

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

HENRIQUE DO NASCIMENTO GAMBI

O Fogo das aparências: descrição e fotografia em *Amor louco*, de André
Breton.

Belo Horizonte
2010

HENRIQUE DO NASCIMENTO GAMBI

O FOGO DAS APARÊNCIAS: DESCRIÇÃO E FOTOGRAFIA EM
AMOR LOUCO, DE ANDRÉ BRETON.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dra. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte
2010

Agradecimentos

- aos meus pais, pelo apoio e confiança incondicionais.
- à Márcia Arbex, pelas sugestões, ensinamentos, amizade e atenção durante a realização desse trabalho.
- ao Marcelo, grande amigo e companheiro de estudos.
- à Lillian, pela amizade de toda uma vida.
- à CAPES, pelo financiamento.
- à Embaixada da França, por ter proporcionado estágio na Université Paris 7 - Denis Diderot, Paris, França.

Sumário

Introdução	08
Capítulo 1: Descrições e Surrealismo	
1.1 Descrição: da deriva textual ao estatuto igualitário.....	14
1.2 Descrever ou fotografar a realidade: Zola e Breton.....	17
1.3 Surrealismo e descrições.....	20
1.4 Fluxo narrativo e a formação de imagens.....	26
Capítulo 2: Surrealismo e Fotografia	
2.1 Alguns conceitos do surrealismo.....	29
2.2 A particularidade do estatuto fotográfico.....	33
2.3 Contexto histórico: Nova Visão e Pictorialismo.....	37
2.4 A fotografia do pensamento.....	41
2.5 A aparente contradição entre surrealismo e fotografia.....	51
Capítulo 3: Texto e Imagem em <i>Amor louco</i>	
3.1 Acaso objetivo e a característica “mágico-circunstancial” da beleza convulsiva....	57
3.2 Noite do Girassol: Brassai fotografa os indícios surrealistas no cotidiano.....	65
3.2.1 “Em Paris a torre Saint-Jacques cambaleante / Igual a um girassol”.....	76
3.3 Desdobramentos do descritivo: a metáfora tecida e o “efeito-quadro”.....	84
3.3.1 A metáfora tecida surrealista e a <i>Femme à la chemise</i> , de Picasso.....	87
3.3.2 A vista pitoresca do pico Teide: segundo momento descritivo.....	92
3.3.3 A descrição pictural do pico Teide.....	94
Conclusão	100
Bibliografia	105

Resumo

Este trabalho visa a estabelecer uma relação entre descrição e fotografia no livro *Amor louco*, de André Breton. Tanto no *Manifesto do surrealismo* (1924) quanto em *Nadja* (1928), o autor condenara as descrições em favor das fotografias, pois estas contribuiriam para a veracidade do relato, tendo, portanto, um valor de testemunho. Esta concepção do processo fotográfico se aproxima da teoria que aponta seu caráter indicial, de marca da realidade. O programa surrealista proposto por Breton era evitar as descrições e relatar com o máximo de acuidade as manifestações surrealistas no cotidiano. Esta pesquisa se concentrou nas fotografias inseridas em *Amor louco* que, em algum momento, são descritas, contrariando o que diz o autor no prefácio de *Nadja*. Apontamos de que maneira Breton descreve essas imagens, vetorizando-as para alguns dos pressupostos do surrealismo. Tal procedimento teria como propósito demonstrar a irrupção do insólito, do onírico e do irracional a partir do cotidiano.

palavras-chave: André Breton, surrealismo, descrição, fotografia.

Abstract

This study aims at establishing a relation between description and photography in André Breton's novel *Amor louco*. Both in *Manifesto do Surrealismo* (1924) and in *Nadja* (1928), the author condemned the descriptions in favor of the photographs, given that these contributed to the truthfulness of the account, having, therefore, a testimony value. This conception of the photographic process approaches closely to the theory that points out its indexical nature, its reality hallmark. The surrealist program proposed by Breton meant to avoid the descriptions and relate the surrealist manifestations in everyday life as accurately as possible. This research focuses on the photographs inserted in *Amor louco*. These, at some point, are described, going against the author's words in *Nadja's* preface. This study shows how Breton describes these images, associating them with some surrealist concepts. Such procedure would have the purpose of demonstrating the irruption of the marvelous, the onirism and the irrational from everyday life.

Keywords: André Breton, surrealism, photography, description.

Résumé

Ce travail de recherche a pour but d'établir un rapport entre description et photographie dans le livre *L'Amour fou* (1937), d'André Breton. Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) et dans *Nadja* (1928), l'auteur avait condamné les descriptions et privilégié l'emploi des photographies, considérant que celles-ci pourraient contribuer à la véracité du récit, ayant, par conséquent, une valeur de témoignage. Cette conception du processus photographique s'approche de la théorie qui considère le caractère indiciel de la photographie, comme trace du réel. Cette recherche s'est attachée à examiner les photographies insérées dans *L'Amour fou* et a constaté que, souvent, elles sont décrites, contrairement à ce que l'auteur avait affirmé dans la préface de *Nadja*, et que ces descriptions dirigent la lecture des images dans le sens des concepts fondamentaux du surréalisme. Cette procédure aurait comme but démontrer l'irruption de l'insolite, du onirique et de l'irrationnel dans le quotidien.

Mots-clé : André Breton ; surréalisme ; description ; photographie.

Introdução

“O surrealismo desapareceu? É que ele não está mais aqui ou ali: ele está em toda parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão”¹. Esta frase de Maurice Blanchot é bastante representativa do que significou a revolução das idéias empreendida pelo surrealismo com a publicação de seu *Manifesto*, em 1924. Desde o princípio, o movimento se ocupou de uma ampla revisão de valores vigentes à época, principalmente contra o senso comum. Através da valorização do insólito e do maravilhoso, do onirismo e de outros conceitos desenvolvidos ao longo de suas experiências, tais como o acaso objetivo e a beleza convulsiva, todo um programa de renovação artística e de vida foi colocado em prática. Esta é uma das características fundamentais do surrealismo: tentar uma aliança entre a vida e a arte, ou, ainda, de uma vida em poesia.

Uma das conseqüências deste novo estado de espírito foi a recusa, por parte de Breton, da maneira tradicional de se escrever um romance. Esta maneira tradicional, além de proporcionar um afastamento da verdadeira experiência do autor em relação ao mundo, estaria ligada ao arbitrário de sua vontade, de seus cálculos, sem espaço para o acaso ou a irrupção do irracional na narrativa: “O autor define o caráter do personagem e, uma vez feito isto, põe seu herói a peregrinar pelo mundo. Haja o que houver, esse herói, cujas ações e reações estão admiravelmente previstas, não deve frustrar – ainda quando pareça fazê-lo – os cálculos de que é objeto”². Dessa forma, os livros de Breton se tornam relatos de experiências vividas por ele e permeadas de diversos elementos propostos pelo movimento. Trata-se de atestar o irracional, o acaso e a liberdade da imaginação no cotidiano. Com isso, há ainda a recusa de se escrever em determinado gênero estabelecido, sendo que a escrita do autor deve se aproximar de uma espécie de documento autêntico, superando as limitações do diário íntimo, da ficção, do poema, para se tornar uma escrita da própria vida: “A autenticidade de um texto torna-se o seu critério justificativo. A sua autenticidade confunde-se com a profundidade do momento, da experiência vivida, e o seu valor identifica-se com o seu poder emocional sobre o receptor”³.

¹ BLANCHOT. “Reflexões sobre o surrealismo” in: *A parte do fogo*, p.88.

² BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.21.

³ DUROZOI. *O Surrealismo*, p.308.

Um dos recursos para se compor esta “antiliteratura” foi a inserção de reproduções de fotografias, uma vez que, por meio dessas imagens, se estabeleceria um vínculo mais estreito com a realidade. Como exemplo deste procedimento, podemos citar os seguintes títulos: *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) e *Amor louco* (1937).

O livro *Amor louco*, objeto de estudo dessa dissertação, é composto de sete capítulos, sendo que grande parte deste material já havia sido publicado de maneira esparsa na revista *Minotaure*: o primeiro capítulo do livro, no qual se discute o conceito de beleza convulsiva, foi originalmente lançado no número 5 do periódico em 1934, sob o título de “La beauté sera convulsive”. Já o quarto capítulo de *Amor louco* foi publicado inicialmente no número 7 de *Minotaure* com o título de “La nuit du Tournesol”. No livro ainda há o relato da visita de André Breton às Ilhas Canárias, mais especificamente ao Pico Teide, em companhia de Jacqueline Lamba. O texto intitulado “Le château étoilé” descreve a estadia do casal em Tenerife, e fez parte do número 8 de *Minotaure* de junho de 1936. Estes serão os capítulos de *Amor louco* que analisaremos em nossa dissertação. Pelos temas apresentados, percebemos, de início, o objetivo de Breton em colocar em relevo conceitos do surrealismo, inseridos em uma narrativa que desenvolve as experiências do autor, como é o caso de sua visita à ilha de Tenerife ou a descrição de seu encontro com Jacqueline Lamba.

Completando esta parte textual há, ainda, vinte ilustrações, em que aparecem fotografias de Man Ray, Brassäi, Rogi André, Dora Maar e Henri Cartier-Bresson. Além dessas, foram incluídas algumas fotografias de obras de arte (Cézanne, Picasso, Max Ernst) e, por último, fotografias sem indicação de autoria. Dentre esses fotógrafos, analisamos aspectos das obras de Man Ray e Brassäi que, além de terem participado mais ativamente do surrealismo, foram os que cederam o maior número de imagens para o livro.

Utilizamos neste trabalho, para fins de citação, a edição portuguesa de *L'Amour fou*, publicada pela editora Estampa em 1971, cotejando os trechos citados com a edição francesa da Gallimard, uma vez que não há uma tradução brasileira do referido livro. A única alteração estrutural observada entre essas duas edições diz respeito à ordem das imagens. A publicação portuguesa as inseriu na sequência em que são citadas pelo texto, fato que não acontece na edição francesa.

A inserção de fotografias teria como objetivo, como Breton afirma no prefácio de *Nadja*, evitar as descrições e servir como documento “tomado ao vivo” do evento:

Talvez convenha de modo especial a *Nadja*, em razão de um dos principais imperativos “antiliterários” aos quais esta obra obedece: a par da abundante ilustração fotográfica que objetiva eliminar qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do surrealismo* -, o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato.⁴

A fotografia, portanto, contribui com seu peso de real à veracidade do que ali está sendo relatado. Assim sendo, neste trabalho optamos pela via teórica que aponta para o caráter indicial da fotografia, para a necessidade de seu referente. Neste campo, dois teóricos são de grande importância para nossa abordagem: Philippe Dubois e Rosalind Krauss, esta última ainda se destaca pela especial atenção que dedicou à análise da fotografia surrealista em seu livro *O Fotográfico*, um dos principais subsídios de nossa dissertação no capítulo no qual exploramos este domínio.

O segundo objetivo que Breton aponta no prefácio de *Nadja* para a utilização das imagens é o repúdio às descrições. Esta forma literária ainda estaria por demais vinculada a uma literatura tradicional, sobretudo Realista e Naturalista. Apesar do que diz o autor neste prefácio, Breton procede a diversas descrições, muitas vezes vinculadas a essas imagens. Portanto, nesta dissertação, nos deteremos também na análise da relação entre texto e imagem, descrições e fotografias. Nossa análise se concentrará em apenas quatro dos capítulos do livro, devido à complexidade da prosa de Breton e à quantidade de ilustrações encontradas em *L'Amour fou*. Uma análise de todas as imagens e de seus contextos demandaria um tempo muito maior de pesquisa.

Nossa dissertação está dividida em três capítulos: o primeiro, “Descrições e surrealismo”, trata de uma discussão sobre a evolução do gênero descritivo na literatura, com base nos estudos de Philippe Hamon, e em dois conceitos relacionados a essa matéria: o conceito de saturação pictural (Liliane Louvel) e o de metáfora tecida (Riffaterre); o segundo capítulo, “Surrealismo e fotografia”, é formado por uma contextualização da fotografia surrealista, de uma breve análise sobre o seu estatuto indicial (Dubois) e a aparente contradição que este estatuto poderia criar em um ambiente textual permeado pela descrição do onírico, do acaso objetivo e do maravilhoso; a terceira parte é constituída da fusão destes dois primeiros momentos: a descrição e a fotografia. Nesta última parte, destacaremos de *Amor louco* determinados

⁴ BRETON. *Nadja*, p.8.

trechos em que a fotografia é descrita na narrativa, tratando de analisar a relação entre texto e imagem.

A princípio, a abordagem pode parecer contraditória: escolher como instrumento metodológico justamente as descrições, uma vez que Breton as repudiava. Mas se retomarmos o contexto em que tal trecho está inserido, iremos perceber que Breton se insurge contra um tipo preciso de descrição: aquelas que remetem às literaturas realistas e psicologizantes. Assim sendo, o próprio autor não deixa de descrever eventos e elementos de sua teoria, uma vez que o processo descritivo dificilmente poderia ser evitado. Partimos deste ponto em nossa dissertação: uma tentativa de definição de descrição que possa abarcar alguns elementos da escrita surrealista. Neste ponto, utilizamos, sobretudo, o livro *Du descriptif*, de Hamon.

O crítico francês apresenta um amplo espectro deste procedimento, desde os primórdios de seu emprego a um sistema propriamente dito. No nosso primeiro capítulo, apresentamos, brevemente, a evolução do estatuto descritivo em relação à literatura, chegando à associação que acontece entre descrição e a formação de metáforas e comparações, recursos tão recorrentes na escrita de Breton. Tendo como hipótese de trabalho a aproximação entre texto e imagem, essa associação entre descrições e as figuras de discurso aparece como fundamental para nossa dissertação, uma vez que o texto é repleto de imagens verbais compostas através de metáforas e comparações inesperadas, sendo estas um dos motores da escrita surrealista. A função essencial das imagens assim formadas não é a de tender apenas para uma representação visual, mas ainda a de “provoquer un ébranlement de tout l’être, dans lequel se rejoignent perception physique et représentation mentale”⁵. Neste sentido, as fotografias que aparecem no texto afirmam a presença do real, estabelecendo um equilíbrio entre a poética surrealista e a experiência.

Ainda no primeiro capítulo desta dissertação, durante nosso percurso da evolução da descrição na literatura, fez-se necessária uma abordagem de dois movimentos que empregaram a descrição de forma um tanto abusiva: o Naturalismo e o Realismo. Esta análise tem a importância de demonstrar em que medida, acreditando na descrição enquanto desvelamento da realidade, estas tendências se afastaram da crença de Breton da literatura enquanto verdadeiro testemunho de uma experiência. Como dissemos anteriormente, era sobre este ponto que recaía a crítica no *Manifesto do*

⁵ BONNET. Notice, in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1702.

surrealismo. Nesta parte de nosso trabalho, ainda inserimos uma pequena discussão sobre a relação que um dos maiores expoentes da literatura realista tinha com a fotografia: Emile Zola.

Retomando a relação entre descrição e metáfora surrealista, objeto de estudo do terceiro item do primeiro capítulo, tentamos demonstrar de que forma uma espécie de “dominante”, termo emprestado do formalismo russo por Hamon para indicar a tendência de determinados trechos em se agrupar em torno de eixos específicos, se destaca da escrita de André Breton.

Este desdobramento da teoria de Hamon nos indica o segundo ponto de nosso instrumental teórico: o conceito de metáfora tecida de Michael Riffaterre. Segundo este autor, a análise da poética surrealista por vezes se torna falha por não se levar em consideração a estrutura do encadeamento das imagens verbais surrealistas: “os críticos geralmente se contentam em constatar essa obscuridade ou explicá-la pela inspiração subconsciente ou qualquer outro fator exterior ao poema”⁶. Discutiremos essa teoria no terceiro capítulo, quando da análise do episódio de *Amor louco* que trata da visita de Breton a Tenerife. Imagem verbal e visual se complementam para sugerir ao leitor as manifestações do surreal na natureza das ilhas de Canárias.

O último conceito do descritivo que utilizamos nesta dissertação é o de saturação pictural, elaborado Liliane Louvel, em que a descrição começa a se aproximar das artes visuais.

Iniciamos o segundo capítulo desta dissertação expondo alguns conceitos do surrealismo. Nossa opção em inserir essa discussão neste momento, para logo em seguida abordar a questão da fotografia, justifica-se por parecer haver entre ambos uma espécie de incompatibilidade. Como um processo indicial, que “cola em seu referente”, como disse Barthes, poderia revelar a manifestação do irracional, do onírico e do maravilhoso no cotidiano? E quais as características fundamentais de uma fotografia dita “surrealista”? Nesta parte de nossa dissertação, apontaremos duas vertentes originárias, cada uma delas representada por um fotógrafo: Man Ray e Eugène Atget.

No terceiro item do segundo capítulo, apresentamos uma breve contextualização das principais correntes fotográficas dos anos de 1920 e início de 1930, e que de certa maneira influenciaram a recepção da fotografia surrealista: o Pictorialismo e a Nova Visão. Esta discussão nos levou à análise de alguns procedimentos da arte surrealista,

⁶ RIFFATERRE. *A Produção do texto*, p.195.

com o objetivo de identificar a forma pela qual algumas técnicas foram evitadas ou privilegiadas pelos artistas pertencentes ao surrealismo, e aproximá-las da prática fotográfica, na tentativa de estabelecer seus limites e técnicas. Os trabalhos de fotógrafos, como Man Ray e Raoul Ubac, que ficaram famosos por tentarem estender à produção da imagem conceitos desenvolvidos no âmbito da poesia surrealista, são discutidos no trecho. Mas a escolha de Breton para ilustrar *Amor louco* recai em um outro tipo de imagem, ou seja, não naquela em que os conceitos do movimento estivessem imbricados em sua produção, mas na fotografia que parece, antes, sugerir um tipo de “ambiência” ou sentimento surrealista como aquela praticada por Eugène Atget.

Encerrando a segunda parte desta dissertação está o subitem “A aparente contradição entre fotografia e surrealismo”, em que começamos uma discussão da relação entre texto e imagem. Nossa intenção é apresentar uma espécie de preâmbulo para o terceiro capítulo, em que haverá a análise de casos pontuais deste paralelo. Aqui, começamos a vislumbrar a forma pela qual o texto, por vezes, vetoriza semanticamente as informações das ilustrações.

O terceiro capítulo trata da relação entre texto e imagem, destacando três episódios de *Amor louco*: o primeiro, uma visita de Breton acompanhado do escultor Giacometti ao mercado das pulgas de Saint-Ouen; o segundo episódio, a “Noite do Girassol”, em que Breton descreve seu encontro com Jacqueline Lamba; e, por fim, o episódio da estadia do casal na ilha de Tenerife, a convite da *Gaceta de arte*, com o intuito de organizar uma exposição. Cada um desses episódios está vinculado a um ou mais conceitos surrealistas: a beleza convulsiva, no primeiro; o conceito de escrita automática, amor surrealista e acaso objetivo no segundo; e, por último, a manifestação do amor em meio à natureza da ilha. Todos esses conceitos foram discutidos em nossa dissertação no capítulo precedente.

Este trabalho não tem por objetivo a análise exaustiva do paralelo entre texto e imagem em *Amor louco*. Nosso objetivo, e a importância desta pesquisa reside neste fato, é cobrir parcialmente a lacuna existente em relação a este livro em nossos estudos literários, pois escassas são as obras que o têm como objeto de estudo. Durante nossas pesquisas, pudemos constatar que *L'Amour fou* ainda não recebeu uma tradução brasileira. Por outro lado, também é incipiente, em nossa tradição, os estudos referentes às relações entre fotografia e texto, e essa situação é evidente na dificuldade inicial em se estabelecer teorias que sirvam como um ponto de partida para a análise desta relação.

Capítulo 1: Descrições e Surrealismo

Cependant une des plus grandes beautés de l'art des *Descriptions*, est de représenter les objets capables d'exciter une émotion dans l'esprit du lecteur, et de mettre en jeu ses passions (...).

L'Encyclopedie, article « *Descriptions* »

1.1 Descrição: da deriva textual ao estatuto igualitário

O estatuto literário da descrição sempre foi motivo de controvérsia. Indagava-se sobre o devido lugar que ocuparia em um texto, ou, ainda, sobre a maneira correta de ser empregada em determinadas obras. Na retórica antiga, era utilizada principalmente para fins jurídicos ou didáticos, sendo que, para o primeiro, serviria para fornecer um inventário da causa em questão e, para o segundo, forneceria diversas qualidades de um objeto ou matéria do ensino. No que diz respeito à literatura, esta forma estilística particular ou gênero literário incerto, pois poderia se manifestar de formas variadas, ocupava um lugar inferior na hierarquia textual, devendo apenas estar vinculada ao tema principal da obra. A função da descrição era apenas servir à narrativa, sendo, por vezes, vista mesmo como uma espécie de ameaça à coesão textual. Philippe Hamon, no livro *Du descriptif*, afirma:

Or les théoriciens classiques ne semblent avoir vu dans une description qu'une "dérive" aléatoire du détail au détail, procédé qui, par-dessus tout, menace l'homogénéité, la cohésion et la dignité de l'oeuvre. Pour la plupart des théoriciens classiques, le détail doit d'abord être réduit, supprimé, et ensuite il doit être homogénéisé, intégré à une suite de détails "équivalents" – ce qui suspend et annule son statut même d'élément "en relief".⁷

Portanto, matéria de deriva textual, os retóricos clássicos tentaram estabelecer determinados procedimentos que conteriam a ameaça descritiva em relação ao todo textual e aos seus temas principais. De fato, ao proceder a uma descrição, o autor poderia abrir um campo de possibilidades infinitas, já que não há um limite a ser

⁷ HAMON. *Du descriptif*, p.19.

imposto a esta prática. Trata-se de um alinhamento de palavras que determinam e classificam o termo ou fato principal. Neste caso, a competência lexical e enciclopédica do autor poderia contribuir para a falta de uma coesão textual, já que a descrição aparece quase sempre como que à parte do narrativo.

Como forma de evitar tal processo aleatório, os clássicos tentaram impor determinados parâmetros descritivos. O principal deles foi a descrição homérica. Tal descrição tendia a uma dramatização de seus elementos e, levando em consideração a principal relação opositiva em uma descrição, ou seja, o tempo da narrativa e sua suspensão por este procedimento, a listagem de objetos e artefatos seguia uma ordem de acordo com a sucessão temporal da ação. Com isso, a descrição era incorporada à narrativa sem uma completa interrupção de seu fluxo, em razão do descritivo. Philippe Hamon aponta este fato da seguinte forma:

Cela consiste par exemple en ce que, au lieu de passer directement en revue les différentes pièces de l'armement d'un guerrier, l'auteur nous présente ce guerrier s'habillant pour partir au combat et revêtant, successivement, les différentes pièces de son armement, conformément à l'ordre "naturel" de n'importe quel programme d'habillement (le baudrier, par exemple, viendra *après* la cuirasse).⁸

Contornava-se o efeito aleatório da descrição evitando uma enumeração pura e simples dos elementos. Estes aparecem encadeados em uma sucessão temporal "natural", favorecendo o efeito do real presente no texto. Era essa a maneira de subordinar o trecho à narrativa. Como podemos perceber, na hierarquia textual, as descrições sempre eram consideradas como subjacentes ao tema ou ao tempo da narrativa.

A descrição aparecia quase sempre, portanto, em estado de beligerância em relação ao tempo da narrativa.

Ainda de acordo com Hamon, esta característica da descrição, que parece assombrar o texto narrativo em seu conjunto e comprometer sua eficácia, diz respeito à atenção exagerada sobre o detalhe. O autor que inicia uma descrição, por vezes, detém-se demasiado sobre as qualidades e fragmentos de alguma cena ou personagem. O detalhe assim exacerbado parece subverter o que está sendo contado em favor de uma análise que não contribuiria em nada para o conhecimento do leitor em relação à história. Este tipo de atenção foi bastante empregada no estilo realista de Zola. O autor francês é bastante conhecido por suas longas descrições e competência em por em prática todo um léxico emprestado seja da arquitetura ou mesmo da fisiologia.

⁸ HAMON. *Du descriptif*, p.26.

Antes, porém, que as descrições adquirissem um estatuto necessário e igualitário em um texto narrativo, houve longos debates sobre sua verdadeira importância durante os séculos XVIII e XIX.

A mudança começa a ocorrer a partir de Buffon, importante ensaísta e naturalista do século XVIII, conhecido também pela sua definição de estilo na literatura. Co-autor da célebre *Histoire Naturelle* (1749-1767), será ele um dos primeiros a resgatar a descrição de seu papel subalterno, reconhecendo a importância do procedimento na formação de figuras de estilo, instituindo a descrição como finalidade de sua disciplina:

Ainsi quand Buffon définit la description, procédé textuel qui est à la fois le moyen et la fin de sa discipline, il place délibérément “l’histoire” dans la dépendance de la description, renversant par là une hiérarchie qui avait force de loi, mais conserve les mêmes préventions pour le “petit détail”, et la dépendance anthropomorphique globale de la description (elle doit “rouler sur les rapports que les choses naturelles ont entre elles et nous.”⁹

Apesar de ser o início, portanto, de uma espécie de inversão de valores, em que a descrição passa a ter um valor em si mesma, seguem ainda algumas restrições ao gênero descritivo. A mesma dependência do detalhe com relação às suas partes e, destas, para com o todo narrativo ainda são prescritos como sendo de suma importância. O passo seguinte para a emancipação do gênero foi dado quando a descrição passou a ser considerada necessária à formação de figuras do discurso, tais como acontece, por exemplo, nas comparações e metáforas.

Associando a descrição a estas figuras quase que imprescindíveis ao gênero narrativo, a descrição se torna peça fundamental na origem de diversos textos. Hamon, citando uma dessas defesas do descritivo, aponta o caso de A. Baron, que procede ao seguinte raciocínio em seu livro *De la Rhétorique, ou de la composition oratoire et littéraire*:

La plupart des Rhétoriques n’insistent pas assez sur la description; c’est un tort. La description revient presque inévitablement en quelque ouvrage que se soit. L’allégorie, la comparaison, les métaphores même et la plupart des figures ne sont que des descriptions, plus ou moins prolongées.¹⁰

Procedendo dessa forma, podemos começar a vislumbrar uma aproximação entre a teoria descritiva e o surrealismo, uma vez que o pensamento por analogias, as metáforas e as comparações eram recorrentes na nova poética proposta pelo movimento. Como

⁹ HAMON. *Du descriptif*, p.26.

¹⁰ BARON *apud* HAMON. *Du descriptif*, p.28.

veremos, não apenas nestes casos, mas ainda na descrição de eventos ou de pessoas, mesmo acompanhados de fotografias, Breton lança mão do recurso descritivo. O autor repudiava a descrição componente da literatura realista, em que a narrativa servia antes de tudo para encobrir a realidade. Entretanto, antes da análise deste tópico, vejamos de que forma o realismo literário, tendo por expoente a figura de Emile Zola, fez um uso considerado abusivo das descrições e em que ponto recai a crítica de André Breton sobre as descrições realistas, uma vez que é deste ponto que o autor parte para conceber uma crítica a tal literatura no *Manifesto do Surrealismo* (1924).

1.2. Descrever ou fotografar a realidade: Zola e Breton.

O Naturalismo e o Realismo, influenciados pelas teorias científicas da época, propunham apresentar cenas e natureza como de fato eram, sem uma idealização de suas essências. Colocando em primeiro plano as descrições materiais e cruas da realidade, com a exaustão de suas análises, os autores do naturalismo acreditavam se aproximar da observação científica no que diz respeito à própria realidade. Evidentemente, tal aproximação apenas levaria a uma forma de artifício, o da linguagem como depósito de informações adjacentes e, em última instância, ao que Roland Barthes denominou de “efeito de real”¹¹.

Emile Zola escreve um artigo intitulado *De la description*, no qual afirma que, estudando-se as formas descritivas de Mlle. de Scudéry a Flaubert, seria possível escrever a história da filosofia e da ciência da época. Neste artigo, o autor critica a literatura do século XVII por não apresentar personagens ancorados em cenários ou meio social:

Nous verrions le roman du XVII siècle, tout comme la tragédie, faire mouvoir des créations purement intellectuelles sur un fond neutre, indéterminé, conventionnel; les personnages sont de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace; et dès lors le milieu n'importe pas, la nature n'a aucun rôle à jouer dans l'oeuvre.¹²

Portanto, segundo o autor, descrever em profundidade, ou seja, com bastante acuidade, significa inserir o personagem no meio em que vive, aproximando-se da própria

¹¹ Cf. BARTHES. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*.

¹² ZOLA. “De la description” *apud* HAMON. *La description littéraire*, p.155.

realidade de suas existências. Desta maneira, a descrição funcionaria como verdadeiro estudo, e como uma espécie de prova, dos usos e costumes de um indivíduo inserido em determinado meio. O autor se aproxima do cientista que observa a natureza e procede à elaboração de suas leis e teoremas. O ato de descrever está bastante vinculado ao de observar e deduzir. Daí a necessidade de, antes de iniciar a escrita da obra, haver o cuidado de elaborar longas notas baseadas em documentações verídicas, tais como as procedentes de livros técnicos, historiográficos ou de cartografia.

