

O Amor como Experiência em *L'Amour Fou*, de André Breton

Michelle Hassel Petrow

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas - Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas de Língua Francesa.

Orientador: Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes.

Rio de Janeiro
Maio de 2011

O Amor como Experiência em *L'Amour Fou*, de André Breton

Michelle Hassel Petrow

Orientador: Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas - Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas de Língua Francesa.

Examinada por:

Presidente, Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes – UFRJ

Professor Doutor Edson Rosa da Silva – UFRJ

Professora Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ

Professor Doutor Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina – UFRJ

Professora Doutora Ana Maria Amorim Alencar – UFRJ

Dedico esta Dissertação aos meus pais:
Márcia e Wilson.

Agradeço,

À Deus pela vida.

Ao professor Marcelo Jacques pela motivação e paciência.

Ao professor Edson Rosa pelo exemplo.

À professora Martha Alkimin pelo estímulo.

Aos meus pais pela fé e amor incondicional.

Ao meu marido Rodolfo pelo companheirismo.

Ao meu filho Dimitri por me mostrar o porquê de tudo valer à pena.

O Amor como Experiência em *L'Amour Fou*, de André Breton

Michelle Hassel Petrow

Orientador: Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a narrativa *L'Amour Fou*, de André Breton, à luz das reflexões de Walter Benjamin sobre a noção de experiência e sobre o contexto histórico-social no qual estavam inseridos. A partir disso, pretende-se investigar a relação entre amor, experiência e arte sob a ótica surrealista.

O Amor como Experiência em *L'Amour Fou*, de André Breton

Michelle Hassel Petrow

Orientador: Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'analyser le récit *L'Amour Fou*, d'André Breton, à partir des réflexions de Walter Benjamin sur la notion d'expérience et sur le contexte historique-social dans lequel ils étaient insérés. Ensuite, réfléchir sur le rapport entre l'amour, l'expérience et l'art sous l'optique surréaliste.

O Amor como Experiência em *L'Amour Fou*, de André Breton

Michelle Hassel Petrow

Orientador: Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes

ABSTRACT

This work has as objective to analyze the narrative *L'Amour Fou*, of André Breton, based on the reflections of Walter Benjamin about the notion of experience and about the historic-social context in which they were included. From this, the purpose is to reflect about the relation between the love, the experience and the art, from the surrealist point of view.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	p.1
2. A busca surrealista pela experiência do amor.....	p.6
2.1. Experiência e Linguagem.....	p.6
2.2. Um novo olhar em direção ao amor.....	p.25
3. <i>L'Amour Fou</i> e sua construção.....	p.36
3.1. Narrativa, Autobiografia ou Ensaio?.....	p.37
3.2. Um olhar subjetivo em direção ao amor como experiência.....	p.47
4. Conclusão.....	p.67
5. Bibliografia.....	p.71

1 - Introdução

O narrador empresta a matéria da sua narrativa à experiência: à sua ou àquela que foi contada a ele por alguém. E o que ele conta, por sua vez, se transforma em experiência para os que escutam sua história.

Walter Benjamin

Mais do que um movimento estético, o surrealismo sempre pretendeu influenciar diretamente o pensamento e o comportamento dos homens. Nesta dissertação, retomaremos as relações entre arte e vida no surrealismo a partir da questão do amor, que será analisada sob o prisma benjaminiano da experiência.

Para tanto, tomaremos como objeto a narrativa *L'Amour Fou*, de 1937, de André Breton, líder e mentor do movimento. Trata-se de um texto em que narrativa ficcional e autobiográfica convergem, permeadas de considerações teóricas e pessoais do autor e de muitas imagens, entre fotografias e reproduções de obras de arte.

Breton expõe e discute nessa narrativa as contradições que coabitam nos domínios de nossa imaginação, construindo, a partir delas, uma nova visão da arte. O autor estabelece, assim, uma ligação entre diversas possibilidades contraditórias: a partir do amor, o acaso e o desejo, a vida e o sonho, o mundo e o homem configuram uma misteriosa correspondência entre todos os instantes, mesmo que eles pareçam opostos.

A abordagem da idéia de amor representa para o surrealismo uma esperança de mudança de comportamento e de ruptura com os padrões pré-estabelecidos:

O amor não é só a fonte da vida, mas ele pode reconciliar o homem com a própria idéia de vida. (...) A vida é a fonte de toda a emoção, as interferências mais

surpreendentes nos revelam o segredo de seu maravilhoso. Os surrealistas testemunharam um apego apaixonado pela vida. E quando a vida nos falta? É exatamente aí que intervém o surrealismo, pois é certo, Rimbaud nos tinha prevenido, é **preciso mudar a vida**: é essa esperança, a **necessidade e o objetivo principal do surrealismo**.¹

Nesse sentido, perguntamo-nos como a idéia surrealista de amor poderia também contribuir para a mudança de comportamento do homem no que diz respeito a si próprio, levando-o também a buscar transformações na relação de sua sociedade com essa idéia? De que forma a arte poderá contribuir para essas transformações e recriar experiências? São essas questões que direcionarão nossa reflexão a partir de *L'Amour Fou*.

Em contraposição a títulos surrealistas já bastante explorados e reconhecidos, como *Os Manifestos do Surrealismo*, *L'Amour Fou* é uma obra pouco estudada inclusive na França, onde existem poucos trabalhos sobre ela. Entre nós, no Brasil, jamais foi traduzida, possuindo somente uma versão para o português europeu.

Devido a essa pouca difusão, as pesquisas e publicações brasileiras sobre o surrealismo costumam tratar, em sua maioria, do automatismo, do sonho, da escrita automática. Este trabalho também abordará tais questões, a partir da narrativa de Breton, mas, esses temas serão rearticulados em função da questão de amor, que será considerada sobretudo a partir da noção de experiência de Walter Benjamin. Nosso principal objetivo, no âmbito das questões acima esboçadas, é investigar como essa nova idéia de amor se torna capital para o surrealismo e de que maneira André Breton a aborda especificamente ao longo de *L'Amour Fou*.

¹ GIUDICE, Anna Lo. *L'Amour Surréaliste*. Paris :Klincksieck, 2009, p.31.

Dessa maneira, desenvolveremos o estudo ao longo de dois capítulos: no primeiro capítulo, procuraremos contextualizar o movimento surrealista em sua época, a partir da noção de experiência e da idéia surrealista de amor. Para isso, será necessário considerar desde o início a questão da linguagem, já que, como diz o próprio André Breton:

Il est aujourd'hui de notoriété courante que **le surréalisme**, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans **une opération** de grande envergure **portant sur le langage.**²

Em seguida, retomaremos as primeiras menções ao amor feitas por Breton e a maneira como essa noção, assim como a da linguagem, se associa à perspectiva do engajamento do movimento na direção de uma revolução, no sentido mais abrangente do termo.

Não trataremos apenas do modo como o surrealismo se apropria da noção de amor, mas, sobretudo, da abordagem dessa noção por Breton, que, como veremos, mescla vida e ficção, pois ao mesmo tempo em que se baseia em sua própria vida para criar os personagens de *L'Amour Fou*, adotará elementos de sua narrativa para investir a própria realidade. Referindo-se à sua própria relação com a arte, Breton afirma, logo no início da narrativa:

J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des oeuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. (...) Il va sans dire que dans ces conditions, **l'émotion très spéciale dont il s'agit peut surgir pour moi au moment le plus imprévu** et m'être causée par quelque chose, ou par quelqu'un, qui, dans l'ensemble, ne m'est pas particulièrement cher. Il ne s'en agit pas moins

² BRETON, André. « Du surréalisme en ses œuvres vives » in *Écrit sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, 2008, p. 29.

manifestement de cette sorte d'émotion et non d'une autre, j'insiste sur le fait qu'il est impossible de s'y tromper : **c'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vînt tout à coup me donner des nouvelles.** Au cours de la première visite que je lui fis lorsque j'avais dix-sept ans, je me souvins que Paul Valéry insistant pour connaître les raisons qui me portaient à me consacrer à la poésie obtint de moi une réponse déjà dirigée uniquement dans ce sens : je n'aspirais, lui dis-je, qu'à procurer (me procurer) des états équivalents à ceux que certains mouvements poétiques très à part avaient provoqués en moi.³

Assim, percebemos de saída que é impossível falar de Breton, estudar uma de suas obras sem sublinhar a relação entre linguagem e pensamento. Os críticos Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier concordam com a relevância dessa relação:

O homem não fala conduzido por seus pensamentos, mas pensa através da fala por ele proferida. Nós só significamos alguma coisa através das estruturas verbais que empregamos: estas formas complexas, no sentido conotativo, magnético, praticamente vedado, produzem sentido (e esse sentido não é traduzível em nenhuma outra forma).

Tais são as relações gerais que Breton estabelece entre linguagem e pensamento. Uma consequência se impõe imediatamente: **estender, perturbar o mundo do pensamento supõe uma revolução na ordem da linguagem.**⁴

Veremos que Breton utiliza a palavra para viver e, da mesma maneira, empresta muito da vida para elas. Assim, o autor coloca num mesmo plano a experiência propriamente dita e a experiência de produção de linguagem, associado-as à sua prática literária.

No entanto, de acordo com Walter Benjamin, a partir do final do século XX, se tornaria cada vez mais problemática essa equivalência

³ BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris : Gallimard, 1937, p.12 e 13.

⁴ DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *Le surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris : Larrouse, 1972, p. 103.

entre a produção literária e a experiência. Haveria segundo ele, uma perda da experiência, que não conseguiria mais se traduzir e assim se incorporar à tradição: “É como se tivéssemos sido privados de uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais certa de todas: a faculdade de trocar experiências.”⁵ Parece-nos que, do ponto de vista de Breton, a experiência do amor, exposta por meio de uma escrita, poderia permitir a revigoração dessa faculdade de que fala Benjamin. Assim, ainda no primeiro capítulo, veremos como, para Breton, a construção de uma linguagem não visa apenas a produzir uma interação entre a realidade e a ficção, mas acima de tudo, a dispor experiências passíveis de serem trocadas.

Tendo inserido o surrealismo e suas idéias no contexto de sua época, analisado como e por que a noção de amor emerge, transformando-se em um dos conceitos surrealistas fundamentais, e discutido a relação entre pensamento e linguagem sob o olhar de Breton, procuraremos em seguida estudar o funcionamento de toda essa engrenagem em *L'Amour Fou*.

Com efeito, a segunda parte deste trabalho dedica-se a analisar essa narrativa, à luz de todos os conceitos abordados no primeiro capítulo, a fim de traduzi-la como um conjunto de experiências práticas e teóricas que pretendem dissolver as fronteiras entre arte e vida. Reservando, portanto, o segundo capítulo ao estudo detalhado de *L'Amour Fou*, à maneira como Breton conjuga ficção, autobiografia e ensaio teórico em um só texto e à relação desta obra com *Nadja e Arcane 17*, também de sua autoria.

⁵ BENJAMIN, Walter. “Le conteur” in *Oeuvres complètes* TIII. Paris : Gallimard, 2000, p114.

2 - A busca surrealista pela experiência do amor

2.1. Experiência e Linguagem

Muitos críticos contemporâneos da eclosão do surrealismo e de gerações posteriores se interessariam pelo movimento, não somente por partilharem das mesmas idéias, como ocorre com Walter Benjamin, que é especialmente relevante para a nossa abordagem, mas também por sua abrangência de temas e de perspectivas políticas e estéticas. Afinal, como afirma Jacqueline Chénieux-Gendron, o movimento surrealista está além do campo literário:

Assim, **o surrealismo quer-se uma filosofia, mas “de vida”**, um modo de viver e de pensar, uma loucura de viver e pensar que, recusando o mundo tal qual é, pois o “real” muitas vezes é apenas o habitual, se propõe de uma só vez “transformar o mundo” (Marx) e “mudar a vida” (Rimbaud), em uma revolta ao mesmo tempo política e poética; (...) ⁶

Breton, aos vinte e três anos, utiliza a palavra surrealismo, criada pelo poeta Apollinaire, para definir as práticas literárias e artísticas dele próprio e de seus amigos. O termo remete a uma aventura coletiva, centralizada na figura desse jovem, iniciada em Paris e que terminaria por abranger a poesia, a pintura, a prosa, a fotografia, a escultura, o cinema e o intervencionismo.

Apesar de ter herdado do dadaísmo um radicalismo crítico em relação aos valores dominantes dos anos 1920, o surrealismo não se contentará em destruí-los. Como um movimento que se apresenta coerente em exigências, terá a preocupação de propor a uma sociedade que vive um

⁶ GENDRON, Jacqueline Chénieux. *O surrealismo*. São Paulo : Martins Fontes, 1992, p.12

período de pós-guerra uma nova idéia de amor por meio da qual vislumbra transformar essa sociedade como um todo:

Não deixa de ser verdade que, graças ao dadaísmo, o surrealismo em seus primórdios, nega a solução literária, poética ou pictórica. A arte recebera das mãos de Dada um golpe tal que não devia se reerguer antes de vários anos. **A ambição dos surrealistas não é fundar em suas ruínas uma nova estética.** Alguém observou que, finalmente, a arte havia encontrado aí o seu lugar. Não foi, absolutamente, erro deles. **O surrealismo é considerado** por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas **como um meio de conhecimento**, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: **o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico.**⁷

Após o dadaísmo, que preconizava a inviabilidade de qualquer manifestação artística e intelectual, tudo o que era feito afigurava-se sob o ar da inutilidade. A grande empreitada do surrealismo, no intuito de por em prática essa proposta de uma nova idéia de amor, foi a de reiterar as idéias de alguns dos artistas que o precederam e, com isso, resgatar a responsabilidade da arte para com a vida.

Foi preciso que o surrealismo soubesse restaurar a firmeza e o rigor das vanguardas anteriores para que fosse considerado um movimento capaz de romper com as tradições sociais e ao mesmo tempo pudesse trazer a possibilidade de refletir sobre o mundo e sobre as relações humanas.

A propósito, o cenário urbano e social para a atuação dos surrealistas será a transição do século XIX para o XX, marcada por sucessivas revoluções sociais, pelas guerras e muitas transformações urbanas e econômicas, como o surgimento das passagens, as famosas galerias de comércio que de certa maneira contribuíram para fazer da arte uma mercadoria.

⁷ NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008, p.46

É fato que as circunstâncias sociais nas quais os membros do movimento estavam inseridos influenciaram suas idéias, oferecendo-lhes elementos que compõem suas obras e críticas. Como sugere Maurice Nadeau, referindo-se ao contexto da guerra:

E ter-se-ia permitido que, neste cataclismo, a poesia continuasse no seu ronrom e que certos homens que vivenciaram o pesadelo viessem nos falar da beleza das rosas e do “vaso onde morre esta verbena”? **Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault foram profundamente marcados pela guerra.** Eles a fizeram, constrangidos e forçados. Saíram dela repugnados; **não querem ter mais nada em comum com uma civilização que perdeu as razões de ser**, e o niilismo radical que os anima não se estende somente à arte, mas a todas as manifestações desta civilização.⁸

Aragon também concorda que “não é mais possível considerar o surrealismo sem situá-lo no seu tempo”, já que, como vimos, o movimento esteve fortemente engajado no período entre duas guerras e foi contemporâneo de acontecimentos de primeira importância, como a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais e a Revolução Industrial.

