

## LITERATURA E FOTOGRAFIA: AS RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS EM *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (UnB)

**RESUMO:** Os finais do século XIX e o século XX configuram-se como um tempo que se converteu na sequência de instantes fragmentados. Diante de uma realidade moderna e fragmentada, a linguagem literária também se fragmentou e, nesse contexto, a linguagem fotográfica tem a oferecer o seu caráter de captura, de tomada da realidade instantânea. Partindo-se de uma aproximação do automatismo e da liberdade propostas pelo Surrealismo e a técnica da fotografia, não é forçoso sugerir a relação entre a estética da liberdade, do inconsciente e do automatismo e a arte fotográfica, sendo a fotografia uma possibilidade de realização do instantâneo, do espontâneo poético sugerido pelo movimento surrealista. Assim, este trabalho propõe discutir a relevância e a significação da inserção da fotografia na composição literária e analisar seus significados e implicações no movimento surrealista. Para isso, o trabalho parte de reflexões sobre a obra surrealista *Nadja*, de André Breton, romance em cuja composição inovadora consta a inserção do recurso fotográfico, mas no qual a representação da fotografia ultrapassa o caráter de ilustração. Busca-se, portanto, analisar as relações entre o princípio fotográfico e os propósitos surrealistas, sobretudo a partir da leitura dessa obra literária, bem como trazer análises do papel de relevância que fora dado pelo movimento surrealista à arte fotográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Fotografia. Surrealismo. *Nadja*.

### A fotografia para o Surrealismo

O advento da fotografia configurou-se como uma possibilidade de realização de um forte desejo da humanidade: a fixação artística e técnica dos momentos da existência, a fixação do instante que passa.

Conforme Walter Benjamin declara, em “A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica” (1987), a fotografia causou muitos dilemas e controvérsias sobre seu estatuto de arte e, segundo o teórico, essa não era a questão primordial acerca da fotografia. Para Benjamin

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não era uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. (BENJAMIN, 1987, p. 176)

E essa é a questão crucial. De fato, os finais do século XIX e o século XX configuram-se como um tempo que se converteu na sequência de instantes fragmentados. Diante de uma realidade moderna e fragmentada, a linguagem literária

também se fragmentou e, nesse contexto, a linguagem fotográfica tem a oferecer o seu caráter de captura, de tomada da realidade instantânea.

Pela natureza técnica da produção fotográfica, o resultado do processo fotográfico traz em si sempre esse indício, esse traço do real, um vestígio da realidade e do passado. Essencialmente a fotografia é um vestígio do que foi, uma eternização do instante que, necessariamente, foi, mas não é mais. Assim, a fotografia nunca cessa de designar, de atestar – o real do passado.

No entanto, e é esse aspecto que desejamos salientar, a fotografia, vestígio e rastro, marca de realidade, compreende contraditoriamente, como observa e reflete Barthes, um *isso foi*. Sua essência configura-se por ser emanação direta da realidade que foi e que não é. Há na fotografia, invariavelmente, duas distâncias, duas recuos ou cortes: uma distância física, um distanciamento constitutivo entre o aparelho e o referente, considerada imprescindível para sua produção; e uma distância no tempo, pois o que é dado a ver na fotografia é sempre uma realidade *anterior*.

Dessa maneira, o que a imagem fotográfica apresenta é uma realidade exterior e anterior. Se “o referente que nos sidera é de fato o *intocável* da imagem fotográfica, mesmo que a última emane fisicamente do primeiro” (DUBOIS, 2012, p. 88), essa representação é também sempre atrasada, adiada, porquanto “qualquer simultaneidade entre o objeto e sua imagem não é possível” (DUBOIS, 2012, p. 89). Do mesmo modo que aquilo que é visto na película jamais esteve – de fato – ali, é ainda mais importante notar que a fotografia só represente, por princípio, o passado.

Acerca das proximidades da proposta da estética surrealista e o processo fotográfico, é importante resgatar as considerações de Annateresa Fabris, em *Fotografia e arredores* (2009). E, sem a pretensão de perpassar todas as possibilidades de vínculos entre o Surrealismo e a fotografia, é possível demonstrar certa predileção, defesa e associação da imagem técnica com o movimento Surrealista, conforme consta-se em observações de Louis Aragon e André Breton.

