

Viagem Sonho Vertigem: nos passos de Nadja e André Breton

Introdução ou possível itinerário

por Luciana Goiana Barboza

(mestranda do Programa de Teoria Literária, da UFRJ)

Viagem, sonho e vertigem designam, cada uma das três palavras à sua maneira, o que nesse trabalho tomaremos como uma hipótese de delimitação de um conceito de ensaio. Elas abrangem em suas cargas semânticas um teor que revela demasiadamente o encontro com o novo, o contorno súbito da transição entre o espaço de ordem e desordem, a fluidez da dinâmica de consciência da linguagem diante dos espaços não imaginados, não vividos, nunca antes pensados.

A viagem, com seus itinerários, em maioria, pré-definidos, e ao mesmo tempo inesperados, faz-se na tensão de conseguir cumpri-los à risca. Entretanto, por venturas quaisquer, os itinerários dissipam-se abrindo espaço para constantes interdições do planejado – não é preciso prestar nenhuma conta - encontrando o novo no que já seria novo. Viajar pressiona o homem em direção ao anonimato dos trens, dos hotéis, dos cafés, dos passeios. Esses espaços espelham o ensimesmamento do eu e, ao mesmo tempo, o abrir-se em risco ao outro. A constante possibilidade de mudança do que já esteve anteriormente estabelecido, sem contas a prestar, é o teor desse trajeto que segue não apenas os horários das estações, mas sim, um percurso interior da memória do viajante, do leitor e da própria literatura. Em *Vertigem* romance de W. G. Sebald a viagem é fixada por um circuito de ruínas em “ziguezague”¹, que se formula na própria linguagem, na disposição dos acontecimentos narrados, no encontro do eu com o outro e também consigo. O ziguezague faz-se pela e na vertigem. O ziguezague faz-se no domínio da vertigem, que é o domínio da falta de domínio, da imprecisão, da profusão de vozes em caos, das múltiplas aparições de gêneros distintos no romance, dentre eles, o que veremos será o ensaio.

¹ SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9

O ensaio possui o fator do inesperado, da criação ilimitada e descomprometida: “Navegar é preciso, viver não é preciso” como lembraria Fernando Pessoa em célebre poema. Finalmente, o sonho aparece então como o lugar do possível, do universo dilacerado pelo enigma e pela revelação, culminando então no inesperado. Em *Nadja*, de André Breton, ensaio e outros gêneros se justapõem no tempo e no espaço do romance. Aqui importa dizer que o subsídio onírico vindo do surrealismo é como um corpo que o fator inesperado constantemente encarna. Entretanto, não enxergamos aí um embate entre gêneros numa tentativa de apenas destronar um rígido tradicional romanesco, vemos sim um conflito de vozes-gêneros que carregam de dolorosa paixão a visão de André Breton da Paris de então, e também do mundo. É exigência da própria linguagem, em automação, a inadaptabilidade a um só estilo e tema. Esse elemento efêmero, por vezes, na modernidade, simboliza a fantasmagoria que já em Baudelaire é vista. É exigência do sonho o entregar-se ao seguinte, à espreita do porvir, em persistente movimento de caminho em direção ao abandono. Nadja é essa metáfora central para a compreensão do vazio deixado, assumindo para si uma personalidade tão cambiante quanto a linguagem em automação, “numa forma de se governar, fundamentada apenas na mais pura intuição”² ou “como um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixas momentaneamente mas jamais submeter”³. Ela já responderia “sem hesitar”, ao ser perguntada por Breton “quem é você?": “Eu sou a alma errante”.⁴

Buscaremos ouvir as vozes que compõem estas três imagens – viagem, sonho e vertigem – no romance *Nadja*, de André Breton, nessa tentativa de atravessá-las umas às outras, irrompendo num encontro que revela um ensaístico como parte desse romance. Disso tudo tomamos que a busca por esse conceito de ensaio não se pretende, de maneira alguma, esgotada em uma estância rígida, exata em si, absoluta em seu interior ao exterior. A entrada, no romance, de passagens com tom ensaístico ilumina-o, carregando o texto de força literária, impondo ao leitor a reflexão sobre os temas encontrados, bem como a evocação não apenas ficcional dessa obra de arte, fazendo-a misturar-se a referências históricas, aos combates à determinadas posturas sociais, às críticas de arte e até mesmo de costumes – o que nos faz lembrar Montaigne –, que permeiam o ensaístico. Observaremos também que essas entradas não pretendem impor

² BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 107

³ Ibidem. p. 102

⁴ Ibidem. p. 70

um conhecimento pretensamente totalizador, com raízes científicas, objetivos e metodologia esquematizados, como ocorrera no realismo/naturalismo de, a citar como exemplo, Zola.