Há tempos privada de qualquer satisfação de suas necessidades mais básicas, a sociedade começa então, a passar por um período de abrandamento dos riscos, das ruínas e dos choques provocados pela guerra. Dessa maneira, uma euforia ilusória, juntamente à crença de uma nova prosperidade torna toda a sociedade consumidora voraz e cobiçosa.

Assim, teve início uma necessidade de que fossem disponibilizadas novas criações, tanto no nível mercantil quanto no nível artístico e que fossem feitas novas descobertas passíveis de serem oferecidas a essa sociedade, assim como nos retrata Maurice Nadeau:

⁸NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008, p.15.

Fabricam-se automóveis; o avião vai tornar-se o meio de transporte habitual para os grandes homens de negócio; a estrada de ferro, a navegação encurtam as distâncias. **As descobertas científicas se fazem rotineiras:** multidões buscam os cinemas, **começam a desprezar o velho** gramofone de pavilhão em troca do rangente, chiante, sibilante aparelho de rádio, cujos fones se colocam nos ouvidos. O mundo recolheu-se às dimensões do homem. Acerca dessa esfera de 40 000 quilômetros de circunferência, pôde escrever um literato: “Nada senão a terra”. Este aspecto novo do planeta, já haviam exaltado ingenuamente os futuristas e alguns, como Apollinaire, descobriram até mesmo uma poesia singular nas “belezas” da guerra.⁹

Por um lado, esse desenvolvimento técnico, ao mostrar-se cada vez maior, cooperou para que o tempo viesse a ser cada vez mais acelerado, de modo que uma novidade se sobrepusesse sempre a outra o mais rapidamente possível, fazendo com que a primeira ficasse, aos olhos da sociedade dessa época, rapidamente “velha” e por conseqüência, sem valor.

Por outro lado, percebemos que o que não progrediu da mesma maneira foi o conhecimento do homem, que utiliza sua razão lógica para transformar o mundo, porém não se vê capaz de mudar a si próprio. Assim, como afirma Nadeau, o homem “construiu uma civilização atroz porque se tornou um monstro cerebral com hipertrofia das faculdades racionais.”¹⁰

Nadeau cita também a relação entre o surrealismo e a psicanálise, sob a mediação das teorias de Freud, através das quais o movimento busca uma concordância com a idéia de que o indivíduo deve ater-se não somente ao raciocínio, mas também ao desejo:

Os surrealistas encontram nas descobertas de Freud uma solução provisória. Doravante, está provado que o homem não é somente um “raciocinador”, nem mesmo um “raciocinador sentimental”, como foram muitos poetas antes deles, mas também um dormidor, um dormidor

⁹ NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008 , p 17.

¹⁰ Idem, p. 17.

insensível que, toda noite, em sonho, ganha o tesouro que, durante o dia, dissipará em trocados. (...) **Vamos ver o homem tal como é**, seremos homens por inteiro, “desacorrentados”, libertos, ousando tomar consciência de nossos desejos, e ousando realizá-los. Basta de escuridão! **Vamos todos viver na “casa de vidro”**, ver-nos-emos tais como somos e assim poderão nos ver aqueles que o quiseram.¹¹

É a partir daí que, antes mesmo de propor uma nova noção de amor, os surrealistas vão trabalhar com a idéia de que o homem precisa libertar-se, precisa tomar consciência de si através dos seus desejos, ousando realizá-los para que se torne um homem inteiro, para que se veja verdadeiramente como é e permita que o vejam. Como estudiosos da linguagem, antes de tudo, os surrealistas vão se dedicar a ela com o intuito de promover essa libertação.

Mas foi Benjamin que primeiro observou que a promoção da linguagem advinda do limite entre vigília e sono, proposta pelo surrealismo, facilitava a propagação do movimento no que tange à facilidade de estimular seguidores e construir o movimento como tal:

O surrealismo se encontra agora em fase de transformação. Mas naquele tempo, quando se precipitava sobre seus fundadores sob a forma de uma onda de sonhos carregada de inspiração, ele parecia a coisa mais integral, mais definitiva, mais absoluta. **Tudo o que ele tocava se integrava a ele**. A vida só parecia digna de ser vivida ali onde o limite entre vigília e sono era, em cada um, aprofundado como pelo fluxo e o refluxo de uma enorme onda de imagens, ali onde o som e a imagem, a imagem e o som, com uma exatidão automática, se engrenavam de maneira tão feliz que não restava mais o mínimo interstício por onde se pudesse introduzir um pequeno grão de “sentido”. **A precedência é dada à imagem e à linguagem.**¹²

¹¹NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008, p.19.

¹² BENJAMIN, Walter. “Le surréalisme” In: *Oeuvres Complètes*, T II. Paris : Gallimard, 2000, p.115.

Como vimos, Benjamin afirma que essa capacidade de integração do surrealismo caracterizava o início de sua disseminação, e que, no momento em que escreve seu ensaio sobre o movimento, ele já está em fase de transformação. Aliás, o que não é surpreendente para um grupo de jovens artistas que participam de um pós-guerra e que precisam se adaptar a esse contexto para seguir com seus ideais.

Embora seja patente o otimismo surrealista em engendrar mudanças no que diz respeito à visão do homem sobre si mesmo, sobre a sociedade, sobre a arte e sobre o amor, precisamos considerar que as transformações impostas pelas guerras, como vimos anteriormente, continuam a implicar um processo contrário ao de abertura promovido pelo movimento, pois o resultado desse processo induzido pela aceleração do tempo, pelo desenvolvimento das técnicas, da industrialização e do comércio será, em contrapartida, um empobrecimento das experiências dessa sociedade.

Inserido nesse contexto social problemático, no qual tudo o que acabara de acontecer caía no esquecimento em função dos fatos subseqüentes antes que pudesse ter um sentido, Benjamin constata o empobrecimento das experiências individual e coletiva dos artistas. O culto à técnica e à mercantilização tornava-se prática diária dos indivíduos e nesse sentido, o conteúdo das obras de arte tornou-se tão pobre quanto as experiências. Assim, por ter de ser renovado incessantemente de maneira a atender às expectativas dessa sociedade, esse conteúdo acabou por entrar no mesmo ritmo da mercadoria:

À forma do novo meio de produção, que permanece inicialmente dominado pela forma antiga (Marx), correspondem na **consciência coletiva imagens em que se misturam o novo e o antigo**. Essas imagens cristalizam desejos, e nelas a coletividade procura suprimir e ao mesmo tempo transfigurar o inacabamento do produto

social, assim como os defeitos inerentes à ordem social da produção. **Essas imagens de desejo** traduzem além disso a aspiração enérgica **a se diferenciar daquilo que envelheceu** – isto é, do que ainda tinha valor na véspera. Essas tendências remetem a imaginação, aguilhada pela aparição de uma realidade nova, frente a um passado imemorial.¹³

As imagens advindas das passagens representam um exemplo da forma pela qual uma novidade sobrevém necessariamente a outra, como vimos, de maneira que o homem passa a recusar aquela que já “envelheceu”. Esse processo, que implica o que Walter Benjamin definia como empobrecimento da experiência, está ligado ao que Breton chama, em seus *Manifestos do Surrealismo*, de “imaginação reduzida à escravidão”:

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, **il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit nous est laissée.** A nous de ne pas en mesurer gravement. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême.¹⁴

Não há outra possibilidade, para esses jovens artistas que vivenciaram um período dominado por bombardeios e catástrofes, além da recusa da civilização, da revoltada negação de uma cultura de exaltação da pátria e das tecnologias envolvidas na prática dessas guerras.

O comprometimento do surrealismo com a vida e com a arte se colocará como a afirmação que se defronta com essas negações feitas pelo

¹³ BENJAMIN, Walter. “Paris, capitale du siècle XIX” In : *Oeuvres complètes* TIII. Paris : Gallimard, 2000, p.47

¹⁴ BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, 1924, p.14 e 15.

próprio movimento. É a dissolução da barreira que existia entre arte e vida, a partir da possibilidade de reinventar a realidade e de interferir na vida por meio do maravilhoso e da imaginação poética, que permitirá o engajamento das duas.

A liberdade preservada por Breton estaria, portanto, na possibilidade de se deixar levar pelos domínios da fantasia por meio do exercício do “jogo desinteressado do pensamento”. Assim, segundo ele, seria possível atingir uma “realidade superior”¹⁵, e conseguir atribuir um novo sentido à vida.

A percepção da arte sob o ponto de vista do artista também deveria, segundo ele, modificar-se, de forma que permanecesse livre de qualquer pré-julgamento, ou seja, que se tornasse “primitiva”. Dessa forma, o artista poderia, com seu desprendimento, liberar partes de sua mente para ter acesso ao que estivesse por trás da obra de arte. Veremos também, ao longo desta dissertação, como essa percepção primitiva operará em função da liberação do desejo, possibilitando que o homem compreenda a idéia surrealista de amor.

Percebemos assim, que as transformações estimuladas pelas passagens são fundamentais para compreender a abordagem de André Breton a respeito do conceito de arte. E é a partir da exigência de mudança na percepção e na função do artista, e da dimensão política por ela implicada, que o surrealismo vai chamar a atenção de Walter Benjamin. Para Breton, como para Benjamin, o exercício artístico só valia enquanto fonte de experiências, e, nesse sentido, sua forma estava intrinsecamente ligada a um conteúdo.

Ao reconhecer o surrealismo como o “último instantâneo da inteligência européia”, Benjamin ressalta a importância e a originalidade das idéias do movimento. Na posição de crítico “de fora” do contexto

¹⁵ BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, 1924, p.328.

francês, o alemão se coloca contra aqueles que não acreditam na energia do movimento. Assim, Benjamin sente-se no direito de insuflar o surrealismo no sentido de redirecionar-se no que diz respeito à opinião de outros críticos.

Quem não desejaria ver esses filhos adotivos da revolução romperem da maneira mais nítida com tudo o que se pratica nas convenções de senhoras patronas decrépitas, dos militares aposentados, de traficantes emigrantes. (...) **O surrealismo** pode se glorificar de uma surpreendente descoberta. **Foi o primeiro a colocar o dedo sobre as energias revolucionárias que se manifestam no “caduco”,** nas primeiras construções de ferro, nos primeiros edifícios industriais, nas primeiríssimas fotos, nos objetos que começam a desaparecer, nos pianos de salão, nas roupas de cinco anos atrás, nos lugares de reunião mundana que começam a passar de moda. **A relação dessas coisas com a revolução, eis o que esses autores compreenderam melhor do que ninguém.**¹⁶

Também por transcender a esfera literária e propor uma redefinição dos papéis do artista e da arte, o surrealismo é considerado por Benjamin um movimento de “experiências e não de teorias, menos ainda de fantasmas”¹⁷. Segundo o crítico, é o “abalo do eu” que permite essa “experiência fecunda e viva”, transformadora do indivíduo e da sociedade. Retomemos integralmente o trecho a que estamos nos referindo:

Esse abalo do eu pela embriaguez foi, ao mesmo tempo, a experiência fecunda e viva que arrancou esses homens ao poder da embriaguez. Não é aqui o lugar de retrair precisamente o que foi a experiência surrealista. **Mas se reconhecemos que, se trata nos escritos deste grupo, de outra coisa além da literatura:** de uma manifestação, de uma palavra de ordem, de um documento, de um blefe, de uma falsificação se quisermos, de tudo, exceto de literatura, então sabemos **também que se trata aqui,**

¹⁶ BENJAMIN, Walter. « Le Surréalisme, le dernier instantané de l'intelligencia européenne » In : *Oeuvres Complètes*. T. II, p119.

¹⁷ Idem, p.116.

literalmente de experiências, e não de teorias, menos ainda de fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, aos momentos de embriaguez fornecidos pelo haxixe e pelo ópio.¹⁸

Compartilhando dos mesmos sentimentos de perda e de revolta, Breton e Benjamin acreditam na possibilidade de reconstrução das experiências passíveis de serem transmitidas e, conseqüentemente, da capacidade criativa, não só dos artistas - que na conjuntura do pós-guerra haviam sido comparados aos comerciantes - mas também de todos os indivíduos da sociedade da época, cada vez mais assombrados pelo espectro do que se chamava genericamente de mercadoria. Essa reconstrução das experiências e da criação se consolidaria a partir dessa renovação do olhar em relação à obra de arte, do reposicionamento do artista frente à linguagem e à sua própria construção artística.

Foi por terem intuído o modo como todas essas transformações modificavam a percepção da vida, que os surrealistas se apegavam à idéia de que a realidade poética devia ser produzida a partir da linguagem do cotidiano, da vivência, daquilo que habita o senso comum, a realidade mais banal.

Essa idéia vem somar-se ao vislumbre da prática da enunciação, defendida por Breton logo no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, como um ato de fala ou de escrita que não elege o conteúdo, mas que se oferece a ele. Segundo ele, nosso mundo é tão medíocre quanto nossa capacidade de, simplesmente, enunciar: “Je prétends que ceci est tout autant que cela, c’est-à-dire ni plus ni moins que reste”.¹⁹

Nesse sentido, o que vale para o autor são os encontros que possam produzir o “abalo do eu” a que se referia Benjamin e a enunciação

¹⁸ BENJAMIN, Walter. « Le Surréalisme, le dernier instantané de l’intelligensia européenne » In : *Oeuvres Complètes*. T. II, p.116.

¹⁹ BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard,1924, p.49.

teria a função de “enganar a espera”, pois o que teria valor seria a aparição do inesperado:

Je n’attends rien de ma seule disponibilité, que de cette **soif d’errer à la rencontre de tout**, dont je m’assure qu’elle me maintient en **communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles**, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J’aimerais que ma vie ne laissât après elle d’autre murmure que celui **d’une chanson pour tromper l’attente**. Indépendamment de ce qui arrive, de ce qui n’arrive pas, **c’est attente qui est magnifique**.²⁰

Considerar a enunciação como poder de comunicação independentemente do tema, foi, como muitos outros ideais surrealistas, alvo de críticas, tanto de seus contemporâneos, quanto de críticos atuais. Tais críticas fundamentam-se no fato de que os surrealistas, a pretexto de estender o campo do pensamento, nada mais fariam a não ser dizer coisas destituídas de sentido ou herméticas, desprovidas de qualquer valor estético.

O objetivo do surrealismo não era, de fato, produzir comunicações destituídas de valor artístico, mas sim praticar incessantemente a metamorfose da linguagem e dos objetos que, liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração, isto é, de multiplicar os sentidos em função da associação a outros contextos.

Essa multiplicação dos sentidos por meio da migração tenderia a embaralhar o jogo de oposição entre contrários. É como se o movimento pretendesse reinventar o mundo a partir de um grau zero, no qual todos os elementos se encontrariam em constante transição. Como diz Eliane Robert Moraes, referindo-se à maneira como Breton buscava romper com a

²⁰ BRETON, André. *L’Amour Fou*. Paris : Gallimard, 1937. p. 30.

contraposição abstrata advinda de fatores exteriores, introduzindo em seu lugar, a idéia de que um enunciado contém a contradição, dentro dele mesmo:

Ao recusar as classificações do pensamento dualista, designando um certo ponto do espírito que anula os contrários, Breton buscava **substituir a contradição abstrata**, que fixa o estatuto do objeto a partir de uma consciência exterior a ele, **por um enunciado absoluto do sentido que contém**, no seu interior mesmo, **a própria contradição.**²¹

Ao substituir o princípio de identidade e de contradição, retomando, de certa forma, o princípio baudelairiano de “correspondência universal”, o pensamento surrealista – como um dos pontos terminais de uma consciência que vinha se formando desde o século XIX com o romantismo – acaba por retornar a uma forma do saber que desaparece na época moderna, já que as idéias se renovam diariamente, como vimos, de acordo com as necessidades dessa época.