A fotografia surrealista já não se encontra no interior dos estúdios, porquanto a fotografia do início do século XX perdeu seu caráter acadêmico e, assim, misturou-se à vida. O instantâneo, capaz de revelar a vida, o ser humano em seus atos

cotidianos, mereceu atenção e prestígio dos surrealistas. Segundo Annateresa Fabris, Louis Aragon, em *Les collages*, declarou seu apreço pela fotografia:

mais reveladora, mais denunciadora do que a pintura. Ela nos mostra não mais seres que posam, mas homens em movimento. Fixa momentos de seus movimentos que ninguém teria ousado imaginar, que ninguém teria ousado ver. [...] A fotografia, hoje, tem todas as ousadias. **Descobre de novo o mundo.** (ARAGON *apud* FABRIS, 2009, p. 100, grifo meu)

A redescoberta de traços da experiência humana pode ser considerada como uma das correspondências que os artistas surrealistas destacaram entre a escrita surrealista e a fotografia. Outro aspecto relevante de tal correspondência pode ser a “desambientação” e o alcance das dimensões do “maravilhoso”, possíveis tanto à fotografia quanto à poética surrealista. O “maravilhoso” representa a negação de uma realidade dada e o surgimento de novas relações libertadas a partir dessa recusa. E, para os artistas surrealistas, pode-se chegar à recusa da realidade, à negação do real por meio das colagens fotográficas, nas quais os objetos são retirados de seu campo habitual e suas partes passam a estabelecer entre si ou entre outros objetos relações inteiramente novas, o que para Breton representa que os objetos “escapavam do princípio de realidade, sem deixar de ter consequências no plano real (subversão da noção de realidade)” (BRETON *apud* FABRIS, 2009, p. 102).

O signo do maravilhoso passa a ser possível na fotografia por meio do confronto com uma visualidade na qual as imagens são modificadas por combinações insólitas. E, nesse sentido, na exposição do artista Max Ernst, em 1921, André Breton apontou para o questionamento das concepções tradicionais da arte ao atribuir à fotografia justamente a capacidade de colocar em xeque os modos antigos de expressão, além de estabelecer uma intrínseca relação entre a fotografia e a escrita automática.

O elo estabelecido entre a escrita automática e o processo fotográfico é bastante significativo. E para propor essa relação, André Breton evocou seu conceito de que a escrita surrealista deveria fazer surgir um texto latente, pleno de sentidos surpreendentes, e a esse processo equivaleria o processo fotográfico, no qual a automatização coloca em crise a concepção de sujeito criador e de parâmetros da criação artística. Para Breton, o estado passivo ou receptivo do poeta, entregue à

linguagem sem qualquer tentativa de orientá-la, encontra correspondência no papel fotossensível. Pode-se dizer que “o ditado interior, que o obriga a transcrever ‘depressa, sem assunto preconcebido’, teria um equivalente na formação autônoma da imagem” (FABRIS, 2009, p. 111).

É possível compreender, portanto, que há uma relação intrínseca de correspondência entre a escrita automática e o processo fotográfico, porquanto desse processo resulta uma imagem visível e estável, a partir de uma imagem latente. Em ambos os casos, a operação que transforma a imagem ou o texto latente em uma imagem ou texto visível e surpreendente ocorre livremente; a imagem latente torna-se visível fora do fotógrafo, graças ao acaso e a uma espécie de alquimia, da mesma maneira como a mão desempenha uma papel apenas de mediador.

Essa relação fica também evidente na afirmação de Breton, feita na exposição de 1921:

A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia onde **a escrita automática surgida no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento** (BRETON *apud* FABRIS, 2009, p. 110, grifo meu).

Aqui é necessário perceber, também, que a fotografia para a compreensão surrealista pode ser considerada uma arte figurativa não realista, uma vez que a fotografia é resultado do real, mas colocado em uma nova configuração, que possibilita a apreensão de um único aspecto da realidade, ou ainda permite a desnaturalização, a desambientação ou mesmo a transformação do real. Nesse sentido, ao reconhecer a fotografia como uma forma de visualidade que coloca a percepção habitual em xeque sem bani-la, André Breton chega a colocar a fotografia na origem do surrealismo.

