

INTEGRAÇÃO LITERÁRIO E ENTRE TEXTO E FOTOGRAFIA: O EXEMPLO PIONEIRO DA OBRA *NADJA* DE ANDRÉ BRETON¹

*LITERARY INTEGRATION
BETWEEN PHOTOGRAPHY
AND TEXT: THE EXAMPLE OF
THE PIONEERING WORK
NADJA BY ANDRÉ BRETON*

Eliana Kátia Pupim (UNESP)²
Sidney Barbosa (UnB)³

¹ Este texto teve a sua origem numa disciplina intitulada “Aspectos técnicos e sociais da leitura no tempo e no espaço: perspectivas metodológicas na análise documental de conteúdo” ministrada por Helen de Castro Silva e Sidney Barbosa, no ano de 2008 Faculdade de Filosofia e Ciências, no Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação da UNESP, *Campus* de Marília. Teve também uma edição preliminar publicada na *Revista Poéticas Visuais*, Bauru, v. 4, n. 1, p. 72-91, 2013.

² Mestre em Ciência da Informação pela UNESP, *Campus* de Marília, Faculdade de Filosofia e Ciências. Bibliotecária da UNESP de Tupã (SP). Doutoranda na FFC da UNESP de Marília. E-mail: lucidney@uol.com.br

³ Professor Adjunto de Literatura Francesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Líder do Grupo de pesquisa TOPUS. E-mail: lucidney@uol.com.br

RESUMO: Há quase noventa anos, o francês André Breton revolucionou a Arte através de seus experimentos literários conhecidos como Movimento Surrealista, através do qual tencionava transmitir através de uma linguagem livre de racionalismos o que se passava na mente dos artistas pertencentes ao grupo adepto ao surrealismo. Entre a vasta produção surrealista optou-se por analisar nesta ocasião a obra de maior proeminência e sucesso editorial: *Nadja*. É nesta obra que Breton utiliza a “escrita automática” para construir a narrativa de seu encontro com uma bela jovem francesa em meio às suas andanças sem rumo nas ruas de Paris. O elemento decisivo para a escolha da obra é a presença de fotografias em um momento histórico em que a inclusão de imagens fotográficas numa obra literária ainda não tinha sido adotada em livros para ilustrar textos. Para a execução do estudo recuperou-se alguns aspectos da obra máxima de Breton, sua relação com a teoria e a pragmática surrealista, e baseando-se em Sontag (2004) e Kossoy (2002) buscou-se realizar uma breve análise de algumas das fotos inseridas na obra *Nadja* e buscar-lhes significação e sentido no contexto do romance.

PALAVRAS-CHAVE: *Nadja*, Breton, Surrealismo, Literatura, fotografia, Romance francês.

ABSTRACT: Almost ninety years ago, André Breton (France) revolutionized the art through his literary experiments known as Surrealist Movement, through which it intended to pass through a language free of rationalisms what was going on in the mind of Surrealism artists. Among the wide surrealistic production we chose to analyze the work of greater prominence and editorial success: *Nadja*. It is in this work that Breton uses the “automatic writing” to build the narrative of his encounter with a beautiful young French woman in the midst of his wandering aimlessly in the streets of Paris. The decisive element in the choice of work is the presence of photographs in a historical moment in which the inclusion of photographic images in a literary work had not yet been adopted in books to illustrate texts. For the

implementation of the study recovered some aspects of maximum work of Breton, its relation to the theory and surreal pragmatic, and based on Sontag (2004) and Kossoy (2002) sought to conduct a brief analysis of some of photos inserted in *Nadja* work and we intend to seek, into them, meaning and sense in the novel context.

KEYWORDS: Nadja, Breton, Surrealism, Literature, photography, French novel.

Introdução

O objetivo deste trabalho é buscar conhecer como a obra conhecida como sendo um antirromance *Nadja*, obra máxima de André Breton, expoente da literatura surrealista na França, trabalhou nela, pela primeira vez na história da Literatura, o texto e a fotografia. O movimento surrealista ficou conhecido mundialmente por suas manifestações na pintura, com a participação de nomes como Salvador Dali e Max Ernst, que se constituíram, nesse sentido, seus representantes máximos. O movimento surgiu na França e espalhou-se pelo mundo todo, mas poucos sabem do fato de que o movimento se originou a partir de reflexões e da criação em literatura. Com a obra de André Breton, o às vezes considerado *estranho* movimento surrealista adentrou as diversas esferas das artes em geral, tais como o teatro, a pintura, a literatura, o cinema, as artes gráficas, *contaminando* até mesmo manifestações ou modalidades artísticas mais recentes como o *design*, a televisão e a publicidade. Ora, na época de sua publicação, a fotografia estava no auge do reconhecimento como arte, depois de um século XIX de desdém da parte dos artistas. O movimento surrealista soube cooptar também novo prestígio dessa arte a seu favor e a publicação desse romance singular, em 1927 por André Breton, intercalando texto e fotografias é a prova cabal dessa consciência e desse atrevimento técnico e artístico.

Autor de *Nadja*

André Breton nasceu em Tinchebray, França, no dia 18 de fevereiro de 1896 e faleceu em Paris em 28 de setembro de 1966. Foi crítico de artes plásticas, escritor e poeta. Sua imagem está intimamente ligada ao surgimento do Surrealismo, movimento artístico ocorrido nas primeiras décadas do século XX e que floresceu no curto período entre-guerras, embora tenha tido repercussões até os anos 1960. O movimento envolveu a poesia, a prosa, a escultura, o cinema, a fotografia, a pintura e o *intervencionismo*. O grupo surrealista formado por André Breton, Louis Aragon, Max Ernst e Philippe Soupault, dentre outros, originou um movimento contra a forma de controle da arte e na livre manifestação do inconsciente na criação artística. Inspiravam-se no Dadaísmo e nas teorias de Freud, influenciando artistas como Salvador Dalí e Pablo Picasso, dentre tantos artistas e pensadores do início do século XX.

Naquele período do século XX, encontramos o estudante de medicina e psiquiatria André Breton prestando serviço na I Guerra Mundial, onde aplicava em seus pacientes os modernos métodos de psicanálise de Freud. No período em que serviu ao exército conheceu na enfermaria psiquiátrica o jovem e rebelde soldado Jacques Vaché, fato que modificou sua trajetória intelectual e artística. A partir desse encontro, o jovem estudante das artes médicas acabou por não se qualificar, preferindo dedicar-se às artes como a poesia e o romance. Anos mais tarde, em *Nadja* sua obra mais conhecida e de maior repercussão nos meios literários, fornecerá elementos que levam o leitor a entender esse seu abandono da psiquiatria. Vaché por sua vez morreu aos vinte e três anos de idade, em 1919, sendo a *causa mortis* overdose de ópio. Apesar da morte prematura suas ideias estéticas expressadas em cartas dirigidas aos amigos foram publicadas em *Lettres de guerre* (1919) e influenciaram toda a geração do movimento Dadaísta.