Segundo Rimbaud, Baudelaire é o “primeiro dos videntes” ao considerar a imaginação sob a perspectiva de sua função criadora: seu trabalho seria o de revelar por meio de imagens, mesmo que estas pareçam estranhas, a existência de um parentesco essencial entre todas as coisas.

A correspondência baudelairiana não havia, desde então, sido retomada pela maioria dos movimentos de vanguarda anteriores ao surrealismo, mas como Marcel Raymond explica, os surrealistas conquistaram uma diferença em relação a esses movimentos:

A maioria dos sucessores de Baudelaire não estaria disposta a aceitar essa metafísica, mas se nos limitarmos a considerar a imagem nos últimos três quartos de século, é **preciso confessar que as catacreses surrealistas**

²¹ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo:Iluminuras, 2002, p.77.

representam o ponto de chegada de uma evolução perfeitamente nítida na qual se distinguiriam sem esforço as diversas etapas.²²

Essa consciência surreal também propõe a busca de parentescos subterrâneos e inéditos das coisas, pretendendo reinventar, assim, similitudes dispersas ou perdidas. Os caminhos utilizados pelo surrealismo para chegar a essas similitudes são os do “automatismo” e do “acaso objetivo”, pois neles convergem dois modos paralelos de ir ao encontro de signos (lingüísticos ou acontecimentos reais). Esses signos, advindos da produção escrita automática ou de acontecimentos oriundos do acaso objetivo, transformam-se em sinais que nos informam sobre a nossa relação com o mundo.

Para explicar melhor a intenção do movimento, em resposta às críticas feitas a eles, os surrealistas publicam, no ano de 1926, *Légitime Défense*, texto em que defendem que o trabalho sobre as palavras não deve ser abstrato, mas construir um dispositivo que promova uma experiência efetiva. Sem esta, estaríamos somente jogando gratuitamente com essas palavras. Assim, o surrealismo acredita que proferir e escutar a própria palavra é um ato vital, por excelência. Para o movimento, esse ato vital nos foi dado como « un ordre que nous avons reçu une fois pour toutes et que nous n'avons jamais eu le loisir de discuter »²³

A despeito das resistências, a proposta revolucionária surrealista, como sublinhou Benjamin, contagiou muitos adeptos e admiradores, inspirou também muitos críticos, que, como ele, dedicaram-se a escrever e a contribuir de alguma forma para o enriquecimento da história do movimento. Maurice Nadeau, algumas décadas depois, acrescenta:

²² RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.248.

²³ BRETON, André. *Légitime Défense*, Paris : Gallimard,1926, p.70.

São quase todos jovens, alguns mesmo adolescentes, e com **grande entusiasmo** se lançam no caminho traçado por Breton. (...) E todos esses homens o amaram loucamente: “como uma mulher”, dirá Jacques Prévert. (...) Afinal, **o movimento se agrega em torno de Breton**, dotado de uma experiência rara e o único capaz de lhe dar sua carta: o *Manifesto do Surrealismo*.²⁴

Mesmo partilhando do otimismo revolucionário surrealista, Benjamin questiona se a sociedade do pós-guerra seria capaz de propagar as experiências, pois segundo sua constatação, juntamente com o culto à técnica, ela estaria tendendo a uma brutalidade impossível de ser apreendida como forma. Dessa maneira, o alemão acredita que essas pessoas talvez tivessem mergulhado em um estado de pobreza irreversível.

Para desenvolver esse questionamento, Benjamin dedica um ensaio ao assunto. Assim, em “Experiência e pobreza” ele compara os indivíduos envolvidos nesse processo de brutalidade com bárbaros, ou seja, com aqueles que são desprovidos de civilidade, selvagens. Segundo ele, seus contemporâneos “se caracterizam ao mesmo tempo por uma falta de ilusões sobre sua época e por uma adesão sem reserva a ela”²⁵. Ainda nesse ensaio, o crítico apresenta sua opinião sobre as reais aspirações da sociedade e acrescenta:

A pobreza em experiência: isso não significa que os homens aspirem a uma experiência nova. Não, **eles aspiram a liberar-se de toda experiência**, qualquer que seja, aspiram a **um ambiente no qual possam fazer valer sua pobreza**, exterior e finalmente também interior, a afirmá-la tão claramente e tão nitidamente **que dela possa sair alguma coisa válida**.²⁶

²⁴NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008 p.52 e p.53.

²⁵ BENJAMIN, Walter. « Expérience et Pauvreté » In : *Oeuvres Complètes*, T. II. Paris : Gallimard, 2000, p.367.

²⁶ Idem, p.371.

No sentido de proporcionar às pessoas esse “ambiente” do qual Benjamin fala, no qual poderiam afirmar sua pobreza tornando-a passível de fornecer experiências válidas, os surrealistas acreditavam que era a partir da arte seria possível buscá-lo.

Pensando sobre a dificuldade de propagação das experiências, Benjamin afirma que as pessoas voltavam do campo de batalha mudas e não possuíam mais a capacidade de se comunicar. Assim, pelo fato de não saberem nem mesmo como nomear essas experiências, elas se tornaram mais pobres. Dessa forma, a sociedade se preocupa em trabalhar, mobilizada em continuar contribuindo para o desenvolvimento da técnica e da industrialização, mas não se atém a descrever o que faz, de modo que não há o que contar como experiência:

A língua não passa por nenhuma renovação técnica, mas **se encontra mobilizada a serviço da luta ou do trabalho**; a serviço, em todo caso, da transformação da realidade, mais que de sua descrição.²⁷

É exatamente o contrário disso que Breton pretende *L'Amour Fou*. Além de construir com minuciosamente a escrita de suas experiências, a partir de um tema – o amor – que está fora do domínio da violência e da técnica, há também o trabalho sobre a maneira de contá-las. Assim, para me servir da expressão de Benjamin, ele faz com que a língua “passe por renovações técnicas”.

E é um pouco a partir disso, que Marie-Thérèse Ligot desenvolve sua leitura da obra, destacando a convivência de diferentes gêneros literários utilizados por Breton:

²⁷ BENJAMIN, Walter. « Expérience et Pauvreté » In : *Oeuvres Complètes*, T. II. Paris : Gallimard, 2000, p.369

O esforço de Breton, em *L'Amour Fou*, está em ser **ao mesmo tempo um teórico** afinando os princípios e as noções do surrealismo e **um poeta** se afrontando com a transcrição de uma experiência individual e com a vertigem da paixão.

Por causa dessa **dupla direção de escrita** e também das condições nas quais é elaborado, o texto de *L'Amour Fou* **é não unificado**: a interferência constante de **elementos narrativos** (uma história de amor se conta) e **passagens não narrativas** (explicações, discussões, passagens polêmicas, auto-análise, etc) conduz registros diversos, de tons discordantes.²⁸

Antes de nos referirmos mais sistematicamente a Breton e a *L'Amour Fou* - o que reservamos para ser feito no próximo capítulo - evocamos ainda algumas reflexões de Walter Benjamin sobre as relações entre narrativa e experiência.

Benjamin ressalta que os chamados “contadores”, ou seja, aqueles com habilidade de propagar uma história, têm uma característica utilitária e se interessam muito por questões práticas. Por isso, a narrativa apresenta sempre um aspecto útil, como um conselho. Conselho este que se traduz ora por uma moralidade, ora por uma recomendação prática, mas que não deixa de caracterizar-se como tal e direciona-se ao público:

Se a expressão “ser de bom conselho” começa atualmente a parecer ultrapassada, é porque a experiência torna-se cada vez menos comunicável. É porque **nós não somos mais de bom conselho**, nem para nós e nem para ninguém.²⁹

Em comparação à narrativa, Benjamin coloca o maravilhoso como ainda mais preciso, ou seja, com explicações mais recorrentes. Segundo ele, mesmo que nesse gênero, o contexto psicológico da ação

²⁸ LIGOT, Marie-Thérèse. *L'Amour Fou d'André Breton*, Paris : Gallimard, 1996, p.13 e 14.

²⁹ BENJAMIN, Walter. « Expérience et Pauvreté » In : *Oeuvres Complètes*, TIII. Paris : Gallimard, p.119.

contada não seja exposto ao leitor, é ele próprio quem vai explicar as coisas que lê da maneira que lhe convém. Assim, a narrativa adquire amplitude, alcançando uma liberdade de reflexão que a informação, por exemplo, não atinge.

Dessa maneira, aproximamos a necessidade, que descrevemos pouco acima com Benjamin, de as pessoas obterem um ambiente que propicie uma reflexão com a possibilidade de terem contato com o maravilhoso: para alguém que está inserido numa sociedade que volta muda da guerra, buscar momentos de interação consigo mesmo, a partir de uma iniciativa artística, é uma forma de refletir sobre sua vida e sobre seu contexto.

Ainda segundo Benjamin, o romance, cuja difusão se intensifica entre os séculos XIX e XX, já não contribui de forma tão expressiva para a experiência comunicável como fazia a narrativa oral. Pois enquanto esta propiciava uma aventura coletiva, aquele se consome no isolamento da leitura silenciosa. É a partir da solidão já instaurada do indivíduo, nasce o romance e esse processo não permitiria a troca de experiências, como ocorre no caso da narrativa.

Razão pela qual Breton considera que o leitor precisa aprender a produzir um espaço durante a leitura e conquistar assim, sua imaginação, pois para o autor, a imaginação não é dom e sim, objeto de conquista. Por isso, o que importa na troca de experiências entre autor e leitor é tornar a imaginação senhora da situação.

Breton e Benjamin chegam, enfim, à mesma conclusão no que diz respeito ao desaparecimento da narrativa: numa sociedade que vive sob o reino da lógica, o progresso e a informação contribuem ainda mais para a não-evolução desse gênero do que a profusão do romance:

Se a arte de contar tornou-se rara, isso se deve, antes de tudo, ao progresso da informação. Cada manhã, nos são

informados os últimos acontecimentos surgidos na superfície do globo. Entretanto, nós estamos pobres em histórias significantes.³⁰

Ao contrário da narrativa, que permite ao leitor refletir e encontrar por si próprio um sentido para o que lhe foi contado, a informação oferece um conteúdo carregado de explicações que são impostas a ele. Além disso, a informação só tem valor no instante em que é nova, como vimos anteriormente ao nos referirmos à questão da aceleração do tempo. De acordo com Benjamin, a informação “só vive nesse instante, ela deve abandonar-se inteiramente a ele e abrir-se a ele sem perder tempo.”³¹

Seguir o fluxo de pensamento da maioria da sociedade e desconfiar da virtuosa prática da imaginação, dando preferência ao excesso de explicações contidas na informação é, segundo Breton, querer privar-se da esperança de recuperar a própria consciência.

Contrariamente à informação, a narrativa e o maravilhoso propõem uma história que nos é apresentada, mas que não preenche todas as lacunas deixadas pela nossa necessidade de questionamento. Assim, somos levados a buscar explicações para o que lemos ou ouvimos e tendemos a acrescentar um pouco de nossa própria experiência àquela história. Tendo adicionado um pouco de sua própria realidade àquela experiência, o leitor já se identificou com ela e se sente muito mais à vontade para propagá-la, como ocorria na perspectiva da narrativa oral:

Quanto mais o contador renuncia naturalmente a toda diferenciação psicológica, mais **essas histórias** poderão pretender ficar na memória do ouvinte, mais elas se **encaixarão perfeitamente em sua própria experiência** e

³⁰ BENJAMIN, Walter. « Le conteur » In : *Oeuvres Complètes*, TIII, Paris : Gallimard, p.123.

³¹ Idem, p.124.

mais ele terá finalmente prazer, um dia ou outro, ao recontá-las por sua vez.³²

A arte de contar histórias, segundo Benjamin, “é sempre a arte de reaprender aquelas que já ouvimos e isso se perde a partir do momento em que essas histórias não são mais conservadas em nossa memória.”³³

A escrita de *L'Amour Fou* se produz em meio a referências a todas essas idéias e, como já dissemos, a preocupação de Breton em como contar a história é tão grande quanto a de realmente contá-la, assim como a sua pretensão em desenvolver um ambiente fértil para a troca de experiências com o leitor.

Pelo viés da linguagem utilizada na obra em questão e de sua contribuição para o desenvolvimento da idéia do amor como experiência, continuaremos este trabalho falando sobre a introdução e a maturação dessa noção no movimento surrealista.

³² BENJAMIN, Walter. « Le conteur » In : *Oeuvres Complètes*, TIII, Paris : Gallimard, p.125.

³³ Idem, p.126.

2.2. Um novo olhar em direção ao amor

A grande celebridade de uma fórmula acaba por atenuar a amargura da verdade que ela trazia: se **“eu sou um outro”** assim como nos satisfazemos em repetir logo após Rimbaud, então quem sou eu e como me encontrar? **Quem me reconduzirá a mim mesmo e como alcançá-lo?**³⁴

Entre 1928 e 1929, o amor transforma-se no eixo do pensamento e das ações surrealistas. A relação de dependência entre a arte e o amor, estabelecida em termos mais específicos pelo surrealismo, se define como revolucionária e pretende convergir para a emancipação geral do homem, já que esse amor se manifestaria na expressão artística e quebraria os muros da censura.

Veremos, nesta seção, de que maneira os surrealistas acreditam que a experiência do amor pretende abrir espaço para a reconciliação do homem com o mundo e para uma redefinição da visão de arte. Nesse sentido, discutiremos a seguir a contribuição da experiência do amor para o resgate da capacidade de criação e de comunicação entre os homens.

Em *Révolution Surréaliste*, Breton afirma que a idéia de amor é « la seule capable de réconcilier, momentanément ou non, avec l'idée de vie », pois, despertado pelo amor, o desejo procura no mundo indícios de sua própria existência. Como diz Salvador Dalí, “graças ao amor, as imagens do mundo exterior se farão cada vez mais a ilustração do meu pensamento (...) Tudo o que eu penso vive e se renova na imagem do ser amado”³⁵.

³⁴ PLOUVIER, Paule. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris : Librairie José Corti 1983,p.135

³⁵ DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER, Bernard. Déclaration de Salvador Dalí in *Le Surréalisme*, 1972, p169.

Além disso, segundo os surrealistas, o amor é a via de acesso ao maravilhoso, que como vimos, é um gênero que propicia espaço para a reflexão do leitor, pois em nenhuma dessas duas experiências há limitações de tempo ou espaço. O maravilhoso, por sua vez, é o trampolim para o surreal, pois ele seria encontrado exatamente no cotidiano e funcionaria como um extensor da realidade, tornando-a mais do que real: surreal.