Devendo muito mais ao tom da crônica, e porque não também das clássicas crônicas de viagem, o ensaio nesse romance comparece ligado ao calor da hora, ao calor das discussões, assim como ao exato momento que surge uma idéia e o momento em que se esquece: é a possibilidade do erro, do acerto e da mediação, que confere esta condição humana ao ensaio. Não se pretende, todavia, mascarar essa condição que lhe é própria; Montaigne, no intitulado “Os Canibais” deixa transparecer isso em diversos momentos, mas principalmente quando assume não poder contar determinada história na íntegra por ter esquecido uma parte – “Alguém lhes havendo perguntado mais tarde o que pensavam da cidade e o que ela lhes tinha revelado, citaram três coisas. Esqueci a terceira, e o lamento, mas lembro-me das outras duas.” – é que revela, como aparece no ensaio “A condição humana” de Auerbach que cita Montaigne dizer que seu objeto é vacilante e mutável, bem como o modo de apreensão do objeto, pois surge sempre de maneiras freqüentemente distintas e sob circunstâncias diferentes.⁵

“Não posso fixar o meu objeto; ele vai confuso e titubeante, com uma ebriedade natural. Peg-o em qualquer lugar, como está, no instante em que com ele me divirto; não descrevo o ser, descrevo a passagem; não a passagem de uma idade a outra, ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas dia a dia, minuto a minuto.” (MONTAIGNE, apud.: AUERBACH, 1998, p. 250-251)

A interpelação de crítica, história e memória desfia o porvir da viagem, não como um devaneio com potencial apenas destrutivo do itinerário tradicional do romance, pois é dessa interrupção que o romance com grande força e originalidade emerge, então fragmentado, repleto de vazios, tão vazios, que pulsam em apelo ao leitor. O leitor por sua vez, para inventá-los vai buscar nos próprios fragmentos de seu interior e da obra, na conjugação entre o dramático e imediato do momento da leitura e o que a obra consegue evocar.

Nos escritos publicados em *O Dialeto dos Fragmentos*, de Schlegel, podemos ver o potencial de aprofundamento do que se coloca na forma fragmentária. Neles Schlegel discorre por temas que se distinguem completamente entre si: lá vai desde um

⁵ AUERBACH, Erich. “A condição humana” In.: *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 252

elogio à revolução francesa e formulações político-mundanas, passando por considerações sobre a própria poesia, chegando aos fragmentos de natureza filosófica – como o sobre a filosofia de Fichte. Encontramos na colocação desses temas a expressão da voz do narrador, que surge nunca de maneira puramente demonstrativa, pois, o que se vê é que a forma fragmentária revela uma formação discursiva artística, de modo que a expressão do eu, mesmo que algumas vezes beire o taxativo, abre-se para o infinito de possibilidades da compreensão e da incompreensão. Ou seja, há além da expressão da voz do narrador, a expressão interpretativa do leitor.

O ensaístico em *Nadja* aparece como espécies de fragmentos colados e colocados pela própria necessidade das vozes em meio a narração. Mas o ensaístico de maneira nenhuma é um elemento desterrado, ele é central para formação do romance. Por fim, romance e ensaio subsistem destruindo a cerimônia de um gênero isolado, de modo que, observaremos, que ao ensaio convém o romance, e ao romance convém o ensaio.

