



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE  
MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

LUDMILLA KUJAT WITZEL

**POÉTICAS DE TEMPO-ESPAÇO: IMAGENS EM *NADJA* E *LA INVENCION DE MOREL***

CASCAVEL – 2017



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE  
MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

LUDMILLA KUJAT WITZEL

**POÉTICAS DE TEMPO-ESPAÇO: IMAGENS EM *NADJA* E *LA INVENCIÓN DE MOREL***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Zeloí Martins

CASCAVEL – 2017

**LUDMILLA KUJAT WITZEL**

**POÉTICAS DE TEMPO-ESPAÇO: IMAGENS EM NADJA E *LA INVENCIÓN DE MOREL***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Dra. Zeloí Martins (FAP/ UNIOESTE)

Orientadora

---

Prof. Dr. Silvio Demétrio (UEL)

Membro efetivo (Convidado)

---

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Membro efetivo da instituição

---

Prof. Dr. José Kuiava

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Membro efetivo da instituição

Cascavel, 31 de Outubro de 2017

Dedico este trabalho a todas as pessoas que de algum modo fundamentam em mim as imagens da casa onírica e a materialização dos valores aconchegantes de “ninho”.

“[...]y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí  
Destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.”

Pedro Calderón de La Barca, 1997.

WITZEL, Ludmilla Kujat. **Poéticas de tempo-espaço**: Imagens em *Nadja* e *La invención de Morel*. 2017. 143f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

## RESUMO

Quem sou? O questionamento inaugural do romance, cujo cenário é a cidade de Paris, *Nadja* (1928) expressa bem uma das principais preocupações do trabalho realizado a seguir que tem como base a relação entre essa obra do surrealista Andre Breton e *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, a qual tem como cenário uma ilha. Conexão que se forja principalmente a partir da observação dos imbricamentos entre masculino e feminino, os gatilhos acionados por este quando do encontro com aquele: De um lado Nadja e Breton – personagem do romance; de outro, Faustine e o anônimo habitante da ilha. Para tanto, as direções seguidas compreendem uma breve contextualização do século no qual as obras se inserem apontando questões relevantes para sua compreensão enquanto resultado de um momento histórico específico que não as limita, mas com o qual elas dialogam; um estudo das teorias que amparam a análise e por fim, a interlocução na perspectiva comparada entre os romances, observando proximidades e distanciamentos. Para tanto, foram fundamentais os autores a seguir: Jozef (1974, 2005); Komosinski (2001); Fuentes (1976); Breton (1924, 2007); Gombrich (1988); Deleuse & Guattari (1995-1997); Bachelard (1978-1998); Batchelor (1998), Fer (1998), Nichols (2001), Jung (1964-2008), Willer (2007-2016), Freitas (2006), Lispector (1998), Jaffé (1964), Franz (1964), Nietzsche (2002), Willer (2007-2016), Durand (2012), e por fim, Zourabichvili (2004).

**PALAVRAS-CHAVE:** Personagens. Simbólico. Tarô. Individuação. Devir.

WITZEL, Ludmilla Kujat. **The Poetics of space-time: Nadja and La invención de Morel** Images. 2017. 143f. Dissertation (Letters Master's Degree) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

### ABSTRACT

Who am I? The initial question from the novel, set in Paris, *Nadja* (1928) express well one of the main concerns of the following work, that sets in relationship the novel from the surrealist Andre Breton and *La invención de Morel* (1940) by Adolfo Bioy Casares, a narrative that takes place on an island. A connection that is done primarily by the observation of a series of interweaving between male and female, the triggers set by one when in touch with the other: by one side Nadja and Breton – character from the novel; from the other side, Faustine and the anonymous island inhabitant. Therefore, the following directions includes a brief contextualization about the novels century, pointing out some important aspects for the understanding of the novels as a result of a certain specific time in history that do not limit them, but with which the works dialogue; a study of the theories that sustain the present analysis and, ultimately, the intersection of the novels in the perspective of comparative studies, observing aspects of similarity and difference. For doing it, some authors and sources were fundamental, such as Jozef (1974, 2005); Komosinski (2001); Fuentes (1976); Breton (1924, 2007); Gombrich (1988); Deleuse & Guattari (1995-1997); Bachelard (1978-1998); Batchelor (1998), Fer (1998), Nichols (2001), Jung (1964-2008), Willer (2007-2016), Freitas (2006), Lispector (1998), Jaffé (1964), Franz (1964), Nietzsche (2002), Willer (2007-2016), Durand (2012) and Zourabichvili (2004).

**KEYWORDS:** Characters. Symbolic. Tarot. Individuation. Becoming.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 A RELATIVIDADE: UM CONTRAPONTO ENTRE A FÍSICA E A LITERATURA</b> .....	18
1.1 IMAGINANDO A REALIDADE: LINHAS DE FUGA .....	26
1.2 BRETON, ESSE SONHADOR DEFINITIVO NOS MARES DO SURREALISMO .....	31
1.3 UM CERTO BIOY CASARES NO SÉCULO DO INCERTO .....	38
<b>2 UMA AVENTURA SENSÍVEL</b> .....	49
2.1 A DANÇA .....	62
2.1.1 O feminino, os afectos, o papel dos sonhos e o acaso objetivo: A jornada de individuação e a descida ao porão .....	77
<b>3 PISA O SILÊNCIO CAMINHANTE NOTURNO: A DESCRIÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO E A CONSTRUÇÃO ONÍRICA</b> .....	94
3.1 O DEVIR-MULHER ENTRE O POR-DO-SOL E A ESFINGE: processos do desejo .....	107
3.1.1 Nadja, a pitonisa moderna: Enigmas do feminino, a efemeridade do instante e o devir-mulher .....	115
3.1.1.1 Faustine: Entre a fugacidade e as repetições .....	125
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	133
<b>5 REFERÊNCIAS</b> .....	141



## INTRODUÇÃO

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá.

Pierre Reverdy.

Entendendo que a busca por esta “força emotiva” e esta “realidade poética” apenas é possível a partir do diálogo entre as obras em questão, ora próximas, ora distantes, e sempre respeitando as imagens que emergem das narrativas e as possíveis limitações às quais estamos sujeitos enquanto pesquisadores, convido os leitores a fazerem um passeio e advirto, antes de mais nada, que a comparação entre as obras que se delineará ao longo desta escrita pode causar certo incômodo àqueles que desprezam completamente as aproximações entre obras latino-americanas e europeias – visão extremista que irrompe a partir da consciência do necessário rompimento o colonialismo e nossa atitude passiva em relação à influência da Europa nos mais diversos segmentos. Após a tomada de consciência que entende a necessidade de se criar uma identidade latino-americana no que tange à nossa cultura, certos tipos reducionistas ou fundamentalistas podem interpretar qualquer aproximação entre um movimento latino e um europeu como uma expressão de submissão colonial, no entanto, justifico de antemão que esta discussão se apresenta aqui como superada e apesar de termos em mente as “transposições” do movimento europeu surrealista para a realidade latina com o realismo “fantástico” e com o “maravilhoso”<sup>1</sup>, fiz aqui, pelo gosto pessoal e pelo próprio trajeto da pesquisa, a comparação no modo como será observado a seguir, percorrendo as linhas sutis que aproximam e distanciam *Nadja* e *La invención de Morel*, considerando mais a interação entre as imagens que ebulam das obras e menos a questão hierárquica que marca a discussão sobre o surgimento dos gêneros literários e dos movimentos artísticos.

Nesse sentido, promovo a análise comparada entre as obras *Nadja* (1928) e *La invención de Morel* (1940), evidenciando o modo como as narrativas, apesar de distanciadas temporal,

---

<sup>1</sup> “O universo do maravilhoso está naturalmente povoado de dragões, de unicórnios e fadas; os milagres e as metamorfoses ali são contínuos; a varinha mágica é de uso corrente; os talismãs, os gênios, os elfos e os animais agradecidos abundam; as madrinhas satisfazem em um segundo os desejos das órfãs merecedoras de ajuda... No fantástico, ao contrário, o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. O prodigioso se mostra, aqui, como uma agressão proibida, ameaçadora, que rompe a estabilidade de um mundo no qual as leis haviam sido consideradas, até então, como rigorosas e imutáveis. É o impossível sobrevivendo em um mundo do qual o impossível está excluído por definição.” (CAILLOIS *apud* Volobuef. Disponível em: [http://volobuef.tripod.com/op\\_formas\\_fantastico\\_maravilhoso\\_algumas\\_definicoes.pdf](http://volobuef.tripod.com/op_formas_fantastico_maravilhoso_algumas_definicoes.pdf). Acesso em: 02 Jan. 2017.)

espacial e contextualmente, apresentam relações entre si no que tange a aspectos como: o papel do feminino; a importância do espaço físico na criação da imagem poética; a importância do onírico e da imaginação – por meio da atuação do inconsciente nos processos conscientes, enriquecendo a realidade e promovendo a expansão dos níveis do real<sup>2</sup>; uma expressão da jornada de individuação ou de autoconhecimento na qual se projetam os personagens masculinos em seu contato com as personagens femininas; a possibilidade de um estudo a partir das cartas de tarô para explicar as personagens, dentre outros aspectos que serão considerados no processo de exposição desses elementos. Destaco, sobretudo, que essas relações serão observadas, não pelo viés estrutural ou hierárquico por meio dos quais podem deflagrar-se sob a perspectiva de certas correntes estilísticas, mas pelos caminhos que contemplam uma análise que se dê em intensidades – velocidade e lentidão –, em dimensões, chamadas por Deleuze e Guattari (1995), de rizoma<sup>3</sup>, paralelo a isso e justamente porque trabalho a partir de imagens que só podem ser explicadas se considerada sua complexidade, por se tratar, como sugere Bachelard, do “produto mais fugaz da consciência: a imagem poética”<sup>4</sup> (BACHELARD, 1978, p. 185), o ritmo dessas intensidades se faz sempre entre os romances e minha memória pessoal, condição inerente à própria imagem poética de acordo com a fenomenologia das imagens para este autor.

*La invención de Morel*, do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999); apesar de ter sido escrita quase vinte anos após o *boom* dos movimentos artísticos de vanguarda

---

<sup>2</sup> O termo “real” diz respeito à realidade narrativa, ou seja, à realidade ficcional, no entanto, também se refere, de algum modo, à consciência de que obra e autor não estão desvinculados nem entre si e nem em relação ao contexto. O real da narrativa está para além da realidade imediata, prática e objetiva, porém, dialoga com ela de diversos modos, em diversos níveis. Contextualizando à noção de “real” que emerge principalmente a partir do século XX e que concatena as teorias do inconsciente e a exaltação ou a retomada dos valores da imaginação, do mágico, do sonho, especialmente em oposição ao racional e ao empírico, quando de falar em expansão dos níveis do real, considero que este “real”, embora essa questão talvez nunca se resolva para a Filosofia em geral, adquiriu principalmente após a ressaca do realismo do século XIX e a partir das teorias do inconsciente, uma generosidade que o amplia para além dos limites impostos pela razão cientificista e mecanicista. Isso se dá na vida e na arte.

<sup>3</sup> “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades” (DELEUSE & GUATTARI, 1995, p.15).

<sup>4</sup> “Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudar os fenômenos da imagem poética, em seus diversos matizes, a fim de que se possa seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. [...] Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que freqüentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença” (BACHELARD, 1978, p. 186).

européus e ainda, de florescer em meio ao contexto latino-americano possibilita, por meio dos sentidos e imagens que emanam de sua construção narrativa, a atualização de algumas premissas básicas do Surrealismo, principalmente no que concerne ao místico, ao inconsciente e ao feminino. Nesse sentido, a partir das imagens poéticas emergentes das narrativas, desvela-se a possibilidade de mostrar, por meio da comparação com uma obra chave do surrealismo na literatura, qual seja, *Nadja* de André Breton, aproximações – bem como distanciamentos, sempre que necessário – entre as obras, mas mais que isso, a percepção de seus agenciamentos em dimensões de velocidade e lentidão que partem das imagens poéticas e constituem multiplicidades.

As relações estabelecidas tornam-se possíveis, portanto, por meio da relevância atribuída aos aspectos inerentes ao espaço físico e sua importância na criação das imagens poéticas; por meio do destaque dado à figura feminina e ainda, pela importância atribuída aos aspectos inconscientes que ampliam os níveis da realidade narrativa, que desenha ao longo de espaços mais ou menos estáveis e zonas movediças, o caminho de autoconhecimento dos personagens. Nessa perspectiva, os aspectos analisados nas obras buscam evidenciar, de algum modo, as relações no âmbito da experiência humana personificada nos protagonistas dos romances.

O recorte feito se pauta nos seguintes aspectos: os que se referem às imagens poéticas, os que são do âmbito das imagens surrealistas e os que exploram a questão simbólica e arquetípica das cartas de tarô eleitas para dialogar com os personagens. Nesse contexto, o fundo onírico que designa a imagem, a relação entre memória e imaginação, os limites entre realidade e sonho que se expressam no surrealismo, a simbologia das cartas de tarô em consonância com a teoria jungiana, a relação entre as personagens femininas Nadja e Faustine, o papel do observador (*flanêur*) no surrealismo e a expressão dos acasos objetivos, serão o mote para as correlações entre as obras literárias.

O modo como a imagem poética se apresenta para Bachelard sugere o misto entre memória e imaginação na produção das lembranças e conseqüentemente na atualização das imagens produzidas pelo homem, além, é claro, de colocar a imaginação em lugar privilegiado assim como o fizeram os surrealistas, pegando este eixo, portanto, os agenciamentos entre *La invención de Morel* e *Nadja* se darão em torno dessas relações, explorando o espaço físico dos ambientes descritos nas narrativas e os aspectos da psique a partir desses lugares e encontros, no que tange ao sonho, à memória, à imaginação – deslocando-se algumas vezes para o simbólico e o místico, em relação a determinadas características das personagens em sua jornada.

Assim, qual é o papel do feminino na compreensão das respectivas obras, como ele participa da construção do imaginário dos personagens masculinos e em que medida isso esboça uma compreensão da realidade experimentada pelas personagens? Desse modo, demonstro de que forma as personagens femininas são determinantes no desenvolvimento narrativo e na criação de uma supra-realidade<sup>5</sup> e principalmente como projetam os personagens masculinos em sua jornada de autoconhecimento. Nesse sentido, são determinantes as nuances entre o masculino e o feminino, mas também entre o espaço físico das narrativas e como ele atravessa as personagens, para observar como *La invención de Morel* e *Nadja* problematizam as questões do onírico e da imaginação, no trânsito entre os aspectos físicos em que estão ambientadas as histórias e os fatores psíquicos, no que compete à complexidade das personagens.

*La invención de Morel* é considerada a grande obra ou a “obra de maturidade” de Bioy Casares. *Nadja*, por sua vez, é a mais expressiva narrativa do surrealismo e carrega os conceitos inerentes ao movimento que também foram defendidos por Breton no Manifesto do Surrealismo (1924).

No decorrer desta pesquisa que objetivava inicialmente associar as imagens poéticas emergentes da narrativa casareana com aspectos da vanguarda surrealista se desenvolveu, por uma necessidade da própria investigação, um diálogo entre *La invención de Morel* e *Nadja*, principalmente, pela possibilidade de relacionar os narradores-protagonistas e as personagens femininas de ambos os romances, evidenciando assim, aproximações e deslocamentos.

Motivada também, em alguma medida, pelo pouco conhecimento destas obras no Brasil, destaco que entre os estudiosos que se debruçaram sobre *La invención de Morel* no contexto brasileiro, é comum associar a narrativa à categoria de romance policial, ficção científica ou realismo maravilhoso. Ponderando pelo fator de recepção das obras literárias que considera o papel do leitor na extração dos sentidos, se torna válida a aproximação ao surrealismo.

Claro está, no entanto, que a intenção não é discutir as obras rivalizando com as outras leituras possíveis na atualização de seus sentidos, até porque encerrar uma obra em uma única possibilidade de leitura nos parece ser o fim do sentido em si da literatura, ainda mais, em se

---

<sup>5</sup> O termo supra-realidade é utilizado em sentido semelhante ao utilizado por Breton em relação ao “supradeterminante”: “Porque a produção de imagens de sonho depende sempre pelo menos desse *duplo jogo de espelhos*, nela encontramos a indicação do papel muito especial, sem dúvida eminentemente revelador, no mais alto grau “supradeterminante”, no sentido freudiano, que certas impressões muito fortes são chamadas a desempenhar, nada contamináveis pela moralidade, verdadeiramente percebidas ‘acima do bem e do mal’ no sonho e, em seguida, no que lhes opomos muito sumariamente sob o nome de realidade” (BRETON, 2007, p. 55, grifo do autor). Nesse sentido, quero apontar para o fato de que os elementos concatenados a partir das personagens femininas – que atuam como gatilhos dos personagens masculinos (sem hierarquia de valores no que tange ao gênero), atravessam o real dos personagens, dos seres e das ações práticas e racionais a partir de seu sentido simbólico, numinoso. Personificando elementos do inconsciente coletivo que atravessa a consciência desperta.

tratando das obras que ebuliram principalmente a partir do século XX que ampliaram as possibilidades de sentido do texto.

Entre os estudiosos que se debruçaram sobre *La invención de Morel* até o presente momento, no contexto brasileiro, cito Afonso Celso Lana Leite que em sua Dissertação de Mestrado (Universidade Federal de Uberlândia) intitulada “A articulação do simulacro em *La invención de Morel*” (2008), analisa a obra pelo viés dos gêneros literários “romance policial” e “ficção científica”. Fazendo uma abordagem sob a perspectiva do uno e do duplo cita-se o artigo publicado na revista *Remate de Males* (Unicamp): “Peripécias da identidade em um relato de Adolfo Bioy Casares. Notas de trabalho sobre *La invención de Morel*” de Miriam V. Gárate (2002); e o artigo da revista *Letras* (UFPR) “Uma leitura do fantástico: *A invenção de Morel* (A.B. Casares) e o *Processo* (F. Kafka)”, de Karin Volobuef (2000), que explora os aspectos fantásticos da narrativa. Por meio da pesquisa realizada no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior) não foi encontrado nenhum resultado. No Banco de Teses da USP (Universidade de São Paulo), foram encontradas algumas teses que apresentam apenas referências à *La invención de Morel*, mas nas quais a obra não aparece em destaque.

Em relação à *Nadja*, o Banco de Teses da CAPES fornece a tese de Anderson da Costa intitulada “A flânerie como prática surrealista em *Nadja*: Uma proposta de tradução”. No Banco de Teses da USP, não encontrei trabalhos específicos sobre a obra. Faço um parênteses para dizer que no que se refere ao surrealismo e à obra *Nadja*, foi fundamental para o desenvolvimento deste texto, o contato com diversas produções do tradutor, poeta, ensaísta e Doutor em Letras pela USP, Cláudio Willer, um dos maiores estudiosos de surrealismo no Brasil, assim, foi fundamental aqui, sua tese de doutorado “Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e a Poesia Moderna” de 2008, especificamente em suas reflexões sobre surrealismo; além disso, o acompanhamento de seu trabalho mais informal por meio de seu *blog*<sup>6</sup> foi de suma importância.

No que tange à perspectiva de comparar as narrativas, não foram encontrados resultados, apontando assim para a novidade em se explorar possíveis relações entre as obras.

Ressalto que a fruição deste estudo emerge, em alguma medida, do contexto histórico e literário das obras, mas principalmente, das imagens poéticas que pulsam no próprio texto, que se revelando, instauram as possibilidades, as nuances e tonalidades que colorem os espaços, imprimem sentidos e possibilitam esta análise que visa comparar uma narrativa Hispano-

---

<sup>6</sup> Endereço: <http://claudiowiller.wordpress.com/>

Americana - escrita posteriormente ao auge do surrealismo - com a obra literária de maior expressão do movimento de vanguarda, já que *Nadja* é obra reconhecida ao menos no que concerne à literatura de vanguarda.