Este método tem como objetivo descrever a realidade tal como ela se apresenta, constituindo quase que uma espécie de ato de honestidade daquele que conta a história ao leitor. Além desse fator, através da observação / descrição torna-se possível a aproximação da essência do personagem:

Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.¹³

A narrativa é construída, portanto, a partir de listas retiradas de diversos campos do saber humano e que, inseridas no texto, atestariam a veracidade de todo o processo de transformação do personagem. Poderíamos nos questionar, neste ponto, sobre qual seria a relação de Zola com a fotografia, uma vez que o autor era também um praticante conhecedor do domínio fotográfico. Charles Grivel, em seu texto “Zola photogénèse de l'oeuvre”, comenta sobre a relação destas listas e cadernos de anotações com a fotografia. Grivel parte do fato de que Zola recusava inserir em seus dossiês fotografias de lugares em que havia feito suas anotações / descrições. Essas fotografias não auxiliariam o autor na retomada de determinados detalhes descritivos feitos no local? E por que não inserir, como fez Breton, fotografias em sua narrativa para reforçar a realidade do que está sendo narrado?

No século XIX, as fotografias ainda eram tidas como uma captação mecânica e brutal da realidade, justamente o que era repreendido pela crítica no romance naturalista:

En effet, il faut bien se souvenir que l'esprit du temps comprend la photographie comme une captation mécanique et brutale, insatisfaisante à tous égards, de l'objet et que la critique en place refuse aussi, pour ces mêmes raisons, au roman naturaliste qu'elle assimile à une opération photographique, toute valeur

¹³ ZOLA. “De la description” *apud* HAMON. *La description littéraire*, p.157.

artistique – “*La Faustin ? C’est de la photographie instantanée pratiquée avec un appareil détraqué!*”¹⁴

Zola era um praticante esclarecido sobre as técnicas de captação de imagem e de seus procedimentos. Grivel ainda comenta sobre um pequeno caderno de notas, descoberto posteriormente, em que o autor naturalista fazia suas anotações sobre tempo de exposição do modelo, de abertura da objetiva e sobre os diferentes graus de luminosidade possíveis para a fotografia. Todo esse conhecimento do autor poderia ainda tê-lo auxiliado na produção de imagens que serviriam na recriação exata de uma perspectiva de paisagem ou local que seriam reproduzidos em sua narrativa. Mas Zola segue a via oposta, pois fotografia e escrita não se confundiam em sua estética. Sobre a possibilidade de ser ilustrado, o autor recusa categoricamente uma proposta feita em 1888 por André Ibels:

Vous me forcez à vous dire ce que je pense de l’illustration du roman par la photographie. J’aurais préféré ne pas répondre, car je ne crois guère au bon emploi ni au bon résultat de ce procédé. On tombera tout de suite dans le nu.¹⁵

Portanto, para Zola, inserir uma fotografia em sua narrativa seria apresentar a realidade desnudada de um filtro individual, uma impressão particular. A escrita, ao reproduzir esse sentimento individual do personagem é o ponto crítico desta escola literária, pois se torna artifício, não obstante as inúmeras listas e descrições.

O trabalho não é tão simples, pois toda escrita apresenta um ritmo definido, um estilo próprio e outras marcas que podem ser identificadas como um trabalho artístico, como um trabalho de ficção. Neste sentido é que Valéry, ao tratar da literatura praticada neste contexto, aponta a contradição na própria essência de todo o processo:

Empregaram na descrição dos objetos mais comuns, às vezes dos mais desprezíveis, requintes, deferências, um trabalho, uma virtude admiráveis; mas sem perceber que, dessa forma, estavam trabalhando fora de seu princípio, e que inventavam um outro “real”, uma verdade fabricada por eles [os escritores realistas], totalmente fantástica. Na verdade, eles colocavam os personagens mais vulgares, incapazes de se interessarem pelas cores, de encontrarem prazer nas formas das coisas, em ambientes cuja descrição havia exigido um olho de pintor, uma emotividade de indivíduo sensível a tudo o que escapa a um homem qualquer.¹⁶

¹⁴ GRIVEL. “Zola photogénèse de l’oeuvre”, p.34. In: *Études photographiques*, 15 - Novembre 2004.

¹⁵ GRIVEL. “Zola photogénèse de l’oeuvre”, p.36. In: *Études photographiques*, 15 - Novembre 2004.

¹⁶ VALÉRY. *Variedades*, p.78.

O excesso descritivo e a acuidade das formas e do ambiente que, segundo os realistas, visavam aproximar do meio natural e da “verdade” do indivíduo, criariam inversamente um efeito de artificialidade e de construção literária. Tal literatura, ao invés de se aproximar do real, apenas se afastaria da verdade cotidiana.

É deste ponto que parte a crítica aos romances tradicionais feita no *Manifesto do Surrealismo* por André Breton. Segundo este autor, essas descrições apenas reforçam o caráter de impostura do romance tradicional. Para o surrealismo é importante que a narrativa se confunda com o vivido, com a experiência do autor em relação à vida. Na contramão da literatura realista, Breton propõe uma literatura de “observação clínica”, em que os eventos deveriam ser narrados tais como acontecem, e os nomes verdadeiros dos personagens deveriam ser reclamados pelo autor:

O surrealismo sempre propôs que essa relação fosse encarada segundo o modelo da observação clínica. Não há um acidente suscetível de ser omitido, um nome suscetível de ser modificado, sem que imediatamente se caia no domínio do arbitrário. Chamar a atenção para a irracionalidade imediata e perturbante de determinados acontecimentos implica a estrita autenticidade do documento humano que os houver registrado.¹⁷

Uma das conseqüências desta observação clínica foi a recusa em empregar descrições, que deveriam ser substituídas por fotografias. Mas como veremos, Breton utiliza as descrições por diversas vezes, mesmo em trechos que são acompanhados de imagens. Neste caso, cabe uma análise do contexto em que tal recusa foi manifestada.

1.3. Surrealismo e descrições

No *Manifesto do Surrealismo*, André Breton propõe uma nova forma de se encarar a realidade, em que o onírico, o acaso e o maravilhoso deveriam se opor a um pensamento demasiado lógico. Esta proposta tem como efeito alterar, em certo sentido, a concepção de literatura, que, abandonando a forma tradicional de se compor um romance, criticada no manifesto, deveria recair sobre a análise deste novo real proposto pelo movimento. É neste ponto que o autor critica as descrições:

¹⁷ BRETON. *Amor louco*, p. 53. (C'est sur le modèle de l'observation médicale que le surréalisme a toujours proposé que la relation en fût entreprise. Pas un incident ne peut être omis, pas même un nom ne peut être modifié sans que rentre aussitôt l'arbitraire. La mise en évidence de l'irrationalité immédiate, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre – Éditions Gallimard)

E as descrições! Nada há que se compare à insignificância delas: mais não são que imagens de catálogos sobrepostas, e o autor, que se sente autorizado a amontoar tantas quantas lhe der na telha, vale-se da oportunidade para me mostrar furtivamente seus cartões postais e se esforça para obter minha anuência em matéria de lugares-comuns (...).¹⁸

O repúdio às descrições aparece em um contexto bem definido no manifesto, ou seja, exatamente no ponto em que André Breton recusa a forma de escrita do romance realista ou naturalista como mera impostura. Citando o caso de Valéry, que havia proposto, segundo nos informa o manifesto, proceder a uma compilação das primeiras frases dos romances tradicionais a fim de atestar sua insipidez, poderia se ter uma noção exata de a quantas andava a mentalidade da época. Frases do tipo “*A marquesa saiu às cinco horas*”, que teriam a função de mero adorno da narrativa, e que seriam totalmente arbitrárias, não informando nada de fato sobre a realidade, deveriam ser descartadas.

As descrições realistas apenas teriam como objetivo compor um cenário, em última instância, totalmente desnecessário no que diz respeito à realidade, uma vez que seus efeitos sobre os personagens, e as descrições de eventos que porventura ali ocorressem, já estariam totalmente definidos na mente do autor tradicional, sem nenhuma fissura que permitisse o surgimento do acaso. Desta forma, a descrição recai no domínio do arbitrário:

Que o espírito se proponha, ainda que de passagem, ocupar-se com semelhantes *assuntos* é coisa que não estou disposto a admitir. Haverá quem sustente que essa descrição de nível escolar está situada no lugar certo e que, a esta altura do livro, o autor tem suas razões para me cansar com ela. Nem por isso ele deixa de perder seu tempo, visto que me recuso a entrar nesse aposento. A preguiça ou o cansaço dos outros não me farão mudar de idéia.¹⁹

A descrição realista segue, portanto, um programa definido, uma mecânica de construção que afasta o leitor da realidade e da verdadeira impressão que tal autor tem em relação ao mundo. Sendo assim, no livro *Nadja*, Breton nos informa que apreciaria Flaubert se garantissem a ele que o autor escreveu de fato *Salammbô* para “dar a noção do amarelo”, ou ainda, *Madame Bovary*, com a intenção de fazer algo que fosse da cor dos cantos mofados onde se escondem os tatuzinhos.²⁰

Portanto, Breton se posiciona não exatamente contra as descrições de uma maneira geral, já que tal fato seria mesmo inconcebível na composição de uma

¹⁸ BRETON. *Manifesto do Surrealismo*, p.20.

¹⁹ BRETON. *Manifesto do Surrealismo*, p.20.

²⁰ Cf. BRETON. *Nadja*, p.14.

narrativa, mas contra um tipo específico de descrição, a descrição arbitrária, por assim dizer, lógica, encadeada de acordo com os eventos construídos pelo autor.

Assim, o autor surrealista descreve ruas, eventos e pessoas, mas seguindo uma hierarquia diferenciada. O que permeia suas descrições são o onírico, a manifestação do maravilhoso e o acaso. Estes conceitos surrealistas, como veremos, têm efeito mesmo sobre as descrições de Breton, que se apresentam por vezes vacilantes, incertas, como se o próprio autor desconfiasse do que ali estivesse sendo relatado, como notamos na frase de abertura do capítulo “Noite do Girassol” : “Hesito, devo confessá-lo, em dar este salto, temendo cair no ilimitado desconhecido”²¹, que será objeto de nosso terceiro capítulo.

A narrativa deve, portanto, relatar os fatos como estes aconteceram, sem omitir nada, para que o autor ateste a surrealidade no cotidiano. Uma vez que Breton lança mão de diversas descrições em sua narrativa para testemunhar o desconhecido, ou seja, a manifestação do irracional, do insólito, em suas experiências, tentaremos examinar tais trechos descritivos de acordo com determinados sistemas teóricos, levando em conta a relação entre texto e imagem em *Amor Louco*.

A fotografia, sob a perspectiva de André Breton, guarda uma estreita relação com a realidade, na medida em que é traço ou marca de um evento. Assim sendo, como o autor afirma no prefácio de *Nadja*, as fotografias que aparecem no livro serviriam a dois propósitos, como espécie de testemunho ou documento do evento e para substituir as descrições. Como comentamos anteriormente, acreditamos que o autor, quando afirma que as fotografias substituem as descrições, tinha em mente as descrições da literatura de cunho realista ou naturalista, principalmente, que se afastavam da experiência realmente vivida. Assim sendo, partiremos de algumas teorias do descritivo, principalmente do amplo sistema proposto por Philippe Hamon. Como desdobramento de sua teoria, serão utilizados os conceitos de Liliane Louvel sobre os “marcadores de picturalidade” e a metáfora tecida surrealista, de Riffaterre, como subsídios para nossas análises.

A variedade de formas e maneiras com que uma descrição pode emergir de um texto é o primeiro problema teórico que aparece em uma análise deste gênero particular da literatura. Pode-se descrever, a princípio, qualquer coisa a qualquer pessoa. O ato de descrever é uma forma de classificação e de hierarquização de alguns de seus

²¹ BRETON. *Amor louco*, p.53. (J'hésite, il faut l'avouer, à faire ce saut, je crains de tomber dans l'inconnu sans limites. – Éditions Gallimard).

componentes; neste caso, podem-se estabelecer pólos de atração em determinada declinação de um paradigma.

Philippe Hamon utiliza o termo “dominante”, emprestado dos formalistas russos, para comentar sobre uma determinada tendência dos trechos descritivos em vetorizar a descrição em direção a temas ou estilos da narrativa. Em seu contexto original, o termo empregado por Roman Jakobson era definido da seguinte maneira:

Se numa mensagem verbal a função dominante é a estética, tal mensagem pode, com certeza, utilizar muitos instrumentos da linguagem expressiva, mas todos estarão submissos à função decisiva do trabalho, isto é: deixam-se transformar pelo dominante.²²

Para uma análise pormenorizada de determinado trecho, deve-se ainda atentar para os componentes de uma infra-estrutura descritiva, alguns índices que apontam, por exemplo, o início e o fim de uma descrição, a determinação de um campo lexical que limita a deriva descritiva ou, ainda, o posicionamento do narrador diante da descrição como detentor de um conhecimento ou poder sobre o assunto.

Um dos principais pontos de partida para a análise de uma descrição é o posicionamento do narrador em relação à declinação do paradigma. Descrever, geralmente, significa de certa forma persuadir o leitor, seja pela extensão de uma lista de componentes, seja pelo conhecimento que ele demonstra do campo lexical em questão. Em última instância, trata-se de um *faire croire*, nas palavras de Hamon: “*croire à (la vérité, la fidélité de ce qui est décrit) passant par un croire en (en un descripteur crédible)*”²³. Neste caso, uma descrição deve ser minuciosa, no sentido de convencer o leitor do conhecimento do narrador / autor em relação ao que está sendo tratado. O papel do leitor torna-se também importante no processo descritivo:

Le texte descriptif sollicite également, de la part du lecteur, la compétence d’une opération particulière, celle de *hiérarchie*. Un système descriptif, tout le temps qu’il dure, qu’il “occupe” du texte, renvoie perpétuellement le lecteur à sa faculté de comprendre des systèmes hiérarchisés; (...) La description est donc une sorte de “mise en facteur commun” d’un contenu et d’une pluralité de termes.²⁴

Assim, em uma descrição, o leitor forma um horizonte de expectativas em relação ao campo que está sendo circunscrito pelo autor. Como exemplo, poderíamos citar a simples descrição de uma “casa”. Neste caso, este termo é chamado pelo autor de “termo sincrético global”, que será declinado em seus termos componentes (telhado,

²² JAKOBSON. “O dominante” in: *Formalismo Russo*, p.488.

²³ HAMON. *Du descriptif*, p.39.

²⁴ HAMON. *Du descriptif*, p.46.

janela, porta, etc.) em uma descrição. Neste processo é revelado um paradigma latente da descrição em que todos os elementos são colocados sobre um eixo comum, a operação de *mise en facteur commun*. Mas de que forma este processo poderia ser útil em nosso caso, ou seja, no que diz respeito à descrição em *Amor louco*?

No episódio central do livro *Amor louco*, “Noite do Girassol”, é relatado o encontro do autor com uma desconhecida. Breton afirma neste trecho que deseja intensamente um encontro com aquela mulher e a descreve nestes seguintes termos:

Essa mulher ainda jovem que acabava de entrar parecia vir como que rodeada de uma vapor – vestida de uma labareda? (...) Se bem que eu poucos gestos fizesse, os seus olhos, durante tanto tempo erguidos, nunca ou quase nunca pestanejaram: ali, a poucos metros de mim, dardejavam a sua longa e ausente chama feita de uma fogueira de ervas secas, enquanto o busto, grácil como poucos, voltava a reinar sobre a imobilidade.²⁵

Breton abre um horizonte de expectativas a partir do termo sincrético “mulher”, em que o leitor espera uma descrição que o informe de algo sobre esta desconhecida, sobre o que o atraía nela e quais as suas impressões. A descrição é, entretanto, fragmentada. O impacto que a desconhecida exerce sobre Breton é sinalizado sobretudo através das metáforas relacionadas aos olhos- “que dardejavam a sua longa e ausente chama feita de uma fogueira de ervas secas” – e a seu corpo – “rodeada de um vapor – vestida de uma labareda”, nas quais identificamos os termos que o autor deseja colocar em fator comum – o fogo, a paixão. Neste ponto, podemos remeter esta descrição a um dos fundamentos do movimento surrealista: a valorização do amor, da mulher como fonte de surrealidade, de poesia, através de comparações inesperadas. Em última instância, ao “dominante” do trecho.

Há toda uma rede semântica, portanto, em torno da descrição da mulher, termo sincrético e englobante de todas as sub-descrições que acontecem posteriormente. As descrições não aparecem como que à parte do trecho, ou com efeito de deriva, mas como fonte do poético surrealista. Poderíamos ainda apontar na infra-estrutura do processo descritivo a metáfora tecida, mas comentaremos sobre este aporte teórico posteriormente. Por enquanto cabe apenas contestar o efeito aleatório de uma descrição e de que maneira, no surrealismo, ocorre o processo descritivo. Hamon comenta sobre o tema:

²⁵ BRETON. *Amor louco*, p.59. (Cette jeune femme qui venait d’entrer était comme entourée d’une vapeur – vêtue d’un feu? (...) – Éditions Gallimard).

En tant que “réseau” sémantique à forte organisation interne, toute description devra certainement combiner et doser l’expansivité de “filières” lexicales (listes, métaphores “filées”, succession de “détails” métonymiques, etc.) et le regroupement de l’information en des termes-clés ou en des points nodaux où se réaffirment et se recondensent une invariance et une stabilité sémantique, dérive analytique-métonymique d’une part, et condensation synthétique de l’autre.²⁶

Ao identificarmos estes componentes da descrição, esta já não aparece como totalmente aleatória, ela possui uma espécie de auto-regulação de acordo com seu dominante e com o estilo do autor. A valorização de determinados elementos, como, por exemplo, no trecho de Breton acima citado, aponta para uma outra característica já citada anteriormente, a hierarquização que permeia quase todo tipo de descrição.

Efetuar uma descrição significa antes de tudo operar um recorte racional, em direção àquilo que é necessário ser descrito, ou que segue o plano de determinado autor. A palavra “racional”, aqui empregada, de forma alguma contraria o método de Breton. Neste mesmo capítulo de *Amor louco*, o autor afirma que, tendo em vista o caráter revelatório vivido por ele a partir do acaso e do encontro com a desconhecida da “Noite do Girassol”, e de outros eventos de mesma ordem, seria preciso reuni-los e classificá-los de acordo com o grau de surrealidade ali presente. Afirma André Breton sobre estas correspondências inesperadas entre o desejado e o vivido:

Só depois de reunidas e confrontadas todas essas correspondências, é que se pode pensar em enunciar a lei de produção do misterioso intercâmbio existente entre a matéria e o espírito.²⁷

No livro *Amor louco*, as descrições seguem um plano determinado pelo autor para demonstrar as manifestações da beleza convulsiva e do acaso objetivo no cotidiano, o que o coloca ao lado do *descripteur*, definido por Hamon como sendo o detentor de um conhecimento particular, e que deseja convencer o leitor sobre alguma espécie de conhecimento sobre o mundo:

Dans le descriptif, un savoir semble toujours quelque part mis en réserve, ou en jeu, un certain capital de savoir, caché ou asséné, déjà archivé ou en cours d’archivation, posé ou presupposé, est à faire fructifier, et doit en même temps être validé, se valider soi-même: savoir pour la suite du texte (la description est le lieu de stockage des “indices”) ou savoir sur le monde, déjà acquis et à transmettre; si le récit est volontiers *exemplum* à mettre en pratique, texte

²⁶ HAMON. *Du descriptif*, p.47.

²⁷ BRETON. *Amor louco*, p.55. (C’est seulement lorsque ces communications auront été réunies et confrontées qu’il pourra s’agir de dégager la loi de production de ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental – Éditions Gallimard).

éthique, la description est plutôt texte thétique, exemplaire “scientifique” d’un savoir sur le monde et / ou sur le texte.²⁸

Através da manipulação e ordenação de um léxico especializado em uma descrição é que seria atestado o conhecimento de mundo do *descripteur*. No caso de Breton, não há descrições minuciosas, pelo menos não neste sentido. Por outro lado, não há como se afastar do fato de que se trata realmente de um *descripteur* que detém um tipo especial de conhecimento sobre o mundo, e que deseja transmiti-lo ao leitor. A observação sobre o tipo de léxico e a forma pela qual as informações são inseridas no trecho descritivo poderiam revelar um importante caminho no que diz respeito à abordagem do problema descritivo no surrealismo e determinados processos de geração de uma imagem.

Neste ponto de nosso trabalho, faremos alusão a uma outra teoria sobre o descritivo, desta vez, uma teoria que leva em consideração não apenas as descrições e suas implicações teóricas, mas ainda a relação destas com as artes visuais.

1.4. Fluxo narrativo e a formação de imagens

Por permitir diversos tipos de abordagens, a relação entre texto e imagem tem se apresentado como um problema complexo e bastante variado. Muitos são os métodos que, ao invés de permitirem a elucidação da relação, seriam ainda uma nova fonte de erros e equívocos. É o que afirmam Wellek e Warren no livro *Teoria da literatura*, mais especificamente em seu capítulo dedicado à aproximação entre literatura e outras artes. Segundo esses autores, entre os problemas detectados estariam o uso da metáfora transferida de um campo artístico a outro, como, por exemplo, a utilização do termo “escultórico” aplicado à poesia, a tentativa de relacionar as obras em função de um estilo em comum, sem se preocupar com as particularidades de determinada arte ou, ainda, a tentativa de estabelecer um paralelo entre os efeitos que as obras produzem sobre o espectador ou leitor. Estas abordagens, sendo por demais subjetivas ou vagas, apenas contribuiriam para distorcer a relação entre as artes.

De forma a evitar esse problema, Liliane Louvel, em seu livro *Texte / Image* (2002), propõe como ponto de partida a reflexão sobre o vocabulário empregado pela crítica de arte: “le vocabulaire utilisé par la critique m’a semblé digne d’une

²⁸ HAMON. *Du descriptif*, p.50.

interrogation et d'une réflexion tant il en reflétait les présupposés et les enjeux"²⁹. Identificando os termos empregados pela crítica, foi possível estabelecer o grau de arbitrariedade e subjetividade envolvido na aproximação entre as artes. Louvel propõe uma abordagem que se atenha mais ao texto, sugerindo que neste devam ser destacados os marcadores de picturalidade. O termo "pictural" é assim definido pela autora:

Selon moi ce sera l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle.³⁰

Esta referência às artes visuais pode ocorrer de diversas maneiras, seja através de um léxico específico da pintura, seja pela alusão a gêneros consagrados, tais como a paisagem, a natureza-morta ou o retrato. Além dessas formas, haveria ainda o recurso aos efeitos de enquadramento, a comparação explícita "como em um quadro" e a suspensão do tempo da narrativa através do uso do gerúndio, que fixaria a ação. Todas essas referências constituiriam o que Louvel define como "marcadores de picturalidade" que definiriam uma tipologia do descritivo:

Je propose dans un premier temps de procéder à un essai de typologie des descriptions qu'il serait possible de nommer d'une manière large "descriptions picturales", en tentant d'affiner les catégories qui se répartiront sur un axe me permettant de graduer une échelle typologique, selon le degré de plus ou moins grande saturation picturale du texte.³¹

Este seria um dos pontos fundamentais da teoria pictural de Louvel, ou seja, a tipologia proposta para definir e classificar diversos tipos de textos que apresentam esses marcadores. Esta tipologia está dividida entre as seguintes categorias: efeito-quadro, arranjo estético, quadros-vivos, descrição pictural, hipotipose e a écfrase. O efeito-quadro, que possui o menor grau de saturação pictural, ocuparia a menor escala de referência às artes visuais, enquanto a écfrase, por se tratar de uma descrição de um objeto artístico, apresentaria maior número de marcadores de picturalidade, ou seja, a referência a uma imagem pictórica seria evidente para o leitor.

O grau de saturação pictural está relacionado à quantidade de marcadores picturais presentes em determinado texto. Além dos marcadores que citamos logo

²⁹ LOUVEL. *Texte / image*, p.11.

³⁰ LOUVEL. *Texte / image*, p.15. A autora inclui em sua definição as seguintes formas artísticas: a pintura, a gravura, o desenho, a tapeçaria, em suma, as artes visuais em duas dimensões. A imagem pode ainda adquirir um caráter nitidamente pictural ou ser mais alusiva, como a imagem mnemônica ou a onírica.

³¹ LOUVEL. *Texte / image*, p.32.

acima, outros aparecem na teoria de Louvel apresentando uma maior proximidade com a teoria de Hamon. Seriam eles: a presença de um léxico relacionado à visão, a presença de um focalizador que age de forma a fazer uma espécie de recorte na cena mostrada e a utilização de um léxico especializado referente à cor, às formas, à luz, à textura e aos volumes, que contribuiriam para que o leitor identificasse o grau de saturação pictural de um texto.

Segundo esta perspectiva, descrição e narração podem aparecer de uma forma cooperativa em um texto. Assim, se um autor se detém em determinado trecho da obra para proceder a uma descrição, esta pode de fato suspender o tempo e efetuar uma espécie de corte na trama narrativa, mas em favor da formação de uma imagem mais acabada na mente do leitor. A descrição, no caso, poderia introduzir um ritmo diferenciado na obra, contribuindo para o próprio fluxo de imagens que estão em processo na composição da narrativa:

Avec la notion de rythme au sens large de flux, le mouvement du voir et les effets rythmiques de l'image qui viennent scander le texte, on peut repenser la relation entre texte et image non pas sur le mode agonistique mais sur le mode complémentaire et coopératif.³²

Interessante notar que, procedendo à análise destes elementos em um texto, nos aproximamos bastante de alguns pontos da teoria do descritivo de Philippe Hamon. De início, cabe apenas notar que, fazendo um paralelo entre estas teorias, o descritivo pode se apresentar não apenas como um efeito suspensivo da narrativa, mas de uma maneira a possibilitar ao leitor a formação de uma imagem mental a partir de elementos textuais especializados. Neste caso, a descrição amplificada dos pontos referentes às artes visuais não entra em conflito com o narrativo, mas em um estado de cooperação, pois suspende a narrativa para fornecer a imagem pictural mais ou menos detalhada.

³² LOUVEL. *Texte /Image*, p.12.

Capítulo 2: Surrealismo e Fotografia

Le refus de la vie donnée, que se soit socialement ou moralement, y aiguille l'homme sur une série de solutions nouvelles du problème de sa nature et de sa fin.

André Breton. *La clé des champs*

Still my eyes needed something to feast on. They devoured nourishment voraciously, like a glutton, and digested it at night while I slept.

Styrský. *Emilie comes to me in a dream.*

2.1. Alguns conceitos do surrealismo

O *Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1924, marca o início de um dos principais movimentos de vanguarda europeia do início do século XX. Se, desde 1919, com a fundação da revista *Littérature*, por André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon, já havia alguns experimentos com a escrita automática, tendo sido publicadas algumas partes de *Les champs magnétiques* nesta mesma revista, foi somente com a publicação do manifesto que outras diretrizes do movimento foram apresentadas como fazendo parte de um programa em que a realidade seria desafiada por um novo modo de pensamento. Como afirma Robert Ponge: “*Littérature* tinha acompanhado os primeiros passos e os primeiros anos dos surrealistas, tinha servido a seu reagrupamento. Com o *Manifesto* e com a *Révolution Surréaliste*, o surrealismo afirmava-se enquanto movimento”³³

Philippe Soupault e André Breton redigem juntos o livro *Les champs magnétiques*, inaugurando a escrita automática. A experiência da escrita automática será uma das principais aquisições do surrealismo e o acompanhará durante o

³³ PONGE. Mais luz! in:PONGE (Org.). *O Surrealismo*, p.15.

desenvolvimento teórico do movimento. Em 1924, ano de publicação do manifesto, este tipo de escrita chega mesmo a se confundir com a própria definição do movimento:

SURREALISMO, *s.m.* Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.³⁴

A escrita automática deveria ser realizada de forma a evitar o controle da razão e ser produzida de uma maneira bastante rápida, sem um interesse estético: “um monólogo fluente tão rápido quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não fizesse nenhum julgamento, que não se embaraçasse, portanto, com nenhuma reticências (...)”³⁵. O importante neste processo seria a obtenção do “pensamento falado”, a liberação do irracional, do insólito que habitava no inconsciente individual.

Dessa forma, acreditava Breton, surgiriam imagens absurdas e a princípio incoerentes, mas que poderiam servir como uma espécie de chave interpretativa da própria realidade. As imagens desconcertantes poderiam ainda causar instabilidade em uma mente acostumada a pensar segundo o habitual, a lógica: “Estas imagens dão-lhe a medida de sua dissipação habitual e das inconveniências que ela acarreta. Em última análise não é mau que elas desconcertem, pois desconcertar a mente é o mesmo que torná-la consciente de seu erro”³⁶.

A escrita automática aparecia como uma das possibilidades encontradas pelo surrealismo de inverter a análise do real, ou seja, partindo do próprio indivíduo em direção ao exterior e não tentando simplesmente adequar seu pensamento ao que é imediatamente dado pelo cotidiano. Era a realidade posta em questão através da escrita. O pensamento e os desejos individuais eram colocados acima da explicação lógica. A própria vida deveria ser abordada segundo uma nova perspectiva. Já na primeira linha do manifesto esse aspecto é ressaltado: “Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas, essa crença se perde”.³⁷

O surrealismo buscava um ponto de contato entre a vida exterior e a vida interior do indivíduo, ou seja, a realidade teria um valor na medida em que servisse como ponto de partida para a liberação de alguns desejos ou impressões que existiriam em estado

³⁴ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 40.

³⁵ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.55

³⁶ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.56.

³⁷ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.15.

latente no espírito de cada pessoa. Nesse sentido, a escrita automática serviria como via de liberação desses desejos, algumas vezes manifestados através de imagens absurdas, imagens que subverteriam a maneira pela qual era entendida a realidade.