Em 1919, André Breton, então também, um jovem de vinte e três anos, juntamente com Philippe Soupault e Louis Aragon, ambos

com vinte e dois anos, fundam a revista *Littérature*, veículo que se tornou palco das inúmeras experimentações literárias e imagéticas de Breton e de seus amigos. A partir dessas experimentações é que surgiria mais tarde o surrealismo, termo cunhado por Guillaume Apollinaire e que significa um *super-realismo*, a verdade que vai além da realidade. (BRADLEY, 1999). A palavra irá correr mundo, traduzida em todas as línguas, inclusive para o Português.

Apesar de o grupo surrealista ter contado com inúmeros artistas proeminentes, Breton ficou conhecido como o pai do surrealismo por ter sido ele o redator e o editor do *Manifesto do Surrealismo* (1924), publicado na revista *Littérature*, no qual definiu as principais características do movimento. O texto teorizava que a elaboração da arte em suas amplas modalidades não deveria passar pelos filtros do consciente, não deveria seguir uma ordem rígida ou imposta, mas sim vir diretamente do inconsciente, nascer livremente do acaso, da correlação espontânea das ideias.

Figura 1 – Fotografia do Grupo Surrealista de 1924 onde no primeiro plano estão Naville, Simone Collinet-Breton, Morise, Marie-Louise Soupault, e no segundo plano Baron, Queneau, Breton, Boiffard, de Chirico, Vitrac, Eluard, Soupault, Desnos e Aragon.



Fonte: PANDOXEIO, 2008

Nesse seu *Manifesto do Surrealismo*, Breton descreve também a “escrita automática”, a busca por uma escrita que acompanhasse a velocidade do pensamento, acreditando ser possível a transcrição do pensamento tal como ele vinha à mente, sem nenhuma interferência do consciente, sem censuras ou quaisquer correções. O processo consistia em registrar toda a torrente de frases e palavras pensadas, de forma que não sobrando tempo para que fosse ouvida ou pensada duas vezes não pudesse ser reelaborada para ser, enfim, transcrita. Para ele, o resultado deveria ser inesperado e sobre isso, o autor explicou: “[...] É com efeito muito difícil apreciar em seu justo valor os diversos elementos presentes, diga-se mesmo, é impossível apreciá-los numa primeira leitura.” (BRETON, 1924/2008).

Em outra ocasião, ele definiu desta forma o movimento:

Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico puro, por meio do qual alguém se propõe a expressar – verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira – o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON *apud* BRADLEY, 1999, p. 13).

Basicamente, os artistas surrealistas desprezavam toda forma de imposição da razão à arte e pelo seu caráter de artistas politicamente revolucionários acabaram por filiar-se ao Partido Comunista em 1926, o que causou uma grande divisão no grupo. Por exemplo, Soupault e Antonin Artaud fundaram um braço não político do movimento surrealista, que nunca foi aceito por Breton.

Em 1927, Breton dá vida a *Nadja* e em 1928 é publicada a obra reconhecida como o ícone do movimento surrealista. Como liderança surrealista, Breton esteve à frente de grupos internacionais que promoveram e disseminaram o movimento surrealista em outras partes do mundo, como na Inglaterra, no México, no Japão e nos Estados Unidos.

Em 1932, houve por parte do editor inglês Edward W. Titus um convite para que o “pai do surrealismo” escrevesse um fascículo

especial da revista *This Quarter*, sobre o tema. Além de seu próprio texto, no qual descreveu a origem, a trajetória e os princípios do surrealismo, Breton incluiu nesse fascículo um vasto material de Salvador Dalí, Benjamin Péret e Paul Éluard, além de desenhos de Giorgio de Chirico, Man Ray e Max Ernst. A publicação desse material em língua inglesa abriu as portas para que o surrealismo se tornasse conhecido mundialmente e em 1936 acontecia a Primeira Exposição Surrealista Internacional na *New Burlington Galerie* de Londres, tendo atraído um grande público. Em paralelo à exposição foram proferidas palestras que, além da presença de Breton contavam com Paul Éluard e Salvador Dalí, dentre outros surrealistas. Findadas a exposição e o ciclo de palestras, foi instituído o grupo surrealista inglês (BRADLEY, 1999).

A chegada do surrealismo na América Latina deu-se com a primeira viagem ao México, em 1937, na qual Breton ficou fascinado com a obra de Frida Kahlo, que mesmo sem aderir a qualquer movimento, era vista com admiração pelo escritor francês que chegou a mencionar que seus quadros eram “intuitivamente surrealistas”. Em 1940, a Cidade do México recebeu a quarta Exposição Surrealista Internacional, que obteve, igualmente, muito sucesso (BRADLEY, 1999, p. 60).

No período de ocupação nazista da França, os artistas surrealistas viram-se obrigados ao exílio, e como tantos outros nestas mesmas circunstâncias e em razão das facilidades encontradas, optaram pelos Estados Unidos. Instalados em solo americano, Breton, Masson, Ernst, Tanguy, Man Ray e Roberto Matta Echaurren (pintor chileno) fundaram a revista *VVV*. A adaptação de Breton ao seu novo país não foi nada fácil. Viveu insatisfeito nos Estados Unidos, pois, além de se recusar a aprender o inglês, uma vez que temia que o conhecimento da nova língua o fizesse perder a criatividade de seu inconsciente, ficou decepcionado com a postura de Dalí, que, por sua vez, adaptou-se muito bem ao modo de vida americano, vendendo sua arte aos milionários estadunidenses que desejavam ser retratados em inusitadas situações surrealistas (BRADLEY, 1999).

André Breton dedicou boa parte de sua vida e todo seu tempo livre ao movimento surrealista. Esteve presente durante toda a trajetória do movimento não só como criador do surrealismo, mas trabalhando para a divulgação e o seu reconhecimento na França e no mundo. Mas Breton não se contentou somente em disseminá-lo, queria que permanecesse puro e fiel às suas origens. Para tanto, defendeu com grande veemência a integridade do movimento, não se constringendo em afastar elementos que possivelmente promovessem a miscigenação com outras linhas de pensamento, mostrando nesse ponto uma personalidade inflexível. Em palestra proferida a estudantes na Universidade de Yale, disse:

Com o devido respeito a esse punhado de coveiros impacientes, acho que posso compreender um pouco melhor do que eles o que significa o fim do surrealismo. Será o nascimento de um novo movimento com um poder de libertação ainda maior. Além disso, graças a essa mesma força dinâmica que continuamos a prezar acima de tudo, para mim e para meus melhores amigos seria uma questão de honra aderir imediatamente a esse movimento. (BRETON *apud* BRADLEY, 1999, p. 64).