Em alguns momentos, utilizo imagens pictóricas para ilustrar determinadas aproximações entre as obras e personagens, no entanto, elas aparecem como uma espécie de epígrafe introdutória de certas abordagens feitas e portanto, não necessariamente estarão explicitadas no texto, são entendidas, assim, como manifestação da linguagem, passíveis e dispostas a abarcar a complexidade da realidade e falam por si só, o que torna desnecessárias as explicações. A simbiose entre a linguagem escrita e imagética propicia uma mostra do modo como a modernidade se posicionou no que se refere à representação, assim, imitando a técnica bretoniana em *Nadja*, sempre que possível são dispensadas as descrições desnecessárias, o que indiretamente visa incentivar e estimular a imaginação do leitor a buscar suas próprias conexões. A maior parte das pinturas escolhidas, no entanto, faz parte do acervo do artista contemporâneo Michel Cheval (Rússia/ 1966 - ) especializado em pinturas “absurdistas”. Apenas no sentido de contextualizar para o interlocutor o conteúdo das narrativas selecionadas neste trabalho, resumo brevemente os romances.

No que concerne à *Nadja* de André Breton, pode-se dizer que o romance descarta certas características dos textos de ficção quando o autor se coloca como personagem central da história ao lado de Nadja e quando afirma os “dois principais imperativos antiliterários” (BRETON, 2007, p. 19) aos quais a obra obedece, quais sejam, a quantidade “abundante” de ilustrações fotográficas visando eliminar as “enfadonhas” descrições, criticadas, principalmente, no Manifesto do Surrealismo e o “tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo”. Segundo o próprio autor, observa-se no romance poucas alterações no documento como “tomado ao vivo” e no qual há um deslocamento de seu “ponto de fuga para além dos limites habituais”, há, portanto, “uma série de combates” entre “subjetividade e objetividade” numa busca incessante por parte do autor em privilegiar a primeira (BRETON, 2007, p. 20). Muito de sua escrita, portanto, traz aspectos “formais” do gênero diário, narrando especialmente seus passeios com Nadja pela cidade, seus encontros nos cafés e os devaneios pertencentes ao “reino do incrível” (BRETON, 2007, p. 92) que marcam os momentos com Nadja, recheados de mística, jogos de adivinhações, intuições e coincidências.

Em *La invención de Morel*, por sua vez, a escrita em forma de diário apresenta um narrador-protagonista de tom ficcional, sem nome e sobre o qual não se sabe quase nada da

vida anteriormente ao início de seu relato, que narra sua estadia em uma ilha misteriosa na qual ele busca refúgio para sobreviver à condenação de morte (o motivo, porém, permanece desconhecido). A natureza dos acontecimentos interpretados no texto casareano como surrealistas, no entanto, diverge da expressão daqueles descritos por Breton em seu *Nadja*, bem como o tom “onírico” dispensado na relação entre os protagonistas e as personagens femininas, mas isso se explica adiante.

Para alcançar os objetivos propostos, a presente dissertação se constrói a partir de três capítulos. O primeiro intitulado A RELATIVIDADE: UM CONTRAPONTO ENTRE A FÍSICA E A LITERATURA, apresenta o contexto de produção das obras *Nadja* (1924) e *La invención de Morel* (1940), especificamente, contextualizando o século XX a partir do diálogo entre a literatura e o contexto histórico, especialmente no que se refere aos avanços no campo da física a partir da Teoria da Relatividade por Albert Einstein e seu reflexo em diversos segmentos, desde a ampliação da tecnologia até suas interferências diretas ou indiretas na literatura e na arte. A discussão teórica concatena o pensamento dos respectivos autores: Jozef (1974, 2005); Komosinski (2001); Fuentes (1976); Breton (1924, 2007); Gombrich (1988); Deleuse & Guattari (1995); Bachelard (1978); Batchelor (1998) e Fer (1998), entre outros.

No segundo capítulo: UMA AVENTURA SENSÍVEL, parto da analogia com o significado das cartas do tarô, especificamente com o Mago, o Louco, a Roda da fortuna, o Carro e o Enamorado, para esboçar as relações entre as personagens pensadas por meio da dança e das conexões entre os trunfos, nesse intuito, problematizo o modo como as personagens femininas atuam como gatilhos do processo de individuação em que entram os personagens masculinos – a tal ponto que o encontro marca um antes e um depois delas, discutindo a atmosfera simbólica, o feminino, os *afectos*, o papel dos sonhos, o acaso-objetivo, e a relação entre porão e sótão, luz e sombra, consciente e inconsciente. Para tanto considero o escopo teórico dos seguintes autores: Nichols (2001), Jung (1964-2008), Willer (2007), Zourabichvili (2004), Deleuse e Guattari (1997), Freitas (2006), Lispector (1998), Fer (1998), Jaffé (1964), Franz (1964), Bachelard (1978), e por fim, Gombrich (1988).

No terceiro capítulo: PISA O SILENCIO CAMINHANTE NOTURNO: A DESCRIÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO E A CONSTRUÇÃO ONÍRICA, apresento uma reflexão sobre os espaços nos quais se desenvolvem as narrativas e a postura do *flâneur* aplicada aos personagens masculinos, deslocando o conceito do espaço citadino para o ambiente ilhéu. Também utilizo alguns dos conceitos de Bachelard (1978), no que concerne à interferência do espaço físico na criação das imagens poéticas, dos centros de estabilidade do ser, dos espaços que marcam no ser o centro dos valores de proteção daquele que habita e é por este espaço,

abrigado. Ademais, exploro as dimensões entre as obras analisadas e suas personagens à luz de: Nichols (2001), Nietzsche (2002), Bachelard (1978-1998), Breton (1924), Fer (1998), Jaffé (1964), Franz (1964), Willer (2007-2016), Durand (2012), Deleuse e Guattari (1997), e ainda Zourabichvili (2004).

Centro o desenvolvimento deste trabalho na visão bachelardiana de imagem poética, que mostrará em seu decorrer quais os pontos que se iluminaram para nós, colocando *Nadja* e *La invención de Morel* em posição de destaque para transitarem com permeabilidade entre conceitos e contextos, mostrando a universalidade do próprio texto através de relações rizomáticas e não hierárquicas. Do mesmo modo, sempre que utilizo outros exemplos, sejam eles imagens pictóricas ou outros textos, pretendo poder transitar entre eles com liberdade, me prendendo menos nos fatores objetivos e já consagrados pela crítica e mais no subjetivo, no simbolismo e na hermenêutica a partir das relações de sentido despertadas em mim pela própria pulsão das imagens poéticas.





7

---

<sup>7</sup> *Les demoiselles d'Avignon*<sup>7</sup>, 1907, Pablo Picasso. Disponível em: <http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/einste-in-e-picasso-mera-coincidencia/>. Acesso em: 16 Out. 2017.

## 1 A RELATIVIDADE: UM CONTRAPONTO ENTRE A FÍSICA E A LITERATURA

Para qualquer pessoa de minha idade que tenha vivido todo o Breve Século XX ou a maior parte dele, isso é também, inevitavelmente, uma empresa autobiográfica. Trata-se de comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias. E falamos como homens e mulheres de determinado tempo e lugar, envolvidos de diversas maneiras em sua história como atores de seus dramas — por mais insignificantes que sejam nossos papéis —, como observadores de nossa época e, igualmente, como pessoas cujas opiniões sobre o século foram formadas pelo que viemos a considerar acontecimentos cruciais. Somos parte deste século. Ele é parte de nós. Que não o esqueçam os leitores que pertencem a outra era, por exemplo os estudantes que estão ingressando na universidade no momento em que escrevo e para quem até a Guerra do Vietnã é pré-história.

Erick Hobsbawm, 1995.

Em *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*, Erick Hobsbawm já de início nos convida a refletir sobre as possibilidades de compreensão do século a partir da “vista aérea” ou “olhar panorâmico” que expõe a perspectiva de doze diferentes pessoas sobre o contexto, - entre eles, filósofos, antropólogos, historiadores, cientistas, um ecologista e um músico – com isso, portanto, é possível mensurar minimamente a pluralidade de visões sobre esse momento histórico, opiniões que transitam entre o horror da guerra e os avanços científicos e tecnológicos, principalmente. Yehudi Menuhin (músico, Grã-Bretanha) apresenta uma relevante definição: “Se eu tivesse de resumir o século XX, diria que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu todas as ilusões e ideais” (Menuhin *apud* Hobsbawm, 1995, n.p).

O século XX foi marcado por grandes mudanças sociais e políticas e pela velocidade de informações provocada pelo avanço das tecnologias, um momento de conflitos entre regimes políticos democráticos e totalitários. Um período em que surge uma preocupação com as minorias<sup>8</sup> (negros, pobres, mulheres, crianças) e sua busca por emancipação social e igualdade de direitos. Nesse momento, a Europa perde parte de sua força, por outro lado, os Estados Unidos tornam-se a maior potência industrial em termos de produção e África, América Central, América do Sul e Ásia ganham, *gradativamente*<sup>9</sup>, mais autonomia. No início do século, Rússia e Japão estavam em guerra o que resulta na queda da potência europeia e no fortalecimento do militarismo japonês e seu consequente status de poder no cenário internacional.

<sup>8</sup> Não discutirei aqui a qualidade desta preocupação e tampouco os reflexos disso na atualidade.

<sup>9</sup> Também não discutirei mais detalhadamente a questão da legitimidade dessa autonomia, que esboça apenas um “impulso inicial”, mas que pode ser questionada em partes, até hoje.

Os automóveis e a aviação ganham força, surgem as tecnologias de mídia de massa (filme, rádio, televisão), novas possibilidades facilitam a comunicação por meio da propagação crescente do uso de telefone e computador (por meio da internet), avanços nas ciências naturais, na física (teoria da relatividade e mecânica quântica) e na agricultura. Invenções como a máquina de lavar, o ar condicionado, o antibiótico, o contraceptivo oral, o transistor, o plástico e a internet, surgem e reconfiguram as formas de existir.

A Teoria da Relatividade Geral, uma das mais importantes teorias do século, publicada por Albert Einstein em 1916, revolucionou o período provocando transformações em antigos conceitos básicos e explicando outros até então inexplicáveis. Esta teoria amplia a descrição dos fenômenos físicos para os sistemas não inerciais (acelerados), segundo Carlos Alexandre Wuensche (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – Divisão de Astrofísica), em *Relatividade Geral e Cosmologia*<sup>10</sup>:

A relatividade geral descreve o movimento de objetos, não em termos da ação de forças, como na mecânica clássica, mas em termos de trajetórias descritas sobre a superfície do espaço-tempo. A geometria do espaço tempo é determinada pela distribuição de massas no Universo. Ou seja, o espaço e o tempo não são estruturas absolutas e estáticas como na teoria newtoniana, mas objetos físicos em si, gerados pela matéria do Universo (WUENSCHÉ, s.n.t).

A mudança na percepção de tempo e espaço, portanto, bem como a compreensão de que não são estruturas absolutas e estáticas, sinaliza uma nova consciência que se vê refletida em várias áreas do conhecimento, como uma força sutil que perpassou de diversos modos o século, como se um fio invisível ligasse áreas aparentemente distintas, tal qual a literatura e a física, culminando numa espécie de linha evolutiva<sup>11</sup>.

A reportagem da Revista Galileu intitulada “5 conceitos que foram revolucionados pela Teoria da Relatividade Geral”, escrita pelo jornalista João Mello Bourroul<sup>12</sup> aponta que, em 1929, Edwin Hubble<sup>13</sup> postula que as galáxias, de modo geral, estavam se afastando umas das

<sup>10</sup> Disponível em: [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/920884/mod\\_book/chapter/\\_2636/restrita/aula\\_TRG\\_CEU.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/920884/mod_book/chapter/_2636/restrita/aula_TRG_CEU.pdf) Acesso em: 08 Set. 2016.

<sup>11</sup> Visto aqui sob a mesma perspectiva esboçada pelo termo "programa evolutivo" (GUARNACCIA, 2001, p. 05), presente no livro *PROVOS: Amsterdam e o nascimento da contracultura*, que pressupõe a compreensão de um estado de fenômenos passíveis de ocorrer simultaneamente e de caráter similar, mesmo sem uma aparente ligação temporal-espacial entre eles. Sob outra perspectiva e de modo mais aprofundado, este pensamento também aparece na obra *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*, Ken Goffman e Dan Joy.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2015/11/5-conceitos-que-foram-revolucionados-pela-teoria-geral-da-relatividade.html>. Acesso em: 15 Mar. 2016.

<sup>13</sup> Astrônomo americano que foi o primeiro a conseguir provar que as até então chamadas nebulosas eram na verdade (em sua maioria), galáxias independentes, assim como a nossa Via Láctea. Foi ele, também, o primeiro a notar que as galáxias estão se afastando, dando subsídios para a teoria do Big-Bang. Disponível em: <http://www.infoescola.com/telescopios/telescopio-hubble/> Acesso em: 01 Abr. 2016.

outras; Einstein mostrou, no entanto, que é o espaço entre as galáxias que está em expansão em decorrência do Big Bang. Como num eterno explodir que perduraria por bilhões de anos, a explosão do próprio espaço teria dado origem ao universo. Isso explicaria o dinamismo do espaço. Porém, quando formula sua teoria, Einstein parte de uma concepção de universo estático, mas admite o que chamou de “força misteriosa”. Essa força, que inicialmente comprovava a estática do universo, hoje é chamada de “constante cosmológica” e seu estudo mostrou que se trata de uma força de aceleração, assim, em 1998, os estudos astronômicos revelaram que a expansão do universo não seguiria sendo sempre a mesma, ela estaria acelerando. Hoje, sabe-se que não é apenas a força de uma explosão de bilhões de anos que está por trás do movimento do espaço, atua sobre ele também uma força externa, estes estudos prosseguem até a concepção das supernovas distantes ou energia escura. A ideia do movimento e dinamismo do espaço nos compele a pensar que mesmo as estrelas que observamos da terra, podem ser apenas luz de explosão em movimento, que pela distância que estão da terra, ainda podem ser vistas, isso quer dizer que podemos estar olhando *estrelas que já nem existem mais*.

A Teoria Geral de Einstein alterou ainda a maneira como se pensava a gravidade, isso porque ele mostrou que existem objetos massivos que deformam o espaço-tempo e criam os poços gravitacionais, ou seja, quanto maior o corpo, mais profundo o poço e mais determinante a interferência da gravidade nos corpos menores que estão em sua órbita. Outro ponto importante desta teoria afirma que massa e energia são diferentes expressões da mesma coisa ( $E=mc^2$ , ou seja, Energia = massa x velocidade da luz<sup>2</sup>), porém, não nos aprofundaremos a ponto de trazer os estudiosos anteriores que pensaram separadamente os conceitos de energia e massa. A equação permite compreender a relatividade de massa e velocidade na produção de energia, assim, quando a velocidade aumenta, a massa também cresce, ou seja, energia e massa estão estreitamente ligadas.

Em decorrência desses fatores, a mudança na compreensão do espaço altera a percepção do tempo. O fenômeno da “dilatação de tempo” explica que “nossa percepção sobre a velocidade do tempo é relativa, pois varia conforme o ponto de referência utilizado”.

Importa aqui, portanto, pensar a partir do momento em que Einstein promove a unificação dos conceitos na equação mais importante do século XX, a qual possibilita, indiretamente, a criação da bomba atômica. Esse feito, provavelmente o principal responsável pelo despertar das “maiores esperanças já concebidas pela humanidade” é, paradoxalmente, também aquele que “destruiu todas as ilusões e ideais” (Menuhin *apud* Hobsbawm, 1995, n.p) e promove, a partir da ironia, do contraste, o culminar da descoberta de Einstein, um “pacifista”, na criação de uma arma de destruição, a bomba. Se por um lado isso retrata a própria “evolução”

das coisas, a própria energia científica em movimento, por outro, já antecipa uma das grandes características do período que posteriormente será chamado de pós-modernidade. O desencanto caracteriza o trânsito da sociedade que se humanizava sob as pilastras da ciência, para aquela que toma consciência de que seu lado mais desumano, mais bizarro, posto à mostra através da maior promessa de evolução social e humana.

Em meio a essas mudanças tão significativas que realmente revolucionaram a realidade ao ponto de seus efeitos serem percebidos até os dias atuais, a literatura também passa a refletir, incorporar ou antropofagizar os acontecimentos do social, mas principalmente, incorpora a relatividade; não apenas naquilo que se expressa por meio das técnicas de composição ou estrutura narrativa, ou seja, internamente, na dialética entre escritor e texto, mas ainda no que compete ao papel do leitor e sua participação na narrativa. Essa participatividade reflete, portanto, a fruição entre interno e externo e a própria forma da literatura dialoga com o leitor, bem como o contexto social “externo” à literatura faz interlocução com o texto, que absorve inclusive as mudanças científicas “contaminando” o literário e alterando não apenas a forma escritural, mas também o papel do escritor e do leitor. O leitor do século XX assume um papel muito mais ativo, especialmente, a partir de 1960, momento em que se inauguram as teorias que revêem a relação entre a tríade autor-texto-leitor. Claro que esta é uma preocupação que surge de um movimento histórico cujas relações sociais e estéticas acarretaram novas demandas de percepção para o texto literário e a relação entre esse, o autor e o leitor. De acordo com Costa (2011), entre os teóricos que se debruçaram sobre essa questão e elucidaram-na, pensando a criação literária à luz da estética da recepção, num diálogo entre o texto e o contexto em sua atualização para um novo tempo e um novo leitor, destacam-se Roman Ingarden com *A obra de arte literária* (1931); Roland Barthes com *O prazer do texto* (1937); Hans Robert Jauss com *A história da literatura como desafio à teoria literária* (1967); Umberto Eco em *Leitura do texto literário* (1979) e Wolfgang Iser em *O ato da leitura uma teoria do efeito estético* (1976).

Nesse sentido, é importante voltarmos um pouco no tempo e atentarmos para as implicações geradas a partir da ascensão da burguesia e seu “monopólio” sob a crítica artística e literária de sua época, principalmente, a partir do século XIX pela estreita ligação que a arte, de modo geral, vinha e vem mantendo com o capital desde então, mas especialmente para as alegorias de poder que permeiam o conhecimento. Tendo em vista que antes dessa abertura para um diálogo mais múltiplo e subjetivo com o leitor, o que, como vimos, se dá em decorrência das mudanças sociais, a rigidez das estruturas impedia a abertura para o diálogo pois bastava a visão da crítica especializada, que assim mantinha o controle detendo o poder e consequentemente o capital gerado a partir dele, em suas mãos. Nessa perspectiva:

A concepção burguesa da vida, com seu espírito analítico, determinou o ponto de vista narrativo do autor, considerado como ser superior que domina personagens e ação. O autor do século XIX realiza dissecações psicológicas, não só dirigindo como também comentando a leitura. As relações sociais dos personagens, ao lado da caracterização psicológica, são as leis primordiais da verossimilhança, através da qual o romancista tenta evidenciar os traços significativos. Esta superioridade diante do leitor vai desaparecer e, ao limitar a capacidade cognoscitiva do narrador, rompendo-se as relações narrador-leitor. Quando o mundo burguês se esfacela, o criador literário adotará um enfoque diverso: vai progressivamente eliminando-se. O romance contemporâneo limita-se a apresentar e construir (JOZEF, 1974, p. 17).

