma imagem *flutuante: flutua exatamente na certeza*” (DUBOIS, 2012, p. 91).

Pode-se observar também que o coração da fotografia, que é para Dubois, um *instante de esquecimento dos códigos* (DUBOIS, 2012, p. 86), permite – a nosso ver – uma dupla criação, que constitui um elo entre a fotografia e o Surrealismo: a eternização do instante, da realidade em via de desaparecer – o que, para o surrealista, representava igualmente uma libertação, pois ultrapassa a mera expressão pessoal.

Após a compreensão preliminar de aspectos relevantes e cruciais para as análises pretendidas e de suas consequências teóricas e filosóficas no que tange à arte fotográfica, propomos a seguir um estudo das relações entre a fotografia e a literatura surrealista, a partir de reflexões suscitadas pelo romance de André Breton, *Nadja*.

A leitura da obra *Nadja*, de André Breton, possibilita a reflexão e a análise crítico-literária por múltiplos eixos e campos de estudo. Trata-se de uma obra do início do século XX, publicada em 1928, quatro anos após a publicação do *Manifesto do Surrealismo*, de Breton, na qual é possível observar a convergência de inovações temáticas e estéticas e, em cujo escopo de possibilidades de investigações críticas e literárias, é inevitável notar, sem qualquer propósito de reducionismo, diversos e variados lugares de indagações teóricas, estéticas e filosóficas.

Em *Nadja* o leitor encontra uma narrativa assumidamente autobiográfica, em que se inserem discussões críticas e teóricas acerca das transformações artísticas que estavam em curso por toda a Europa no início do século XX, mas que confluíam e se encontravam no centro de Paris. André Breton encontra-se, dentro e fora de sua obra, permeado por esse tempo e esse cenário, em que a modernidade atingira níveis visíveis, inusitados e irrevogáveis

nas composições das obras artísticas. A composição da obra, em consonância com as mudanças que rodeavam o autor, discute e representa as transformações e as novas propostas do movimento recém-erigido pelo *Manifesto do Surrealismo*.

A despeito das discussões teórico-críticas investidas por Breton ao iniciar sua obra, o que mais aguça a curiosidade do leitor de *Nadja* são as fotografias de lugares, os retratos de pessoas e os desenhos que se encontram dispostos, a partir de uma complexa relação, nas páginas e no curso da escritura. A inauguração de um elemento novo, ao passo que é discutido por Breton em suas reflexões, igualmente se configura como um universo composicional novo, em que o tecido de imagens representa enquanto teoriza e, assim, seduz o seu leitor.

Pode-se notar que a obra é iniciada como um ensaio sobre arte e muito se assemelha à crítica artística, em que Breton descreve e discute sobre as manifestações artísticas e sobre diversos artistas parisienses (ou que conviveram em Paris), entre a segunda e a terceira década do século XX. A narrativa tem como ponto de partida o ano de 1918, e os eventos relativos ao encontro com a personagem Nadja que têm o ano de 1926 como palco. O narrador escreve e realoca diversos fatos decorridos entre 1918 até o momento de sua escrita, que ocorre entre os anos de 1927 e 1928, ano de publicação da obra.

Na sua narrativa, Breton apresenta, aprecia ou deprecia aspectos das manifestações artísticas vivenciadas em Paris no início do século XX, o que, certamente, pode ser compreendido como a representação das transformações artísticas ocorridas na Europa, sendo, aliás, um prolongamento da modernidade já presente nos últimos instantes do século XIX.

O autor comenta ainda sobre peças de teatro contemporâneas, casas de teatro parisienses, salas de cinemas e filmes, sobre óperas, poemas, pinturas e experiências artísticas vividas por ele. Quem inicia a leitura do romance tende mesmo a imaginar que está diante de um ensaio crítico sobre a vida cultural e artística parisiense. No entanto, o enredo (antes misturado e difuso em ideias e conceitos estéticos e artísticos ou reflexões) organiza-se como um romance-diário a partir da inserção de Nadja – que surge repentinamente nas ruas da cidade de Paris e que, do mesmo modo, é posta em cena por Breton em sua escritura, em meio aos comentários e apreciações singulares sobre a cidade.