Viagem Sonho Vertigem: nos passos de Nadja e André Breton

“Silêncio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei, minha bela linguagem” (André Breton)⁶

"A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu" (Carlos Drummond de Andrade, em "Coração Numeroso")⁷

Em um dos encontros de Breton e Nadja pelos cafés de Paris, ela tem em suas mãos dois livros dados no dia anterior por ele: ela empunha um dos livros e atenta ao título “Os passos perdidos, Manifesto Surrealista” e imediatamente se põe a discordar do título seletivo e diz: “Os passos perdidos? Mas não existe passo perdido.”⁸ Essa não é a primeira vez que a questão dos rumos empreendidos e dos que caminham esses rumos aparece no romance; Breton já no início havia se questionado sobre a natureza dos passos tomados em suas andanças: “Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer isto (?)”⁹ Nadja decifra esse problema, como vimos, de maneira taxativa e a solução encontrada funciona para o romance como um símbolo da própria forma que dele emerge. A forma advinda de uma própria estética surrealista da escrita em automação, ou seja, buscando exprimir o pensamento e instinto imediato “seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira.”¹⁰ Os passos que nunca são perdidos, mas que, como se vê, ao longo do romance, são errantes, flâuners, vagados, por sua vez, coincidem com o que Auerbach relembra acerca da concepção de Montaigne de seus próprios escritos.

⁶ BRETON, André. apud. BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In.: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 23

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. “Coração numeroso”. In: *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 45

⁸ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 71

⁹ Ibidem. p. 40

¹⁰ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo (1924)” IN.: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

“Montaigne fala séria e enfaticamente quando diz que a sua representação, por mais cheia de mudanças e múltipla que seja, nunca erra caminho, e que, por vezes, pode se contradizer a si próprio, mas nunca à verdade. Nestas palavras, (...) diz que o homem é um ente vacilante, sujeito às mudanças do mundo, do destino e dos seus próprios movimentos interiores; de tal forma, o modo de trabalhar de Montaigne, aparentemente tão volúvel, não dirigido por plano nenhum, que segue elasticamente as mudanças do seu ser, é, no fundo, um método rigorosamente experimental, o único que se adéqua a tal objeto.” (AUERBACH, 1998, p. 255)

André Breton inicia o romance discorrendo sobre sua concepção de escrita, de arte e, até mesmo, de crítica. Ele interpela não apenas a conservadora crítica de então, como também o próprio fazer crítico, partindo de comentários baseados em sua experiência. Disposto a encontrar ali um ponto de fuga e também de encontro com uma crítica de artes plásticas e literatura que o contente, Breton problematiza e exemplifica, a princípio, trazendo sua leitura empreendida das obras de Victor Hugo, bem como das críticas dessas obras e certos traços biográficos do escritor. A conclusão que chega é que um crítico que não se baseasse na linguagem e em “sentidos de proporção”¹¹, referentes às obras, mas também às colocações e construções de fala e escrita freqüentemente utilizadas na vida do escritor, não poderá realmente compreender suas obras e mostrar essa compreensão ao leitor. O que Breton busca é uma palavra, uma imagem, como um consolo, que recupere a crítica e também as obras aprisionadas por um pensamento “de revisão puramente mecânica das idéias”.¹²

“Com base nessas reflexões é que gostaria de ver a crítica, renunciando, é certo, às suas prerrogativas mais caras, mas propondo-se, para tudo abarcar, um objetivo menos inútil que o da revisão puramente mecânica das idéias, limitar-se a incursões eruditas no que supõe ser o mais interdito de todos os domínios, ou seja, nas exterioridades da obra, ali onde a pessoa do autor, exposta aos fatos banais da vida cotidiana, se expressa com toda a independência, não raro de maneira muito particular.” (BRETON, 2007, p. 22-34)

Aí, nesse trecho citado, vai uma das diversas colocações importantes empreendidas por Breton sobre a prática da crítica, que apreenderia o espaço exterior da obra como um espaço de interdição e, que, diversas vezes pretenderia apenas exprimir pretensa erudição, realizando um revisionismo de idéias e temas. Breton não apenas realiza a crítica, ele traz uma proposta: a crítica, para ele, deveria se deter nos espaços marginais e interditos da obra, cujo principal representante seria o que lhe é exterior.

