

## A ESFINGE E A FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE EM *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON

Danielle Grace de Almeida<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo mostrar como alguns dos conceitos mais importantes do surrealismo aparecem em *Nadja*, de André Breton, através de suas personagens, que em alguns momentos parecem reinventar ao modo surrealista o mito da Esfinge e de Édipo. Nadja, a protagonista do livro, com toda a sua inconstância, é a guia do autor-narrador que, fascinado pelos questionamentos dessa pitonisa, segue-a por uma aventura pela cidade de Paris. Assim, a jovem o conduz para o interior dos labirintos enigmáticos em que a cada curva aparece uma esquina da movimentada capital francesa do início do século XX, e a cada acontecimento, um acaso objetivo que o remete à pergunta feita desde a primeira página do livro: “Quem sou eu?”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Surrealismo, André Breton, *Nadja*, Esfinge, enigma.

**ABSTRACT:** This paper aims to present some of the most important concepts of Surrealism that appear in Andre Breton’s book *Nadja*. These concepts are presented through the characters of the book, who at times seem to recreate the myth of Oedipus and the Sphinx in a surrealistic style. Nadja, the main character of the book, in all her innocence guides the author-narrator – who becomes fascinated by that Pythia’s questionings – on an adventure to Paris. The young lady takes him into enigmatic labyrinths where a corner of the bustling early twentieth century French capital appears at every bend. Every event is an objective opportunity to refer to the question asked on the first page of the book: “Who am I?”.

**KEYWORDS:** Surrealism, André Breton, *Nadja*, Sphinx, enigma.

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Danielle Grace de. Doutoranda em Literaturas de Língua Francesa, pela UFRJ. E-mail: [daniellegrace15@gmail.com](mailto:daniellegrace15@gmail.com)



Reprodução

N

o livro mais conhecido de André Breton, os conceitos defendidos pelo autor e líder do movimento surrealista se revelam ao longo de uma aventura vivida por duas personagens fascinantes: Nadja, que dá nome à obra é um narrador-autor cujo intuito parecia ser o de desvendar os enigmas lançados por sua companheira. A jovem encena o papel de musa reveladora e encarna a função da figura mítica da esfinge ao interpelar o seu companheiro a todo o momento. Ela o guia no confronto interminável com a pergunta feita na primeira página do livro e que se repete de várias formas ao longo de toda a obra: “Qui suis-je?”. Na verdade, a “figura equívoca de Nadja”, com o seu “estado mental vago e ambivalente” (MORAES, 2007, p. 14), torna-se a imagem paradigmática dos enigmas postos pelo olhar, pois, ao se deparar com o outro, ela renova a percepção sobre o mundo e sobre si mesma. Assim, o narrador inicia um percurso em que os questionamentos da jovem lhe dizem respeito, expondo-se a esta que dedica seus dias a conduzi-lo aos signos capturados em sua *flânerie* pela cidade de Paris.

De acordo com o mito grego, para punir o reino de Tebas em razão de um crime cometido pelo rei Laios, Hera envia a essa região um monstro feminino cujas partes do corpo são mesclas de mulher, leão e pássaro: chamava-se Esfinge. Habitava no cume de uma montanha a oeste de Tebas, observava os passantes e, antes que estes pudessem entrar no país, interpelava-os com enigmas praticamente indecifráveis. Os viajantes que não conseguiam desvendá-los eram devorados pela criatura.

Para uma dada tradição historiográfica<sup>2</sup>, os contos míticos em nada poderiam servir como fonte legítima para a descrição da forma de viver de uma sociedade em uma determinada época. Isso porque, como nos mostra Anderson Zalewski Vargas (2003) no texto “A história e a morte do Mito”, para essa tradição, o mito e a mitologia seriam considerados “invenções arbitrárias e inadequadas para o estudo de toda e qualquer tradição”.

Porém, Vargas (2003) propõe um “projeto de pesquisa que pretende analisar e sistematizar o conteúdo da ‘crítica radical’ ao mito” (VARGAS, 2003, p. 3). Essa iniciativa faz com que um

<sup>2</sup> A referência aqui se faz em torno de uma tradição pós-estruturalista, tal como Vargas (2003) classifica os historiadores Marcel Detienne, Claude Calame e Paul Veyne.

novo olhar seja lançado à questão e, a partir daí, a mitologia pode ser concebida como um “gênero específico do saber, produção cultural e pensamento” (VARGAS, 2003, p. 3). Sendo assim, para que seja possível identificar a maneira como em uma determinada época e em um determinado lugar se pensava a vida, é preciso também levar em consideração o que essa época produziu enquanto práticas culturais.