André Breton volta para Paris em 1946 e lá, ao lado de Benjamin Péret, fecha-se em um pequeno grupo com pretensões de certificar aos novos artistas que surgem o que é surrealismo, enquadrando-os em suas convenções. Quando aí morre, em consequência de problemas cardíacos, em 1966, o surrealismo perde a agitação que produzira e acaba por se diluir em várias influências e com nenhuma herança definida.

O antirromance *Nadja*

A sociedade europeia da década de 1920 observou o surgimento de uma nova figura feminina do pós Primeira Guerra Mundial. Trata-se de uma mulher que rompeu com várias convenções

sociais de então. Por exemplo, ela foi trabalhar nas indústrias, no comércio e nas fábricas, substituindo funções anteriormente destinadas aos seus pais, maridos e filhos, que tinham sido enviados à Guerra. Desafiou as autoridades familiares com seus trajes, sem espartilhos e com seus cabelos agora curtos. Amadureceu o comportamento sexual, adotando o uso de anticoncepcionais, o divórcio e a intensificação da vida social. Velhos preconceitos foram rechaçados por essa nova mulher e muitas outras condutas foram sendo incorporadas em âmbitos profissional e familiar.

Coincidentemente, é nessa época em que uma nova mulher é delineada, que surge o surrealismo, como sucessor do dadaísmo e de outros movimentos das chamadas *vanguardas*. Ele compôs, como elemento estético da pintura e da literatura, um período marcado pela alegria superficial, em que todos queriam esquecer os traumas da Guerra e viver a vida no presente. Não era mais a *Belle époque* de antes da grande guerra, mas *les années folles*, os anos loucos, da moda extravagante, das festas grandiosas, da vida fruída ao máximo, sem muita preocupação com o futuro.

Nadja, a obra objeto de nossa reflexão aqui, veio ao mundo através da escrita automática. Nela, Breton narra passagens que dizem serem reais de uma história de amor que não teve um final feliz. *Nadja*, a mulher, existiu e emprestou seu nome à obra mais conhecida do surrealismo. Não temos, porém, maiores informações sobre a estranha figura que despertou tanta paixão no autor surrealista.

A escritora canadense Susan Elmslie, que se apresentava como uma admiradora da mulher *Nadja*, musa de Breton em *Nadja*, publicou um artigo em que narra as andanças que fez de forma voluntária e em determinados momentos até mesmo inconsciente pelas locações parisienses indicadas na obra de 1927. Relata fatos sobre a vida real da personagem de Breton, cujo nome real era *Léona Camille Ghislaine D.*, sua data de morte, *quarta-feira, 15 de janeiro de 1941* e também o acesso a vinte e sete cartas escritas por Léona e endereçadas à Breton. Apesar de todos esses seus trabalhos, ela

também não lançou muitas luzes sobre a mulher da vida real (ELMSLIE, 2008).

André Breton conheceu e amou Nadja e admitiu que ela contribuiu para que ele se aprofundasse no processo de autoconhecimento, mas o que se passou realmente entre os dois não é possível saber além do que Breton relata em sua obra e talvez esses dados nem nos interessem enquanto leitores desse romance, uma vez que a finalidade da literatura, como arte, não é referir-se diretamente ou representar fielmente a realidade.

No livro, o narrador de Breton escreve mais sobre si mesmo do que sobre Nadja. A loucura da personagem é aí apenas um pretexto para que Breton explore e escreva sobre suas próprias loucuras. E apesar de sua constante busca pelos elementos que o permitam destituir toda a racionalidade e lógica superficial, ao contrário da sua protagonista, Breton considera que seu instinto de preservação ainda é mais presente do que a necessidade da loucura e tem claro em sua mente que por mais que ouse em suas vivências, há momentos em que a racionalidade é imperativa.

Para o desenvolvimento do trabalho optamos pela segunda edição de *Nadja* lançada no Brasil em 2007, pela Editora Cosac Naify, editora que publicou também outros títulos voltados ao tema surrealista. O tradutor, como na primeira edição, é Ivo Barroso, que foi impecável no seu desempenho. A apresentação da obra é de Eliana Roberts Moraes e o pós-fácio de Anne Le Brun. Trata-se de edição primorosa que além do pós-fácio, inclui ensaios e críticas sobre Breton e sua obra escritas, por exemplo, por Walter Benjamin com o artigo “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”; por Murilo Mendes, com o texto *André Breton*, o registro do pensamento de Michel Beaujour no artigo “O que é Nadja?” e o texto do escritor Maurice Blanchot intitulado *Le Demain joueur*. Como se não bastasse, a edição apresenta, por Alejandra Pizarnik, *Uma releitura de Nadja, de André Breton* e, finalmente, uma contribuição técnica específica de Rosalind Kraus sobre *As condições fotográficas do*

Surrealismo. Cada um deles contribuindo sobremaneira para a compreensão da obra. Enfim, uma edição crítica de muita utilidade a todos os leitores, como deveriam ser todas aquelas que tratam de uma obra prima no país, traduzidas ou não.

Nadja surge de uma narrativa de Breton em que descreve, em tom medical, o caso de amor que ele próprio viveu com a personagem que dá título à obra, como a conheceu em seus passeios ociosos pelas ruas de Paris, no início do século XX. Ele relata-nos os encontros em que a jovem mulher expunha suas dificuldades materiais e suas ideias desconexas. Escreve sobre a afinidade que sentia pela pureza e pela ingenuidade da jovem e sobre suas preocupações com o futuro dessa *femme-enfant*, mas declara, desde o início de seu relato, que não se sentia apto e nem obrigado a intervir em seu destino. Em sua obra informa também sobre os desenhos que ela produzia os quais tinham significados que fugiam até dela própria. Justamente por esse motivo tinham uma ligação muito estreita com o surrealismo, uma vez que o movimento pregava que quando a arte deve ser explicada, ou quando o é, ela perde seu estatuto de arte. Em sua opinião, isso poderá ser qualquer outra coisa, menos arte.

