

A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?*

Márcia Arbex**

RESUMO: Estudo das relações entre o texto *Nadja*, de André Breton, e as ilustrações fotográficas que o acompanham, principalmente as que retratam lugares, fachadas e letreiros. Questionamento da inclusão da fotografia como recurso “antiliterário” visando eliminar a descrição. A função simbólica das imagens.

Paris, 1926. Como de costume, André Breton perambulava pelo *Boulevard Bonne Nouvelle* quando se deparou com aquela que se tornaria o modelo da “musa surrealista”, aquela cujo comportamento, falas e gestos correspondiam ao que aspirava, teoricamente, o poeta.

O fascínio imediato exercido por *Nadja* sobre Breton se repete sobre o leitor do texto *Nadja*, leitor que não só acompanha os encontros e desencontros do casal, relatados sob a forma de um diário (de 4 a 13 de outubro de 1926), mas assiste igualmente a um momento da evolução do movimento surrealista com toda sua complexidade, sua ideologia e filosofia, sua ética e estética, que se manifestam implícita ou explicitamente na narrativa.

*Recebido para publicação em junho de 1999.

**Professora do Departamento de Letras Românicas da FALE/UFMG.

O autor partiu de uma experiência pessoal transformando-a, de certa forma, num manifesto cujo objetivo seria o de afirmar a existência de um movimento que se define como um modo de viver e de pensar. Nas primeiras páginas de *Nadja*, ele reafirma a necessária simbiose entre o escrito e o vivido, insiste no fato de que Nadja não é um personagem de ficção¹ e tenta conduzir o leitor, ao longo do texto, a acreditar que Nadja é a personificação da aspiração surrealista naquele momento. O relato de seu encontro inesperado e das experiências vividas em sua companhia visam legitimar o movimento mostrando a possibilidade de “viver” de modo surrealista.

A introdução de documentos visuais, de uma “parte ilustrada” no corpo do texto faz parte dessa estratégia narrativa. Trata-se de quarenta e quatro ilustrações, na 1ª edição (1928), e de quarenta e oito na edição revisada pelo autor, em 1963: são fotografias de lugares, pessoas, objetos, obras de arte que têm por legenda um breve trecho extraído do texto (o autor também utiliza a fotografia em *Les Vases communicants* e *L'Amour fou*). A importância da imagem é atestada num longo comentário (1963:746-48) e no “Avant-Dire (dépêche retardée)” que abre o texto: a inclusão de uma “abondante illustration photographique” responde, segundo o autor, a um princípio “antillittéraire”: “éliminer toute description”² (1963: 645).

O objetivo de eliminar a descrição da narrativa está relacionado com o “processo da atitude realista” instaurado por Breton desde o *Manifeste du Surréalisme*. Sua crítica atinge a intriga, “matière à objection sans fin et guet d’ennui”; o personagem, “ce héros dont les actions et les réactions sont admirablement prévues”, ou ainda a psicologia romanesca que toma como centro “un type humain formé”.

¹ De fato, *Nadja* é incontestavelmente autobiográfico, segundo BONNET, que afirma ainda que «tout s’efforce non seulement à la vérité, mais à l’exactitude, malgré la place essentielle qu’y tient le non-dit, les rétractions de l’écriture, le halo des silences dont, néanmoins, la réverbération secrète projette sur le texte une sorte de lumière incertaine.» (1988:1496)

² Todas as citações de *Nadja* são da edição de 1963 in BRETON, André. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade).