Antes desse momento histórico, como salienta Komosinski (2001, p. 44), “a opinião do crítico era tida como dogmática. A recepção do leitor, extremamente passiva, deveria pautar-se pela crítica especializada”, situação esta, que começa a mudar a partir do século XIX, mesmo assim, ainda segundo esta autora:

Apesar da mudança de contexto, o crítico manteve a mesma atitude, fechando os olhos à realidade, evidenciando que condenava ou não compreendia os poetas contestadores de seu tempo. Aboliram-se as normas do bem-escrever, mas o pensamento oficial, a crítica burguesa não aceitaram a dinamicidade da arte. Diante desse impasse surgido entre artistas e críticos de arte, a estes não restou mais do que acumular dados, refazer biografias, mostrar a sucessão das escolas, apontar os textos exemplares a serem seguidos e, conseqüentemente, fixar os padrões de leitura das obras de arte. Estava, assim estabelecida a padronização da recepção da arte literária, favorecida por uma produção bastante fechada (KOMOSINSKI, 2001, p. 44).

É claro que estes padrões foram quebrados, como observa a autora (2001, p. 44), por obras de escritores que enfatizavam o “papel constitutivo da linguagem”, entre eles estão, Malharmé, Baudelaire, Flaubert, Proust, Guimarães Rosa, Joyce e Gabriel García Márquez, que pediam um leitor mais imaginativo, participativo, pesquisador. Esse movimento não ocorre apenas, como se pode perceber, em relação à participação do leitor; pois o texto em si e o papel do autor que, sofrendo câmbios consideráveis irão clamar por um novo leitor, são definitivos na deflagração desses novos espaços, a partir daí os papéis se mesclam um ao outro interferindo-se, carregando de novo valor estético e social o texto literário. A partir das mudanças apresentadas pelo gênero romance, o escritor mexicano Carlos Fuentes reflete sobre o tema em seu estudo intitulado *¿Ha muerto la novela?* (1976), e assevera que os autores desse período,

[...] regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la sicología, crearon una convención representativa de la realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para

*lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso (FUENTES, 1976, p. 19)<sup>14</sup>.

No contexto em que se inscrevem estas mudanças, não ocorre apenas a dicotomia capitalismo-socialismo, “*sino una suma de hechos, fríos, maravillosos, contradictorios [...] que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales: automatización, electrónica, uso pacífico de la energía atómica*” (FUENTES, 1976, p.17-18)<sup>15</sup>. Portanto, em consonância com o pensamento deste autor que “*lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales*” (FUENTES, 1976, p. 17)<sup>16</sup>.

Se a forma do texto, portanto, definia o tipo de leitor e validava a crítica especializada inserida em determinado momento histórico e social, quando da mudança de contexto que inclui as novas percepções de tempo e espaço, as mudanças científicas, tecnológicas, políticas e sociais, começa a delinear-se um novo texto literário por meio de um autor modificado pelo seu tempo e que amplia assim, não só o papel do leitor, mas também a pluralidade de sentidos do texto, a partir dos espaços ocupados por autor e leitor, o que conseqüentemente modifica também sua relação com a crítica especializada.

A escrita de Hobsbawm expressa bem uma das características da literatura do século quando recorre à sua memória pessoal para narrar o fato histórico:

Para este autor, o dia 30 de janeiro de 1933 não é simplesmente a data, à parte isso arbitrária, em que Hitler se tornou chanceler da Alemanha, mas também uma tarde de inverno em Berlim, quando um jovem de quinze anos e sua irmã mais nova voltavam para casa, em Halensee, de suas escolas vizinhas em Wilmersdorf, e em algum ponto do trajeto viram a manchete. Ainda posso vê-la, como num sonho (Hobsbawm, 1995, n.p).

A abertura da história para a visão pessoal, assim como a inserção dos fatos históricos nos romances, ciência e ficção, realidade e imaginação, o pessoal e coletivo, mesclam seus limites até os casos extremos em que se apaga, quase totalmente, as marcas entre eles. Esse

<sup>14</sup> Tradução nossa: “[...] regressaram às raízes poéticas da literatura e por meio da linguagem e da estrutura, e não a mercê da intriga e da sociologia, criaram uma convenção representativa da realidade, uma realidade paralela, finalmente um espaço para *o real*, por meio de um mito no qual pode reconhecer-se a metade oculta, mas não por isso menos verdadeira, da vida, como o significado e a unidade do tempo disperso”.

<sup>15</sup> Tradução nossa: “mas, uma sequência de fatos, fríos, maravillosos, contradictórios [...] que estão transformando a vida nas sociedades industriais: automatização, electrónica, uso pacífico da energia atómica”.

<sup>16</sup> Tradução nossa: “o que morreu não é o romance, senão a forma burguesa do romance e seu termo de referência, o realismo, que supõe um estilo descritivo e psicológico de observar indivíduos em relações pessoais e sociais”.

momento pede novos leitores pois os espaços se flexibilizam, a intertextualidade se acentua, a pluralidade de interpretações do mesmo fato se amplia.

Sob esse ângulo, as obras em destaque nesta análise, portanto, exemplificam essa nova visão de mundo que passa a incidir também sobre a literatura, linguagem e estrutura, para além dos fatores descritivos e psicológicos, orquestrando uma nova abordagem. Nesse sentido, devemos ressaltar que a obra artística e literária se molda e se adapta ao tempo e espaço que ocupa, por isso, não permanece estanque e congelada, ela não é hermética e sendo assim, mantém uma relação muito próxima com o sujeito do tempo que a produz ou que a observa. Numa sociedade veloz, tecnológica e fragmentada, o escritor não pode mais produzir ou entender literatura e arte como o fazia no tempo das epopeias, por exemplo. Para Bakhtin (1998), o romance (gênero textual que se consagra na modernidade) se posiciona no âmbito do devir, do vir-a-ser, ou seja, é um gênero em construção, sem forma definida ou permanente. Nesse sentido, que outro gênero textual tão generoso com a multiplicidade poderia se consagrar?

A partir desse contexto, mimese e verossimilhança, base para a criação artística e literária desde os gregos, passam a operar dinamicamente, não pela reprodução-representação fiel da realidade, mera cópia ao ideal platônico, e também não apenas como antecipação-verossimilhança de algo possível de acontecer. A arte não se limita apenas às formas como estas aparecem aos olhos, não se trata de ser fiel apenas à representação do existente ou da verdade; tendo a possibilidade de transmutar o real em símbolo, sem copiar, imitar ou “prever” o real, a arte pode construir (e porque não desconstruir?!) a própria realidade, assim como a linguagem, na fruição de sua capacidade de constituir e de ser constituída pelo real, plasmando novas formas, novos caminhos, como se pode observar:

Um dos aspectos mais questionados da arte – o da realidade – parte da teoria da mimese, imitação da realidade como base da recriação artística. A *Poética* de Aristóteles considera a imitação uma tendência do homem e focaliza o conceito de *verossimilhança*, chegando ao problema da transubstanciação: a realidade se capta na sucessão, operando uma mudança da realidade em símbolo. O resultado é a obra artística como cópia da realidade, uma realidade elaborada. O enfoque da realidade da arte, capaz de construir sua própria realidade, não copiando nem imitando, constitui o fundamento da nova narrativa. (JOZEF, 1974, p. 19).

As narrativas deste século incorporam, de certo modo, uma relatividade do “olhar para a realidade”, a arte assume sua capacidade de recriar o real e não de copiá-lo apenas, o conceito platônico de imitação, embora seja tão importante historicamente para a arte e a literatura, que



posteriormente, com Aristóteles, incorporou a novidade com o conceito de verossimilhança, a partir do século XX, cede espaço à criação despreocupada em relação a ambas as categorias estéticas:

Nesse sentido, a arte moderna se apresenta como eminentemente crítica. Nega o compromisso com o mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial, concebido até agora como real e absoluto, e assimila esta *relatividade* à sua própria estrutura. A linguagem passa a ter sentido *criador* e não *designador*. Os novos narradores recuperam o sentido criador da linguagem, as possibilidades mágicas da palavra, assimilando o fato novelesco ao poético e regressando às raízes poéticas da literatura. A imaginação se põe a serviço de uma captação da realidade, mais rica e mais complexa do que a puramente descritiva (JOZEF, 1974, p. 22).

Ainda segundo a professora e crítica literária brasileira, devemos ter em mente que “desde o advento da *teoria da informação*, tomou-se consciência de que vivemos, hoje, num condicionamento sensorial simultâneo, que nos dá uma imagem da realidade de bem mais dimensões do que as três em que a humanidade se havia instalado”. Nesse sentido, “o escritor, que não escapa à relativização total e que vive no seu tempo, passa a procurar o instrumento de captação e ordenação da realidade”. A partir do momento em que ocorre a “quebra da ordem da realidade, dos valores que se acreditavam imutáveis, os romancistas descobriram as imensas possibilidades da liberdade gerada”. Desde então, “a diversidade de experiências, a falta de uniformidade estilística, a originalidade e a liberdade de que goza o escritor” passam a constituir “verdadeiras *obras abertas*”<sup>17</sup> (JOZEF, 1974, p. 24). O espaço se expande e se movimenta para os cientistas, assim como para os romancistas. A beleza deste novo período está em saber que “os que abriram caminho para o novo romance descobriram o encanto do caos suscitado” (JOZEF, 1974, p. 24). Destruir para construir, subverter para organizar, a fragmentação e a dispersão da literatura, o constante refazer-se, o devir, a fluidez e a síntese dos contrários, nesse momento, atualizam o conceito do grego pré-socrático, Heráclito<sup>18</sup>, de unidade na diversidade.

<sup>17</sup> A primeira vez que se tomou consciência da noção de *obra aberta* foi no simbolismo da segunda metade do século XIX, com Verlaine. [...] a noção de *obra aberta* defende que uma produção literária não se encontra de todo acabada em si mesma e plenamente definida enquanto estrutura finita mas, pelo contrário, possibilita diversas interpretações e reformulações. In: Dicionários de termos literários. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=56&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=56&Itemid=2) Acesso em: 10 Out. 2015.

<sup>18</sup> Heráclito de Éfeso foi um filósofo materialista, um dos fundadores da dialética, para este pensador, tudo flui, tudo é devir: “Heráclito assinalava o papel do conhecimento sensível, assim como o da razão: ‘Unidade na diversidade’ – identidade e invariação das coisas no rio, o fluxo – de suas transformações: ‘Nunca podes entrar no mesmo rio pela segunda vez. (...) poderias entrar duas vezes no mesmo rio.’ Haja vista que o rio pode ser identificado como o mesmo, embora que sempre haja transformações de situações, circunstâncias e coisas”. (HERÁCLITO *apud* VERAS, 2009, p. 56).

Essa é a condição do homem do século XX, dilacerado e fragmentado, pela guerra, pela tecnologia, pelas novas teorias, por novos modos de enxergar a realidade, é o momento em que “*El novelista*”, se encontra “*desnudo en medio a la decadencia de su arte - pareja a la decadência del mundo burgués que lo nutrió [...]*” (FUENTES, 1976, p. 17)<sup>19</sup> e isso se materializa na expressão artística, é condição para o surgimento do novo romance e para a erguida dos movimentos de vanguarda. Esse novo indivíduo ao experimentar o caos, busca na arte outras formas de expressão, dessa maneira “[...] o novo escritor latino-americano cria personagens humanos e profundos, complexos e contraditórios, livra-os do domínio telúrico da paisagem e coloca-os no centro do universo”, como “testemunha de si e dos demais” (JOZEF, 1974, p. 27). O fato é que, “*inmersos en esta crisis, pero indicando ya el camino para salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderos*” (FUENTES, 1976, p. 17)<sup>20</sup>.

Nesse caso, uma das grandes descobertas da literatura moderna é a consciência de que “escrever é saber que o que ainda não se produziu na letra não tem outra morada, não nos espera como prescrição em qualquer entendimento divino. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habituar a si próprio” (DERRIDA *apud* JOZEF, 1974, p. 26).

Sendo assim, é de suma importância admitir que esse novo instante devolve à imaginação um importante espaço. Devido ao contexto social em que alavancam essas mudanças, tanto as teorias do surrealismo (a partir de 1920) como as do imaginário (mais ou menos a partir de 1940) encontram no sonho e na imaginação - cada uma a seu modo - linhas de fuga de um cenário limitado e opressor calcado em promessas de progresso científico que justifica sob o rótulo da racionalidade e da “evolução”, ideias contraditórias, esmagadoras e desumanas. A razão somente, já não basta ao homem, é preciso aliá-la à imaginação. Os literatos sentem essa necessidade e sua produção reflete essa consciência.

## 1.1 IMAGINANDO A REALIDADE: LINHAS DE FUGA

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las,

<sup>19</sup> Tradução nossa: Nu em meio à decadência de sua arte – concomitante à decadência do mundo burguês que o alimentou [...].

<sup>20</sup> Tradução nossa: imersos nesta crise, mas apontando o caminho para sair dela, grandes romancistas têm demonstrado que a morte do realismo burguês somente anuncia o advento de uma realidade literária muito mais poderosa.

captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão.

André Breton

As “estranhas forças” apontadas por André Breton, “capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente” estão no âmbito da imaginação, representam a busca do homem do século XX por encontrar respostas para uma realidade fria e cruel, não apenas a partir da racionalidade, pois essa vinha manifestando suas contradições e limites na prática social, mas na imaginação, em uma espécie de retorno à uma primitividade do ser, uma pulsão mais “pura” e singela que abrangesse o real sem os filtros impositivos da racionalidade “falida”, percepção que já vinha se estruturando desde o romantismo do século XIX e se atualiza no século XX. Claro que o próprio autor admite que há um interesse em captar as forças da imaginação e se for o caso submetê-las depois, ao controle da razão, apontando para a importância de não descartá-la, admitindo seu valor, mas evidenciando que o principal nesse modo de enxergar a realidade está mais para imaginar e criar do que para racionalizar e copiar.

O historiador da arte Ernst Hans Gombrich ao abordar o conceito de arte moderna em *A História da Arte* (1988), explica que,

Quando as pessoas falam sobre ‘arte moderna’, pensam usualmente num tipo de arte que rompeu por completo com as tradições do passado e tenta fazer coisas que nenhum artista sonharia sequer realizar em épocas anteriores. Alguns gostam da ideia de progresso e acreditam que também a arte deve acompanhar a marcha do tempo. Outros preferem o chavão ‘os bons tempos antigos’ e acham que arte moderna está toda errada. Mas vimos que a situação é realmente mais complexa e que a arte moderna, não menos do que a arte antiga, surgiu em resposta a certos problemas bem definidos (GOMBRICH, 1988, p. 442).

A proposição de Gombrich influencia a admitir a importância do movimento e do devir em relação à arte em geral; primeiro porque leva a pensar sua complexidade e segundo porque aproxima o “antigo” e o “novo” como provenientes de uma mesma necessidade, qual seja, a de buscar respostas para problemas bem definidos, sugerindo que independente das opiniões que provocam nos observadores-experenciadores de seu tempo, uns apegados ao passado e outros apostando em sua renovação ou na novidade, a arte em si surge e se movimenta como resposta a algo, e o autor prossegue:

Os que deploram o rompimento com a tradição teriam de remontar mais além da Revolução Francesa de 1789, e poucos achariam ser isso possível. Foi então, como sabemos, que os artistas se tornaram autoconscientes acerca do

estilo e começaram a experimentar e a desencadear novos movimentos que usualmente erguiam um novo ‘ismo’ como grito de guerra (GOMBRICH, 1988, p. 442).

Sugerindo que o surgimento dos “ismos”, tão inquietantes para os avessos à arte moderna, remonta de um processo gradativo, desde o século XVIII, que culmina no século XX, o autor nos coloca a pensar que esta peculiaridade da arte em responder às necessidades de seu tempo é mais antiga do que supomos, a arte moderna, portanto, não é pioneira em tentar romper com as amarras de seu tempo e não se desvincula no tempo-espaço. Nesse caso, porém, não se trata de um processo linear que visa um ideal e o atinge de modo estanque, trata-se antes de uma porção de agenciamentos e conexões que não cessam de encontrar novas territorialidades, deflagrando sua complexidade e o próprio movimento.

O que existe para a arte, nesse âmbito, deixa de ter aquela obrigação com sentidos a priori, com pré-definições, com representações da realidade e pode projetar-se na experiência de ser da arte como devir de conceitos. De acordo com Gombrich:

[...] os artistas do século XX não se satisfizeram em representar simplesmente ‘o que vêem’. Adquiriram uma profunda consciência dos muitos problemas que estão ocultos nessa exigência. Sabem que o artista que quer ‘representar’ uma coisa real (ou imaginada) não começa por abrir os olhos e ver o que se passa à sua volta, mas por usar cores e formas, e construir a imagem requerida (GOMBRICH, 1988, p. 471).

O compromisso em expressar aquilo que vemos é uma responsabilidade muito grande, aqueles que experimentam observar um pôr do sol sabem que registrá-lo fielmente é algo extremamente difícil, quase impossível, mesmo na fotografia e com as técnicas de edição mais avançadas, além disso, perto da memória que guarda estes momentos, toda tentativa de representação visual ou escrita parecerá pobre mediante a grandiosidade das imagens que colorem as lembranças, como propõe Bachelard:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1978, p. 202).

A perspectiva bachelardiana tonaliza duas questões, a primeira delas refere-se à compreensão de que nossa memória das coisas é uma busca por espaços de estabilidade do ser,

espaços de conforto nos quais o cenário ajuda a manter os “personagens em seu papel dominante”, a segunda nos oferece a ideia de que essa volta ao passado é uma tentativa de suspender o vôo do tempo e é o espaço ou a lembrança propiciada pelo devaneio, que retém o tempo comprimido nas imagens que criamos a partir dele, mas essas imagens são, para este pensador, mais do que a experiência dos momentos, pois trazem como condição de si a imaginação, logo, estão “contaminadas” por novas cores. Pode instalar-se aí uma problemática se pensarmos nessa tentativa de volta a um estado de origem pelo processo memorialístico, mas apenas se o interpretarmos como um processo “puro” de imagens estanques e esquecermos que nossa memória das coisas sempre aparece iluminada por novas cores, algumas delas, adquiridas após o momento do qual nos lembramos, algumas delas re-significadas, num processo contínuo de significação e re-facção do momento ao qual nos remetemos. Nesse sentido, embora haja um aparente ponto fixo ao qual tentamos voltar, os caminhos de acesso a ele e o próprio trajeto desde o acontecimento até o estado atual que visa retornar à lembrança, esfacelam a fixidez e admitem o devir e as linhas de fuga. Embora considere, portanto, o conceito de casa bachelardiana presente na memória e na criação das imagens poéticas, aceito ainda a ideia de casa como ser que propicia o abandono e pressupõe a fuga, nos colocando em dispersão contínua.

Perceber que esse “novo comportamento” dos artistas e escritores em relação à arte e à linguagem nada mais é do que um “reflexo” inerente à própria condição do humano imperando sobre o fazer artístico-literário e se fazendo existir como fluxo contínuo de um movimento, nos leva a pensar que essas mudanças, no que compete à técnica e a seu modo de expressão culminariam, cedo ou tarde, na consciência do artista ou na busca por uma forma que almejasse não apenas um representar da realidade, mas que se expressasse na mescla entre representação e criação, pelo modo próprio com que cada um filtra o real e o devolve/desenvolve artisticamente.

A arte vista assim, passa a contemplar a realidade em sua complexidade e nos mostra, como se pode observar na afirmação seguinte que, mediante essa pluralidade de cargas de sentido para o real, cada coisa possui muitos significados, plurisignificados, a realidade é multifacetada e a expressão de si, literária e artisticamente, deve e pode abarcar essa condição. Como afirma Gombrich:

A razão porque esquecemos frequentemente essa simples verdade é que, na maioria das pinturas do passado, cada forma e cada cor significava unicamente uma coisa da natureza - as pinceladas castanhas representavam troncos de árvores, os pontos verdes as folhas. O modo de Dalí fazer cada forma

representar muitas coisas ao mesmo tempo pode concentrar a nossa atenção nos muitos significados possíveis de cada cor e de cada forma - de maneira semelhante àquela em que um trocadilho bem feito pode fazer-nos compreender a função das palavras e seu significado (GOMBRICH, 1988, p. 471).