Nessa perspectiva, os mitos produzidos e contados pelos gregos, por exemplo, são para esses historiadores documentos que falam a respeito de como o mundo grego era concebido. O historiador Robert Darnton (2001), no livro *O grande massacre dos gatos*, qualifica essa nova percepção histórica de “etnográfica” e afirma que “o historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo”. Isso significa investigar suas crenças, seus valores e as vias pelas quais eram viabilizados. Só assim seria possível mostrar como “organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento” (DARNTON, 2001, p. XIV).

Dessa maneira, o foco de estudo não são mais aqueles acontecimentos considerados grandes, como guerras, batalhas e acordos políticos. A ideia, desde então, é fincar as análises sobre o que as “pessoas comuns” produziam como pensamento, preceitos e ações e como isso influenciou cada fato ao longo da história da civilização humana e culminou em mudanças diversas.

A visão de mundo adotada pela tradição grega e sua mitologia atravessou séculos e civilizações. Na verdade, não seria incorreto afirmar que os mitos e as mensagens trazidas por eles ascenderam sobre o mundo ocidental. Eliane Robert Moraes (2000), ao se referir ao mito da Esfinge, admite “tratar-se de um monstro fundante da nossa cultura”.

Todo esse aparato histórico a respeito do mito cabe aqui para embasar a reflexão trazida pelo surrealismo ao representar em suas obras criaturas advindas da mitologia grega. Sendo assim, pretendemos refletir aqui sobre a relação feita por Breton entre a personagem Nadja e a figura da Esfinge, e, ainda, entre a atitude de um narrador errante em busca de autoconhecimento e Édipo, o herói grego que, ao responder ao enigma proposto, provoca a morte da criatura, que, derrotada, se lança ao precipício.

Com o surrealismo e seu mentor, as personagens míticas ganham um novo aspecto físico e um outro significado. Fazendo assim, estes artistas pretendem abalar a representação simbólica que envolve os mitos para então apontar um novo modo de olhar a vida, como escreve Moraes, referindo-se à apropriação que Breton faz do mito da Esfinge através da protagonista Nadja:

A reinvenção do monstro passa, antes de tudo, pela dessacralização das tradições que o sustentam na qualidade de uma simbólica acabada (...). Convicção compartilhada por vários membros do grupo, que não pouparam esforços para libertar a criatura de suas formas convencionais, rejeitando a simbólica fixada pelo modelo grego (MORAES, 2007, p. 11).

Moraes acrescenta ainda que o alvo desta “*dessacralização*” é desvincular-se de um modelo grego que percorre não só as representações artísticas e culturais de sua época, mas evita a aproximação dos indivíduos com os “*dilemas de seu tempo*”:

Contudo, o alvo dessa recusa não é o mito enquanto tal, mas o falacioso “culto

aos antigos”, que os surrealistas desprezam na esperança de criar uma nova mitologia, contemporânea aos dilemas de seu tempo (MORAES, 2007, p. 11).

Para Breton (1988a) e seus amigos, o homem não pode ser visto como alguém que está preso a um percurso definido, “*sur un plan d’antériorité*”. Por isso mesmo, nega-se a ideia de que o ser está aprisionado a um destino cujos desígnios não dependeriam de suas experiências pessoais. Não é só a personagem da Esfinge o alvo de “dessacralização” do poeta surrealista. Em *Nadja*, a procura de um narrador por sua identidade, como já dissemos aqui, parece reinventar, em detrimento das atitudes do herói grego Édipo, o modo clássico de busca de si mesmo.

Em *Édipo Rei*, a tragédia mais famosa de Sófocles, o célebre encontro entre a Esfinge e o jovem leva à morte o monstro feminino, que se lança de um precipício, e liberta a região da maldição que importunava os viajantes. Ao desvendar o enigma lançado, o herói tebano recebe como recompensa o reinado de Tebas e o direito de se casar com a rainha Jocasta. A respeito da vitória de Édipo, Moraes em *A Esfinge em questão*, referindo-se ao simbolismo relacionado ao mito, afirma:

Édipo representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega, “conhece-te a ti mesmo”. Ao responder à interrogação enigmática da esfinge, lançando-a ao abismo, o herói vence a opacidade das formas monstruosas projetadas pelo espírito (MORAES, 2000, p. 86).