Louis Aragon, poeta surrealista, demonstra também por sua vez, o quanto o amor torna-se para ele um elemento essencial em seus pensamentos:

Je ne fais pas difficulté à le reconnaître : **je ne pense à rien, si ce n'est à l'amour** (...) . Il n'y a pour moi pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi.³⁶

A exemplo de Aragon, outros escritores identificados com o surrealismo, como Paul Éluard (*Poèmes d'amour et de liberté*), Peret (*Les Rouilles encagées*) e Desnos (*La liberté ou l'amour*), também dedicaram parte de suas construções artísticas ao amor.

Até mesmo a escultura surrealista aderiu à temática do amor: o escultor francês Alberto Giacometti conheceu Aragon, Breton e Dalí em 1930 e confiou, assim como seus companheiros, sua arte à temática amorosa através de uma escultura chamada *Homem e Mulher*:

***Homem e Mulher* parece usar a linguagem de formas para reduzir a relação entre o desejo físico do homem e da mulher**, o que, segundo Freud, é a força motivadora de todo o comportamento humano. Giacometti desenvolve a sua escultura a partir de dois elementos. Estes são claramente identificáveis como macho e fêmea, no sentido

³⁶ ARAGON, Louis. *Libertinage*. Paris: Gallimard, 1997, p.57.

em que estão apresentados com a personificação dos respectivos órgãos sexuais³⁷

A abrangência do movimento, que ultrapassa o campo da literatura, leva o amor surrealista também para o cinema, por exemplo, com o filme *L'Âge d'Or*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí:

(...) *l'Âge D'Or* de Buñuel e Dali projeta publicamente a imagem “de amor em liberdade” e **é no escândalo que o filme acolhe que se manifestam a violência**, geralmente tácita, **que a censura moral exerce sobre as liberdades naturais**, assim como o senso moral da reivindicação surrealista: a revolta do que é profundamente humano contra as aparências sociais.³⁸

Ainda que todos os segmentos do surrealismo tenham reverenciado a temática amorosa sob o ponto de vista do movimento, foi André Breton, como seu precursor, quem mais contribuiu para torná-la ainda mais reconhecida. Seja em seus textos críticos-teóricos ou em seus poemas, o amor está sempre presente na obra do autor. Ora como conceito, ora como expressão de sentimento, a questão do amor permeia a obra e o pensamento de Breton e dá título ao corpus principal dessa dissertação, *L'Amour Fou*.

Desde o segundo *Manifesto do Surrealismo*, de 1929, Breton deixa claro que o amor surrealista não tolera uma definição vaga ou relativa. De acordo com a sua descrição, ele seria o apego total a um ser humano:

³⁷ LEROY, Cathrin Klingsöhr. *O Surrealismo*. 2007. São Paulo: Paisagem. p. 56

³⁸ DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER, Bernard. Déclaration de Salvador Dalí in *Le Surréalisme*, 1972, p168.

Ce mot : **amour**, auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie, etc.), **inutile de dire que nous le restituons ici à son sens strict** et menaçant d'attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de notre vérité « dans un corps et dans une âme » qui sont l'âme et le corps de cet être.³⁹

Para explicar como André Breton trabalha a temática do amor e a relaciona com outros temas, é inevitável citar a figura de Nadja, protagonista da narrativa de mesmo nome, e que é segundo Anna Lo Giudice, a “personificação da maravilha”⁴⁰, pois estaria na origem de todas as possibilidades, inclusive a da imaginação, da liberdade, do desejo.

Em *Nadja*, essas possibilidades se oferecem a partir do momento em que o casal começa a exercitar a dois a atividade da *flânerie* pelas ruas de Paris. Assim relata Danielle Grace de Almeida em sua dissertação de mestrado:

E é na rua que o contágio entre os desejos ocorre. Por isso, Nadja e o narrador percorrem Paris em seus becos e espaços mais reclusos e sombrios à mercê de qualquer acontecimento objetivado no acaso. Na rua, e somente nela, os **encontros casuais** podem se dar. Em *Nadja*, Paris é uma personagem importante. **O espaço urbano é o único cenário possível para a experiência surrealista** protagonizada pelo casal. É ele o lugar ideal para a *flânerie* das personagens.⁴¹

É no cotidiano desse casal de *Nadja* que se encontra o maravilhoso, que, como já vimos, é o trampolim para o surreal. Sendo o

³⁹ BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, p. 89.

⁴⁰ GIUDICE, Anna Lo. *L'amour surréaliste*. Paris: Klincksieck, 2009, P.13

⁴¹ ALMEIDA, Daniele Grace. “A construção do olhar surrealista em Nadja”, de André Breton. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, p.46.

amor surrealista intuitivo, torna-se também espontâneo, já que dentro de seu contexto, ignora-se qualquer cálculo, assim como afirma Giudice:

Não é de maneira nenhuma necessário procurar a maravilha em outro lugar se não no cotidiano por ela transfigurado. Prodígio do amor! Milagre do amor! (...) Para isso, **é preciso fazer espreita ao maravilhoso**, se colocar-se à escuta do seu chamado e acolhê-lo. (...) É preciso, portanto, renunciar ao racionalismo e **adotar uma atitude espontânea.**⁴²

É a partir da escrita dessa obra que o narrador inicia a busca de sua identidade, através de uma atitude errante, do acolhimento de qualquer acontecimento, esperando responder às questões que o afligem, pois segundo Giudice:

Durante as errâncias através da cidade, o destino, para os surrealistas se manifesta através do insólito, sinal a interpretar, e o destino, **nosso próprio destino não pode ser outra coisa que não seja o amor.**⁴³

Ao final desse percurso narrativo, o narrador descobre que só o amor lhe revela não só sua identidade, mas também o sentido e a missão da sua vida, pois Nadja propõe o amor único. É de certa forma fundamentando-se na descoberta feita nessa obra que ele escreve os dois outros livros sobre o tema, *L'Amour Fou* e *Arcane 17*, que podem ser considerados um aprofundamento da questão.

Assim como Nadja, a personagem feminina que protagoniza *L'Amour Fou* se relaciona com o maravilhoso, na medida em que o narrador a descreve fisicamente de maneira não objetiva, deixando somente

⁴² GIUDICE, Anna Lo. *L'amour surréaliste*. Paris: Klincksieck, 2009, p.13.

⁴³ Idem, p.48

uma idéia de sua imagem e chegando a compará-la a uma ondina, ou seja, um ser mitológico que viveria em rios, lagos ou mares, exercendo o papel de elementar da água. Há inclusive, associações feitas pelo narrador sobre o seu modo de se movimentar como a água:

Je l'avais déjà vu pénétrer deux ou trois fois dans ce lieu : il m'avait à chaque fois été annoncé, avant de s'offrir à mon regard, par **je ne sais quel mouvement de saisissement d'épaule à épaule ondulant jusqu'à moi** à travers cette salle de café depuis la porte. Ce mouvement, dans la mesure même où, agitant une assistance vulgaire, il prend très vite un caractère hostile, que soit dans la vie ou dans l'art, m'a toujours averti de la présence du beau.⁴⁴

Apesar de estarem, associadas ao maravilhoso Nadja e Ondine, a protagonista de *L'Amour Fou*, também estão ligadas ao que há de autobiográfico nas obras, já que representam mulheres que fizeram parte da vida do autor. Jacqueline Lamba é uma das mulheres com quem Breton foi efetivamente casado e com quem teve uma filha, que também é evocada no texto, como veremos mais a frente.

Para Breton, vivenciar o amor permite também estar apto a experimentar outros sentimentos intensos que nos são oferecidos pela vida: alegria, dor etc. Essa aptidão, segundo ele, é pré-requisito para que um indivíduo seja considerado um revolucionário, pois a revolução não é capaz de sobreviver sem alimentar o amor:

Aimer ou ne pas aimer, voilà la question, - la question à laquelle un révolutionnaire devrait pouvoir répondre sans ambages. Et qu'il soit entendu que nous sommes résolus à ne pas prendre garde aux mouvements grotesques qu'une telle déclaration ne peut manquer d'entraîner, de la partie des débris humains de toutes sortes.⁴⁵

⁴⁴ BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris : Gallimard, 1937, p.63.

⁴⁵ « La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante » in : *Le Surréalisme au service de la révolution*. Première édition 1930.

A revolução pretendida por Breton engloba, como vimos, a questão do reposicionamento do artista, que deve adotar uma postura diferente no que concerne à sua visão de arte. É a partir daí que o autor definirá essa nova visão como um efeito da experiência do amor.

No que diz respeito ainda a essa redefinição do olhar em relação à obra de arte, Breton se coloca à procura de uma “percepção primitiva”, que teria como objetivo desestabilizar a idéia que fazemos de realidade. A busca dessa percepção faz parte do que os surrealistas chamam de “operação de grande envergadura”.

Quanto a esse aspecto, Breton colocaria a escrita e a pintura num mesmo plano, a fim de desenvolver uma única prática existencial, que Paule Plouvier chama de “prática da negatividade”:

(...) assim que nos propusemos uma leitura do amor na obra de Breton, pareceu-nos necessário recolocar no jogo do amor a constante reflexão de Breton sobre a pintura...**Com efeito, se a escrita automática é idealmente linguagem do amor e linguagem da poesia, a prática pictural é uma verdadeira preparação para a liberação desses espaços mentais em que a escrita automática se desdobra.** Não que Breton procure abolir a diferença entre as técnicas de pintura e escrita. Mas essas técnicas supõem uma prática existencial comum que nós nomearemos, na falta de outro termo, de “prática da negatividade.”⁴⁶

Essa prática culminaria, segundo Paule Plouvier, numa outra “solução existencial” na qual o homem, ao invés de viver como um ser separado, viveria em interação permanente com o mundo, o que implica compenetração do sujeito e do objeto, do eu e do outro, além da descoberta de que não existe ponto de vista privilegiado, de que o dinamismo do desejo atravessa e promove uma dialética de todas as

⁴⁶ PLOUVIER, Paule. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris : José Corti, 1983.

ordens. O desejo seria, segundo essa crítica, de cujo trabalho sobre Breton nos valeremos bastante nesta seção e de acordo como o surrealismo, o único princípio de interação.

Aproximando a escrita da pintura, é preciso considerar que esta última foi, na verdade, a primeira vertente artística a escapar da arte e tornar-se mercadoria. Esse empobrecimento se dá a partir dos “panoramas”, que seriam a busca incessante da reprodução da natureza através da técnica: “Recorrendo assim à ilusão para reproduzir fielmente as mudanças naturais, os panoramas anunciam, além da fotografia, o cinema e o filme sonoro.”⁴⁷

A partir disso, Breton anuncia o que Plouvier define como prática da negatividade, que consistiria em se desprender do peso da representação e abrir um espaço mental propício para receber essa prática, colocando-a também em circulação. Essa relação de desprendimento, reside no fato de que se esses espaços mentais estiverem fechados, comprometemos a própria existência do amor e do desejo.

De acordo com Breton, que se fundamenta em suas leituras de Freud, a sexualidade e o desejo estão diretamente ligados à linguagem. Aquele que desejar encontrar o “amor louco” deve partir em busca dessa ligação e encontrar sua origem. Caso contrário, nunca experimentarão “o amor surrealista”:

É nessa perspectiva que, aos **processos mentais provocados pela escrita automática, vêm se associar as técnicas do desenho automático**, das colagens, e a fabricação de objetos oníricos. Na ótica surrealista, essas atividades devem se encontrar e se ajudar como variações de uma mesma resistência: aquelas de evidências ditas muito rapidamente “naturais”. **Ambas fazem surgir**

⁴⁷ BENJAMIM, Walter. *Oeuvres Complètes*, T.III. Paris : Gallimard, 2000, 325.

domínios de que o pensamento conceitual não pode dar conta. Ora, aqui é o lugar do amor. **Provar que o “olho existe no seu estado selvagem”,** que a pintura é a reconquista da percepção primitiva, **é trabalhar a favor do amor louco.**⁴⁸

A prática da negatividade constitui-se, enfim, na consciência de que o “eu” é também “um outro” e na refutação da idéia de que o eu se distancia do objeto através do olhar. Não é menos verdade que essa desconstrução dos hábitos de percepção se traduz também em certa violência, já que se quebram convicções e teorias há muito respeitadas. Por isso denomina-se “negatividade” essa prática essencial ao movimento surrealista:

Para o surrealismo, componente essencial de toda a criação, a negatividade está na base da renovação incessante do movimento desejante que trabalha na obra: é a mesma que alimenta a experiência do amor e o reconhecimento do outro.⁴⁹

Em meio à desconstrução do que se é e o reconhecimento da alteridade, as reflexões sobre o espaço pictural se encaixam em primeiro plano, já que, de acordo com Plouvier, a tela, o objeto que podemos tocar tem um valor demonstrativo mais potente que o poema:

A criação poética se associa ao problema da pintura pois a imagem e a sua força de representação concorrem para definir esse espaço mental, anárquico no sentido primeiro do termo, e fora do qual não há criação poética.⁵⁰

O desbloqueio desses espaços mentais que desenvolvem a visão primitiva através das práticas picturais, incluindo as colagens, é

⁴⁸ PLOUVIER, Paule. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris : José Corti, 1983, p 8.

⁴⁹Idem, p.9.

⁵⁰Idem, p. 9.

impulsionado pela força do desejo, que, por sua vez, se exprime pela linguagem metafórica: “É preciso buscar não “ao redor dos olhos”, como Gauguin reprovava nos impressionistas, mas “no centro misterioso do pensamento””⁵¹

Assim como a escrita automática, que permite o desenvolvimento dos significantes do desejo e é sustentada pela palavra que advém do próprio desejo, sendo por isso poética, as metáforas desestabilizam o sentido e circunscrevem o lugar do objeto, sendo portanto, a língua do desejo.

Nesse sentido, o surrealismo quer inserir, como vimos, a pintura e a escrita num mesmo nível, no que diz respeito à prática da negatividade: sim, porque é a partir da redefinição da visão da pintura – através da imagem – que terá lugar a liberação da linguagem poética. Não é que o canal verbo-acústico seja secundário em relação à imagem. Muito pelo contrário. Mas se na gênese concreta do indivíduo, o ouvido funcionou de alguma maneira anonimamente antes da visão, a visão participou mais estreitamente da construção do sujeito e do estabelecimento de suas coordenadas.

Seguindo esse ponto de vista, uma metáfora espacial constituída pela arrumação aleatória de objetos sobre uma tela, a disposição das pessoas nas ruas de uma cidade e a metáfora lingüística tornam-se idênticas: “Falamos como vemos, e para falar a linguagem do desejo, é preciso se deslocar no espaço do desejo”⁵²

A situação em que é colocado o leitor, no caso das metáforas, é a mesma, de acordo com Plouvier, que a de uma pessoa que assiste a um espetáculo de objetos oníricos, onde a necessidade de abandonar a “lógica que sub-entende os conceitos e onde repousam tão tradicionalmente a

⁵¹ PLOUVIER, Paule. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris : José Corti, 1983, p. 8.

⁵² Idem, p.10.

percepção e a compreensão” torna-se evidente. Assim, a metáfora funcionará como uma janela, por onde o leitor poderá escapar de quaisquer categorias de linguagem por ele já estabelecidas e descobrir se, para onde esta janela dá, a paisagem é bela ou não: Confirmado pela felicidade da “boa metáfora”, esse aumento da saúde vital, o poeta, sujeito desconectado de seu eu, descobre a alteridade essencial do desejo e o do amor.