O devir, nesse sentido, passa a ser a força motriz do romance, que é pensado aqui, a partir do conceito de *multiplicidade* de Deleuze e Guattari: “As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito” (1995, p. 07). Então os autores nos explicam que:

As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas *multiplicidades*. Os princípios característicos das *multiplicidades* concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* (DELEUSE & GUATTARI, 1995, p. 07)

Se outrora, no entanto, analisei biunivocamente as obras em destaque neste trabalho, agora encontro melhor forma de relacioná-las, é claro, porém, que uma desterritorialização total é uma tarefa quase utópica se pensarmos no próprio formato do texto acadêmico, assim, é possível que em vários momentos se tenda para a lógica binária da árvore-raíz, embora a própria condição da modernidade nos atualize para a ideia de raiz fasciculada, mesmo que essa, não obstante tendo perdido a raiz principal, ainda contemple uma unidade, passada ou por vir.

Dessa forma, mesmo que a força das generalizações tenha me impellido a pensar esta análise a partir múltiplo, pela própria complexidade do fazer artístico, se observarmos atentamente o pensamento Deleuze e Guattari, perceberemos que: “Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação” (DELEUSE & GUATTARI, 1995, p. 12), essa estrutura, portanto, ainda pode se apresentar aqui, mesmo assim, minha intenção é, principalmente, observar essas relações do modo mais rizomático possível que considera que:

Num rizoma, [...] cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUSE & GUATTARI, 1995, p. 13)

É importante, portanto, termos em mente que: “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUSE & GUATTARI, 1995, p. 09). O livro como “organismo”, “totalidade significante”, ou como “determinação atribuível a um sujeito”, não é, porém, “menos direcionado para um *corpo sem órgãos* que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade” (DELEUSE & GUATTARI, 1995, p. 10).

Indo ao encontro de uma análise que funcione em ritornelo<sup>21</sup>, ora saio do caos em busca de um território e de agenciamentos ou de um “componente direcional”, ora, num segundo momento, defino um centro, um território ao redor de um ponto central, buscando então um “componente dimensional” que delimite um espaço que mantenha o caos na exterioridade e ora saio do agenciamento territorial em busca de outros agenciamentos, assim, tratando de entender as territorialidades como provisórias e transitórias.

## 1.2 BRETON, ESSE SONHADOR DEFINITIVO NOS MARES DO SURREALISMO

Não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio-pau a  
bandeira da imaginação.

André Breton

André Bretón, escritor francês, nasceu em 19 de fevereiro de 1896 e faleceu em 28 de setembro de 1966. Se formou em medicina e prestou serviços neuropsiquiátricos em um hospital de Nantes onde, especula-se, tenha começado a se interessar pela obra de Freud e os estudos do inconsciente. Breton é um dos principais fundadores do surrealismo, segundo Gombrich, “sobre o mais conhecido dos movimentos artísticos entre as duas guerras”, a priori é importante ter claro que:

O nome foi cunhado em 1924 a fim de expressar o anseio dos jovens artistas de criarem algo mais real do que a própria realidade, quer dizer, algo de maior significado do que a mera cópia daquilo que vemos. [...] Enquanto alguns

<sup>21</sup> O ritornelo se define pela estrita coexistência ou contemporaneidade de três dinamismos implicados uns nos outros. Ele forma um sistema completo do desejo, uma lógica da existência (“lógica extrema e sem racionalidade”). Ele se expõe em duas tríades ligeiramente distintas. Primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos (MP, 368 e 382-3; P, 200-1) Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar (QPh, 66). Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf> Acesso em: 19 Abr. 2016.

artistas foram impelidos por seu frenético desejo de se tornarem pueris às mais surpreendentes extravagâncias de um calculado absurdo, outros foram levados a consultar compêndios científicos sobre o que constitui a mente primitiva. Ficaram altamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, os quais demonstraram que, quando os nossos pensamentos em estado de vigília são entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Foi essa ideia que fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta (GOMBRICH, 1988, p. 470).

Essa necessidade de criar algo mais real que a própria realidade reflete o anseio dos artistas da época em exprimirem, por meio de sua arte, a realidade para além do limite inerente ao visível, ao empírico, ao cartesiano, ao positivo. Sabemos que por muito tempo os artistas se preocuparam em fazer arte expondo aquilo que nossos olhos podiam ver, baseados em medidas e técnicas convencionadas através dos tempos, noções de perspectiva, luz e sombra, de precisão quase científica. É claro que não se descartará completamente a técnica e a precisão em detrimento da imaginação, é certo também, que alguns artistas as utilizarão mais e outros menos, mas o que esta “nova mentalidade” dos artistas da época gerou, em primeiro lugar, foi a possibilidade da criação na arte de modo mais livre, e amparar-se nos novos estudos do inconsciente fazia crescer e mesmo justificava esse momento da arte.

Como já foi dito, não se trata, obviamente, de um descarte da técnica, da ciência ou da razão, embora em alguns momentos os surrealistas tenham almejado essa liberdade, antes, parece se tratar de não deixar que técnica, ciência, formatos à priori, viessem até a arte e impusessem que ela fosse feita de modo específico. O ponto alto do surrealismo está na liberdade para experimentar a arte transitando em ritornelo pelos limites impostos pela razão. A descoberta do inconsciente por Freud pela elaboração da teoria psicanalítica, entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, vem para nos propor que a razão desperta não pode ser o único modo de compreensão do ser e abordagem do real, há outras vozes sussurrando que também motivam e impulsionam o homem, que orquestram suas atitudes, seus medos, seus desejos. Podemos dizer, nesse sentido, que os artistas da vanguarda surrealista,

Admitem que a razão pode dar-nos a ciência mas afirmam que só a não-razão pode dar-nos a arte. Essa teoria não é tão nova quanto pode parecer. Os antigos referiam-se à poesia como espécie de “loucura divina” e autores românticos como Coleridge e De Quincey realizaram deliberadamente experiências com ópio e outras drogas para expulsarem a razão e deixarem a imaginação preponderar. Também os surrealistas procuravam ansiosamente sondar estados mentais em que o que está profundamente enterrado no inconsciente pode vir à superfície. Estavam de acordo com Klee em que um artista não pode planejar seu trabalho, mas deve deixá-lo crescer. O resultado pode parecer monstruoso a quem está de fora, mas, se descartar seus procedimentos



e deixar sua fantasia à solta, talvez consiga compartilhar do estranho sonho do artista (GOMBRICH, 1988, p. 470).

Assim, a estética surrealista se definiu por meio do movimento artístico e literário que teve início em Paris com *Littérature*, em 1919, uma revista independente, que continha entre 24 e 32 páginas de poemas, críticas e ensaios ocasionais que eram escritos por seus editores e produtores, além de ter a contribuição de importantes pessoas dos meios artístico e literário, como Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy e Max Jacob. Junto com outros jovens que representavam a vanguarda nesse período, os principais criadores da revista foram André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. De acordo com David Batchelor,

*Littérature* talvez possa ser representada, retrospectivamente pelo menos, como um amplo espaço onde os futuros surrealistas iriam desenvolver uma gama de recursos teóricos e técnicas de produção literária, além de crítica das convenções que regiam a literatura. Trechos de “Les Champs magnétiques” (1919) e de “L’Entrée des médiums” (1922), que são comumente considerados os dois mais importantes textos do início do surrealismo, aparecem em *Littérature* (BATCHELOR, 1998, p. 48).

Sabemos que, desde seu surgimento “o Surrealismo era um movimento heterogêneo” que “incluía escritores, pintores, poetas e fotógrafos” e que somente ao final de 1920, “diversificou-se na produção de objetos e filmes. Além disso, os surrealistas produziram uma grande quantidade de revistas, utilizando-as como plataforma para debate. Mesmo se nos restringirmos à pintura surrealista, concluiremos que *nunca houve uma unidade de estilo*” (FER, 1998, p. 171, grifo nosso).

*La Révolution Surréaliste* (a segunda revista do movimento) era um “empreendimento muito mais ambicioso” (BATCHELOR, 1998, p. 48) que *Littérature*, maior em formato, tiragem de cópias e número de páginas, porém, com menor regularidade de publicações, as ilustrações tinham um melhor resultado estético, pois, eram impressas em papel de melhor qualidade. Breton editou a maior parte de seus doze números, publicados entre 1924 e 1929; em 1924 ele escreveu o Manifesto do Surrealismo, no qual proclamava a existência do grupo. Para Batchelor “O texto de Breton, além de longo, é digressivo e floreado” (1998, p. 49) e sobre o Manifesto, o autor ressalta:

O manifesto tem sido frequentemente lido como uma crítica generalizada à racionalidade, ou à racionalidade burguesa, em prol do que Breton chama de “maravilhoso” – uma celebração do irracional, do fantástico e dos sonhos. Mas mesmo uma rápida leitura da passagem anterior indica claramente que Breton tinha algo mais específico em mente quando condena, não a

“racionalidade”, mas o “racionalismo absoluto que ainda está em voga”. Como já mencionei anteriormente, a expressão “chamado à ordem” na França do pós-guerra foi enfática na sua invocação da disciplina, da mente clara e da racionalidade do espírito francês. Parece que foi muito mais esta série de ideias, exemplificadas por Jeanneret como “razão fria”, que forneceu um contexto amplo para as críticas de Breton. Os surrealistas, afinal, *viviam e trabalhavam no mesmo tempo e na mesma cidade que os puristas e outros artistas e escritores de orientação clássica e platônica* (BATCHELOR, 1998, p. 50, grifo nosso).

Ouso inferir que talvez seja por isso que o sentido das palavras de Breton em seu Manifesto Surrealista, continue relegado ao silêncio, camuflado pelas lógicas imperativas, ou estereotipado sob o rótulo da loucura como desconexão patológica e não sobre muito espaço para perceber o movimento como uma visão de mundo que clama pela imaginação em detrimento da lógica da “razão fria”, do “homem máquina” e racionalista sem sentimentos. Sobre a relação do surrealismo com a imaginação, Batchelor pontua que:

Inicialmente, Breton projeta uma série de representações sobre a imaginação humana como um animal enclausurado, avançando e recuando por trás das grades do racionalismo contemporâneo. Essas imagens são provenientes da tradição filosófica e cultural do Romantismo, no qual a imaginação era tipicamente representada como ilimitada no seu potencial, mas embotada, na realidade, por forças limitadoras e repressivas da civilização e da racionalidade. Nessa concepção romântica da imaginação, Breton introduz a representação psicanalítica da mente dividida entre a parte consciente e a parte escondida – depósito inconsciente do instinto, da experiência e do desejo. As teorias e técnicas terapêuticas desenvolvidas por Freud, Breton segue argumentando, devem ser exploradas para permitir que a imaginação “recupere seus direitos” (BATCHELOR, 1998, p. 50).

Para André Breton a questão da representação artística difere sob a perspectiva daquilo que se entende como “Real”, enquanto para alguns, o real reside “nas alturas mais elevadas do Ideal Platônico, para os surrealistas, somente investigando as “profundezas” do inconsciente poder-se-iam revelar os impulsos determinantes da vida” (BATCHELOR, 1998, p. 51). Assim:

Era uma constatação básica de Breton, assim como havia sido para vários outros, que a pintura naturalista tornara-se há muito tempo insustentável. Em 1922, ele comentou sobre a necessidade de “liberar a pintura da convenção da representação”, repudiando “um retorno ao naturalismo [como algo] absolutamente nulo e vazio”. Em seu “Manifesto do Surrealismo”, três páginas foram dedicadas a um artigo ridicularizando a “atitude realista” e os métodos naturalistas da nova literatura. O texto ataca também a convenção, entre arte e literatura, que se dedica apenas a simples “realidades sumárias”. E, em “Surrealismo e pintura”, seus alvos são “o conceito bastante restrito de imitação”, a “natureza traiçoeira das entidades tangíveis” e as “conotações fáceis da experiência cotidiana”, que se modelaram no mundo externo, aos quais ele se contrapõe, insistindo em que o “trabalho plástico da arte deverá

se referir a um modelo puramente interior ou cessará de existir” (BATCHELOR, 1998, p. 51).

É importante ainda, destacar que, pelo menos na segunda década do século XX, as principais técnicas em poesia e arte surrealistas advinham das ideias Freudianas e românticas: “De Freud, os surrealistas tomaram o conceito de automatismo [...] Para os freudianos, o inconsciente existe como um repositório de memórias, experiências e instintos *reprimidos* pela mente consciente para a conduta da vida social” (BATCHELOR, 1998, p. 52). Partindo desse pressuposto, deve-se considerar que:

Para os surrealistas, a teoria do inconsciente e a técnica do automatismo funcionariam, não como um meio de ajudar os indivíduos a ajustar-se às normas sociais estabelecidas, mas como um meio, em primeiro lugar, de sistematicamente desviar-se dessas normas, e em seguida, de equipar-se do material necessário para demonstrar seu caráter limitado e repressivo (BATCHELOR, 1998, p. 52).

Sobre os exemplos da técnica “automática” temos os desenhos à caneta e nanquim de André Masson (1896-1987). Seus desenhos foram produzidos a partir de imagens aleatórias, fragmentadas, desconexas se pensadas a partir da técnica convencional e são extremamente significativos e representativos porque desvinculam-se a ideia da representação tradicional, como se pode observar nesses dois exemplos:



*Érotique aux poissons*<sup>22</sup>, André Masson, técnica automática (Paris, aproximadamente 1960)

<sup>22</sup> Disponível em: <http://www.artvalue.com/auctionresult--masson-andre-1896-1987-france-composition-erotique-aux-poissons-3278350.htm>. Acesso em: 18 Jun. 2017



*Terre érotique I*, André Masson, técnica automática (Paris, data não encontrada)<sup>23</sup>

O próprio Masson disse na época de suas experiências com a escrita automática, que havia “tramado várias formas de frustrar ou de driblar o controle da mente consciente, por meio de estratégias de privação do sono, de semi-inanição e de ingestão de drogas” (BATCHELOR, 1998, p. 52). No entanto, não é possível falar de Surrealismo sem se ter bem clara a função social que representou. Suas ideias não eram meros fetiches de jovens interessados em “pirar” sob os efeitos de drogas ou estados alterados de percepção da realidade, suas pinturas não eram meros delírios associados a estados mentais deturpados, em seu interior as teorias que mais chocaram e influenciaram o período tiveram um papel fundamental e embora isso tenha gerado divisão entre os artistas ou ainda, mesmo que usadas com certa liberdade artística, não se pode negar em algum momento do surrealismo, a presença de duas das teorias que mais marcaram o século XX, para Fer:

[...] o interesse dos surrealistas por Sigmund Freud e Karl Marx, os quais, de modos diferentes, sustentaram que as relações entre as pessoas ou entre grupos sociais estavam veladas e escondidas pelo que era normalmente aceito como “realidade”. Os surrealistas viam as ideias de ambos como meios de criticar a ordem social existente e a cultura dominante, vista por eles como repressiva. Esse estado de repressão, acreditavam, possuía tanto uma dimensão psíquica quanto social. Atualmente, com frequência, o marxismo e a psicanálise são vistos como pólos opostos, um relacionado aos determinantes econômicos e sociais da vida em sociedade, e a outra associada a um domínio associal, psíquico do inconsciente. Contudo, em alguns momentos do passado, ambos foram considerados formas radicais de questionamento e relacionados entre

<sup>23</sup> Disponível em: <http://www.picassomio.com/andre-masson/43669.html>. Acesso em: 18 Jun. 2017.

si, ainda que de forma complexa. O Surrealismo é um desses momentos históricos (FER, 1998, p. 180).

É claro que, mesmo estando de algum modo interessados nestas linhas de pensamento, é importante lembrar que a ideia do surrealismo nunca foi fixar-se a rótulos e definições a priori, acredita-se que “as ideias de diversidade e diferença sejam fundamentais para sua caracterização, e certamente estão entre os seus traços mais interessantes. A produção surrealista pode ser considerada, desse ponto de vista, um campo de representação em constante mudança, que usa frequentemente a diferença para gerar significados” (FER, 1998, p. 171).

No texto que abre a edição traduzida pela Cosac Naify de *Nadja*, “Breton diante da esfinge”, Eliane Robert Moraes esboça o modo como os surrealistas se utilizaram do mito da esfinge de diferentes formas, confirmando a proposição de Fer sobre a produção de significado pela diferença.

Convicção partilhada por vários membros do grupo, que não poupam esforços para libertar a criatura de suas formas convencionais, rejeitando a simbólica fixada pelo modelo grego. Contudo, o alvo dessa recusa não é o mito enquanto tal, mas o falacioso “culto aos antigos”, que os surrealistas desprezam na esperança de criar uma nova mitologia, contemporânea aos dilemas de seu tempo. (BRETON, 2007, p. 11)

Assim, a sucessão de “mistérios” que marca os encontros entre Nadja e Breton e as reflexões que promovem nele, atualizam, de certo modo, os enigmas da esfinge para o contexto citadino da Paris do século XX e ressoam até nosso tempo quando levam o leitor contemporâneo a percorrer através dos trajetos das personagens pelas ruas da cidade, os caminhos do autoconhecimento por meio das experiências condensadas nos protagonistas, dilemas que marcam o homem citadino moderno em sua profundidade pela busca da compreensão de si mesmo, almejando um sentido para sua existência marcada pelos acasos, que se tornam tão mais latentes quanto maior a paradoxo entre sua existência pessoal e subjetiva e o contraste com o impessoal, a multidão e aglomerado da cidade e a objetividade exigida pelo contexto social, industrial e econômico. O tempo, nessa perspectiva, contrasta a diferença entre o indivíduo que flana e a multidão, que automaticamente segue seu curso sem questionar-se, desse modo, quando Breton se debruça para observar os outros, quando indaga a si próprio por meio também da existência de Nadja, coloca-se como o ser ímpar que está em posição de decifrar os enigmas da esfinge moderna e atua como *flâneur* diante da realidade observável.

### 1.3 UM CERTO BIOY CASARES NO SÉCULO DO INCERTO

Você dirá: “Que raro, ele não gosta de literatura fantástica”. Sim, não gosto muito. A minha imaginação funciona assim. Meu ideal seria escrever um romance sem nada fantástico, mas, até agora, não consegui.

Bioy Casares, 1995<sup>24</sup>.

Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1914 – 1999) viveu e morreu no século XX, período marcado por diversas mudanças e efervescências, entre as quais as principais são a Segunda Guerra Mundial, a invenção da bomba atômica e as evoluções científicas e tecnológicas que ocorreram em decorrência disso. Como se vê, não será possível caracterizar este período como pacífico ou leve, a bomba atômica não promove apenas a ideia do avanço tecnológico, mas principalmente a percepção do caos e da morte, ela instaura a consciência da efemeridade e a multiplica quando confirma a possibilidade de executar mortes em grande proporção. Bioy Casares, no trecho a seguir, justifica seu fazer literário e confirma a presença de um sentimento, de uma consciência da efemeridade da vida.

Eu escrevo histórias fantásticas porque a minha mente me as fornece, porque eu sou feliz escrevendo-as e porque desde muito cedo eu senti como uma incongruência o fato que esta vida que nós temos, possa cessar bruscamente. (BIOY CASARES, 2008, p. 5)

Em meio a estas experiências existenciais que afetam o homem do século XX, a literatura não deixou de sofrer as mudanças pelas quais a sociedade, de modo geral, estava passando, momento em que, de acordo com Bella Jozef, surgiu o “[...] romancista da indagação em face de um mundo instável, massificado, em acelerada metamorfose [...]” (JOZEF, 1974, p. 17).