No *Manifeste*, a crítica se estende, enfim, ao caráter linear da narração, recusado em *Nadja* pela aparente fragmentação e descontinuidade e às descrições, consideradas simples “superpositions d’images de catalogue”, “cartes postales” e “lieux comuns”³ (1924:314-15). A presença das fotografias em várias obras de Breton se explica, por um lado, pelo sentimento de inanidade da descrição, pois “ce n’est jamais l’aspect apparent des choses qui le retient, mais ce qui, en elles, nous fait incompréhensiblement signe et promet sur nous-même et notre rapport au monde une révélation.” (BONNET, 1988:1346)

No início de *Nadja*, Breton retoma o ataque às obras de ficção: “Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés.” (1963:651) E além de postular a eliminação da descrição, acrescenta um segundo princípio antiliterário que diz respeito à narrativa:

“le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l’observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu’examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s’embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style”. (1963: 645)

Em *Nadja*, Breton procura seguir, então, estes princípios antiliterários tanto no texto quanto na imagem que, numa relação significativa recíproca, seriam portadores de autenticidade, transparência e neutralidade. A fotografia seria o equivalente visível do “ton” escolhido para a narrativa: tom neutro da observação, do “document pris sur le vif” (BRETON, 1963:646). Na realidade, texto e imagem participam da mesma estratégia que visa, sobretudo, envolver o leitor numa atmosfera magnetizante onde as coincidências, o insólito e até mesmo o inacreditável são convocados a fazer parte do cotidiano.

³ BRETON, André. *Manifeste du surréalisme* (1924) in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 314-315.

A loucura de Nadja é refutada como explicação para suas atitudes e aqueles que procuram uma resposta “racional” para os fatos narrados são atacados pelo autor, que os chama de “amateurs de solutions faciles” ou “crétins de bas étage”. BEAUJOUR afirma que *Nadja* “est le produit de plusieurs tactiques destinées à déjouer le romanesque et à raviver constamment la croyance du lecteur”(1967:785). Desta forma, o leitor é preparado desde as primeiras páginas a assistir à “aparição” de Nadja como um evento extraordinário mas, ao mesmo tempo, inteiramente possível.

Nossa reflexão se limitará a examinar a questão da imagem e sua relação com o texto. A partir de um levantamento das ilustrações encontradas no texto *Nadja*, pretendeu-se definir a função de cada uma em relação ao episódio ao qual se refere textualmente e, de maneira mais abrangente, definir sua função na estratégia narrativa do autor. Constatou-se, após esse levantamento, que o propósito afirmado e reafirmado pelo autor — eliminar a descrição — nem sempre é alcançado. Mesmo se, na maioria dos casos, a imagem fotográfica substitui uma descrição ausente do texto, várias exceções podem ser observadas.

É importante notar, igualmente, que a função atribuída pelo autor à fotografia, só pode ser compreendida a partir da idéia um tanto restritiva que Breton fazia da natureza do processo fotográfico. Para o autor, a fotografia não é ícone, “re-présentation, re-production du réel, toujours susceptible (donc, aux yeux de Breton, toujours suspecte) de manipulation, de trompe-l’œil”(MOURIER-CASILE, 1994:139). Ela é indício, marca da realidade, de um ser ou de um objeto e enquanto indício, a presença das ilustrações fotográficas tem por função garantir ao leitor que os fatos narrados são verídicos.

As ilustrações podem ser divididas em duas grandes categorias: fotografias (que retratam lugares, estátuas, fachadas, vitrinas, objetos e pessoas, reproduzem quadros de pintura e impressos) e desenhos, sendo os últimos exclusivamente de Nadja. Apesar dos desenhos de

Nadja serem extremamente importantes e ocuparem um lugar especial na iconografia de *Nadja*⁴, estudaremos, sem a preocupação da exaustividade, as fotografias de lugares, fachadas e vitrinas e aquelas que lhes estão diretamente relacionadas.

As duas primeiras ilustrações situam dois momentos importantes da vida do autor: a fotografia do *Hôtel des Grands Hommes*, em Paris, mostra a fachada do hotel onde Breton morava em 1918, e onde viveu, em companhia de Philippe Soupault, a experiência da escrita automática que deu origem ao texto *Les Champs magnétiques* (1919). Desta forma, Breton faz coincidir o início de *Nadja* com os primeiros momentos do surrealismo, “iniciando”, ao mesmo tempo, o leitor, aos princípios e diretivas do movimento.