Além desse fator, seria ainda possível que houvesse a presença de signos. O surrealismo chegou a um segundo importante vetor de seu programa: o conceito de acaso objetivo. Este, nas palavras de Jacqueline Chenieux-Gendron, seria formado por essas duas instâncias, a interior e a experiência de fato vivida:

O conjunto signo / fato a que se denomina acaso objetivo decompõe-se, pois, em um signo sem significação, cronologicamente primeiro, seguido de um fato considerado “casual” que mantém uma relação privilegiada com o signo anterior. O fato “dá sentido” ao signo, corresponde a certas características evocadas pelas palavras ou pelos signos picturais, no seu significado como no seu significante. Esse sistema, no conjunto, pode ser chamado, como propus em outra parte, de “deslocamento factual”.³⁸

Portanto, podemos perceber de que maneira a realidade deveria ser interpretada: não através das explicações lógicas habituais, mas por meio da liberação de alguns elementos que constituiriam a vida interior de cada indivíduo. Nesse sentido, a realidade imediata perde muito de seu poder objetivo, pois se presta a interpretações múltiplas, dependendo apenas da habilidade de decifração de cada pessoa, de sua capacidade de aferir alguns aspectos do cotidiano, a partir de um elemento mais subjetivo.

Tanto a escrita automática quanto o acaso objetivo aparecem como importantes instrumentos de subversão da realidade, de liberação de desejo e de localização do insólito nas experiências comuns vividas no cotidiano.

No livro *Amor louco*, no quarto capítulo, episódio central da narrativa, há o relato de um evento que seguiria esses dois princípios surrealistas. O autor insere na narrativa um poema escrito de forma automática em 1923, “Tournesol” (Girassol), e publicado inicialmente na coletânea intitulada *Claire de Terre*. No poema são citados alguns lugares parisienses por onde o casal – “a viajante” e o poeta – passam “à la tombée de l’été”. Breton comenta que esse poema o incomodava por parecer mal realizado, chegando mesmo a recusar sua inclusão em duas antologias:

Tinha esse poema uma particularidade, que era o fato de não me agradar, de nunca ter me agradado, ao ponto de, mais tarde, ter evitado inseri-lo em duas antologias: uma delas, livro que fora meu intuito reunir, em prol dos outros, o que eu considerava os meus melhores poemas de então; a outra, uma *Pequena antologia poética do surrealismo*. Tão poucos são, no entanto, os “poemas” por mim escritos, que não tinha muito por onde escolher.³⁹

³⁸ CHENIEUX-GENDRON. *O surrealismo*, p.95.

³⁹ BRETON. *Amor louco*, p.73. (Ce poème avait ceci de particulier qu’il ne me plaisait pas, qu’il ne m’avait jamais plu, au point que j’avais évité de le faire figurer dans deux recueils plus tard: un livre dans

Os signos fornecidos pelo poema apareciam como que vazios para o autor, que esperava experimentar algum evento que guardasse relação de sentido com seus fragmentos. Seria o desejo individual liberado através da escrita automática que se concretizaria, sempre de forma excedente, na realidade. Em 1934, onze anos após a escrita do poema, Breton encontra uma jovem desconhecida e ambos refazem o passeio descrito no poema. Neste mesmo ano, essa jovem mulher – Jacqueline Lamba - se tornará sua esposa. Nesse ponto, o poema aparece como sendo premonitório. Cada um de seus versos é cuidadosamente analisado pelo autor no quarto capítulo de *Amor louco*, objeto de discussão no terceiro capítulo de nosso trabalho. De início, cabe apenas ressaltar a atmosfera que se cria na narrativa, a qual, por mais inverossímil que pareça, prepara o leitor para suspender sua descrença e aceitar o jogo do irracional e insólito proposto pelo surrealismo.

Além desses dois elementos, dois outros importantes pontos de apoio serviram como difusão da perspectiva surrealista em relação à realidade: a valorização do onírico e da imaginação.

Entusiasmados pelas descobertas de Sigmund Freud em relação ao inconsciente, os surrealistas passam a fazer experiências de livre associação e a especular sobre o papel do sonho na vida do indivíduo. De fato, no primeiro *Manifesto* há uma grande discussão sobre a função poética do sonho e sobre seu papel na resolução de alguns problemas que aparecem em estado de vigília:

Quem me assegura que o ângulo sob o qual se apresenta esta idéia que a sensibiliza, que aquilo de que ela gosta no olhar daquela mulher não é, *exatamente*, o que a acorrenta a dados que por culpa sua se perderam? Eu gostaria de lhe dar a chave deste corredor.⁴⁰

Neste trecho, Breton comenta sobre a influência do sonho sobre a mente em estado de vigília e reforça a idéia de que o sonho pode ser a resposta para uma série de questões que demandam a atenção da razão; mas esta, impotente para determinar a extensão da impressão, pois alguns dados se perdem durante o processo de rememoração do sonho, torna-se incapaz de explicar esses eventos, essas impressões que se impõem à mente desperta. A vigília e o sonho devem ser postos em um mesmo nível, sem que haja

lequel j'avais eu dessein de réunir à d'autres ce que je tenais pour mes meilleurs poèmes d'alors, d'une part; une *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, d'autre part. Et pourtant les "poèmes" que j'ai écrits sont si peu nombreux que je n'avais guère le choix. – Éditions Gallimard, p. 79)

⁴⁰ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.27.

desvalorização de um em relação ao outro: “Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamá-la assim”.⁴¹ Ao buscar este ponto de convergência, entre o real e o sonho, entre signos apresentados de maneira absurda e a própria experiência, o surrealismo apresenta uma nova perspectiva de vida para os indivíduos, sem a necessidade de uma explicação lógica para guiar suas experiências.

Neste contexto, em que a racionalidade cotidiana passa a ser confrontada com os acasos, a irracionalidade e as experiências do onírico, parece contraditório o emprego de fotografias para ilustrar os eventos e conceitos do movimento em *Amor louco*. Rosalind Krauss aponta o paradoxo presente nesta opção de Breton:

Aqui há um paradoxo. Parece não poder haver surrealismo *e* fotografia, mas apenas surrealismo *ou* fotografia. O surrealismo foi definido, desde o seu início, como uma revolução dos valores vigentes, como a reorganização do modo como o real era concebido.⁴²

Pode-se associar uma imagem fotográfica ao insólito e ao onírico, tentando identificar diretamente na imagem algum tipo de manipulação, como no caso dos raiogramas de Man Ray ou as “queimas” de Raoul Ubac, que permitem a irrupção do surreal a partir das manipulações do processo de revelação da imagem fotográfica. Mas não é este o tipo de imagem preferida por Breton para ilustrar seus livros. A escolha recai sobre uma outra gênese da fotografia surrealista, em que o principal expoente seria Eugène Atget, como veremos adiante. No prefácio de *Nadja*, Breton justifica o uso de fotografias como uma espécie de “documento” do evento. Assim procedendo, o autor se aproxima da concepção da fotografia enquanto índice, traço da realidade. Neste momento de nosso trabalho, discutiremos este estatuto da imagem fotográfica.

2.2 A particularidade do estatuto fotográfico

A relação privilegiada que a fotografia mantém com a realidade se deve à particularidade de seu estatuto artístico: a necessidade da presença de um referente, do objeto que irá marcar com sua impressão luminosa a película fotográfica. Será esse o

⁴¹ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.28.

⁴² KRAUSS. *L'Amour fou*, p.31.

principal fator que vinculará uma imagem fotográfica à realidade, uma espécie de prova de que algo esteve de fato ali.

Como atesta Philippe Dubois em seu livro *O ato fotográfico*:

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica*.⁴³

Diante desse “consenso de princípio”, a máquina fotográfica apenas capta o que é posto diante de sua objetiva. Assim sendo, a fotografia apresenta o referente sem passar pelo recurso da imaginação ou de uma técnica de produção artística, ou seja, a mão do artista não intervém na reprodução do referente, pelo menos, não há uma reconstrução do que é apresentado. Evidentemente, como acompanharemos durante a análise de algumas fotografias presentes no livro *Amor louco*, existem outros fatores envolvidos na reprodução de uma imagem pelo meio fotográfico, ou ainda, a própria escolha de Breton já direcionaria a leitura dessas fotografias, inseridas em um contexto textual de cunho surrealista.

De início, podemos nos perguntar sobre a intenção de Breton em escolher imagens fotográficas para ilustrar alguns de seus livros, ou seja, de que maneira a fotografia, que “presta contas do mundo com fidelidade”, como diz Dubois, participa da narrativa da aventura surrealista vivida no cotidiano.

No *Manifesto do Surrealismo*, Breton critica o uso de descrições e de uma literatura tradicional, desvinculada de uma verdadeira experiência do autor em relação à vida. Como forma de evitá-las, como o autor afirma no prefácio de seu livro *Nadja*, opta-se pela inserção de fotografias em seus textos. Tanto em *Nadja* quanto em *Amor louco*, são apresentados episódios em que é manifestado o caráter surreal de alguns eventos. As fotografias, por guardarem um estatuto particular em relação ao real, teriam a função de registro e documento do que é relatado no texto:

Why did Breton decide to use photographs for *Nadja* and, later, for *Les vases communicants* and *L'Amour fou*? The answer has nothing to do with an elevation of the aesthetic status of photography within surrealism, nor with photography's potential imaginative capacity. On the contrary, it was photography as record and verification that Breton had in mind for these books, and this must be explained by pausing for a moment to consider what these books actually are.⁴⁴

⁴³ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p.25.

⁴⁴ ADES. “Photography and the surrealist text” in: KRAUSS. *L'Amour fou*, p.159

Trata-se, de acordo com essa hipótese, de convencer o leitor de que alguns pontos que destacamos de início, como o acaso objetivo, o surgimento do insólito no cotidiano e a presença do onírico como resposta a algumas situações, são de fato passíveis de serem vividos.

Além de evitar as descrições, as fotografias ainda serviriam para ancorar o relato ao real. Neste ponto, torna-se importante o estatuto diferenciado da imagem fotográfica, seu caráter indicial. Márcia Arbex, em seu artigo “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?”, chama atenção para este aspecto da fotografia: “Ela é indício, marca da realidade, de um ser ou de um objeto e enquanto indício, a presença das ilustrações tem por função garantir ao leitor que os fatos narrados são verídicos”⁴⁵. Seguindo essa linha, é natural que o critério da fidelidade tenha sido privilegiado na escolha das imagens.

Partindo da definição de Charles Peirce, Philippe Dubois discute a particularidade indicial da fotografia, como sistema de signos que estabelecem uma contigüidade física com o referente⁴⁶:

É decerto uma enorme evidência lembrar que, em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece *a princípio*, simples e unicamente, como uma *impressão* luminosa, mais precisamente como o *traço*, *fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões*.⁴⁷

Devido a seu estatuto particular, por muito tempo a fotografia foi tida como prova de algum fato acontecido ou da existência de uma pessoa. É por essa necessidade de que o referente tenha de fato existido que a fotografia se distingue de outras artes. A partir desse ponto, chegamos ao segundo objetivo de Breton ao utilizar a imagem fotográfica, além de evitar as descrições: contribuir para o “tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato”⁴⁸, como o autor afirma no prefácio de *Nadja*, ou seja, registrar os eventos da forma mais objetiva possível, aquilo para o que as

⁴⁵ ARBEX. “A fotografia em *Nadja*, um recurso antiliterário?”, p.82.

⁴⁶ Lembremos que Peirce separava os signos em três categorias: o símbolo, o ícone e o índice. A primeira delas, diz respeito a uma convenção; no símbolo não há a necessidade de que o signo guarde alguma semelhança com o que está sendo representado (nesta categoria estão inclusas, por exemplo, a escrita e os sinais de trânsito); na categoria ícone, estão presentes os signos que apresentam semelhança com o referente, podendo este existir ou não (podemos citar como exemplo, as pinturas realistas de paisagens); e no último caso, que nos interessa mais de perto para este trabalho, o índice, estão presentes os signos que estabelecem uma contigüidade física com o referente, ou seja, há uma espécie de indício de sua presença. Seria o caso, por exemplo, de uma pegada deixada na praia, da fumaça em relação ao fogo e da fotografia.

⁴⁷ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p.60.

⁴⁸ BRETON. *Nadja*, p.8.

fotografias contribuiriam de forma mais eficaz. Assim sendo, podemos nos aproximar um pouco mais da matéria destes livros, tanto de *Nadja* quanto de *Amor louco*: a narrativa de eventos que teriam de fato acontecido, ainda que sejam permeados de surrealidade.

Se partirmos do prefácio de *Nadja* para discutir a intenção de Breton ao utilizar a fotografia, em *Amor louco* veremos que o autor mantém, pelo menos em parte, o mesmo princípio, com algumas variações. A primeira variação a ser destacada é a que diz respeito ao emprego das imagens para ilustrar alguns conceitos teóricos do movimento. No primeiro capítulo de *Amor louco*, o autor trata da beleza convulsiva, conceito que é ilustrado por uma fotografia de Man Ray cuja legenda diz: “explodente-fixa”⁴⁹. Em *Nadja* não acontece esse tipo de ilustração de conceitos. Uma outra diferença é a ausência de fotografias que retratam pessoas ou rostos, estas mais comuns em *Nadja*. Essas diferenças podem, talvez, ser explicadas pela época de publicação desses livros. O primeiro deles data de 1927, e dista de apenas três anos do início do movimento. A preocupação em apresentar fotos mais documentais ou mais nítidas pode estar relacionada ao interesse de Breton em se ater, de maneira a mais fiel possível, às pessoas – Paul Eluard, Benjamin Péret, Robert Desnos – e aos locais - o Hôtel des Grands Hommes, o manoir d’Ango, o mercado das pulgas que participaram inicialmente da “aventura” surrealista.

O livro *Amor louco* data de 1937, época em que o conceito de acaso objetivo já havia sido desenvolvido, no início dos anos de 1930. O segundo e terceiro capítulos do livro retomam o conceito de acaso objetivo, consolidando alguns conceitos que já haviam sido trabalhados anteriormente. Inicia-se com uma pesquisa empreendida por Breton e Eluard para “verificar” o espírito da época. As imagens fotográficas que acompanham esses capítulos são de objetos retratados de uma forma bastante objetiva. Por outro lado, as cenas de rua que foram incluídas no livro apresentam uma atmosfera mais subjetiva e onírica, como discutiremos no capítulo sobre a “Noite do Girassol”.

O “tom do relato”, entretanto, permanece o mesmo. Por diversas vezes, Breton parece reticente ao iniciar a narrativa; é como se o próprio autor partisse de uma desconfiança inicial para, posteriormente, dizer que irá contar como aconteceu, sem nada omitir ou alterar e, como complemento desse estrito método da observação médica, a inclusão das fotografias. Com isso, não nos afastamos da importância da

⁴⁹ BRETON. *Amor louco*, p.26.

fotografia enquanto testemunho, enquanto índice. O *isso foi* de Barthes nunca teve tanta importância como acontece em algumas passagens do livro *Amor louco*. O referente ali esteve *necessariamente* marcando sua impressão na película:

O referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia.⁵⁰

Durante a análise de alguns dos capítulos de *Amor louco* verificaremos em que medida, e em quais situações, tal pressuposto teria maior relevância. A princípio, partimos da hipótese apontada pelo próprio autor no primeiro *Manifesto* e no prefácio de *Nadja* sobre o uso dessas imagens: o fato de uma fotografia ser considerada como uma espécie de depositário do real. Posteriormente, capítulo por capítulo, analisaremos a relação dessas fotografias com o texto, e, para o exame dessa relação, contamos em diferentes momentos com o apoio de determinada teoria; assim, faremos uso do texto de Riffaterre sobre a metáfora tecida, dos marcadores de picturalidade de Liliane Louvel e da teoria do descritivo de Philippe Hamon, na medida em que esses textos se tornarem relevantes para a análise texto-imagem que acontece neste trabalho. Como ponto de partida, apresentaremos um breve contexto histórico no qual a fotografia surrealista teve início. Duas correntes fotográficas estavam em voga nesta época: o Pictorialismo e a Nova Visão. Entender alguns pontos destas duas correntes auxiliará na reflexão sobre a inserção da fotografia no contexto das mudanças que ocorriam à época no domínio fotográfico. As substituições de alguns valores artísticos e a maneira pela qual, tendo em vista a absorção pelas vanguardas fotográficas de alguns processos das fotografias científicas, todos esses procedimentos, influenciaram a visão do movimento surrealista.

2.3 Contexto Histórico: Pictorialismo e Nova Visão

Durante a década de 1920, a fotografia apresentou profundas transformações em seus parâmetros representativos. Não apenas foi abandonada uma antiga forma de representação, mas foram incorporadas ao processo fotográfico algumas técnicas científicas de ampliação do objeto e, ainda, houve uma mudança na valorização da perspectiva da imagem. O domínio fotográfico começa a valorizar a forma e as maneiras de apreensão da luz. Algumas fotografias, que pareceriam obras de amadores,

⁵⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p.114.

foram postas em primeiro plano. Esta abordagem ainda incipiente nesta época foi denominada de Nova Visão, movimento que se opunha ao Pictorialismo, que impunha como dogma uma fotografia mais estilizada e artística, cuja visão impressionista de mitos e cenas históricas criava uma atmosfera mais elitista do meio fotográfico. Dois britânicos foram os criadores do movimento pictorialista: Henry Peach Robinson e Peter Henry Emerson. Antes de abordarmos a Nova Visão, movimento que se estendeu às vanguardas do início do século XX, dentre elas o próprio surrealismo, vejamos algumas características do pictorialismo, pois, assim procedendo, será mais fácil entender a entrada em cena do radicalismo da Nova Visão.

Quentin Bajac, em seu livro *La photographie – l'époque moderne 1880-1960*, ao comentar sobre os princípios que nortearam o pictorialismo, aponta:

Emerson mettait en garde contre un excès de flou 'qui pourrait conduire à détruire la structure de l'objet (...) et est donc aussi nocif qu'une trop grande netteté qui, en multipliant le détail, nuit à l'effet d'ensemble'. Allant au-delà d'Emerson, les pictorialistes effectueront pourtant un basculement: de la vue à la vision, de la physiologie à la psychologie, de la vue subjective à la vérité intérieure, du naturaliste au symbolisme.⁵¹

Por privilegiar alguns destes aspectos – visão, verdade interior, falta de nitidez - podemos aproximar de certa maneira o pictorialismo das idéias surrealistas, como, por exemplo, a prevalência de uma verdade interior em detrimento de uma clareza da imagem, ou de uma valorização da psicologia em relação à fisiologia, esta por demais científica para os surrealistas.

Mas o paralelo se torna problemático quando analisamos os temas preferidos pelo movimento pictorialista: cenas históricas e mitológicas, temas religiosos e rurais em detrimento dos temas modernos e urbanos, ou seja, alguns dos motores da imagem e escrita surrealistas. Todas essas imagens deveriam ser fixadas e aproximadas de um quadro: “Il y a bien un style pictorialiste, qui entend figer le temps, transformer l'instant de la photographie en tableau”⁵². De forma a obter este efeito, o de uma pintura, diversas foram as manipulações empregadas pelos pictorialistas, sobretudo no que diz respeito ao uso de cores. O emprego deste efeito aproximava estes fotógrafos dos impressionistas na pintura.

A ruptura com a voga pictorialista se inicia em meados dos anos de 1920 e tem seu apogeu com a exposição *Film und Foto*, que é apresentada em 1929 na cidade de

⁵¹ BAJAC. *La photographie*, p. 33.

⁵² BAJAC. *La photographie*, p. 38.

Stuttgart. Sob o rótulo de Nova Visão, uma multiplicidade de perspectivas é apresentada como sendo a última novidade no que diz respeito à relação do olho com o aparelho fotográfico. O conjunto de artistas que participou desta exposição era composto por fotógrafos que pertenciam a diferentes movimentos de vanguarda, tais como os construtivistas russos, os americanos que propunham a *straight photography* (uma fotografia dita direta, não manipulada), os fotógrafos da Bauhaus e alguns próximos aos surrealistas tais como Man Ray e Brassai, os maiores colaboradores da parte ilustrada do livro *Amor louco*.

Este grupo heterogêneo de artistas tinha em comum a busca de novas formas e efeitos, sobretudo no que diz respeito ao emprego da luz. Bajac, ao comentar sobre este aspecto, afirma:

Ce faisant, Moholy-Nagy propose une définition ouverte de la Nouvelle Vision, englobant de très diverses méthodes expérimentales de fabrication de l'image: images sans appareil (photogrammes), images avec appareil, dictées par des lois nouvelles (points de vue dynamiques – plongées, contre-plongées – rendus possibles par les nouveaux appareils portables...), enfin ce qu'il nomme la photoplastique – photomontages, collages, surimpression...⁵³

Além destas técnicas, outras do campo científico foram apropriadas pela fotografia moderna, tais como o Raio X, a fotografia astronômica e a microscópica. A imagem científica não deixou de fascinar os fotógrafos nestes anos de vanguarda, pois acreditava-se que, com os olhos potencializados por estes instrumentos, abria-se uma nova perspectiva de mundo para o indivíduo, um mundo que sua visão não alcançava sem a ajuda destas espécies de próteses do olhar humano. O objeto ampliado fornecia um novo campo de comparações para os surrealistas, que fizeram uso deste procedimento técnico em diversos trabalhos.

De acordo com Walter Benjamin, em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, ao comentar sobre uma imagem ampliada, o onírico era capaz de impregnar a realidade, o mágico tecia a própria imagem do real, através de comparações inesperadas: “É assim que, em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou no equiseto as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiros e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico”.⁵⁴ Portanto, as técnicas científicas, que visavam a uma ampliação do objeto para um maior rigor da análise, eram subvertidas em favor de comparações verdadeiramente surrealistas, pois, como podemos lembrar do primeiro

⁵³ BAJAC. *La photographie*, p.68.

⁵⁴ BENJAMIN. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política*, p. 95.

capítulo de *Amor louco*, uma das características da beleza convulsiva é quando um objeto é aproximado de um outro, devido à semelhança da forma. Trata-se de um processo de deslocamento de sentido, pois a mesma forma passa a significar uma coisa diversa. O que Breton denominou de “erótico-velada” como essência da beleza convulsiva.

Podemos observar, portanto, a maneira pela qual alguns procedimentos técnicos que foram valorizados pela Nova Visão, movimento que, como comentamos acima, colocava em primeiro plano os procedimentos inerentes ao processo fotográfico em detrimento de uma representação pictórica, foram subvertidos pelos surrealistas com o intuito de colocar o indivíduo diante de novas possibilidades de leitura do próprio mundo microscópico, ou seja, de criar aproximações inesperadas. Como exemplo do emprego de tal procedimento pelos surrealistas, é possível citar o caso da série “esculturas involuntárias”, uma colaboração entre os artistas Brassai e Salvador Dalí, publicada na revista surrealista *Minotaure*, em 1933. Trata-se de fotografias de objetos cotidianos e descartáveis, como bilhetes de metrô ou pedaços de sabonete que, ampliadas, perdem seu caráter indicial, tornam-se abstratas, distanciam-se do referente. A série é composta de seis imagens acompanhadas de legendas escritas por Salvador Dalí. O efeito é realçado por um fundo cinza em que luz e sombra contribuem para o jogo surrealista da revelação do poético no cotidiano:

Ces images sensuelles, révélées par l'ombre et la lumière, sont une ode à la matière. Ce jeu, purement optique, parvient à transfigurer des rebus, leur conférant ainsi une dimension étrange, surréelle et décalée. La photographie remplit ici le rôle de révélateur poétique que lui ont assigné les surréalistes: le réel, les choses les plus banales peuvent nourrir un imaginaire illimité.⁵⁵

Portanto, a técnica e o procedimento que foram tão valorizados durante o período da Nova Visão, não impediram o surgimento do poético e da manifestação de surrealidade nas imagens de Brassai e Dalí. Pelo contrário, permitiram associações e revelações que antes não eram possíveis.

É neste sentido que Herbert Molderings aponta uma contradição na teoria de Breton sobre a visão em estado selvagem. A primeira frase do livro *Le Surréalisme et la peinture* é a seguinte: “*L'oeil existe à l'état sauvage*”⁵⁶. Tal pressuposto, segundo o crítico, eliminaria a utilização de meios técnicos de amplificação da visão, já que, com isso, o olho deixaria de existir em “estado selvagem”, ou seja, em última instância, em

⁵⁵ *La subversion des images*, p. 346. Catálogo da exposição realizada no Centre Pompidou.

⁵⁶ BRETON. *Surréalisme et peinture*, p.11.

estado puro. O uso de suplementos do campo óptico anularia a teoria de Breton. Este será nosso tema de análise nos itens seguintes. Antes verifiquemos os pressupostos da imagem surrealista e duas de suas fontes no campo da fotografia: uma representada por Man Ray, no que diz respeito à fotografia manipulada e seus experimentos e, a segunda, representada por Eugène Atget, precursor de um outro tipo de imagem fotográfica, mais próxima do espírito daquelas presentes em *Amor louco*.

2.4 A fotografia do pensamento

No *Manifesto do Surrealismo*, Breton define a imagem surrealista: tratava-se da aproximação de duas realidades distintas, reunidas através de um processo espontâneo da mente; segundo o autor, essa aproximação não poderia acontecer de forma calculada, a convergência desses dois campos díspares deveria ser descrito com grande grau de dificuldade por aquele que se pusesse a traduzir essas imagens em linguagem prática. Como ponto de partida para a discussão dessas imagens há um excerto de Pierre Reverdy inserido no manifesto:

A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.
Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá...⁵⁷

Uma maneira de se obter esse tipo de imagem seria através da escrita automática. De fato, Breton associa a escrita automática exatamente a imagens do pensamento que não passariam pelo controle da razão. Essas imagens, a princípio incoerentes, revelariam um funcionamento não-habitual do pensamento e, além disso, contariam ainda com uma parcela do acaso.

Herbert Molderings, em seu ensaio “La tache aveugle. André Breton et la photographie”, atenta para o fato de Breton ter feito, anos antes do primeiro manifesto surrealista, uma relação entre o domínio fotográfico e a escrita automática. No catálogo da exposição de Max Ernst, que fora realizada em Paris, em 1921, André Breton afirma que a escrita automática seria “la véritable photographie de la pensée”:

L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la

⁵⁷ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.35.

fin du XIX siècle est une véritable photographie de la pensée. Un instrument aveugle permettant d'atteindre à coup sûr le but qu'ils s'étaient jusqu'alors proposé, les artistes prétendirent non sans légèreté rompre avec l'imitation des aspects.⁵⁸

Assim, desde o início, o surrealismo reconhece a fotografia como “metamorfose alquímica da sombra e da luz do imaginário e do real”⁵⁹ e, tal qual a escrita automática, ela opera uma transgressão nos modos de expressão artística. Nos primeiros números da *Révolution surréaliste* um lugar privilegiado é reservado às fotografias de Atget; revistas como *Variétés*, *Documents*, *View* ou *Cobra* reservam espaço para o confronto entre fotos insólitas e realistas. Além de Breton, René Char, Salvador Dalí, entre outros, recorrem à ilustração de seus livros com fotografias achadas ocasionalmente ou assinadas por nomes célebres como Brassai, e Henri-Cartier Bresson⁶⁰.

A fotografia, assim como a escrita automática, teria como característica a espontaneidade. Através da fotografia, segundo a perspectiva de Breton, dado seu procedimento mecânico, também seriam fornecidas imagens destacadas diretamente da realidade, sem uma manipulação artística.

Este procedimento, e segundo a teoria surrealista de releitura do real e de reinterpretação de seus signos, apresenta alguns importantes desdobramentos. Como citamos anteriormente, quando da discussão de alguns princípios surrealistas, as produções oriundas da escrita automática se prestam posteriormente a uma espécie de releitura, de ordenação, na qual seus elementos seriam passíveis de “verificação”. Quando há convergência entre aqueles e a realidade, ocorre o acaso objetivo. No poema automático “Girassol”, incluído em *Amor louco*, há indícios do que aconteceria com Breton onze anos mais tarde. Ou seja, os indícios que aparecem no poema passam por uma espécie de reinterpretação na qual o autor reconhece uma ligação com a realidade. Estes indícios devem, portanto, passar por uma releitura. O mesmo aconteceria com algumas das fotografias incluídas tanto em *Nadja* quanto em *Amor louco*.

No quinto número do periódico surrealista *Minotaure*, publicado em 1934, Breton discorre sobre a escrita automática em um artigo intitulado *L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, ilustrando tal ensaio com a fotografia (Fig.1).

Nesta imagem fotográfica, podemos identificar uma relação com um dos procedimentos e técnicas da Nova Visão, qual seja, o da fotografia científica utilizada

⁵⁸ BRETON *apud* MOLDERINGS. *L'Évidence du possible*, p.115.

⁵⁹ BIRO, PASSERON. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p.330.

⁶⁰ BIRO, PASSERON. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p.330.

para revelar uma micro-realidade, não alcançada pelo olhar em estado puro, ou seja, sem o auxílio de instrumentos ópticos. Este tipo de fotografia, que fixa um instantâneo, só era possível com a utilização de aparelhos especiais. O desdobramento acontece no nível seguinte, ou seja, da interpretação dos indícios apresentados a partir da imagem. Ao ilustrar o conceito de imagem surrealista, a fotografia desta descarga elétrica se torna uma metáfora da própria imagem surrealista .

