

*A ausência presente: o apagamento  
fotoliterário da pessoa de Nadja e o Mito  
do Surrealismo<sup>1</sup>*

The present absence: the photoliterary effacement of the  
person of Nadja and the Myth of Surrealism

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, propomos-nos a analisar a obra *Nadja* (1928), de André Breton, sob o aspecto das relações fotoliterárias que gravitam em torno da utilização de fotografias em sua composição, partindo da dialética da ausência/presença. Visamos demonstrar como se dá o processo de ausenciamento da jovem e analisar o seu total apagamento na fotomontagem “Seus olhos de avenca”. Para isso, contamos com o aporte teórico dos Estudos Fotoliterários e recorreremos ao suporte de parte da fortuna crítica da obra que se dedicou a essa temática, bem como ao princípio da fragmentação do corpo na estética da arte moderna.

**Palavras-chave:** Fotoliteratura; *Nadja*; Ausência/Presença; Apagamento; Fragmentação.

**Abstract:** *In this article, we propose to analyze the work Nadja (1928), by André Breton, under the aspect of the photoliterary relations that gravitate around the use of photographs in its composition, by means of the dialectic of absence/presence. We aim to demonstrate how the process of absence of the young woman takes place and to analyze its total effacement in the photomontage "Your eyes of fern". For this, we count on the theoretical contribution of the Photoliterary Studies and we will resort to the support of part of the*

---

<sup>1</sup> Este artigo vincula-se às pesquisas desenvolvidas no curso de Doutorado, que contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior/CAPES.

<sup>2</sup>Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília/UnB (CAPES). Professora do curso superior de licenciatura em Letras Língua Portuguesa do Instituto Federal de Brasília/IFB, pesquisadora colaboradora e orientadora de Mestrado Acadêmico, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-Lit/UnB).

*critical fortune of the work dedicated to this theme, as well as to the principle of fragmentation of the body in the aesthetics of modern art.*

**Keywords:** *Photoliterature; Nadja; Absence/Presence; Effacement; Fragmentation.*

### Introdução

Obra fundamental de André Breton, *Nadja* (1928), espécie de ensaio autobiográfico fragmentado, apresenta uma estrutura híbrida, evidente pelo consórcio palavra-imagem fotográfica, e busca reproduzir, por meio de uma escrita posterior aos eventos narrados, a instantaneidade – própria da fotografia – em sua parte construída em formato de diário.

De antemão, percebe-se que, mediante essa estrutura, um dos propósitos que se instaura nessa obra enigmática e fronteira corresponde ao desejo de representar e de dar presença ao que está, em verdade, ausente. Seja em palavras, seja em imagens, esse livro, à semelhança de um gesto fotográfico, “ao congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, [...] funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 134).

A fotografia, conforme compara Daniel Grojnowski, em *Photographie et langage* (2002), é uma forma de tradução da ausência, pois – assim como os sonhos – tenta preencher o espaço deixado pelo ausente, mas acaba por exibir a própria ausência. A fotografia busca preencher o vazio, mas sempre o faz por representação, por decalque.

Tal qual um *traço do real que foi* (BARTHES, 1984), uma das potencialidades específicas da mídia fotográfica que podemos reconhecer transferida para esse texto é a de anunciar que aquela presença confirma uma ausência, de modo análogo ao entendimento de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* (2012), para quem, a força pragmática da ontologia indiciária da fotografia produz um efeito em que a presença “afirma” a ausência e a ausência “afirma” a presença. E isso se deve, evidentemente, ao caráter duplo de que se recobre o ato fotográfico: a captura do real em seu estado passado, uma mescla simultânea, portanto, do *passado* e do *real*, algo que foi e que já não é mais. Em outros termos, na fotografia, nesse signo de ausência, assim como no texto literário, “Obrigatoriamente, qualquer chapa só mostra *em seu lugar* uma ausência existencial. O que se olha na película jamais esteve *ali*” (DUBOIS, 2012, p. 88, grifos do autor).

Nessa estreita relação literatura e fotografia, parece certo que, em *Nadja*, reverbera uma forma de ausência-presente (ou uma presença-ausente), elemento fundamental que buscaremos analisar ao longo deste artigo à luz dos Estudos Fotoliterários. Propagando-se pelas páginas de um livro que, por fim, presentifica e eterniza a ausência da *pessoa* de Nadja, esse eixo estruturante<sup>3</sup> da obra poderá ser visto e reafirmado no texto e duplicado em diversas interferências fotoliterárias, como podemos ver por meio de algumas marcas textuais e fotográficas da ausência, que alicerçarão a análise da fotomontagem “Seus olhos de avenca”, entendida aqui como a metáfora fotoliterária da transmutação de Nadja em mito, no Mito central do Surrealismo.

### A ausência presente

Do ponto de vista narrativo, essa obra apresenta uma forte apropriação da voz de Nadja pelo narrador André, de quem, aliás, “Agora [...] Nadja, a pessoa de Nadja está tão longe” (BRETON, 2007, p. 137)<sup>4</sup>. Outrossim, ao longo do *récit* é possível notar diversas cenas de distanciamento gradual entre o narrador e a jovem, afastamentos que fazem com que André precise recitar, por exemplo, um poema de Baudelaire “para trazê-la de volta a mim” (p. 81). As marcas desse abismo e do decorrente apagamento da jovem são progressivas e observadas em frases como “quase não responde mais às minhas perguntas” (p. 81) e na passagem em que, no Boulevard Magenta, ponto a partir do qual seus destinos se desunem definitivamente, os dois amantes deambulam “pelas ruas, um ao lado do outro, mas bastante separados” (p. 97).