Essa experiência de escrita é levada, ao menos por Breton, com obstinação e rigor, não em via de criar conceitos, mas para precisar o valor por ele dado à metáfora surrealista e às esperanças que nela são depositadas.

Assim, as práticas picturais e a busca surrealista pela escrita automática, reunidas pela prática da negatividade, se propõem a reconstituir esses espaços mentais “livres” da percepção primitiva, vislumbrada pelo surrealismo.

Após termos feito a contextualização histórica-social do momento em que Breton iniciou a escrita de *L'Amour Fou*, visto de que forma o surrealismo concebe o amor como experiência, na medida em que esse amor se relaciona com a renovação da visão artística, daremos início ao segmento cuja conteúdo relaciona as questões até o momento abordadas com a construção do texto, propriamente dito.

3 - *L'Amour Fou* e sua construção.

Neste capítulo, discutiremos a relação da construção do corpus desta dissertação com questões capitais para o surrealismo e para André Breton, como a idéia surrealista de amor, a prática da negatividade, a busca da “beleza convulsiva”, as referências à alquimia, entre outras.

Para isso, estabelecemos a seguinte subdivisão: na primeira seção, intitulada “Narrativa, Autobiografia ou Ensaio?”, discutiremos a organização e a estrutura do texto, abrindo a discussão sobre as características que ele apresenta tanto de narrativa ficcional, quanto de narrativa autobiográfica e de ensaio. Já na segunda seção, que chamamos de “Um olhar subjetivo em direção ao amor como experiência”, retomaremos as relações entre a prática da negatividade e a subjetividade, passando também pela ligação da alquimia com a experiência e mostrando como a obra se aproxima desses temas a partir da busca da “beleza convulsiva”.

Tendo em vista que algumas dessas questões já foram tratadas conceitualmente no primeiro capítulo, nosso objetivo agora é focar em *L'Amour Fou* e mostrar, a partir dessa narrativa, como sua estrutura contribui para expor as relações entre a experiência de viver e o amor surrealista, assim como a revitalização da troca de experiências de uma forma geral, tal como pudemos compreendê-la do ponto de vista benjaminiano.

3.1. Narrativa Ficcional, Autobiográfica ou Ensaio?

Primeiramente, veremos de que maneira a escrita de Breton se construiu, fazendo com que diversos textos já publicados anteriormente tenham se associado para tornarem-se um só registro sob o título *L'Amour Fou*. Num segundo momento, mostraremos como o autor conjuga os gêneros da narrativa ficcional, do ensaio e da autobiografia em uma mesma obra.

O livro é composto de sete capítulos e sabemos que os cinco primeiros haviam sido escritos para revistas. O primeiro deles foi publicado na quinta edição da revista *Minotaure*, de 1934, assim como o segundo, que é um resumo de uma enquete realizada para a mesma revista em suas edições três e quatro. Já o terceiro foi escrito para o número trinta e quatro da revista *Documents*, sob o título de “Equation de l’objet trouvé” e relata uma visita ao “Marché aux Puces”. Assim como os dois primeiros, os capítulos quatro e cinco também foram publicados na revista *Minotaure*, nas edições sete e oito, de 1935 e 1936, respectivamente.

Quando Breton resolve reuni-los, todos em uma só obra, pede mais tempo a seu editor para acrescentar dois capítulos. Dessa forma, ele redige o capítulo seis entre 28 de agosto e primeiro de setembro de 1936, publicando-o, primeiramente, na revista *Mesures*, sob o título “Les premiers dans la maison du vent”; em seguida, escreve o sétimo e último capítulo - o único que não foi publicado previamente - entre setembro e outubro do mesmo ano, período marcado pelo episódio da partida de sua mulher Jacqueline Lamba para Ajaccio, na Córsega, deixando-o sozinho, mesmo que por pouco tempo, com sua filha Aube.

Ainda que a cronologia dos fatos esteja, em sua globalidade, respeitada e perceptível no livro, o texto não pode ser visto somente como a narrativa de acontecimentos. Ele é, ao mesmo tempo, explicação e análise de um conjunto de episódios reais inseridos na vida de Breton e que se situam entre 10 de abril de 1934 e o mês de setembro de 1936:

A *viagem* de Breton com sua mulher havia ocorrido exatamente de 04 a 27 de maio do ano de 1935. Nada, em contrapartida, sinaliza no texto o *nascimento da criança*, Aube, no dia 20 de dezembro de 1935. Breton deixará claro no entanto, que essa vinda ao mundo fora desejada: « Vous étiez donnée comme possible, comme certaine au moment où, dans *l'amour* le plus sûr de lui, un homme et une femme vous voulaient »⁵³.

Sabemos que os acontecimentos descritos durante a narrativa fazem parte da vida do autor. Consideraremos primeiramente, entre outras analogias do texto com sua biografia a serem vistas ao longo deste capítulo, a referência de Breton à filha, mesmo sem nomeá-la, no capítulo sete:

Ma toute petite enfant, qui n'avez que huit mois, qui souriez toujours, qui êtes faite à la fois comme corail et la perle, vous saurez alors que tout hasard a été rigoureusement exclu de votre venue, que celle-ci s'est produite à l'heure même où elle devait se produire, ni plus tôt ni plus tard et qu'aucune ombre ne vous attendait au-dessus de votre berceau d'osier.⁵⁴

Além disso, a personagem feminina principal da obra, denominada como 'Ondine', representaria Jacqueline Lamba, pois o encontro entre ela e o autor realmente se realizou na data descrita pela

⁵³ STEINMETZ, Jean-Luc. *André Breton et les surprises de l'Amour Fou*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994, p. 9

⁵⁴ BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p.167.

narrativa: “Et je puis bien dire qu’à cette place, *le 29 mai 1934*, cette femme était scandaleusement belle”⁵⁵, assim como a viagem às Ilhas Canárias:

Mais toi, toi qui m’accompagnes, *Ondine*, toi dont j’ai pressenti sans avoir jamais rencontré de semblables les yeux d’aubier, je t’aime à la barbe de Barbe-Bleue et par le diamant de l’air des *Canaries* qui fait un seul bouquet de tout ce qui croît jalousement seul en tel ou tel point de la surface de la terre.⁵⁶

Se pensarmos na definição de autobiografia dada por Philippe Lejeune, podemos concordar que a estrutura e a organização de *L’Amour Fou* respeitam as condições desse gênero, já que a obra está escrita em prosa, pode ser considerada em sua maior parte como narrativa e trata de questões que se inserem na existência do autor:

Levemente modificada, a definição de autobiografia seria:
Definição: *Narrativa* retrospectiva em *prosa* que uma pessoa real faz de sua própria existência, de maneira que ela coloca ênfase sobre a sua vida individual e em particular sobre a história de sua personalidade.⁵⁷

Outros indícios da dimensão autobiográfica da obra ficam claros em trechos nos quais Breton faz referências a encontros e discussões que teve com seus contemporâneos.

Por outro lado, percebemos que essas passagens também estão impregnadas de reflexões críticas ou teóricas e por isso compreendemos que o autor também dá ao seu texto características ensaísticas:

⁵⁵ BRETON, André. *L’Amour Fou*. Paris : Gallimard, 1937, p. 63.

⁵⁶ Idem, p. 111.

⁵⁷ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, 1975. Paris : Seuil, p.14.

Allez donc parler, me dira-t-on, de la suffisance de l'amour à ceux qu'étreint, leur laissant tout juste temps de respirer et de dormir, l'implacable nécessité ! *L'Âge D'Or*, pour moi ces mots qui m'ont traversé l'esprit comme je commençais à m'abandonner aux ombres enivrantes de la Orotava, restent associés à quelques images inoubliables du *film de Buñuel et Dali* paru naguère sous ce titre et que, précisément, Benjamin Péret et moi aurions fait connaître en mai 1935 au public des Canaries si *la censure* espagnole n'avait tenu à se montrer plus rapidement intolérante que la française. Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise *d'exaltation de l'amour total* tel que je l'envisage et les violentes réactions auxquelles ses représentations de Paris ont donné lieu n'ont pu que fortifier en moi la conscience de son incomparable valeur.⁵⁸

Além da convivência entre narrativa autobiográfica e tom ensaístico, existe ainda na obra a presença da ficção, pois é a partir dela que Breton coloca em prática a realização do imaginário. Para entendermos como esse imaginário constrói uma relação com a realidade da própria ficção e com a realidade autobiográfica, podemos considerar a idéia de “atos de fingir”, de Wolfgang Iser :

Se o texto ficcional se refere, portanto, à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um *ato de fingir*, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um *imaginário* que se relaciona com a realidade retomada pelo texto.⁵⁹

Segundo Iser, os atos de fingir efetuam-se em três planos: no plano contextual, onde o autor precisa selecionar as circunstâncias nas quais a ação irá se produzir; no plano intratextual, a partir do qual ele combina gêneros lingüísticos diferentes; e, finalmente, no plano discursivo,

⁵⁸ BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p. 113 e 114.

⁵⁹ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*, 1996. Rio de Janeiro: Eduerj, p.14.

em que há o auto-desnudamento da obra e a exibição do fictício diante do leitor.

Comparando esse processo à construção da obra em questão, é possível perceber semelhanças: de acordo com o plano contextual, *L'Amour Fou* tem um cenário, um mundo onde acontece a ficção: “Il est deux heures du matin quand nous sortons du “Café des Oiseaux””⁶⁰.

Conforme o plano intratextual, a obra promove um esgarçamento do signo, tanto no nível sintático como também nos níveis morfológico e discursivo, ampliando assim sua capacidade de se aplicar em diversos contextos do mesmo discurso e em vários modelos de compreensão. Tomemos como exemplo, um trecho do capítulo três, no qual Breton diz que gostaria que seu amigo Giacometti lhe modelasse um sapatinho que seria, para ele, como o sapato perdido da Cinderela e que após cobri-lo de vidro, ele o utilizaria como cinzeiro:

Quelques mois plus tôt, poussé par un fragment de phrase de réveil : « *le cendrier Cendrillon* » et la tentation qui me possède depuis longtemps de mettre en circulation des objets oniriques et para-oniriques, j'avais prié Giacometti de modeler pour moi, en n'écoulant que son caprice, une petite pantoufle qui fût en principe la pantoufle perdue de Cendrillon. Cette pantoufle je me proposais de la faire couler en verre et même, si je me souviens bien, en verre gris, puis de m'en servir comme cendrier.⁶¹

Partindo da semelhança ortográfica e fonética entre as palavras “cendrier” e “Cendrillon” em francês, o autor constrói mais uma relação entre elas quando pensa em aproximá-las do ponto de vista semântico, tornando-as o nome de um objeto criado por ele. Assim, os dois signos têm

⁶⁰ BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937. Paris: Gallimard, p.66.

⁶¹ Idem, p. 46.

seus sentidos esgarçados e podem ser reutilizados em diversos contextos de seu discurso.

Seguindo o plano discursivo, Breton mostra que sua obra é fictícia, e a narrativa desnuda seu fingimento: “Je ne cesse pas, au contraire, d’être porté à l’apologie de la création (...)” . Ao colocar a criação como inerente a sua escrita, o autor demonstra que em seu texto estão descritos elementos reais e elementos advindos de sua criação, o que seria exatamente o objetivo surrealista: um texto mais do que real...

Considerando que Iser coloca o fictício como um elemento que permite fazer um movimento de saída do real, a partir das “finalidades que não pertencem à realidade repetida” para abrir passagem ao imaginário, podemos perceber que vários trechos de *L’Amour Fou* ilustram esse processo:

Cette jeune femme qui venait d’entrer était comme entourée d’une vapeur – *vêtue d’un feu ?* – Tout se décolorait, se glaçait auprès de ce teint rêvé sur un accord parfait de rouillé et de vert : l’ancienne Égypte, une petite fougère inoubliable rampant au mur intérieur d’un très vieux puits, le plus vaste, le plus profond, et le plus noir de tous ceux sur lesquels je me suis penché, à Villeneuve-les-Avignon, dans les ruines d’une ville splendide du XIV^e siècle français, aujourd’hui abandonnée aux bohémiens.⁶²

Pensando sobre os limites entre a ficção e a realidade e sobre o modo como Breton trabalha nessa linha tênue que as traça, podemos dizer, ainda de acordo com Iser, que toda ficção promove uma transgressão, já que, para chegar a ela, é preciso sair da realidade, dando lugar ao imaginário. Essa saída da realidade produz também um desvio do ponto de vista de quem escreve para que o imaginário possa se realizar:

⁶² BRETON, André. *L’Amour Fou*, 1937. Paris: Gallimard, p.62.

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo (*Weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele inserido. Inserir não significa imitar as estruturas existentes de organização, mas sim decompô-las. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária. A seleção é uma *transgressão de limites* na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados.⁶³

Podemos dizer, por exemplo, que Breton desvincula a estruturação semântica do elemento “*feu*” quando o acolhe em seu texto, inserindo-o na frase “*vêtue en feu?*”, já que de acordo com a estrutura semântica da palavra “fogo”, ela não faria sentido com o verbo “vestir”. Mas se considerarmos que, para o autor e para o leitor, a frase “vestida em fogo” constrói uma relação de sentidos, já que está ligada a outra construção advinda da ficção, ela será válida no que concerne ao processo da leitura. Como diz Heidrun Olinto, referindo-se à relação entre o texto e o leitor:

Uma teoria da literatura envolvendo o leitor numa ação produtiva na *construção do sentido* corresponde ao confronto do leitor com uma *experiência alheia*, em que o texto representa um efeito potencial que mobiliza faculdades perceptivas e imaginativas do leitor. Esses efeitos e respostas não são propriedades nem do texto nem do leitor, mas ocorrem no entre-lugar que se produz durante o processo de leitura. A teoria da leitura de *Iser* enfatiza, assim, especificamente a idéia de que os objetos se oferecem a um olhar interessado sempre de forma mediada.⁶⁴

⁶³ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*, 1996. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 16.

⁶⁴ OLINTO, Heidrun Krieger. “Questões Institucionais no sistema literário”. São Paulo: Revista de Letras, nº44, 2004, p.49.

A partir das considerações do ensaio de Olinto sobre as teorias de Iser, podemos dizer que a convivência dos gêneros, presente em *L'Amour Fou*, pretende fazer com que seja possível a troca de experiências entre o autor e o leitor, de forma que através do texto, os dois se comuniquem. Como vimos no capítulo anterior, o objetivo de Breton em tratar o amor como uma experiência é exatamente o de torná-lo passível de ser comunicado, de maneira que o leitor o aproxime também de sua própria experiência existencial.

Como reservamos a abordagem da relação da experiência com a linguagem da obra para a próxima seção, voltamos agora à questão da transgressão feita a partir do fictício, para chegar à reflexão sobre a maneira como a escrita de Breton parece criar um conflito entre as possibilidades de irrealização da realidade e de realização do imaginário. Compartilhando das teorias de Iser, aproximamos-nos mais dessas idéias que acabamos de descrever no intuito de explicá-las mais claramente:

Na conversão da realidade da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização, na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário.⁶⁵

Entendemos que, após a transgressão, feita pelo fictício, de irrealização do real, ele se torna irreal, ao passo que o imaginário, a partir dessa transgressão, se torna real. Podemos supor que o texto de Breton, ao utilizar esse mecanismo, mostra o quanto é possível tornar aquilo que

⁶⁵ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*, 1996. Rio de Janeiro: Eduerj, p.15.

consideramos realidade em irreal, assim como podemos fazer com que nosso imaginário se realize.