¹¹ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify. p. 23

¹² *Ibidem*. p. 22

Portanto do mesmo modo que ele conta um hábito da vida de Victor Hugo e exalta como o saber desse hábito iluminou sua visão da obra de Hugo, ele comenta que se alguém confirmar, que segundo as afirmações de Flaubert “ele quis, com Salammbô, apenas “dar a impressão do amarelo” e, com Madame Bovary, apenas “fazer algo que tivesse a cor do mofo daqueles cantos onde nascem tatuzinhos””¹³ ele então se poria a favor de Flaubert. Os espaços marginais da obra, freqüentemente até “extraliterários”¹⁴, deveriam então ser objeto da crítica. Isso tudo porque a crítica, assim disposta, libertaria o público de receber a “opinião” sobre a obra fechada rigidamente, cujo aspecto terminaria por repetir-se ao longo dos anos; e possibilitaria, por outro lado, um mergulho livre em direção do autoconhecimento e ao conhecimento da obra, na mesma medida.

Giorgio Agamben, em *Estâncias*, postula uma proposta que se avizinha à proposta de crítica de Breton, na medida em que a crítica aparece como uma estância que não se direciona a impossível alternativa de garantir a abertura completa do espaço de compreensão da obra. Agamben traz que a crítica teria como sua principal característica garantir a “inacessibilidade” da obra, tornando os caminhos de abertura, potencialmente, espaços a serem atravessados pelos próprios leitores.

"A iluminação profana, a que ela dirige a sua intenção mais profunda, não possui o seu objeto. Assim como toda autêntica quête [busca], a quête da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade." (AGAMBEN, 2007, P. 11)

O aparecimento de fragmentos de passagens ensaísticas, freqüentemente repletas de crítica de arte e literatura, em meio ao desenrolar do romance, não pretende tudo dizer sobre o objeto tomado, mas sim lançar um olhar que faça ascendê-lo. Essa ascensão cara ao que de extraliterário se impõe ao ensaio, é também cara a construção do romance. O romancista encontra, segundo Breton, esses objetos no arco dramático do cotidiano: a vida é o espaço para o encontro e somente a voz do escritor pode impô-los essa verdade em fragmento. Isso seria o que Montaigne definiria como o método do “desvio”, ou seja, o constante desvio que faz deixar-se levar pelas coisas e acontecimentos.

¹³ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify. p. 23-24

¹⁴ *Ibidem*. p. 24

É também pelo “desvio” e por, em alguma medida, a lógica da linguagem em automação, levando em conta o momento, o olhar imediato, que Musil em *O homem sem qualidades*, utiliza-se do ensaio para criar seu romance. Aqui também a reflexão ensaística não aparece como um gênero desterrado, sem espaço definido no romance, é dela que ele vai surgir e será ela, afinal, objeto de reflexão. Num jogo duplo de criação e reflexão, a crítica impõe ao romance seu nascimento e depois o toma como objeto de reflexão.

“(…) [Musil] não apenas desenvolve seu trabalho narrativo de maneira semelhante ao da crítica. Sua reflexão ensaística, que também antecede o texto literário, para defini-lo então finalmente em seu interior, esboça também, (...), uma poetologia. Esta conserva o gesto da crítica e necessita, por sua vez, não de um objeto real, mas de um objeto criado. Assim, destaca Musil em sua "utopia do ensaio", que, no jogo entre "verdade e subjetividade", nenhuma percepção deve ser considerada definitiva.” (RENNER, 2006, p. 652)

É importante destacar a opinião de Breton, também exprimida ainda no início de *Nadja*, sobre a percepção e a expressão da percepção. Ele condena os escritores que se vestem com outras personalidades ou assumem mesmo que apenas um nome diferente para contar experiências que tenham vivido, ou expressar opiniões, utilizando-se do ficcional como armadura. Então, da mesma maneira que André Breton é o “personagem” do romance que conhece Nadja, ele é quem escreve um romance contando os acontecimentos exteriores e interiores desse encontro, e é também dele que partem, por exemplo, comentários sobre o gosto literário de uma desconhecida que rapidamente falou em uma loja, severas críticas sobre o modo como o sistema de psiquiatria e asilos – hospícios – de Paris da época funcionavam, colocações sobre a luz na pintura de Courbet e, até mesmo, suas opiniões sobre o que seria o amor. Breton assumindo ou não o risco e a responsabilidade de se colocar em todos esses papéis tem nisso o incentivo, como vimos, ao seu autoconhecimento, e ao não falseamento de suas percepções. Montaigne toma também defesa de que é sua vida própria o motivo de seus escritos, de modo que ele e seus escritos possam ser confundidos e que alguém ao falar de um, necessariamente, estará falando do outro.