### **Literatura e Fotografia: as relações possíveis em *Nadja***

Pode-se notar que essa obra possui um aspecto autobiográfico e é iniciada como um ensaio crítico, em que o narrador descreve e discute sobre as manifestações artísticas e sobre diversos artistas parisienses (ou que conviveram em Paris), entre a segunda e a terceira década do século XX. A narrativa tem como ponto de partida o ano de 1918, e

os eventos relativos ao encontro com a personagem Nadja têm o ano de 1926 como palco. O narrador escreve e realoca diversos fatos decorridos entre 1918 até o momento de sua escrita, que ocorre entre os anos de 1927 e 1928, ano de publicação da obra.

A obra, para fins de análise, pode ser dividida em três partes: na primeira, o narrador apresenta eventos anteriores ao encontro com Nadja, descreve momentos marcantes e decisivos para o movimento surrealista e faz comentários sobre seus passeios errantes por Paris e observações sobre a cidade e seus palcos artísticos.

Após sua habitual *flânerie*, que permitia as reflexões literárias e os exames das paisagens urbanas e cotidianas de Paris, Breton é confrontado com ela, com a esfinge, com o enigma. Nadja surge em seu caminho no interior da multidão urbana, em 4 de outubro de 1926, na *rue Lafayette*, no *Boulevard Bonne Nouvelle*, um dos pontos centrais de Paris para os surrealistas.

Este evento dá novo tom e nova forma à obra. A partir deste ponto, a segunda parte da narrativa configura-se em ordem cronológica e é estruturada como um diário, entre os dias 4 e 13 de outubro de 1926, seguidos de lapsos de tempo que revelam ter havido encontros posteriores a estas datas; este diário, no entanto, é finalizado com a afirmação do distanciamento de Nadja, até o surgimento de sua loucura e sua internação em um hospital psiquiátrico – o que suscita em Breton comentários sobre realidade e loucura, sobre psiquiatria e, notadamente, sobre liberdade: tema invocado constante por Nadja.

A última parte da obra, breve parte, constitui-se de maneira fortemente metalinguística e recupera o tom difuso e fragmentário, à guisa, talvez, de um posfácio. Nesta parte final, observam-se novas reflexões sobre Nadja, sobre um novo amor, sobre Paris e comentários sobre a sua obra.

Nadja e sua errância, sua recusa de identidade única, seu caráter transitório e provisório, suas atitudes e seus pensamentos convidam Breton a realizar perambulações físicas, emocionais e mentais pelo espaço parisiense. Nadja surge para orientar o labiríntico passeio pelas ruas de Paris. E, de modo análogo, é Nadja que orienta o labirinto da escritura literária da obra. A exploração sugerida por Nadja, nas ruas parisienses e no interior de si mesmo, prescinde de bússolas ou mapas, porquanto esta

figura enigmática convida Breton às investigações metafísicas e o conduz, no espaço e no tempo, à descoberta da poesia.

Ao passo que as inovações artísticas são tema da obra e aparecem descritas em suas páginas, a composição da obra abre-se também para essas novidades estéticas, conforme se vê pela inserção de elementos de outras artes e, notadamente, pela escolha da inserção da fotografia em sua estrutura literária.

Nesse sentido e no que tange à estrutura composicional do romance, a inserção da fotografia revela-se como seu traço mais marcante e peculiar. O romance, em sua primeira edição, de 1928, era composto por 44 ilustrações; em sua edição revisada pelo autor, em 1963, o romance passou a conter 48 ilustrações. *Nadja* conta com a composição de fotografias de lugares, de pessoas e de objetos, como obras de arte, quadros e monumentos; e há também a presença de ilustrações dos desenhos feitos por Nadja. Algumas ilustrações aparecem sem crédito (e talvez possam ser do próprio autor), mas é possível notar que, dentre as fotografias escolhidas, há apenas uma de Valentine Hugo, uma de Pablo Volta e uma de André Bouin; os retratos de pessoas são dos fotógrafos Man Ray e Henri Manuel e a maior parte, em geral fotografias de lugares, são do fotógrafo Boiffard. Trata-se de nomes relevantes que enriqueceram, com suas obras, o início do século XX francês e que, portanto, reforçam a ânsia de perfeição entre o texto e a fotografia .