A segunda fotografia representa o *Manoir d'Ango*, propriedade em Varengeville-sur-Mer, na Normandia, onde Breton se refugiou para escrever *Nadja*, em 1927. A legenda da foto precisa que se trata de uma parte do *manoir*, mais especificamente o pombal que é citado mais adiante enquanto palco de uma cena dramática e simbólica:

“Enfin voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang!” (1963:682).

A localização desse trecho no texto, isto é, logo após o anúncio da entrada em cena de *Nadja*, é bastante significativa. A queda precipitada e sangrenta dos pombos, a qual Breton parece ter testemunhado no momento da escrita, denuncia o destino trágico da protagonista antes mesmo de seu surgimento. “Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle”, dizia *Nadja* a Breton⁵.

⁴ Assim como a maior parte das ilustrações, os desenhos de *Nadja* têm uma função testemunhal, de atestar, através de sua assinatura e escrita, a existência concreta de sua pessoa.

⁵ Carta datada de 30 de janeiro de 1927. (BONNET, 1988:1542)

A escolha do pombal como motivo central da fotografia (modificação feita pelo autor na edição de 1963) e sua relação com o episódio acima descrito, confirma o que diz ARROUYE: “le texte vectorise sémantiquement les images et valorise symboliquement tels de leurs constituants par un commentaire précis” (1982:128).

Assim como o *Hôtel* e o *Manoir*, as fotografias de lugares têm, em grande parte, valor testemunhal, garantindo a autenticidade e a veracidade dos fatos narrados, situando o autor e as pessoas que por ali passaram no tempo e no espaço, ancorando-os na realidade. Mas considerando-as em sua relação com o texto, elas adquirem um valor conotativo e simbólico.

A cidade, sobretudo a rua, surge também como campo propício para as experiências surrealistas, lugar onde ocorrem os “faits-glissades” e os “faits-précipices”, lugar das coincidências e dos encontros inesperados. Segundo Breton, Nadja “n’aimait qu’être dans la rue, pour elle seul champ d’expérience valable, dans la rue, à portée d’interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère (...)” (1963:716). Assim, o autor insere ainda as fotografias da *Porte Saint-Denis*, do *Marché aux puces*, da rua *Lafayette*, onde se encontra a livraria *L’Humanité*, lugares frequentados por ele antes do encontro com Nadja, lugares que não apresentam nada de “surrealista”, supostamente banais:

“Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera cela (?). Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce que pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d’attraction, ni dans l’espace, ni dans le temps. Non: pas même la très belle et très inutile Porte Saint-Denis.” (1963:663)

Mas como sugere MOURIER-CASILE, “leur banalité, leur neutralité voulue est pour attester que l’avènement de l’insolite, la

magique traversée des apparences, le brusque surgissement de la *merveille* s'opèrent au cœur même du quotidien" (1994:140). De fato, o imaginário surrealista não é constituído por lugares célebres de Paris. Cabe ao comportamento do espectador, à disponibilidade com a qual permite ao seu olhar vagar pelo espaço, captar os "sinais" especialmente destinados a ele.

Neste sentido, a rua *Lafayette* que serve de cenário para o encontro de Breton com Nadja, é enfocada sob um ângulo bastante revelador. Na verdade, da rua só vemos uma pequena parte do calçamento; à direita, o toldo e a vitrina de uma livraria sem nome; à esquerda, uma pequena parte da vitrina da livraria *L'Humanité* (onde Breton diz ter entrado para comprar o último livro de Trotsky e à qual se refere a legenda da foto). No centro, uma porta aberta (mais uma!)⁶ sobre a qual lemos um cartaz "On signe ici", frase seguida de uma flecha indicando a porta. No rastro das coincidências e dos sinais a serem decifrados, o *signe* passa a ser lido como *signal*, indício do encontro que se dará em alguns minutos, mais adiante, na mesma rua. Uma segunda porta, não como a *Porte Saint-Denis* permanentemente aberta para o vazio, e sim um convite a efetuar a passagem em direção ao desconhecido. Breton não dizia querer um livro "battant comme une porte" (1963:751)?