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

verdade, nada me subjuga mais do que o desaparecimento total de Lautréamont oculto por trás de sua obra” (BRETON, 2007, p. 26)

Referindo-se a passagem, que vai acima, diz Walter Benjamin em “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia.”, ensaio publicado em 1929, apenas um ano após a publicação do romance *Nadja*, que:

“Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. (...) *Nadja* encontrou a síntese autêntica e criadora do romance de arte e do roman à clef”(BENJAMIN, 1994, p. 26)

Os espaços marginais além de representarem um espaço fértil para a crítica são também visitados, ao longo do romance, através dos percursos empreendidos por Nadja e Breton pela cidade, pela Paris. Foi num desses espaços característicos da cidade que Nadja e Breton se viram pela primeira vez. Nadja aparece senão como uma passante em meio a tantos outros, e o olhar de Breton assemelha-se ao olhar do célebre poema de Baudelaire “A uma passante”. Embora no romance a passagem de Nadja por ele pareça mais extensa, seu impacto e sua efemeridade podem se igualar a passante de Baudelaire. Nadja também desaparece para sempre e ao mesmo tempo fica, pela força do efêmero: num certo sentido, advém disso a força da poesia na modernidade.

“A Uma Passante

A rua em derredor era um ruído incomum.
Longa, magra, de luto e na dor majestosa,
Uma mulher passou e com a mão faustuosa
Erguendo, balançando o festão e o debrum;

Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.
Eu bebia perdido em minha crispação
No seu olhar, céu que germina o furacão,
A doçura que embala e o frenesi que mata.

Um relâmpago e após a noite! - Aérea beldade,
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei um dia e já na eternidade?

Bem longe, tarde, além, jamais provavelmente!
Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,
Tu que eu teria amado - e o sabias demais!” (BAUDELAIRE, 1981, p. 236)

Antes de Nadja surgir, em trajas deselegantemente adequados para essa aparição, temos a idéia do tumulto: um grande número de pessoas fluindo de lá para cá,

pois ali é a cidade e tudo ou nada é passível de ser visto por Breton e também era para Baudelaire. A situação dramática é o caótico da cidade e o anseio por uma mudança na sociedade, melhoria de vida para a população, que cresce aos sentidos de Breton para que, de súbito, como uma névoa que cobre as copas dos prédios e casas, apareça pela primeira vez, em meio a todos os anônimos, encantatória, a imagem irresistível: Breton avista, entre o fluxo de transeuntes, a mulher, Nadja. Ela “vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes”¹⁵, a mulher que passará. É nesse contexto, particularmente novo até Baudelaire, o das cidades modernas, em que tudo e todos surgem para imediatamente sumir, como fantasmas, que esse encontro se dá. “De nenhum fato, por menor que seja, restará coisa alguma, se ele é verdadeiramente imprevisto.”¹⁶ disse Breton, ao pensar sobre a natureza inexoravelmente finda das coisas e acontecimentos.

“Os escritórios, as lojas iam se esvaziando, as portas corrediças se fechavam, as pessoas na rua se despediam com apertos de mão, e ainda assim começava a ter mais gente ali. Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Ora, não seriam aqueles que estariam prontos para fazer a Revolução. Eu tinha acabado de atravessar aquele cruzamento cujo nome esqueço ou ignoro, ali, em frente a uma igreja. De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto.” (BRETON, 2007, p. 65)

Os espaços marginais de Paris flutuam por meio do ensaístico, acompanhados de observações, críticas e considerações feitas por Breton, e subitamente desaparecem, dando lugar a um novo motivo, que lhe então aparece. Trata-se da linguagem que segue, entrando por pequenas ruas, passando por praças, chegando a velhos hotéis, feiras de antiguidades, pessoas, palavras, linguagens e novas ruas; mas nunca chega a um beco sem saída, ela continua, num ininterrupto movimento de abarcar as mudanças que a rodeiam.