A constituição da obra, para fins de análise, pode ser dividida em três partes: a primeira, em que Breton mescla suas reflexões e críticas artísticas a reflexões filosóficas e metalinguísticas. Nessa primeira parte, o autor apresenta eventos anteriores ao encontro com a personagem Nadja, descreve momentos marcantes e decisivos para o movimento surrealista e faz comentários sobre seus passeios errantes por Paris e observações sobre a cidade e seus palcos artísticos.

Após seu habitual *flânerie*, que permitia tecnicamente as reflexões literárias e os exames das paisagens urbanas e cotidianas de Paris e suas apreciações artísticas, Breton é confrontado com ela, com a esfinge, com o enigma. Nadja surge em seu caminho, em 4 de outubro de 1926, na *rue Lafayette*, no *Boulevard Bonne Nouvelle*, um dos pontos centrais de Paris para os surrealistas.

Este evento dá novo tom e nova forma à obra. A partir deste ponto, a segunda parte da narrativa configura-se em ordem cronológica e é estruturada como um diário, entre os dias 4 e 13 de outubro de 1926, seguidos de lapsos de tempo que revelam ter havido encontros posteriores a essas datas; esse diário, no entanto, é finalizado com a afirmação do distanciamento de Nadja, até o surgimento de sua loucura e internação em um hospital psiquiátrico – o que suscita em Breton comentários sobre realidade e loucura, sobre psiquiatria e, notadamente, sobre liberdade: tema invocado constante por Nadja.

A última parte da obra, breve parte, constitui-se de maneira fortemente metalinguística e recupera o tom difuso e fragmentário, à guisa, talvez, de um posfácio. Nessa

parte final, observam-se novas reflexões sobre Nadja, sobre Paris e comentários sobre a sua obra *Nadja*.

A obra, iniciada pela interrogação “Quem sou?” (BRETON, 2007, p. 21), revela fortes traços de indagações filosóficas e interiores, rodeadas de reflexões e análises sobre o cenário artístico parisiense, que representava as mudanças artísticas europeias. Essa interrogação, como peça-chave do tema do autoconhecimento presente em toda a obra, vai sendo respondida pela personagem Nadja, que, segundo Breton, foi a única capaz de dar uma resposta à altura: “Eu sou a alma errante” (BRETON, 2007, p. 70), acumulando assim mais índices ambíguos e indefiníveis.

Nadja e sua errância, sua recusa de identidade única, seu caráter transitório e provisório, suas atitudes e seus pensamentos convidam Breton a realizar perambulações físicas, emocionais e mentais pelo espaço parisiense. Nadja surge para orientar o labiríntico passeio pelas ruas parisienses, sempre à procura da resposta ao enigma cifrado: “Quem sou eu?”. E, de modo análogo, é Nadja que orienta o labirinto da escritura literária da obra. A exploração sugerida por Nadja, nas ruas parisienses e no interior de si mesmo, prescinde de mapas ou bússolas, porquanto essa figura enigmática convida Breton às investigações metafísicas e o conduz, no espaço e no tempo, à descoberta da poesia.

Ademais, ao passo que as inovações artísticas são tema da obra e aparecem descritas em suas páginas, a composição da obra abre-se também para essas novidades estéticas, conforme se vê pela inserção de elementos de outras formas de arte e, notadamente, pela escolha da inserção da fotografia em sua estrutura literária.

A esse respeito, em seu texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (1987), Walter Benjamin considera que “*Nadja* encontrou a síntese autêntica e criadora do romance de arte e do *roman à clef*” (BENJAMIN, 1987, p. 24). E, assim considerado “romance de arte” e “*roman à clef*”, *Nadja* pode ser compreendido como um romance em que se conjugam a inserção de diferentes formas de arte (o que pode ser visto em sua temática e em sua composição), a representação da realidade e os mecanismos ficcionais de criação literária.

Trata-se, portanto, de um romance no qual o autor articula personagens e ocorrências reais à criação ficcional própria da literatura e do gênero romanesco. *Nadja* é um romance em que realidade e ficção se misturam, e, assim, essa autoficção propõe discutir questões da realidade, sem abrir mão da (re)criação literária.

O que pode ser visto em *Nadja* são categorias do romance do século XX, como a metalinguagem e a autocrítica, bem como a experimentação a partir da dissolução das fronteiras entre os gêneros literários ou ainda da construção cronológica disposta em formato de diário. Embora ataque o romance, Breton o realiza em suas páginas, como se pode notar em sua primeira tentativa de nortear a narrativa: “Tenho a intenção de narrar, à margem do relato que vou empreender, apenas os episódios marcantes de minha vida *tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico*” (BRETON, 2007, p. 27).