Como bem nota Herbert Molderings, Breton escolhe uma fotografia passível de interpretações múltiplas pelo espectador:

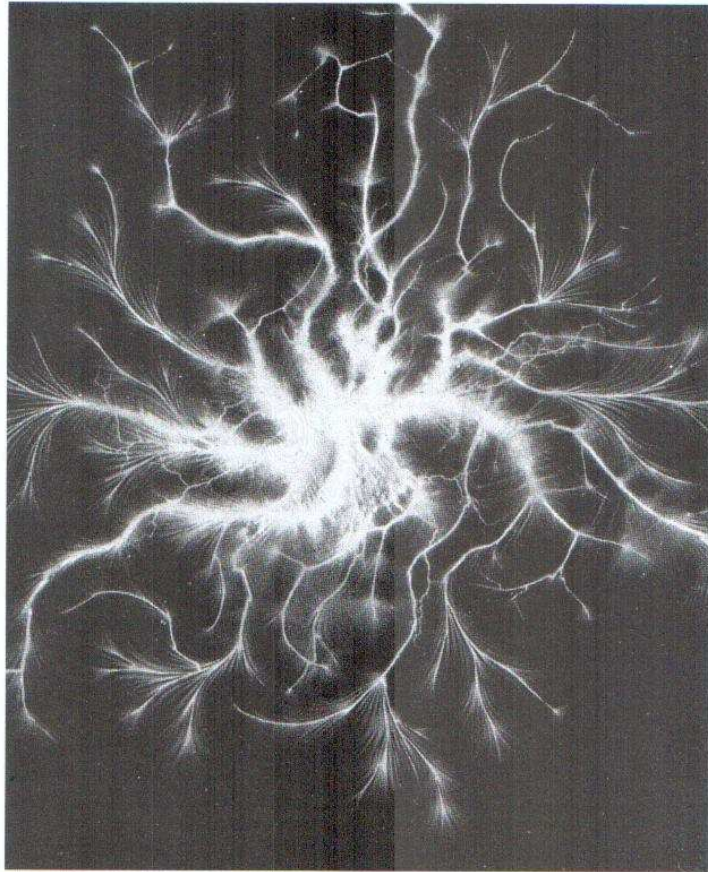
Détachée du contexte de l'expérience physique qui donne son sens à électrophotographie, transposée dans le champ de l'esthétique et de l'iconologie, l'"image lumineuse" déploie non seulement une lumière physique, mais aussi une lumière symbolique qui ne relève d'aucun automatisme matériel ou psychique, mais qui doit tout à l'éventuel travail d'interprétation du spectateur, lequel se fonde sur des conventions.⁶¹

Esta imagem (Fig.01) poderia remeter o leitor a uma célula nervosa vegetativa, um processo de germinação ou, ainda, a uma descarga cósmica. Breton está, portanto, interessado neste tipo de imagem fotográfica, ou seja, aquela capaz de oferecer interpretações múltiplas sobre a realidade. De uma reinterpretação de seus códigos.

Em sua descoberta da escrita automática, o autor diz ter obtido uma imagem não convencional, a de um homem dividido ao meio por uma janela, mas à medida que caminhava, essa janela o acompanhava. Breton ainda afirma ter sido capaz de visualizar essa imagem de tal forma ela se impunha à sua mente. O momento de tal aparição: momentos antes do despertar, ou seja, ainda em um estado de semi-sono.

Mas de que forma esses fatores poderiam ser associados a uma estética surrealista da fotografia? Vejamos inicialmente como isto ocorre na pintura, para facilitar a identificação de alguns procedimentos aplicados na fotografia.

⁶¹ MOLDERINGS. *L'Évidence du possible*, p.130.



ill. 50 – André Breton, *L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, in *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 10.

Fig.1 : André Breton, *L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*. Fonte: MOLDERINGS. *L'évidence du possible*, p.131.

No campo pictórico, há um espectro bastante amplo de estilos: Miró, Salvador Dali, Max Ernst, Magritte e Chirico. Trata-se de verificar em que medida o onírico, o acaso, o automatismo, a imaginação tomam parte nas imagens e no processo criativo de cada um desses artistas. Deve-se verificar em que medida o ato de pintar, associado a uma técnica, não interviria na produção dessas imagens, obstruindo o livre fluir do irracional e do inconsciente. E, por outro lado, se esses mesmos elementos não foram obtidos através de um “cálculo”.

A grande variedade de estilos levou o movimento a um impasse no sentido de estabelecer um paradigma que servisse para definir a pintura surrealista:

A mesma incapacidade para *pensar* a heterogeneidade formal de Miró e Magritte em termos de unidade estilística, envenena todos os esforços de Breton na sua tarefa de teórico do movimento surrealista. Tentando definir o surrealismo, Breton só consegue produzir uma série de contradições, de toda evidência insolúveis, como a contradição entre a linearidade de Magritte e o colorismo de Miró.⁶²

Breton, em seu livro *Le Surréalisme et la peinture*, havia apontado alguns caminhos para identificarmos o que, neste campo, poderia ser considerado como surrealista.

Os próprios pintores privilegiados nesta obra já demonstram as fontes pictóricas do surrealismo. O que o autor comenta neste livro pode ser uma importante direção no sentido de entender a estética surrealista não só na pintura, mas ainda no campo fotográfico, uma vez que os escritos do autor sobre o processo fotográfico são escassos. Formalmente, a pintura se apresenta bastante heterogênea, mas havia alguns temas valorizados pelo autor. É o caso do onírico ou do maravilhoso, a pintura que colocasse em cena objetos díspares como uma luva e um busto, como acontece na pintura de Chirico, um dos pintores mais valorizados por Breton. Além desses temas, pode-se ainda estabelecer alguns métodos característicos do movimento, ou seja, a importância de se enquadrar uma obra como surrealista não passaria apenas pela avaliação do produto acabado, mas ainda pelo meio empregado pelo artista para se obter a obra.

É o que comenta Iceia Borsa Cattani em seu texto “Procedimentos da arte surrealista”. Segundo a autora, seria possível associar diferentes obras como surrealistas a partir de três procedimentos artísticos empregados em sua produção: “os dois primeiros referem-se aos caminhos que Breton definiu ao artista surrealista, quais sejam, o automatismo e o *trompe-l’oeil*, ou fixação das imagens dos sonhos; o terceiro

⁶² KRAUSS. *O Fotográfico*, p.123

faz uma demonstração através da negação, criticando a tradição representativa”⁶³. Podemos tentar associar estes procedimentos às imagens fotográficas, em uma tentativa de delimitar provisoriamente este campo.

Icleia Cattani cita André Masson como o maior representante da pintura automática:

Masson, pelo contrário, partia de traços e manchas arbitrários, ditados por seu inconsciente, e num momento subsequente tentava ordená-los, criando figuras e objetos. A incidência do acaso tornava-se assim muito grande e era explorada sistematicamente, da mesma forma que a utilização de figuras surgidas de processos inconscientes.⁶⁴

Neste exemplo, dois recursos surrealistas entram em cena: o acaso e o fluxo do inconsciente, dois elementos associados à escrita automática. Além de Masson, Max Ernst foi outro artista a empregar técnicas semelhantes, em suas *frottages* e *grattages*. Como associar o acaso e uma produção inconsciente de imagens ao processo fotográfico? Neste sentido, dois artistas despontam como criadores de técnicas inovadoras, Raoul Ubac e Man Ray, fotógrafos que foram capazes de ampliar o campo de produção de imagens surrealistas através do processo fotográfico.

No caso de Ubac, podemos estabelecer um paralelo entre uma de suas técnicas de produção da imagem, a “queima”, e a escrita automática, em que entraria ainda grande parcela do acaso na produção da imagem. Este procedimento de Ubac está ligado à queima da emulsão fotográfica em que ocorre o derretimento do que ali está representado. A imagem aparece então distorcida e com uma aura fantasmática, como podemos ver na imagem abaixo (Fig. 2).

Ubac tenta, a partir da “queima”, introduzir o automatismo e o acaso na técnica fotográfica e, assim, libertá-la do racional e mecânico associados à fotografia. Rosalind Krauss destaca este aspecto: “Thus Ubac speaks of releasing photography from the ‘rationalist arrogance’ that powered its discovery and identifying it with ‘the poetic movement of liberation’ through a ‘process identical with that automatism’”⁶⁵.

⁶³ CATTANI. “Procedimentos do surrealismo nas artes visuais”, p.118.

⁶⁴ CATTANI. “Procedimentos do surrealismo nas artes visuais”, p.120.

⁶⁵ KRAUSS. *L’Amour fou*, p.24.



Fig.2 Raoul Ubac, *La nebuleuse* 1939. Fonte: *La subversion des images*, p.364.

O outro procedimento mencionado por Icleia Cattani, a crítica à representação tradicional, cujo exemplo na pintura é Magritte, é realizado através do deslocamento da experiência do espectador no sentido de questionar a representação da realidade. Segundo a autora, este tipo de procedimento pode ser verificado nas séries *Isto não é um cachimbo*, iniciada por volta de 1928, e na pintura *Os dois mistérios*, de 1966.

Estas obras desestabilizam algumas certezas do espectador, pois tendem a denunciar determinados níveis de realidade, como, por exemplo, questionar a própria linguagem. Cattani afirma:

O ‘mistério do mundo’ é bem mais amplo do que as imagens dos sonhos, joga com vários níveis do conhecimento da realidade. Desde os objetos e sua denominação (através da qual chegamos, supostamente, ao domínio do mundo) até o compromisso da arte com a representação do visível, com o princípio da semelhança⁶⁶.

Seguindo os procedimentos definidos por Cattani, tentaremos identificar na fotografia surrealista alguns destes traços, ou seja, de que forma seria possível que a imagem fotográfica afetasse o espectador no sentido de que este se visse na necessidade de rever suas certezas sobre o processo de semelhança da representação (ou o próprio sentido da palavra “semelhança”).

De início, podemos afirmar que este ponto é mais interessante de ser observado no que diz respeito à imagem fotográfica, uma vez que este meio guarda uma maior proximidade com a realidade, de acordo com seu estatuto de índice. Aqui nos aproximamos mais da razão pela qual Breton escolheu as imagens que compõem tanto o livro *Nadja* quanto *Amor louco*. O autor desejava proceder a um questionamento do real, aproveitando-se do poder de documento que a fotografia possui, ou seja, da sua relação indicial.

O quadro *Os dois mistérios* (1966), de Magritte, apresenta um cachimbo pairando no ar e um quadro-negro, colocado de frente a este objeto, no qual está representado um cachimbo, mas seguido da seguinte frase: “isto não é um cachimbo”. Icleia Cattani evoca a análise de Marc Le Bot, crítico que comenta sobre os desdobramentos de tal imagem *en abyme*:

O quadro que se desdobra representando-se a si mesmo no quadro, isso que chamamos de organização *en abyme* da imagem, é um jogo da representação consigo mesma e esse jogo é talvez contemporâneo das encenações da representação, pois se a representação tudo põe em cena, como não teria ela a insolência de se representar a si própria? O efeito de abismo é uma vertigem. O

⁶⁶ CATTANI. “Procedimentos do surrealismo nas artes visuais”, p.124.

desdobramento da imagem, interno a essa mesma imagem, desdobra esse duplo primordial que é toda e qualquer imagem em relação ao seu exterior.⁶⁷

Um dos pontos essenciais deste tipo de construção é o fato de colocar em relevo a técnica utilizada pelo próprio meio de produção, constituindo uma espécie de metalinguagem. Fazendo isto, alguns de seus recursos são utilizados para criar um efeito de representação da representação, a partir do quadro principal.

O fotógrafo Brassäi, um dos principais colaboradores das imagens do livro *Amor louco*, empregou este recurso em algumas de suas fotografias, com a intenção de questionar a realidade e o desdobramento do significado de determinados gestos das pessoas representadas, que remeteriam a uma outra percepção do campo do real.

Rosalind Krauss, em seu ensaio “Noctâmbulos”, comenta sobre este aspecto e o associa à leitura surrealista de objetos encontrados nos mercados de pulgas parisienses. Uma das fotografias de Brassäi que contém o recurso da *mise en abyme* seria a fotografia “Casal de namorados em um pequeno café de Paris”, de 1932 (Fig. 03).

A imagem, como podemos observar, apresenta um casal abraçado. Mas os espelhos do café refletem apenas uma pessoa em cada canto do café. Com isso, a leitura da imagem pelo espectador pode levar a um outro campo de sentido, em que se pode entender exatamente o contrário do que está sendo evocado pelo abraço do casal. Ao isolar cada um deles em uma imagem refletida pelos espelhos, Brassäi pode apontar para uma leitura no sentido de desunião ou de afastamento um do outro, em que há a presença do narcisismo, egoísmo ou sedução predatória. É o que diz Rosalind Krauss neste ensaio:

Ao fracionar a unidade e a fusão do beijo, os espelhos carregam as imagens refletidas dos personagens de outro jogo de signos, que podemos interpretar como narcisismo, egoísmo ou sedução predatória. Como costuma acontecer com Brassäi, os espelhos funcionam aqui como fotografias reduzidas, miniaturizadas, contidas no campo da fotografia principal, e implicam em que todo elemento da realidade possa ser decomposto por um procedimento ótico e, depois, recomposto e reescrito.⁶⁸

⁶⁷ LE BOT *apud* CATTANI. “Procedimentos do surrealismo nas artes visuais”, p.126.

⁶⁸ KRAUSS. *O Fotográfico*, p. 151.



Fig.3 Brassai, *Casal de namorados em um pequeno café de Paris* (1932). Fonte: KRAUSS. *O Fotográfico*, p.146.

O efeito *en abyme* tem, então, o objetivo não apenas de colocar em relevo a técnica fotográfica e a representação do real, mas ainda força a uma reescrita e reorganização do que está sendo apresentado pela imagem.

Após este breve paralelo entre alguns procedimentos surrealistas na pintura e na fotografia, podemos perceber que o espectro de estilos fotográficos no movimento também foi bastante amplo. Breton, no entanto, resolve ilustrar seus livros *Nadja* e *Amor louco* com fotografias que seguem uma via oposta. Não o caminho das imagens surrealistas que levam em consideração a infra-estrutura da fotografia, o seu modo de produção. A escolha do autor recai sobre um outro tipo de gênese da imagem fotográfica, em que o maior representante é Eugène Atget. As imagens deste artista retratam a cidade de Paris sob uma outra ótica, em que o vazio e o sentimento de espera é que estão vinculados com a sensibilidade surrealista.

No *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, Eugène Atget (França, 1856-1927) é definido como um pioneiro da fotografia, cujas fotos da antiga Paris, ainda que tenham sido realizadas com a intenção de simples documento, deixam transparecer a perturbadora luz do maravilhoso cotidiano, tal como será celebrado posteriormente pelos surrealistas. Atget pode ser ainda considerado como precursor de uma linhagem da fotografia surrealista, a que explora diretamente o potencial mágico da realidade “bruta”, devido à influência decisiva que sua obra teve sobre vários artistas.⁶⁹

2.5 A aparente contradição entre fotografia e surrealismo

No contexto do surrealismo, tendo em vista alguns de seus fundamentos – o onírico, o maravilhoso, o desafio ao senso comum, o inconsciente e o sonho -, parece contraditória a opção de Breton por ilustrar alguns de seus livros com fotografias, estas geralmente associadas a uma representação por demais vinculada ao real. Em seu livro *Amor louco*, publicado em 1937, o autor insere vinte imagens fotográficas, sem um processo de manipulação técnica, ou seja, o que é apresentado nessas imagens se aproximaria bastante da própria realidade.

Os fotógrafos que contribuíram com suas imagens foram os seguintes: Brassai, quatro imagens; Man Ray, sete imagens e Dora Maar, Cartier-Bresson e Rogi André,

⁶⁹ Cf. BIRO, PASSERON. *Dictionnaire général du Surréalisme*, p.39.

cada um destes com apenas uma. Algumas técnicas valorizadas pela Nova Visão foram incorporadas pelas imagens que aparecem em *Amor louco*, mas nenhuma delas no que diz respeito a uma manipulação da imagem. Técnicas desenvolvidas pelo principal fotógrafo do movimento, Man Ray, por exemplo, como as solarizações e os rayogramas, ou as “queimas”, de Raoul Ubac, são deixadas de lado em proveito de imagens que, por vezes, são fotografias que podem ser consideradas indiciais.

Man Ray é considerado um dos fundadores da fotografia surrealista devido às suas experiências inovadoras. Em seu artigo “Man Ray – criador da fotografia surrealista”, Emmanuelle de L’Ecotais, comentando sobre o trabalho do artista sobre sua imagem, destaca:

Enquadra-a, retoca-a, imprime em negativo, inverte as imagens, fotografa mesmo sem máquina! Man Ray inventa a fotografia surrealista. Aquilo que geralmente se chama “fotograma” ou “rayograma” é um processo simples que consiste em pousar os objetos diretamente sobre o papel fotossensível e expô-los à luz durante alguns segundos.⁷⁰

Nesta técnica entra uma parcela de acaso pois nunca se pode saber com exatidão seu resultado. Tudo depende da maneira pela qual a luz incidirá sobre o objeto. A imagem obtida acaba por ser uma espécie de sombra do original, dotada ainda de um certo caráter onírico. A autora ainda comenta que os adjetivos associados a esses rayogramas e às solarizações são: “poético”, “poesia” e “poeta”. Man Ray coloca a fotografia em um novo patamar, retirando-a do campo da objetividade. Todas essas considerações aproximam de fato essas imagens do que era proposto pelo movimento surrealista. O próprio Breton atenta para este aspecto em seu artigo “Sobre Man Ray” :

Man Ray partiu igualmente do elemento fotográfico mas, em vez de confiar nele, de utilizar, segundo o fim em vista, o lugar comum da representação que a fotografia nos oferece, já fora do tempo real, ele aplicou-se a eliminar o seu caráter positivo, a retirar-lhe esse ar arrogante que ela tinha de se fazer passar pelo que não é.⁷¹

O que chama a atenção neste trecho é justamente o elogio que Breton faz ao processo de Man Ray de retirar o objeto da tradicional representação fotográfica, sua vontade de desafiar a representação ilusória do real. Mais curioso ainda é notar o ano de publicação deste artigo, 1927, ano de publicação do livro *Nadja*. Como comentamos anteriormente, Breton utilizaria neste livro o processo fotográfico ainda vinculado à sua

⁷⁰ L’ECOTAIS. “Man Ray – criador da fotografia surrealista” in: *Man Ray*, p.186.

⁷¹ BRETON. “Sobre Man Ray”. in: *Man Ray*, p.169.

capacidade de atestar a realidade, como documento de um determinado evento, sem qualquer tipo de manipulação em sua produção.

A segunda técnica desenvolvida por esse famoso fotógrafo, denominada de solarização, também se afastava do estreito campo de representação da fotografia tradicional. A solarização consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica que pode ser obtido basicamente através da rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento.⁷² Man Ray aplicou esse processo em diversas fotografias de nus, de retratos ou de moda.

Com essas técnicas, Man Ray ficou conhecido por destacar o lado poético dos objetos, a desvendar determinados aspectos ocultos na própria realidade. Ao manipular as imagens através desses dois processos, Man Ray tirava proveito de dois pólos característicos da representação fotográfica: por sua estreita relação com o real, a fotografia aparece como índice desta realidade, como documento; manipulando essas imagens, o real ainda está presente, mas desta vez sob uma nova forma, uma nova perspectiva, liberada da representação objetiva. Com isso, haveria uma espécie de abertura na tessitura da realidade, em que prevalecia exatamente uma visão que se aproxima do surrealismo.

Pode-se afirmar, portanto, que a partir das experiências de Man Ray:

A intervenção surrealista transformou totalmente a arte fotográfica – transformação que se traduziu, principalmente, para um bom número desses precursores, pelo abandono parcial ou total do aparelho fotográfico, em proveito do diálogo com a própria *matéria*, seja por meio do trabalho direto sobre a película, seja por meio das manipulações voluntárias durante o processo de revelação.⁷³

Apesar de ser o nome mais lembrado da fotografia surrealista, principalmente pelas novas técnicas desenvolvidas, Man Ray é escolhido como principal colaborador das imagens que aparecem em *Amor louco* não por suas imagens manipuladas, mas pelas fotografias mais diretas de objetos. Apenas uma imagem, das sete com as quais contribui, apresenta uma espécie de intervenção no processo de revelação da fotografia. A que acompanha a legenda “explodente-fixa”, incluída no primeiro capítulo, relacionada à beleza convulsiva e à expiração do movimento. As outras fotografias de Man Ray que aparecem no livro, fotografias de objetos, são imagens bastante objetivas que mostram apenas seu lado natural, sem a preocupação da abertura à uma nova

⁷² Enciclopédia Itaú cultural – Artes visuais, www.itaucultural.org.br.

⁷³ BIRO, PASSERON. *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, p.330.

perspectiva surrealista, perspectiva esta revelada pelo texto que as acompanham. A fotografia parece ser mesmo o documento do evento, como proposto por Breton no prefácio de *Nadja*.

A importância de que se tenha como ponto de partida uma imagem não manipulada reside no fato de que a realidade deve ser apresentada, na medida do possível, como aquela reconhecível pelo leitor como fazendo parte de seu cotidiano.

A opção de Breton por imagens que negam a manipulação, o artifício, mesmo que esse artifício oriente a imagem no sentido da concepção surrealista do real, como é o caso de certas fotografias de Man Ray, pode nos remeter ao princípio proposto no prefácio de *Nadja*, qual seja, o de que a fotografia deva corresponder ao documento “tomado ao vivo”. Em *Amor louco*, esse aspecto é novamente trazido à luz quando Breton vai descrever o episódio “Noite do Girassol” e propõe para a narrativa o modelo da observação clínica.

Poderíamos pensar que inserir uma fotografia manipulada no relato seria adulterar de maneira imprópria tal documento. Ao optar por essas imagens, imagens que deveriam se aproximar do real, de forma a ressaltar o caráter documental do relato, parece haver ainda mais uma contradição entre surrealismo e real, pois o insólito não é apresentado nessas fotografias, mas o cotidiano tal como parece a um passante qualquer. Nesse sentido, a própria aproximação entre surrealismo e fotografia pode parecer, de início, bastante paradoxal, devido aos temas privilegiados pelo movimento e sua preocupação em reorganizar a forma pela qual o real era percebido.

A escolha de Breton parece criar uma contradição entre os temas surrealistas e as imagens mostradas. Entretanto, lembremos que para o autor era importante demonstrar que o que é relatado corresponde a uma experiência vivida, ao irracional capaz de irromper *a partir* do cotidiano. Neste ponto cabe ressaltar que essas imagens fotográficas estão inseridas em um contexto textual, e, de fato, a presença das fotografias em tal contexto faz sentido se levarmos em consideração o texto que as acompanha.

A fotografia guarda essa estreita relação com o real devido ao caráter de contigüidade de sua representação, da necessidade de um referente que esteve ali para marcar a película fotográfica com sua impressão. Dessa maneira, registra os locais e objetos cotidianos onde houve manifestação do insólito, de um lado, e de outro lado, indicam que o insólito faz parte desse cotidiano e pode surgir dali a qualquer momento.

Locais e objetos que possam ser reconhecidos pelo leitor como fazendo parte de um cotidiano, um cotidiano que se apresenta para ser decifrado à maneira surrealista.

Essas imagens do real, entretanto, inseridas no contexto textual, têm sua leitura direcionada para a irrupção do insólito e maravilhoso surrealistas, como pretendemos mostrar no terceiro capítulo dessa dissertação. Como forma de estabelecer esse vetor, optamos pela descrição das imagens pelo autor / narrador, quando for o caso, em diferentes momentos: primeiramente, ele inicia uma descrição objetiva, até mesmo redundante da imagem, para, gradativamente, ir procedendo à revelação do que ele chamou de “luz da anomalia”, ou seja, exatamente o irracional e o mágico buscados pelo surrealismo.

Capítulo 3: Texto e Imagem em *Amor louco*

Au delà du feu il n'y a pas la cendre
Au delà de la cendre il y a le feu

Paul Eluard, « Récitation ».

Com o objetivo de estudar os efeitos de sentido decorrentes da relação entre o texto e as fotografias em *Amor louco*, neste terceiro capítulo de nossa dissertação, utilizaremos como subsídio teórico os conceitos de metáfora tecida, tal como a definiu Michel Riffaterre, e de saturação pictural, desenvolvido por Liliane Louvel. Segundo a autora, em um determinado texto seria possível identificar alguns traços que remeteriam o leitor a uma imagem visual, a uma referência ao campo das artes visuais. Nossa análise parte desse pressuposto para apontar uma possível relação de certas passagens do texto com as fotografias em *Amor louco*. Se, no livro *Texte / Image*, Liliane Louvel apenas aponta as referências textuais à arte pictórica, neste capítulo de nosso trabalho faremos uma comparação direta com as imagens que compõem o episódio descrito por André Breton.

O primeiro episódio a ser analisado situa-se no capítulo de abertura do livro *Amor louco*, estendendo-se ainda até o segundo e terceiro capítulos, e trata do conceito surrealista de beleza convulsiva. Este capítulo havia sido inicialmente publicado no periódico *Minotaure*, mais precisamente na edição de número 5, em maio de 1934, com o título “La beauté sera convulsive” (A beleza será convulsiva). O segundo episódio situa-se no quarto capítulo de *Amor louco*, tendo sido publicado inicialmente no número 7 de *Minotaure* com o título “La nuit du tournesol” (A noite do girassol). O último episódio a ser examinado constitui o quinto capítulo de *Amor louco* e relata a visita de André Breton às Ilhas Canárias, mais especificamente ao Pico Teide, em companhia de Jacqueline Lamba. O texto intitulado “Le château étoilé” (O castelo estrelado) havia sido publicado no número 8 de *Minotaure* em junho de 1936.

Nossa análise das relações texto-imagem não pretende ser exaustiva. Considerando a complexidade do texto de Breton e a variedade das imagens presentes

no livro, selecionamos apenas alguns trechos descritivos ilustrados por fotografias que poderão nos permitir avaliar a função e a natureza dessas relações dentro da poética surrealista.

3.1 O acaso objetivo e a característica “mágico circunstancial” da beleza convulsiva

O capítulo de abertura do livro *Amor louco* trata do conceito surrealista de beleza convulsiva. Este capítulo havia sido inicialmente publicado no periódico *Minotaure*, mais precisamente na edição de número 5, no ano de 1934. Com o título de “La beauté sera convulsive”, o ensaio trazia então algumas imagens que foram deixadas de lado para sua publicação no livro *Amor louco*⁷⁴.

Breton retoma, então, a fórmula final de *Nadja*: “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”, desenvolvendo-a no final do primeiro capítulo de *Amor louco*: “A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosante-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza”⁷⁵. Além do fator dialético deste tipo de enunciado, outras serão as implicações que tal definição irá gerar. Segundo Rosalind Krauss, três são as características que podem ser apreendidas desta definição e de alguns pontos discutidos durante o ensaio. O primeiro desdobramento apontado pela crítica americana diz respeito ao mimetismo: “Breton era extremamente atraído pelo mimetismo, como todos os surrealistas”. O efeito deste processo natural, e como fator de atração para os surrealistas, estava vinculado à possível produção de signos a serem decifrados: “O mimetismo é portanto a instância da produção natural dos signos: o objeto natural se dobra diante da representação do outro”.⁷⁶ Esta característica teria relação com o aspecto “erótico-velado” da definição da beleza convulsiva elaborada por André Breton.

O segundo elemento da definição de Breton, o caráter “explosante-fixa”, faz referência à expiração do movimento. De fato, neste primeiro capítulo de *Amor louco*, uma fotografia de Man Ray ilustra este ponto da beleza convulsiva, uma bailarina

⁷⁴ De acordo com Bonnet, as fotos que acompanhavam o ensaio publicado em *Minotaure* e que foram excluídas de *Amor louco* são: uma foto de Man Ray retratando Méret Oppenheim nua, no ateliê de Marcoussis, apoiada em uma prensa para gravura, com a legenda “erotique-voilée”, a segunda foto de Brassai, com a legenda “magique-circunstancielle”, mostrando uma batata cujos germes produzem um emaranhado vegetal em torno dela. BONNET. Notice in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1711.

⁷⁵ BRETON. *Amor louco*, p.25. (La beauté convulsive sera erotique-voilée, explosante-fixe, magique-circunstancielle ou ne sera pas – Éditions Gallimard, p.26)

⁷⁶ KRAUSS. *O Fotográfico*, p.121.

vestida de uma ampla saia, cujos últimos movimentos são captados e imobilizados pela câmera fotográfica..