Apesar de constituírem espaços públicos, os lugares já mencionados se caracterizam pela solidão, pela ausência de transeuntes ou pela imobilidade destes, quando estão presentes, o quê não deixa de lembrar os enigmáticos quadros do pintor Chirico, reconhecido como um dos precursores do surrealismo pictural. As representações de lugares fazem pressentir o distanciamento do casal em relação ao mundo, como se, de repente, o vazio tivesse tomado conta do espaço a sua volta.

Os mercados das pulgas, assim como as ruas e as feiras de antigüidades, sempre foram locais de predileção dos surrealistas,

⁶ ARROYE (1982) identifica a «porta» como um dos temas icônicos presentes em *Nadja*.

devido aos objetos insólitos que lá se encontram. Como define Breton, são objetos “qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime (...)” (1963:676). A visita ao *Marché aux puces de Saint-Ouen*, relatada em *Nadja* e ilustrada por uma foto, serve, na verdade, a dois propósitos. Após mencionar o “pouvoir d'incantation” que Rimbaud exerce sobre ele, Breton relata duas coincidências ligadas a sua obra, sendo uma delas a descoberta de um volume das *Œuvres complètes* no mercado das pulgas, volume que, na verdade, não estava à venda, mas pertencia a uma jovem com a qual Breton discute literatura. O segundo propósito visa inserir, na mesma ocasião, a descrição de um objeto encontrado no mercado das pulgas, objeto esse ilustrado por uma foto, na página seguinte. Contrariamente ao que afirma o autor, a fotografia, neste caso, não elimina a descrição. Para mostrar o objeto “perverso” não basta sua imagem; a descrição que a acompanha, detalhada, insiste no caráter insólito, inútil e misterioso do objeto:

“(...) comme par exemple cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année, ce qui pour cela ne me le rend pas plus lisible”. (1963:676)

A leitura minuciosa do objeto e a descoberta de sua função, não o torna, aos olhos do autor, mais compreensível. Seu mistério, sua aparência de objeto que interroga ou que faz sonhar, permanece. Os objetos, mesmo banais e conhecidos, são importantes na medida em que, isolados de seu contexto, adquirem um poder até então desconhecido. A manipulação surrealista dos objetos revela, por trás de

seu aspecto manifesto, uma potencialidade que pede para ser investida pela subjetividade.

Os demais lugares ilustrados por fotografias em *Nadja*, referem-se ao período dos encontros com a Musa. Breton, agora acompanhado, recorre à fotografia para ancorar a parte mais “delirante”, mais inacreditável de sua narrativa, situando-a num tempo e espaço definidos, afastando o leitor, pela mesma ocasião, de uma possível análise ficcional do texto.

O terceiro encontro com Nadja (6 de outubro), está marcado para às cinco e meia, na *Brasserie À la Nouvelle France*, cuja fachada é reproduzida frontalmente, mesas e cadeiras desocupadas sobre a calçada, portas fechadas. Breton a encontra, de fato, a caminho do local marcado, momentos antes, por acaso, perambulando sem destino certo. Eles acabam entrando no *Café* mais próximo, este sem nome e não acompanhado de ilustração. Mais tarde, Breton a convida para jantar. Pensando se dirigir à ilha *Saint-Louis*, Nadja os conduz, na verdade, à praça *Dauphine* que, segundo Breton “est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris” (1963:695), lugar ao mesmo tempo envolvente e perturbador.⁷

A fotografia reproduzida mostra uma parte da praça vazia, as fachadas dos edifícios e, ao nível da rua, o restaurante cujo nome não é possível identificar. Assim como a foto, a legenda (“Nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins...”), favorece o espaço exterior, indicando que, uma vez do lado de fora do restaurante, o casal pode acompanhar o que se passa na praça e Nadja pode mostrar não só sua força de atração mas também seus “dons”, como nesse episódio relatado por Breton: “Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. ‘Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien, dans une minute elle va s’éclairer.