Conforme considera Leyla Perrone-Moisés (1966), os limites entre o Novo Romance (*Nouveau-roman*) e a prosa surrealista são difíceis de serem estabelecidos e, dessa forma, é possível também observar uma das características essenciais do Novo Romance na prosa surrealista *Nadja*: a metalinguagem, descrita em termos de “romance do romance”, por Perrone-Moisés. Para a teórica,

talvez a mais importante característica do Novo Romance seja o fato de se tratar do *romance do romance*, isto é, uma obra que é *ao mesmo tempo romance e meditação acerca do romance*, de suas possibilidades como forma literária (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 29, grifos nossos).

Também a respeito da prosa surrealista, é oportuno destacar que Leyla Perrone-Moisés avalia o Surrealismo como a estética que “encontrou nas artes plásticas seu melhor terreno de expressão” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 31) e, assim, a literatura que se desenvolveu desta tendência “tem íntima relação com as artes visuais” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 31).

Nesse contexto e no que tange à estrutura composicional do romance, a inserção da fotografia revela-se como seu traço mais marcante e peculiar. O romance, em sua primeira edição, de 1928, era composto por 44 ilustrações; em sua edição revisada pelo autor, em 1963, o romance passou a conter 48 ilustrações. *Nadja* conta com a composição de fotografias de lugares, de pessoas e de objetos, como obras de arte, quadros e monumentos; e há também a presença de ilustrações dos desenhos feitos por Nadja. Algumas ilustrações aparecem sem fonte (e possivelmente são do próprio autor do romance), mas é possível notar que, dentre as fotografias escolhidas, há apenas uma de Valentine Hugo, uma de Pablo Volta e uma de André Bouin; os retratos de pessoas são dos fotógrafos Man Ray e Henri Manuel e a maior parte, em geral fotografias de lugares, são do fotógrafo Boiffard. Trata-se de nomes relevantes que enriqueceram, com suas obras, o início do século XX francês e que, portanto, reforçam a ânsia de perfeição entre o texto e a fotografia.

André Breton utiliza também esta técnica da composição com as fotografias em *Les vases communicants* (1932) e *L'Amor fou* (1934), sendo *Nadja* sua obra inaugural no que concerne a essa novidade estética. Este fato sugere que a interrelação entre o texto e a imagem fotográfica pareceu-lhe subsídio importante para a concepção dos objetos da escola surrealista.

*Nadja* é uma obra moderna, que se estrutura, segundo Breton, em dois “principais imperativos ‘antiliterários’ aos quais a obra obedece” (BRETON, 2007, p. 19). Nos comentários presentes no “Antes de tudo (telegrama retido)” – no original, *Avant-dire (dépêche retardée)* – espécie de prefácio do autor à edição de 1963, Breton esclarece que os dois “imperativos antiliterários” consistem na abundante inserção de ilustrações fotográficas, que objetiva a “eliminação de qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do Surrealismo*” (BRETON, 2007, p. 20), e no uso do tom narrativo de relato calcado na observação médica, cuja tendência é registrar com neutralidade o que fora examinado, sem preocupação com o estilo, visando alcançar um documento “tomado ao vivo” (como denomina o autor, no original, “*le document ‘pris sur le vif’*”).

Ambos os “imperativos antiliterários” estão pautados nos objetivos e propostas presentes no *Manifesto do Surrealismo*. No que tange às ilustrações fotográficas, certamente a eliminação da descrição defendida por Breton está relacionada à atitude antirrealista presente no Surrealismo, assim como a aparente descontinuidade e o caráter fragmentário presentes na narrativa também podem ser compreendidos nessa mesma recusa realista. A atitude realista, segundo Breton, “tem um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral” (BRETON, 1997, p. 176).

De fato, o recurso fotográfico utilizado nas obras de Breton é, em parte, explicado pelo sentimento de futilidade e de incapacidade da descrição literária:

E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposições de imagens de catálogos, de que o autor se serve cada vez mais à vontade, ele aproveita a ocasião para me passar seus cartões postais, procura fazer-me ficar de acordo com ele a respeito de lugares comuns (BRETON, 1997, p. 177).