*Nadja* é uma obra moderna, que se estrutura, segundo Breton, em dois “principais imperativos ‘antiliterários’ aos quais a obra obedece” (BRETON, 2007, p. 19). Nos comentários presentes no “Antes de tudo (telegrama retido)”, espécie de prefácio do autor à edição de 1963, Breton esclarece que os dois “imperativos antiliterários” consistem na abundante inserção de ilustrações fotográficas, que objetiva a “eliminação de qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do Surrealismo*” (BRETON, 2007, p. 20), e no uso do tom narrativo de relato calcado na observação médica, cuja tendência é registrar com neutralidade o que fora examinado, sem preocupação com o estilo, visando alcançar um documento “tomado ao vivo”.

Ambos os “imperativos antiliterários” estão pautados nos objetivos e propostas presentes no *Manifesto do Surrealismo*. No que tange às ilustrações fotográficas, certamente a eliminação da descrição defendida por Breton está relacionada à atitude

antirrealista presente no Surrealismo, assim como a aparente descontinuidade e o caráter fragmentário presentes na narrativa também podem ser compreendidos nessa mesma recusa realista. A atitude realista, segundo Breton, “tem um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral” (BRETON, 1997, p. 176).

De fato, o recurso fotográfico utilizado nas obras de Breton é, em parte, explicado pelo sentimento de futilidade e de incapacidade da descrição literária:

E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposições de imagens de catálogos, de que o autor se serve cada vez mais à vontade, ele aproveita a ocasião para me passar seus cartões postais, procura fazer-me ficar de acordo com ele a respeito de lugares comuns (BRETON, 1997, p. 177).

O que se vê em *Nadja*, no entanto, não é a substituição ou a eliminação da atividade descritiva do texto literário. Em nenhuma das ilustrações fotográficas utilizadas comprova-se a inanidade e a possibilidade de eliminação das descrições. Se algumas fotografias substituem uma descrição do texto, a maioria delas são completares à descrição, ou aparecem com comentários e são vinculadas às descrições.

Aliando-se os princípios antiliterários que o romance deve obedecer, é possível considerar que Breton busca propor que a fotografia e sua pretensa neutralidade, se comparada à descrição, seja um equivalente, pela imagem, ao tom neutro da observação médica da narrativa. Novamente, é imperioso notar que, ao passo que o tom narrativo encontrado não é neutro, igualmente as fotografias não são imagens neutras, desprovidas de ponto de vista ou de intencionalidade.

A fotografia, no projeto surrealista, estaria, sim, ligada à proposta de capturar o instante, mas antes para encontrar um equivalente à captura pelo inconsciente e não-racional e não para assegurar qualquer neutralidade.

O caráter da inserção fotográfica também pode ser analisado sob a perspectiva de sua representação simbólica e complementar ao texto literário. É possível citar como exemplo o notável caráter simbólico e significativo que carregam as duas primeiras fotografias inseridas no romance: a fotografia do *Hôtel des Grandes Hommes* (BRETON, 2007, p. 30), em Paris, e a fotografia do pombal do *Manoir d'Ango* (BRETON, 2007, p. 31), propriedade em Varengeville-sur-Mer, na Normandia.

Essas fotografias representam, respectivamente, a fachada do hotel onde André Breton morava em 1918 e onde ele vivenciou as experiências da escrita automática, ao lado de Philippe Soupault, e o local em que Breton refugiou-se para escrever *Nadja*, entre os anos de 1927 e 1928.

Pode-se concluir que Breton fez coincidir o início de *Nadja* com os primeiros momentos do surrealismo, iniciando seu leitor na obra e nos princípios e diretrizes do movimento.

Assim, em *Nadja* a representação da fotografia ultrapassa o caráter de ilustração, ou mesmo de ilustração que possa substituir as descrições; a fotografia possui representatividade narrativa e está aliada ao projeto estético inovador do romance.