A “interrogação enigmática” que a Esfinge fez Édipo conhecer foi: “Qual o ser que anda com quatro pernas de manhã, com duas ao meio-dia e com três à noite?” (HARVEY, 1987, p. 210). Pergunta cuja réplica acertada pelo herói vai ao encontro dos preceitos gregos de tomar “consciência de si” enquanto ser humano e herdeiro de um destino universal: “a resposta de Édipo foi ‘o homem’, que quando criança engatinha com os quatro membros e na velhice apoia-se num bastão” (HARVEY, 1987, p. 210). Ao vencer o desafio proposto, o herói recebeu os méritos de um homem que triunfou através do esforço de raciocínio sobre a astúcia feminina e fatal da figura monstruosa da Esfinge.

A resposta à incógnita lançada pela Esfinge serve como um preceito que determina em modos gerais os desígnios da existência humana dentro de um percurso definido. Tal perspectiva parece clara se atentarmos para o jogo de pergunta e resposta entre Édipo e a Esfinge, pois, segundo o enigma exposto, a existência humana é dividida em três fases. A primeira é identificada como a fase da fraqueza em que os membros inferiores não são suficientes para o sustento do corpo, o que nos remete à criança que engatinha para se locomover. Na fase adulta, essa fraqueza é superada totalmente dando lugar a um andar ereto. Pode-se também pensar essa segunda fase como aquela em que o homem está em plena sintonia com a própria capacidade de raciocínio, tendo superioridade intelectual plena sobre qualquer outro animal. Entretanto, ao chegar à velhice – a terceira fase –, depende de apoio, como o de um “bastão”, para andar com equilíbrio.

A pergunta da Esfinge aponta para uma trajetória física que seria seguida por todos os homens. Entretanto, menos geral do que poderia parecer, essa pergunta também revela algo que o herói não soube decodificar, isto é, seu próprio destino. Édipo, que, quando criança, foi ferido nos

pés e entregue à sorte pelos próprios pais, conhece o auge da prosperidade como rei de Tebas, sem que pudesse imaginar que, em sua velhice conheceria a mais terrível desgraça como cego expulso de seu próprio reino, a errar apoiado por terras estrangeiras.<sup>3</sup>

Logo, o mito de Édipo parece mostrar o lugar conflitante do homem, que ora se pensa capaz de trilhar seu próprio caminho, ludibriando o destino, ora se encontra em uma posição submissa em relação à superioridade da ordem divina, que determina de antemão o percurso ao qual cada ser está predestinado. Seria, então, um duelo entre a razão humana e a subordinação à vontade divina.

A esse embate, Breton e o surrealismo, no rastro da perspectiva aberta por Freud, trazem outro aspecto, e propõem a consideração do desejo humano, mostrando que o destino do homem é definido justamente pelos seus anseios e por aquilo que lhe advém. Esses artistas modernos se dedicam a enfatizar a existência de uma realidade interior e psíquica que define as sensações pessoais, mas que era frequentemente ignorada por seus contemporâneos.

Essa realidade rege reações inconscientes que ocorrem à revelia de todo julgamento; conhecer seu mecanismo de funcionamento significa, sobretudo, entrar em contato com a própria individualidade. Não seria, portanto, o caminho da razão ou o da fé incondicional e submissa que colocaria o homem em contato consigo mesmo. A crítica do surrealismo aos mitos gregos se estende, então, à concepção de mundo que transparece através deles e que acaba por afastar ainda mais o homem de si mesmo.

O encontro de Édipo com o monstro e o enigma que dele surgiu poderia ser visto, dentro de uma perspectiva surrealista, como uma mensagem que dizia respeito particularmente ao próprio interrogado, como se fosse a sua própria vida o alvo da interrogação. Seguindo o pensamento bretoniano, Édipo não pôde alcançar a “consciência de si” porque esperava encontrá-la através da razão. Para o vencedor da esfinge, o enigma era apenas um desafio intelectual, e desvendá-lo o passaporte para entrar em Tebas e fugir de seus desígnios:

Eu sempre me admirei com a insignificância daquela interrogação diante da qual Édipo assume grandes ares... **Mas ela nos leva ao coração do mito grego, mais precisamente a uma das primeiras maquinações que tendem a persuadir o homem de que ele é o senhor da situação, que nada pode superar seu entendimento ou bloquear seu caminho,** a envaidecê-lo, enfim, fazendo-lhe valer dos meios de elucidação dos quais dispõe, a custa de lhe **ocultar o sentido de seu próprio mistério** (MAILLARD-CHARRY, 1994, p. 210-211).