Bella Jozef sobre a teoria do novo romance, no qual se inseriria Bioy Casares, pondera:

O novo romance hispano-americano nasceu da nova situação do escritor e de uma consciência de sua contemporaneidade, ao focalizar a crise de uma cultura institucionalizada, de uma civilização tecnológica desvinculada do homem, sentindo a insuficiência da razão para guiar o conhecimento (JOZEF, 1974, p. 26).

---

<sup>24</sup> Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/164/emtrevistados/adolfo\\_bioy\\_casares1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/164/emtrevistados/adolfo_bioy_casares1995.htm)  
Acesso em: 17 Abr. 2016.

O homem enfrenta outras preocupações e isso se reflete nos mais variados âmbitos sociais. A arte e a literatura, nesse caso, exprimem estas novas necessidades e promovem a consolidação deste novo olhar.

É nesse contexto que surge o novo romance, buscando sua identidade por meio da realidade da arte e não da realidade documental, do panfletarismo ou da denúncia social (JOZEF, 1974, p. 14). A partir desse momento, “o romancista sente cada vez mais que a literatura deveria apreender o *real* em todas as suas possibilidades” (JOZEF, 1974, p. 15). É um novo momento, no qual personagens e enredo deixam de ser o “foco” do romancista e há a possibilidade de “transformação do personagem novelesco até o ser anônimo, até a impossibilidade de nomeá-lo” (JOZEF, 1974, p. 16). Acompanhando o compasso do tempo, a literatura incorpora a velocidade, a “noção de temporalidade deixa de ser cronológica, linear, por não corresponder à nova concepção de tempo psicológico. Num universo desintegrado, onde o tempo é indefinível, o ‘instante nega a continuidade’ [...]” (JOZEF, 1974, p. 16).

Importante considerar que esse é um tempo marcado pela velocidade não só de acontecimentos como também de informações, mesmo assim, por mais que a literatura tenha absorvido a realidade, não há como captá-la integralmente. Segundo Butor, “o mundo em que vivemos se transforma com grande rapidez. As técnicas tradicionais do relato são incapazes de incorporar todas as novas contribuições assim originadas” (BUTOR *apud* JOZEF, 1974, p. 17), portanto, ainda que as técnicas de relato tenham mudado e se “contaminado” pela velocidade que transpassa o momento, certamente, não há um processo de assimilação total, muitas vezes, há o processo inverso, a criação de um certo “ranço” por parte dos artistas e escritores, o que, de fato, denuncia uma aversão à “novidade”, um choque entre a tradição e a inovação e a criação de movimentos reacionários.

[...] Disse Martin Buber que a problemática do homem se transplanta cada vez que parece rescindir o pacto primeiro entre o mundo e o ser humano, em tempos em que este parece encontrar-se no mundo como um estrangeiro solitário e desamparado. Tempos em que se desenhou nova imagem do universo, desaparecendo com ela a sensação de segurança que se tem diante do que é familiar: o homem sente-se exposto à tempestade, sem refúgio. E então interroga-se a si próprio (JOZEF, 1974, p. 18).

Esse homem exposto à tempestade é o homem do século XX, ele interroga sua condição e as produções que refletem esta condição, interroga a realidade e interroga a si “próprio”, o que provoca uma sensação de desamparo e solidão como assevera Jozef (1974).

Nesse contexto, Adolfo Bioy Casares forma, em conjunto com Julio Cortazar (1914-1984), Jorge Luis Borges (1899-1984) e Ernesto Sábato (1911-2011) o quadro de escritores das letras argentinas do século XX (LEITE, 2008, p. 18). Segundo Afonso Celso Lana Leite (2008, p. 18), Bioy Casares é frequentemente citado graças à “impecável construção de seus textos”, nos quais fantasia e realidade vão sobrepor-se de modo extremamente harmônico. E acrescenta que este autor: “Apostou no humor e na ironia como forma de contrabalançar e até mesmo escapar à dureza da realidade vivida em Buenos Aires” (LEITE, 2008, p. 19).

Depois de exposto à tempestade, esse homem arranhou formas de sobreviver em meio ao caos, Bioy Casares, nessa perspectiva, promoveu em *La invención de Morel*, uma reflexão sobre a existência, a efemeridade da vida e a durabilidade ou imortalidade das imagens e dos símbolos que representam o real. Na impossibilidade de existir eternamente sob sua condição humana, o homem tem criado “formas” de garantir, de alguma maneira, essa eternidade, seja através da memória, da imagem, do mito, da história ou da linguagem. Bella Jozef sobre a linguagem no processo de construção da realidade enfatiza que,

A invenção ao nível da linguagem, utilizando todas as suas potencialidades, é o único modo de *dizer* o mundo atual, visto sem o amparo da lógica nem de uma perspectiva que o distancie. Quando tudo parecia dito e esgotado, avulta a reformulação do próprio gênero e instala-se a problemática da linguagem. O romance hispano-americano atual apresenta-se como uma nova fundação da linguagem, isto é, fundação da realidade pela linguagem (JOZEF, 1974, p. 21).

Os escritores do novo romance hispano-americano buscam diferentes modos de abordar o real e de certa forma se consolida e eterniza um período específico pelo qual a humanidade passa, seja num âmbito geral ou mesmo, mais particular. Nesse sentido o gênero romanesco se transmuta, se reformula e apresenta a realidade a partir de outra percepção, faz-se “necessidade de ser escritura” (JOZEF, 1974, p. 21) no intuito de expressar a condição do homem entregue à existência, a linguagem como forma de apreender e de expressar o real, parte da realidade para o processo de criação dessa mesma realidade. Há, logo, uma relação simbiótica entre a linguagem, o real e o homem, este solitário, desamparado e sem segurança, acuado pela própria condição de existir, o qual tem a possibilidade de desenhar um refúgio para a hostilidade da existência por meio da ficção. Nesse caso, há uma “conexão da linguagem com todos os níveis do real, como pontos de referência dentro do discurso. Através da linguagem, apreende o escritor a realidade como dinamismo e não como categoria fechada: parte da realidade para o processo de criação da realidade” (JOZEF, 1974, p. 21).



Sobre *La invención de Morel*, primeiro cabe frisar que seu protagonista não possui um nome; segundo, que é um fugitivo que afirma inocência, aparentemente um escritor, um estudioso, que se refugia numa ilha ameaçada por uma peste sob a indicação de um comerciante de tapetes de Calcutá; e terceiro, que se toma conhecimento de sua existência através do diário escrito por ele.

O título da obra nos fornece premissa valiosa para esta análise: A partir do substantivo “invención<sup>25</sup>” penso em duas possibilidades de leitura; a primeira confirma a existência das máquinas que criam o simulacro de realidade que se choca com o ambiente natural e coloca Morel no papel de inventor ou “agente da ação” de criá-las, assim, as máquinas que interferem na realidade experimentada pelo anônimo protagonista seriam uma criação de Morel, essa possibilidade se confirma através da história contada no diário do personagem principal. A segunda, nos leva a considerar o protagonista como sendo o “agente da ação” que inventa Morel, bem como à Faustine e aos outros turistas, criando também as máquinas e sobreposições de realidade, condição que seria no mínimo plausível, pois se pauta nas palavras de um suposto editor que contradiz o protagonista nas notas de rodapé da edição do diário; se firma ainda, no fato de a ilha na qual o fugitivo se refugia abrigar uma “peste mortal”; na má alimentação e nas condições precárias de sobrevivência em que se encontra durante esse período, o que poderia tê-lo levado a alucinar. As possibilidades não excluem-se entre si, pela diferença que apresentam acentuam as múltiplas maneiras de se ler a obra, reforçam a questão das imagens surrealistas sem descartar outros gêneros literários e nos sugerem um diálogo com o conceito de “rizoma<sup>26</sup>” de Deleuze e Guattari quando se mostra feito de dimensões (não unidades) ou que possui “direções movediças”.

Essas múltiplas dimensões, projeções/imagens, são inicialmente percebidas como parte do cenário natural da ilha, somente no decorrer da narrativa os leitores, assim como o protagonista, tomarão conhecimento de que são projeções criadas pela máquina inventada por Morel; esta máquina possui a estranha e singular capacidade de promover a eternidade das imagens que capta, no entanto, em detrimento disso, aquilo que for “filmado” por ela, perde sua existência física e concreta, passando a existir eternamente enquanto imagem. Essa curiosa invenção é capaz de captar desde a imagem dos seres humanos até elementos da natureza em geral, como por exemplo, o sol, a lua, as árvores e as construções arquitetônicas. Além disso,

---

<sup>25</sup> Substantivo feminino que designa ação ou efeito de inventar. Disponível em: <http://es.thefreedictionary.com/invenci%C3%B3n>. Acesso em: 29 Nov. 2016

<sup>26</sup> Dicionário deleuziano. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>. Acesso em: 29 Nov. 2016.

ela é capaz de gravar cheiros, sons e mesmo a temperatura, como se pode observar no seguinte fragmento do início do romance:

Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. *El verano se adelantó*. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir. Dos o tres minutos afuera bastaban para convertir en sudor el agua que debía protegerme de la espantosa calma. A la madrugada me despertó *un fonógrafo*. No pude volver al museo, a buscar las cosas. Huí por las barrancas. Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura, viendo que anticipé absurdamente mi huida. Creo que *esa gente* no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana (BIOY CASARES, 1972, p. 17, grifo nosso).<sup>27</sup>

A antecipação do verão, o som do gramofone que toca repetindo as mesmas músicas e essa gente que aparece, fazendo o protagonista ter que fugir para os pântanos, marcam o evento da máquina em funcionamento e sua interferência na realidade. Esses aspectos são de extrema importância no que tange à criação de uma atmosfera surreal. Essas imagens se apresentam como parte constitutiva da realidade experimentada na ilha casareana e alteram a experiência do protagonista a cada aparecimento, fazendo-o questionar a natureza das imagens e sua própria existência. É nesse sentido que proponho que a narrativa casareana expande os níveis do real, criando uma supra-realidade que amplia o conceito de real a partir da concatenação ou justaposição da paisagem “natural” aliada às projeções da máquina. Um outro ponto importante, é o modo como a relação com Faustine descortina para o personagem uma solução para seu problema existencial, primeiro o da solidão, resolvido quando a encontra, e segundo a impossibilidade de estar com ela, pois se trata apenas de uma projeção – nesse ponto, sua jornada de autoconhecimento vê na alteridade feminina, no confronto arquetípico com o feminino, um caminho para a individuação, mas nos ateremos a isso mais adiante. Ao considerarmos essas questões, somos colocados frente à hipótese de que a realidade experienciada pelo fugitivo concatena elementos do inconsciente, da memória, da imaginação,

---

<sup>27</sup> "Hoje, nesta ilha, aconteceu um milagre: o verão se adiantou. Trouxe a cama para perto da piscina e tomei banho até bem tarde. Era impossível dormir. Dois ou três minutos fora bastavam para converter em suor a água que devia me proteger da espantosa calma. De madrugada, um gramofone me despertou. Não pude voltar ao museu para buscar as coisas. Fugi pelos barrancos. Estou nos baixios do sul, entre plantas aquáticas, indignado pelos mosquitos, com mar ou córregos imundos até a cintura, percebendo que antecipei absurdamente minha fuga. Acredito que aquela gente não veio me procurar; talvez não tenham me visto. Mas sigo meu destino; estou desprovido de tudo, confinado ao lugar mais parco, menos habitável da ilha, a pântanos que o mar suprime uma vez por semana" (BIOY CASARES, 2006, p. 13).

dos sonhos, e do ambiente “natural”, constituindo assim, a criação de uma realidade enriquecida por experiências múltiplas.

No prefácio da edição traduzida para a Língua Portuguesa publicada pela Cosac Naify em 2006, Jorge Luís Borges afirma que qualificar a obra como perfeita, certamente, não seria um exagero, além disso, que Bioy Casares transportou para sua terra e para seu idioma um gênero novo. Segundo Leite, a obra sofre influência das Literaturas de Ficção Científica e da Literatura Fantástica e salienta que: “Aqui importa referir que o fantástico em Casares se afasta um pouco do fantástico em Borges. Para este era, sobretudo, um exercício de imaginação, para Casares decorre essencialmente das possibilidades metafísicas atingidas pela inteligência” (LEITE, 2008, p. 24).

Portanto, é fundamental pensarmos em consonância com a afirmação de Jozef (2005) que, de modo geral, a obra de Bioy Casares promoveu um rompimento com a insuficiência do real, apelando para a imaginação e a fantasia. Para esta autora, o romancista afastou-se da linha tradicional argentina e possibilitou uma nova vertente “sofisticada e rica em sugestões”, suas obras passam a expressar tensões existenciais e o autor trabalha vários planos “simétricos ou paralelos” que refletem ou repetem “análogas sequências de sucessos” aliadas a “perturbações na periodicidade” que acabam por desfazer “toda a teoria de ordenamento circular governado por um ‘eterno retorno’” (JOZEF, 2005, p. 223). Esta autora destaca ainda a “introdução de diversos narradores” superpostos que possibilitam o efeito múltiplo e a “pluralidade de dimensões” (JOZEF, 2005, p. 223). Nessa perspectiva, Jozef pontua que:

A continuada alternativa entre alucinação e realidade transforma-o em texto consciente de sua realidade como metáfora da criação do artista e da arte. Como em seus demais romances, a trama entrecruza-se com emoções; é impossível desvincular o suposto autor dos apontamentos de fuga e dos sentimentos por Faustina, que o levam a mudar o mundo de ilusões sensoriais que o circunda na ilha. A narração expõe os temores de um prófugo, o funcionamento de um mecanismo insólito, a introdução do narrador na atividade da máquina de impressões sensoriais e as observações aparentemente triviais do editor (JOZEF, 2005, p. 223).

Vale lembrar que o que me interessa, especialmente, nesta proposta de leitura da narrativa de Bioy Casares é a “continuada alternativa entre alucinação e realidade”, não necessariamente como metáfora da criação artística e da arte, mas principalmente pelas imagens poéticas, que expressam o considerável nível de aumento ou expansão daquilo que se considera real, proporcionado pelo sonho, pelo inconsciente e pela imaginação, mote para o diálogo com a estética surrealista. Nesse caso, intenciono ressaltar esses fatores como formas

de apreensão-manifestação do todo que forma aquilo que compreendemos como real, logo, esta proposição se faz possível pelo entendimento dos termos no âmbito do imaginário e do surrealismo.

*La invención de Morel* foi escrita nesse novo contexto e é considerada a obra principal de Bioy Casares. Narrativa que expande as possibilidades de leitura dentro do denominado novo romance, no qual o sentido do tempo e o papel do narrador sofreram certos ajustes. Bella Jozef afirma que para compreender a ficção contemporânea do século XX, deve-se atentar para o “desaparecimento do ponto fixo em que se colocava o narrador”, que exercia a função de iluminar “com seu olhar seguro as várias faces do mundo a ser revelado” (JOZEF, 1974, p. 16). No que compete à obra em questão, o olhar seguro do narrador, exercido pelo protagonista e escritor do diário, reflete, em vários momentos, esse desaparecimento do ponto fixo, já que uma segunda voz, que se expressa através do editor do diário, vai propor uma nova mirada para o leitor e mostrar que a visão do narrador-protagonista pode ser apenas uma das múltiplas visões do mundo que se revela por meio de sua escrita.

Claro que, sendo um romance, *La invención de Morel*, carrega a permeabilidade que constitui o gênero em si, tanto que já foi entendida sob diferentes olhares: o da ficção científica, do romance policial e da literatura fantástica, confirmando assim, a proposição da mescla de gêneros possibilitada por esta nova visão da literatura, que muda de “substancia e peso conforme a luz” (JOZEF, 1974, p. 16) que incidir sobre ela. Um exemplo disso está na escrita em forma de diário e no recurso utilizado pelo autor por meio das notas de rodapé para contrapor ou justificar a escrita do personagem principal, o que leva o leitor a participar do texto e também a questionar a pretensão de verdade que se assume pela voz do narrador, como percebe-se a seguir:

Tengo un dato, que puede servir a los lectores de este informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o sol, mar y aire, visible, seguramente, desde Rabaul y desde toda la zona. He notado que este segundo sol —quizá imagen de otro— es mucho más violento. Me parece que entre ayer y anteayer ha habido un ascenso infernal de temperatura. Es como si el nuevo sol hubiera traído un extremado verano a la primavera. Las noches son muy blancas: hay como un reflejo polar vagando por el aire. Pero imagino que las dos lunas y los dos soles no tienen mucho interés; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas. No los registro por atribuirles valor de poesía o de curiosidad,

sino para que mis lectores, que reciben diarios y tienen cumpleaños, daten estas páginas (BIOY CASARES, 1972, p. 78)<sup>28</sup>.

O trecho anterior demonstra a importância que o protagonista dá ao registro dos fatos que presencia na ilha e, além disso, sua preocupação com aqueles que lerão seu diário. O autor do relato e protagonista anônimo e perseguido que habita a ilha casareana, acaba promovendo, por meio do diálogo com um “possível leitor”, algumas reflexões que induzem os leitores a questionar e a investigar junto com ele os fatos que experimenta, convida o leitor a procurar alternativas para os fenômenos climáticos que, coincidentemente, correspondem à aparição dos turistas na ilha. Em momentos como esse da narrativa, e isso ocorre em vários trechos, o leitor tenderá a se perguntar se o que o protagonista vê é ou não fruto de sua imaginação, o que pode estar relacionado com suas precárias condições de sobrevivência na ilha e os questionamentos feitos pelo próprio personagem contribuem, muitas vezes, para que isso aconteça, como se pode observar:

Contaré fielmente los hechos que he presenciado entre ayer a la tarde y la mañana de hoy, hechos inverosímiles, que no sin trabajo habrá producido la realidad... Ahora parece que la verdadera situación no es la descrita en las páginas anteriores; que la situación que vivo no es la que yo creo vivir (BIOY CASARES, 1972, p. 88)<sup>29</sup>.

Em vários momentos o protagonista situa o leitor no sentido de demonstrar por meio de seus questionamentos e até mesmo pela retomada de suas memórias e suposições anteriores, desdizendo-as quando necessário ou quando alguma premissa anterior, devido às elucidações que se dão no desenvolvimento da história, acabam por se tornarem falsas. No trecho anterior, o modo como ele se posiciona, ponderando que tudo o que foi dito-vivido anteriormente não é aquilo que ele acreditava viver, proporciona a imersão no texto de modo muito mais profundo, nesse momento o leitor fica sem chão, suas premissas anteriores diluem-se com as do

---

<sup>28</sup> “Tenho um dado que pode servir aos leitores deste informe para determinar a data da segunda aparição dos intrusos: no dia seguinte, foi possível ver as duas luas e os dois sóis. Talvez tenha sido uma aparição local; mesmo assim, parece-me mais provável que seja um fenômeno de espelhismo, que se produz com a lua ou sol, mar e ar, visível, certamente, de Rabaul e de toda região. Notei que esse segundo sol - talvez imagem do outro - é muito mais violento. Tenho a impressão de que, entre ontem e anteontem, deu-se uma subida infernal da temperatura. É como se o novo sol tivesse trazido um verão extremo à atmosfera. As noites são muito brancas: há uma espécie de reflexo polar vagando pelo ar. Mas imagino que as duas luas e os dois sóis não tenham muito interesse, devem ter chegado a toda parte, pelo céu ou por informações mais douradas e completas. Não os registros por lhes atribuir valor de poesia ou de curiosidade, mas para que meus leitores, que assinam jornais e têm aniversários, datem estas páginas” (BIOY CASARES, 2006, p. 61-62).