A terceira qualidade da beleza convulsiva seria sua característica “mágico-circunstancial” e estaria vinculado aos achados surrealistas e teria, ainda, relação com um aspecto revelatório:

O terceiro exemplo dado por Breton é o do achado – quer se trate de objetos ou fragmentos de palavras sucessivas: dois exemplos de objetivos casuais, em que um emissário pertencente ao mundo exterior traz uma mensagem que revela seu próprio desejo ao destinatário. O achado é um *signo* deste desejo.⁷⁷

Portanto, implicado nesta característica da beleza convulsiva estaria a ideia de *rencontre*, o conceito de acaso objetivo. A discussão teórica sobre o acaso objetivo tem seguimento no segundo e terceiro capítulos do livro *Amor louco*. O acaso objetivo poderia ocorrer através da concretização de um desejo por meio de um objeto ou de um evento, em que, de maneira excedente, o indivíduo encontraria sua via de realização. Por encontrar este tipo de revelação em um objeto cotidiano, pode-se associar o caráter “circunstancial” a esse tipo de beleza. Por outro lado, sua característica “mágica” teria que ser relacionada a uma convergência entre uma série natural e o desejo interior individual. Para Breton, trata-se de uma “luz anômala” manifestada no cotidiano, a qual deve ser seguida de uma análise para se atestar seu verdadeiro lado excepcional:

Penso que só o consegui graças ao meu progressivo desejo de integração naquela luz anômala que marca as minhas obras anteriores. É minha constante ambição fazer sobressair essa incógnita, não só em certos fatos que à primeira vista poderão parecer insignificantes, como nos mais significativos episódios de minha vida. Creio ter conseguido explicar que tanto uns como os outros pressupõem um denominador comum, o qual se situa no espírito do homem e mais não é do que o seu *desejo*.⁷⁸

No terceiro capítulo de *Amor louco*, Breton procederá à análise de um destes acontecimentos, ou seja, a manifestação do acaso objetivo e do caráter “mágico-circunstancial” que a acompanha. Para isso, o autor descreve um evento acontecido com ele e seu amigo Giacometti, durante uma ida ao mercado de pulgas de Saint-Ouen, num dia de primavera em 1934. Abordaremos em seguida este conceito de Breton e a

⁷⁷ KRAUSS. *O Fotográfico*, p.121..

⁷⁸ BRETON. *Amor louco*, p.32. (Je crois n’avoit pu le faire qu’en raison de ma volonté d’accommodation progressive à cette lumière de l’anomalie dont portent trace mes précédents ouvrages. Ma plus durable ambition aura été de dégager cette inconnue aussi bien de quelques-uns des faits à première vue les plus humbles que les plus significatifs de ma vie. Je crois avoir réussi à établir que les uns et les autres admettent un commun dénominateur situé dans l’esprit de l’homme et qui n’est d’autre que son *désir*. – Éditions Gallimard, p.37)

maneira pela qual ele opera a descrição deste evento, levando em consideração as ilustrações que os acompanham: uma foto assinada por Dora Maar da escultura de Giacometti conhecida pelo título *L'Objet invisible* e uma foto de Man Ray de “Um descendente bastante evoluído do elmo...”, como diz a legenda.

O mercado de pulgas era um espaço privilegiado pelos surrealistas, local em que poderiam ser encontrados objetos que, desvinculados de sua função primeira, poderiam se prestar a novos sentidos, permitindo uma leitura original do cotidiano. Um exemplo de objeto desse tipo é a “máscara” encontrada por Breton e Giacometti naquele dia. À época, Giacometti trabalhava em uma escultura, retratada nesta fotografia de Dora Maar (Fig.04).

Breton inicia seu relato descrevendo a imagem, apesar de sua presença no livro:

Enquanto que o gesto das mãos e a posição das pernas sobre a prancheta nunca, pelos vistos, haviam suscitado a mínima hesitação, e que os olhos, o direito figurado por uma roda inteira, o esquerdo por uma roda quebrada, subsistiam, sem modificações, através das sucessivas poses da figura, o comprimento dos braços, do qual dependia a relação existente entre as mãos e os seios, e o recorte do rosto de modo algum se encontravam estabilizados.⁷⁹

Portanto, apesar da fotografia de Dora Maar representar de forma clara a escultura de uma figura feminina, Breton, ainda assim, sente a necessidade de uma descrição até certo ponto redundante da obra. Mas, ao final deste primeiro trecho descritivo, aparece o verdadeiro vetor da imagem, a luz surrealista emanada do objeto:

Sempre me interessara pelo progresso daquela estátua, que logo à primeira vista se me afigurara a própria emanção do *desejo de amar e de ser amado*, em busca do seu verdadeiro objeto humano, imersa na sua dolorosa ignorância.⁸⁰

⁷⁹ BRETON. *Amor louco*, p.34. (Alors que le geste des mains et l'appui des jambes sur la planchette visiblement n'avaient jamais donné lieu à la moindre hésitation; que les yeux, le droit figuré par une roue intacte, le gauche par une roue brisée, subsistaient sans modification à travers les états successifs de la figure, la longueur des bras, d'où dépendait le rapport des mains avec les seins, la coupe du visage n'étaient nullement arrêtées. – Éditions Gallimard, p. 39-40).

⁸⁰ BRETON. *Amor louco*, p.35. (Je n'avais pas cessé de m'intéresser au progrès de cette statue que, d'emblée, j'avais tenue pour l'émanation même du *désir d'aimer et d'être aimé* en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance. – Éditions Gallimard, p.40).

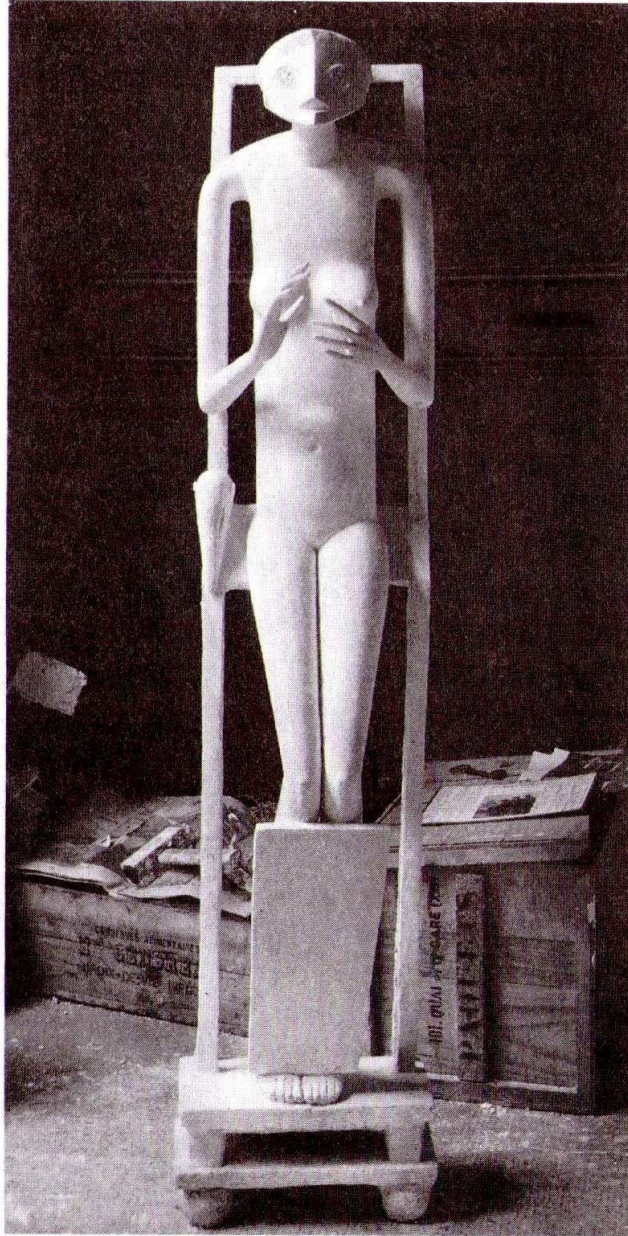


Fig.04: Dora Maar. Foto publicada em *Amor louco* (1937), p. 35

A partir deste ponto, a descrição se torna mais abstrata, e o poeta passa a descrever sobretudo suas impressões, motivadas por determinados aspectos da estátua:

Como não fosse ainda perfeitamente visível a fragilidade, o impulso contido, aquele seu ar de ser apanhado numa armadilha e que ao mesmo tempo rende graças que fora aquilo que mais vivamente me emocionara no aspecto de tão graciosa criatura (...).⁸¹

Nos três trechos descritivos apresentados, podemos tentar traçar uma pequena linha de desenvolvimento seguida pelo autor para apresentar o objeto em questão: primeiramente, uma descrição mais objetiva, em que são apresentadas características concretas da estátua, suas partes e componentes, gerando uma redundância em relação à fotografia mostrada no livro. Em um segundo momento, como uma espécie de fechamento do primeiro trecho, porém escapando de sua concretude, aparece o verdadeiro motor descritivo: “o desejo de amar e ser amado” que a figura inspira. Por último, reconhecemos um léxico mais abstrato, em que a descrição parece confundir os dois pólos de sentido: “o impulso contido, aquele seu ar de ser apanhado numa armadilha e que ao mesmo tempo rende graças”, que tanto poderia estar ligado às características da estátua, a seu inacabamento, quanto ao próprio sentimento de amor.

Dessa forma, a descrição segue em um crescendo abstrato até abarcar todo o processo revelatório da luz da anomalia.

Breton, durante o terceiro capítulo, comentara sobre a dificuldade que Giacometti encontrava para finalizar a escultura:

O certo é que o rosto, hoje em dia tão nítido, tão flagrante, se mostrava bastante lento a despertar do cristal dos seus planos, de modo a ser possível perguntarmos se algum dia viria a desvendar-nos a sua expressão, essa expressão que seria o único remate possível da unidade do natural e do sobrenatural que permitiria ao artista vir a debruçar-se sobre algo diferente.⁸²

André Breton volta seu interesse para os objetos que se encontravam na feira de quinquilharias, espaço onde os objetos parecem “mergulhados no sonho”. Será aí que os dois amigos encontrarão uma máscara que teria sido usada durante uma campanha de

⁸¹ BRETON. *Amor louco*, p.36. (Tant qu'il n'était pas parfaitement venu au jour la fragilité même, l'élan contenu, la côté tout à la fois pris au piège et rendant grâce par quoi m'avait si vivement ému l'aspect de ce gracieux être (...) – Éditions Gallimard, p.40).

⁸² BRETON. *Amor louco*, p.37. (Toujours est-il que le visage, si net, si flagrant aujourd'hui, était assez lent à s'éveiller du cristal de ses plans pour qu'on pût se demander s'il livrerait jamais son expression, cette expression par quoi seule pourrait se parachever l'unité du naturel et du surnaturel qui permettrait à l'artiste de passer à autre chose. – Éditions Gallimard, p.41).

guerra em Argonne, como Breton diz ter tido conhecimento tempos mais tarde, o primeiro objeto que realmente exerceu sobre eles a atração do *jamais vu* e cuja natureza e utilidade lhes eram desconhecidas:

(...) uma semi-máscara de metal, impressionante de rigidez e, ao mesmo tempo, de poder de adaptação a uma exigência que desconhecíamos qual fosse. A primeira idéia, assaz fantasista, que nos ocorreu, foi a de que nos encontrávamos perante um descendente bastante evoluído do elmo, que se tivesse permitido “flertar” com a mascarilha de veludo.⁸³

Será então a máscara que permitirá que o desejo do escultor encontre a via de realização. Tal solução não era esperada, havia, de início, apenas a sua necessidade interior. Assim, o insólito se realiza de maneira excedente; é esse desnível entre o esperado e a série natural que permite a manifestação da surrealidade.

Assim Chénieux-Gendron atenta para o fato:

Para Breton e aqueles que o seguem no surrealismo, perceber o objeto (ou o *ser* encontrado) na sua relação com o desejo próprio do observador-ator é perceber um desnível entre o previsto e o dado, mas esse desnível é então recebido como um *excedente*, graças ao qual adquire eficácia o maravilhoso (...).⁸⁴

Como forma de demonstrar que, a princípio, Giacometti não havia tomado o objeto como complemento de suas pesquisas, Breton destaca o fato de o escultor ter hesitado em levar a máscara. O vendedor sugerira que fosse usada como uma lanterna de jardim. Tal objeto (Fig.05) é assim descrito por Breton:

Tivemos o ensejo de verificar, ao experimentá-la, que os antolhos, estriados segundo várias inclinações, de lamelas horizontais da mesma matéria, permitiam uma perfeita visibilidade, não só para cima e para baixo, como para a frente. O achatamento da face propriamente dita, à parte o nariz, acentuado por uma rápida, conquanto delicada fuga em direção às têmporas, a par de uma segunda divisória do olhar, constituída por lamelas perpendiculares às anteriores, que se iam estreitando gradualmente a partir da dita curva, conferiam àquela parte superior do rosto cego a atitude altaneira (...).⁸⁵

⁸³ BRETON. *Amor louco*, p.37. ((...) fut un demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d’adaptation à une nécessité de nous inconnue. La première idée, toute fantaisiste, était de se trouver en présence d’un descendant très évolué du heaume, qui se fût laissé entraîner à flirter avec le loup de velours. – Éditions Gallimard, p.42).

⁸⁴ GENDRON. *O Surrealismo*, p.93.

⁸⁵ BRETON. *Amor louco*, p. 37. (Nous pûmes, en l’essayant, nous convaincre que les oeillères, striées de lamelles horizontales de même substance diversement inclinées, permettaient une visibilité parfaite tant au-dessus et au-dessous que droit devant soi. L’aplatissement de la face proprement dite en dehors du nez, qu’accentuait la fuite rapide et pourtant délicate vers les tempes, joint à un second cloisonnement de la vue par des lamelles perpendiculaires aux précédentes et allant en se resserrant graduellement à partir de la dite courbure, prêtait à ce haut du visage aveugle l’attitude altière (...). – Éditions Gallimard, p.42).

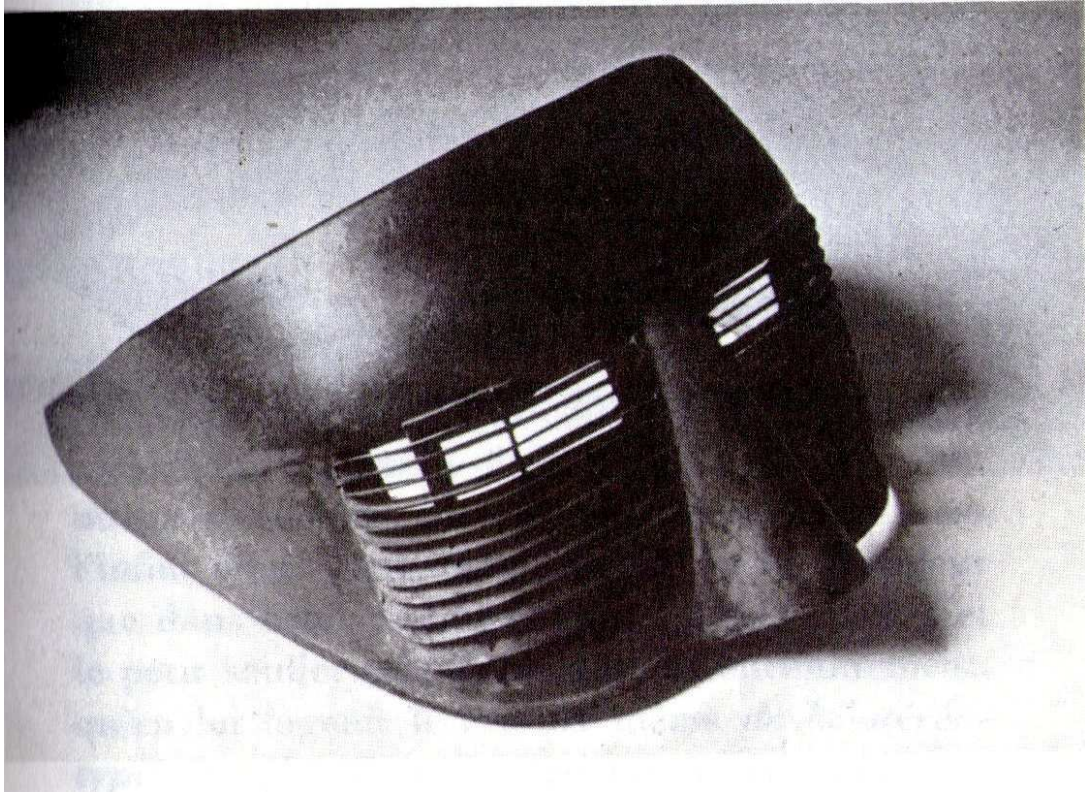


Fig.05: Man Ray. Foto publicada em *Amor louco* (1937), p.38

Como uma espécie de tipologia descritiva, levando em consideração o exemplo anterior da descrição da estátua, podemos concluir, neste episódio, que Breton segue esta norma para apresentar o surrealismo latente no cotidiano: objeto comum > desvelamento gradativo da luz anômala > revelação surrealista. O segundo elemento deste processo vem logo a seguir: após dar alguns passos, Giacometti retorna e se sente de fato atraído por tal máscara; o objeto impunha um contato sensorial mais prolongado e, por fim, resolve levá-lo. A atração que determinados objetos exercem sobre a mente da pessoa vem associada à função do sonho, que, para os surrealistas, deveria ser levado em consideração para a resolução de questões que porventura apareçam em estado de vigília. Nesse caso, o objeto encontrado, que os surrealistas denominavam *trouvaille*, se insinuará no trabalho de Giacometti e este finalmente conseguirá dar uma forma ao rosto de sua escultura:

Faltava, porém, como já vimos, erguer o último véu que o encobria; a intervenção da máscara parecia destinar-se a ajudar Giacometti a vencer a sua indecisão a esse respeito. *O objeto “achado” desempenha aqui, rigorosamente, a mesma função do sonho, no sentido em que liberta o indivíduo de escrúpulos afetivos paralisantes, em que o reconforta e lhe faz compreender que o obstáculo que ele tinha razões para crer insuperável foi, finalmente, franqueado.*⁸⁶

O objeto é convertido em signo, cabendo ao indivíduo decifrar um novo sentido na realidade, sentido vinculado ao seu desejo. Somente dessa forma se torna possível a percepção de uma nova leitura do cotidiano. O acaso objetivo se manifesta, portanto, através do reconhecimento do desejo neste objeto convertido em signo: “O acaso pode ser chamado de *objetivo* visto que tudo se passa então como se a subjetividade (desejante) da pessoa envolvida se projetasse num *objeto*”⁸⁷. Importante destacar que o objeto tem um papel catalisador para o reconhecimento do desejo na série natural, ou seja, seria a realidade mesma tomada como signo a ser interpretado pela subjetividade da pessoa desejante, um dos eixos do surrealismo.

A partir dos exemplos comentados, percebemos uma certa estratégia narrativa adotada por Breton, ou seja, partindo de um objeto tomado em sua naturalidade, e assim

⁸⁶ BRETON. *Amor louco*, p.41. (Restait, on l’a vu, à lever sur celui-ci le dernier voile: l’intervention du masque semblait avoir pour but d’aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. *La trouvaille d’objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu’elle libère l’individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l’obstacle qu’il pouvait croire insurmontable est franchi.* – Éditions Gallimard, p.44).

⁸⁷ CHENIEUX-GENDRON. *O Surrealismo*, p.92.

descrito, vai-se gradativamente desvelando essa sua banalidade até a revelação da luz surrealista, no caso analisado, o acaso objetivo. As fotografias, ao invés de substituírem as descrições, como o autor afirma, muitas vezes retratam o que é descrito no texto, e contribuem com este na apresentação do objeto em sua concretude (já que, neste episódio, não há nenhuma fotografia manipulada, sendo, antes, bastante objetivas). Este processo estaria de acordo com o que é proposto pelo movimento surrealista: seria do próprio cotidiano que surgiria o insólito.

3.2 Noite do Girassol: Brassã fotografa os indícios surrealistas no cotidiano

Episódio central do livro *Amor louco*, o capítulo que ficou conhecido como “Noite do Girassol” concentra em sua narrativa o maior número de elementos surrealistas em um único evento: o encontro de Breton com Jacqueline Lamba. Este quarto capítulo, publicado em junho de 1935 no número 7 de *Minotaure*, é a exaltação do “triunfo de eros”, de acordo com Marguerite Bonnet, pela evocação do encontro com a jovem Jacqueline, em 29 de maio de 1934, cuja beleza, o orgulho e a independência tocam imediatamente o poeta ao ponto de casar-se com ela em 14 de agosto do mesmo ano.⁸⁸

Podemos dividir a narrativa em duas partes. A primeira delas seria o relato do encontro de Breton e Jacqueline Lamba e a segunda, uma “análise” feita pelo autor do poema “Girassol”, que manteria um vínculo com o evento. Para nossa abordagem, dividiremos a primeira parte em três momentos distintos, momentos indicados pelo poema e o evento narrado por Breton. O primeiro momento é marcado pela hesitação do autor em aceitar o encontro de um novo amor, por dois motivos, uma ligação que mantinha há mais tempo com uma outra mulher e a dificuldade em desfazer este laço⁸⁹ e, um segundo motivo, ligado ao seu medo de não estar à altura deste novo encontro. O segundo momento do relato é marcado pela mudança no espírito de Breton, no sentido de ter conseguido dissipar as dúvidas que ocupavam sua mente no momento do encontro e de sua aceitação desta nova relação. E, por fim, uma nova situação, a experiência deste amor excepcional, marcado pela conjugação de elementos da cidade de Paris que passam a vibrar em uníssono com o sentimento do casal. Trata-se, portanto,

⁸⁸ BONNET. Notice, in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1696.

⁸⁹ BRETON. *Amor louco*, p.79.

de demonstrar o irracional que permeia o amor e, como alguns fatores determinantes desta situação, o acaso objetivo e a escrita automática, em uma ambiência revestida de um onirismo sempre presente.

Nesse capítulo, Paris se torna uma das personagens principais do jogo surrealista de Breton. Será a cidade a servir de junção entre linguagem e real, poema premonitório e concretização do amor ideal pelos bairros da capital francesa. O autor se ocupa em, a partir das circunstâncias que permitiram o encontro, apontar os fatores surrealistas que impulsionariam o casal rumo ao desconhecido, ao desafio da lógica habitual. Para tanto, torna-se importante descobrir as correspondências que revelam o insólito nas situações mais corriqueiras da vida cotidiana: “Acho que a maior fraqueza do pensamento contemporâneo reside na extravagante sobrestimação do que se conhece, em confronto com tudo o que ainda existe por conhecer”⁹⁰. Somente com a análise cuidadosa de determinado evento é que se consegue revelar a luz do desconhecido e o poético do amor.

A descrição do encontro se inicia com uma descrição de Jacqueline Lamba em que predominam as impressões visuais de contraste de cores:

Essa mulher ainda jovem que acabava de entrar parecia vir como que rodeada de um vapor – vestida de uma labareda? – Tudo perdia a cor, tudo gelava, em presença daquela tez de sonho, perfeita concordância de tons de ferrugem e de verde (...) Era uma tez que, escurecendo gradualmente do rosto até às mãos, jogava com uma combinação de tons fascinante, a qual ia do sol extraordinariamente pálido dos cabelos dispostos em ramo de madressilva (...) ao papel que conseguira arranjar para escrever, com intervalos de um vestido para mim decerto, naquela altura, tão enternecedor que já nem dele me lembro.⁹¹

Em um café parisiense, Breton notara a presença de Lamba por diversas vezes, chegando a desejar que seu destino se ligasse, de alguma maneira, ao dela. No dia 29 de Maio de 1934, o autor nota que aquela bela desconhecida escreve uma carta, desejando que fosse ele o destinatário. Tudo se passa então, como Breton afirma, como o esperado: nada acontece. Quando Lamba deixa o café, o autor passa a segui-la no labirinto de ruas do tumultuado bairro de Montmartre e, de repente, vê-se diante da desconhecida:

Contra tudo o que seria de esperar, já me perguntava a mim próprio se me não teriam apercebido, para assim me arrastarem no mais maravilhoso dos caminhos sem fim (...) Mais passo, menos passo, e aí tenho eu, espantadíssimo, aquele

⁹⁰ BRETON. *Amor louco*, p.56. (La plus grande faiblesse de la pensée contemporaine me parait résider dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître. – Éditions Gallimard, p.61).

⁹¹ BRETON. *Amor louco*, p.56.

rosto que tão desvairadamente temera não mais voltar a encontrar, virado para mim, e tão próximo que o seu sorriso, naquele instante, me lembra hoje um esquilo segurando uma noz verde⁹².

Breton se encontra diante daquela desconhecida que afirma estar surpresa em saber que a carta que havia escrito não havia sido entregue a ele, pois era justamente Breton o destinatário da nota que havia escrito momentos antes. Ela, então, marca um encontro para meia-noite com o poeta surrealista. A partir desse momento, o casal começa suas perambulações pela cidade de Paris, de Montmartre ao Quartier Latin.

Ilustrando alguns desses lugares parisienses, há, neste capítulo de *Amor louco*, três imagens de Brassai: uma foto do “quartier des Halles”, uma segunda da torre Saint-Jacques e a terceira do Mercado das flores. Completando a parte visual do capítulo, há ainda a reprodução de uma fotografia de um girassol, de Man Ray⁹³, e uma de Rogi André retratando uma “náiade” em uma cena de balé aquático⁹⁴. Nossa análise seguirá os três momentos distintos que ocupavam o espírito de Breton: seu momento de dúvida, quando se inicia o encontro, e o momento de aceitação do poeta de sua nova situação de amor, que acontece exatamente na passagem pela torre Saint-Jacques. Tentaremos relacionar as imagens de Brassai com os trechos descritivos ou narrativos em que são mencionados os lugares fotografados, observando ainda de que maneira o poema *Girassol* evoca estes mesmos lugares.

Interessa-nos especialmente as três fotografias noturnas de Brassai que acompanham a parte ilustrada de *Amor louco*.

Gyula Halász, mais conhecido por Brassai, nascido em 1899 na cidade húngara de Brasov, ficou mundialmente famoso por seu livro *Paris de nuit*, publicado em 1932. As fotografias em preto-e-branco de Brassai retratam uma Paris noturna que passou a ser referência para despertar o imaginário em relação à metrópole, não apenas pelos lugares retratados, mas ainda pela forma particular de utilizar a luz. As ruas parisienses, e este é o caso de uma das imagens incluídas no episódio “Noite do Girassol”, parecem teatralizadas e aproximadas de uma espécie de cenário. Segundo Herbert Molderings,

⁹² BRETON. *Amor louco*, p.59. (Contre toute apparence, je me demandais si je n'avais pas été aperçu pour qu'on m'entraînât ainsi dans le plus merveilleux chemin des écoliers. – Éditions Gallimard, p.65).

⁹³ A foto do girassol não constava no número 7 da revista *Minotaure*. (BONNET. Notice, in BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1716)

⁹⁴ De acordo com BONNET, na foto de Rogi André é possível reconhecer um elemento da piscina do Coliseum, casa de espetáculos que apresentava um número de balé aquático com “graciosas náiades”, entre elas Jacqueline Lamba que, devido a dificuldades financeiras durante os anos 30, havia aceito participar deste espetáculo (Notice, in BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1720).

em seu ensaio “Paris, théâtre nocturne”, a fotografia em preto-e-branco parece guardar uma estreita relação com o ambiente noturno:

On pourrait penser que la photographie noir et blanc possède une affinité intime avec la nuit: les couleurs perdant intensité dans l’obscurité pour se fondre dans un éventail monochrome de gris, les scènes nocturnes seraient les sujets par excellence de la photographie noir et blanc.⁹⁵

Poderíamos acrescentar que, no caso das fotografias inseridas nesse episódio, parece haver ainda uma aproximação entre o espaço urbano e o espaço onírico, espaço privilegiado pelo surrealismo, as fotos em preto e branco de Brassai reunindo esses dois aspectos.

Herbert Molderings afirma que o fotógrafo possuía uma singular capacidade em combinar a fotografia documental com imagens arquetípicas através da captação da luz por um método de iluminação “direto e indireto”:

Cette subtile mise en lumière, la concentration de l’expression due au long temps d’exposition font que les événements nocturnes photographiés par Brassai ressemblent à des actions scéniques. De telles images ne pouvaient être imaginées que par un étranger pour qui la magie du Paris nocturne n’était pas encore devenue une habitude, mais demeurait un grand théâtre où la vie donnait chaque nuit un spectacle différent.⁹⁶

O crítico ainda contrapõe o estilo de Brassai, centrado na captação do sentimento de escoamento lento do tempo, ao de Henri-Cartier Bresson, para quem as fotografias tenderiam a representar um momento decisivo. Em Brassai, esse efeito de lentidão tende a contribuir para a “teatralização” de suas imagens, sendo que, por vezes, acrescentam a elas um aspecto de irrealidade. Talvez sejam esses os efeitos buscados por Breton em tais fotografias.

⁹⁵ MOLDERINGS. *L’Evidence du possible*, p.87.

⁹⁶ MOLDERINGS. *L’Evidence du possible*, p.89.