Breton, ao saber do destino de Nadja, que após um acesso de loucura foi internada no hospício na região denominada Vaucluse, no sul da França, tece uma crítica sobre os manicômios e prisões, o que fornece indícios ao leitor mais atento para uma possível compreensão do motivo que o levou à desistência da carreira médica: “O desprezo que em geral tenho em relação à psiquiatria, às suas pompas e obras, é tamanho que ainda não me atrevi a procurar saber o que aconteceu com Nadja” (BRETON, 2007, p. 131). Breton procura aplacar sua culpa por não tê-la auxiliado e acaba justificando-se por não ter percebido que Nadja não apresentava mais o instinto de sobrevivência.

A obra *Nadja* talvez não alcançasse a notória repercussão obtida não fosse o fato de Breton apresentar fotografias mostrando imagetivamente os lugares de Paris frequentados pelos dois personagens

(o narrador e Nadja). Estas imagens fotográficas foram introduzidas com o intuito declarado de substituir as descrições detalhadas sobre os personagens, as locações e os objetos que são mencionados pelo narrador durante o desenvolvimento do texto surrealista.

No início dos anos 1930, o conhecimento da técnica fotográfica já se tornara secular, mas a utilização da fotografia aliada ao texto era novidade. O uso da fotografia junto ao texto deu origem ao fotojornalismo, que por sua vez surgiu com raízes fortemente vinculadas à Alemanha. Durante o curto período que durou a República de Weimar (1918-1933), a liberalidade instalada foi propícia para o crescimento da vida intelectual e artística alemã. Vários foram os fatores que contribuíram para o desenvolvimento do fotojornalismo alemão, como os avanços tecnológicos que possibilitavam a utilização de equipamentos mais ágeis e discretos; fotógrafos com educação aprimorada, frequentemente filhos de famílias abastadas que perderam suas fortunas mas mantiveram o *status*. A capacitação dos fotógrafos e o interesse dos editores e redatores por novas experiências; a atração da população pela vida privada de personalidades públicas e o desenvolvimento das técnicas fotográficas surgem as revistas ilustradas naquele país, merecendo destaque a *Berliner Illustrierte* e a *Müncher Illustrierte Presse*, que juntas ultrapassaram 4 milhões de tiragens. O sucesso alcançado pelas revistas alemãs serviu de modelo para publicações similares em outros países (FREUND, 1995).

No mesmo momento em que o antirromance de Breton foi publicado, também era impresso o livro de Benjamin *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Nesse artigo encontram-se a análise das revistas da época, revistas ilustradas como a estadunidense *Life* que também trazia juntamente com o texto, a fotografia ilustrando-o. Essa inovação gráfica culminaria em uma nova linguagem impressa. É provável que fosse isso também que André Breton estava fazendo ao ilustrar *Nadja* com inúmeras fotos dos lugares em que ele a sua “personagem” divagavam pela Paris dos anos vinte do século passado. (KRAUSS, 2007, p. 173).

A iniciativa de Breton era ainda mais ousada do que poderiam supor, pois propunha não só ilustrar a obra como já vinham fazendo as revistas ilustradas, corroborando para o entendimento do leitor, mas com *Nadja*, em certa medida, a fotografia substituía o texto, isto é, parte dele, uma vez que algum texto subsistia.

A fotografia e o texto

Na década de 1920 do século passado, a fotografia era presente na sociedade há mais de cem anos e apesar disso o seu uso em conjunto com texto era recente, senão inusitado. O fotojornalismo com raízes fortemente vinculadas à Alemanha e aos Estados Unidos, onde a liberalidade instalada foi propícia para o crescimento da vida intelectual e artística espalhava-se pelo mundo todo e apesar da expansão das revistas ilustradas, o desenvolvimento e as técnicas de captação, como de impressão das fotografias ainda careciam de muitos avanços (FREUND, 1995).

A partir do surgimento da revista *Littérature*, em 1919, na França, deu-se vazão à experimentação surrealista, principalmente as inovações foram enfáticas quanto à representação imagética, haja vista as inúmeras técnicas inovadoras utilizadas pelos pintores ligados ao surrealismo, com mescla de técnicas, colagens, etc.

Um dos aspectos significativos no uso de fotografias pelos surrealistas era sua posição contrária a tudo o que representava a objetividade. Ora, para o senso comum naquele momento da história, desconhecendo o estatuto fotográfico em profundidade, acreditava que era nada mais objetivo do que uma fotografia.

Qual foi, pois, a intenção de Breton ao se valer precisamente desse recurso então considerado racionalista em *Nadja*? Nesse sentido, Kossoy (2002, p. 22) contribui para o entendimento da questão na medida em que afirma que as fotografias “[...] são plenas em ambigüidades, portadoras de significados não

explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração”.

As imagens fotográficas [...] não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência. (KOSSOY, 2002, p. 21).

Por outro lado, para Sontag (2004) nada poderia ser mais surreal do que a fotografia, vista por ela como objeto que, através de raro esforço, reproduz a si mesmo. Esse objeto é surreal, pois a cada acidente que possa vir a ocorrer, vem corroborar para sua beleza e para seu efeito. A autora discorda dos surrealistas somente quando estes creditam a surrealidade das fotografias às montagens. Para a autora, a foto é uma criação do surreal pelo próprio tempo que marca a mensagem do passado, como também vinca suas sugestões a respeito das classes sociais, Sontag (2004) e não pelo tratamento que possa lhe ser dado como maquiagem *a posteriori*.

Para Breton, o surrealismo consistia na criação de imagens mentais que, registradas automaticamente e sem a censura da razão ou do estilo ou da preocupação com a organização da forma, deveria exteriorizar o pensamento puro e, portanto, igualmente a forma ideal. Para ele, o surrealismo é imagem, e nada mais surreal do que a fotografia.

O surrealismo aproxima-se em fotografia porque é um despertar súbito de um estado de petrificação. O que toma são imagens; não invariantes sujeitos sem consciência e sem história, a que poderiam ser neutralizados pela visão convencional, mas imagens históricas em que o sujeito, no que tem de mais íntimo, toma consciência de si como exterioridade, como imitação de uma realidade sócio-histórica. (ADORNO, 2008).