“No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max

¹⁵ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 63

¹⁶ *Ibidem*. p. 62

Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, (...)” (BENJAMIN, 1994, p. 26)

Proust realiza um movimento também contínuo na narração dos acontecimentos, entretanto é comum na leitura de *Em busca do tempo perdido* não se conseguir realizar a distinção radical do início da descrição de determinada história e outra; como numa estética impressionista, uma imagem desemboca em outra sem fronteiras precisamente definidas. Walter Benjamin no ensaio “A imagem de Proust” chama essa feitura de “tecer”: “Se texto significa, para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais “tecido” que o de Proust, e de forma mais densa.” Em *Nadja* essa mudança se dá bruscamente, tal qual a virada, inesperada, de uma esquina para outra em que não se sabe o que se vai encontrar. Essa distinção do modo de narrar talvez se dê pela própria necessidade de Breton de contar os acontecimentos vividos – com intervenções motivadas por percalços da condição humana – que tem em sua natureza a finitude, diferentemente de Proust, que em sua obra narra partindo da memória, que não possui limites definidos. “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”¹⁷ Breton não pretende contar suas memórias, pretende relatar “em tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica (...) registrando tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer”¹⁸ os acontecimentos vividos:

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

A mulher Nadja e a linguagem ensaística que surgem do romance encontram suas raízes na fumaça, de modo que tempo e espaço são pequenos, despertando a exigência da busca desesperada por guardá-los, apreendê-los. Tal como se faz pelo sonho, quando ao acordar há o movimento em direção ao esforço de reter o maior

¹⁷ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust.” IN.: In.: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37

¹⁸ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 20

número de detalhes do que foi sonhado, a ordem dos acontecimentos e até mesmo o tema central. Não há nessa busca a pretensão de decifrar o todo do sonho, há apenas a intenção de apreendê-lo de alguma maneira. O que vemos, então, é uma travessia comum à mulher Nadja, à linguagem ensaística, e à imagem do sonho, as três em convergência simbolizando o espaço de liberdade. A liberdade em erupção abre espaço para a incursão, ao longo do romance, de imagens, como fotografias de objetos, pessoas e lugares, desenhos, gravuras, pinturas a citar a tão cara a este nosso trabalho “A angustiante viagem ou O enigma da fatalidade” de De Chirico, as quais Breton classifica como “imperativos antiliterários”¹⁹ que obedecem esta obra com intuito de “eliminar qualquer descrição”.²⁰ Michel Beaujour em ensaio, cujo instigante título é “O que é Nadja?”, coloca que a presença das imagens e das fotos tem como objetivo assegurar que Breton não inventou nenhum daqueles lugares, pessoas, objetos, quadros, etc. Entretanto, o que Breton propõe no prefácio acerca da inclusão das imagens como forma de não empenhar descrição no romance é refutado: para Beaujour “As imagens não substituem nada do que normalmente encontramos num romance. Pelo contrário, quase a cada página, elas afirmam que *Nadja* não é um romance.”²¹

A liberdade, a qual estamos nos referindo, está principalmente na busca por eliminar qualquer vestígio de autoridade de um método rígido determinante às ações, à linguagem. O método do desvio de Montaigne é também esse movimentar-se livremente:

“Ao método de Montaigne também pertence a forma peculiar dos *Essais*. Não são uma autobiografia, nem constituem um diário. Nenhum plano artístico lhes serve de base; tampouco seguem uma ordem cronológica. Seguem o acaso – *les fantasies de La musique sont conduictes par art, lès mioennes par sort*. Considerando-se tudo com rigor, são as próprias coisas que o guiam – ele se movimenta entre as coisas, vive nelas, pode sempre ser encontrado nelas, pois encontra-se com olhos muito abertos e espírito sempre pronto a receber impressões em meio ao mundo; só que ele não segue o seu decurso no tempo, nem um método que tenha por fim o conhecimento de uma coisa ou de um grupo de coisas determinadas, mas segue o seu próprio ritmo interno, o qual, embora seja movimentado e alimentado sempre de novo pelas coisas, não se ata a elas, mas pula livremente de uma para outra” (AUERBACH, 1998, p. 258)

¹⁹ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18

²⁰ Ibidem. p. 19

²¹ BEAUJOUR, Michel. “Qu’est-ce que Nadja?”, in André Breton ET le mouvement surréaliste, *La nouvelle Revue Française*, 172. 1967. p.780-99 (presente na sessão Panorama Crítico da edição de *Nadja* referida em nossa bibliografia. p. 164)

Maurice Blanchot em “Reflexões sobre o Surrealismo” fala que a liberdade está intimamente unida a maneira como o romance foi estruturado, e é a favor da liberdade que eleva-se o emblema da destruição dos discursos, dos métodos, dos gêneros isolados, da linguagem como meio.