<sup>29</sup> “Contarei fielmente os fatos que presenciei entre a tarde de ontem e a manhã de hoje, fatos inverossímeis, que não sem esforço terá produzido a realidade...Parece agora que a verdadeira situação não é a descrita nas páginas anteriores; que a situação que vivo não é a que acredito viver” (BIOY CASARES, 2006, p. 70).

personagem, a sensação de sonho domina a paisagem e o projeta para o “terreno movediço” que o faz questionar ou ampliar sua noção da realidade.

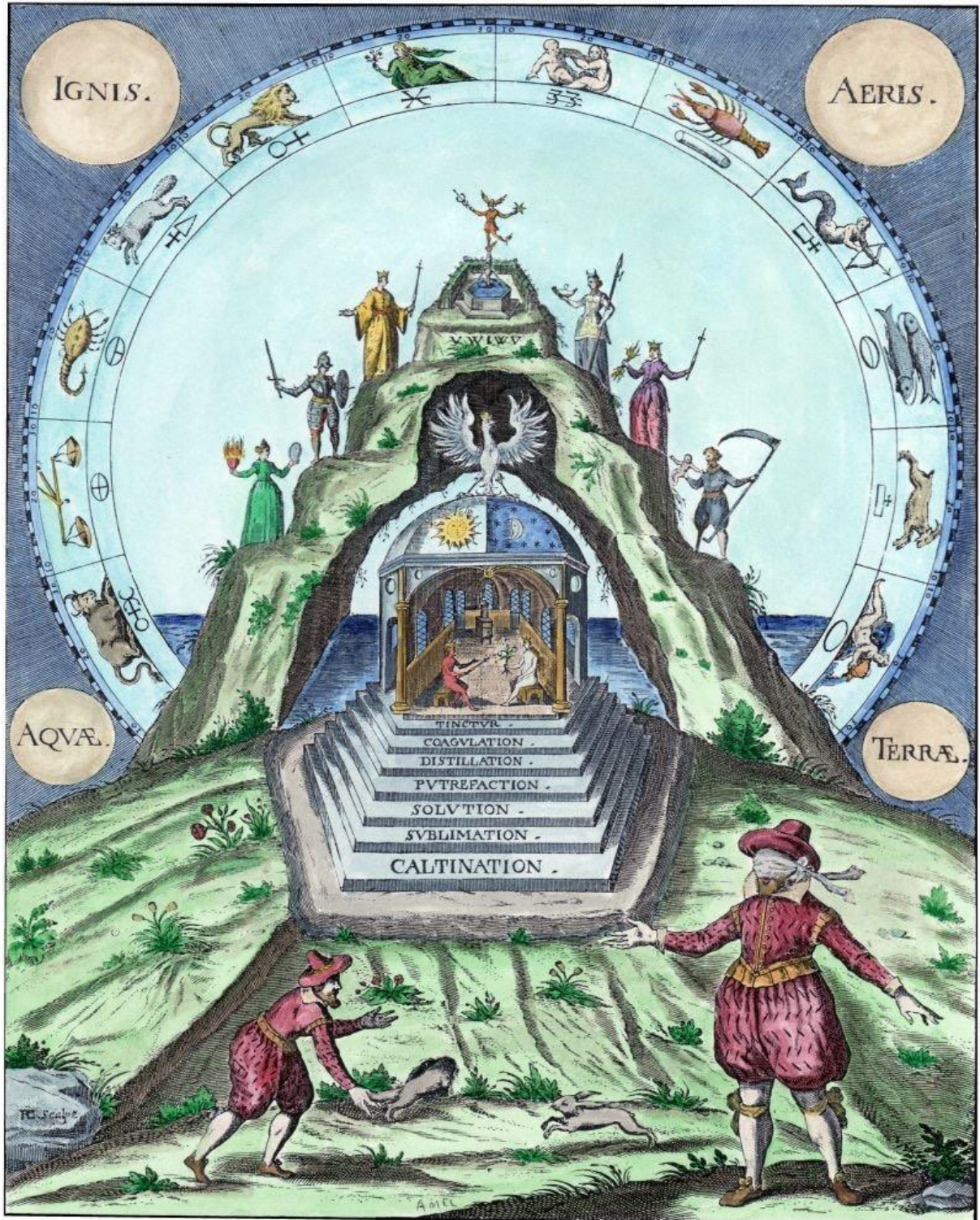
Operando pelas possibilidades correspondentes ao contexto do novo romance, as palavras do protagonista anônimo ora significam e ora caem no vazio, a ser preenchido no decorrer da narrativa, abrindo para a pluralidade de sentidos, para o signo que substitui a ideia e que produz em seu interior vários significados, nesse âmbito, pode-se dizer que se trata de um “discurso aberto” que “é típico da arte de vanguarda”. O aspecto fundamental a ser analisado é constituído pela presença da ambiguidade que se apresenta inicialmente, mas que converge “numa pluralidade de significados que convivem em um só significante” (JOZEF, 1974, p. 21).

Ora, se por um lado o “discurso lógico não consegue mais criar a ilusão de uma unidade das coisas e do homem [...]” (JOZEF, 1974, p. 23), e nesse contexto nasce o novo romance (e sob outra perspectiva, também o surrealismo) em consequência “da nova situação do escritor e de uma consciência de sua contemporaneidade, ao focalizar a crise de uma cultura institucionalizada, de uma civilização tecnológica desvinculada do homem, sentindo a insuficiência da razão para guiar o conhecimento” (JOZEF, 1974, p. 26), por outro, observa-se ainda hoje que predominam, ao menos no que diz respeito ao cânone, as narrativas lineares, miméticas e verossímeis, por isso, muito da literatura que foge a essa regra costuma aparecer sempre em segundo plano, com menos frequência ou vinculada à visão da crítica especializada, também porque os próprios leitores sentem dificuldade – as quais não discutiremos a natureza – em lidar, talvez isso explique o pouco conhecimento que se tem da obra de Bioy Casares ou Andre Breton.

Torna-se fundamental pensar a realidade por meio das experiências sensoriais, de algo além das experiências da lógica racionalista, positivista, cartesiana. Essas categorias de decodificação da realidade, embora comprovadamente eficazes em determinados segmentos e para determinadas finalidades, não são capazes de abarcar toda a complexidade da realidade humana sozinhas e mesmo comprovando-se funcionais, não explicam certos estados e ânimos humanos, ao menos não de modo satisfatório, sem promover uma perda de determinados aspectos na tentativa de categorizá-los e “superestimá-los” ao nível das coisas fixas. Deter-se apenas à “superfície palpável e comprovável” das coisas, à sua estrutura formal, à lógica e ao empírico serviria então, apenas como uma das possibilidades de enxergar o real; como expressão e categorização de uma realidade determinada que envolve em sua gênese a maquinaria que rege e faz funcionar a realidade imediata, econômica, material e concreta, no entanto, por estar dando mostras de falência em outros segmentos, tal como o natural, o social e o psicológico de suas “peças” humanas, na atitude de exploração infinita de recursos finitos,

na capacidade de esmagamento das singularidades até o aniquilamento do outro, seja simbólica ou fisicamente, no negar ou silenciar aquilo que desconhece ou não pode compreender, no utilitarismo e consumismo em relação ao homem e às coisas; assim, essa categoria de coisas se apresenta como tendenciosa no manutenção do poder, inviável pela corrosão do humano e do próprio planeta pelo modo como vem sendo aplicada, cruel e segregaria. Claro que essa visão de mundo (racional, positiva e cartesiana) proporcionou avanços tecnológicos e transformou a vida do homem em muitos aspectos, mas não pode ser ela a única forma de compreender o homem e o real.

Pensar a arte de modo mais amplo (como totalidade de relações infinitas e por vezes, contraditórias), e como linguagem desta, a própria literatura, como instrumentos que compreendem a tentativa de exprimir as múltiplas dimensões do humano e mais que isso, pensar o ser e a realidade como processos que transbordam as categorias de análise positivistas.



<sup>30</sup> *A Montanha dos Adeptos*, Stephen Michelspacher (ALCHIMIA, 1654). Disponível em: <https://psicoterapiajuanguiana.com/conceitos/processo-de-individuacao/processo-alquimico-montanha-dos-adeptos/>. Acesso em: 22 Out. 2017.



## 2 UMA AVENTURA SENSÍVEL

Assim como o sujeito vendado da ilustração que precisa passar pelos sete degraus da escada em sua jornada de individuação, ou como n’O carro<sup>31</sup>, carta número sete do tarô de Marselha, as personagens de *Nadja* e *La invención de Morel* arrebatam pela possibilidade de serem interpretadas a partir da ideia de uma transformação pela qual passam no decorrer das narrativas. Os elementos externos, gatilhos que são acionados “de fora pra dentro” guiando os protagonistas, seja por meio da *flanerie* citadina e pelos encontros fortuitos em *Nadja* ou pelo eterno observar do personagem anônimo, as dimensões da ilha, a sobreposição de imagens e sua repetição, sugerem o percurso alquímico descrito na imagem, a jornada do herói do tarô e o processo de individuação. Jung perguntou: “Onde foi parar a relação característica da imagem materna para com a terra, com o escuro e abissal do homem corpóreo, para com seus instintos animais e sua natureza passional e para com a ‘matéria’ de modo geral? (JUNG, 2002, p. 114) e a resposta – que sempre pode ser questionada -, apareceu nos romances refletida na ação ou inação das personagens. *Nadja* representa a completa entrega ao escuro e abissal, aos instintos e sua natureza passional, se diz a “alma errante” e impera como a outridade livre, mas que por representar o oposto dos valores de seu tempo perde também a sintonia consigo mesma, *Nadja* tem “o desejo e a necessidade de viver, mas não a habilidade<sup>32</sup>”. Em *La invención de Morel* vemos e relação do homem com o corpo se complicar, a natureza passional dos instintos altera a matéria a partir da ação da máquina de Morel e promovendo esse câmbio, altera não apenas a sua percepção, mas a realidade em si. Como a sensação que causa em Breton a estátua de Étienne Dolet, na Place Maubert: “[...] Sempre me atraiu e ao mesmo tempo me causou o mais insuportável mal-estar [...]” (BRETON, 2007, p. 29), a imagem de Faustine assume para o personagem anônimo a forma enigmática das estátuas que retomam as esfinges, bem como *Nadja* para Breton ganha os ares de “pitonisa moderna”, como propôs Eliane Robert Moraes no prefácio de *Nadja* (Cosac Naify, 2007).

Considero aqui a psicanálise jungiana, acrescentando aos processos inconscientes de percepção do real a visão arquetípica e simbólica como definida por Jung em *O homem e seus*

---

<sup>31</sup> O número sete do Carro liga-o ao fado, ao destino, e à transformação. Num par de dados, os lados opostos de cada dado somam sete. Foram enumerados sete atos separados de criação no Gênese, e no processo alquímico há sete estádios de transformação sob o influxo de sete metais e sete planetas. Na filosofia oriental temos a lei séptupla da harmonia divina e os sete chacras. Não é, portanto, muito para admirar que O Carro assinala o início de uma nova era, e que a sua energia nos conduza à segunda fileira horizontal, apropriadamente denominada o Reino do Equilíbrio (NICHOLS, 2001, n.p).

<sup>32</sup> Misto quente, 2005, Charles Bukowski. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2009/06/02/misto-quente/> Acesso em: 18 Fev. 2017.

*símbolos* (1964), aliada ao pensamento de sua ex-aluna Sallie Nichols, que embasada na teoria de seu mestre se debruça sobre a antiga simbologia do tarô em *Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica*<sup>33</sup> (2001). Faço um parêntese para apontar o fato de ter consciência da cisão que ocorre em certo momento entre o pensamento de Freud e Jung, e ainda, de um certo destaque que se dá à relação entre surrealismo e psicanálise freudiana, mesmo assim, por opção e pelo mergulho nas imagens poéticas que pulsaram da perspectiva comparada entre os romances, fez-se mister a necessidade de um diálogo entre as antigas cartas místicas do tarô e a vertente junguiana da psicanálise, embora Freud seja citado quando trato da questão do estranhamento e da outridade feminina.

Segundo Nichols (2001), o baralho do tarô, especula-se, provavelmente tenha originado todos os outros baralhos de cartas, inclusive o ocidental moderno. Sua origem incerta transita entre os egípcios e os europeus, alguns estudiosos entre eles A. E. Waite e Heinrich Zimmer sugerem que foi criado pela seita gnóstica albigense, que floresceu no século XII em Provença, na França, clandestinamente, no intuito de realizar uma comunicação velada de ideias que esboçam desacordos em relação à igreja estabelecida. Foi usado como artifício mnemônico, segundo Paul Huson (*apud* Nichols, 2001), na necromancia e na feitiçaria e foi também interpretado por Gertrude Moakley (Nichols, 2001) na contemporaneidade como provindo de origem esotérica a partir da intenção de adaptar ilustrações de um livro de sonetos de Petrarca à Laura, chamado *Trionfi* (Século XV), que teve edição traduzida como *Triunfos*<sup>34</sup> no Brasil em 2006, pela Hedra.

A verdade é que pouco se sabe ou pouco se consegue provar a respeito da origem das cartas, mas é fato que levou a inúmeras interpretações e revisões, perdurando no tempo de diferentes modos e em espaços distintos. Para Nichols (2001), foram concebidas em profundidade pela própria psique humana, pois exemplificam a jornada arquetípica e nesse âmbito é que falarão a cada ser. Como a autora, optei aqui por utilizar as cartas do tarô de Marselha, versão mais antiga disponível e atualizada até nossos tempos, que provavelmente tenha seu aparecimento com os ciganos da Ásia Central, no entanto, das 78 cartas que incluem

<sup>33</sup> Utilizo a versão da editora Cultrix, digitalizada e sem paginação, disponibilizada na internet. Disponível em: <http://docplayer.com.br/13738529-Sallie-nichols-jung-e-o-taro-uma-jornada-arquetipica.html> Acesso em: 04 Out. 2016.

<sup>34</sup> “*Os Triunfos*, de Petrarca, constituíram o modelo da língua vulgar para a poesia. O poeta, um dos primeiros humanistas do trecento italiano, dividiu a obra em seis partes: ‘Triunfo do amor’, ‘Triunfo da castidade’, ‘Triunfo da morte’, ‘Triunfo da fama’, ‘Triunfo do tempo’ e ‘Triunfo da eternidade’. Neles, o amor vence todos os homens, inclusive o próprio o poeta, no entanto, é derrotado por Laura, que se vale da castidade. Ela comemora sua vitória, mas ainda precisará enfrentar a Morte, e ser eternizada pela Fama e pelo Tempo, que por fim são vencidos pela Eternidade, o reino de Deus, último Triunfo”. Disponível em: <https://www.hedra.com.br/livros/triunfos> Acesso em: 04 Out. 2016.

os 22 Arcanos Maiores e os 56 Arcanos Menores, utilizo apenas aquelas, dentre os Arcanos Maiores, que se fizeram esclarecedoras dentro da perspectiva de compreensão das personagens dos romances em questão. Sobre a criação do tarô de Marselha, não há comprovação de que tenha sido criado por apenas uma pessoa, o que o faz transcender o caráter pessoal, além disso, diferentemente da maioria dos baralhos contemporâneos, não possui um texto explicativo, o que oferece a possibilidade de trabalhar a partir das imagens com mais liberdade, “evocando lembranças sepultadas” (NICHOLS, 2001, n.p) em cada novo leitor. Desse modo, embora utilize em alguns momentos a análise de Nichols, pretendo me manter livre para explorar outros sentidos suscitados a partir da imanência entre mim, o baralho e as narrativas.

Posto isso, retomo a ideia de simbologia que envolve os trunfos do tarô. Para Jung (1964), um símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que pode se apresentar para nós como familiar na vida cotidiana e que possui conotações especiais que transpõem seu significado evidente e convencional, implicando algo vago, desconhecido ou oculto, nesse sentido, palavras ou imagens são simbólicas a partir do momento que acarretam algo além de seu significado imediato e manifesto (cultural) por possuírem um aspecto inconsciente mais amplo que nunca se define precisamente nem pode ser totalmente explicado. Assim, tanto o homem quanto a própria realidade são criadores de símbolos que atuam por meio de nosso inconsciente que busca preencher as lacunas deixadas pela nossa percepção da realidade, limitada pelos sentidos, o autor explica que:

[...] há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, a sensações visuais e auditivas, tudo isto, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente estes fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza extrema nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos desde que não conhecemos a natureza extrema da matéria em si. (JUNG, 1964, p. 23)

Os aspectos inconscientes de um acontecimento nos são revelados em sonhos, porém, não se manifestam como um “pensamento racional, mas como uma imagem simbólica” (JUNG, 1964, p. 23). O assunto dos sonhos foi incessantemente explorado, primeiro por Freud, que compreendia os sintomas neuróticos e certas patologias como expressão simbólica do inconsciente, assim como os sonhos; e portanto, não podia ser, de modo algum, considerado como mero produto do acaso, já que estaria associado a pensamentos e problemas conscientes, para ele, “a repressão e a satisfação imaginária dos desejos” tem “origens evidentes do

simbolismo dos sonhos”. Desse modo, “Freud atribui aos sonhos uma importância especial como ponto de partida para o processo da livre associação” (JUNG, 1964, p. 27). A discussão, porém, sobre serem os sonhos apenas um reflexo das patologias humanas, ainda divide especialistas, no entanto, não intenciono considerá-los por este viés e trabalho mais com a ideia de Jung, de serem uma expressão inconsciente que cria conexões entre o real/ consciente e nosso real/ inconsciente, - amplo, universal, arquetípico e coletivo. Exploro ainda, em consonância com o pensamento jungiano, o fato de que nosso inconsciente e assim também os sonhos, não estão apenas voltados para o passado, mas articulam-se com o futuro, não se explicam apenas em termos de memória, mas expressam pensamentos novos; não aprofundarei aqui a questão complementar ou compensatória dos sonhos<sup>35</sup>, apenas a esboço para frisar a importância que adquire no pensamento do psicanalista, o fator onírico. Para Jung:

O homem primitivo era muito mais governado pelos instintos do que seu descendente, o Kômeme ‘racional’, que aprendeu a ‘controlar-se’. Em nosso processo de civilização separamos a consciência, cada vez mais, das camadas instintivas mais profundas da psique humana, e mesmo das bases somáticas do fenômeno psíquico. Felizmente, não perdemos estas *camadas instintivas básicas; elas se mantiveram como parte do inconsciente*, apesar de só se expressarem sob a forma de imagens oníricas. Estes fenômenos instintivos — que nem sempre podem ser reconhecidos como tal, já que o seu caráter é simbólico — representam um papel vital naquilo que chamei função compensadora dos sonhos. (JUNG, 1964, p. 52, grifo nosso)

Nessa perspectiva, “[...]os símbolos oníricos são os mensageiros indispensáveis da parte instintiva da mente humana para a sua parte racional, e a sua interpretação enriquece a pobreza da nossa consciência fazendo-a compreender, novamente, a esquecida linguagem dos instintos” (JUNG, 1964, p. 52). Instintos são “impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos” que “ao mesmo tempo, [...] podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas”, ou seja, nos arquétipos, que possuem origem desconhecida, porém, “se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes da migração” (JUNG, 1964, p. 69). Além disso, “as estruturas arquetípicas

---

<sup>35</sup> A função geral dos sonhos é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total. É ao que chamo função complementar (ou compensatória) dos sonhos na nossa constituição psíquica. Explica por que pessoas com idéias pouco realísticas, ou que têm um alto conceito de si mesmas, ou ainda que constroem planos grandiosos em desacordo com a sua verdadeira capacidade, sonham que voam ou que caem. O sonho compensa as deficiências de suas personalidades e, ao mesmo tempo, previne-as dos perigos dos seus rumos atuais. Se os avisos do sonho são rejeitados, podem ocorrer acidentes reais. A pessoa pode cair de uma escada ou sofrer um desastre de carro (JUNG, 1964, p. 49).

não são estáticas, sua dinamicidade se manifesta por meio dos impulsos – tão espontâneos quanto os instintos” (JUNG, 1964, p. 78).