O que se vê em *Nadja*, no entanto, não é a substituição ou a eliminação da atividade descritiva do texto literário. Em nenhuma das ilustrações fotográficas utilizadas comprova-se a inanição e a possibilidade de eliminação das descrições. Se algumas fotografias

substituem uma descrição do texto, a maioria delas são completares à descrição, ou aparecem com comentários e são vinculadas às descrições.

Aliando-se os princípios antiliterários que o romance deve obedecer, é possível considerar que Breton busca propor que a fotografia e sua pretensa neutralidade, se comparada à descrição, seja um equivalente, pela imagem, ao tom neutro da observação médica da narrativa. Novamente, é imperioso notar que, ao passo que o tom narrativo encontrado não é neutro, igualmente as fotografias não são imagens neutras, desprovidas de ponto de vista ou de intencionalidade.

A fotografia, no projeto surrealista, estaria, sim, ligada à proposta de capturar o instante, mas antes para encontrar um equivalente à captura pelo inconsciente e não-racional e não para assegurar qualquer neutralidade.

Do ponto de vista da construção do romance autobiográfico, a inserção da fotografia poderia estar relacionada à possibilidade de registro e escritura do eu; assim, pela representação dos espaços vividos e registrados, o autor que escreve sua autobiografia pode, pelo uso fotográfico, recuperar e comprovar o caráter biográfico e real dos acontecimentos narrados, uma vez que “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu” (SONTAG, 2004, p. 16).

Essa explicação isolada não contempla a totalidade das intenções do autor ao inserir fotografias em sua composição literária, porquanto a comprovação dos fatos não parece ser o propósito central do autor. E, pelo caráter indiciário da fotografia, como já apresentado antes, é importante considerar também que “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova da ausência” (SONTAG, 2004, p. 26).

Ademais, não se pode negligenciar o fato de que a atestação proporcionada pela fotografia não confere e não pode implicar significados por si só. A fotografia necessariamente testemunha, designa e afirma, mas é importante ter cuidado “*para não confundir essa afirmação de existência com uma explicação de sentido*” (DUBOIS, 2012, p. 83), porquanto a fotografia, em si mesma, apenas atesta, mas não interpreta, comenta ou explica. Assim, as fotos “são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 33).

Também para tratar do propósito do uso da fotografia é relevante observar o que Breton compreendia do processo fotográfico. Segundo Márcia Arbex, em seu artigo “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?” (1999), André Breton tinha a seguinte ideia acerca da natureza do processo fotográfico: para o autor de *Nadja*, “a fotografia não é ícone. [...] Ela é indício, marca da realidade, de um ser ou de um objeto enquanto indício” (ARBEX, 1999, p. 82). Dessa maneira, as ilustrações fotográficas para Breton, segundo Arbex, teriam por função garantir ao leitor que os fatos ali narrados são verídicos, o que reforça o caráter da observação médica; este argumento, no entanto, pelos comentários metalinguísticos presentes no romance, também não se revela uma explicação completa. Em *Nadja*, nem todos os eventos apresentam tons de observação e neutralidade, e, por isso, não precisam nem devem ser avaliados como verídicos, uma vez que “A vida é diferente do que se escreve” (BRETON, 2007, p. 70).

O caráter da inserção fotográfica também pode ser analisado sob a perspectiva de sua representação simbólica e complementar ao texto literário. É possível citar como exemplo o notável caráter simbólico e significativo que carregam as duas primeiras fotografias inseridas no romance: a fotografia do *Hôtel des Grandes Hommes* (BRETON, 2007, p. 30), em Paris, e a fotografia do pombal do *Manoir d'Ango* (BRETON, 2007, p. 31), propriedade em Varengeville-sur-Mer, na Normandia.

Essas fotografias representam, respectivamente, a fachada do hotel onde André Breton morava em 1918 e onde ele vivenciou as experiências da escrita automática, ao lado

de Philippe Soupault, e o local em que Breton refugiou-se para escrever *Nadja*, entre os anos de 1927 e 1928.

Segundo Arbex também observa,

Breton faz coincidir o início de *Nadja* com os primeiros momentos do surrealismo, 'iniciando', ao mesmo tempo, o leitor, aos princípios e diretivas do movimento (ARBEX, 1999, p. 83, grifos nossos).