Em seu *Manifesto do Surrealismo* (1924), Breton demonstra seu menosprezo pelas descrições físicas de personagens e dos cenários, descrições estas que ele acha enfadonhas e que evita reproduzir em toda a sua obra. Assim, o uso de fotos por Breton faz parte de uma estratégia antiliterária (falando-se da Literatura tradicional). Ele buscava fazer uma literatura diferente de tudo o que houvera antes. O autor surrealista rejeitava as enfadonhas descrições de pessoas e lugares presentes até nas aclamadas obras de literatos reconhecidos há séculos. Esse seu posicionamento estético perdura pois ao retomar *Nadja*, trinta e quatro anos após sua publicação comentando-a, o autor justifica ainda a vasta utilização da imagem fotográfica, em vista de que a narrativa desenvolvida pela escrita automática é tomada por um tom médico, no qual inexistente preocupação com estilo, mas sim com o registro integral e sem corte ou censura de tudo o que aconteceu e de todos os pensamentos que possam ser imobilizados e guardados pela escrita, como numa fotografia. (BRETON, 2007, p. 19-21).

Veremos que seja pela vertente da imobilidade do registro da escrita, ou pelo da escrita automática, espontânea, sem censura ou controle, o texto surrealista pode se aproximar, em muitos aspectos, da fotografia, pois a fotografia registra todos os elementos que se apresentam em sua objetiva, independente da ordem em que o referente se encontra. Ele é fotografado nos mínimos detalhes, sem que uma ordenação dos elementos importe no resultado. O espectador da fotografia é quem irá ordenar (ou não) e dar sentido à imagem resultante, aos elementos presentes na fotografia. Ora, essa é precisamente a situação que deve acontecer com a criação surrealista a partir da técnica de escrita automática. Por isso podemos afirmar, sem medo de errar pois com o que foi exposto por André Breton no *Manifesto do Surrealismo* (1924), podemos entender a escrita automática como estando para a literatura como a fotografia está para a pintura e vice-versa. Não há, assim, incompatibilidade entre a propagada objetividade da fotografia e a sua utilização artística por Breton na composição do seu romance, ou melhor do seu

antirromance Nadja desse recurso para a consecução dos seus objetivos de escola artística. Pelo contrário, a fotografia naquele momento e mais tarde, como o próprio autor o reconheceu, servia aos interesses estéticos e técnicos do surrealismo, das manifestações do inconsciente e daquilo que eles denominavam como *escrita automática*.

Breve análise comparativa

Com esses pressupostos e com base principalmente em Kossoy (2002) e Sontag (2004), realizaremos agora uma análise da segunda realidade representada em algumas das quarenta e sete fotografias incluídas por Breton no texto de *Nadja*. Dessas imagens, quinze são registros de lugares públicos e abertos por onde os personagens flanaram; oito são retratos de pessoas próximas do autor ou que ele teve contato de alguma forma; quinze outras fotografias referem-se a documentos e por fim nove fotografias representam desenhos criados por Nadja, pinturas de artistas surrealistas ou objetos pertencentes à Breton. Trata-se de um conjunto bem singular que tem, por parte do autor, a intenção de dar verossimilhança à narrativa, de comprovar os conteúdos narrados, dando-lhes credibilidade a partir da demonstração imagética dos *loci* citados. É como se o narrador afirmasse também: *Veja! Tudo o que estou contando é verdade. A fotografia endossa minha afirmação. O lugar existe. Você, leitor, pode vê-lo. É algo facilmente constatável (à época)!*

Quase um século depois de sua publicação, no entanto, se o texto mantém muito da sua qualidade literária e do seu valor referencial (a questão dos questionamentos do inconsciente, por exemplo), essa coleção imagética muda completamente de figura e torna-se em si mesmo um objeto de estudo intrigante e de reflexão sobre aquela Paris registrada nas fotos por várias razões e que não existem mais na atualidade ou se alteraram fisicamente com o passar do tempo. Em primeiro lugar, os edifícios captados entre

1918 e 1927, como afirma Breton situando no tempo a sua locação literária, não foram construídos nesse período. Eles estavam lá naquela ocasião, mas eram, provavelmente, o resultado de construções, técnicas e realizações da segunda metade do século XIX, provavelmente da época da grande revolução arquitetônica levada a efeito por Hausmann, o arquiteto de Napoleão III que, a partir de 1851, quando do golpe de Estado que implantou o Segundo Império na França, fez uma enorme reformulação da cidade dando-lhe suas características “modernas” (do século XIX, mas mantidas até hoje). Além dos grandes bulevares e do traçado reto das ruas, suas inovações contemplavam sequências intermináveis de prédios (*maisons*) burgueses, geralmente de um mesmo número de andares para dar uma uniformidade de aspecto ao conjunto urbano. Estes eram praticamente idênticos uns aos outros tanto no aspecto externo, como na utilização de cada um dos seus andares: no térreo encontrava-se a loja; no primeiro andar, o depósito ou os estoques de mercadoria; no segundo, os escritórios e os locais de negócios, de recebimento dos fornecedores, o terceiro e quarto andares, servia de moradia aos proprietários, o quinto andar e as mansardas, o alojamento da criadagem, e assim por diante. Somente no século XX é que cada andar pôde ser alugado ou vendido separadamente, desmembrando-se em propriedades autônomas que, aliás, ainda guardam na denominação imobiliária atual francesa o nome de *copropriété*. Nos dias atuais, os prédios são, pois, aparentemente, os mesmos, mas suas realidades internas e seus usos são completamente outros, principalmente quanto aos seus sentidos e realidades jurídicas. Esse aspecto poderá ser razoavelmente comprovado nas observações que se seguem.

A primeira referência fotográfica de uma *locação* que destacamos é a fachada do Palacete dos *Grands Hommes* (*Hôtel des Grands Hommes*, em francês), onde Breton morava no ano de 1918, período coincidente com suas experiências iniciais pelas veredas surrealistas (Figura 2).

Figura 2 – Fotografia do Palacete *des Grands Hommes* publicada na edição de *Nadja* utilizada neste estudo



Fonte: BRETON, 2007, p. 30.

A fotografia referente à Figura 3 foi *garimpada* na rede Internet e não é datada, mas pela observação da segunda realidade (KOSSOY, 2002) notam-se características atuais: foto colorida e digitalizada, estacionamento com carros de modelos recentes no lugar da estátua e gradil de ferro anteriores, ausência de veículos com tração animal, sinalização de trânsito contemporânea e iluminação elétrica.

Figura 3 – Fotografia do Palacete *des Grands Hommes*



Fonte: MAISONS, 2008

Através da observação dessa fotografia contemporânea do referido palacete, recuperada na internet em 2008, pode-se notar que apesar da distância temporal de oitenta anos entre os dois registros, tanto o palacete quanto o solar apresentam-se *grosso modo* com as mesmas características arquitetônicas que possuíam no início do século XX, salvo alguns detalhes que constituem alterações da ordem quase natural das coisas, tais como a chegada da eletricidade ou a mudança dos carros de tração por cavalos por carros de motores a explosão.