Essa dinâmica dos arquétipos importa, principalmente, porque ela aparece na relação entre as cartas de tarô, fator que talvez explique o perdurar e a atualização do sentido das cartas ao longo do tempo, validando a presente análise das obras literárias, calcada nesta simbologia. Compreender a dinamicidade dessas imagens que estão integralmente ligadas ao indivíduo e a suas emoções significa, de acordo com Jung (1964), aceitarmos que não há interpretação “arbitrária” ou “universal” no que tange às imagens arquetípicas, ou seja, todo arquétipo “precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem se relaciona” (JUNG, 1964, p. 96). Assim, a extração de sentidos e a simbiose entre as obras literárias e os trunfos do tarô passa pela questão arquetípica e pelo acesso ao passado longínquo que ressoa em ecos nas imagens poéticas, pela pulsão das imagens que motivam.

Há algo que me parece primordial, que ressoa nas obras e na construção das personagens, ou seja, essa busca que move o ser em sua jornada existencial, o autoconhecimento. Existência, experiência que, por vezes, se apresenta tão sem sentido, já que desde sempre sabemos estar caminhando para a morte, assim, em muitos momentos acabamos por nos perguntar qual o sentido da vida, quem somos ou o que podemos diante dela, seria o existir a expressão máxima do paradoxo? Um lado iluminado pela experiência de viver e a sombra a nos espreitar e a se aproximar, dia após dia. Esta jornada marca o ser em profundidade, este conhecer-se é, com efeito, um dos pontos centrais da psicanálise, e um dos aspectos que mais me instiga na complexidade que envolve a construção das personagens nos romances, é o que “resta” dos encontros entre os personagens masculinos e as femininas. A sugestão aqui é a de que os encontros são de tal natureza que projetam os personagens masculinos no caminho do autoconhecimento, há um antes e um depois de Nadja e Faustine.

Interessam os caminhos que levam o homem a conhecer-se, a busca pela compreensão de fatores psíquicos, emocionais, simbólicos, que interferem inconscientemente na vida desperta, assim, não me parece aleatório um aforismo grego expresso na entrada do templo de Delfos, que foi construído em honras a Apolo, deus do sol, e que nos legou o famoso “Conhece-te a ti mesmo”; de fato, não se sabe quem é o autor da frase, alguns atribuem a Tales, outros à Heráclito, ou ainda à Sócrates, mas o que importa mesmo não é saber sua autoria, e sim, descobrir os caminhos que nos levam a essa atitude de autoconhecimento e ainda a questão simbólica envolvida no aforismo e na importância atribuída à ideia do conhecimento de si que aparece não apenas em nossa cultura, mas que marcou diferentes contextos e civilizações

(mesmo as aparentemente desconectadas entre si) e legou a produção de símbolos e mitos<sup>36</sup> que marcam essa busca contínua do homem pelo conhecer-se e também a compreensão de que esse processo não está encerrado apenas em si mesmo, mas que concatena uma série de fatores desconhecidos que influenciam-no; aqueles que procuravam pelas respostas do oráculo, portanto, acreditavam que havia um mistério do qual tomavam parte ao se defrontarem com o “sagrado” que pairava na atmosfera do templo. Seja para compreenderem questões amorosas ou de guerra, por exemplo, os que procuravam a sabedoria do oráculo, assim como aqueles que procuram ainda hoje a sabedoria das cartas de tarô, buscam o auxílio de algo que está além de si para solucionar eventos que não dominam ou compreendem completamente. De qualquer modo, essa atitude revela uma certa compreensão da dificuldade em lidar com as escolhas e a responsabilidade que isso implica, o livre-arbítrio; ou ainda a aceitação do arbitrário, mesmo no arbítrio e uma certa consciência de que não há decisão isolada. A intuição de que há forças maiores e desconhecidas operando no universo e que elas estão além das meras decisões individuais, leva o homem a se interessar por conhecer essas forças e o modo como operam, assim, práticas como a do oráculo, do xamã, do poder das cartas, da compreensão dos sonhos, das mandalas, cabalas, entre outras, projetam aqueles que se interessam por elas na sensação de estarem tomando as decisões mais acertadas e em harmonia com o cosmos, o desconhecido, o sagrado ou seja lá qual for o nome que se queira dar, mas de fato parece que se trata de uma tentativa de sintonizar o particular e o universal, para Nichols trata-se da manutenção do consciente por linhas não-rationais:

Esta talvez seja uma das suas mais importantes contribuições para uma nova e mais significativa compreensão da natureza da consciência: Só poderia ser renovada e ampliada, na medida em que a vida exigisse que ela fosse renovada e ampliada, pela manutenção de suas linhas não-rationais de comunicação com o inconsciente coletivo. Por esse motivo Jung dava grande valor a todos os caminhos não-rationais ao longo dos quais o homem tentara, no passado, explorar o mistério da vida e estimular o seu conhecimento consciente do universo que se expandia à sua volta em novas áreas de ser e conhecer. Essa é a explicação do seu interesse, por exemplo, pela astrologia, e é também a explicação da significação do Tarô (NICHOLS, 2001, n.p).

Como os encontros nas obras em questão que estão permeados de acaso, de sonhos, de imaginação, de mistério, de elementos “não-rationais” estimulando a racionalidade, torna-se fundamental discutir essa dinâmica, já que a consciência e as escolhas dos personagens masculinos parte dessa outriedade feminina que é o elo de comunicação entre sua racionalidade

---

<sup>36</sup> Privilegio a herança grega, pois como sabemos, sua influência é fundamental para entendermos a cultura ocidental, e abordo, especificamente, o mito da esfinge.

limitada e o inconsciente, ou seja, a partir das personagens femininas, adquirem certa possibilidade de entrarem em sintonia consigo e com o universo. A autora explica que Jung reconheceu imediatamente que o tarô, assim como muitos outros jogos e tentativas de adivinhação do invisível e do futuro, se origina e se antecipa nos padrões profundos do inconsciente coletivo “com acesso a potenciais de maior percepção à disposição desses padrões. Era outra ponte não-racional sobre o aparente divisor de águas entre o inconsciente e a consciência, para carrear noite e dia o que deve ser o crescente fluxo de movimento entre a escuridão e a luz” (NICHOLS, 2001, n.p).

Nadja e Faustine se apresentam como gatilho de acesso ao inconsciente dos personagens masculinos, adquirem em seu imaginário a potência das imagens insondáveis da imaginação e dos símbolos e todos os contrários que estes abrigam, por isso, ao relacionar os personagens neste trabalho, pareceu conveniente aproveitar a potência arquetípica das cartas e sua pluralidade de dimensões interpretativas.

Nessa perspectiva, um dos caminhos para o autoconhecimento parece se revelar diante da alteridade, na ideia do ser que só pode realmente se conhecer quando diante de um outro com quem comparar-se ou em quem projetar-se<sup>37</sup> e a partir disso, indaga a si próprio e a sua existência. Claro que essa “alteridade” pode se manifestar de muitos modos, num outro ser, por meio do inconsciente coletivo, visível através dos sonhos ou de jogos de adivinhação, através da arte, da contemplação, enfim, mas sempre, me parece, promovendo um deslocamento do ser para o outro que, experimentando este ritornelo apropria-se mais e melhor do interno a partir do externo e vice-versa. O tarô, nesse sentido, se mostra como uma dessas ferramentas que promovem a ponte com a alteridade, um conjunto de cartas que nos oferece histórias, símbolos, e intertextualidades – pelos diferentes contextos e formas em que aparece ao longo dos séculos – com mitos, padrões ou arquétipos e ousa expressar pela aleatoriedade de tiragem das cartas uma manifestação objetiva através do subjetivo deixando agir forças que estão para além das racionais, e “força”, de certo modo, confrontos inesperados com o acaso por meio da alteridade das cartas em simbiose com o próprio existir. Processos como esse ampliam consideravelmente nossa noção de “real” por meio do desconhecido, do sonho, da imaginação, enriquecem nossa noção do ser, do universo e suas interações.

---

<sup>37</sup> Por “projeção” entendemos, de acordo com Sallie Nichols (2001) que foi aluna de Jung no Instituto de Zurique, aqueles processos que são do âmbito do inconsciente e que nos fazem perceber tendências, características, potencialidades e defeitos que são nossos, primeiro no outro (pessoas, objetos, acontecimentos).

“Eu é um outro”, como proclamou Rimbaud, afirmando não a unidade da identidade, mas colocando em xeque o princípio da diferença. Não por acaso, ou talvez, por esses “acazos objetivos<sup>38</sup>” tão caros à Breton e aos surrealistas, esta é a indagação que inaugura a obra *Nadja*; perguntando-se “Quem sou?”, Breton, personagem principal ao lado da pitonisa Nadja, nos insere na narrativa e nos faz imergir no contraponto com o dito popular “diga-me com quem andas e te direi quem és”, a singularidade desta aproximação entre o eu e o outro causa certo desassossego e para o autor, faz-nos desempenhar em vida o papel de meros fantasmas:

A representação que tenho do ‘fantasma’, com o que ele apresenta de convencional, tanto em seu aspecto quanto em sua cega submissão a *certas contingências de tempo e de lugar*, vale, antes de mais nada, para mim, como a *imagem acabada de um tormento que pode ser eterno*. É possível que minha vida não passe de uma imagem desse tipo, e que esteja condenado a voltar sobre meus passos, pensando, ao contrário, que avanço, tentando conhecer o que de fato deveria reconhecer, aprender uma escassa parcela do que esqueci. *Essa visão de mim mesmo só me parece falsa na medida em que me pressupõe em relação a mim mesmo*, situando de modo arbitrário, num plano de anterioridade, uma figura definida do meu pensamento, que não tem nenhum motivo para se coadunar com o tempo, e implicando concomitantemente uma ideia de perda irreparável, de penitência ou de queda, cuja falta de fundamento moral não poderia, no meu entender, admitir qualquer discussão. *O importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente aqui no mundo não me distraem em nada da busca de uma atitude geral*, que me seria própria, e não concedida a mim. Além de toda espécie de singularidades eu reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me ocorram e ocorram somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, *em relação aos outros homens*, por saber em que consiste, ou pelo menos a que se deve, essa minha *diferenciação*. Não será à medida exata que eu tomar consciência dessa diferenciação que poderei ficar sabendo o que, entre todos os demais, vim fazer neste mundo, e qual a mensagem ímpar de que sou portador, a ponto de só a minha cabeça poder responder por seu destino? (BRETON, 2007, p. 21-22, grifo nosso)

Expondo o questionamento diante da alteridade aos limites do autoconhecimento, não nos restam dúvidas de que o paradoxo situa-se entre o tornar-se fantasma diante de aproximações e generalizações que nos colocam, todos, na mesma condição, nos condenando a certas semelhanças mais do que gostaríamos, ou, diante da única possibilidade que temos para evitar certas relações singulares e inevitáveis, promovermos um mergulho no outro a fim de percebermos a nós, compreendendo aquilo que nos assemelha, mas principalmente, observando aquilo que nos difere, sempre nos fazendo questionar e de certo modo, nos possibilitando

---

<sup>38</sup> “[...] a projeção do desejo, estabelecendo relações mágicas entre o mundo simbólico e aquele dos fenômenos” (WILLER, 2007, p. 01), ou seja, “quando desejo e necessidade se encontram e o simbólico interfere no real” (WILLER, 2007, p. 207).



conhecer-nos. Para Breton a alteridade não está definida a priori e não pode ser conhecida em relação ao “si mesmo”, é um esforço contínuo entre o ser e o outro, trata-se de uma “atitude geral”, antes de uma “atitude particular”.

Em uma perspectiva similar, é também a aparição dos turistas, desempenhando o papel do “outro”, que projeta o personagem anônimo de *La invención de Morel* em sua jornada de autoconhecimento, que o envolve em questionamentos não apenas direcionados a compreender quem são os outros habitantes da ilha, mas a questionar sua própria condição e interrogar-se sobre o espaço que habita.

“De minha parte, continuarei a habitar minha casa de vidro, de onde se pode ver a todo instante quem vem me visitar, onde tudo o que está pendurado no teto ou nas paredes se sustém como que por encanto, onde repouso à noite, sobre um leito de vidro, onde *quem eu sou* me aparecerá cedo ou tarde, gravado à diamante” (BRETON, 2007, p. 26). Habitantes de casas de vidro, aqueles que iniciam a jornada de individuação, aqueles que se dispõem a contemplar a existência em suas mais diversas formas, “andarilhos” do ser, “magos” da realidade, entre iluminação e sombras, na dinâmica do autoconhecimento entre a consciência da totalidade e a compreensão individual, percorrendo os caminhos entre o eu e o outro, cedo ou tarde encontrarão as respostas.

Esse jogo, portanto, aparece nas obras a partir dos encontros entre os personagens masculinos e as personagens femininas. Porém, são caminhos diferentes os percorridos por eles nos romances, no entanto, cada qual a seu modo, tornam palpável e afirmação final de *Nadja*: “A beleza será convulsiva, ou não será” (BRETON, 2007, p. 146), esta frase maravilhosa enfatiza o árduo caminho dos enamorados, abriga em si todos os contrários que constituem o caminho do conhecimento e também do amor, cabe frisar, por conseguinte, que tanto o encontro entre Breton e *Nadja* como o encontro entre o personagem anônimo e Faustine, sucumbem à realidade desta afirmação, desse modo, seria possível dizer: O conhecimento será convulsivo, ou não será. Ou ainda: O amor será convulsivo, ou não será. É o extremo dessas premissas lançadas aqui a partir do palimpsesto com a frase de Breton que se expressará ao final dos romances, e por fim: os encontros serão convulsivos e intensos, ou não serão.

Cabe considerar que o amor, no percurso de autoconhecimento dos personagens em questão é um dos principais eixos a nortear os enredos, claro que também é necessário considerar que não se dão do mesmo modo. Personificam, ambos, os encontros do âmbito do irrealizável, no entanto, resolvem-se cada qual a seu modo, o amor por Faustine é uma expressão daquele “que só pode ser a toda prova” (BRETON, 2007, P. 143), o amor por *Nadja*

é aquele que leva ao “romper do dia” (BRETON, 2007, P. 144) e que talvez por isso, alegoricamente, possa jamais ser visto novamente.

De fato, os caminhos do amor permeando o encontro dos personagens nas obras dialoga com o misterioso, com o desconhecido, o místico e o onírico, contextualizando-os pela observação dos eventos cotidianos que nos compelem ao entendimento de um certo modo de experimentar o amor característico no humano, aquela sensação de que se presta mais atenção às coincidências quando se está apaixonado na tentativa de criar conexões e sentidos que visam elevar o amor ao patamar do supra-real, não raro, tantos enamorados recorrem ao simbólico das cartas de tarô, por exemplo, na tentativa de significar a relação criando coincidências, justificando os encontros, dando sentido a eles. Sobre a busca por estas coincidências, este arbitrário que para os amantes nada tem de arbitrário, mistérios que buscam explicar o aparentemente inexplicável, Breton explica:

[...] este arbitrário, quando examinado, tendeu violentamente a negar-se como arbitrário. A atenção que, em todas as oportunidades, me esforcei, de minha parte, por chamar para certos fatos perturbadores, para certas coincidências desnorteantes, em obras como *Nadja*, *Os vasos comunicantes*, e em diversas ocasiões ulteriores, teve como efeito o levantar, com uma acuidade interamente nova, o problema do *acaso objetivo*, ou, por outras palavras, dessa espécie de acaso através do qual se manifesta ao homem, de modo ainda muito misterioso, uma necessidade que lhe escapa, muito embora ele a sinta vitalmente como necessidade. Esta região do acaso objetivo, [...] é, por outro lado, o lugar de manifestações tão exaltantes para o espírito, nela se infiltra uma luz tão próxima de passar pela luz da revelação, que o humor objetivo se despedaça, até segunda ordem, contra suas muralhas abruptas. [...] Uma vez vencidos todos os princípios lógicos, virão então a nosso encontro – se tiver valido a pena interrogá-las – as forças do acaso objetivo, que nada querem saber de verossimilhanças. Tudo o que o homem pretende saber se encontra escrito nessa tela em letras fosforescentes, em letras de desejo. [...] Onde poderei eu estar melhor que no seio de uma nuvem, para adorar o desejo, único impulsionador do mundo, o desejo, único rigor que o homem deve se impor? (BRETON *apud* WILLER, 2007, p. 324)

Na busca por esses espaços de coincidências encontram-se sentidos íntimos com base nos desejos que personificam essa “luz tão próxima de passar pela luz da revelação”, uma representação da busca pelos espaços de estabilidade do ser bachelardianos, dos valores de ninho.

O amor. Sentimento sobre o qual tantos já falaram, não tantos quanto o sentiram! Conjunto de forças químicas, biológicas, psicológicas, visíveis e invisíveis que congela nosso ser num terceiro espaço, entre o paraíso e o inferno e tantos rizomas que os interconectam. Como apontou Willer (2007), para Breton, o que impulsiona o homem é algo material: o desejo.

Assim, “de modo coerente” Breton “politizou sua busca romântica do amor único”. Afinal, “é a sociedade burguesa, regida pela mercantilização das relações humanas, que conspira contra o amor. Encontros que se realizam, com Jacqueline em *O amor louco* ou Elisa em *Arcano 17*, são acontecimentos políticos, vitórias da *poesia, amor e liberdade*” (WILLER, 2007, p. 325, grifo do autor).

Nesse sentido, o amor em *Nadja* também aparece politizado, é um amor da liberdade, da não possessividade em relação ao outro e seu devir, por outro lado, em *La invención de Morel*, a partir da ação da máquina, o personagem anônimo tenta capturar o devir-imagem de Faustine se inserindo na história gravada pelas máquinas e forjando um relacionamento de intimidade com a mulher, pois ele não pode imaginar um futuro longe de sua musa. No tarô, os dilemas dos relacionamentos amorosos se expressam simbolicamente por meio da figura do enamorado<sup>39</sup>, que embora não seja uma figura central neste trabalho, merece atenção momentânea por ser a principal carta a colocar como centro a relação amorosa<sup>40</sup>.

No que concerne aos diálogos promovidos entre os romances e os trunfos do tarô, é preciso esclarecer que pelo fato de estar lidando com materiais simbólicos, não interessa pensá-los sob o prisma das ambiguidades, dicotomias, pares de opostos; nesse sentido, não há certo e errado pois,

[...] é característico do material simbólico abarcar muitos opostos e incluir aparentes paradoxos. Vivendo como vivemos a maior parte do tempo num mundo de Ou/Ou de opostos fixos, talvez nos conforte saber que, no mundo dos sentimentos, das intuições, das sensações e das idéias espontâneas em que estamos a pique de ingressar, podemos perfeitamente desfazer-nos da medida Ou/Ou que geralmente utilizamos para fazer escolhas práticas na vida de todos os dias. Vamos entrar na terra da imaginação, o mundo mágico cujas palavras-chave são Ambos/E (NICHOLS, 2001, n.p).