Ao encontrar a Esfinge, Édipo poderia desvendar o “sentido de seu próprio mistério”, mas tendo se envaidecido com a decodificação da incógnita e os triunfos que esta vitória lhe reservava, ele se afastou do resultado que mais poderia beneficiá-lo: o confronto com seus enigmas pessoais. O jovem não poderia perceber os tesouros de uma criatura que é capaz de transformar a vida em uma eterna pergunta e fazer com que seja possível repensar toda a existência através dela. Preso como estava às “maquinações” do mundo grego, Édipo não poderia entender como era va-

---

<sup>3</sup> Baseio-me aqui no mito, tal como contado por Sófocles em sua tragédia “Rei Édipo”. Ver bibliografia.

lioso estar diante daquela que lhe oferece questionamentos e não respostas.

Para o escritor de *Nadja*, a réplica para a pergunta pessoal e única que cada um deve se fazer – ou seja, “quem sou?” – só pode vir ao longo de uma busca contínua, na obstinação de decodificar a cada acaso e a cada encontro os sinais que eles trazem em si. No entanto, para Breton, o importante não é “dar uma resposta à questão” (MORAES, 2000, p. 87), ao contrário, interessa mesmo expor-se a ela constantemente, expor-se de forma a provocar a capacidade inesgotável de interpelação da esfinge. Expor-se até que se fragmente a ideia de uma identidade una e imutável.

Diferentemente de Édipo, o narrador de *Nadja* escolhe seguir os rastros da esfinge que encontra em suas andanças. Nadja é a esfinge moderna que inspira e é inspirada por inúmeras interrogações sobre a vida, a realidade e o amor:

Là-dessus, très émue, **elle m’interroge longuement**: Est-ce possible? Avoir vécu si longtemps avec un être, avoir eu toutes les occasions possibles de l’observer, s’être attachée à découvrir ses moindres particularités physiques ou autres, pour enfin si mal le connaître, pour ne pas même être aperçue de cela! Vous croyez... vous croyez que l’amour peut faire de ces choses? (BRETON, 1988a, p. 685-686).

Nesses questionamentos reside o interesse do narrador pela personagem. Nadja encena a possibilidade de pensar a vida fora de um percurso pré-definido, e mais, ela coloca em voga todo o modo surrealista em busca de si mesmo:

Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement: “Un jeu : dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N’importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux): Deux, deux quoi? Deux femmes. Comment sont ces femmes? En noir. Où se trouvent-t-elles? Dans un parc... Et puis que font-elles? Allons, c’est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer? ... Eh, bien, moi, **c’est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d’histoires. Et pas seulement de vaines histoires: c’est même intégralement de cette façon que je vis** » (BRETON, 1988<sup>a</sup>, p. 690).

E é assim que Nadja faz o papel da “pitonisa moderna por excelência” (MORAES, 2007, p. 10), colocando o narrador diante de inúmeros questionamentos sobre si mesmo. A jovem representa a própria fragmentação da identidade moderna, que, no surrealismo e, particularmente, em *Nadja*, parece constituir o objeto maior de discussão. Nesse sentido, os mistérios com os quais o narrador se depara nas ruas da Paris cosmopolita parecem mostrar que sua identidade não pode ser vista senão como o fragmento de muitas outras. E é flinando por Paris que as personagens se expõem ao olhar dos outros e do mundo, e mais: a *flânerie* é a garantia de ser atingido pelos acasos e por tudo o que há de enigmático nesses acontecimentos:

Le “Théâtre Moderne”, situé au fond du passage de l’Opéra aujourd’hui détruit,

outré que les pièces qu'on y représentait avaient encore moins d'importance, répondait on ne peut mieux à mon idéal, dans ce sens (BRETON, 1988a, p. 663).

Por isso, a cidade com seus becos secretos e suas praças que inspiram sentimentos sombrios constituem para o narrador verdadeiros labirintos por onde ele e sua companheira vagam diariamente. Ao lado de Nadja, a busca do autoconhecimento ganha proporções ainda mais significativas, pois a moça apresenta para ele suas múltiplas faces. Através delas, ele pode olhar para si mesmo e nesse movimento, ver ressurgir a pergunta inicial – “*Qui suis-je?*” –, remetendo sempre para novas perspectivas:

Nadja interpela Breton com interrogações enigmáticas desde sua primeira aparição, tal qual uma esfinge cosmopolita. Não surpreende, portanto, que seja ela a orientar o labiríntico passeio do escritor pelas ruas de Paris, à procura por uma resposta para o enigma que preside o romance desde a primeira frase: “quem sou?” (MORAES, 2010, p.10).