Na sequência, Breton oferece-nos uma foto de parte do Solar d'Ango (*Manoir d'Ango*) local em que morava no ano de 1927, quando seus trabalhos intelectuais sobre o surrealismo encontravam-se em estágio mais avançado (Figura 4).

Figura 4 – Fotografia do Solar d'Ango



Fonte: BRETON, 2007, p. 31

Devido à evolução tecnológica dos equipamentos de captação de imagens e também ao aporte que disponibiliza maciçamente as figuras via *web*, pode-se apreciar uma fotografia deste “anexo” do conjunto arquitetônico denominado Solar d'Ango, sem a necessidade

de se deslocar até a Normandia, em sua parte mais próxima de Paris. A qualidade da imagem recente permite uma maior nitidez dos relevos e detalhes da arquitetura que constroem as paredes desta parte do solar, o que não é possível identificar com a primeira foto impressa no livro, reproduzida com as tecnologias próprias da época. Nota-se que com a apresentação destas imagens dos locais em que morou (da Figura 2 à Figura 5), percebe-se que Breton demarcou o espaço, Paris e o tempo, de 1918 a 1927.

Figura 5 Fotografia do Solar d'Ango



Fonte: FLICK, 2008.

Por outro lado, na Figura 6, nota-se o lugar onde Nadja e Breton jantaram acompanhados de vários incidentes estranhos. Na imagem pode-se reconhecer que um jardim vazio, no qual não há transeunte, com várias árvores. É interessante notar que a iluminação pública já existia naquele momento.

Figura 6 – Fotografia do Palacete Henri IV, Praça Dauphine



Fonte: BRETON, 2007

A Figura 7, disponível na Internet mostra que aqueles edifícios históricos já existentes no início do século XX pouco mudaram. A fotografia registra que nos dias de hoje há lojas ou restaurantes no térreo. E o sentimento que nos assalta ao localizar a fotografia atual é de alívio devido à consciência de que a memória de Breton (e Nadja) permanece preservada em alguns dos locais pelos quais passaram.

Figura 7 – Fotografia do Palacete Henri IV



Fonte: SUR LES, 2008.

Vemos em Sontag (2004) que Breton e os surrealistas influenciaram muito mais do que as artes. Em suas *flâneries* (deambulações, divagações) eles procuravam mais os becos obscuros de Paris e as ruas estreitas, onde havia, por exemplo, lojas de artigos de segunda mão e os conhecidos brechós do que lugares frequentados pela vanguarda de estética apurada, como acontece até nossos dias. Disto o autor escreve sobre o hábito de vasculhar “[...] objetos que não se encontram em nenhuma outra parte [...]” (BRETON, 2007, p. 56).

O encontro de Breton com sua musa acontece num desses ambientes menos cotados socialmente, na Rua La Fayette, que Breton prefere grafar como Rua *Lafayette*, o que talvez seja apenas a notação correta de seu tempo.

Figura 8 - Fotografia da Livraria do *L'Humanité*, jornal comunista, na Rua Lafayette



Fonte: BRETON, 2007

No térreo, havia uma livraria de materialistas históricos, bem sinceros. Na altura do primeiro andar, o letreiro anti-iluminista anuncia: “Benze-se aqui”. *As Luzes* considerariam essa placa como manifestação da ignorância ou da superstição e os marxistas admitiriam que estavam diante de um contexto que cheirava a ópio do povo. A fotografia registra, assim, com naturalidade uma contradição de posturas diante da vida, registrada e tolerada por André Breton ao incluir essa foto em seu livro.

Figura 9 – Fotografia do edifício onde funcionou a Livraria do *L'Humanité*



Fonte: SUR LES PAS, 2008.

No mesmo local da rua La Fayette hoje: um lugar neutro, sem contradições, equívocos e ambiguidades. Talvez ainda haja aí marcas pobres de uma época.

Personagens e personalidades surrealistas

Anuncia-se na crítica literária que no romance de Breton todos os personagens são reais. De certa forma, um ou outro tiveram contato direto com o autor, mas nota-se que, como lhe é peculiar, ele não descreve as pessoas com que se relaciona e que foram citadas no antirromance, mas declara o grau de importância que seus companheiros podem ser percebidos pela ordem e pelo destaque com que brinda cada um deles.

Passa-se a aprofundar nas contribuições com que cada integrante do núcleo original do surrealismo efetivamente proporcionou ao movimento surrealista.

Sobre as fotografias das pessoas, as primeiras ilustram os companheiros surrealistas Paul Éluard e Benjamin Péret. Apesar de descrever as sensações originadas pelos fatos inusitados que os ligaram, Breton não fala dos amigos, pois prefere apresentá-los em fotografias, em imagens. Pode-se supor que, segundo sua linha de pensamento surrealista, ele preferia mostrar a imagem do companheiro a escrever sobre ele, possibilitando ao leitor a constatação que tal personalidade realmente existiu e fez parte da vida de Breton, pelo menos naqueles tempos da efervescência surrealista.

A fotografia de Paul Éluard, por exemplo, mostra-o em um estúdio fotográfico, sentado e com as mãos unidas na altura da cintura, com seus traços visivelmente retocados, o que era muito comum para a época (Figura 10).

Figura 10 – Fotografia de Paul Eluard



Fonte: BRETON, 2007

É interessante ressaltar que Eugène-Émile-Paul Grindel, ou seja, o poeta surrealista Paul Eluard (nascido a 14 de dezembro de 1895, em Saint-Denis, cidade contígua a Paris, e faleceu em decorrência de um problema cardíaco, em 18 de novembro de 1952 em Charenton-le-Pont) foi amigo de Breton e, juntamente com Benjamim Perét, frutificou em quantidade e qualidade, contribuindo em muito para a divulgação do surrealismo.

Figura 11 – Fotografia de Paul Eluard



Fonte: BIBLIOTHEQUE, 2008

Procurando a cura para sua tuberculose no Sanatório Clavadel, na Suíça, Eluard conheceu o poeta brasileiro Manuel Bandeira que também lá estava. Contudo, no decorrer de sua vida outros nomes de destaque da intelectualidade brasileira cruzaram seu caminho, como Cícero Dias e Carlos Drummond de Andrade.

Para essa análise procurou-se captar uma foto com data mais recente (Figura 11), a imagem deixa visível a passagem do tempo pelos sulcos ao redor de seus olhos e pelos cabelos mais ralos e grisalhos foi captada pela Internet, e ainda assim a fotografia parece retocada como se a essência, o caráter, não houvesse mudado com o

passar dos anos. Tal como aconteceu com seus amigos surrealistas, Eluard ingressou no Partido Comunista e no ano de 1942 seu poema *Liberté* foi lançado por aviões ingleses sobre a França, o que promoveu o encorajamento da Resistência Francesa durante a ocupação nazista. O poeta da Resistência viveu do coração, como morreu.