⁷ Breton explicará, bem mais tarde, a origem do mal-estar que a praça *Dauphine* lhe causa: «C’est, à ne pouvoir s’y méprendre, le sexe de Paris qui se dessine sous ses ombrages.» (BONNET, 1988:1545)

Elle sera rouge.' La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges." (1963:695)

Episódios como esses, onde as preminções ou visões de Nadja são evidenciadas, são numerosos no texto e seu autor, mesmo surpreso, não pretende tomar partido e nem emitir opinião que possa influenciar o leitor. Seguindo seu princípio antiliterário, ele se limita a observar, entre parênteses: "(Je regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité. Cependant, à pareil sujet, je m'en voudrais de prendre parti : je me borne à *convenir* que de noire, cette fenêtr est alors devenue rouge, c'est tout)." (1963:695). Apesar de sua precaução, o autor faz preceder tal episódio de um retrato de Mme Sacco, vidente que, segundo uma nota de rodapé, Breton frequentava em busca de conselhos. A própria presença desse retrato (a legenda fornece até seu endereço) parece atribuir uma importância desmedida a um personagem quase inexistente na narrativa⁸. Nem a própria Nadja tem o seu retrato no livro, a não ser através de uma montagem fotográfica onde seus olhos aparecem multiplicados. O que o personagem de Mme Sacco ilustra, de fato, é o interesse do autor pelo tema da vidência, bastante explorado em *Nadja*.

É justamente essa necessidade de tornar seu relato credível, através da "objectivation de l'incroyable" (MOURIER-CASILE, 1994:135), do relato de fatos de natureza pouco comum, que leva o autor a se preocupar com o "tom medical" a ser adotado, e com o recurso fotográfico como veiculador de credibilidade.

A fotografia de uma fonte situada no *Jardin des Tuileries* (1963:699) testemunha de mais uma etapa da deambulação do casal por Paris, naquela mesma noite. É a ocasião para Breton, em prol da "sedução mental" que Nadja exerce sobre ele, de se surpreender novamente com o que ela diz enquanto contempla o jato de água:

⁸ Mais adiante (p.710), Breton revela que Max Ernst também frequentava Mme Sacco, a qual lhe falou de Nadja.

“Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d’où elles partent toutes, jusqu’où elles s’élèvent et comme c’est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c’est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment.” (1963:698)

A surpresa de Breton se deve ao fato de Nadja ter utilizado uma comparação que se encontra justamente num livro que ele acaba de ler, e cuja edição (1750) não poderia ser conhecida de Nadja (Breton afirma que a comparação constitui a legenda de uma imagem que ilustra o terceiro dos *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de Berkeley; para enfatizar ainda mais a “coincidência”, Breton reproduz a capa dos *Dialogues*, mostrando-nos a imagem em questão: um casal — Hylas e Philonous — conversando sobre e em torno de uma fonte).

Assim como na fachada da livraria *L’Humanité* o que é focalizado é a inscrição simbólica “On signe ici”, outras fotografias de fachadas e vitrinas são reproduzidas sobretudo pela inscrição sobre o letreiro, como veremos a seguir.