O desacordo entre os dois torna-se cada vez mais evidente, assinalado a partir de então pelo narrador por sua impaciência e seu aborrecimento com a jovem. Avolumando-se ao longo do texto, a separação do casal e o apagamento de Nadja são reforçados e seguem até o momento do anúncio de sua internação, precedido entretanto das confissões de que “Fazia um bom tempo que eu havia deixado de me entender com Nadja. Para falar

---

<sup>3</sup> Mais detalhamentos acerca dos eixos fotoliterários dessa obra podem ser encontrados em estudos anteriores que constam em *O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em Nadja*, de André Breton, tese defendida por mim na Universidade de Brasília em 2019.

<sup>4</sup> Tradução brasileira de Ivo Barroso (Cosac Naify). As referências à paginação neste artigo, salvo em menção contrária, referem-se a essa edição de *Nadja* (2007).

a verdade, talvez nunca tenhamos nos entendido” (p. 125) ou de que “Tudo o que nos faz poder viver da vida de outra pessoa [...] para mim também não existia mais, nunca existiu: eu não tinha a menor dúvida” (p. 125).

Paralelamente a essa desunião amorosa, Nadja, a “não encontrável” (p. 89), torna-se cada vez mais ausente em relação ao mundo, encarcerando-se, ao mesmo tempo, em sua solidão e em sua liberdade, o que revela, por exemplo, essa afirmação do narrador, na página 85: “Fala agora como se estivesse sozinha, tudo o que diz também não me interessa; está com a cabeça virada para o lado oposto e começo a me cansar daquilo”.

Ademais, após a notícia do agravamento do estado mental da jovem e de seu consequente internamento psiquiátrico, segundo observa Pascaline Mourier-Casile em *Nadja d’André Breton* (1994), é sintomático que essa jovem permaneça estranhamente “ausente”, pois essa alusão nada mais é do que um “puro pretexto – ou alibi – de uma polêmica que excede sua pessoa”<sup>5</sup> (MOURIER-CASILE, 1994, p. 29), isto é, um alibi para a manifestação do desprezo de André Breton pela psiquiatria, desprezo, aliás, “tamanho que ainda não me atrevi a procurar saber o que aconteceu com Nadja” (p. 131).

Outro apagamento aparentemente proposital da figura de Nadja – nesse caso sobretudo de seu corpo físico – é revelado por certas elipses na cena que fazem menção à noite de 12 de outubro, apresentada na versão de 1928, mas atenuada após a revisão do autor em 1963, ou mesmo pela retirada de outros termos que faziam referência a experiências carnais entre os dois. Notemos, por exemplo, que onde se lê, na edição de 1963, “nosso último encontro” (p. 123), era antes lido, em 1928, “a última visita que eu lhe fiz”<sup>6</sup> (apud BONNET, 1988, p. 1555). Essa alteração se deve provavelmente ao fato de que fazer uma visita a uma jovem que mora sozinha em um quarto de hotel denotaria decerto uma forma de alusão à sexualidade.

Acerca da viagem narrada na passagem do dia 12 de outubro, observemos também que foi ocultada a expressão relativa ao compartimento “de primeira classe”, tornando-se apenas “no compartimento do trem” (p. 99), uma vez que, para Mourier-Casile (1994, p. 173), o compartimento de primeira classe poderia sugerir sem dúvida o conforto e o acolhimento próprios da intimidade sexual.

---

<sup>5</sup> Tradução minha, do original “Pur prétexte – ou alibi – d’une polémique qui excède sa personne”. Todas as traduções de citações, salvo em menção contrária, são de minha responsabilidade.

<sup>6</sup> “la dernière visite que je lui ai faite”.

Sobre a viagem do dia 12 de outubro, é sugestivo ainda que, do trecho que se encontra, hoje, na versão de 1963, “somos obrigados a esperar o próximo trem, que nos levará a Saint-Germain em mais ou menos uma hora. Passando em frente ao castelo, Nadja viu-se no papel de Mme. de Chevreuse” (p. 100), tenha sido retirada qualquer menção anterior ao hotel em que os dois passaram a noite. Na primeira edição da obra, o leitor encontrava em seu lugar o seguinte excerto: “Nós decidimos esperar o próximo trem para Saint-Germain. Lá nós descemos, por volta de uma hora da manhã, no ‘Hôtel du Prince de Galles’. Passando em frente ao castelo, Nadja quis ser Madame de Chevreuse”<sup>7</sup> (apud BONNET, 1988, p. 1551). Ora, essa pequena ocultação tem um enorme efeito de apagamento carnal, o que poderia ser compreendido como respeito ao decoro. Todavia, os anos 1960 foram justamente marcados pela liberação sexual, o que não justificaria essa necessidade e reforça a hipótese de uma tentativa deliberada de ausenciar Nadja e, mais nitidamente, o seu corpo.

A fortuna crítica de Breton interpreta com frequência nessa elipse uma busca de “descarnar” a relação entre esses dois amantes, a fim de preservar a idealização da jovem e a pureza dessa paixão tão poética quanto platônica, o que não deixa de ser a confirmação, por mais uma estratégia narrativa, do apagamento textual e do sacrifício mítico da *pessoa* de Nadja.

A essas constatações somamos um apontamento bastante recorrente nos exames críticos: a ausência de fotografias da jovem Nadja em uma obra fotoliterária composta por 48 imagens, o que, sem dúvida, não é um fato fortuito. Por certo, não é difícil notar que, de um lado, como já sugerido por diversos autores, não seria possível representar e descrever essa jovem, o que equivaleria a *decifrar a esfinge*. São, inclusive, frequentes as afirmações de que “a imagem de Nadja se recusa à representação, e essa recusa é em si mesma colocada sob o selo do mistério”<sup>8</sup> (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 136).

Por outro lado, aproximando-se de nossas leituras, acreditamos que o autor age voluntariamente na ocultação da imagem da *pessoa* de Nadja para que a sua musa, o Mito-Nadja, permaneça não-encontrável, não-definida nas páginas de sua obra, tendo em vista

---

<sup>7</sup> “Nous décidons d’attendre le prochain train pour Saint-Germain. Nous y descendons, vers une heure du matin, à l’ « Hôtel du Prince de Galles ». En passant devant le château, Nadja a voulu être Madame de Chevreuse”.