Durante a narrativa, com efeito, percebemos o conflito entre irrealização do real e realização do imaginário quando o autor apresenta personagens que poderiam ser sua própria representação. Fazendo isso, ele se coloca como irreal, na medida em que se realiza em vários seres imaginários.

Os personagens “fantasmagóricos”, que como vimos, Breton faz referência logo no início da narrativa, nos servem de exemplo sobre a maneira como o autor se utiliza desses seres imaginários para representá-lo, tornando-os a partir dele, reais:

Reste à glisser sans trop de hâte entre les deux impossibles tribunaux qui se font face: celui des hommes que j'aurai été, par exemple en aimant, celui des femmes que toutes je revois en toilettes claires.⁶⁶

Além disso, a referência feita a esses seres no primeiro capítulo sugere a idéia de vertigem do sujeito, como se este perdesse também a sua identidade, saindo assim, da sua própria realidade. Essa idéia persiste inclusive no encontro com a mulher amada, que tem lugar no capítulo IV, quando o sujeito vê na “fonte clara” não o seu eu, mas o desejo de estar com o outro. E é assim que essa imagem formada no reflexo torna-se suspeita:

Fontaine claire où tout le désir d'entraîner avec moi un être nouveau se reflète et vient boire, tout le désir de reprendre à deux, puisque cela n'a encore pu se faire, le chemin perdu au sortir de l'enfance et qui glissait,

⁶⁶ BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937, p.9 e 10

embaumant la femme encore inconnue, la femme à venir,
entre les prairies.⁶⁷

O próprio título da narrativa - “*L’Amour Fou*” - ao fazer alusão à noção de loucura, já corrobora a expectativa do autor de construir uma escrita vertiginosa e de trabalhar a idéia de um amor que fosse capaz de unir os amantes de forma que eles saíssem da sua própria realidade, tornando-se somente um ser único e confundindo-se, assim, em suas individualidades.

Dessa forma, em *L’Amour Fou*, Breton se utiliza da autobiografia como ponto de partida para a ficção, através da qual mostra, como vimos, a possibilidade de sair do que consideramos realidade e abrir passagem a nosso imaginário, recorrendo ao ensaio para introduzir questões teóricas, alguns conceitos e idéias surrealistas. Dando corpo a sua narrativa, ele intenciona fazer com que a sua experiência se transmita e possa, de alguma maneira, se acrescentar às experiências dos leitores.

Essa estrutura textual é um reflexo da construção não-linear da escrita de André Breton, que seria, por um lado, intencional e, por outro, casual, pois a primeira metade do livro ainda não se sabe como uma só obra, já que, conforme afirmamos nesta seção, os capítulos haviam sido publicados em revistas. Assim, concluimos que a obra pode ser classificada como narrativa autobiográfica, ficcional e também como ensaio, pois engloba as características de cada um desses gêneros num só texto.

⁶⁷ BRETON, André. *L’Amour Fou*, 1937. Paris: Gallimard, p. 74.

3.2. Um olhar subjetivo em direção ao amor como experiência

A partir daqui, retomaremos a idéia do amor como experiência assim como a da prática da negatividade, introduzindo também três aspectos que nos parecem fundamentais para a compreensão do amor em Breton: a relação entre a alquimia, o olhar subjetivo, a continuidade e a obra. Cada uma dessas questões está ligada à outra, na medida em que, de acordo com Breton, é exercendo a prática da negatividade e os preceitos da alquimia que se tem um olhar subjetivo, renovado, em relação à obra de arte e é a partir desse olhar que será possível vivenciar o amor como uma experiência cujo fruto lhe proporcionará a experiência da continuidade, tal como é concebida por Georges Bataille, em *L'Érotisme*.

Ao longo do primeiro capítulo, discorreremos sobre a importância da noção de experiência sob o ponto de vista benjaminiano. Vimos que, em meio ao contexto histórico-social vivido por Benjamin, Breton e seus contemporâneos, teria havido um processo de empobrecimento da experiência, pois estavam todos inseridos em um período de pós-guerra, além de toda a consolidação da nova realidade econômica, política e social, ligada ao papel crescente da técnica na sociedade industrial a partir do século XIX.

Assim, a sociedade se deparava com uma renovação constante dos meios de produção, com o culto à mercadoria, tendendo a recusar tudo o que se tornava incessantemente 'caduco'. Conseqüentemente, nesse processo de aceleração, era cada vez mais difícil elaborar suas experiências.

Em *L'Amour Fou*, Breton propõe uma reflexão sobre a possibilidade esquecer dessas condições sociais, inserindo-se em uma "circunstância" que permitiria um escape, ainda que por alguns momentos,

às conveniências e às necessidades estabelecidas por essa sociedade: a circunstância do amor. À luz dessa proposta bretoniana, Nadeau explica:

Breton toma um homem suficientemente livre das condições sociais (mas existe tal homem?) para obedecer apenas à sua fantasia e não receber ordens a não ser de seu inconsciente. É muito provável que tal homem exista. Ao menos **existem circunstâncias na vida em que estas condições excepcionais podem verificar-se**, em que escapamos em certa medida às coercivas necessidades sociais, em que a razão, a lógica, as conveniências desaparecem em proveito do insólito, da surpresa, da “paixão súbita”: **estas condições se realizam no amor**. Amor-paixão, amor único, amor louco, três nomes de um único estado, de um estado de graça que une o impossível ao possível, “a necessidade natural à necessidade humana ou lógica”.⁶⁸

Após descrever como acontece o primeiro encontro entre a personagem principal de *L'Amour Fou* e o narrador, que se passa no dia 29 de maio de 1934, o autor afirma ter escrito as primeiras páginas da obra poucos dias antes dessa data e coloca o amor como uma solução dos “problemas vitais”, conciliando a idéia do amor único com a “negação” que se faz dele no contexto social de sua época:

Je venais d'écrire quelques jours plus tôt le texte inaugural de ce livre, texte qui rend assez bien compte de mes dispositions mentales, affectives d'alors : **besoin de concilier l'idée de l'amour unique et sa négation plus ou moins fatale dans le cadre social actuel**, souci de prouver qu'une solution plus que suffisante, nettement excédante des problèmes vitaux, peut-être toujours attendue de l'abandon des voies logiques ordinaires. Je n'ai jamais cessé de croire que l'amour entre tous les états par lesquels l'homme peut passer, est le plus grand pourvoyeur en matière de solutions de ce genre, tout en étant lui-même le lieu idéal de jonction, de fusion de ces solutions.⁶⁹

⁶⁸ NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.158.

⁶⁹ BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris : Gallimard, 1937, p. 63 e 64.

Percebemos assim, que Breton intenciona mostrar a capacidade que teria a experiência de amor surrealista de conciliar as circunstâncias oferecidas pelo contexto social no qual estavam inseridos, àquelas proporcionadas pelo amor, nas quais são rejeitadas as vias lógicas habituais. Dessa forma, a valorização do amor como experiência corroboraria a idéia de valorização da experiência como um todo.

De maneira geral, objetivo de Breton como escritor, o de Benjamin, como filósofo e crítico e o de outros artistas contemporâneos era, nesse momento, refletir sobre esse empobrecimento no qual as circunstâncias em que se encontravam haviam induzido a sociedade, a fim de compreender todo o processo e assim, enfrentá-lo. Mas de que maneira esses artistas poderiam modificar, por meio de sua arte, o posicionamento das pessoas?

De acordo com Breton, os próprios artistas deviam começar a renovar sua visão de arte, para que, assim, pudessem também refazer sua visão da vida. A partir disso, eles expressariam um novo olhar em suas obras, intensificando esse processo de renovação e incitando à reflexão seus leitores e espectadores, esperando que assim, estes também renovassem seu modo de ver a arte e a vida:

L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. **La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons.** Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre au tragique. Le temps vient où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre ! Il y aura encore des assemblées sur les places publiques, et des mouvements auxquels vous n'avez pas espéré prendre part. Adieu les sélections absurdes, les rêves de gouffre,

les rivalités, les longues patiences, la fuite des saisons, l'ordre artificiel des idées, la rampe du danger, le temps pour tout ! **Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie.**⁷⁰

Tomando como ponto de partida esse trecho do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, percebemos que o autor acredita que a poesia pode mudar o estado de “miséria” em que se encontra a sociedade e que é possível dar adeus à “ordem artificial das idéias”, “praticando a poesia”.

Aproximando essa idéia de renovação à idéia de amor proposta pelo surrealismo, constatamos que, na opinião do autor, essa conjuntura histórica e social que os torna mudos e incapazes de se comunicar de maneira efetiva, intensa, também não lhes possibilita a vivência desse sentimento, que segundo ele como vimos, é uma experiência:

Qu'il essaie plus tard, de-ci de-là, de se reprendre, ayant senti lui manquer peu à peu toutes raisons de vivre, **incapable qu'il est devenu de se trouver à la hauteur d'une situation exceptionnelle telle que l'amour**, il n'y parviendra guère. C'est qu'il appartient désormais corps et âme à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu'on la perde de vue.⁷¹

Assim, uma vez que o pronome “il” refere-se ao indivíduo inserido nesse processo de empobrecimento da experiência, se encontra tomado, como diz o Breton, por “uma imperiosa necessidade prática”, concluímos que o autor não acredita na possibilidade de que tal indivíduo, que não busca uma mudança, seja capaz de se encontrar “à altura de uma situação excepcional tal qual a do amor”.

Resta agora nos perguntarmos qual será a proposta de Breton, especificamente em *L'Amour Fou*, para que os artistas possam realmente modificar seu modo de encarar a arte, fazendo com que suas

⁷⁰ BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*, 1924. Paris : Gallimard (Pléiade), p.322.

⁷¹ Idem, p. 312.

obras exerçam uma transformação de ponto de vista artístico também em seus leitores e espectadores. Para chegarmos a essa resposta, trataremos da maneira pela qual o autor introduz a escrita de sua obra.

Logo no início da narrativa, após fazer referência a uma cena teatral em que aparecem “seres teóricos” ou “fantasmagóricos” vestidos de preto, Breton associa sua evocação à peça *L’Haldernablou*, de 1894, do simbolista Alfred Jarry.

Si je leur cherchais dans la littérature un antécédant, je m’arrêterais à coup sûr à l’*Haldernablou* de Jarry, où coule de source **un langage litigieux** comme le leur, sans valeur d’échange immédiat, *Haldernablou* qui, en outre, se dénoue sur une évocation très semblable à la mienne: “dans la forêt triangulaire, après le crépuscule.”⁷²

A partir dessa referência, percebemos que as personagens utilizariam, segundo ele, uma linguagem “litigiosa” que não teria “valor de troca imediato”. Esse tipo de linguagem se oporia também, segundo Breton, àquela utilizada no texto de Jarry, cujos protagonistas, Haldern e Ablou, encenam um amor homossexual e trabalham com o recurso da metáfora. Henrik Jurkowski resume a peça de Jarry da seguinte forma:

Em *Haldernablou*, nenhuma ação ou quase: em lugares diferentes a cada cena, Haldern e Ablou, aos quais se mistura às vezes algum outro personagem, trocam **palavras tão carregadas de metáforas** que elas dificilmente provocariam um grande efeito no leitor. Já o **‘coro’, cujas intervenções pontuam toda a ação**, é dito, entretanto, pelo autor como ‘invisível e inconcebível’(...) Uma nota de Jarry precisa a sua função: ‘a voz do coro’, diz ele, ‘é aquela do cenário’⁷³

⁷² BRETON, André. *L’Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p.8

⁷³ JURKOWSKI, Henrik. *Métamorphoses – La marionette au XX siècle*. Ed. Institut International de la Marionnette /Charleville-Mézières, 2000. P. 40.

Assim como Jarry, Breton serve-se das metáforas para construir sua narrativa, e através delas contrapõe essa linguagem litigiosa à sua, colocando-a como estrangeira ao seu modo de escrever, no qual uma linguagem sinestésica se mostra permeada de comentários e pontuações cuja função se assemelha à do ‘coro’ em *Haldernablou*:

Le mot « convulsive », que j’ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s’il était conçu dans le mouvement et non à l’expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu’au prix de l’affirmation du rapport réciproque qui lie l’objet considéré dans son mouvement et dans son repos. **Je regrette de n’avoir pu fournir, comme complément à l’illustration de ce texte, la photographie d’une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge.**⁷⁴

A partir desses comentários explicativos de Breton em torno da palavra “convulsiva”, podemos compreender que o autor tem a intenção de que sua explicação seja o mais nítida possível para o leitor. Nesse caso, ele chega a lamentar não poder ilustrar seu texto com uma fotografia, o que tornaria a compreensão do leitor ainda mais clara. Isso nos mostra a razão pela qual sua linguagem pode ser considerada por ele como contrária àquela que não permite troca de experiências, já que Breton se preocupa todo tempo com que elas sejam compartilhadas.

Percebemos que Breton insere esses personagens fantasmagóricos cuja linguagem é “litigiosa” com o intuito de incitar o leitor a uma reflexão sobre um processo que o autor não é sequer capaz de nomear: um processo característico de sua contemporaneidade que evidencia um vazio no que diz respeito aos atos de compreender e ser compreendido.

⁷⁴ BRETON, André. *L’Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p.15.

Defrontar-se com essa impossibilidade de nomear uma experiência e por tal circunstância, tornar-se incapaz de transmiti-la, mesmo que para isso seja preciso lançar mão de outros processos de linguagem, nos remete mais uma vez ao que Benjamin chama de experiência do choque.

Visto que discutimos superficialmente essa questão no primeiro capítulo, retomaremos a noção benjaminiana de experiência do choque e consideraremos também sua idéia de “mutação de percepção” para que possamos dar conta, nesta segunda parte do trabalho, da relação entre essas idéias e a proposta surrealista de renovação da visão de arte.

O que aproxima a impossibilidade de troca - compreender e de ser compreendido - na experiência do choque, que diz respeito a um declínio da experiência em seu sentido pleno, é que, segundo Benjamin, existe também uma transformação na capacidade de percepção, o que engendra uma mudança na produção e na compreensão artística. Jeanne Marie Gagnebin comenta tais considerações do filósofo:

Esse tema, que o preocupa desde seus primeiros escritos, torna-se, no decorrer dos anos 30, uma parte inerente de sua reflexão sobre as transformações *estéticas* que chegam à maturação no início do século XX e subvertem a produção cultural, artística e política. Trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois **Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas e profundas mutações da percepção (aisthêsis) coletiva e individual.** A importância deste processo deve ser ressaltada, pois ele exclui, nas descrições de Benjamin, os argumentos moralizantes, tão frequentes em numerosas descrições contemporâneas, que nos chamam a voltar para uma continuidade perdida, a reencontrar um enraizamento secular.⁷⁵

⁷⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 55.