Quanto a essa pergunta, ela não se pretende geral, mas diz respeito ao narrador; como já dissemos aqui, trata-se de sua busca por “diferenciação”, problematizada ao longo de toda a obra. É nessa perspectiva que ele guia seu questionamento: «L'important est que les aptitudes particulières que je me découvre lentement ici-bas ne me distraient en rien de la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et ne m'est pas donnée» (BRETON, 1988a, p. 648).

No jogo de interpelações que se estabelece no decorrer do livro entre o narrador e a jovem, é a vida o grande objeto de descoberta, e a rua o único lugar onde enigmas podem ser avistados: onde desejos e inquietudes viram esquinas, contornam quarteirões e entram em bares. É assim que Nadja, a mulher que só escolhe caminhos tortuosos para seguir, longe do controle exercido pelas regras sociais vigentes, pode decodificar em suas deambulações o sentido escondido em olhares e expressões, em fatos e objetos:

Que puis-je faire sinon me rendre vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés ? Aucune chance de l'y trouver, naturellement, à moins que... Mais « à moins que », n'est-ce pas là que réside la grande possibilité d'intervention de Nadja, **très au-delà de la chance** ? (BRETON, 1988a, p. 701).

Nadja é a imagem paradigmática dos enigmas postos pelo olhar. Na aventura vivida com o narrador, ela encena tudo o que se sente quando se está diante do outro ou se é atingido por um fato inesperado. No momento em que o narrador a viu pela primeira vez, a imagem misteriosa de seu olhar causou nele um sentimento de estranheza; movido por esse sentimento, ele voltou o olhar para si e encontrou um ‘eu’ indefinido, em completa instabilidade. Enfeitiçado por essa imagem enigmática, o narrador não poderia olhar da mesma maneira para o mundo, a vida e suas atitudes.

É Nadja que, muitas vezes, aponta o caminho de possíveis respostas e outras indagações em relação aos enigmas que se colocam entre o narrador e a busca de conhecimento de si. Tomando emprestada a voz da narrativa, a protagonista interroga o seu companheiro: “Cette main, cette

main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau ? [...] Mais **qu'est-ce que cela veut dire** pour toi: le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau ?" (BRETON, 1988a, p. 697).

Interessante perceber, nesse sentido, que, ao figurar o seu companheiro através destas metáforas, a moça se vê sempre ao lado dele, identificando os pensamentos dele e os dela em um jogo de reflexos:

Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. «**Ce sont tes pensées et les miennes**. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus jolie quand elles retombent. Et puis aussitôt **elles se fondent**, elles sont reprises avec la même force, **de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute et cela indéfiniment...** (BRETON, 1988a, p. 698).

Para cumprir com o propósito de colocar o narrador diante de seus enigmas pessoais, Nadja escolhe como percurso a *flânerie*, é sempre através da errância que as imagens cidadinas transformam-se em signos a serem decifrados:

Le long des quais, je la sens toute tremblante. C'est elle qui a voulu venir vers la Conciergerie. Elle est très abandonnée, très sûre de moi. Pourtant elle cherche **quelque chose**, elle tient absolument à ce que nous entrons dans une cour, une cour de commissariat **quelconque** qu'elle explore rapidement (BRETON, 1988a, p. 697).

Acompanhado de Nadja, o narrador inicia um passeio labiríntico por Paris, como já comentamos aqui, perseguindo os signos cidadinos através do olhar. Para ele, ainda que fosse possível reconhecer tudo o que ele próprio sente, vê, vive e produz individualmente, não é por meio de um reconhecimento desse tipo que seria possível encontrar o ponto que o distingue dos outros homens, enfim, a sua individualidade. A proposta aqui é a de estar entregue aos acontecimentos fortuitos, estar à mercê dos acasos e dos fatos inevitáveis que ocorrem na rua. Somente assim, seria possível experimentar sentimentos e sensações nunca antes sentidos.

Sendo assim, nada mais coerente do que eleger uma figura feminina como guia. Para o poeta francês e seu grupo, a mulher é a reveladora, por excelência, da nova mensagem de liberdade que pretendem anunciar, contrariando uma sociedade que condena e reprime demasiadamente as aspirações femininas. Com a protagonista de *Nadja* e toda a revelação que ela vem trazer, Breton (1988b) inaugura “uma mitologia moderna” idealizada desde *Les pas perdus*, assim como uma esfinge nos moldes cidadinos: “Se figurer le sphinx comme un Lion à tête de femme fut autrefois poétique. J'estime qu'une véritable **mythologie moderne** est en formation.”