Assim, em *Nadja* a representação da fotografia ultrapassa o caráter de ilustração, ou mesmo de ilustração que possa substituir as descrições; a fotografia possui representatividade narrativa e está aliada ao projeto estético inovador do romance.

Acrescenta-se, ainda, a esse exemplo, o fato de haver diversas fotografias com a presença de portas. A *rue Lafayette*, cenário do encontro com Nadja, é representada pela fotografia da calçada em que se localiza a livraria *L'Humanité*. Nela veem-se janelas e, no centro, uma porta aberta, sobre a qual há um letreiro indicando “*On signe ici?*” (Assinar aqui) (BRETON, 2007, p. 64), com uma flecha apontando para a porta. O *signe* (sinal/rastro) estaria representando um aviso, um indício do encontro que se dará em alguns minutos?

Nota-se também que, à página 40, ao se referir pela primeira vez ao local em que ocorreria o encontro com Nadja, o *Boulevard Bonne Nouvelle*, Breton comenta não saber por que seus passos sempre o levaram àquele lugar. Na reflexão do narrador Breton:

Quase não vejo, nesse percurso rápido, o que poderia, mesmo sem eu saber, constituir para mim um polo de atração, nem no espaço, nem no tempo. Nem mesmo a belíssima e inútilíssima *Porte Saint-Denis* (BRETON, 2007, p. 40, grifos nossos).

A essa reflexão, segue-se, na página 41, a fotografia da *Porte Saint-Denis*, uma porta sempre aberta e talvez a representação do convite a ser realizada a travessia, a passagem em direção ao desconhecido, simbolicamente representado por Nadja.

Acompanha-se a essas duas fotografias, a presença de um comentário metalinguístico, ao final do romance: Breton afirma ter desejado escrever um livro “escancarado como uma porta” (BRETON, 2007, p. 143).

Naturalmente, não se esgotam, nesses exemplos citados, as possibilidades de análises sobre a condição de recurso literário concedida à fotografia, mas de certo é reforçada a indagação quanto à configuração de sentido que as fotografias podem estar desencadeando no interior da construção literária em *Nadja*.

De partida, importa reconhecer que as imagens em *Nadja* não são neutras e as imagens escolhidas, por exemplo, para ilustrar os lugares, não são postas no romance apenas como cenário para os episódios; elas possuem força simbólica, conotativa. Para Márcia Arbex, em *Nadja*, “a fotografia, testemunho denotativo e referencial, torna-se revelação conotativa e simbólica” (ARBEX, 1999, p. 92).

À Nadja, no entanto, à musa do Surrealismo, não foram dedicadas fotografias que a representassem e a descrevessem. Apenas uma fotografia, uma composição com quatro repetições de imagens de olhos (“Seus olhos de avenca...”, BRETON, 2007, p.104), é usada para representá-la, pois descrever ou representar Nadja, a “não encontrável”, seria impossível, seria o equivalente a decifrar a esfinge. Nadja, musa errante, permanece indecifrável pelas páginas do romance, como também assim permanecera pelas ruas de Paris. Pode-se dizer, no entanto, que a presença dos desenhos feitos por Nadja são uma forma de aproximar-se da figura enigmática a quem se dedica o romance.

Acrescenta-se a tais análises da fotografia como um elemento literário capaz de ampliar – pela inserção formal – as significações do texto literário, como um enigma simbólico, o fato de serem as fotografias objetos de apreciação dos artistas surrealistas. Para

a crítica de arte Susan Sontag, “as próprias fotos satisfazem muitos critérios exigidos para a aprovação surrealista, por serem objetos ubíquos, baratos, pouco atraentes.” (SONTAG, 2004, p. 94).

E ainda sobre a fotografia e suas inserções no romance, é possível notar a aproximação do automatismo e da liberdade propostas pelo Surrealismo a partir da técnica da fotografia. Não é forçoso sugerir a relação entre a estética da liberdade, do inconsciente e do automatismo – máxima do Surrealismo – e a técnica da fotografia, como possibilidade imagética de realização do instantâneo, do espontâneo poético sugerido pelo movimento surrealista. A fotografia capta o instante, como o Surrealismo propõe o contato com o inconsciente, pelo instante, pelo momento.