<sup>8</sup> “l’image de Nadja se refuse à la représentation, et ce refus lui-même est placé sous le sceau du mystère”.

que “a esfinge não tem rosto” e “não pode ser fixada num só retrato”, mas é reconhecida quando, “por um retorno às fontes do mito, ela revela sua ‘alma errante’” (MORAES, 2002, p. 119), segundo adverte Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível* (2002).

Nesse sentido, Marguerite Bonnet observa que não existia em posse do escritor nenhuma fotografia da jovem que pudesse ter sido usada para ilustrar a narrativa – bem como se pode verificar examinando o Arquivo *online* do autor. Esse motivo não seria suficiente, entretanto, para justificar sua escolha. Isso porque a fotografia utilizada para a produção da fotomontagem que é encontrada nas páginas do livro a partir de 1963, embora tenha sido considerada de “procedência enigmática” (BONNET, 1988, p. 1506), o que pode sugerir uma montagem aleatória de olhos femininos, como outras colagens feitas pelo escritor, é de fato de Léona, a jovem com quem o escritor esteve durante aqueles dias.

Com efeito, parece certo que essa fotomontagem tenha sido realizada por meio do recorte de uma fotografia da jovem, conforme consta na biografia escrita por Hester Albach, *Léona, héroïne du surréalisme* (2009): trata-se de uma montagem procedente de um retrato da moça tirado durante a primavera de 1920, datado de seus primeiros dias em Paris (conforme ALBACH, 2009, p. 92).

A ausência de um retrato, sobretudo literal, da jovem remete sem dúvida à recusa constante de identidade reivindicada pela figura enigmática e transitória da “alma errante”. Como observa Ana Martins Marques, em sua tese de doutorado (2013), a questão de identidade e de sua perturbação ou renúncia foi sempre central no movimento surrealista e, dessa forma,

Insistentemente tematizada pelos teóricos do movimento, sua importância pode ser percebida na recorrência do tema do duplo, nas diversas desmontagens e desfigurações do corpo na pintura (e na fotografia) surrealista, nas suas inúmeras metamorfoses, bem como na valorização de experiências que conduzem à exploração do inconsciente, à dissolução ou à perda da personalidade: o sonho, as experiências com o sono hipnótico e a escrita automática, a loucura, a droga, o amor – tudo aquilo que é capaz de lançar o homem para “fora de si”. (MARQUES, 2013, p. 39)

Nessa perspectiva, as formulações encontradas em *Nadja: littérature et langages de l’image* (2002), de Jean-Albert Bron, Christine Leiglon e Annie Urbanik-Rizk, salientam o que os autores consideram como a “imagem ausente” de Nadja, isto é, o efeito do

“paradoxo essencial do trabalho de escritura visual em *Nadja*”<sup>9</sup> (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 134) de instalar, por meio das 48 páginas de fotografias organizadas pelo autor, uma presença visual “que designa, a cada página um pouco mais, a imagem ausente, mantida para além da percepção sensível, a imagem da mulher que assombra o livro”<sup>10</sup> (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 134-135).

Inicialmente, sem qualquer fotografia dedicada a ela, a imagem “Seus olhos de avenca” inserida em 1963 também não fixa nem representa o rosto desse enigma, o que pode ser justificado pela necessidade de manter a pessoa da mulher real preservada no espaço da sugestão, do mistério, do sonho. Nadja foge de qualquer representação visual, e o retrato adicionado na edição definitiva da obra nos atrai sobremaneira pela leitura de interpretações simbólicas, o que ocorre igualmente, salientamos, com as imagens das demais mulheres amadas, que são essas também apontadas na obra por outras duas metáforas fotoliterárias: a luva de bronze (Lise Meyer) e a placa indicativa “Les Aubes” (Suzanne Muzard). Para esses três críticos, o que se vê em *Nadja* é um “obstinado trabalho de ocultação da imagem da mulher e do amor”<sup>11</sup> (BRON, LEIGLON e URBANIK-RIZK, 2002, p. 135).

Na leitura de Magali Nachtergaele, em *Nadja. Images, désir et sacrifice* (2005), a não inserção de uma imagem fotográfica que fizesse referência à Nadja na edição de 1928 – com exceção de seus autorretratos desenhados, que não são capazes de carregar, ressaltamos, ao contrário das fotografias, o traço metonímico do real – gera a própria “representação da grande ausência, aquela que não se vê, o irrepresentável”<sup>12</sup> (NACHTERGAEL, 2005, p. 161), o que nos parece permanecer na edição de 1963, tendo em vista que a *pessoa* de Nadja continua irrepresentada e irrepresentável, substituída nessa fotografia pelo Mito-Nadja.

Se faltam fotos literais de Nadja, não faltam, no entanto, fotografias que marquem essa ausência. E, de modo complementar, diversas são as imagens fotográficas que a representam em formas míticas ou mesmo que auxiliam a instituir a figura de um Mito. O apagamento gradual da *pessoa* de Nadja se deve à gênese e à consolidação desse Mito

---

<sup>9</sup> “paradoxe essentiel du travail d’écriture visuelle dans *Nadja*”.

<sup>10</sup> “qui désigne, à chaque page un peu plus, l’image absente, maintenue dans un au-delà de la perception sensible, l’image de la femme qui hante le livre”.

<sup>11</sup> “l’obstiné travail d’occultation de l’image de la femme et de l’amour”.

<sup>12</sup> “représentation de la grande absente, celle que l’on ne voit pas, l’irreprésentable”.

Mulher-Surrealismo, o que acontece textual e narrativamente por meio das escolhas poéticas e estratégias narrativas do escritor – e fotograficamente, como poderemos ver adiante.