Acrescenta-se, ainda, a este exemplo, o fato de haver diversas fotografias com a presença de portas. A *rue Lafayette*, cenário do encontro com *Nadja*, é representada pela fotografia da calçada em que se localiza a livraria do *L'Humanité*. Nela veem-se janelas e, no centro, uma porta aberta, sobre a qual há um letreiro indicando “*On signe ici*” (Assinar aqui) (BRETON, 2007, p. 64), com uma flecha apontando para a porta. O *signe* (sinal/rastro) talvez esteja representando um aviso, um indício do encontro que se dará em alguns minutos.

Nota-se também que, à página 40, ao se referir pela primeira vez ao local em que ocorreria o encontro com *Nadja*, o *Boulevard Bonne Nouvelle*, Breton comenta não saber por que seus passos sempre o levaram àquele lugar. Na reflexão do narrador Breton:

Quase não vejo, nesse percurso rápido, o que poderia, mesmo sem eu saber, constituir para mim um polo de atração, nem no espaço, nem no tempo. Nem mesmo a belíssima e inutilíssima **Porte Saint-Denis** (BRETON, 2007, p. 40, grifo meu)

A essa reflexão, segue-se, na página 41, a fotografia da *Porte Saint-Denis*, uma porta sempre aberta e talvez a representação do convite a ser realizada a travessia, a passagem em direção ao desconhecido, simbolicamente representado por *Nadja*.

Acompanha-se a essas duas fotografias, a presença de um comentário metalinguístico, ao final do romance: Breton afirma ter desejado escrever um livro “escancarado como uma porta” (BRETON, 2007, p. 143).



Naturalmente, não se esgotam, nesses exemplos citados, as possibilidades de análises sobre a condição de recurso literário concedida à fotografia, mas de certo é reforçada a indagação quanto à configuração de sentido que as fotografias podem estar desencadeando no interior da construção literária em *Nadja*.

No entanto, aqui importa reconhecer que as imagens em *Nadja* não são neutras e as imagens escolhidas, por exemplo, para ilustrar os lugares, não são postas no romance apenas como cenário para os episódios; elas possuem força simbólica, conotativa. Para Márcia Arbex, em *Nadja*, “a fotografia, testemunho denotativo e referencial, torna-se revelação conotativa e simbólica” (ARBEX, 1999, p. 92).

A presença das fotografias não se explica pelo papel documental simplesmente, porquanto – embora algumas fotografias possam ser compreendidas como a busca por atestar a realidade de certos fatos narrados – na maioria das fotografias é possível perceber uma relação com a esfera do imaginário, do simbólico.

À *Nadja*, no entanto, à musa do Surrealismo, não foram dedicadas fotografias que a representassem e a descrevessem. Apenas uma fotografia, uma composição com quatro repetições de imagens de olhos (“Seus olhos de avenca...”, BRETON, 2007, p.104), é usada para representá-la, pois descrever ou representar *Nadja*, a “não encontrável”, seria impossível, seria equivalente a decifrar a esfinge. *Nadja*, musa errante, permanece indecifrável pelas páginas do romance, como também assim permanecera pelas ruas de Paris.

Acrescenta-se a tais análises da fotografia como um elemento literário capaz de ampliar – pela inserção formal – as significações do texto literário, como um enigma simbólico, o fato de serem as fotografias objetos de apreciação dos artistas surrealistas. Para a crítica de arte Susan Sontag, “as próprias fotos satisfazem muitos critérios exigidos para a aprovação surrealista, por serem objetos ubíquos, baratos, pouco atraentes.” (SONTAG, 2004, p. 94).

Pode-se dizer também que as fotografias desconstroem um olhar acostumado sobre os lugares, os objetos de arte e as pessoas, realizando a estratégia surrealista de retirar os objetos de seu lugar habitual. Como sugere Susan Sontag, o compromisso da poesia e da fotografia – que supõe em ambas as artes a descontinuidade – é o de “arrancar as coisas de seu contexto” (SONTAG, 2004, p. 112). O que a fotografia tem

de mais próximo da literatura encontra-se justamente na realização de uma visão fora do lugar, pois essas duas artes acostumam-se e se empenham na busca da visão do vulgar, do trivial, da banalidade, enquadrando-os em um novo ângulo que lhes confere novos sentidos.