Já a fotografia de Benjamin Péret (nascido em 4 de julho de 1899 em Paris e falecido em 18 de setembro de 1959) com um ângulo mais aberto mostra um meio sorriso, mas é seu o olhar, o *punctum* barthesiano, que o aproxima empaticamente do expectador, como confidentes.

Figura 12 – Fotografia de Benjamin Péret



Fonte: BRETON, 2007

Péret e sua esposa, a cantora brasileira Elsie Houston-Péret, instalam-se no Brasil, de fevereiro 1929 a dezembro de 1931, período em que ambos travam relacionamento com a elite intelectual da época através da *Revista de Antropofagia*. Nesta passagem pela América do Sul, este autor desenvolve pesquisas sobre a arte brasileira e suas raízes afro-indígenas resultando nas obras *Quilombo de Palmares* e *Revolta da Chibata*.

Figura 13 – Fotografia de Benjamin Péret



Fonte: MARXISTES, 2008

Benjamin Perét (Figura 13) foi expulso do Brasil pelo Governo Getúlio Vargas por defender ideias socialistas, sendo qualificado de “comunista” pelas autoridades repressoras da época.

Em *Nadja*, como no *Manifesto do Surrealismo* (1924), Breton apresenta-nos através de fotografia o poeta por Robert Desnos, outro artista pertencente ao grupo surrealista, que mereceu destaque.

Figura 14 – Fotografia de Robert Desnos em transe



Fonte: BRETON, 2007

Em *Nadja* vê-se que Breton escreve sobre o domínio que o fazia admirar o jovem escritor. Ele, Breton, ilustra sua estima pelo jovem ao inserir duas fotos do poeta surrealista em estado de semiconsciência (Figura 14), numa espécie de transe mediúnico.

Figura 15 – Fotografia de Robert Desnos



Fonte: SURREALISM, 2008

É entre os anos de 1922 e 1923 que ocorre por parte dos surrealistas uma grande experimentação da linguagem e de todas as suas possibilidades. Nesse momento Robert Desnos junta-se ao grupo e participa das experiências vívidas com a escrita automática, o sono hipnótico, histórias de sonhos ou fantasias. Era considerado um prodígio da escrita automática, um verdadeiro laboratório de línguas. Em meio aos transe ele produzia aforismos de alto valor que obtinham inúmeras possibilidades de linguagem poética, sua capacidade é digna de uma homenagem por parte de Breton no *Manifesto Surrealista*. (UN BRÈVE... 2008).

Em 1927, com a filiação política do grupo surrealista e sua ligação com o Partido Comunista, inicia-se um desgaste e com ele o movimento começa a perder alguns de seus integrantes entre eles o jovem Robert Desnos. Cansado de suas aventuras surrealistas, Desnos rompeu com o movimento e tornou-se jornalista escrevendo muitos livros, bem como matérias para jornais de circulação diária como também se enveredou pelo radialismo, mantendo-se profícuo em tudo o que fez. No *Segundo Manifesto Surrealista* há seis páginas sobre o poeta surrealista, mas desta vez não são elogios o teor do que lá se encontra. (UN BRÈVE...,2008).

O mote de sua separação do grupo foi a vinculação dos surrealistas com o Partido Comunista, não porque Desnos evitasse comprometimento político, pelo contrário, engajou-se não só através de sua arte como também por ser ativista reconhecido nos movimentos de resistência, caracterizando de forma coerente sua postura de socialista radical, amante da liberdade e do humanismo. Desnos publica livros que ridicularizam os fanáticos alemães, o que custará sua liberdade, uma vez que é preso e deportado, levado a inúmeros campos de concentração até que em abril de 1945, já muito debilitado chega a um campo na Tchecoslováquia. Sua participação relevante nos grupos de resistência durante a Segunda Guerra o fez conhecer um fim trágico (Figura 16). Robert Desnos, nascido em 4 de julho de 1900 em Paris, morre de febre tifoide em 8 de junho de 1945, em Theresienstadt, na então Tchecoslováquia. (UN BRÈVE..., 2008).

Figura 16 – Fotografia de Robert Desnos, em campo de concentração nazista



SURREALISM..., 2008

No desenvolvimento das atividades relativas ao trabalho, a rotina que Breton tanto despreza, as mãos de *Nadja* habitaram os sonhos de ambos e em um momento de semiconsciência trouxe claramente (como se fossem frases ditadas) o significado da fotografia das mãos sobrepostas.

A escrita do inconsciente se dá quando os objetos e pessoas da vida real tomam outra forma, e só neste ambiente de quase-sonho, inconsistente e difuso é que as coisas reais (objetos, pessoas, lugares, imagens) tomam um sentido claro e subjetivo.

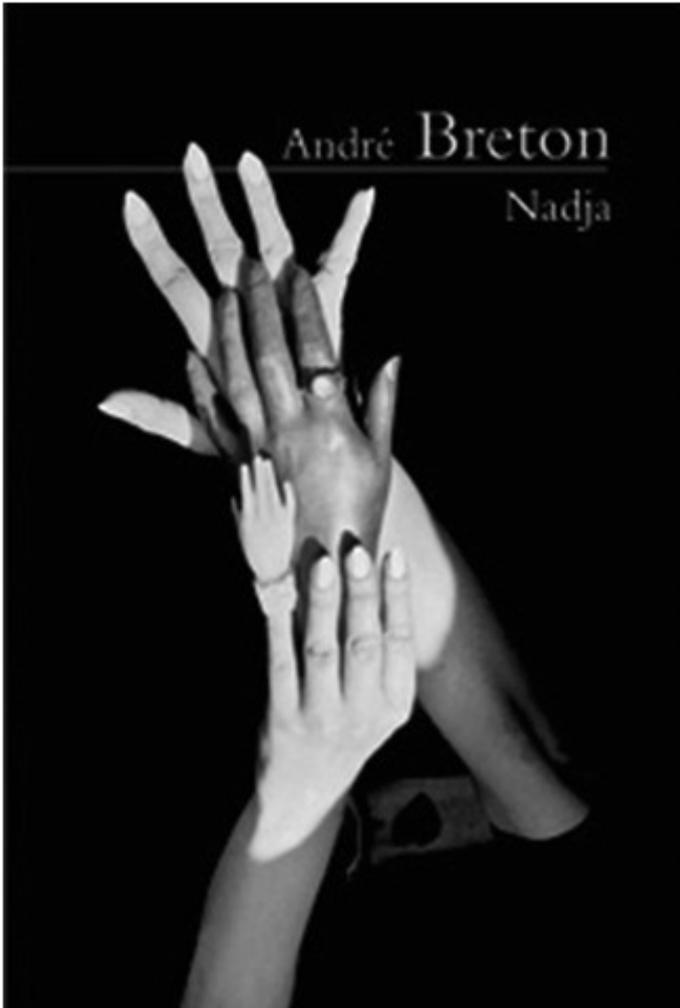
Figura 17 – Capa da primeira edição brasileira de *Nadja*, de 1964