“Os surrealistas tiraram dessa “descoberta” as mais brilhantes conseqüências literárias e, para a linguagem, os efeitos mais ambíguos e mais variados. Nesse ponto, parecem sem ainda, em primeiro lugar, os destruidores. Combatem o discurso; tiram dele todo o direito de significar alguma coisa; como meio de relações sociais, de designação precisa, arrasam-no ferozmente. (...) a linguagem desaparece como instrumento, mas por se ter tornado sujeito. Graças à escrita automática, ela se beneficia da mais alta promoção. Confunde-se agora com o “pensamento” do homem, está ligada à única espontaneidade verdadeira: é a liberdade humana agindo e manifestando-se.” (BLANCHOT, 1997, p. 90-91)

Essa autonomia da linguagem, que abandona a tarefa de auxiliar, “servir para expressar”, ou explicar e provar algo aproxima a linguagem da palavra “ensaiar”. A linguagem não é um meio de segurança, nem tem o objetivo de nada provar e é nela que está a chave para o que virá a seguir, para o próximo experimentar, que determinará o movimento seguinte e o seu resultado, imprevisto ou não. Em *Nadja* a linguagem navega pelo mar do romance, pelo ato de ensaiar, sem amparos quaisquer e sem o conhecimento de quais monstros dos mares ou grandiosas venturas mais a frente virão.²² Chesterton diz, pertinentemente ao nosso estudo, que “O ensaio é um produto tipicamente moderno, cheio de futuro e da glória da experimentação e da aventura”²³ e também diz que “O ensaio é a única forma literária que confessa, no seu próprio nome, que o ato temerário conhecido como escrever é realmente um salto no escuro”. Um salto no escuro para o ensaio é o mesmo que um passo nunca perdido. E é também uma porta aberta.

Walter Benjamin lembra que *Nadja* é um romance de portas batentes. A imagem bretoniana e benjaminiana é cara a esse método do desvio, num ritmo de portas que se batem, fechando-se por um segundo, mas abrindo imediatamente para o que virá a seguir. Benjamin na magistral passagem em que lembra o momento que esteve num hotel, onde estavam hospedados membros de uma seita, cuja ordem não permitia que

²² Silvano Santiago na mesa redonda “A favor do ensaio”, realizada dia 27/05/2010 na UFRJ, menciona a interessante metáfora presente entre navegar e ensaiar; na qual ensaiar seria como navegar sozinho, sem apoios, em mar aberto. Não pelo litoral, sempre perto do amparo da terra, e sim, em mar aberto.

²³ CHESTERTON, Gilbert Keith. *O Tempero da Vida e Outros Ensaio*s. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.

estivessem em lugares fechados e, por isso, deixavam as portas dos quartos entreabertas, se coloca ao lado do leitor de *Nadja* comparando o choque que sentiu ao mesmo desse leitor: “O leitor de *Nadja* pode compreender o choque que senti”²⁴. Assim Benjamin nos exprime, à sua maneira, o potencial para o extremo deste romance e sua forma de ver a “abertura” incessante, motivo também de nosso estudo. O que estamos chamando de abertura se configura também como mais um dos espaços vazios da obra. Maurice Blanchot em seu ensaio “Le Demain jouer”²⁵ justifica que esses vazios são a forma encontrada no romance para dar sentido às diferenças entre a vida e o que se escreve partindo dela:

““A vida é diferente da que se escreve.” Como é que esse diferente se manifesta em *Nadja*? Principalmente por essa frase: por lacunas, silêncios, uma impossibilidade de dizer onde se revela a provocação do perigo. O desentendimento – outro nome do desarranjo – é um sinal dele. Esta enigmática alusão também: “*Por mais vontade que tivesse, e quem sabe alguma ilusão também, eu talvez não estivesse à altura do que ela me propunha. Mas, afinal, o que ela me propunha? Não importa.*” Aqui o livro dá uma guinada, uma guinada brusca, poderíamos dizer, sob condição de entender, nesta pausa, aquilo que retém a obra antes que ela se cumpra, e também antes que se desfaça.” (BLANCHOT, IN: BRETON, 2007, p. 165)