Pode-se dizer, até aqui, que as fotografias desconstroem um olhar acostumado sobre os lugares, os objetos de arte e as pessoas, realizando a estratégia surrealista de retirar os objetos de seu lugar habitual. Como sugere Susan Sontag, o compromisso da poesia e da fotografia – que supõe em ambas as artes a descontinuidade – é o de “arrancar as coisas de seu contexto” (SONTAG, 2004, p. 112). O que a fotografia tem de mais próximo da literatura encontra-se justamente na realização de uma visão fora do lugar, pois essas duas artes acostumam-se e se empenham na busca da visão do vulgar, do trivial, da banalidade, enquadrando-os em um novo ângulo que lhes confere novos sentidos.

A literatura, bem como a estética surrealista destacada, propõe um procedimento de visão análogo ao da fotografia, porquanto “A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum” (SONTAG, 2004, p. 106). O trabalho do poeta, do romancista ou do fotógrafo é, portanto, equivalente nessa acepção.

E é necessário e natural lembrar que autores, como André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, desenvolveram uma nova concepção artística, concebida por Breton, baseada na liberdade e na contestação e que, notadamente, tem suas mais fortes expressões na afirmação da supremacia da imaginação e do sonho, na liberdade criativa e na liberdade da razão e da lógica. Trata-se de um movimento estético fundado na liberdade do espírito e do inconsciente. Ademais, para André Breton, quando publicou o *Manifesto do Surrealismo*, o propósito primordial do movimento pautava-se na construção de uma nova visão do mundo.

Walter Benjamin (1987) afirma que, desde o início do movimento, Breton declarou a “sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência.” (BENJAMIN, 1987, p. 22). Ainda para Benjamin, nesse momento artístico, o domínio da literatura foi “explodido de dentro”. O teórico apresenta, como pressuposto inicial do movimento surrealista, que “A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília” (BENJAMIN, 1987, p. 22).

Benjamin considera que os surrealistas, seguidores de Apollinaire, estão em busca do “estado de surpresa” e os passos dados ao mistério só podem ser conduzidos pelo cotidiano. Assim, para este crítico, os surrealistas entregaram-se ao ensinamento, denominado por ele de “iluminação profana”, uma forma de estado de ebriedade – iluminação esta anunciada com máximo vigor pelas obras *Paysan de Paris*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton.

Para Benjamin, *Nadja* permite uma abertura para os territórios desconhecidos, percorridos pelos passos de Breton, que foram guiados por essa “iluminação profana” de que trata o teórico, e, por isso, para Benjamin, *Nadja* é um livro apropriado para a demonstração de alguns traços fundamentais da chamada “iluminação profana”.

Ainda segundo Walter Benjamin, Breton está mais próximo das coisas das quais *Nadja* se encontra próxima do que propriamente de *Nadja* e, no entanto, de que coisas *Nadja* encontra-se acercada? Dos objetos reveladores listados pelo Surrealismo pelo pressentimento de suas energias revolucionárias: o “antiquado”, as primeiras construções de

ferro, as primeiras fábricas, as primeiras fotografias, os objetos que começam a se extinguir. Para Benjamin, os surrealistas perceberam a relação íntima entre estes objetos e a revolução.

Diante das fotografias que compõem a estrutura do romance, Benjamin considera que Breton é capaz de captar, pelas fotografias, um “catálogo de fortalezas”, que começam na *Place Maubert*. Breton capta, a partir da escolha das fotografias, tais lugares simbólicos e, por vezes, mal compreendidos. Segundo Benjamin,

Ela [a fotografia] transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular *suas evidências banais* para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras. E, em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, *o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória* (BENJAMIN, 1987, p. 27, grifos nossos).

Para Benjamin, a Paris dos surrealistas corresponde a um “pequeno mundo” e, no grande, no cosmos, as coisas ainda apresentam os mesmos aspectos. O espaço que a lírica surrealista descreve é esse, em que também existem encruzilhadas, “nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados” (BENJAMIN, 1987, p. 27).

No entanto, se a estética surrealista propõe o conceito de liberdade e sua proposta tende ao fim de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez, só é possível, de fato, perceber o mistério a partir do cotidiano, que apenas se abre, se entrega àquele que se propõe à *flânerie*. Ao *flâneur*, ao homem das multidões, ao observador, somente a ele se oferecem as melhores perspectivas que o permitem ser um detetive ocioso e atento, que não escolhe seu destino, ser um errante curioso que perambula pelas ruas da cidade, guiado pelos passos incertos e abertos aos acontecimentos inesperados.