Em muitas fotografias dessa obra, o objetivo é menos o de representar literalmente o que se vê na imagem do que exprimir significados metafóricos. “O anúncio luminoso das lâmpadas Mazda, nos grandes bulevares” (p. 124) é um caso exemplar de desvio à ilustração literal que reforça a instauração – pela ausência da *pessoa* de Nadja – do “retrato” do Mito que ela representa para o narrador-autor.

No que tange à sua inserção na narrativa, após esclarecer que a jovem se representava frequentemente na forma de seres míticos, como Melusina, o narrador explica que ele já vira a moça tentar “transportar o que fosse possível dessa semelhança para a vida real” (p. 122) ao pedir ao cabeleireiro que dividisse seu cabelo em cinco, deixando o desenho de uma estrela no alto da testa, e o enrolasse em forma de “chifres de carneiro”. Logo depois, o narrador André apresenta outra dentre as autofigurações da jovem: ela gostava de se ver “sob a forma de uma borboleta cujo corpo era formado por uma lâmpada Mazda (Nadja)” (p. 122). Ver os anúncios luminosos das lâmpadas nos grandes bulevares ganha assim um novo significado para o narrador, que passa a sentir embaraço diante dessas fachadas.

Dois páginas adiante, o leitor encontra não somente um anúncio de lâmpada (“*O anúncio luminoso das lâmpadas Mazda, nos grandes bulevares...*”, BRETON, 2007, p. 124), mas um retrato simbólico de Nadja e a comprovação viva do acaso objetivo. Fascinado pela criação automática de metáforas concebidas irracionalmente, o escritor apresenta uma fotografia (a própria materialização de uma metáfora que se cria involuntariamente) na qual se vê, na imagem proposta pelo fotógrafo Jacques-André Boiffard (1902-1961), em um jogo de contraste escuro-claro, decorrente da luz irradiada pela lâmpada, a reunião de diversos símbolos relacionados à jovem esfinge.

A forma de corpo almejada pela moça (uma borboleta luminosa cujo corpo é representado por uma lâmpada), conforme um de seus autorretratos simbólicos encontrados no Arquivo do autor (disponível *online* em <http://www.andrebretton.fr>), é transformada nessa publicidade na própria lâmpada Mazda, cuja sonoridade e as letras associam-se de imediato ao nome Nadja, e os cabelos em formato de chifres reaparecem no cartaz nos dois “carneiros saltitantes” (p. 122) que se enfrentam.

Em um só flash de luz, a imagem fotográfica criada capta e registra um acaso que alia as duas principais metáforas representativas da jovem mulher, a borboleta luminosa e Melusina com os chifres de carneiro. Nesse retrato simbólico, vemos novamente o reflexo da ausência da moça, porquanto a referência à pessoa real está ainda mais distanciada, tendo em vista que, como alerta Jean Arrouye, em “La photographie dans « Nadja »” (1983), essa fotografia é “uma imagem em terceiro grau”<sup>13</sup>, ao que o texto faz coro, explicando que Mazda “não é senão um eco deformado do nome de Nadja”<sup>14</sup> (ARROUYE, 1983, p. 145). Ausente e presente ao mesmo tempo nessa fotografia, a jovem é transmutada definitivamente e deixa de ser Nadja para ser Mazda e Melusina, passando de seus desenhos à realidade fotográfica.

A *pessoa* de Nadja não está nas imagens inseridas na obra. Contudo (e por isso mesmo), as significações simbólicas sugeridas por essas interferências fotoliterárias aludem a ela e impõem assim a dialética ausência-presença/presença-ausência, apontando uma vez ainda ao seu leitor que ela permanece ausente na obra que (no entanto) leva seu nome.

Ao ser gerada essa tensão ausência-presença da figura da jovem e serem instaurados os sentidos metafóricos, mais algumas evidências da composição fotoliterária do Mito-Nadja nos são fornecidas, o que se completará de modo peremptório pela nossa leitura fotoliterária de “Seus olhos de avenca”.

Antes de passarmos à análise dessa fotomontagem, “Seus olhos de avenca”, é importante apenas frisar que nessa obra todas as aparições das formas da Mulher Amada são ausentes e as suas imagens aparecem sob a dialética ausência-presença nas fotográficas metafóricas. Isolado no início da narrativa e abandonado durante sua conclusão, esse livro perpetua e reproduz os ecos das diversas ausências e vazios do autor em suas páginas. Não é forçoso assinalar por exemplo que, evocada, mas encoberta (apagada?) pelo pronome “tu”, Suzanne Muzard houvera deixado o escritor, do que se veem ressonâncias na escritura da obra pela descrição da imagem da locomotiva que “resfolga sem cessar na estação de Lyon” (p. 146) e que parte levando a amante e seu outro amado, Emmanuel Berl<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> “une image au troisième degré”.

<sup>14</sup> “n’est qu’un écho déformé du nom de Nadja”.

<sup>15</sup> Mais informações a respeito podem ser encontradas em Bonnet (1988) e em Sebbag (2004).

Não por acaso, segundo bem observa Jérôme Thélot, em “Nadja, Violência e Moral” (2008), o escritor de *Nadja* finaliza seu texto desfazendo-se até mesmo da responsabilidade pela escrita do livro. Indagamo-nos, como esse crítico e os leitores, por que?:

Por que é preciso insistir sobre sua passividade nessa redação a ponto de, em seguida, atribuir a vontade de concretizá-la a Suzanne Muzard? Por que, após ter solenemente declarado que “a vida é diferente do que escrevemos” e, após ter denegrido “todo homem que tem tempo para preparar uma coisa como um livro”, precise terminar o seu, desmerecendo-o: “talvez não fosse muito necessário que este livro existisse”? (THÉLOT, 2008, p. 795)

A resposta de Thélot afinal é categórica e corrobora nossas interpretações: “É que um livro é uma falta, escrever é uma violência” (THÉLOT, 2008, p. 795). Tal qual uma fotografia, esse livro todo é falta, é ausência, é perda, é resto.