A transformação da percepção pela sociedade implica, segundo Benjamin, conseqüências no comportamento, por exemplo, da burguesia do final do século XIX, que, reagindo ao processo de perda de referências coletivas, inicia uma valorização de suas individualidades, assim como dos pertences pessoais. Esse valor dado ao “si” condena, portanto, tais indivíduos à solidão e à pobreza de experiência. Mais uma vez recorreremos às observações de Gagnebin sobre as afirmações do escritor alemão no que diz respeito à burguesia de sua época:

Para compensar a frieza e o anonimato sociais criados pela organização capitalista do trabalho, ela tenta recriar um pouco de calor e de *Gemütlichkeit* através do processo de *interiorização*. No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas ou rejeitadas. (...) **Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial:** a arquitetura começa a valorizar, justamente, o “interior”. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra o mundo exterior hostil e anônimo.⁷⁶

A “casa particular” citada por Gagnebin como uma espécie de refúgio para a burguesia simbolizava também, de acordo com Benjamin, juntamente com os móveis e objetos que a compunham, uma marca de possessão que ressaltaria os rastros do proprietário, na medida em que este, quando sai de sua moradia, é reduzido ao anonimato:

O interior não é somente o universo particular, ele é também a sua proteção. Morar significa deixar traços. No interior, esses traços são valorizados.⁷⁷

⁷⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 59.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. « Paris, capitale du XIX siècle », *Oeuvres Complètes*, T III. Paris : Gallimard, 2000, p.57.

Em oposição a essa interiorização idealizada por seus contemporâneos, Breton demonstra sua intenção de valorizar exatamente o contrário da alienação gerada por esse ambiente particularmente privado: o autor afirma, nesse sentido, que gostaria de morar em uma casa de cristal, onde não haveria intimidade que pudesse ser velada, onde sua espontaneidade estaria completamente exposta:

Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de **l'action spontanée** et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite. **La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris** : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces **cubes de sel gemme**.⁷⁸

O cristal representa um material transparente, que não protege o privado, ao contrário, o expõe. Nesse material, qualquer tentativa de deixar rastros se transforma em mancha a ser apagada. Assim, quando Breton diz que sua vida, sua casa, sua escrita poderiam ser transparentes como o cristal, o autor propõe uma arte ao mesmo tempo realista e denunciadora.

Dessa forma, Breton afirma valorizar principalmente o que está por trás do que é dito, o referido “ponto de sombra”, de maneira a não permitir que a transmissão de uma mensagem seja impossibilitada por falta de compreensão lingüística e que assim, seja compreendida de maneira mais completa. E é para esse ponto de sombra que sua narrativa busca convergir:

Il tend, en effet, dans la construction de la pièce idéale dont je parlais, à faire tomber le rideau du dernier acte sur **un épisode qui se perd derrière la scène**, tout au moins se joue sur cette scène à une profondeur inusitée. (...) Le

⁷⁸ BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris : Gallimard, 1937, p.17.

reste de la pièce est affaire de caprice, c'est-à-dire, comme je me le donne aussitôt à entendre, que cela ne vaut presque pas la peine d'être conçu. Je me plais à figurer toutes les lumières dont a joui le spectacle convergeant en ce **point d'ombre**.⁷⁹

O “resto da cena”, segundo o narrador, corresponde exatamente ao que seria chamado pelo *sensu comum* por encenação principal entre os atores de uma peça de teatro, o que se aplica também, de acordo com o autor, à narrativa: os fatos a serem narrados são o que menos importaria, pois o que há por trás deles seria de mais valia.

Valorizando esse “ponto de sombra”, Alfred Jarry, segue a mesma linha de escrita de Breton em sua peça *Haldernablou*, produzindo esse efeito de distanciamento dos personagens, o que cria exatamente um espaço não revelado, um ponto de sombra entre o que é contado e o que faz parte da imaginação do leitor. Entretanto, Jarry os aproxima do leitor através das considerações feitas pelo ‘coro’, que empreende assim, uma reflexão a respeito da obra:

Mas longe de se limitar ao acúmulo de sensações de diversas ordens (fazendo corresponder, em virtude de sinestésias completamente subjetivas como alguma cor, ou música ou perfume), Jarry imagina prolongar, pela escolha de sonoridades apropriadas, a impressão já produzida pelo texto e pelo cenário. (...) Nascido apenas da alquimia de correspondências, o personagem se liberta da interpretação do ator, sem, entretanto, tornar-se esvanecido; ao mesmo tempo presente e ausente, ele só se manifesta ao espectador pela via de uma operação mental, por meio da qual este último deve reconstituir a permanência e a identidade da representação, com a ajuda dos indícios frágeis e contraditórios que são dados a ele. Trata-se somente da sombra de um personagem, uma fina silhueta destacando-se a duras penas do cenário que aparece diante desse espectador.⁸⁰

⁷⁹ BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p. 8 e 9.

⁸⁰ JURKOWSKI, Henrik. *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*. Ed. Institut International de la Marionnette /Charleville-Mézières, 2000. P. 40 e 41.

Como vimos no capítulo anterior, para que haja essa reconstituição da parte do espectador (e consideraremos aqui também o leitor) assim como para que seja possível essa manifestação do personagem, é preciso que o leitor/espectador seja capaz de participar dessa operação mental. E é com tal objetivo que Breton exerce a prática que Paule Plouvier estuda e chama como “prática da negatividade”.

Plouvier afirma que é “graças a esse vazio mental que pode ser relançada a dinâmica do desejo, criadora de formas e objetos: então o automatismo mental está na raiz da ‘arte mágica’”.⁸¹ Assim, compreendemos que o automatismo funciona como um ponto de partida para a produção de imagens que são, posteriormente, minuciosamente reelaboradas sob a mediação da escrita.

Nesse aspecto, *L’Amour Fou* comprova que Breton não se utiliza de escrita automática em sua narrativa, já que como vimos, ela é construída de maneira trabalhada, alternando gêneros literários e promovendo por meio da linguagem, um movimento de distanciamento e aproximação entre personagens e leitor.

Assim, Breton se vale do automatismo apenas como conceito, não como prática em sua construção artística. Esse automatismo mental funcionaria como um tipo de inspiração que promoveria uma espécie de mote para sua produção textual. Sobre isso, Breton faz referência à maneira pela qual Leonardo da Vinci ensinava seus alunos a trabalhar a inspiração:

La leçon de Leonard engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu’ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d’eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d’être comprise. Tout le **problème du passage de la**

⁸¹ PLOUVIER, Paule. *Poétique de l’amour chez André Breton*. Paris : José Corti, 1983, p.13

subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique **serait celle de l'inspiration même.**⁸²

Breton encara, assim como Da Vinci, a constante passagem da subjetividade para a objetividade como um problema e afirma, portanto, que somente a inspiração proporcionará ao artista, e, conseqüentemente, à sua obra, uma subjetividade que dispense quaisquer tipos de técnicas. Essa subjetividade lhe possibilitaria enxergar a arte de uma maneira primitiva.

Em *L'Amour Fou*, Breton afirma que a vida quotidiana de sua época produz elementos de “aparência gratuita” que propiciam uma percepção obtida da maneira mais involuntária, e por que não dizer, primitiva possível, e que essa percepção ofereceria a solução, ao menos simbólica, para uma dificuldade do indivíduo em se relacionar consigo mesmo.

La vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un **élément d'apparente gratuité**, fonction très probablement de notre incompréhension provisoire, et qui me paraissent par suite des moins dédaignables. Je suis intimement persuadé que **toute perception** enregistrée de la manière la plus **involontaire** comme, par exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade, porte en elle la **solution**, symbolique ou autre, d'une **difficulté** où l'on est **avec soi-même**. Il n'est encore que de **savoir s'orienter dans la dédale.**⁸³

De acordo com o autor, mesmo que ainda esteja submetido à incompreensão do que percebe, o indivíduo deve se defrontar com a

⁸² BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937. Paris: Gallimard, p.125-126.

⁸³ Idem, p.22.

dificuldade de lidar com sua própria maneira de perceber e de se orientar dentro do “labirinto”, pois segundo Breton, “l’interprétation ne commence qu’où l’homme mal préparé prend peur dans cette forêt d’indices.”⁸⁴

É assim que Plouvier ratifica a redefinição da visão da construção artística a partir da qual o leitor se coloca como uma criança diante da obra de arte: sem conceitos pré-concebidos ou opiniões formadas, ele seria capaz de alcançar uma proximidade singular com a obra, para que assim, houvesse uma troca de experiências entre esse leitor e o poeta.

Além de expressar seu interesse em renovar sua visão sobre arte em *L’Amour Fou*, Breton utiliza seus conhecimentos em alquimia para corroborar a idéia de que a natureza de sua percepção, assim como a natureza de sua obra, devem ser purificadas de qualquer pré-conceito ou pré-julgamento, pois os operadores, ou seja, aqueles que trabalhavam com a alquimia na prática, buscavam, assim como ele, a sua purificação e a de seus materiais.

Podemos considerar, portanto, que alguns preceitos da alquimia se aproximam da prática da negatividade e constatamos que a atividade de um operador alquimista seria semelhante àquela que Breton propõe ao artista. Analisando a origem e as características dos textos alquimistas, percebemos que o operador realmente tem como principal objetivo fazer com que sua natureza seja mais pura. De acordo com Andrea Aromático:

Esses textos estranhos, pergaminhos, papiros, índex, apareceram quase simultaneamente na maior parte das culturas do mundo, do Oriente ao Ocidente. Eles falavam de espiritualizar a matéria e de materializar o espírito, da necessidade de tornar mais **pura a natureza do operador** para que possam ser **purificados** esses **materiais** e vice-versa.⁸⁵

⁸⁴ Idem, p.22.

⁸⁵ AROMÁTICO, Andrea. *Alchimie, le grand secret*, 1996. Paris : Gallimard, p.14

Embora pouco se fale a respeito, Breton possuía um sólido conhecimento de alquimia, e as obras de autores como Flamel, Maier, Fludd, Paracelse, Fulcanelli e seu discípulo Canseliet lhe eram muito familiares. Em oposição ao realismo, contra o qual o autor muito se colocou, a alquimia representa o maravilhoso, o que ele sempre buscou:

Les **recherches surréalistes** présentent avec les **recherches alchimiques** une remarquable **analogie de but** : la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devrait permettre à l'**imagination** de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante.⁸⁶

Relacionando essa ciência, a vida de Breton e *L'Amour Fou*, compreendemos que a obra em questão, juntamente com *Nadja* e *Arcane 17*, formam uma seqüência semelhante àquela presente nos processos alquimistas. Para entendermos melhor como o autor constrói essa relação, compartilharemos as informações do pesquisador Richard Danier, em sua tese “André Breton et l’hermétisme alchimique”:

Nadja, a **causa primeira**, marca a fase preparatória, a da concepção, da pesquisa, da aproximação de diferentes elementos em direção à ação futura. O leitor está, de seu lado, mais sensibilizado à alquimia evocada por pequenos toques do que de maneira coordenada. *L'Amour Fou* **traça a execução, o processo alquimista**. Nós assistimos à sucessão das etapas; as errâncias de *Nadja* se transformam em caminhada ordenada, logo após em ascensão, onde nenhuma hesitação é permitida até chegar ao objetivo esperado. *Arcane 17* **traduz o êxito final**. Essa obra se situa além da elaboração alquimista. A aparição de “L’Étoile”⁸⁷ coincide com esse êxito. A ênfase não está mais no processo, mas nos poderes e qualidades da “Pedra”⁸⁸, que fornece liberdade, amor e vida.

⁸⁶ BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*, 1924. Paris: Gallimard (Pléiade), p. 193.

⁸⁷ Étoile – [Trata-se da personagem feminina principal da obra, que representa também uma mulher que participa da vida de Breton, Elisa, sua última esposa]

⁸⁸ Pedra – [A pedra filosofal era o principal objetivo dos alquimistas. Segundo a lenda, era um objeto que poderia aproximar o homem de Deus.]

Tendo como base as considerações de Danier em sua tese, entendemos cada uma dessas obras como expressões de diferentes fases tanto do processo alquimista quanto da ‘purificação’ da visão do artista, ou seja, da negatividade dessa visão.

Assim, para compreendermos a razão pela qual Nadja representa a preparação, no que diz respeito à alquimia, direcionamos nossa percepção para o fato de que ela também representa o inconsciente, e o desejo do narrador em segui-lo, em desvendá-lo. Nesta passagem, vemos que Nadja desperta o interesse do narrador em decifrá-la como a um enigma:

Nous nous arrêtons à la terrasse d’un café proche de la gare du Nord. Je la regarde mieux. **Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ?** Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil ? C’est aussi **l’énigme** que pose le début de confession que, sans m’en demander davantage, avec une confiance qui pourrait (ou bien qui ne pourrait ?) être mal placée elle me fait.⁸⁹

A partir deste trecho de *Nadja*, compreendemos que, pelo viés do questionamento sobre ‘o que poderia se passar de extraordinário nos olhos da moça’, o autor se põe a refletir sobre o inconsciente, já que, para ele, tanto a moça quanto esse espaço mental são ao mesmo tempo obscuros e luminosos. A personagem mostra-se também segura de que existe um subterrâneo abaixo da cidade por onde passam, designando assim, a corrente inconsciente de sua personalidade.

Em relação à *Nadja*, *L’Amour Fou* seria uma espécie de continuação, já que ambas as protagonistas são marcadas pelo encontro decisivo do autor/narrador com uma mulher - Nadja e Ondine - , além do nascimento da filha de Breton, Aube, ser anunciado como vimos, no último

⁸⁹ BRETON, André. *Nadja*. In : *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard (Pléiade), 1988, p.685.

capítulo desse último, permitindo-nos considerar a obra como seqüência da iniciação, ou seja, como produção, sob o ponto de vista reprodutivo e alquimista.

Se pensarmos no conhecimento de Breton sobre a alquimia e analisarmos essas relações explicitadas por Danier, podemos acreditar que o autor intensificava suas próprias experiências através da escrita, fazendo com que elas fizessem parte de suas obras. Escrevendo, Breton acreditaria poder obter o sucesso de um processo alquímico.

Mas o que representaria o sucesso desse processo para os alquimistas e provavelmente para Breton? Como vimos na citação de Danier, o objetivo final, representado em *Arcane 17* por “Pierre”, ou seja, a pedra filosofal, é a aproximação entre o homem e Deus, assim como a prolongação indefinida da vida.

Assim, de acordo com Danier, ao longo das três obras, o narrador busca o autoconhecimento, a liberação de espaços mentais para compreender a si mesmo através de *Nadja*, busca o amor louco e a produção efetiva desse amor em *L'Amour Fou* e enfim, considera ter chegado ao sucesso de sua busca por esse amor em *Arcane 17*.

Mais uma vez, percebemos o quanto Breton está próximo dos narradores das três obras e o quanto ele busca deixar essa proximidade perceptível aos olhos do leitor. Assim, verificamos que Breton empresta elementos de sua vida às obras, tornando-os ainda mais intensos, de tal maneira que a produção artística começa a fazer parte também de sua realidade.