Na data de 11 de outubro, Breton relata em seu diário: “Nous passons boulevard Magenta devant le *Sphinx-Hôtel*. Elle [Nadja] me montre l’enseigne lumineuse portant ses mots qui l’ont décidée à descendre là, le soir de son arrivée à Paris.” A fotografia mostra, de fato, o *boulevard*, a fachada do *hôtel* e o letreiro. Esfinge, sereia, “Mélusine”, são várias as metamorfoses de Nadja à procura de uma identidade. Como os surrealistas, ela demonstra sua sensibilidade tanto ao poder das palavras quanto ao poder das imagens. O cartaz luminoso de publicidade para as lâmpadas Mazda (reproduzido página 734), por exemplo, lembra a Breton de modo perturbador, um dos autorretratos de Nadja: “Elle s’est plu à se figurer sous l’apparence d’un papillon dont le corps serait formé par une lampe “Mazda” (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé”. (1963:727)

A curiosidade de Breton não se limita às palavras simbólicas, mas se estende às “imagens alucinatórias das palavras” (1963:658).

No início da narrativa, ao relatar as coincidências que o cercavam, o autor explica a presença das palavras enigmáticas “Bois-Charbons” que figuram na última página de *Les Champs magnétiques* :

“Les mots BOIS-CHARBONS (...) m’ont valu, tout un dimanche où je me promenais avec Soupault, de pouvoir exercer un talent bizarre de prospection à l’égard de toutes les boutiques qu’ils servent à désigner. Il me semble que je pouvais dire, dans quelque rue qu’on s’engageât, à quelle hauteur sur la droite, sur la gauche, ces boutiques apparaîtraient. Et que cela se vérifiait toujours. J’étais averti, guidé, non par l’image hallucinatoire des mots en question, mais bien par celle d’un de ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade, de part et d’autre de l’entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre. Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre. (...)” (1963:658)

A imagem fotográfica mostra a fachada de uma dessas lojas que vendiam lenha e carvão, de maneira que a descrição torna-se desnecessária e contrária ao princípio antiliterário. Mais uma imagem onde predomina o tema da porta e onde as palavras são um convite para entrar, para ultrapassar esse limite, assim como na imagem da livraria *L’Humanité*. Ao inscrever essas palavras no final de *Les Champs magnétiques* (após os nomes dos autores André Breton e Philippe Soupault e da frase “La Fin de tout”), Breton quis assinalar, através do “anonymat d’une de ces petites boutiques pauvres”, a vontade dos autores de “disparaître sans laisser de traces”. Breton percebe claramente, segundo BONNET, a relação das palavras “Bois et Charbons” com a pulsão de morte onde se confundem a atração pelo anonimato, a tentação do silêncio poético e a do suicídio (1988:1171).

Além de retratar um lugar, a fotografia é também “un document de l’émerveillement imaginaire du narrateur” (ARROUYE, 1982:129) e as palavras, inscritas na própria imagem, são “trampolins para o espírito”. Se por um lado as inscrições nos letreiros permitem alcançar

a surrealidade, por outro, elas indicam o momento presente, como a placa “Les Aubes”, última imagem fotográfica de *Nadja*. Propositadamente enfocada de maneira a esconder seu conteúdo completo (“Sous les aubes”),⁹ percebe-se assim a função simbólica que Breton imprime à expressão reduzida “les aubes” sobre a placa azul celeste: o alvorecer da existência através de um novo amor, apenas indicado através de um “tu” enigmático, mas que vem justificar a própria escrita:

“C’est cette histoire que, moi aussi, j’ai obéi au désir de te conter, alors que je te connaissais à peine, toi qui ne peux plus te souvenir, mais qui ayant, comme par hasard, eu connaissance du début de ce livre, es intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès de moi sans doute pour me rappeler que je le voulais *battant comme une porte* et que par cette porte je ne verrais sans doute jamais entrer que toi. Entrer et sortir que toi. Toi qui de tout ce qu’ici j’ai dit n’auras reçu qu’un peu de pluie sur ta main levée vers *les aubes*”. (1963:749)