A propósito, com Nadja, o autor-narrador encontra a forma perfeita de uma nova esfinge, diferente da tradição não somente pelos contornos estritamente femininos, mas também pelo cenário em que é figurada. Seguindo-a, o narrador topa com objetos, imagens, jogos de palavras e, é claro, a própria cidade de Paris, elementos que se apresentam a todo o momento como enigmas que estão sendo postos a cada relance de olhar, como reitera Eliane Robert Moraes:

Nada dos inóspitos rochedos de outrora, onde criaturas monstruosas ameaçavam solitários viajantes. Quando André Breton publica *Nadja*, em 1928, os enigmas humanos já ecoam em novo endereço há muito tempo. É nas cidades que eles repercutem, quase sempre nos ouvidos dos caminhantes entregues aos próprios devaneios em meio ao burburinho da multidão (MORAES, 2007, p. 7).

Por isso, Eliane Moraes afirma que ao encontrar *Nadja*, o autor-narrador encontra a Esfinge moderna, ou como ela mesma define:

Pitonisa moderna por excelência [que] interpela Breton com questões enigmáticas desde sua primeira aparição, tal qual uma esfinge cosmopolita. Não surpreende, portanto, que seja ela **a orientar o labiríntico passeio do escritor pelas ruas de Paris** (MORAES, 2007, p. 8).

No dia 06 de outubro, apesar de o casal ter marcado às cinco e meia, o encontro se dá uma hora e meia antes, e por acaso. Nessa tarde, *Nadja* trazia consigo um exemplar de *Les pas perdus*, escrito por André Breton, em 1924. Ao ver o livro, o narrador constata que algumas folhas do artigo *L'esprit nouveau* haviam sido cortadas. É esse o artigo “où est relatée précisément une rencontre frappante” (BRETON, 1988a, p. 691), verdadeiramente ao acaso, e que chamou a atenção dos amigos (André Breton, André Derain e Louis Aragon), pois estes viram, separadamente, na mesma rua, uma jovem de atitude surpreendente, que ia de uma calçada a outra sem rumo, e cujo “maintien” (BRETON, 1988b, p. 258), era “extraordinairement perdu” (BRETON, 1988b, p. 258). A respeito desse encontro, Breton, encarnando o narrador de *Les pas perdus* descreve:

Le lundi 16 février, à 5h10. Louis Aragon montait la rue Bonaparte quand'il vit venir en sens inverse une jeune femme vêtue d'un costume tailleur à carreaux (...), Aragon constata qu'elle était d'une beauté peu commune et qu'en particulier ses yeux étaient immenses (BRETON, 1988b, p. 257).

Trata-se mesmo de uma marcante coincidência: uma mulher vinda “em sentido contrário”, de uma “beleza pouco comum” e olhos particularmente “imensos”, e que surge em uma rua movimentada de Paris. Por isso, Jouanny (1972) chama atenção para o fato de que “o encontro de *Nadja* estava prefigurado em *O espírito novo* com uma série de semelhanças de detalhe que pareceria suspeita se a narrativa não tivesse sido publicada em 1922”.

Reiterada em *Nadja*, a cena relatada em *L'esprit nouveau* é comparada à atividade exercida pela personagem mítica “esfinge”, pois a jovem percorria as calçadas, abordando os passantes “um após o outro” com perguntas enigmáticas, como recorda o autor-narrador de *Nadja*: “L'irrésistible appel qui nous porta, Aragon et moi, à revenir aux points mêmes où nous était apparu ce véritable sphinx (...) qui nous avait épargnés l'un après l'autre” (BRETON, 1988a, p. 691).

Para o autor-narrador de *Os passos perdidos*, a imagem dessa mulher misteriosa cujos olhos lhe apareciam como chama constitui um raro enigma que os leva (a ele e a Aragon) a percorrerem com grande vigor o « *VII<sup>e</sup> arrondissement* » (BRETON, 1988a, p. 258) — « *mais en vain* » (BRETON,

1988a, p. 258) —, a fim de encontrar outra vez aquela imagem com a qual, talvez, viessem a se deparar tempos depois, pela força de um acaso.