### “Seus olhos de avenca”: o apagamento da *pessoa* de Nadja e o Mito do Surrealismo

Preocupação já levantada por outros críticos, como Mourier-Casile e Robert Pujade, a enigmática reduplicação “Seus olhos de avenca” foi considerada a “única visualização da ‘verdadeira Nadja’, da ‘vidente’, que vem completar tardiamente seus autorretratos simbólicos”<sup>16</sup> (MOURIER-CASILE, 1994, p. 136), imagem essa que “parece [...] fazer exceção a essa ausência fotográfica de Nadja”<sup>17</sup> (PUJADE, 2015, p. 153).

Entretanto, buscamos salientar que justamente a única fotografia de Nadja, à qual somos levados a crer que o autor teve acesso, não é de modo algum usada para representá-la nem literal tampouco simbolicamente. Pelo contrário, essa fotografia é trabalhada esteticamente para instaurar em definitivo, agora em imagem, o Mito-Musa do Surrealismo. Essa fotografia, única fotografia na qual havia a imagem da *pessoa* de Nadja, não opera com o objetivo de representá-la e – longe disso – reafirma sua ausência.

Para conduzir essa análise, é necessário iniciarmos por reavivar as considerações de Eliane Robert Moraes acerca dos procedimentos de fragmentação do corpo recorrentes na estética da arte moderna. Recurso estético presente no Surrealismo, a disjunção da

---

<sup>16</sup> “unique visualisation de la « vraie Nadja », de la « voyante », qui vient compléter tardivement ses autoportraits symboliques”.

<sup>17</sup> “semble [...] faire exception à cette absence photographique de Nadja”.

integridade física é um recurso bastante verificado tanto nas artes visuais quanto na poesia modernas, e o corpo humano aparece com frequência decomposto, a partir das colagens, por exemplo, que têm por resultado o desvio dos objetos e dos corpos de seu sentido original, “fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida” (MORAES, 2002, p. 44).

De acordo com os estudos de Moraes (2002), fragmentar e decompor são palavras-chave para o “espírito moderno”, uma vez que “as formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero” (MORAES, 2002, p. 56). O corpo humano surge fragmentado em pinturas, fotografias, colagens ou fotomontagens e, por isso, desumanizado, o que decorre fundamentalmente da própria fragmentação da consciência tão eminente nas artes modernas e contemporâneas. Marca irrefutável da arte cubista, a fragmentação é usual igualmente nas fotografias de Boiffard, nos textos bretonianos ou nos quadros de Salvador Dalí.

Ponto de partida para nossa apreciação, Moraes esclarece que a decomposição do corpo humano no Surrealismo fragmenta e dissolve, podendo até mesmo suprimir a identidade e causar a perda do sujeito. Nas palavras dessa crítica,

Do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. De Bellmer a Aragon, de Breton a Bataille, a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão de identidade corporal chegava então ao seu grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta. (MORAES, 2002, p. 70)

Seguindo nessa esteira, o primeiro aspecto que observamos nessa fotomontagem (BRETON, 2007, p. 104) é a decomposição da figura e do corpo de Nadja, recortada, fragmentada e trabalhada esteticamente a partir presumivelmente da sua fotografia tirada na primavera de 1920. Típico recurso estético surrealista, lembremo-nos de que a fragmentação é também usada como motivo central dos versos bretonianos no poema “L’Union libre”, em que a mulher amada é decomposta e cada um de seus pedaços torna-se autônomo.

Nesse sentido, é relevante destacar que, sendo o corpo humano a referência de unidade material imediata do ser, que forma o todo “através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade” (MORAES, 2002, p. 60), o ataque a esse elemento

configura-se claramente uma ruptura da integridade única, o que em nossa leitura equivale ao princípio da completa destruição da presença de Nadja.

Tanto a sua fragmentação quanto a sua ausência, pela falta ou pela substituição simbólica, reforça o efeito de apagamento da *pessoa* de Nadja dessa obra. Nadja, tornada objeto do discurso poético, é aqui um objeto ausente e – como um efetivo “objeto ausente” comum às obras surrealistas – revela-se sempre “na condição de fantasma” e devolve “o desejo a sua origem para realçar sua potência imaginária” (MORAES, 2002, p. 66).

Uma percepção análoga é apresentada por Ana Martins Marques, que afirma, diante dessa fotografia, ser a “ausência da figura de Nadja” o que parece ser “mais significativo nessa imagem (como se os olhos estivessem aí para nos lembrar daquilo não está)” (MARQUES, 2013, p. 38). Para Marques, esse ausenciamento se deve à busca pela manutenção do *status* de inacessível, enigmático da jovem, “lançada a sua condição de fantasmagoria” (MARQUES, 2013, p. 39), porquanto se trata de um artifício característico da concepção surrealista do amor, próximo do amor cortês, conforme destacara Walter Benjamin, e que “nunca se aproxima de fato da amada, que apenas se revela negativamente, por contiguidade, por assim dizer, por meio dos objetos que a entornam” (MARQUES, 2013, p. 39).

Acerca da imagem representada nessa fotomontagem, manifesta e inegável é a importância dada pelo autor da obra ao elemento dos olhos, seja dessa jovem seja de outras diversas mulheres, o que é reforçado pela existência, por exemplo, de recortes fotográficos de olhos de suas amadas em seu Arquivo ou as ênfases verificadas em seus textos poéticos. Ademais, o primeiro traço fisionômico de Nadja descrito quando de seu Encontro são justamente os olhos, primeiro objeto das interrogações do narrador: “O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos?” (p. 65).