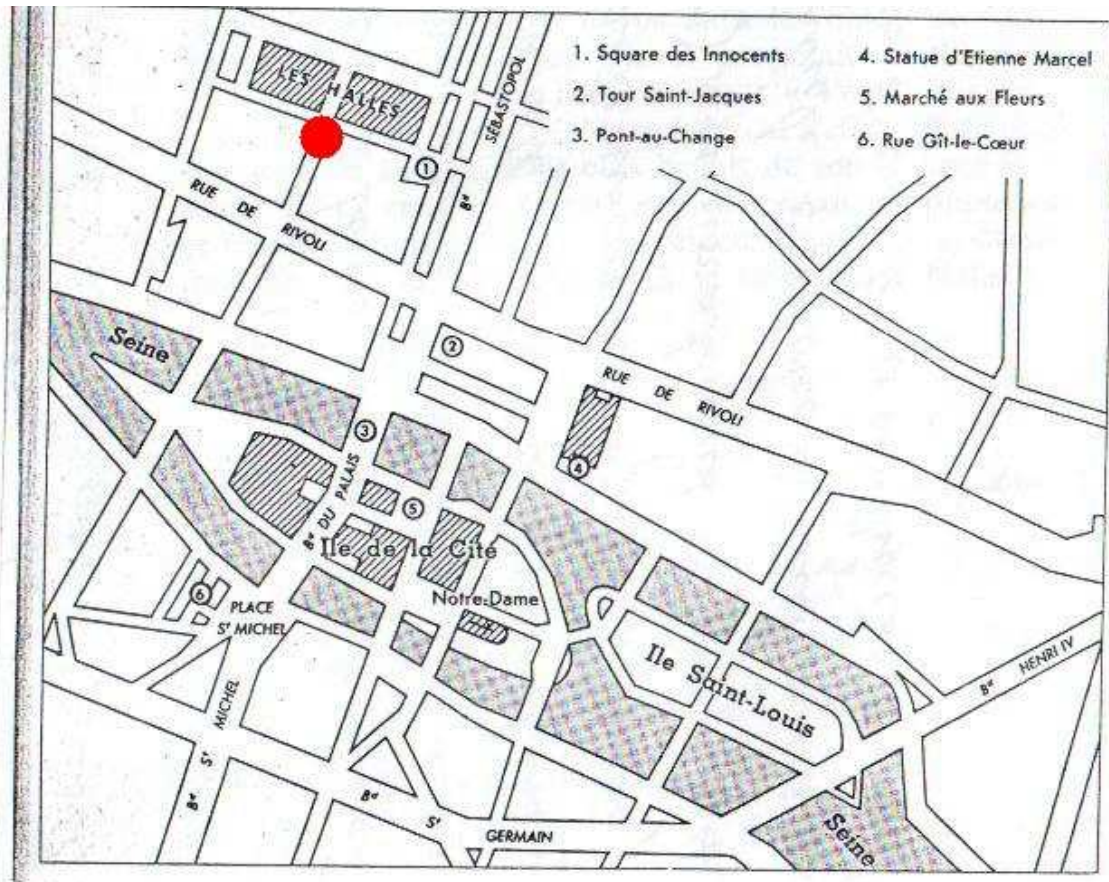


Fig.06: Detalhe de mapa parisiense publicado em CURNIER. *Pages commentées sur auteurs contemporains*, p.73.

Este pequeno mapa (Fig.06) indica o caminho percorrido pelo casal na “Noite do Girassol”, do bairro “des Halles” ao “Quartier Latin”. Nele estão ainda indicados determinados locais citados no poema “Girassol”, locais que pontuam as transformações sofridas no espírito de Breton. Estes locais são recobertos de um simbolismo expresso pelo poema de uma maneira bastante surrealista. O vetor surrealista se direciona, portanto, do interior do poeta em direção à cidade, cuja topografia é recoberta de uma nova leitura por parte de Breton.

No primeiro parágrafo do capítulo, o sentimento de dúvida atormenta André Breton: “Hesito, devo confessá-lo, em dar este salto, temendo cair no ilimitado desconhecido”⁹⁷. O autor se diz hesitante em narrar seu encontro com Jacqueline Lamba, pois tal encontro foi permeado por diversos acontecimentos que escapariam ao próprio autor. O surrealismo sempre propôs que o insólito fosse acompanhado de uma análise das circunstâncias que propiciam a sua manifestação. Nesta análise, não deve tentar se explicar tudo do modo racional, mas dar atenção ao irracional que irrompesse de determinados eventos. Por diversas vezes, será mesmo este irracional que servirá de elo entre a cadeia natural dos acontecimentos e o espírito desejante do indivíduo. Assim sendo, Breton não tenta ordenar os acontecimentos seguindo uma ordem natural lógica, mas tenta interpretar os indícios da realidade que orientam a manifestação de surrealidade no cotidiano.

O surrealismo tenta indicar, no cotidiano, exatamente o lugar onde a lógica se torna falha. Desta maneira, é em um poema escrito de forma automática que o autor tenta encontrar alguns elementos que confirmam o encontro passado no dia 29 de maio de 1934.

Trata-se de um poema escrito em maio de 1923, intitulado “Girassol”, e incluído na coletânea denominada *Clair de Terre*. Neste poema, Breton acredita haver indícios de todos os elementos que foram confirmados na noite de seu encontro com Jacqueline Lamba, ou seja, este seria um poema premonitório. Reproduziremos o poema em sua integridade, pois todo o episódio gravita em torno de seus componentes:

⁹⁷ BRETON. *Amor louco*, p. 53.

GIRASSOL

A Pierre Reverdy

A viajante que atravessou os Halles ao cair do Verão / Caminhava em bicos de pés / O desespero rolava pelos céus seus grandes arãos tão belos / E na mala de mão escondia-se o meu sonho esse frasco de sais / Que só a madrinha de Deus aspirou / Os torpores pairavam como vapor de água / No “Chien qui fume” / Onde o por e o contra acabavam de entrar / Difícil lhes era ver a rapariga só de soslaio a viam / Estaria eu perante a embaixatriz do salitre / Ou da curva branca sobre fundo negro a que se chama pensamento / O baile dos inocentes estava no auge / Nos castanheiros incendiavam-se devagar os lampiões / A dama sem sombra ajoelhou-se no Pont-au-Change / Na rua Gît-le-Coeur outros eram agora os timbres / As promessas da noite cumpriam-se finalmente / Os pombos-correio os beijos de socorro / Vinham juntar-se aos seios da bela desconhecida / Dardejados sob o crepe dos significados exatos / Uma quinta prosperava em pleno centro de Paris / Com suas janelas viradas para a Via Láctea / Mas ninguém lá morava ainda por causa dos que viriam a aparecer / Dos que mais devotados são que almas do outro mundo / Alguns como esta mulher mais parecem nadar / E no amor insinua-se algo de sua matéria / Ela interioriza-os / Não sou juguete de nenhuma força sensorial / E no entanto o grilo que cantava sobre os cabelos de cinza / Certa noite junto à estátua de Étienne Marcel / Lançou-me um olhar cúmplice / André Breton disse ele vai a passar.⁹⁸

O poema automático tem como ponto de partida o bairro de Halles, o lugar por onde Breton e Lamba passam inicialmente em suas perambulações pela cidade. Além desta indicação, outros pontos geográficos de Paris recebem indicações precisas, lugares que foram atravessados pelo casal. O autor se preocupa em interpretar simbolicamente cada um destes pontos, pois eles parecem ser o ponto de convergência entre a realidade e seus desejos:

(...) parece-me viável estabelecer um confronto entre a aventura puramente imaginária que tem por quadro o supracitado poema e a tardia, ainda que, pelo seu rigor, impressionante consecução dessa aventura ao nível do quotidiano. Escusado, de fato, será dizer que eu, ao escrever o poema “Girassol”, não me socorria de nenhuma anterior representação que pudesse explicar esse caminho tão especial por mim seguido.⁹⁹

A leitura da topografia de Paris tem início a partir do que é expresso pelo poema. Como Maurice Blanchot comenta em seu livro *A parte do fogo*, para os surrealistas a escrita automática se confundia com o próprio pensamento do indivíduo, era a liberação

⁹⁸ BRETON. *Amor louco*, p.75.

⁹⁹ BRETON. *Amor louco*, p.77. ((...) je crois possible de confronter l’aventure purement imaginaire qui a pour cadre le poème ci-dessus et l’accomplissement tardif, mais combien impressionnant par sa rigueur, de cette aventure sur le plan de la vie. Il va sans dire, en effet, qu’en écrivant le poème “Tournesol” je n’étais soutenu par aucune représentation antérieure qui m’expliquât la direction très particulière que j’y suivais. – Éditions Gallimard, p.83).

total das palavras em relação ao sujeito. Esta definição tem como implicação tornar o sujeito mero registrador de seu pensamento:

Confunde-se agora com o “pensamento” do homem, está ligada à única espontaneidade verdadeira: é a liberdade humana agindo e manifestando-se. Que as construções racionais sejam rejeitadas, que as significações universais desapareçam, isso quer dizer que a linguagem não deve ser *utilizada*, que não deve servir para expressar, que é livre, a própria liberdade.¹⁰⁰

Uma das conseqüências da escrita automática é a de que essas palavras, desvinculadas de sua praticidade cotidiana, possam passar a expressar algo diferente de seu sentido corrente ou, como é o caso do poema, até mesmo indicar sentidos ocultos no dado imediato. Dessa forma, a partir dos fragmentos de palavras obtidos pelo processo, é a própria realidade que é passível de verificação e não o contrário, ou seja, não é o poema que tem sua autenticidade conforme a realidade, mas as falhas de interpretação lógica da realidade que passam a ser indicadas pelo que é expresso pelo poema.

No livro *Amor louco*, Breton nos informa que lembrara, involuntariamente, do poema “Girassol” em uma das primeiras manhãs que se seguiram ao encontro. As palavras do poema apareciam como frases que nos ocorrem “quando estamos prestes a adormecer”¹⁰¹. Foi a partir dessas primeiras frases que o escritor foi levado a reconstituir o poema em sua integridade para proceder à análise do que ali era indicado e o que de fato acontecera.

Naquela noite, o casal deixa o Café des Oiseaux¹⁰² às duas horas da manhã e segue para Les Halles. Trata-se do antigo mercado de atacado de alimentos que abastecia Paris e que, nos anos 1970, foi deslocado para a periferia. Les Halles é, portanto, descrito como um lugar caótico e com bastante rumor de caminhões e mercadorias que, àquela hora da madrugada, começam a chegar, fazendo com que o poeta, por vezes, perca de vista seu guia:

Ao atardarmo-nos, daí a uma hora, pelas ruelas do bairro des Halles, muito doloroso me é o eclipse desse seio, exigido pelas dificuldades da circulação a dois por entre os caminhões, no meio de um rumor que cresce a cada passo, que sobe, qual maré, até ao imenso apetite de um novo dia.¹⁰³

¹⁰⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.91.

¹⁰¹ BRETON. *Amor louco*, p. 73.

¹⁰² Este *Café* situa-se na praça Anvers, em Montmartre. Segundo Bonnet, a escolha do local e da hora tardia do encontro se deve à proximidade com o music-hall *Le Coliseum*, onde Jacqueline Lamba trabalhava como bailarina aquática (BONNET. Notice, in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1716)

¹⁰³ BRETON. *Amor louco*, p.63.

O autor tem a impressão de que o mal tem superioridade sobre o bem. A sujeira do local parece contaminar as esperanças que o autor deposita em sua acompanhante: “Dos magníficos cubos brancos, vermelhos e verdes, desolado o meu olhar desliza para a calçada, a brilhar de horríveis imundícies”¹⁰⁴. Breton parece ter a necessidade de um guia que o ajude a atravessar tal sítio inóspito.

Recorrendo ao poema automático, teremos a mulher como guia do poeta, um ser que se coloca à parte de tal mundo: “A viajante que atravessou os Halles no cair do verão / Caminhava em bico de pés”. O fato desta desconhecida aparecer como uma espécie de “viajante” indicaria que ela não pertence a este ambiente, que ela vem de um outro lugar, estrangeira do mal e da feiúra que contaminam os Halles neste horário. Esta leitura seria confirmada pelo verso seguinte, em que esta viajante é indicada como “caminhando em bico de pés” (no original: “marchait sur la pointe des pieds”). Pierre Curnier vê nesse verso a parcela de irrealidade que a personagem irradia neste ambiente:

Le rythme de cet octosyllabe régulier faisant suite à un premier vers assez lourd évoque une démarche légère, touchant à peine terre, celle d’une danseuse – ce qui est exactement le cas – et accentue l’impression d’irréalité.¹⁰⁵

A legenda que acompanha a fotografia de Brassai (Fig.07) – “Pelas ruelas do bairro *des Halles*” – foi retirada exatamente do trecho acima citado. Trata-se de uma fotografia que mostra uma vista do bairro *Les Halles*:

¹⁰⁴ BRETON. *Amor louco*, p.61. (Mon regard, des magnifiques cubes blancs, rouges, verts des primeurs glisse malencontreusement sur le pavé luisant de déchets horribles. – Éditions Gallimard, p.68).

¹⁰⁵ CURNIER. *Pages commentées d’auteurs contemporains*, p. 70.

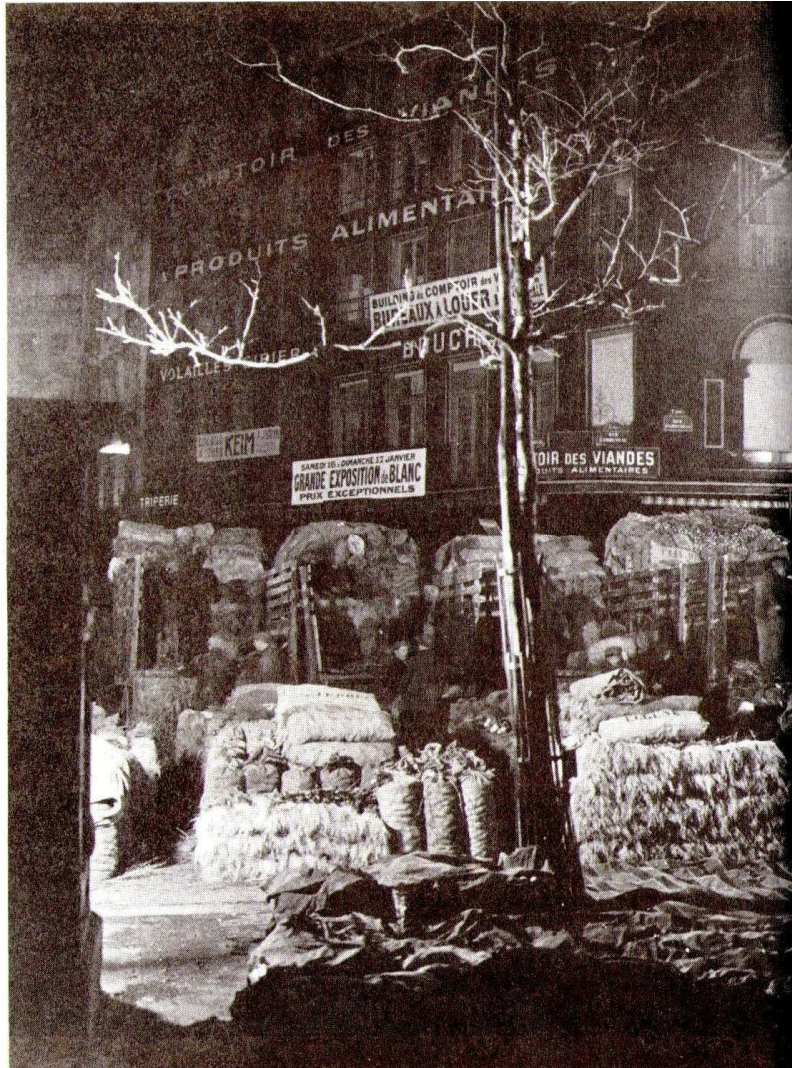


Fig.07: Brassai. Foto publicada em *Amor louco* (1937), p.62

A imagem de Brassai se assemelha a um cenário, a iluminação conferindo à paisagem noturna um ar de irrealidade, parecendo mesmo seguir as diretrizes apontadas por Herbert Molderings. No ângulo escolhido predominam, em primeiro plano, as mercadorias amontoadas nas ruas, alguns vultos aparecem em meio a objetos espalhados, no centro da imagem, trabalhadores descarregando caminhões. A fotografia parece reforçar a idéia de Breton sobre a dificuldade de atravessar o local. Em primeiro plano ainda aparece uma árvore seca que confirma o sinistro e a hostilidade de tal local. Ao fundo, a fachada de um edifício coberto de letreiros indicando a natureza da atividade comercial ali exercida, entre eles, “*Comptoir de viandes et produits alimentaires*”.

Mas além desses fatores, sabemos que Breton se sentia atraído por alguns indícios que aparecem nas imagens fotográficas. Partindo desse pressuposto, poderíamos tentar buscar nesta fotografia alguns elementos que poderiam ter chamado a atenção de Breton. Por exemplo, se notarmos na extrema direita da imagem, como que apontando para fora da fotografia, há uma luz difusa que escapa das duas únicas janelas acesas do prédio. Parece haver na fotografia uma esperança que aponta no sentido de uma revelação, desde que Breton consiga atravessar o local ou, em última instância, desde que aceite este novo amor. A imagem não é nova para o poeta surrealista. Em seu livro *Nadja*, o autor já empregara este recurso:

Nadja agora percorre com o olhar a fachada das casas. “Está vendo, lá em cima, aquela janela? Está às escuras, como as outras. Olhe bem. Daqui a um minuto ela vai acender-se. Vai ficar inteiramente rubra”. Passa-se um minuto. A janela acende-se.¹⁰⁶

Nadja era a mulher-guia para o poeta surrealista, aquela que lhe mostrou que os pressupostos do movimento eram mesmo passíveis de serem vivenciados. Em *Amor louco*, a situação não é muito diferente. Se Jacqueline Lamba não é aquela que abre caminho para as experiências surrealistas de *Nadja*, será ela a guiar o poeta na descoberta do amor único e eletivo como proposto por Breton. As circunstâncias que permeiam o encontro entre Jacqueline Lamba e Breton confirmam a experiência surrealista vinculada a tal encontro. Será Lamba também uma espécie de guia para o autor.

¹⁰⁶ BRETON. *Nadja*, p.78.

Mas ainda não é o caso de o poeta aceitar essa situação. Lembremos que o autor tinha dificuldades em aceitar este amor por ainda estar ligado a um outro relacionamento. Este ponto é expresso no poema automático em duas passagens: “Os torpores pairavam como vapor de água / No ‘chien qui fume’ / Onde o por e o contra acabavam de entrar”. Como Breton afirma no final do capítulo, o nome “chien qui fume” soava como um nome típico dos restaurantes do bairro de Halles. Os torpores do poema automático não seriam mais que seus próprios torpores diante da situação: “não escondo que senti então um enorme desejo de fugir, de me refugiar no sono, para cortar cerce com um certo número de decisões que receava ter de vir a tomar”¹⁰⁷, como afirma o autor na análise que faz do poema no final do capítulo. Poderíamos ainda acrescentar que o nome do restaurante poderia ainda reforçar esta idéia, uma vez que o nome remete também à fumaça, que encobre de certa forma a visão. No final do trecho descritivo sobre este local, os Halles, no qual está inserida a fotografia de Brassai, o autor afirma: “Ainda estamos a tempo de retroceder”¹⁰⁸. Ou seja, Breton ainda não havia aceitado o amor de Lamba, ainda havia dúvidas pairando sobre o espírito do poeta. É somente durante a passagem pela torre Saint-Jacques que parece ter havido a mudança no espírito do autor e, este, por fim, resolve aceitar a via aberta pela guia surrealista.

3.2.1 “Em Paris a torre Saint-Jacques cambaleante / Igual a um girassol”

Um segundo momento se inicia durante a passagem do casal pela torre Saint-Jacques. Será este o ponto preciso em que ocorre a mudança no espírito de Breton:

Aí estava eu, minha bela vagabunda, de novo a vosso lado, e vós a apontardes-me, à passagem, a torre Saint-Jacques, sob o seu ténue véu de andaimes, que há tantos anos já contribui para a tornar, ainda mais, o grande monumento erguido pelo mundo ao irrelvelado.¹⁰⁹

¹⁰⁷ BRETON. *Amor louco*, p.78. (Je ne me cacherai pas d’avoir éprouvé alors un grand besoin de fuir, de me réfugier dans le sommeil, pour couper court à certaines décisions que je craignais d’avoir à prendre. – Éditions Gallimard, p.85).

¹⁰⁸ BRETON. *Amor louco*, p. 63. (Il serait temps temps encore de reculer. – Éditions Gallimard, p.69).

¹⁰⁹ BRETON. *Amor louco*, p. 65. (J’étais de nouveau près de vous, ma belle vagabonde, et vous me montriez en passant la Tour Saint-Jacques sous son voile pâle d’échafaudages qui, depuis des années maintenant, contribue à en faire plus encore le grand monument du monde à l’irrévelé. – Éditions Gallimard, p.69). A palavra « vagabonde », traduzida na edição portuguesa por « vagabunda », designa em francês a pessoa que se desloca incessantemente, aquela que leva uma vida errante, assim como Breton afirma ser Nadja, « une âme errante ».

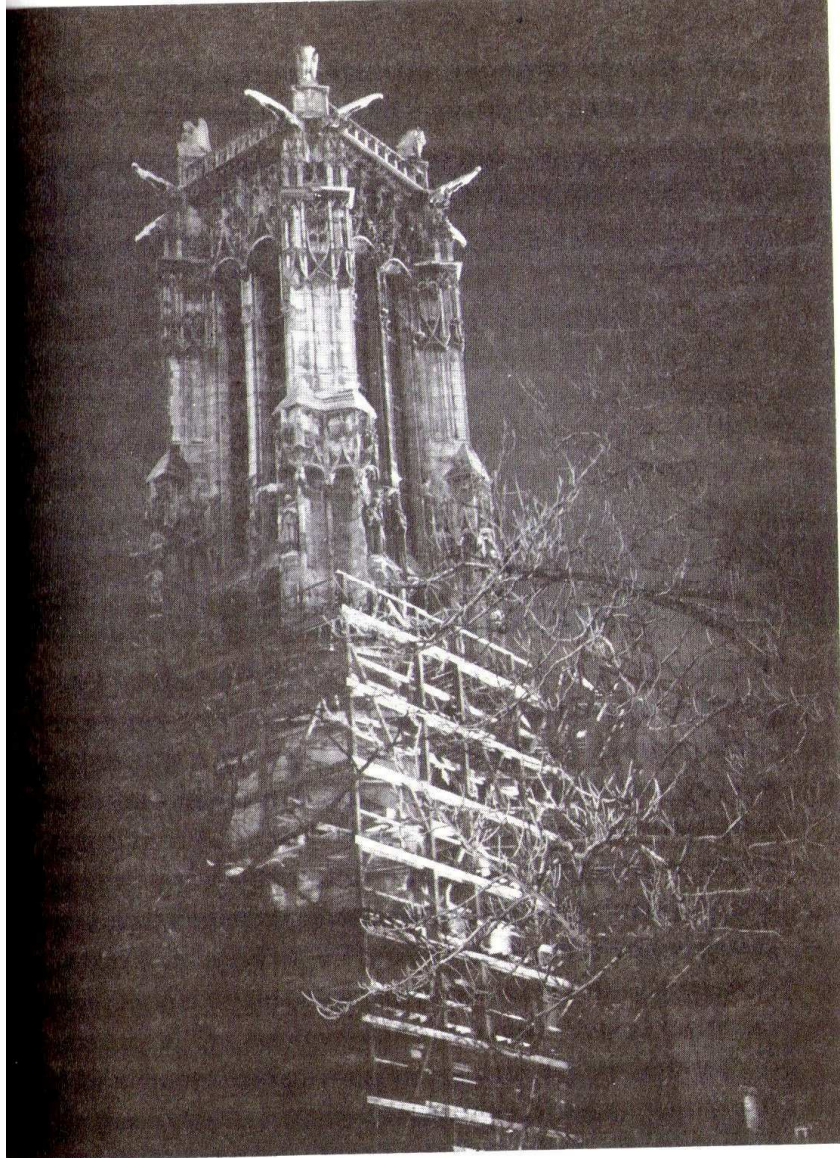


Fig.08: Brassai. Foto publicada em *Amor louco* (1937), p.64

A legenda que acompanha a imagem diz: “Em Paris a torre Saint-Jacques cambaleante”. Esta legenda faz referência ainda a um poema de André Breton incluído no livro *Le revolver à cheveux blancs*. Este verso apresenta, segundo Breton, não apenas o oscilar de seu próprio espírito durante sua passagem pela torre, mas também o duplo sentido da palavra *tourne-sol*, que, em francês designa tanto o reagente químico azul que se torna vermelho com o contato ácido, quanto uma “espécie de helianto” como o autor afirma no trecho. A torre e o girassol se tornam então símbolos do processo que ocorria na mente do poeta:

O certo é que a aproximação assim estabelecida consegue dar satisfação cabal à complexa idéia que eu tenho desta torre, tanto no que se refere à sua sombria magnificência, bastante semelhante à da flor que geralmente se ergue como ela, isolada, num recanto mais ou menos agreste, como às circunstâncias assaz confusas que presidiram à sua construção e às quais se sabe estar intimamente associado o milenário sonho da transmutação dos metais.¹¹⁰

O trecho é repleto de imagens, mentais e fotográficas, que apontam no sentido da transformação do poeta. As condições “assaz confusas” que presidiram à construção da torre dizem respeito à personagem de Nicolas Flamel. Este, que viveu durante o século XIV, sendo conhecido como “mestre do fogo”, por ter tentado a transmutação dos metais: “Sa maison était située à deux pas du square, contre l’église Saint-Jacques, dont seule subsiste la tour, édifice désaffecté, qui est considéré un peu comme le lieu saint de l’alchimie (ou de la magie)”¹¹¹.

A torre, descrita por Breton, como sendo um monumento erguido ao desconhecido e ao irrevelado, tem essas qualidades representadas pela fotografia de Brassai através da vegetação seca da árvore que se sobrepõe aos andaimes, compondo uma espécie de véu sobre a torre, aumentando seu caráter obscuro e misterioso.

A respeito dessa paisagem de *Amor louco*, Rosalind Krauss afirma:

No centro dessa “viagem” está a torre Saint-Jacques, que desempenha o papel de uma espécie de cerne do relato, nos planos psicológico, espacial e temporal conjuntamente. O seu estatuto de eixo ou pivô psicológico da história deve-se ao fato de que a Torre marca o momento em que Breton sai de um estado de terror e cai no sentimento de amor.¹¹²

¹¹⁰ BRETON. *Amor louco*, p.65. (Toujours est-il que le rapprochement ainsi opéré rend un compte satisfaisant de l’idée complexe que je me fais de la tour, tant de sa sombre magnificence assez comparable à celle de la fleur qui se dresse généralement comme elle, très seule, sur un coin de terre plus ou moins ingrat que des circonstances assez troubles qui ont présidé à son édification et auxquelles on sait que le rêve millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié. – Éditions Gallimard, p.70).

¹¹¹ CURNIER. *Pages commentées d’auteurs contemporains*, p.73.

¹¹² KRAUSS. *O Fotográfico*, p.147.

Breton, neste ponto, aceita sua nova condição, o advento de um novo amor. No final deste trecho o autor afirma: “Abra-se esta cortina de sombras, e deixe-me eu guiar, sem receio rumo à luz! Gira, sol, e tu, noite imensa, afasta do meu coração tudo quanto não seja a fé na minha nova estrela!”¹¹³. A nova luz que o poeta encontra não é outra senão a representada por Jacqueline Lamba. A torre, monumento ao desconhecido e ao irrealizado, é comparada ao girassol (“Em Paris a torre Saint-Jacques cambaleante / Igual a um girassol”), cujo tropismo é sempre em direção ao sol. A revelação que está implícita nesta comparação recebe o terceiro termo da equação surrealista: o amor revelado através da mulher-guia. Neste sentido, o amor surrealista é sempre em direção ao alto, “signo ascendente” nas palavras de Durozoi:

Mas sobretudo, nenhuma idéia de queda neste abandono ao inconsciente. Pelo contrário, *ascensão* poética, tensão para o estado de vidência. É nesse sentido que o amor é moral, pois eleva o amante ao seu próprio conhecimento e ao conhecimento do mundo por intermédio do objeto amado: o amor é *sinal ascendente*.¹¹⁴

Marguerite Bonnet se interroga se o “corset d’échafaudages qui enserre la tour Saint-Jacques n’insiste-t-il pas concrètement sur son manque d’équilibre, son maintien miraculeux entre ciel et terre, puisque c’est elle la ‘chancelante’, soeur en cela du tournesol?”¹¹⁵

Nesse sentido, é interessante observar a inclusão no livro de uma fotografia de um girassol realizada por Man Ray. Portanto, não apenas as imagens textuais são aproximadas no texto (girassol – torre), mas as próprias fotografias que compõem o trecho. Esta última imagem possibilita, no trecho, a irrupção da luz (representada pelo girassol) em meio ao mistério (da transmutação dos metais e, como símbolo, do espírito de Breton) representado pela torre. A transformação que ocorre no espírito de Breton é em direção à luz.

Se pensarmos no estatuto das fotografias que estão localizadas nesta passagem, poderemos chegar aos dois pólos imagísticos representados na narrativa de Breton. A primeira fotografia, representando a torre Saint-Jacques, marca o local do evento e, portanto, serviria como uma espécie de documento tomado no local onde ocorreria a manifestação do surreal. A fotografia do girassol representa a imagem de

¹¹³ BRETON. *Amor louco*, p.67. (Que ce rideau d’ombres s’écarter et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière! Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon coeur tout ce qui n’est pas la foi en mon étoile nouvelle! – Éditions Gallimard, 73).

¹¹⁴ DUROZOI. *Surrealismo*, p.71.

¹¹⁵ BONNET. Notice, in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1699.

uma metáfora, de uma idéia que Breton informa ao leitor. No próximo item, discutiremos a fotografia seguinte que, como veremos, representa a síntese destes dois pólos.

Após esta etapa, Breton e Jacqueline seguem seu passeio rumo ao Mercado das Flores, no qual, retornando ao poema automático, “outros eram agora os timbres”. A cidade recebe este novo sentimento acompanhando estes novos timbres. As flores do mercado parecem vibrar em uníssono com este novo sentimento do poeta.