A propósito, desde que conheceu essa “pitonisa moderna”, que era Nadja dois anos depois, na rua La Fayette, tudo o que acontecia com o narrador se afigurava como aparentemente ligado à moça. Como, por exemplo, o que ocorreu no dia 7 de outubro: o beijo que impeliu Nadja a pronunciar a frase “*La communion se passe en silence*”, e que fez com que ela visse seus dentes se transformando em algo sagrado, como uma hóstia:

Avec respect je baise ses très jolies dents et elle alors, lentement, gravement, la seconde fois sur quelques notes plus haut que la première: « La communion se passe en silence ... La communion se passe en silence » C’est, m’explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l’impression de quelque chose de sacré où ses dents «**tenaient lieu d’hostie**» (BRETON, 1988a, p. 703).

No dia seguinte a esse acontecimento e às palavras da moça, o autor-narrador recebe ao acordar uma carta em que a palavra “hóstia”, pronunciada por Nadja, reaparece no título de uma obra de Uccello, representando vestígios de uma mensagem de que o narrador começa a ficar a par:

J’ouvre, en m’éveillant, une lettre d’Aragon, venant d’Italie et accompagnant la reproduction photographique du détail central d’un tableau d’Uccello que je ne connaissais pas. Ce tableau a pour titre: *La Profanation de l’Hostie* (BRETON, 1988a, p. 703).

O sentido do vocábulo “hóstia”, neste caso, pode ser pensado a partir de uma concepção de sagrado, pois a hóstia é um elemento importante do ritual católico e representa o corpo casto de Jesus Cristo entregue em sacrifício. Nadja se serve desse vocábulo como um adjetivo para caracterizar seus dentes após o beijo que recebeu. Depois, com o título da obra em questão, chega-se, por uma associação de sentido entre as palavras beijo e “hóstia”, caracterizados, também por associação, à ideia de “profanação”.

Diante desse acaso que, para o narrador, apareceu mais sob a forma de um enigma do que como uma simples coincidência, a palavra ‘profanação’ surge como um signo. Se pensarmos nas ideias centrais do surrealismo, podemos associar o sentido da palavra ‘profanação’ a um termo caro ao grupo, a ‘transgressão’. Afinal, era o intuito de transgredir que guiava esses jovens em direção a uma arte de negação das regras sociais e estéticas.

Para esta análise, parece válido considerar as ideias de Benjamin que relacionam a *flânerie* a uma das iluminações profanas que o surrealismo tratou de colocar em circulação, com uma energia tão profana quanto alucinógena, e que o filósofo alemão compara com a da “embriaguez”: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez.” E acrescenta:

A investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina

menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós (BENJAMIN, 1985, p. 33).

São “iluminados mais profanos” porque pensam a vida fora de um mecanismo preestabelecido, oferecendo como resposta a energia poética que se torna possível através do olhar para a cidade, ou seja, observando, captando e interrogando os significados de imagens cotidianas que, nesse espaço, se estabelecem como enigmas, como afirma Benjamin:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano (BENJAMIN, 1985, p. 33).

Não seria com o fim de penetrar no cotidiano da cidade que o narrador cita, visita e mesmo fotografa os lugares por onde passa? É igualmente esse intuito que guia seu olhar em direção aos lugares que suscitam de imediato interrogações impenetráveis. É o caso da estátua de Étienne Dolet, na praça Maubert.

Mas para devassar o “mistério” e atravessar o que há de mais “impenetrável” no cotidiano dessa cidade, o narrador de *Nadja* conta com a sua companheira. É ela que, com uma liberdade incomum, considera, por exemplo, o topo de um castelo em Saint-Germain como tudo o que se precisa conhecer em uma visita a essa cidade:

Là, tout en haut du château dans la tour de droite, il y a une pièce que, sans doute, on ne songerait pas à nous faire visiter, que nous visiterions peut-être mal – il n’y a guère lieu de le tenter – **mais qui d’après Nadja, est tout ce que nous aurions besoin de connaître à Saint-Germain** (BRETON, 1988a, p. 716).

A disponibilidade da jovem para errar sem rumo faz dela uma companheira do narrador em seu objetivo de penetrar no cotidiano da cidade. Quando o narrador lhe faz a pergunta “*Qui êtes-vous?*” (BRETON, 1988a, p. 688) que somente ele poderia fazer, pois introduz a discussão em relação à busca por autoconhecimento, a moça “sem hesitar” responde da forma mais surpreendente possível: “*Je suis l’âme errante*” (BRETON, 1988a, p. 688). Nadja se representava de várias formas. Às vezes, ao fazer isso, ela parecia querer arrancar das imagens citadinas a forma para se ver: « Elle s’est plu à se figurer sous l’apparence d’un papillon dont le corps serait formé par une lampe ‘Mazda’ (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé » (BRETON, 1988a, p. 728).