Fonte: INSPIROHIDES, 2008

Foi assim que ocorreu com a foto que ilustra a capa da segunda edição da obra *Nadja* (Figura 18). Em um primeiro momento acreditamos ser uma alusão à personagem feminina, às mãos de Nadja que conduzem o autor à *flânerie* sobre si mesmo. Através do quase-sonho, porém, compreendemos que a proposta da fotografia trata de uma referência à técnica da escrita automática utilizada para a criação do texto surrealista.

Figura 18 – Capa da segunda edição brasileira da obra *Nadja*, de 2007



Fonte: BRETON, 2007

A fotografia de várias mãos sobrepostas pode ser interpretada como as várias influências que pesam sobre um autor ao escrever sua obra literária, a mão que escreve apresenta várias “mãos” que querem direcioná-la ou domá-la, cabe a ela entregar-se a essa pressão ou fugir.

Conclusões

Na ponta do movimento criado por ele, André Breton procurou dar vazão ampla à criatividade e ao inconsciente, desprezando qualquer forma de controle imposto ao artista. Ao escrever *Nadja* em 1927, inaugura uma nova linguagem estético-literária ao aliar, pela primeira vez, fotografia e texto em uma obra literária, utilizando a imagem nos momentos em que carecia fornecer ao leitor mais informações sobre seus personagens, cenários e objetos envoltos na trama, além de buscar dar credibilidade às suas afirmações enquanto narrador de seu texto.

Ele utiliza a fotografia como uma forma de apresentar ao leitor o que não quer descrever, pois não teria prazer em fazê-lo, além de julgar que a fotografia é uma rica maneira de dizer sem descrever com palavras tal como preconiza Kossoy (2002, p. 22) que, como vimos, afirma serem as fotografias “[...] plenas em ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas”, aguardando decifrações, interpretações...

Para Breton, a imagem fotográfica suprime a descrição romanesca balzaquiana e reafirma, ao mesmo tempo, a veracidade dos fatos narrados, enfatiza que sua obra não é um romance como os outros feitos na era de ouro do gênero, no século XIX, mas que um outro tipo de romance pode tomar outras formas na nova fase da modernidade, recorrendo a outras modalidades da arte, enriquecendo-se, nem que seja para continuar falando da mesma matéria, do ser humano, de suas indagações, mistérios e aspectos prosaicos.

A realidade exterior aportada ao texto pela fotografia no contexto de *Nadja* possibilita ao leitor um exercício mental na tentativa de decifrar o autor-narrador e a sua criação e com isso muito provavelmente chegar a uma proximidade relativa de uma primeira realidade subjetiva a ele(s). Em outras palavras, essa mescla de texto com fotografias leva a uma certa proximidade da vida real que é, no

entanto, circunscrita e introjetada pelo autor. Breton pretendeu que o leitor visse as pessoas e objetos do jeito que ele próprio os tinha visto. Trata-se de uma transmissão de experiências, de um diálogo entre inconscientes, bem ao gosto da escola que ele liderava.

Como somente a Breton, o pai do surrealismo, coube, durante toda a sua vida ligada a esse movimento libertário, conduzir, centralizar e controlar os integrantes do movimento, aplicando sanções e afastamento de pessoas que ele próprio acreditava estivessem fugindo às convenções impostas pelo grupo surrealista, a sua obra nos traz, com relação a ele, uma relação igualmente autoritária, com mais questionamentos do que respostas. Talvez tenha sido essa, simplesmente, a intenção do autor. Porém, com o seu gesto artístico inusitado ele não apenas dá *status* de arte à fotografia, como a consagra, em definitivo, unindo-a à literatura.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Reverendo o surrealismo*. Tradução Newton Ramos-de-Oliveira. Disponível em: <<http://www.ancorar.com/educacaoonline>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

ATELIER André Breton. Disponível em: <www.atelierandrebretton.com>. Acesso em: 21 jul. 2008.

BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE ET UNIVERSITAIRE NEUCHATEL. Disponível em: <http://bpun.unine.ch/icono/JPG02/POETPHOT4.87.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2008.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. 1924. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ELMSLIE, Susan. *Trailing Nadja: On Writing I Nadja, and Other Poems*.

Disponível em: <<http://www.poetics.ca/poetics03/03elmslie.html>>. Acesso em: 28 jul. 2008.

FLICKR. Compartilhamento de Fotos. Disponível em: <<http://flickr.com>>. Acesso em: 28 jul. 2008.

FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Tradução Pedro Miguel Frade. 2. ed. Lisboa: Veja, 1995.

INSPIROHIDES. Ressources littéraires en ligne. Le programme de Littérature en Terminale L. Disponível em: <<http://site.voila.fr/inspirohides/terminale/breton.htm>> . Acesso em: 21 jul. 2008.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Carlos. A vida imediata. *Poesia.net*, v. 3, n. 128. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet128.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2008.

MAISONS D'écrivains et tourisme culturel. Disponível em: <<http://www.terresdecrivains.com>>. Acesso em 21 jul. 2008.

MARXISTES Les Auteurs Marxistes em Langue Française. Disponível em: <<http://www.marx.org/francais/4int/bios/peret.htm>>. Acesso em: 28 Jul. 2008.

PANDOXEIO. Disponível em: <<http://pandoxeio.wordpress.com/2008/10/08/farfoulas8>>. Acesso em: 29 out. 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2004.

SUR LES PAS de Nadja et André Breton à Paris. Disponível em: <<http://www.terresdecrivains.com/Sur-les-pas-de-Nadja-et-Andre>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

SURREALISM (11 pictures). Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/gallery/2008/may/21/surrealism?picture=334278626>>. Acesso em: 28 jul. 2008.

UNE BRÈVE biographie de Robert Desnos. Disponível em: <http://clg-beaumarchais.scola.ac-paris.fr/Bm_desnos.htm>. Acesso em: 29 out. 2008.

Recebido em: 30/06/2016

Aprovado em: 03/09/2016