A *flânerie* e o ato de fotografar a cidade encontram-se em estreita relação, assim como o *flâneur* e a cidade são íntimos e parecem ter suas relações enfatizadas pelo Surrealismo, o que também se vislumbra em *Nadja*, de André Breton.

Com sua observação aguda, Sontag fornece alusão incontestável sobre o ato de fotografar e a *flânerie*. Para a teórica, “a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire.” (SONTAG, 2004, p. 70) O é que o fotógrafo senão um novo caminhante solitário que “perscruta, persegue, percorre o inferno urbano”, ou um novo “errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”? (SONTAG, 2004, p. 70).

Nota-se, sobretudo, que o tema primordial na literatura moderna, mormente no Surrealismo aqui destacado, é refletido, coincidentemente, na mesma ambição da proposta fotográfica: a busca pela apreensão inusitada do instante que flui e os seus sentidos.

A esse respeito, Sheila Leirner, no ensaio intitulado “Existe uma fotografia surrealista” (2008), considera com dificuldade a definição tanto do Surrealismo quanto da fotografia, porquanto em ambos é notada a transgressão das regras rígidas. No entanto, para a autora, o Surrealismo e a fotografia se aproximam, uma vez que ambos multiplicam a realidade, pois tornam possível a transformação da “visão”. Nas duas estéticas, a liberdade de desorganizar a técnica é tomada como premissa para descobrir o mistério do banal e do instante.

Para Leirner, embora a fotografia tenha uma inegável contribuição para a concepção moderna do Surrealismo, o movimento não reservou a ela um lugar de proeminência. Ainda assim, a autora propõe que a fotografia é uma atividade simultânea ao Surrealismo, que foi incorporada pelo movimento em alguns aspectos, como se observou nos romances de André

Breton, notadamente em *Nadja*, mas cujos caminhos não ficaram restritos a este movimento artístico.

Sobre a fotografia e o Surrealismo, Susan Sontag considera que as artes nas quais esse movimento “obteve a merecida fama foram a ficção [...], o teatro, a arte da *assemblage* e – de forma mais triunfante – a fotografia”. A teórica enfatiza e completa por reconhecer na fotografia “a única arte nativamente surreal” (SONTAG, 2004, p. 66).

Ainda sobre tais aspectos, Sontag faz considerações mais profícuas e amplia suas reflexões ao declarar que “O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela concebida pela visão natural” (SONTAG, 2004, p. 67). Longa, porém relevante e proveitosa é a meditação que a crítica faz sobre o Surrealismo e o favor prestado pela fotografia a essa estética:

*O surrealismo sempre cortejou acidentes, deu boas-vindas ao que não é convidado, lisonjeou presenças turbulentas. O que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, cujas revelações fantásticas, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir? Foi a fotografia que melhor mostrou como justapor a máquina de costura ao guarda-chuva, cujo encontro fortuito foi saudado por um célebre poeta surrealista como a síntese do belo* (SONTAG, 2004, p. 67, grifos nossos).

Outro ponto importante de ser ressaltado é a consideração de Breton acerca da relevância da invenção da fotografia, notadamente em consonância com as propostas do movimento surrealista. Ao tecer comentários sobre a exposição de Max Ernst, em 1921, Breton afirmara que:

A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia onde **a escrita automática surgida no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento** (BRETON *apud* LEIRNER, 2008, p. 614, grifos nossos).

E, se para André Breton, a fotografia também não é um ícone, mas um indício, uma marca da realidade, Roland Barthes, em *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia* (1984), considera que a fotografia “é contingência pura, e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada)” (BARTHES, 1984, p. 49). Para Barthes, ao contrário do texto que, “pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão”, a fotografia, a seu turno, “fornece de imediato esses ‘detalhes’” (BARTHES, 1984, p. 49), o que justamente reforça o caráter imediato, instantâneo e de apreensão simultânea da fotografia – atributos pretendidos pela poética surrealista.

E, ainda a respeito da fotografia, Benjamin considerou ainda que “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1987, p. 94), retomando, portanto, outra grande relação entre a fotografia e o Surrealismo.