Diante das múltiplas faces da protagonista, o narrador modifica seu olhar para o mundo, ele o vê atravessado pelas percepções dela. Por isso, após a intervenção de Nadja, os cartazes em que estampavam o desenho das lâmpadas “Mazda” não poderiam passar despercebidos pelo nar-

rador: “... et puis je n’ai pu voir sans trouble cligner l’affiche lumineuse de ‘Mazda’ sur les grands boulevards, qui occupe presque toute la façade de l’ancien théâtre du ‘Vaudeville’ ” (BRETON, 1988a, p. 721).

Na verdade, a inconstância de Nadja é cara ao escritor, pois somente com o espírito aberto às mudanças e aos acontecimentos inesperados é que se pode ir ao encontro de sua própria individualidade. E no decorrer dos dias, o narrador, ao lado da moça, entregava-se cada vez mais às imagens que ela fazia chegar de si mesma:

Nadja arrivée la première, en avance, n’est plus la même. Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu’elle enlève, découvrant ses cheveux d’avoine qui ont refusé à leur incroyable désordre, elle porte des bas de soie et est parfaitement chaussée (BRETON, 1988a, p. 689).

A moça que “não é mais a mesma” do primeiro dia se apresentava nos moldes de uma mulher “elegante” em “negro e vermelho”. A descrição minuciosa que o narrador faz dessa imagem de Nadja deixa transparecer as características de uma mulher sedutora e irresistível. Na verdade, essa descrição nos reporta ao cerne da representação surrealista da mulher, quando ela se afigura como um ser revelador, portador de uma mensagem única. Muitas vezes, como afirma o narrador, Nadja encarna também o papel de mensageira:

Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique d’elle et de moi: La sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle, tient à la main un rouleau de papier (MORAES, 2002, p. 30).

Assim, podemos concluir que, para o autor-narrador, os signos que provocam no indivíduo o choque necessário para estremecer os alicerces morais e religiosos só podem ser encontrados na rua, na contemplação de quem passa e sob a contemplação de olhares mil. Apenas nesse espaço, os acasos e os encontros fazem o indivíduo olhar para si com olhos contaminados pelos outros, pela mistura de sons, cores e imagens. Para ele e sua companheira, a vida não é senão uma “viagem” imprevisível, cheia de “armadilhas” e portas secretas, que com o simples toque ao acaso em um “botão” podem nos conduzir a “escadas secretas”, “quadros que deslizam e desaparecem”, saídas e entradas subterrâneas, encontros e desencontros inevitáveis:

**Il se peut que la vie demande à être déchiffrée** comme à un cryptogramme. Des escaliers secrets, des cadres dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée ou pour faire place à ceux qui doivent avancer toujours, des boutons sur lesquels on fait très indirectement pression et qui provoquent le déplacement en hauteur, en longueur, de toute une salle et le plus rapide changement de décor : **il est permis de concevoir la plus grande aventure de l’esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges** (BRETON, 1988a, p. 716).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN. Walter. “O surrealismo, o último instantâneo de inteligência européia”. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRETON. André. *Nadja*. Oeuvres Complètes I. Pléiade. Paris: Gallimard, 1988a.
- \_\_\_\_\_. *Les pas perdus*. Oeuvres Complètes I. Pléiade. Paris: Gallimard, 1988b.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos, e outros episódios da História Cultural da França*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. XIV.
- HARVEY. Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- JOUANNY. Robert-A. Profil d’une Oeuvre. *Nadja, André Breton*. Paris: Hatier, 1972.
- MAILLARD-CHARRY. Claude. *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MORAES. Eliane Robert. “Breton diante da Esfinge”. In: BRETON. André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. “A Esfinge em questão”. In. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo. Vol. IV, Nº 4, dezembro 2001, pp. 81-91.
- \_\_\_\_\_. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- SÓFOCLES. “Rei Édipo”. Trad. MELO E SOUZA. J.B. In: Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- VARGAS, Anderson. Zalewski. “A história e a morte do mito”. In. Anais do VI Encontro Estadual de História, nº 6. Passo Fundo: UPF. Anais do VI Encontro Estadual de História, 2003.