A literatura, bem como a estética surrealista destacada, propõe um procedimento de visão análogo ao da fotografia, porquanto “A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum” (SONTAG, 2004, p. 106). O trabalho do poeta, do romancista ou do fotógrafo é, portanto, equivalente nessa acepção.

Nota-se, sobretudo, que o tema primordial na literatura moderna, mormente no Surrealismo aqui destacado, é refletido, coincidentemente, na mesma ambição da proposta fotográfica: a busca pela apreensão inusitada do instante que flui e os seus sentidos.

Diante das fotografias que compõem a estrutura do romance, Benjamin (1987) considera que Breton é capaz de captar, pelas fotografias, um “catálogo de fortalezas”, que começam na *Place Maubert*. Breton capta, a partir da escolha das fotografias, tais lugares simbólicos e, por vezes, mal compreendidos. Segundo Benjamin,

Ela [a fotografia] transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular **suas evidências banais** para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras. E, em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, **o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória**. (BENJAMIN, 1987, p. 27, grifos meus)

Ainda sobre tais aspectos, Sontag faz considerações mais profícuas e amplia suas reflexões ao declarar que “O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela concebida pela visão natural” (SONTAG, 2004, p. 67). Longa, porém relevante e proveitosa é a meditação que a crítica faz sobre o Surrealismo e o favor prestado pela fotografia a essa estética:

**O surrealismo sempre cortejou acidentes, deu boas-vindas ao que não é convidado, lisonjeou presenças turbulentas.** O que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, cujas revelações fantásticas, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir? **Foi a fotografia que melhor mostrou como justapor a máquina de costura ao guarda-chuva, cujo encontro fortuito foi saudado por um célebre poeta surrealista como a síntese do belo.** (SONTAG, 2004, p. 67, grifos meus)

No entanto, se a estética surrealista propõe o conceito de liberdade e sua proposta tende ao fim de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez, só é possível, de fato, perceber o mistério a partir do cotidiano, que apenas se abre, se entrega àquele que se propõe à *flânerie*. Ao *flâneur*, ao homem das multidões, ao observador, somente a ele se oferecem as melhores perspectivas que o permitem ser um detetive ocioso e atento, que não escolhe seu destino, ser um errante curioso que perambula pelas ruas da cidade, guiado pelos passos incertos e abertos aos acontecimentos inesperados.

A *flânerie* e o ato de fotografar a cidade encontram-se em estreita relação, assim como o *flâneur* e a cidade são íntimos e parecem ter suas relações enfatizadas pelo Surrealismo, o que também se vislumbra em *Nadja*, de André Breton.

Com sua observação aguda, Sontag fornece alusão incontestável sobre o ato de fotografar e a *flânerie*. Para a teórica, “a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire.” (SONTAG, 2004, p. 70) O é que o fotógrafo senão um novo caminhante solitário que “perscruta, persegue, percorre o inferno urbano”, ou um novo “errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”? (SONTAG, 2004, p. 70).

Certamente, Breton permite a captura de Paris pelas lentes fotográficas na composição do romance, mas é pelas lentes dos “olhos de avenca” que ele constrói aquelas imagens parisienses antes desconhecidas. *Nadja* personifica e materializa as inovações filosóficas e as concepções modernas de arte e de estética. *Nadja* exala e vive o Surrealismo – o que se vê em seus atos e na construção do seu discurso. *Nadja* representa a força criadora da arte inconsciente e moderna. E, no plano de fundo da

narrativa subjetiva do amor e da liberdade, encontra-se o retrato e a descrição ainda espantada do autor diante da nova e desconhecida Paris, que é descortinada pelo encontro com Nadja.

### Referências

ARBEX, Márcia. “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?”. In.: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. Belo Horizonte, v. 4, p. 79 a 94, dezembro/1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rouanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. “Manifesto do Surrealismo”. In.: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 18ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 174 a 208.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14ª edição. Campinas: Papyrus, 2012.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.