No poema automático, a terceira etapa do passeio é marcada pela passagem da *Pont-au-change*. De fato, para chegar ao Mercado das Flores, o casal deve ter passado por esta ponte, cujo nome não poderia ser melhor indicado para acentuar o que acontecia, neste momento, ao espírito de Breton. Em direção ao mercado, cujas flores pareciam recepcionar o novo sentimento do poeta surrealista, afirma Breton no início deste terceiro trecho descritivo:

Este belo vento que nos impele não irá decerto amainar, pois que doravante se acha carregado de perfumes, como se, acima de nós, se erguessem múltiplos terraços de jardins. E chegamos, de fato, ao Cais das Flores, no momento exato em que à uma são descarregados róseos vasos de flores, sobre cuja base uniforme se premedita e concentra todo o ativo poder de sedução do dia de amanhã.¹¹⁶

A “profecia” expressa de forma automática pelo poema escrito em 1923 acabara de se realizar. Como forma de ilustrar este local de Paris e o sentimento que agora vivia, Breton escolhe a seguinte fotografia de Brassai (Fig.09):

¹¹⁶ BRETON. *Amor louco*, p.67. (Le bon vent qui nous emporte ne tombera peut-être plus puisqu’il est dès maintenant chargé de parfums comme si des jardins s’étageaient au-dessus de nous. Nous touchons en effet le Quai aux Fleurs à l’heure de l’arrivage massif des pots de terres roses, sur la base uniforme desquels se prémédite et se concentre toute la volonté de séduction active de demain. – Éditions Gallimard, p. 73).



Fig.09: Brassai. Foto publicada em *Amor louco* (1938), p.68

Quando discutimos sobre a gênese da fotografia surrealista em nosso trabalho, apontamos Eugène Atget como uma das maiores influências para as fotografias inseridas em *Amor louco*. Esta imagem de Brassai, que mostra o Mercado das Flores por meio de um detalhe, se aproximaria bastante do tipo de fotografia praticada por Atget. Benjamin aponta como característica destas fotografias o olhar atento aos pormenores da cidade. Assim, os lugares principais e mais atrativos são negligenciados em favor de pequenos detalhes que retratariam melhor a vida da cidade. Grande parte da fotografia de vanguarda que aparecia nas principais revistas seria derivada dessa forma de olhar:

Quando as publicações de vanguarda, *Bifur* ou *Variété*, mostram unicamente detalhes, sob títulos como *Westminster*, *Lille*, *Antuerpia* ou *Breslau*, representando, ora um fragmento de balastrada, ora a copa desfolhada de uma árvore cujos galhos se entrecruzam de múltiplas maneiras sobre um poste de gás, ora um muro ou um candelabro com uma bóia de salvação na qual figura o nome da cidade, elas se limitam a levar ao extremo motivos descobertos por Atget.¹¹⁷

Assim como Brassai, Atget tinha como hábito a *flânerie*. Acompanhado de Victorien Sardou, este indicava ao fotógrafo os lugares pitorescos de Paris. Tendo em vista suas fotografias, nada parece mais paradoxal que essas indicações. As imagens não mostram praticamente nenhum acontecimento, nada de extraordinário, apenas fragmentos da cidade, lugares esvaziados. Albert Valentin, em seu artigo “Eugène Atget, 1856-1927”, publicado na revista *Variétés*, número 8, no ano de 1928, afirma: “La figuration pétrifiée qu’il nous en a restituée nous émeut par un tour insolite qui n’est pas dû à la préméditation ou à la surprise”¹¹⁸. Valentin segue em seu comentário afirmando que os acontecimentos parecem habitar em um “além” das imagens. O mesmo sentimento expresso por Benjamin em seu artigo “Pequena história da fotografia”. Nada mais surrealista, portanto. Breton acreditava que o insólito devesse irromper do cotidiano em qualquer local, desde que o indivíduo mantivesse em alerta seu espírito, em um estado de disponibilidade para estes eventos: “Nada espero a não ser da minha disponibilidade apenas, dessa sede de andar errante ao encontro de tudo, que me mantém, estou certo, em comunicação misteriosa com os outros seres disponíveis, como se fôssemos chamados a nos reunir de repente”¹¹⁹.

Portanto, a fotografia de Brassai apresenta duas instâncias de leitura: a primeira diz respeito à representação do Mercado das Flores através do detalhe dos vasos que

¹¹⁷ BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p.101.

¹¹⁸ VALENTIN. “Eugène Atget, 1856-1927” in: *La subversion des images*, p.422.

¹¹⁹ BRETON *apud* GENDRON. *O surrealismo*, p.100.

naquele momento estariam sendo descarregados, uma função metonímica; a segunda instância, como símbolo deste novo sentimento experimentado pelo autor naquele momento. Na descrição desta fotografia, Breton utiliza o termo “tecidos vegetais” para se referir aos elementos da imagem:

Ainda também entorpecidos pela noite, e tão virgens ainda de qualquer contato, que nos dão a idéia de terem sido transportados, até aqui, em vastos dormitórios. Imóveis, no chão, à vista dos meus olhos, não tardam a cair novamente no sono, apertados uns de encontro aos outros, e gêmeos a perder de vista.¹²⁰

A cidade se torna palco do sentimento vivido por Breton naquele momento, e parece mesmo se confundir com sua exaltação diante deste novo amor. As cores e gêneros das plantas são descritas pelo autor de forma a dar ao leitor a sensação de exuberância deste momento. Jacqueline Lamba está no início deste novo dia que se inicia para o poeta. Será ela a guiá-lo por esse jardim, associado ao sonho e à infância por Breton:

Enquanto se vão como num sonho sucedendo os canteiros, vós atardais-vos sobre estas flores imersas em sombra, como se desejássemos, não aspirá-las, mas roubar-lhes o seu segredo, gesto que, por si só, era a resposta mais comovente que podíeis ter dado àquela pergunta que não cheguei a fazer-vos.¹²¹

Momentos antes dessa descrição, o autor se perguntara: “(...) desejo meu de percorrer a dois – e já que antes não me fora possível fazê-lo – o caminho perdido ao sair da infância, o caminho que entre prados se insinuava (...)”. A aproximação com a época da infância está relacionada com a maior liberdade da imaginação, livre das opressões racionais. A mulher reverenciada pelos surrealistas era possuidora desta faculdade, a da liberação dos desejos inconscientes, livre das leis sociais.

Somente com a mediação do ser amado é que o poeta surrealista encontraria a forma de desafiar as coerções da vida racional. Neste sentido, é essencial que o autor encontre a personagem que estabelecerá a relação necessária entre os indícios da

¹²⁰ BRETON. *Amor louco*, p.69. (Tout engourdiés aussi par la nuit et si pures encore de tout contact qu’il semble que c’est par immenses dortoirs qu’on les a transportées. Sur le sol pour moi à nouveau immobilisées, elles reprennent aussitôt leur sommeil, serrées les unes contre les autres et jumelles à perte de vue. – Éditions Gallimard, p.74).

¹²¹ BRETON. *Amor louco*, p.70. (Tandis que, comme en rêve, on étale toujours devant nous d’autres parterres, vous vous penchez longuement sur ces fleurs enveloppées d’ombre comme si c’était moins pour les respirer que pour leur ravir leur secret et un tel geste, à lui seul, est la plus émouvante réponse que vous puissiez faire à cette question que je ne vous pose pas. – Éditions Gallimard, p. 75).

realidade que apontam para o irracional do cotidiano e a realização de seu desejo mais íntimo.

3.3 Desdobramentos do descritivo: a metáfora tecida e o “efeito-quadro”

Retomemos brevemente alguns importantes pontos da teoria de Louvel, alguns deles já apresentados no primeiro capítulo desta dissertação, antes de abordar o quinto capítulo de *Amor louco*. Louvel define seis categorias em sua tipologia de relações texto - imagem: o efeito-quadro, o arranjo estético, o quadro vivo, a descrição pictural, a hipotipose e a écfrase. Cada uma dessas categorias se define pela quantidade de marcadores de picturalidade que apresenta em relação às artes visuais. O efeito-quadro, categoria que nos interessa de mais perto nesta análise, apresenta, portanto, o menor número de marcadores de picturalidade e o menor grau de saturação pictural na escala proposta pela autora.

O efeito-quadro, como apontado anteriormente, é o de menor saturação pictural, a categoria composta de um pequeno número de marcadores de picturalidade. O efeito se produz mais no nível da recepção, ou seja, o leitor deve estar atento às sugestões fornecidas pelo texto, apelando para o seu próprio repertório. O efeito-quadro é assim definido pela autora:

*L'effet-tableau, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier.*¹²²

Portanto, o leitor teria a impressão de estar diante de uma imagem, de um “quadro” sugerido pelo texto. Por ser de saturação incompleta, deve-se atentar ainda mais para os marcadores de picturalidade presentes no texto, de forma a confirmar a referência a uma imagem. Nesta rede conceitual, o efeito-quadro é desencadeado por um focalizador que serve como intermediário entre a cena descrita e o leitor.

Um tipo particular de efeito-quadro seria a “vista pitoresca”. Como afirma Louvel, fazem parte deste gênero as vistas alpinas, abismos vertiginosos ou paisagens à beira-mar:

¹²² LOUVEL. *Texte / image*, p.34.

Susceptibles d'être peintes, certaines scènes de rue, des lieux "évocateurs", abîmes ou vertigineuses hauteurs alpines, bords de mer, etc., suggéreront irrésistiblement leurs homologues picturaux. L'effet-tableau est alors de l'ordre de la réminiscence, de la trace mnésique.¹²³

No capítulo cinco do livro *Amor louco*, objeto de nossa análise, identificamos por um lado, uma dessas vistas pitorescas no momento em que Breton descreve uma subida a um pico, o Pico Teide, em Tenerife¹²⁴. Por outro lado, a metáfora que abre o capítulo produz igualmente um efeito-quadro que será reforçado pela alusão a uma pintura de Picasso, intitulada *Femme à la chemise*.

Quatro fotografias estão inseridas neste capítulo e acompanham o relato do episódio: a reprodução de um cartão postal de uma paisagem da ilha de Tenerife, conservado nos arquivos de Breton; a reprodução da referida pintura de Picasso, *Femme à la chemise*, de 1905, que Breton pode ter visto na galeria Georges Petit onde foi exposta em 1932; a reprodução de um quadro de Max Ernst intitulado "Le jardin gobeavions", de 1935; e por último, uma fotografia de uma imponente construção.

É neste capítulo que, de acordo com Marguerite Bonnet, o autor, encantado pelas belezas naturais da ilha, desenvolve plenamente sua concepção de amor:

L'émoi devant une de "ces zones ultra-sensibles de la terre", par sa flore insolite, ses paysages en contrastes violents, tantôt d'une opulence éclatante, tantôt d'une austérité pierreuse et tourmentée, la présence à ses côtés de la femme aimée dans les "frondaisons de l'âge d'or" du jardin climatologique de l'Orotava, conduisent Breton à déployer pleinement sa conception de l'amour, exclusif, réciproque, charnel et spirituel à la fois.¹²⁵

Trata-se da afirmação do amor como valor supremo, capaz de superar qualquer tipo de adversidade que possa surgir entre um casal de amantes.

Começaremos citando o trecho e destacando os marcadores de pictorialidade ali presentes, para posterior análise da relação da fotografia com a descrição e com os pressupostos surrealistas. Com o objetivo de tornar nossa análise mais clara, dividimos a descrição em três momentos:

¹²³ LOUVEL. *Texte / image*, p.36.

¹²⁴ O pico do Teide, que atinge 3707 m., encontra-se no centro de uma vasta cratera de um vulcão extinto situado na ilha de Tenerife, a maior das ilhas do arquipélago das Canárias. BONNET, Notice in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1696.

¹²⁵ BONNET, Notice in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1696-1697.

(1) O pico de Teide, em Tenerife, é feito dos lampejos do pequeno punhal de prazer que as formosas mulheres de Toledo conservam dia e noite junto ao seio.

(2) Vai-se até lá num elevador que leva várias horas a subir, virando insensivelmente o nosso coração ao rubro, e revirando-se os olhos até a completa oclusão, à medida que se sucedem os andares. Ficaram, lá em baixo, os pequenos lagos lunares, com os seus bancos arqueados à roda de um tanque gotejante, cujo fundo mal se vê sob o peso de um dedal de água e a ilusória espuma de uns quantos cisnes, recortando-se o todo em uma só peça de faiança azul, enfeitada com os florões brancos. É aí, no fundo dessa malga, cujo rebordo é apenas pela manhã aflorado, para lhe extrair uns acordes, pelo vôo livre do canário originário da ilha, é aí que, à medida que a noite cai, se intensifica a gama de cores do salto do sapato da adolescente, esse salto que começa a ganhar a altura de um segredo.

(3) Penso naquela que, há trinta anos, Picasso pintou, e nas suas várias réplicas que se cruzam de um passeio a outro, todas elas vestidas de escuro, e nesse seu ardente olhar que se esquiva para mais adiante se atear, como um fogo que desliza pela neve.¹²⁶

Procedendo a esta divisão, podemos perceber três momentos distintos no trecho descritivo: o primeiro deles trata de uma comparação surrealista, em que Breton aproxima o pico Teide a lampejos de um punhal de prazer. Durante a análise deste momento, discutiremos o pensamento surrealista por analogia, tal como Breton o discute em seu ensaio “Signe Ascendant” e como abordagem teórica, utilizaremos o conceito de Riffaterre de “metáfora tecida surrealista”, uma vez que esta comparação inicial se desdobrará em outras metáforas no decurso do capítulo. Tal imagem funcionaria como desencadeadora de outras metáforas no decurso do capítulo. O segundo momento descritivo, destacado no trecho apresentado, diz respeito à descrição de uma vista pitoresca, tal como Louvel havia incluído na categoria denominada efeito-quadro de sua teoria. Começaremos nossa análise por este momento. Já o terceiro trecho apresenta uma descrição pictural com a alusão a um quadro de Picasso, *Femme à la chemise*.

O que se pode observar desde já é a primazia do visual na constituição da paisagem vulcânica e o deslizamento da paisagem à paisagem interior, como nota Dominique Bertrand na Introdução ao volume sobre *L'invention du paysage volcanique* (2004). A autora afirma que, no romance em geral, a função da paisagem vulcânica pode se relacionar a uma certa configuração do real que tende a repudiar o mimetismo para fazer surgir o extraordinário e o insólito. A esse respeito, o autor cita, entre outros exemplos, o trecho de *Amor louco* que analisamos: “Entre réel et rêve, l'interiorisation

¹²⁶ BRETON. *Amor louco*, p.89.

du paysage préside à l'évocation de la beauté convulsive du pic du Teide dans *L'Amour fou* de Breton, texte inclassable mêlant récit et poésie, pour mieux déréaliser le volcan; celui-ci s'apparente selon Nivoelisoa Galibert à une figure dynamique du désir et de l'écriture"¹²⁷.

3.3.1 A metáfora tecida surrealista e a *Femme à la chemise*, de Picasso.

Em seu livro *La clé des champs* (1967), no ensaio “Signe Ascendant”, Breton comenta sobre a importância do pensamento analógico para o movimento surrealista. Seria este tipo de pensamento, manifestado através de uma comparação ou metáfora, que estabeleceria ligações entre duas realidades distintas, constituindo novidades para o espírito do indivíduo, rompendo com uma lógica que serviria apenas a uma estreita utilidade. Para o autor, seria essa a forma de pensamento que conduziria às mais relevantes descobertas das relações existentes entre dois objetos:

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter.¹²⁸

No início do parágrafo, ao aproximar “o pico do Teide” a “lampejos de prazer”, Breton estabelece uma ligação que permeará todo o trecho descritivo que envolve este episódio, ou seja, a aproximação entre natureza e amor.

Neste sentido, o pensamento analógico ocupa um duplo lugar na teoria surrealista, ou seja, ele desafia a lógica estabelecida, através de associações entre duas realidades distintas que surpreenderiam o indivíduo por sua incoerência imediata, como Breton afirma no *Manifesto do Surrealismo*, e, ainda, liberando alguns desejos individuais, que entrariam em convergência com a própria realidade, subvertendo sua leitura; o que o autor denominou de acaso objetivo. Assim, retomando a metáfora que abre o capítulo – “O pico de Teide, em Tenerife, é feito dos lampejos do pequeno punhal de prazer que as formosas mulheres de Toledo conservam dia e noite junto ao seio” -, observamos que ela condensa a relação entre natureza e desejo, constituindo ainda o plano orgânico de todo o capítulo, em que a sociedade passa a ser contraposta à

¹²⁷ BERTRAND. *L'invention du paysage volcanique*, p.9-10.

¹²⁸ BRETON. *La clé des champs*, p.173.

natureza, lugar que, sem as regras opressivas e utilitárias daquela, passa a ser o espaço de livre manifestação do amor louco, ou seja, do encontro de duas almas totalmente dedicadas uma à outra.

Sobre a natureza, Breton afirma:

A imensa árvore, cujas raízes mergulhavam na pré-história, lança à luz do dia, que o aparecimento do homem ainda não conseguiu conspurcar, o seu impecável fuste, que bruscamente explode noutros fustes oblíquos, segundo uma irradiação extremamente regular. Com toda a sua intacta força, ela protege essas sombras que ainda perduram no meio de nós, as sombras dos reis da fauna jurássica, de que ainda se encontram vestígios ao perscrutar-se a libido humana.¹²⁹

A linguagem e o pensamento se tornam combativos através do processo metafórico e comparativo apontado em *La clé des champs*. Combativos na medida em que não aceitam o dado imediato, a lógica estabelecida.

O processo analógico se torna mais claro quando o analisamos à luz da teoria da metáfora tecida, discutida por Michael Riffaterre em seu ensaio “A metáfora tecida surrealista”. Segundo este autor, as imagens (verbais) surrealistas são tidas pelos críticos como sendo absurdas e obscuras, e tenta-se explicá-las simplesmente apontando este fato e associando-o ao subconsciente ou a elementos exteriores ao texto. Mas Riffaterre propõe uma análise estrutural a partir de um sistema que leva em consideração a maneira pela qual as metáforas se relacionam no texto e, partindo da metáfora primária, que seria a chave interpretativa do sistema criado, as outras imagens seriam geradas de acordo com um código estabelecido por essa metáfora inicial, matriz do sistema. A metáfora tecida é assim definida por Michael Riffaterre:

Aquilo que se chama metáfora tecida é, de fato, uma série de imagens ligadas umas às outras através da sintaxe – elas fazem parte da mesma frase ou de uma mesma estrutura narrativa ou descritiva – e através do sentido: cada uma exprime um aspecto particular de um todo, coisa ou conceito, que a primeira metáfora da série representa.¹³⁰

Primeiramente, podemos destacar os dois elementos constituintes de uma metáfora tecida que, segundo Riffaterre, seriam: o *véículo* e o *teor*. O *véículo* seria a palavra que, ligada a uma outra, direciona o sentido que recobrirá esta primeira palavra. Assim,

¹²⁹ BRETON. *Amor louco*, p.96. (L’arbre immense, qui plonge ses racines dans la préhistoire, lance dans le jour que l’apparition de l’homme n’a pas encore sali son fût irréprochable qui éclate brusquement en fûts obliques, selon un rayonnement parfaitement régulier. Il épaulé de toute sa force intacte ces ombres encore vivantes parmi nous qui sont celles des rois de la faune jurassique dont on retrouve les traces dès que l’on scrute la libido humaine. – Éditions Gallimard, p.104).

¹³⁰ RIFFATERRE. “A metáfora tecida na poesia surrealista”. In: *A produção do texto*, p.195.

“pico”, tomado em seu sentido referencial, no contexto de uma paisagem, tem seu sentido direcionado para “lampejos do pequeno punhal de prazer”. A partir deste código estabelecido, caberia ao leitor identificar outros elementos deste tipo incluídos no sistema descritivo. Assim, seriam criados sistemas paralelos, um homólogo ao veículo primário, V1, e um outro homólogo ao teor, T1:

Em outras palavras, a seqüência verbal ocupada pela metáfora tecida se forma pelo desenvolvimento paralelo de dois *sistemas* associativos, um por palavras aparentadas ao *veículo* primário (sinônimos; palavras que estabelecem com ele uma relação metonímica; palavras que exprimem diversas modalidades de seu significado), o outro composto por palavras semelhantemente aparentadas ao *conteúdo* primário.¹³¹

No trecho que destacamos, a metáfora primária seria constituída do primeiro parágrafo do capítulo: “O pico do Teide, em Tenerife, é feito dos lampejos do pequeno punhal de prazer que as formosas mulheres de Toledo conservam dia e noite junto ao seio”. Esta metáfora se estende na descrição da subida ao cume do antigo vulcão (trecho 2), desenvolvendo o conteúdo primário, para se fechar com a alusão ao quadro de Picasso (trecho 3), que retoma, num movimento circular, a matriz do sistema metafórico que trata das belas mulheres espanholas. Retomemos a referida passagem do texto:

(3) Penso naquela que, há trinta anos, Picasso pintou, e nas suas várias réplicas que se cruzam de um passeio a outro, todas elas vestidas de escuro, e nesse seu ardente olhar que se esquiva para mais adiante se atear, como um fogo que desliza sobre a neve.

A expansão da metáfora primária, em que seu conteúdo é desdobrado em alguns teores complementares ou derivados, continua após a alusão ao quadro de Picasso, reforçando a gama de tons de vermelho anunciada em “lampejos”, a partir da seguinte frase:

Ultrapassados são já os cumes flamejantes, onde a sua purpúrea asa transparece, e cujas mil e uma rosáceas encadeadas impossibilitam por mais tempo a distinção entre flor e flama. Assemelham-se eles a tantos outros incêndios que se tivessem tomado de amores pelas casas e contentado em viver à sua beira, sem as estreitarem.¹³²

¹³¹ RIFFATERRE. “A metáfora tecida na poesia surrealista”. IN: *A produção do texto*, p.195.

¹³² BRETON. *Amor louco*, p.91. (On a dépassé la cime des flamboyants à travers lesquels transparait son aile pourpre et dont les mille rosaces enchevêtrées interdisent de percevoir plus longtemps la différence qui existe entre une feuille, une fleur et une flamme. Ils étaient comme autant d’incendies qui se fussent épris des maisons, contentés d’exister près d’elles sans les étreindre. – Éditions Gallimard, p.99). Observamos que no trecho acima, Breton se refere à árvore chamada *flamboyant* (flamboaiã, segundo o Aurélio), originária da África Ocidental e de Madagascar, e muito comum nas Antilhas, conhecida por suas flores vermelho vivo.

Aqui, a palavra “cumes” acompanhada do adjetivo “flamejantes” (no original: “la cime des flamboyants”), seguida da comparação da cor das flores dos *flamboyants* com o fogo dos “incêndios” pode ser considerada como derivação do conteúdo primário (T1), que seria “lampejos do pequeno punhal de prazer”.

Interessante notar, portanto, que a reprodução do quadro de Picasso, *Femme à la chemise*, é inserida em lugar bastante específico, qual seja, onde acontece a expansão da metáfora inicial. A imagem (visual) passa a fazer parte da metáfora tecida. O entrelaçamento desta imagem visual ao texto ocorre com a descrição do olhar da modelo retratada em tal quadro de Picasso, ponto em que a matriz do sistema é retomada: “e nesse seu ardente olhar que se esquivava para mais tarde se atear, como um fogo que desliza sobre a neve”. Ou seja, a descrição da imagem segue o fio inicial da metáfora primária, em que o teor acompanha a seguinte linha comparativa (ou derivativa): “prazeres” – “flama” – “ardente”. Este campo semântico recobre um motivo que aparecerá no final do trecho, motivo privilegiado pela poética surrealista: o amor como evento excepcional:

A pergunta que gracilmente fazia, a tais horas, soerguerem-se tantos e tantos peitos, era, com efeito enunciada nas melhores condições de tempo e de lugar, nem mais nem menos do que a pergunta referente ao futuro do amor – ao futuro de um único e, por conseguinte, de todo e qualquer amor.¹³³

Retomando o prefácio de *Nadja*, em que Breton discute sobre a inserção de fotografias em suas obras, podemos nos questionar sobre a opção do autor em, primeiro, apresentar uma imagem que não segue nenhum dos objetivos propostos, ou seja, evitar as descrições e servir de documento “tomado ao vivo” do evento.

A fotografia que reproduz o quadro de Picasso não ilustra a paisagem descrita por Breton; o quadro tampouco é descrito no texto, uma vez que não tem nenhuma função na narrativa; mas antes, a *Femme à la chemise* figura a associação que ocorre entre os elementos descritos na paisagem e a ideia do amor único como vetor de transformação do indivíduo. A escolha de tal imagem diz respeito à memória (“Penso naquela que, há trinta anos, Picasso pintou”) ultrapassando a concepção que o autor confiara ao processo fotográfico no prefácio de *Nadja*, e estabelece um paralelo entre o passado e o presente, entre o local descrito e uma concepção surrealista de amor.

¹³³ BRETON. *Amor louco*, p.91. (La question qui soulevait gracieusement à pareille heure tant de poitrines n’était en effet rien moins, posée dans les conditions *optima* de temps et de lieu, que celle de l’avenir de l’amour – que celle de l’avenir d’un seul et, par la même, de tout amour. – Éditions Gallimard, p.100).



Fig10: fotografia de *Femme à la chemise*, de Picasso. Foto publicada em *Amor louco* (1937), p.90

3.3.2. A vista pitoresca do pico Teide: segundo momento descritivo

Nesta parte do trecho selecionado para análise (trecho 2), Breton descreve uma geografia natural recortada pelo seu campo de visão durante a subida até o pico Teide. A descrição, portanto, é focalizada de cima para baixo, na qual os elementos que ocupam a parte inferior da geografia da ilha passam a ter determinados efeitos de cor de acordo com as impressões do autor, influenciadas, neste momento, pela distância. Breton parece marcar bem este efeito espacial. Através deste procedimento, são apresentadas indicações espaciais de forma a localizar os componentes da cena de uma maneira mais precisa, facilitando a formação da imagem também por parte do leitor, como podemos observar nas seguintes passagens: “vai-se *até lá* num elevador que leva várias horas a subir (...); “*É aí, no fundo* dessa malga, cujo rebordo apenas é pela manhã aflorado (...)”.

Esse recurso espacial torna-se possível pela presença de um *focalizador* da cena descrita que, a partir de um determinado ponto de vista, conduz o leitor a perceber alguns detalhes. Dentre esses detalhes, como importantes marcadores de picturalidade, há a diferenciação entre fundo e forma, a minúcia na descrição de cores, bem como a própria perspectiva em que os elementos componentes da cena são apreendidos. Como exemplo, poderíamos apontar o seguinte trecho: “(...) recortando-se o todo numa só peça de faiança azul, enfeitada com florões brancos (...)”, em Breton, da perspectiva do alto do pico Teide, descreve com ênfase nas cores e detalhes de sua vista.

O uso do gerúndio, segundo Louvel, é também um importante marcador da picturalidade na medida em fixa a ação, prolongando seus efeitos e contribuindo para o efeito-quadro. No trecho em questão, é utilizado por duas vezes em uma mesma frase: “(...) *virando-se* insensivelmente o nosso coração ao rubro, e *revirando-se* os olhos até a completa oclusão, à medida que se sucedem os andares”. Nesta mesma frase, o uso do gerúndio vem acompanhado de um outro elemento importante para a categorização de Louvel: o emprego de um léxico relacionado à visão. Ao descrever a subida ao pico Teide, Breton escreve sobre a sensação de revirar-se “os olhos até a completa oclusão”. Com isso, o gerúndio parece criar uma espécie de paradoxo no “quadro”, fixando a ação, mas permitindo uma sensação vertiginosa. Em um outro momento, há mais uma referência à visão: “(...) cujo fundo mal se *vê* sob o peso de um dedal de água (...)”.

O efeito-quadro, ainda de acordo com Louvel, é a categoria que pode estar relacionada aos lugares que possuam algum tipo de apelo subjetivo para o narrador,

espaços que, como comentamos anteriormente na definição desta categoria, seriam suscetíveis de serem pintados, mas cujos traços ainda dependem de um contorno a ser preenchido pela memória: “L’effet-tableau se produira par le truchement de la mémoire, qui souvent ‘recompose’ les détails d’une scène en un tableau ‘pittoresque’, donnant ainsi accès au sens caché d’un souvenir”¹³⁴. No caso da descrição do início do quinto capítulo de *Amor louco*, a recomposição do quadro sugerido pelos marcadores de picturalidade acontece em uma outra ordem, ou seja, não apenas através da memória, mas da imaginação.

No livro *Le Surréalisme et la peinture*, Breton afirma que um quadro só teria valor na medida em que fizesse apelo à imaginação do espectador, ou seja, diante de um quadro, aquele que o observa deve ser levado a se questionar sobre a maneira pela qual é afetado pela obra, por quais caminhos sua imaginação é levada a entrar em contato com esses elementos:

C’est ainsi qu’il m’est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est savoir sur quoi *elle donne*, autrement dit si, d’où je suis, “la vue est belle”, et je n’aime rien tant ce qui s’étend devant moi à *perte de vue*. (...)

Que viens-je faire là, qu’ai-je à dévisager si longuement cette personne, de quelle tentation durable suis-je l’objet? (...) c’est seulement ensuite que je juge si j’ai bien fait de le prendre pour guide et si l’aventure dans laquelle il m’a entraîné était digne de moi.¹³⁵

Comparando, portanto, o “quadro” sugerido pelos marcadores de picturalidade e o comentário de Breton sobre a pintura, percebemos de que maneira, no caso surrealista, a imaginação se sobrepõe à memória que, como queria Louvel, deveria restituir os traços da imagem formada pela saturação pictural de determinado trecho. Portanto, ao privilegiar a imaginação em detrimento da memória, Breton passa a manifestar o poético através de comparações inesperadas, que, seguindo o que é apresentado no *Manifesto do Surrealismo*, desencadeiam a centelha poética.