Conforme examina Jean Arrouye, essa fotografia mostra que Nadja foi reduzida ao seu olhar, uma vez que essa imagem – cujo sentido metafórico surge do texto pela menção poética aos “olhos de avenca” – não é mais somente uma imagem alusiva à Nadja: “esse olhar multiplicado, obstinadamente e indefinidamente aberto, compõe a alegoria da faculdade de ‘ver, mas *ver* de fato’ (p. 27), do qual toda a narrativa-constatação postula a possibilidade”<sup>18</sup> (ARROUYE, 1983, p. 138). Também para Arrouye, há uma recusa na

---

<sup>18</sup> “ce regard multiplié, obstinément et indéfiniment ouvert, compose l’allégorie de la faculté de « voir, mais alors *voir* » (p. 20), dont tout le récit-constat postule la possibilité”. Na tradução, optou-se por fazer a citação do texto bretoniano conforme sua tradução em português (2007), à qual se refere a paginação

figuração da jovem moça, uma recusa reiterada e já identificada em outras de suas “transposições emblemáticas”.

Não nos surpreende notar, ainda, que, dentre as 48 fotografias inseridas na obra, paradoxalmente a única que tem por base a imagem “real” da jovem é elaborada esteticamente como uma montagem, única fotomontagem aliás de toda a obra iconográfica de André Breton, mesmo nas demais obras fotoliterárias. E, de acordo com as análises de Arrouye, pelo recurso da montagem, essa fotografia escapa abertamente às limitações das imagens literais que visam constatar. Nessa fotografia, a criatura real de sonho que Nadja representa torna-se obsessivamente “presente na sua ausência mesma”<sup>19</sup> (ARROUYE, 1983, p. 137), o que equivale ao aspecto dado a ela pela narrativa bretoniana, a de um ser intocável e evasivo.

Nessa fotomontagem, quatro retângulos repetem os pares de olhos e sobrancelhas recortados da fotografia original. A essa composição impõe-se a sua legenda, que enfatiza outro elemento, a avenca. Retirada do texto narrativo, essa legenda está relacionada à bela passagem poética do narrador que faz eco na imagem: “Vi seus olhos de avenca se *abrirem* de manhã, para um mundo em que as batidas de asas da imensa esperança pouco se distinguiam dos outros ruídos, que são o do terror, e neste mundo eu não via senão olhos se fecharem” (p. 102-103, grifos do autor).

Em clara alusão à esperança manifesta no nome da jovem, o narrador novamente se encontra do lado oposto daquela que representa a liberdade: a batida das asas da esperança mal se distingue para ele dos ruídos do terror e, onde ele só via olhos fechados, a jovem está de olhos abertos. O narrador realmente não estava à altura do que ela propunha, conforme sua própria suspeita. Ele nem sabia o que ela lhe propunha. E isso para ele nem importa... (p. 126)

Annateresa Fabris, em *O desafio do olhar* (2013), reconhece igualmente que a primeira impressão causada pela jovem no narrador adveio de seus olhos com contornos bastante escuros para uma loura. Nessa fotografia, entretanto, também para Fabris os olhos de Nadja não são apresentados de forma realista, tendo em vista que “Breton concebe uma montagem, levando a imagem, graças à repetição, a um grau de intensidade capaz de evidenciar simbolicamente a fragmentação da psique da moça” (FABRIS, 2013,

---

destacada.

<sup>19</sup> “présente dans son absence même”.

p. 44). A crítica assevera que, embora a montagem imponha de um lado a concretude dessa personagem, “de outro, coloca uma interrogação sobre sua identidade, ao apresentá-lo como fruto de uma manipulação, de um artifício técnico” (FABRIS, 2013, p. 44).

Sem desconsiderar os sentidos simbólicos atribuídos por Arrouye a essa fotografia, quais sejam os do ser evasivo e alegórico ou da faculdade de ver “de fato” e da vidência – ao que quase toda a crítica acompanhou e retomou –, notamos ainda outro enfoque passível de análise: o aspecto iconográfico da imagem que se vê na fotografia. Abstraída a alusão à Nadja, podemos nos fixar na sutil e breve percepção de Arrouye acerca da figura central vista nessa imagem: a própria avenca. Na composição da imagem, as curvas simétricas dos olhos e das sobrancelhas desenhavam claramente a forma de uma *fougère*/avenca/samambaia.

A um só tempo, essa fotografia é, portanto, uma metonímia de Nadja, recorte e fragmento de seu corpo, e não deixa de se remeter à sua existência, mas isso para apontar para outro sentido, o da criação iconográfica que dá a ver a metáfora do texto: os olhos que se tornam *fougère*. Breton busca recriar pela imagem a pertinente metáfora que houvera criado verbalmente para os olhos de Nadja. A metonímia de Nadja converte-se, assim, na metáfora fotográfica equivalente à metáfora verbal, já que essa imagem condensa a metáfora do texto. Da seleção de um fragmento de seu rosto, Nadja – tornada puro olhar – transmuta-se, por meio da repetição desse traço, na metáfora almejada e escrita pelo seu autor e anuncia o símbolo de uma máxima do Surrealismo.

Nessa metáfora fotoliterária, surgida e reconhecida pela relação de interferência entre o texto e a imagem, se o escritor intenta criar a imagem da samambaia/avenca a partir do formato curvado dos olhos e sobrancelhas da jovem, por outro lado é importante salientar que essa escolha carrega estreita ligação com a percepção bretoniana acerca do mimetismo existente na natureza. Possivelmente surpreendido pela “imitação” que as avencas fazem dos olhos, o escritor vale-se da assimilação dessa planta, da avenca ou samambaia, uma pteridófita que porta pequenos soros na face interna de suas folhas, isto é, pequenos círculos assemelhados a olhos, em suas folhas arqueadas feito o olhar de Nadja.