De fato sentimos que o perigo, de a qualquer momento a história se autodestruir ou ser destruída por alguém ou algum acontecimento, é recorrente; confundindo-se com o próprio de desfiá-la, o perigo sempre iminente estrutura nossa apreensão dos fatos em guinadas e viradas bruscas, tal qual, como dissemos antes, dobrar a esquina sem saber o que virá. O vão do intermédio no exato momento em “que retém a obra antes que ela se cumpra, e também antes que se desfaça” é o que Blanchot considera como uma potência modificadora, destruidora e edificante, enigmática e reveladora, do livro:

“É por esse aparecimento-desaparecimento e por esse chamado do perigo que *Nadja* permanece o sinal do futuro do surrealismo: não mais o título de um livro, mas o amanhã jogador, o caminho que sempre quis romper o livro, romper o saber e perturbar até mesmo o desejo, ao fazer do livro, do saber e do desejo a resposta ao infinito, quando o único tempo é entretanto.” (BLANCHOT, Maurice. IN: BRETON, 2007, p. 166)

²⁴ BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In.: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 24

²⁵ BLANCHOT, Maurice. “Le Demain jouer”. In.: André Breton et le mouvement surréaliste, *La nouvelle Revue Française*, 172, 1967. p. 863-88 (presente na sessão Panorama Crítico da edição de *Nadja* referida em nossa bibliografia. p. 165)

Breton começa o romance com a inquietante questão “Quem sou eu?”, pergunta que aparecerá de diferentes maneiras posteriormente e que só se dissipará, em seu “findar”, quando Breton diz que “Um jornal matutino será suficiente para me dar notícias de mim mesmo”. A notícia surge e depois dela, afinal, a tomada de partido, talvez a trágica, a frase “A beleza será CONVULSIVA, ou não será”. O brusco fim e um desfecho tão inesperado para a pergunta igualmente inesperada, para o início de um romance, “Quem sou eu?” não seria outra forma de ensaio? Um ensaio que precisa ser convulsivo para que, na improvisação consiga suspender-se entre o achar-se e o perder-se. Já Nadja diz que escolheu esse nome para si por ele significar em russo o início da palavra esperança, e apenas o início. Dar a essa mulher, de nome partido, a esperança, não seria o mesmo que “dar ao fogo, a parte do fogo”, que Breton menciona ao “findar” do romance? Sendo assim poderia o nome estar em sua completude. Mas como o ensaio que deixaria de existir se preenchesse todos os espaços partidos, Nadja existe desta ausência, que a permite sempre em liberdade. Existe, como a estrela que Breton pretende “plantar no próprio coração do findo”.²⁶

²⁶ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 141

Bibliografia:

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In.: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 15-45
- _____. “Revendo o surrealismo”. In.: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 135-140
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “Coração numeroso”. In: *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 45
- AUERBACH, Erich. “A condição humana” In.: *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In.: *Questões de Literatura e estética; a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Unesp, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansour. Porto Alegre: Max Limonad, 1981.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In.: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.21-35
- _____. “A imagem de Proust”. In.: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49
- _____. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. “Reflexões sobre surrealismo”. In.: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 88-99
- _____. “Le Demain joueur”. IN.: *Panorama Crítico*. BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. “Manifesto do Surrealismo (1924)” IN.: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BUTOR, Michel. apud. MOISÉS, Leyla Perrone. “O Império Literário de Michel Butor.” In.: *Flores na Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.141-151

CHESTERTON, G. K. *O tempero da vida e outros ensaios*. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro, Graphia: 2010. (p. 11)

LUKACS, Georg. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Editora Veja, 2002.

RENNER, Rolf. “Arte e crítica de arte na recherche.” In: PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Posfácio. São Paulo: Globo, 2006, p.647-669.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Globo, 2002.

SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHLEGEL, Friederich. *O dialeto dos fragmentos*. trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