De modo geral, as observações de Benjamin sobre a fotografia surrealista mostram-se também muito pertinentes. Benjamin afirma que as fotografias parisienses de Eugène Atget podem ser consideradas as precursoras da fotografia surrealista. Para o teórico, Atget foi “o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência” (BENJAMIN, 1987, p. 100-101). Benjamin complementa por afirmar que, ao purificar essa atmosfera, Atget “começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito incontestável da moderna escola fotográfica” (BENJAMIN, 1987, p. 101).

Segundo Benjamin, o fotógrafo e ator Eugène Atget buscava na paisagem fotográfica as coisas perdidas e transviadas. São diversos os estudos sobre as fotografias parisienses de Atget, e o que seus ensaios fotográficos, bem como os de outros fotógrafos surrealistas, como Brassi e Boiffard, revelam é a tendência à observação dos espaços cotidianos e banais parisienses, como pode ser notado nas fotografias de Boiffard escolhidas por Breton para a composição de *Nadja*.

De fato, a fotografia surrealista, bem como o movimento surrealista, aparecem intimamente relacionados a paisagens urbanas e banais de Paris, porquanto a relação entre cidade, fotografia e Surrealismo parece surgir novamente, seja pela prática da *flânerie* e de seus registros, seja pela possibilidade de vislumbre da verdadeira face do Surrealismo, como já dissera Benjamin, já que a face surrealista encontra-se no verdadeiro rosto de uma cidade.

Certamente, Breton permite a captura de Paris pelas lentes fotográficas na composição do romance, mas é pelas lentes dos “olhos de avenca” que ele constrói aquelas imagens parisienses antes desconhecidas. *Nadja* personifica e materializa as inovações filosóficas e as concepções modernas de arte e de estética. *Nadja* exala e vive o Surrealismo – o que se vê em seus atos e na construção do seu discurso. *Nadja* representa a força criadora da arte inconsciente e moderna. E, no plano de fundo da narrativa subjetiva do amor e da liberdade, encontra-se o retrato e a descrição ainda espantada do autor diante da nova e desconhecida Paris, que é descortinada pelo encontro com *Nadja*.

## Literature and intermediality: contemporary problems

### ABSTRACT:

---

This article proposes a study of the surrealist novel, *Nadja*, of André Breton, with the purpose of discussing the relevance of photo insert in your organization. Knowing the aesthetic and literary innovation of the postulates of the surrealist movement and the insertion of the photography in this work, the study proposed here aims to understand photography as a literary device and to analyze their meanings and implications in the literary work and in the Surrealism.

**Keywords:** Literature. Photography. Surrealism. *Nadja*.

### Notas Explicativas

\* Mestre, Professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (Brasília – DF), aluna do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Doutorado em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), da Universidade de Brasília (Brasília – DF/Brasil). Possui Graduação em Letras Português, pela Universidade de Brasília (2009), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Brasília (2012) e Mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (2013). É autora do artigo “O riso infantil em ‘Campo Geral’: a alegria como aprendizado e regeneração” (2014), publicado na Revista Palimpsesto (UERJ).

\*\*Pós-Doutor, Professor Adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília (Brasília – DF/ Brasil). Possui Especialização em Ensino de Língua Francesa (1977) e Maîtrise en Lettres Modernes (1982), pela Université de Poitiers, Doutorado em Língua e Literatura Francesa (1990), pela Universidade de São Paulo, e Livre-Docência em Teoria e Crítica do Romance (2005), pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP. É autor do artigo “Natureza e loucura na antologia de contos *Anaconda*, de Horácio Quiroga”, publicado na Revista Ambiente: Gestão e Desenvolvimento (UERR) (2013) e do livro *Lugares e estações da Literatura e da Pintura no romance moderno* (2013).

## Referências

- ARBEX, Márcia. “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?”. In.: *Caligrama*: Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte, v. 4, p. 79 a 94, dezembro/1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In.: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rauanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 21 a 35.
- \_\_\_\_\_. “Pequena história da fotografia”. In.: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rauanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91 a 107.
- \_\_\_\_\_. “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”. In.: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rauanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165 a 196.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Manifesto do Surrealismo”. In.: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 18ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 174 a 208.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14ª edição. Campinas: Papirus, 2012.
- LEIRNER, Sheila “Existe uma fotografia surrealista”. In.: GUINSBURG, J., LEIRNER, Sheila (orgs). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Enviado em: 30 de março de 2015

Aprovado em: 12 de agosto de 2015