Assim, no epílogo, *Nadja* desaparece deixando o lugar para o “toi” e o “tu” que vêm negar, pelo seu caráter enigmático, a transparência e objetividade requeridas inicialmente para a narrativa. A opacidade toma conta da “*maison de verre*” onde o autor pretendeu se instalar. O procedimento antiliterário que consistia em substituir a descrição pela fotografia torna-se ineficaz, desnecessário. Se, para garantir a veracidade da existência de *Nadja*, Breton recorreu aos seus desenhos, sua assinatura e apenas à imagem de seus olhos, para comprovar a entrada em cena de um novo amor, ele recorreu a uma inscrição simbólica. A placa azul celeste “*les aubes*”, imagem final, representa ao mesmo tempo um lugar e vale como retrato da mulher amada.

⁹ Segundo BONNET (1988:1559).

A partir dos exemplos acima citados, percebemos claramente que a função das imagens vai bem além da simples “eliminação da descrição”. Como diz MOURIER-CASILE:

“L’image ne vient pas s’ajouter, tautologiquement, au texte. Elle ne se contente pas d’illustrer; elle entretient avec lui des rapports proprement organiques et participe de plein droit à la production du sens. Par tout un jeu d’interférences actives, elle entre en résonance avec lui. Et, réversiblement, le texte avec elle. Dans la complexité — mûrement concertée — de leur double articulation, le texte et l’image, exaltant réciproquement leurs pouvoirs, réclament une lecture en quelque sorte bifocale. *Nadja* (se) constitue ainsi (en) un étrange objet à lire-voir.” (1994: 138)

O tratamento semelhante dado ao texto e à imagem resulta, de fato, numa “cumplicidade” significativa entre os dois. Mas a autenticidade e a veracidade que o autor quis imprimir ao texto através das ilustrações fotográficas ficam comprometidas a partir do momento em que a neutralidade buscada escapa ao autor. Isto quando o autor não modificou, ele mesmo, as imagens da primeira para a segunda edição, procurando reproduzi-las “sous l’angle spécial dont [il] les avai[t] [lui]-même considérés” (1963:746). Mesmo tendo sido cuidadosamente escolhidas, as imagens que constituem a “parte ilustrada” de *Nadja* não são neutras. Pelo contrário. No que diz respeito às imagens de lugares que tentamos analisar aqui, o que se constata é que elas não foram convocadas somente como cenário para um episódio da experiência vivida, mas que seu simbolismo é marcante, senão valorizado pelo texto que o evidencia. O estranhamento causado pela solidão dos lugares fotografados, as numerosas portas fechadas ou que se abrem para a escuridão, as palavras enigmáticas dos letreiros focalizados, o caráter onírico e emotivo das cenas, são aspectos que denotam que a objetividade fotográfica só é aparente. A fotografia, testemunho denotativo e referencial, torna-se revelação conotativa e simbólica.

RÉSUMÉ: Étude des rapports entre le texte *Nadja*, d'André Breton, et ses illustrations photographiques, surtout celles qui représentent des lieux, des façades et des enseignes. Mise en question de l'introduction de la photographie en tant que procédé "antilittéraire" ayant pour objectif éliminer la description. La fonction symbolique des images.

Bibliografia:

- ARROUYE, Jean. "La photographie dans Nadja", *Mélusine*, n° IV: Le Livre surréaliste/ Actes du Colloque en Sorbonne organisé par H. BEHAR, juin 1981. Lausanne: L' Age d'Homme, 1982.
- BEAUJOUR, Michel. "Qu'est-ce que Nadja?", *La Nouvelle Revue française*, n° 172, Paris, Gallimard, pp.780-790, abril 1967.
- BONNET, Marguerite. *Notes et variantes* in BRETON, André. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988. (Bibliothèque de la Pléiade)
- BRETON, André. *Nadja* (1963), in *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988. (Bibliothèque de la Pléiade)
- HAMON, Philippe. *La Description littéraire*. Paris: Macula, 1991.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton*. Paris: Gallimard, 1994.