¹³⁴ LOUVEL. *Texte / image*, p.34.

¹³⁵ BRETON. *Le surréalisme et la peinture*, p.13..

3.3.3. A descrição pictural do pico Teide

O efeito-quadro produzido pelos três trechos descritivos analisados acima se prolonga e se reforça nos parágrafos seguintes de *Amor louco*, tornando-se pouco a pouco uma descrição de caráter mais nitidamente pictural¹³⁶. Essa hipótese se confirma com a presença de uma imagem: um cartão postal de uma paisagem da ilha, conservado nos arquivos de Breton, de acordo com as informações de Bonnet.¹³⁷

A legenda que acompanha a fotografia do cartão postal (Fig11) – “De areia ainda mais escura” – é um fragmento de frase retirado de um longo trecho descritivo que citamos parcialmente abaixo:

(4) No pequeno intervalo aberto na sucessão das soberbas hidras leiteiras, surgem as derradeiras casas agrupadas ao sol, com as suas fachadas rebocadas de cores desconhecidas na Europa, semelhantes a uma mancha de cartas viradas de costas, maravilhosamente desirmanadas, se bem que banhadas pela mesma luz e uniformemente desbotadas pelo tempo decorrido após terem sido baralhadas. Baralhos de várias gerações de marinheiros. Alvos navios devaneiam no porto, Ariadnes com seus cabelos de estrelas e sua axila de climas. (...) Quanto à sombra que sobre o mar se estende, é composta de grandes extensões de areia ainda mais escura, que constituem tantas praias, como esta de Puerto-Cruz, finos véus que a água e a terra trocam entre si, véus cujas orlas a maré, ao baixar, deixa palhetadas de obsidiana. Areia negra, areia da noite, que te escoas mil vezes mais rápida do que a areia branca, não pude deixar de estremecer ao ser-me delegado o misterioso poder de te escorrer por entre os dedos.¹³⁸

Trata-se, neste quarto trecho descritivo, da continuação da vista pitoresca analisada no subitem anterior. O narrador-focalizador, encontra-se, nesse momento, já no alto do pico, acima dos *flamboyants* (“On a dépassé la cime des flamboyants”) e contempla a paisagem equivalente à do cartão postal.

¹³⁶ A descrição pictural, ou iconotexto, é definida por Louvel como "a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo". LOUVEL. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX. Poéticas do visível, p.218.

¹³⁷ BONNET, Notice in: BRETON. *Oeuvres complètes*, p.1696.

¹³⁸ BRETON. *Amor louco*, p.93.

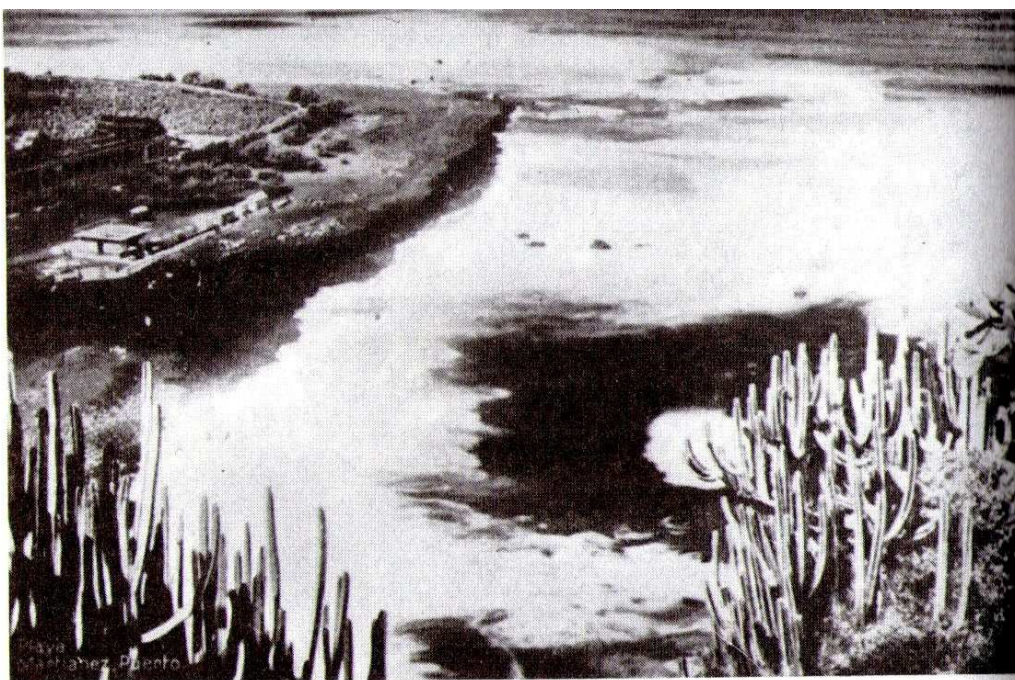


Fig11: Fotografia de um cartão postal publicada em *Amor louco* (1937), p.94.

Em um primeiro momento, podemos identificar alguns elementos presentes na imagem sobre os quais há referência no texto, tentando investigar a maneira como são descritos¹³⁹. Na imagem aparece uma vegetação, composta sobretudo por cactos da espécie candelabro, à direita e à esquerda do primeiro plano; uma mancha escura ocupando o centro e, à esquerda, algumas construções. A legenda faz alusão a essa mancha que ocupa um lugar de destaque na fotografia, e que é descrita como uma “areia ainda mais escura”.

Como procedemos na primeira parte, ao destacar os marcadores de picturalidade, recorreremos uma vez mais à teoria de Louvel. Mas, se na primeira parte, a fotografia que acompanhava o trecho não era referente à paisagem descrita, aqui, neste ponto do episódio, há uma descrição que diz respeito diretamente à imagem. Segundo a teoria de Liliane Louvel, em um texto, em que há determinado grau de saturação pictural, os marcadores de picturalidade teriam o efeito de criar na mente do leitor uma espécie de “quadro”, ou seja, o leitor teria mesmo a impressão de estar diante de uma imagem. Mas qual seria este efeito se, já havendo uma imagem fotográfica, este recurso seria dispensável para criar a imagem? Cabe então destacar estes marcadores e verificar de que maneira eles se vinculam a outros elementos textuais, de forma a testar os limites entre texto e imagem, ou, em última instância, identificar o local do texto em que a imagem é direcionada por um vetor surrealista, ou seja, como Breton transforma a paisagem natural da ilha em paisagem interior.

Como vimos anteriormente, um dos marcadores de picturalidade é a presença de um focalizador que delimita seu campo de visão com o objetivo de indicar ao leitor o posicionamento dos diversos objetos que ocupam a cena. Notamos já de início essa preocupação, ou seja, a descrição é introduzida da seguinte maneira: “No pequeno intervalo aberto na sucessão das soberbas hidras leiteiras (...)”. Tal descrição seria redundante em relação à fotografia, caso não houvesse a referência à essa vegetação de cactos como sendo “hydres laitières” (hidras leiteiras), metáfora que se explica pelo trecho anterior:

Ultrapassados foram os altos flamejantes e já, ao virar a cabeça, se vê, neste recanto de eterna fábula, vacilar a sua rósea rampa. (...) Por entre o mártir florescer dos cactos, dos quais o rapazio, de parceria com a cabra e a cochonilha, se esforçava por não deixar, à beira dos caminhos, a mínima superfície intacta (...) ergue-se o candelabro de cem braços de um eufórbio, com o seu caule da grossura de um braço, mas três vezes mais comprido, o qual, com uma pedrada que lhe atirem, sangra, abundantemente branco, maculando-se. As crianças,

¹³⁹ A qualidade da reprodução fotográfica em preto e branco em *Amor louco* não permite um maior detalhamento da imagem.

delicadas, visam de longe a planta, e devemos confessar que não há mais perturbante maravilha do que esta secreção assim produzida. É impossível não se lhe associar não só já a idéia de leite materno, como também a da ejaculação.¹⁴⁰

Portanto, a vegetação que ocupa as laterais da imagem do cartão postal e que, através do espaço aberto, deixa à vista tanto a areia escura quanto as casas, vem claramente associada a uma ideia sexual. Considerando a utilização da cor como marcador de picturalidade, observamos que o leque de tons de vermelho que marca a descrição da subida ao pico do Teide deixa, nesse momento, lugar à cor branca do leite dos cactos.

O segundo elemento da descrição que encontra seu equivalente na imagem são as construções: “derradeiras casas agrupadas ao sol, com suas fachadas rebocadas de cores desconhecidas na Europa (...)”. Até este ponto, a descrição parece bastante fiel à imagem e até mesmo redundante; entretanto, logo no trecho seguinte, surge a comparação das construções com as cartas de baralho: “(...) semelhantes a uma mancha de cartas viradas de costas, maravilhosamente desirmanadas, se bem que banhadas pela mesma luz e uniformemente desbotadas pelo tempo decorrido após terem sido baralhadas. Baralhos de várias gerações de marinheiros”.

Para além da aproximação visual do formato das cartas do baralho com o formato retangular das casas vistas à distância e do alto, construções simples erguidas ao longo dos anos por “várias gerações de marinheiros” que passam pela ilha, esta comparação abre um importante campo semântico para as analogias surrealistas que comentaremos a seguir.

No primeiro capítulo de *Amor louco*, Breton nos informa sobre seu método de investigação do futuro:

Noutros dias, em que o problema da ausência, da falta invencível se encontrava resolvido, recorria às cartas, que eu interrogava absolutamente alheio a toda e qualquer regra, ainda que segundo um código pessoal invariável e bastante preciso, para tentar obter, para o presente e para o futuro, uma visão clara do favor ou desfavor de que gozava.¹⁴¹

As cartas aparecem, portanto, como capazes de indicar ao poeta certos aspectos de seu futuro e, como ele próprio afirma ao comentar sobre suas indagações: “no centro,

¹⁴⁰ BRETON. *Amor louco*, p.91-92.

¹⁴¹ BRETON. *Amor louco*, p.22. (D’autres jours, où la question de l’absence, du manque invincible était tranchée, c’était des cartes, interrogées tout à fait hors des règles, quoique selon un code personnel invariable et assez précis, que j’essayais d’obtenir pour le présent, pour l’avenir, une vue claire de ma grâce et de ma disgrâce. – Éditions Gallimard, p. 23).

aquilo que interrogo: eu, ela, o amor, o perigo, a morte, o mistério; (...)”¹⁴². Apesar dessa investigação de seu futuro, Breton afirma não estar muito satisfeito com o resultado de tais interrogações, pois as respostas aparecem como sendo por demais evasivas; este fato leva o poeta a interpor entre as cartas algum objeto de uso pessoal, com o intuito de melhorar o resultado de suas consultas. As cartas exercem sobre Breton o fascínio da revelação, elemento primordial para o movimento surrealista, manifestado também através do acaso. Torna-se mais evidente, portanto, o aspecto revelatório da ilha em relação ao destino de Breton. Tenerife aparece como uma região “supra-sensível”, local propício para a manifestação de elementos surrealistas, principalmente do amor eletivo como espécie de guia do poeta¹⁴³.

O último componente da imagem fotográfica descrito pelo trecho, é a areia escura. Ocupando o centro da imagem, o autor parece conceder a esta substância a prevalência sobre todo o resto da fotografia. Além desse fator, poderíamos ainda apontar que a legenda faz alusão justamente a esse elemento:

Quanto à sombra que sobre o mar se estende, é composta de grandes extensões **de areia ainda mais escura**, que constituem tantas praias, como esta de Puerto-Cruz, finos véus que a água e a terra trocam entre si, véus cujas orlas a maré, ao baixar, deixa palhetadas de obsidiana. Areia negra, areia da noite, que te escoas mil vezes mais rápida do que a areia branca, não pude deixar de estremecer ao ser-me delegado o misterioso poder de te escorrer por entre os dedos.¹⁴⁴

Agora, o tom que predomina é o negro. Ao estabelecer a relação da areia negra com a noite, por meio, mais uma vez, da preposição *de*¹⁴⁵, Breton abre uma nova via de leitura da imagem fotográfica e, impossível não nos remetermos ao primeiro trecho que analisamos, em que a frase de transição entre a descrição e a imagem do quadro de Picasso, ou seja, a última frase que descreve a paisagem do pico Teide, também faz referência à noite: “(...) à medida que a noite cai, se intensifica a gama de cores do salto

¹⁴² BRETON. *Amor louco*, p.22. (Au centre ce que j’interroge: moi, elle, l’amour, le danger, la mort, le mystère (...)) – Éditions Gallimard, p.23-24).

¹⁴³ Na descrição que destacamos para análise, após a comparação entre as casas e um baralho, aparece a figura mitológica de Ariadne, personagem associada justamente a um tipo de guia, ou algum indício, capaz de nos apontar um caminho para sair de situações difíceis. Filha de Minos, foi ela a entregar a Teseu um fio que o ajudou a escapar do labirinto. Daí a famosa imagem, há muito estabelecida, do *fio de Ariadne*. Esta figura de linguagem, apesar de estável, no sentido de ser reconhecida por uma tradição ou cultura, recebe predicados surrealistas: “(...) Ariadnes com seus cabelos de estrelas e sua axila de climas”. Através destes predicados, ocorre a fusão entre a mulher e o cosmos, predicados ligados através da preposição *de*, preposição cujo poder enquanto veículo poético é afirmado por Breton.

¹⁴⁴ BRETON. *Amor louco*, p.93.

¹⁴⁵ “Realmente a preposição em questão parece ser, de longe, o veículo poético mais rápido e mais seguro da imagem. E eu acrescento que bastará ligar segundo o mesmo processo um *qualquer* substantivo a qualquer *outro* para logo surgir todo um mundo de novas representações”. BRETON. *Amor louco*, p. 105.

do sapato da adolescente, esse salto que começa a ganhar a altura de um segredo”. Aqui, há uma relação entre noite e segredo, e se nos reportarmos á paisagem descrita, há a relação entre areia escura, areia da noite, e um misterioso poder de escorrer entre os dedos. O onírico reforça as imagens de Breton em direção ao insólito, ao maravilhoso.

Liliane Louvel afirma que alguns adjetivos referentes à textura ou à cor dos objetos descritos tenderiam a reforçar o efeito-quadro. No caso do trecho descritivo analisado, os adjetivos de cores que vêm associados à vegetação e à paisagem, ao invés de reforçarem o efeito-quadro, direcionam a leitura para um campo semântico de vetor surrealista. E esse é um recurso recorrente neste trecho que descreve a fotografia da ilha. Pode-se perceber de que maneira Breton deseja orientar a leitura de uma fotografia que, nesse ponto, ultrapassa ambos os objetivos manifestos no prefácio de *Nadja*, ou seja, evitar as descrições e servir de apoio, de documento de veracidade para um relato.

As imagens (verbais) surrealistas impregnam o texto e direcionam a leitura para uma espécie de subversão da realidade. Os elementos que ocupam a paisagem em Tenerife são tomados em relação ao prisma do surrealismo. Assim, a fotografia que serviria como testemunho de que Breton realmente esteve lá, e de que esse espaço mostrado na imagem é um lugar onde ocorrera uma manifestação surrealista, aponta para uma nova leitura da realidade, em que esta se organiza, neste episódio de *Amor louco*, em torno de três pólos: o amor como um acontecimento excepcional, o onírico e o maravilhoso.

Conclusão

O principal objetivo dessa dissertação consistiu no estudo da obra *Amor louco*, de André Breton, e da relação que as fotografias inseridas no livro estabelecem com o texto. Diante da escassez de textos críticos referentes ao livro, como pudemos constatar ao longo da pesquisa, consideramos que esse objetivo foi alcançado. Se, durante os estudos realizados sobre o surrealismo, a crítica demonstrou bastante interesse pelo livro *Nadja*, pouco foi dito sobre o objeto de pesquisa de nosso trabalho. Como ponto de partida, portanto, escolhemos os ensaios que abordavam a questão das imagens presentes em *Nadja* e que analisavam a questão das fotografias inseridas no relato. Observamos que esses textos têm em comum o fato de apontarem a tendência de André Breton em escolher fotografias que, em determinados casos, apresentam alguma espécie de indício do maravilhoso no cotidiano e, ainda, a função de atestar a realidade do acontecido, ou seja, a função da fotografia enquanto testemunho de um evento. Além desses fatores, observou-se, ainda, que Breton de fato descreve alguns eventos, mesmo em trechos acompanhados de fotografias, contrariando o que diz no prefácio de *Nadja*. Nossa hipótese de trabalho trata da verificação dessas descrições em relação às imagens, ou seja, com os testemunhos fotográficos presentes na obra.

Em um primeiro momento, tivemos que empreender a análise sobre o processo descritivo. Breton recusara, tanto no *Manifesto do surrealismo* quanto em *Nadja*, as descrições, por acreditar que o gênero estava por demais vinculado à literatura realista e por restringir o autor na criação poética e na manifestação de suas impressões sobre o mundo. Descrever significaria falsear a realidade. Neste caso, as fotografias inseridas nos livros de Breton, a princípio, os vinculariam ao vivido. Entretanto, durante nossa pesquisa, verificamos que Breton descreve fatos, ilustrando-os com fotografias e, em alguns casos, criando até mesmo uma espécie de redundância ao que é apresentado. Descrição e imagem aparecem, portanto, não como fatores de exclusão de um ou outro processo, mas de complementaridade.

Este ponto parece bastante evidente no capítulo que relata a visita de André Breton à ilha de Tenerife. O autor insere, nesta parte da narrativa, a reprodução de um cartão postal de uma paisagem da ilha, mas mesmo assim descreve com bastante precisão o que já está sendo mostrado na imagem. Não se trata, em nossa análise, de demonstrar apenas como as descrições se relacionam com as fotografias, mas ainda

apontar a maneira pela qual Breton vetoriza essas descrições no sentido de demonstrar a eficácia dos princípios surrealistas vividos no cotidiano. Nessa parte de nossa dissertação, lançamos mão do conceito de “dominante” do sistema descritivo tal qual nos indica Philippe Hamon. Acreditamos ter conseguido identificar alguns importantes pontos, a partir dessa metodologia, privilegiados por Breton em suas descrições. Como exemplo, poderíamos citar especificamente a descrição que o autor faz de sua subida ao pico Teide. Além de destacar diversos elementos indicativos de uma espacialidade, os componentes descritivos são, gradativamente, desviados para um campo semântico tipicamente surrealista, ou seja, de uma sexualização da natureza, do onirismo e insólito.

De forma a analisar com mais precisão essas indicações espaciais presentes na descrição, empregamos o conceito de marcadores de picturalidade de Liliane Louvel. Segundo esta autora, a presença desses marcadores reforçariam o efeito de imagem visual nas descrições textuais, pois o leitor seria levado a compor a “cena” descrita. Parece ser este o caso nesta descrição de André Breton, apesar de o autor haver inserido, no relato, a fotografia do lugar. Identificando os marcadores de picturalidade, conseguimos associar este trecho de *Amor louco* a uma das categorias propostas pela autora: o efeito-quadro. Esse fato nos conduziu a uma outra instância da escrita de Breton: a profusão de imagens verbais e de metáforas, que permeiam as descrições. O elo entre esses dois momentos descritivos seria justamente a fotografia de um quadro de Picasso, ou seja, a imagem inserida neste ponto tem por função não apenas ilustrar o que está sendo dito no texto, mas ainda ocupa uma posição fundamental na estrutura do próprio relato. Com esses dados, sentimos a necessidade de recorrer ao conceito de “metáfora tecida”, como propõe Riffaterre, uma vez que a fotografia “tece” com o texto uma metáfora. Ainda que este conceito não tenha sido abordado com mais profundidade, acreditamos ter conseguido estabelecer um paralelo entre as três instâncias que escolhemos como base para nossa pesquisa: a descrição, o surrealismo e a fotografia.

Um outro momento de nossa análise em que tivemos a oportunidade de comparar a relação da imagem com as descrições, foi em nossa abordagem dos capítulos dois e três do livro *Amor louco*, nos quais Breton discute o conceito de beleza convulsiva e acaso objetivo. Partindo dos comentários do autor sobre uma obra de Giacometti, ainda em processo, e a maneira pela qual o escultor conseguiu finalizá-la por intermédio de um objeto encontrado, a máscara de ferro, identificamos diferentes momentos descritivos e a importância desse escalonamento para a poética proposta por

Breton. As fotografias inseridas nesta parte do livro também seguem uma espécie de padrão. Todas mostram objetos que, de alguma forma, emanam uma “luz da anomalia”, como Breton afirma, ou seja, que permitiram ao autor romper com a lógica habitual. Esses objetos foram fotografados de uma maneira bastante direta ou fiel, sendo que a impressão que temos é que Breton parece tentar mostrá-los sem que o aparelho fotográfico ou qualquer tipo de manipulação pudessem interferir em sua apresentação. Neste caso, o autor parece se ater a uma de suas idéias fundamentais: a de que o insólito e o maravilhoso podem emergir de objetos encontráveis, de um “objeto tomado ao vivo”, ou seja, o que ele determinou como uma das características da beleza convulsiva, seu caráter “mágico-circunstancial”. Como subsídio para esta parte de nossa dissertação, empregamos o conceito apontado por Hamon em sua teoria do descritivo que diz respeito ao *descripteur* como detentor de um conhecimento que deseja transmitir ao leitor, ou seja, exatamente o que Breton tinha em mente em relação ao surrealismo: demonstrar que seria possível uma vida que se desvinculasse da lógica e do senso comum, colocando em primeiro plano o maravilhoso, o insólito e o onírico. Através de nossa pesquisa, conseguimos estabelecer o seguinte processo descritivo neste segmento da escrita de Breton: descrição do objeto comum > desvelamento gradativo da ‘luz anômala’ > revelação surrealista. Complementando esse processo descritivo, as fotografias não manipuladas de objetos, de forma a contribuir na persuasão do leitor. Podemos concluir, portanto, que as descrições ocupam um lugar de destaque na escrita de Breton e que auxiliam na transmissão do conteúdo latente das imagens fotográficas.

No capítulo desta dissertação em que tratamos o episódio central do livro *Amor louco*, “Noite do Girassol”, encontramos a oportunidade de discutir a relação do surrealismo com a cidade de Paris, através de um dos principais fotógrafos do movimento: Brassai. Esta abordagem apresentou importantes desdobramentos, uma vez que a maneira particular deste artista captar a imagem nos remeteu à obra de um outro fotógrafo, vinculado às origens da fotografia surrealista: Eugène Atget. As fotos de ambos os artistas têm como característica apresentar a cidade esvaziada da presença humana e, pelos jogos de luz, de uma forma sombria, que remete a uma sensação de espera. É a partir dessa sensação que Breton parece proceder à leitura dos signos da cidade, tendo, ainda, por intermédio, a releitura de um poema automático que havia escrito anos antes. Nossa perspectiva de análise deste capítulo de *Amor louco* se baseou na relação que o autor mantinha com a escrita automática e, desta, em relação à possível subversão de leitura dos dados imediatos da realidade. A inclusão do texto crítico de

Pierre Curnier em nosso trabalho foi de grande importância, pois esse ensaio apresenta informações sobre os lugares parisienses pelos quais Breton transita em companhia de Jacqueline Lamba. Diversos desses lugares tiveram relevância histórica, seja em relação a personagens políticos ou mesmo vinculados à alquimia. Esses dados se tornam essenciais quando vamos proceder à análise das metáforas empregadas pelo autor ou, ainda, no que diz respeito às fotografias escolhidas por Breton. Assim, conseguimos relacionar, por exemplo, a inserção da fotografia da torre Saint-Jacques à prática alquimista da transmutação dos metais que, no capítulo, está também vinculada à mudança que ocorre no espírito de Breton em relação à aceitação do amor de Jacqueline Lamba.

Todas as instâncias do livro, portanto, contribuem para o jogo surrealista proposto por Breton. Nesse sentido, as imagens fotográficas não apenas servem como um testemunho isento do fato ocorrido, mas reforçam determinados aspectos ou conceitos surrealistas comentados no texto por André Breton.

Ao concluirmos essa pesquisa, somos levados, ainda, a nos questionar sobre os possíveis desdobramentos de nosso trabalho. O primeiro caminho a ser indicado seria o que diz respeito à relação do texto surrealista com as fotografias, no que estas têm de referencial, de marca do real. Breton abre uma nova via no que diz respeito às fotografias como testemunho de algum evento ou a maneira pela qual, tendo como característica o estatuto indicial, este fato contribuiria pelo que é apresentado pelo texto, no sentido do desvelamento da realidade. É nesse sentido que Molderings comenta:

C'est sur un mode expérimental et ludique que les écrivains, peintres et photographes surréalistes ont exploré la construction de la « réalité » et de la « vérité » dans le processus visuel de la photographie, en ouvrant ainsi l'image photographique, qui semblait être pure « émanation » et « évidence » du réel, au monde de l'ambiguïté.¹⁴⁶

Outro desdobramento desta pesquisa seria um possível estudo sobre a influência que esta prática exerceu sobre livros de artistas que sucederam ao surrealismo. Até que ponto a linguagem surrealista aderida à imagem pode ter influenciado a relação de autores com a fotografia e, em um segundo momento, com a carga de realidade que este processo carrega.

Procedemos, então, à verificação da relação de uma poética, que tinha como prática a criação metafórica como um de seus princípios, bem como as aproximações

¹⁴⁶ MOLDERINGS. *L'Évidence du possible*, p.172.

inesperadas e a busca na realidade dos indícios que apontariam para a manifestação dos pressupostos surrealistas, com a fotografia, no que esta tem de testemunho, de documento “tomado ao vivo” do evento. Pudemos observar que a combinação destes dois procedimentos, de fato, parece seguir um dos fundamentos do surrealismo: aproximar o narrado do vivido. Neste sentido, as fotografias, complementando o que é dito pelo texto, contribuem para o objetivo de Breton de apresentar uma nova leitura da realidade, proposta pelo surrealismo.

Bibliografia

- ALEXANDRIAN, Sarane. *Surrealismo*. Trad. Adelaide Costa. São Paulo: Verbo, 1976.
- ARAGON, Louis. *Le paysan de paris*. Paris: Gallimard: 1953.
- ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ARBEX, Márcia. A fotografia em Nadja: um recurso anti-literário?. *Caligrama. Revista de Estudos Românicos*, jul-dez, 1999.
- BAJAK, Quentin. *La photographie – l'époque moderne 1880-1960*. Paris:Gallimard, 2005.
- BAL, Mieke. *On meaning-making: essays in semiotics*. California: Polebridge Press, 1994.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland . *O rumor da língua*. Trad. Mauro Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 2004.
- BEDOUIN, Jean Louis. *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*. Paris: Denoel, 1961.
- BEHAR, H., CARASSOU, M.. *Le surréalisme*. Paris: LGV, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BERTRAND, Dominique. *L'Invention du paysage volcanique*. Clermont-Ferrand : PPF, 2004.
- BIRO, PASSERON. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris :P.U.F., 1982.
- BONNET, Marguerite. “Notice” in: BRETON. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1992 (Bibliothèque de la Pléiade).
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- BRETON, André. *Amor louco*. Trad. Luiza Neto. Lisboa : Editorial Estampa, 1971.
- BRETON, André. *La clé des champs*. Paris :Jean Jacques Pauvert, 1967.
- BRETON, André. *Magia cotidiana*. Madrid: Espiral / Fundamentos, 1989.
- BRETON, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1976.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris :Gallimard, 1965.
- CATTANI, Iclea Borsa. Procedimentos do surrealismo nas artes visuais. In:PONGE, Robert (org.). *O surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991, p.111-128.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline .*O surrealismo*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- CLUVER, Claus. *Orientations – space / time / image / word*. New York: Rodopi, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine; MOURAO, Cleonice. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CURNIER, Pierre. *Pages commentées d’auteurs contemporains*. Paris: Larousse, s/d.
- DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- DUROZOI, G., LECHERBONNER, B. *Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Trad. Eugenia Madeira. Coimbra: Almedina, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. In: ____ *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GRIVEL. “Zola photogénèse de l’oeuvre”. *Études photographiques*, maio 2000, p.31-60.
- FOWLE, Wallace. *Age of surrealism*. Estados Unidos: Indiana University Press, 1963.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- HAMON, Philippe (org.). *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1993.
- HEITING, Manfred. *Man Ray*. Köln: Taschen, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Formalistas russos*. Porto Alegre: Ed.Globo, 1971.
- KRAUSS, Rosalind. *Explosante-Fixe*. Paris: Hazan, 1985.

- KRAUSS, Rosalind. *L'Amour fou*. New York: Cross River Press, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Davée. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu* (Parte 3: Langages et langages). Paris: Seuil, 1981.
- La subversion des images*. Paris: Centre Pompidou, 2009. (Catálogo de exposição)
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. Campinas: Unicamp, 1995.
- LOUVEL, Liliane. *Texte / Image. Images à lire, texte à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia.(org.) *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários/ Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p .191-220.
- MITCHEL, W. T. J.. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MOLDERINGS, Herbert. *L'Évidence du possible*. Paris : Textuel, 2009.
- MOTHERWELL, Robert. *The dada painters and poets*. Cambridge: The Belknap Press, 1981.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton*. Paris: Gallimard, 1994.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1945.
- PONGE, Robert. *O surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1991.
- RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHAEFFER, Jean Marie. *A imagem precária*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

VALENTIN. “Eugène Atget, 1856-1927” in: *La subversion des images*, 2009.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WELLEK, Rene; WARREN, Austin. *Teoria literária*. Madrid: Publicações Europa-América, 1966.