Em outras palavras, não somente os olhos passam a representar avencas; em uma fusão imagética, a planta também representa o formato arqueado de um rosto no qual estão os olhos, porquanto essa associação, resgatada na metáfora bretoniana, guarda

vínculo com a semelhança natural dos círculos amarelados/amarronzados na parte interna das folhas das avencas com pequenos olhos.

A constatação da similaridade olhos-avenca e avenca-olhos leva-nos a notar a presença da temática do mimetismo da natureza, tão caro ao pensamento analógico bretoniano e relacionado à formulação do conceito de Beleza convulsiva. Observemos que, em *O amor louco* (1971), Breton descreve as formas de manifestação da Beleza convulsiva e, dentre elas – além das noções de captura ou expiração do movimento e do “achado” ou da coisa “revelada” –, está o mimetismo, a qualidade da natureza de repetir e de imitar em si outras formas.

Esse conceito-chave é o centro da estética surrealista, traduzida em termos de uma “percepção da realidade transformada em representação” (KRAUSS, 2012, p. 122), conforme analisa Rosalind Krauss, em *O fotográfico*. Essa imitação da natureza reafirma a compreensão bretoniana de que “A surrealidade seria a natureza ‘convulsava’ por uma espécie de escrita” (KRAUSS, 2012, p. 122, grifos da autora).

A respeito do valor do mimetismo para esse movimento, podemos também verificar que a crítica Eliane Robert Moraes assinala a obediência dos objetos surrealistas a certa “disposição de intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, numa visão que se funda sobre um princípio superior de equivalências entre todos os elementos da realidade múltipla” (MORAES, 2002, p. 76-77). O mimetismo associa-se evidentemente ao pensamento analógico, pensamento por meio do qual esses escritores, assim como Breton, “propõe[m] reiteradamente a buscar os parentescos subterrâneos das coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas” (MORAES, 2002, p. 80).

Nessa perspectiva, da mesma maneira que as asas de borboletas que repetem “olhos” diminutos ou a pequena construção calcária na gruta do Vaucluse “parecida com um ovo metido num ovelheiro”, aí onde parecem se concentrar, “em apoteose, as adoráveis *lágrimas batávicas*” (BRETON, 1971, p. 14, grifo do autor), essa fotografia revela o mimetismo inerente à *floresta de indícios* que é o mundo, segundo a percepção da analogia universal e das correspondências, ideias fundamentais para o Surrealismo.

Notemos, ainda, – conforme Simone de Beauvoir, em “André Breton ou a poesia” (1970) – que a própria mulher é para Breton, “para além de todas as coisas, a Beleza” (BEAUVOIR, 1970, p. 280). Para o escritor surrealista “só pela mulher há beleza no

mundo”; é da mulher “que tudo o que é, tira seu sentido” (BEAUVOIR, 1970, p. 280). Além disso, e ainda mais importante para a análise, Breton compreende que a mulher encarna a Natureza e tem a capacidade de exprimi-la e libertá-la. Dessa forma, a mulher bretoniana não se distingue da poesia e torna-se uma “mediadora necessária, sem a qual toda a terra se cala” (BEAUVOIR, 1970, p. 281).

Não é forçoso, assim reconhecer que, na concepção bretoniana, a Beleza convulsiva encontra-se nas relações analógicas do “belo como”, nesse caso dos olhos “belos como” a *fougère*. Outrossim, as palavras de André Breton nos sugerem sua fixação pelos olhos, bem como a correspondência entre a Beleza convulsiva e os olhos da mulher amada (objeto de tantos de seus textos). Em *O amor louco*, ainda postulando suas reflexões sobre a *Beauté convulsive*, o narrador nos revela o pensamento analógico e a relevância dos olhos como bases de suas ideias. Vejamos:

Os «belo como» de Lautréament são o próprio manifesto da poesia convulsiva. Os grandes e claros olhos, alba ou alborno, báculo de feto, rum ou cólquico<sup>20</sup>, os mais belos olhos que existem, quer nos museus, quer na vida real, abrem-se à sua chegada, tal como desabrocham as flores, abrem-se, para já não verem, em todos os ramos do ar. Esses olhos que já só exprimem, nos seus múltiplos e cambiantes, êxtase, fúria e terror, são os olhos de Ísis (« É o ardor de outrora... »), os olhos das mulheres entregues aos leões, os olhos de Justine e de Juliette, os olhos de Matilde de Lewis, os olhos de alguns rostos de Gustave Moreau, ou de certas cabeças de cera mais recentes. (BRETON, 1971, p. 13)

Apoiados, dessa forma, nessa nítida alusão aos olhos como “báculo de feto”, o que pode naturalmente ser traduzido por “báculo de avenca/samambaia”, constatamos que a Beleza convulsiva estava, não há dúvida, para Breton, naqueles “*yeux de fougère*” que ele viu “se *abrirem* de manhã” (p. 102), o que justifica perfeitamente sua retórica e sua escolha para a criação dessa metáfora fotoliterária.

Dessa maneira, como pudemos ver, da imagem metonímica da *pessoa* de Nadja, do traço de seus olhos, Breton edifica essa metáfora fotográfica e anuncia a máxima do Surrealismo que estará na frase final dessa obra: a beleza, que “será CONVULSIVA, ou não será” (p. 146). Nesse livro-manifesto, mais uma vez ausente, agora de seu próprio retrato, por meio do recorte feito na fotografia da jovem, o autor formula em imagem essa

---

<sup>20</sup> Trata-se da tradução lusitana da Editora Estampa. Salientamos que no original lemos “Les grands yeux clairs, aube ou aubier, crosse de fougère, rhum ou colchique” (BRETON, 1992, 679). O tradutor optou por traduzir *fougère* por “feto”, sinônimo no português europeu para a planta denominada no Brasil “samambaia” ou “avenca”.

significante metáfora da máxima de seu movimento, decerto surpreendido por ver um princípio surrealista estampado no próprio corpo, nos olhos dessa pobre moça.