Como vimos na primeira seção desse capítulo, elementos advindos da vida real de Breton, que chamamos de intervenções autobiográficas, se conjugam com passagens ensaísticas, nas quais o autor elabora questões teóricas e críticas. Trechos com tom ensaístico em meio à

narrativa deixam transparecer a convivência de gêneros, produzindo o seu enriquecimento.

Além disso, porém, essas passagens também demonstram o interesse do autor em provocar, não só a partir da narrativa, mas sobretudo, através da linguagem que a constituiu, um movimento de encontro e de afastamento entre os personagens. Como vimos, a escrita de Breton intenciona provocar esse mesmo movimento de aproximação e distanciamento entre os personagens e o leitor. Portanto, o processo narrativo chegaria idealmente a um limite em que se tornaria transparente, abolindo a distância entre sujeito e objeto.

A propósito, assim o encontro constitui o episódio chave em *L'Amour Fou*, *Nadja* e em *Arcane 17*, exercendo um papel crucial nas três narrativas. Entretanto, podemos estabelecer algumas diferenças entre os tipos de encontros característicos de cada uma dessas obras. Em *Nadja*, por exemplo, as coincidências de todos os tipos que permeiam os passeios e reencontros durante o tempo em que se passa a história, remetem à idéia de um cruzamento de duas séries independentes, tendo cada uma sua ordem de causalidade. *Nadja* é nitidamente vidente-médium. Ela intriga e seduz o narrador, mas ele não a ama:

Elle parle maintenant comme pour elle seule, tout ce qu'elle dit ne m'intéresse plus également, elle a la tête tournée du côté opposé au mien, **je commence à être las**. Mais, sans que j'aie donné aucun signe d'impatience : « Un point, c'est tout. J'ai senti tout à coup que j'allais te faire de la peine. (Se retournant vers moi :) **C'est fini**. » Au sortir du jardin nos pas nous conduisent rue Saint-Honoré, à un bar, qui n'a pas baissé ses lumières.⁹⁰

⁹⁰ BRETON, André. *Nadja In : Oeuvres Complètes*, 1928. Paris : Gallimard (Pléiade), p.698.

Já em *Arcane 17*, o encontro do narrador com “Étoile”, a personagem feminina, demonstra ao leitor o novo amor da vida de Breton: Elisa. Nessa obra, além de reflexões de ordem pessoal e sobre os problemas que ainda viveria a sociedade do pós-guerra, Breton faz, através de descrições da cidade de Gaspésie, para onde viajou com a nova amada, declarações de amor a ela: “Cet amour qui prend tout le pouvoir, qui s’accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être.”

O encontro em *L’Amour Fou* está relacionado diretamente ao poder e ao avanço do desejo de maneira secreta. O encontro com a mulher amada, Jacqueline Lamba, que acontece de maneira estratégica no capítulo quatro, já havia sido anunciado há algum tempo. A narrativa prepara o leitor para a chegada dessa mulher a partir da anunciação de diversos catalisadores do desejo, como por exemplo, a definição da beleza e as considerações feitas sobre o acaso.

Marie-Thérèse Ligot confirma que “a organização do texto introduz assim uma orquestração da espera e das condições do encontro”.⁹¹ Os episódios que antecedem o encontro com a mulher amada remetem, com exceção do capítulo dois, que é totalmente teórico, a alguns meses do ano de 1934: o capítulo um refere-se ao dia 10 de abril, o capítulo três à primavera desse ano e o capítulo quatro decora o encontro com Jacqueline Lamba, no dia 29 de maio do mesmo ano: “Et puis je bien dire qu’à cette place, le 29 mai 1934, cette femme était scandaleusement belle.”⁹²

A continuação da narrativa, a partir do capítulo quatro, corresponde à história desse amor que atinge seu ápice cronológico e, por assim dizer geográfico, com a visita às Ilhas Canárias e com a ascensão ao pico do Teide. Essa segunda metade da narrativa remete até o mês de

⁹¹ LIGOT, Marie- Thérèse. *L’Amour Fou d’André Breton*. Paris : Gallimard, 1996, p.33

⁹² BRETON, André. *L’Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p.63.

setembro de 1936, além do último capítulo, que é dedicado ao futuro, quando o autor faz referências a sua filha Aube e a situações que poderiam se passar na vida da menina, como por exemplo, entreabrir *L'Amour Fou*, mais precisamente na primavera de 1952, aos seus 16 anos de idade.

O nascimento de sua filha remonta também à noção de continuidade, introduzida por Georges Bataille, que coloca a criança como um símbolo de que parte dos pais continuará viva quando eles morrerem. Segundo ele, a reprodução é como uma passagem da descontinuidade - consciência da mortalidade - para a continuidade - possibilidade de continuação da vida - pois apesar do autor considerar que entre dois seres descontínuos existe um abismo, a vertigem desse abismo tende a lhes fasciná-los e a conduzi-los a buscar um no outro uma forma de transpor a descontinuidade:

O espermatozóide e o óvulo são o estado elementar dos **seres descontínuos**, mas eles **se unem** e em consequência uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. **O novo ser** é, ele próprio, descontínuo, mas ele **carrega em si** a passagem para **a continuidade**, a fusão, mortal para cada um dos dois seres distintos.⁹³

Dessa forma, no momento em que Breton escreve para ela, entre as últimas páginas da obra, ele se mostra consciente de sua descontinuidade, ou seja, se percebe como um ser que não vai durar para sempre. Entretanto, Breton a coloca como a única chance de possibilitar-lhe escapar a essa “condição”:

Qu'avant tout l'idée de famille rentre sur terre ! Si j'ai aimé en vous l'accomplissement de la nécessité naturelle, c'est dans la mesure exacte où en votre personne elle n'a

⁹³ BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, 1957. Paris : Minuit, p.20.

fait qu'une avec ce qu'était pour moi la nécessité humaine, la nécessité logique et que la conciliation de ces deux nécessités m'est toujours apparue comme la seule merveille à portée de l'homme, comme la seule chance qu'il ait d'échapper de loin en loin à la méchanceté de sa condition.⁹⁴⁹⁵

Tendo aproximado, na segunda parte desta seção, as obras *Nadja*, *L'Amour Fou* e *Arcane 17*, no que concerne às questões da alquimia, do encontro e do amor, percebemos que André Breton coloca sua escrita a favor de suas próprias experiências, evidenciando a relação entre ele e os narradores.

Assim, podemos concluir que *L'Amour Fou* engloba diversas noções caras ao surrealismo e principalmente a Breton, dando conta de uma questão não muito citada pelos estudiosos do movimento, que é a idéia surrealista de amor como experiência. Essa idéia serve de mote para que Breton desenvolva uma série de outras noções - algumas vistas ao longo desta dissertação - e aproxime sua vida de sua escrita.

⁹⁵ BRETON, André. *L'Amour Fou*, 1937. Paris : Gallimard, p. 175.

4 - Conclusão

Durante os anos de pesquisa para o mestrado, concentrei-me num trabalho de leitura detalhada de *L'Amour Fou* e dos textos e livros que analisavam a obra, prevendo que grande parte da construção de minha escrita proviria das considerações por mim apreendidas através desse trabalho. De fato, as idéias expostas nesta dissertação são, em grande parte, conseqüências da contribuição significativa da realização dessas leituras.

Apesar de ter o papel de corpus principal no processo de escrita desse trabalho, *L'Amour Fou*, bem como as obras que o focalizam como estudo, não foram suficientes para dar conta de todos os elementos teóricos e críticos que estão presentes na construção da obra como um todo. As referências feitas por Breton a diversos contemporâneos e à sua própria vida revelaram-me a necessidade de buscar um novo direcionamento para as metas de leitura.

Em um primeiro momento, debrucei-me na pesquisa sobre o contexto em que o autor estava inserido quando iniciou sua participação no movimento surrealista, ou seja, busquei conferir que fatores contemporâneos poderiam incitar sua vontade, compartilhada com outros surrealistas, de propor uma revolução. Muitos textos aos quais dediquei minha atenção davam conta desse contexto, porém, optei por não me ater a uma questão que é bastante tratada por eles: o posicionamento político do surrealismo.

Além disso, como a noção de experiência com a qual estava trabalhando era concebida por Walter Benjamin, adotei suas obras como uma base teórica que permitiu a fundamentação de várias considerações feitas por mim ao longo desta dissertação. Como conseqüência, as obras de diversos autores que comentam as teorias do filósofo alemão me foram

significativamente caras e deram corpo à argumentação proposta por esse estudo.

Já que o tema principal do meu estudo era a idéia de amor surrealista considerada como uma experiência, preferi concentrar-me em tudo que estivesse ligado, mesmo que indiretamente, a tal questão. Assim, meu orientador apresentou como possibilidade de leitura o livro *Poétique de l'amour chez André Breton*, de Paule Plouvier, que representou para mim a motivação em aproximar a noção da prática da negatividade do amor surrealista, pois segundo ela, esse último dependia dessa prática para se fazer valer.

A partir das informações por mim apreendidas após a realização dessas leituras, iniciei o trabalho de escrita da introdução e do primeiro capítulo, utilizando, sobretudo, as obras sobre o surrealismo, as *Oeuvres Complètes* de Walter Benjamin e a obra de Plouvier, já citada, na construção desses dois segmentos da dissertação.

Era necessário, em um segundo momento, ater-me às primeiras referências surrealistas ao amor e à maneira como todos os gêneros da arte o abordaram. Entretanto, defrontei-me com a dificuldade de encontrar material cujo assunto principal fosse o amor surrealista, já que, como afirmo na introdução, esse tema é raramente trabalhado no que concerne às obras críticas e teóricas sobre o surrealismo. Dessa maneira, retirei o máximo de informações que consegui nas obras mais generalistas sobre o movimento.

Partindo das primeiras menções surrealistas ao amor, iniciei uma pesquisa sobre como, quando e por que Breton começa a dedicar sua escrita a esse assunto e verifiquei, através de obras que também têm *L'Amour Fou* como estudo, que a idéia de amor põe em circulação diversos conceitos caros ao surrealismo e a Breton. As principais obras cujos conteúdos foram de importância relevante para a realização da escrita sobre

o amor, objetivamente, foram *André Breton et les surprises de L'Amour Fou*, de Jean-Luc Steinmetz e *L'Amour Fou, d'André Breton*, de Marie-Thérèse Ligot.

Após a teorização das noções que fazem parte deste estudo realizada no primeiro capítulo, fez-se necessário verificar de que maneira Breton as introduzia em sua narrativa, bem como analisar a organização de sua construção. Por isso, no segundo capítulo, iniciamos a discussão sobre os gêneros literários que poderiam classificar a obra e como vimos, ela pode ser considerada narrativa, autobiografia e ensaio.

Sob o meu ponto de vista, a questão dos gêneros promoveu um debate consideravelmente complexo, na medida em que três tipos diferentes de gêneros se conjugam em uma mesma obra. Além disso, a razão pela qual o autor se utiliza de três maneiras diferentes de escrever nos renderia uma nova dissertação, sem contar que sobre esse tema, encontramos um apoio bibliográfico razoável.

Encerrando o segundo capítulo, aproximamos a idéia surrealista de amor como experiência da idéia de renovação do olhar sobre arte. Na verdade, essa seção justifica as questões trabalhadas durante toda a dissertação, pois chegamos à análise do que entendemos como o objetivo de Breton: construir uma obra que expressasse a sua visão da arte, contasse uma experiência a ser transmitida e descrevesse, da maneira mais nítida possível ao leitor, a imagem ideal do amor surrealista.

Acredito que esta pesquisa pode ser considerada mais um fio que se entrelaça à grande colcha de obras críticas sobre o surrealismo, evidenciando a possibilidade de nos atermos mais, em trabalhos futuros, à questão do amor sob a ótica do movimento, já que essa noção está como vimos, intimamente ligada às outras usualmente estudadas.

A mim, esta dissertação mostrou o que é o trabalho de um pesquisador e o quão difícil torna-se a construção da escrita no que

concerne à coesão dos temas. Nesse sentido, creio que a experiência de mestranda, apesar de muitas vezes angustiante, gerou a expectativa do aperfeiçoamento como pesquisadora e o otimismo para continuar estudando. Afinal, o que seria dessa arte chamada literatura se não fossem *as trocas de experiências?*

5 - Bibliografia

1. ABOLGASSEMI, Maxime. « La beauté sera CONVULSIVE (André Breton) ». Conferência realizada no Lycée Chateaubriand de Rennes, em 2008.
2. ALEXANDRIEN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, 1974.
3. ALMEIDA, Danielle Grace. « A construção do olhar surrealista em Nadja de André Breton » Dissertação de Mestrado defendida e aprovada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009 / 1.
4. AROMATICO, Andrea. *Alchimie, le grand secret*. Paris : Gallimard, 1996.
5. BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Editions de Minuit, 1957.
6. ----- *Documents*. Paris : Gallimard, 1968.
7. BENJAMIN, Walter. *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 2000.
8. BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*. Actes de Recherche en Sciences Sociales, 1986.
9. BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo : Cosac Naify, 1999.
10. BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1988.
11. DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *Le surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris : Larrouse, 1972.
12. DUROZOI, Gérard. *Le surréalisme*. Paris : Hazan, 2002.
13. ----- *L'Érotisme, de Bataille. Analyse Critique*. Paris : Hatier, 1977.
14. FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro : Imago, 1970-1980 – 24 vol.
15. FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.
16. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo : Perspectiva, 2009.
17. GASPARINI, Philippe. *Est-il je ?* Paris : Seuil, 2004.
18. GENDRON, Jacqueline Chénieux. *O surrealismo*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
19. GIUDICE, Anna Lo. *L'amour surréaliste*. Paris : Klincksieck, 2009.

20. LAPLANCHE, J. & LECLAIRE, S. « O inconsciente, um estudo psicanalítico ». In : EY, H. *O inconsciente*. Trad. José Batista. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1969.
21. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. *Vocabulário de Psicanálise*. Trad. Pedro Tamem. 3ª Ed São Paulo : Martins Fontes, 1994.
22. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.
23. ----- *Le désir biographique*. Paris : Université de Paris X, 1989.
24. LEROY, Cathrin Klingsöhr. *Surrealismo*. Paisagem, 2007.
25. LIGOT, Marie-Thérèse. *L'Amour Fou, d'André Breton*. Paris : Gallimard, 1996.
26. JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et Alchimie*. Paris : Buchet-Chastel, 1970.
27. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo : Iluminuras, 2002.
28. NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008.
29. PLOUVIER, Paule. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris : José Corti, 1983.
30. OLINTO, Heidrun Krieger. "Questões Institucionais no Sistema Literário". São Paulo : Revista Letras, 2004.
31. ----- "Pequenos Ego-escritos". Rio de Janeiro : Revista Palavra nº10, 2003.
32. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo : Edusp, 1997.
33. RAULET, Gérard. *Walter Benjamin*. Paris: Ellipses, 2000.
34. RUBIO, Emmanuel. *Les philosophies d'André Breton*. Suisse : L'Âge d'Homme, 2009.
35. SEBBAG, Georges. *Les éditions surréalistes*. Paris : José Corti, 1993.
36. SILVA, Márcio Seligmann. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo : Annablume, 1999.
37. STEINMETZ, Jean-Luc. *André Breton et les surprises de L'Amour Fou*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
38. WOLFGANG, Iser. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro : Eduerj, 1996.