Conforme provoca Pascaline Mourier-Casile, os poucos meses de aventura ao lado de Nadja ocupam “quase duas vezes mais de espaço que os dez anos que precederam”<sup>21</sup> (MOURIER-CASILE, 1994, p. 129), isto é, quase o dobro de espaço no texto que os eventos que os precedem na primeira parte dedicada às apreciações críticas do escritor. Poderíamos, então, compreender que Nadja vale muito mais como expressão do Surrealismo do que toda aquela elucubração das primeiras páginas? É o que estas nossas análises constataram.

Segundo destaca Moraes, na apresentação da tradução brasileira dessa obra, “a desconcertante Nadja, encontrada ao acaso numa calçada de Paris, deixou de ser apenas uma figura-chave da mitologia pessoal de Breton para se tornar ela mesma um mito, a ecoar enigmas do igualmente desconcertante século XX” (MORAES, 2007, p. 15). Essa característica fundamental da obra, recorrente na crítica bretoniana, é patente na escrita poética do texto e na caracterização da personagem, o que se repete e reverbera na representação desse corpo fragmentado pelo gesto fotográfico, um corpo que é apagado por completo para se converter no mito, no símbolo do Surrealismo. Em nossa leitura, Nadja, tornada Mito, transmuta-se definitivamente em musa literária e imagem fotográfica do Surrealismo.

Ausente, também, dessa única fotografia “real”, a partir da ausência definitiva e resultante de um corpo fragmentado e convertido na metáfora do princípio da Beleza convulsiva, Nadja é tornada a própria imagem fotográfica mítica: a jovem é transfigurada no Mito da mulher arquétipo do Surrealismo, um Mito que será perseguido em todas as obras do escritor.

Dessa maneira, a primeira personificação do Surrealismo e metáfora fotoliterária da *Beauté Convulsive* é sacrificada na obra que leva seu nome para dar lugar ao Mito-Nadja, ao Mito da Estrela que se repetirá. Sacrificada e transmutada textual e fotograficamente, Nadja se transforma no arquétipo do feminino, na tópica central da poética bretoniana, percorrida e perseguida sem cessar em cada uma de suas narrativas, partindo dessa substituição de pessoas, de Simone à Nadja, à Lise, à Suzanne, à Jacqueline, à Elisa, num movimento em tudo análogo ao descrito por Roland Barthes em seus *Fragments d'un*

---

<sup>21</sup> “presque deux fois plus de place que les dix ans qui ont précédé”.

*discours amoureux* (1977), o movimento da errância, por meio da qual o ser está fadado a errar “até a morte, de amor em amor”<sup>22</sup> (BARTHES, 1977, p. 117).

## Referências

- ALBACH, Hester. **Léona, héroïne du surréalisme**. Traduit du néerlandais par Arlette Ounanian. Arles: Actes Sud, 2009.
- ARROUYE, Jean. La photographie dans « Nadja ». In: **Mélusine**, n° IV: Le livre surréaliste/ Actes du Colloque en Sorbonne organisé par H. BEHAR, juin 1981. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, p. 123-151.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- BEAUVOIR, Simone de. André Breton ou a poesia. In: BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: 1 fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.
- BONNET, Marguerite. Notice e Notes et variantes. In: BRETON, André. **Œuvres complètes**. Vol. I. Paris: Gallimard, 1988.
- BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. **O amor louco**. Tradução Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- BRETON, André. **Œuvres complètes**. Vol. I. Paris: Gallimard, 1988.
- BRETON, André. **Œuvres complètes**. Vol. II. Paris: Gallimard, 1992.
- BRON, Jean-Albert; LEIGLON, Christine; URNANIK-RIZK, Annie. **Nadja André Breton: littérature et langages de l'image**. Paris: Éditions Ellipses, 2002.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Vol. 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- GROJNOWSKI, Daniel. **Photographie et langage**. Paris: José Corti, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- MARQUES, Ana Martins. **Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea** (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-97ZLNU>. Acesso em: 03 ago 2018.<sup>[1][2][3][4][5][6][7][8][9][10][11][12][13][14][15][16][17][18][19][20][21][22][23][24][25][26][27][28][29][30][31][32][33][34][35][36][37][38][39][40][41][42][43][44][45][46][47][48][49][50][51][52][53][54][55][56][57][58][59][60][61][62][63][64][65][66][67][68][69][70][71][72][73][74][75][76][77][78][79][80][81][82][83][84][85][86][87][88][89][90][91][92][93][94][95][96][97][98][99][100]</sup>
- MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-15.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. **Nadja d'André Breton**. Paris: Gallimard, 1994.
- NACHTERGAEL, Magali. Nadja. Images, désir et sacrifice. In : **Postures**, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n° 7, 2005 [En ligne]. Disponível em : <http://revuepostures.com/fr/articles/nachtergael-7>. Acesso em: 11 out 2017. Originalmente publicado como: NACHTERGAEL, Magali. Nadja. Images, désir et sacrifice. In : Postures, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n° 7, p. 158-173, 2005.

<sup>22</sup> “jusqu’à la mort, d’amour à amour”.

PUJADE, Robert. **Fantastique et photographie**. Paris: L'Harmattan, 2015.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SEBBAG, Georges. **André Breton L'amour folie**: Suzanne, Nadja, Lise, Simone. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2004.

THÉLOT, Jérôme. Nadja, Violência e Moral. Tradução Pérola Carvalho. In: GUINSBURG, J., LEIRNER, Sheila (Orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

### Como citar:

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. A ausência presente: o apagamento fotoliterário da pessoa de Nadja e o Mito do Surrealismo **Papéis**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (ISSN 2448-1165), Campo Grande, MS, vol. 24, n. 48, p. 39-57, jul-dez, 2020 [2023].