---

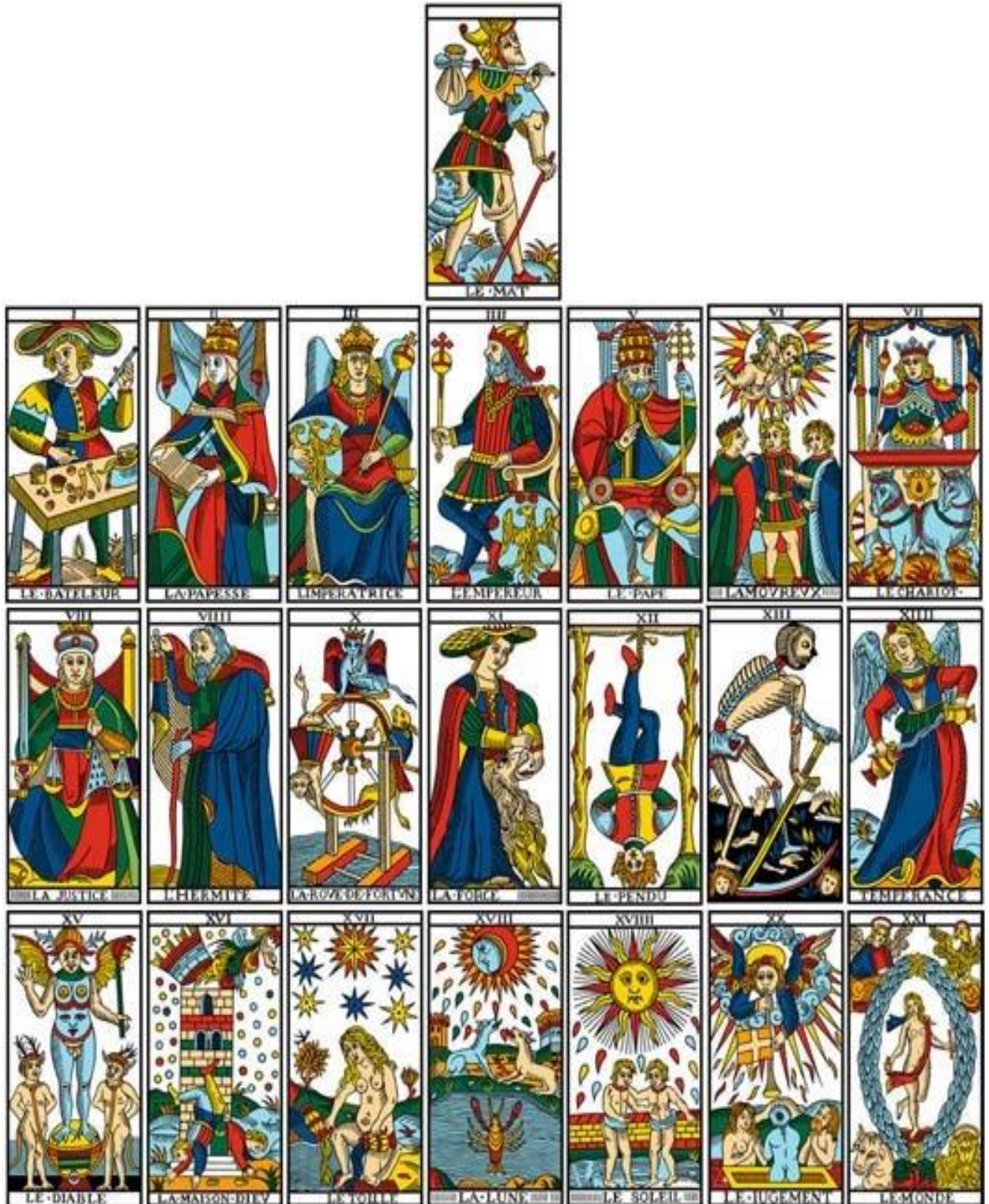
<sup>39</sup> Carta VI – O enamorado: “O seis é único de muitas maneiras. Pitágoras chamou-lhe o primeiro número perfeito porque as suas partes alíquotas (um, dois e três), somadas, dão o mesmo seis. Seis é também o número da completação. No relato do Gênese, o Senhor criou o mundo em seis dias. Simbolicamente, o seis é retratado como uma estrela de seis pontas. Essa estrela se compõe de dois triângulos, um deles com o ápice apontado para o céu e o outro com o ápice apontado para baixo. O superior é conhecido como o triângulo de fogo e o inferior como o triângulo de água. Dessa maneira, o espírito masculino e a emoção feminina se juntam para criar uma forma nova e brilhante - uma estrela para guiar o herói em sua jornada. O triângulo superior aponta para Eros, o Destino, a quixotesca figura nos céus sobre a qual não temos domínio algum. O triângulo inferior aponta para baixo, o reino da escolha humana. Aqui esses elementos se unem para criar a estrela do destino humano, uma força que inclui e transcende a ambos” (NICHOLS, 2001, n.p).

<sup>40</sup> Note-se que “relações amorosas” podem se dar em uma pluralidade de âmbitos, desse modo, não necessariamente dizem apenas das relações de amor entre sexos opostos, podemos então considerar projeções da relação com mãe ou o pai, por exemplo.

Indo ao encontro de uma análise que funcione em ritornelo<sup>41</sup>, não interessa abordar necessariamente as particularidades da resolução dada por cada personagem ao encontro com suas musas colocando-as em oposição uma à outra e julgando-as, importa mais percebê-las como agenciamentos de um mesmo processo que culmina na jornada de autoconhecimento dos personagens, como numa dança que ora aproxima, ora afasta o par, as cartas do baralho ora combinam os personagens das obras, ora os distanciam, numa dança mágica e onírica.

---

<sup>41</sup> O ritornelo se define pela estrita coexistência ou contemporaneidade de três dinamismos implicados uns nos outros. Ele forma um sistema completo do desejo, uma lógica da existência ("lógica extrema e sem racionalidade"). Ele se expõe em duas tríades ligeiramente distintas. Primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos (MP, 368 e 382-3; P, 200-1) Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar (QPh, 66). Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf> Acesso em: 19 Abr. 2016.



<sup>42</sup> Os 22 arcanos maiores do tarô de Marselha. Disponível em: <http://www.clubedotaro.com.br/site/imagens/m/22-Maiores-530.jpg> Acesso em: 23 Out. 2017.

## 2.1 A DANÇA

A imagem anterior nos oferece um mapa completo da jornada dos trunfos do tarô, aqui, ela é mostrada apenas à título de conhecimento, já que não me atenho à maioria das cartas que compõem o baralho. A figura do louco aparece destacada das demais, abaixo dela as cartas se dividem em três fileiras de sete figuras, de cima para baixo, respectivamente, elas correspondem em seu grupo linear ao Reino dos Deuses, Reino da Realidade (equilíbrio) e Reino da Iluminação Celestial, como aponta Nichols (2001).

O Reino dos deuses, no qual se encontram as cartas d'O louco e d'O mago, “retrata muitos dos principais personagens entronizados na constelação celestial de arquétipos” (NICHOLS, 2001, n.p). A última carta da fileira, “O carro”, transporta-nos junto ao herói para a segunda fileira - Reino da Realidade Terrena e da Consciência do Ego -, na qual “o moço sai para procurar a sua fortuna e estabelecer sua identidade no mundo exterior. Livrando-se cada vez mais da contenção dentro da ‘família’ arquetípica, retratada na fileira superior, sai com a intenção de buscar sua vocação, constituir família e assumir seu lugar na ordem social” (NICHOLS, 2001, n.p).

As cartas da primeira fileira, portanto, marcam a busca por libertação do sujeito refletido nas cartas. A libertação da “compulsão dos arquétipos” (NICHOLS, 2001, n.p) que afetam pessoal e diretamente o mundo do herói e por meio dos quais se estabelece o “ego no mundo externo” (NICHOLS, 2001, n.p), aos poucos vai tornando-se consciência em relação à seu mundo interior, assim, se “antes buscava o desenvolvimento do ego, sua atenção volta-se agora para um centro psíquico mais amplo, que Jung denominou o eu” (NICHOLS, 2001, n.p). Nesse sentido:

Se definirmos o ego como o centro da consciência, poderemos definir o eu como o centro que abrange toda a psique, incluindo tanto o consciente quanto o inconsciente. Este centro transcende o "euzinho" insignificante da percepção do ego. Isso não quer dizer que o ego do herói deixará de existir; quer dizer simplesmente que ele já não o experimentará como a força central que lhe motiva as ações. Doravante o seu ego pessoal se dedicará, cada vez mais, a prestar serviços além de si mesmo, o herói perceberá que o seu ego é tão-só um planetazinho que gira ao redor de um gigantesco sol central - o eu. Ao longo de toda a jornada o herói terá tido vislumbres desse tipo de intuição; mas à proporção que lhe seguirmos os passos através dos arquétipos da fileira inferior, veremos a sua percepção dilatar-se e a sua iluminação aumentar. Por esse motivo chamaremos à fileira inferior do nosso mapa Reino da Dominação Celestial e da Auto-realização (NICHOLS, 2001, n.p).

Relevante no sentido de situar os leitores, a compreensão mais ampla de como se apresentam os trunfos na linearidade da história contada pelas cartas, ilustra para além do que nos interessa neste trabalho, pois a dinâmica que ocorre quando exploradas as cartas no sentido místico, de situações reais daquele que as procura, é muito mais ampla e bem diversa desta que proponho aqui, no entanto, ignorar o contexto do baralho seria negligenciar a abertura de sentidos que oferecem. De qualquer forma, o que importa é a possibilidade que oferecem de projeção da nossa própria realidade e no interior desta análise, o espelhamento de traços relevantes nas personagens de Nadja, Faustine, Breton e do anônimo ilhéu.

Esses “detentores de projeção” que funcionam como “ganchos para apressar a imaginação” (NICHOLS, 2001, n.p) esboçam as relações simbólicas dos caminhos de autoconhecimento e ilustram as representações arquetípicas, mas também funcionam como alegoria em comparação aos personagens das narrativas. Ao citar os baralhos contemporâneos de A. E. Waite, Aleister Crowley, “Zain” e Paul Foster Case que acompanham instruções escritas que funcionam como uma espécie de manual para a leitura das imagens, Nichols chama de “abstrusas” as ideias que “presumivelmente apresentaram na pintura da cartas”, isso porque passam a ideia de que as cartas tenham “sido inventadas à guisa de ilustrações de certos conceitos verbais” mais do que como se “houvessem irrompido espontaneamente primeiro e em seguida inspirado o texto” (NICHOLS, 2001, n.p). Para ela, o resultado disso é um certo caráter alegórico ao invés do simbólico em relação às personalidades e objetos descritos nas cartas, pois, um símbolo sempre possui algo de oculto, nunca algo estanque e como as cartas tem sido utilizadas através dos séculos, sendo ressignificadas, redesenhadas, recoloridas, mas sempre atualizadas para o contexto no qual transitam, não devem expressar meras alegorias e sim manter-se abertas no sentido de promover a imanência entre o interno e o externo, ou seja, conservando traços que as caracterizam mas sempre em contraste com a realidade de cada consulente.

Friso isto apenas para situar o leitor sobre o uso que fiz das cartas nesta análise que, muitas vezes, apesar de se apropriar da questão simbólica partindo, para tanto, de Jung e da própria Nichols, irá funcionar como uma alegoria que visa o diálogo com as personagens de *Nadja* e *La invención de Morel*, e ainda, para justificar que se em alguns momentos a alegoria, em detrimento do simbólico, aparece, é apenas porque elegi aqui as cartas de acordo com meu interesse pessoal, numa escolha proposital e não fortuita ou inopinada, como ocorreria caso a leitura se desse por meio de suas possibilidades “adivinhatórias” ou “místicas”. De qualquer modo, a viagem se faz jornada de autoconhecimento quando pensada a partir da atmosfera que envolve a busca das personagens no trajeto ficcional e mais que isso, quando é aceito o caráter

formativo e humanizador da literatura, como pontuou Antonio Cândido (1999). Nesse âmbito, assim como no que compete à literatura:

*Uma viagem pelas cartas do Tarô, primeiro que tudo, é uma viagem às nossas próprias profundezas. O que quer que encontremos ao longo do caminho é, au fond, um aspecto do nosso mais profundo e elevado eu. Pois as cartas do Tarô, que nasceram num tempo em que o misterioso e o irracional tinham mais realidade do que hoje, trazem-nos uma ponte efetiva para a sabedoria ancestral do nosso eu mais íntimo. E uma nova sabedoria é a grande necessidade do nosso tempo - sabedoria para resolver nossos problemas pessoais e sabedoria para encontrar respostas criativas às perguntas universais que a todos nos confrontam (NICHOLS, 2001, n.p, grifo nosso).*

O que aconteceria se passássemos a prestar mais atenção aos arquétipos? Um par de arquétipos vem sendo colocado em questão na contemporaneidade: O arquétipo do feminino e o arquétipo do masculino. O efeito disso tem gerado a desconstrução de certas características antes consideradas inatas ou naturais nos empurrando mais profundamente à autocompreensão ou ao processo de individuação jungiano. Caso se considere a experiência humana - a existência -, como uma jornada na qual somos lançados pelo nascimento e em que, a partir de certo momento, ocorre a tomada de consciência de nossa finitude, sendo o meio entre uma coisa e outra apenas uma possibilidade de experimentar, fazer testes, conhecer coisas, pessoas, lugares, sentimentos, fazer conexões, criar e romper elos, enfim, um trajeto pela compreensão de si mesmo e do mundo, logo se tornará clara a jornada dos trunfos do tarô e ainda, a jornada dos personagens romanescos de *Nadja* e *La invención de Morel*. Faço aspas para considerar que o encarar dos arquétipos masculinos e femininos como mais plásticos, uma noção que se amplia a partir do século XX e se intensifica no século atual, nos proporciona a possibilidade de experimentar as linhas de fuga<sup>43</sup> que guardam os modos mais leves de existir, nos faz compreender e até mesmo superar possíveis “traumas” e “inseguranças” que nos impedem de caminhar. Quando se tem um modelo ideal, sutis diferenças se tornam dragões, o descompasso e o destoar deste modelo levará, por certo, a muitas dúvidas e certo desconforto. Por outro lado, quando são desconstruídos esses modelos e colocada em *check* sua fixidez, se tornam movediças suas fronteiras e é colocada em trânsito a noção de identidade, que se torna mais

---

<sup>43</sup> “A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente, eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia” (DELEUSE & GUATTARI *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 29). Disponível em: <http://esco.lanomade.org/wp-content/download/ads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf> Acesso em: 15 Out. 2016.



permeável. Essa reflexão, portanto, define não só o modo como explorarei alguns arquétipos do tarô aplicando-os às personagens em questão, mas se amplia no sentido de pensar a totalidade da experiência humana no caminho da autocompreensão.

Isso posto, apresenta-se *O Louco*, a única carta do baralho que não traz um número, fator que confere a ela a possibilidade de transitar por todo o baralho com liberdade e representa muito bem o caráter nômade da figura em questão.



O Louco pode ser considerado o primeiro ou o último dos trunfos, “ele não é uma coisa nem outra, e é as duas ao mesmo tempo” (NICHOLS, 2001, n.p), a continuidade de seu movimento liga princípio e fim, “interminavelmente”. Representação de poder no tarô, este personagem é um “andariço, enérgico, ubíquo e imortal” (NICHOLS, 2001, n.p), nosso contemporâneo Coringa<sup>45</sup> e está em contato mais explícito com o lado instintivo, sendo guiado por sua “natureza animal”; às vezes é representado em alguns baralhos, mas não no de Marselha, com vendas nos olhos, guiado, portanto, mais pela “introvisão” e pela “sabedoria intuitiva” em lugar da “visão” e da “lógica convencional” (NICHOLS, 2001, n.p). Está em

<sup>44</sup> O Louco, Tarô de Marselha. Disponível em: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_22\\_louco.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_louco.asp). Acesso em: 23 Out. 2017.

<sup>45</sup> Como vimos, o seu vigor [*do Louco*] o impulsionou através dos séculos, onde ele sobrevive em nossas modernas cartas de jogar como o Coringa. Aqui ainda se diverte confundindo o Estabelecimento. No pôquer fica louco, capturando o rei e toda a sua corte. Em outros jogos de cartas surge quando menos se espera, criando deliberadamente o que decidimos denominar um erro de carteio. Às vezes, quando perdemos uma carta, pedimos ao Coringa que a substitua, função que se adapta muito bem à sua coloração variegada e ao seu amor do arremedo. Na maior parte do tempo, entretanto, ele não serve a nenhum propósito manifesto. Talvez o conservemos no baralho como uma espécie de mascote, como as cortes de antanho conservavam o seu bobo. Na Grécia, acreditava-se que o fato de ter um bobo em casa afastava o mau-olhado. A retenção do Coringa em nosso baralho servirá, porventura, a uma função similar, de vez que as cartas de jogar, segundo se afirma, são “as figuras do diabo” (NICHOLS, 2001, n.p).

contato com as energias primordiais e “dança sem ser visto” por entre o baralho, impulsionando a seu modo, dando seu toque em cada um de seus companheiros arquetípicos: “Dessa maneira, o Louco se apresenta como ponte entre o mundo caótico do inconsciente e o mundo ordenado da consciência” (NICHOLS, 2001, n.p). Como carta sem número, é ele que costura a realidade e o supra-real.

O louco, nesse sentido, fenômeno de borda, “nem indivíduo, nem espécie” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 22), ser anômalo no qual [...] uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em “intensão” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 22). O personagem que transita por todas as outras cartas do baralho, esse coringa, Nadja e as dimensões de sua liberdade, aliás é na figura da pitonisa que se evidencia com mais clareza dentro desta análise a analogia com a carta d’o louco. Se você muda de dimensões, se você acrescenta ou corta algumas, você muda de multiplicidade (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 22), essa é a premissa básica que parece nortear a influência d’o louco nas outras cartas e ainda a atuação de Nadja no romance de Breton:

O anômalo, o elemento preferencial da matilha, não tem nada a ver com o indivíduo preferido, doméstico e psicanalítico. Mas o anômalo não é tampouco um portador de espécie, que apresentaria as características específicas e genéricas no mais puro estado, modelo ou exemplar único perfeição típica encarnada, termo eminente de uma série, ou suporte de uma correspondência absolutamente harmoniosa. O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas. Tanto as ternuras quanto as classificações humanas lhe são estrangeiras. Lovecraft chama de *Outsider* essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla, ‘inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante, estendendo-se como uma doença infecciosa, esse horror sem nome’ (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 22)

Se pensarmos em relação a *La invención de Morel*, veremos que o anômalo ou fenômeno de borda se alterna possibilitando interpretações diversas dependendo do prisma assumido, do mesmo modo como “o louco”, que transita pelo baralho com liberdade, “importunando” as outras cartas. Desse modo, parto apenas da ambiguidade expressa no título para exemplificar, essa dinâmica; podemos tomar como verídica a invenção de Morel, a máquina que se apropria da realidade, então veremos “o louco”, o anômalo e a borda a partir de sua ação, expressos por ela na aparição de Faustine e dos turistas, por outro lado, podemos considerar Faustine, Morel,

toda a dupla realidade, como criação da mente do protagonista, como alucinação, o que o coloca como o próprio anômalo.

As múltiplas possibilidades de observar esse jogo, assim, parecem exemplificar esse dinamismo do *devir-animal* explicitado por Deleuze e Guattari, já que sempre “haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 23), portanto, de um jeito ou de outro temos duas metades, sejam as projeções reais ou imaginadas, sempre a sensação de que o protagonista está em “posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 23).

Essa espécie de alquimia que incorpora o “*fac fixum volatile*” que segundo Roger (1991, p. 88 *apud* FREITAS) “consiste em uma recomendação dos alquimistas para etapa de ‘conversão dos elementos’, e pode ser lido tanto no sentido de ‘faça fixo o volátil’, como ‘faça volátil o fixo’, na medida que não se pode fixar um, sem volatilizar o outro, isto é, ‘corporificar o espírito’ sem ‘espiritualizar o corpo’” (FREITAS, 2006, p. 44), dinamiza as fronteiras entre as possibilidades de leitura da narrativa casareana, não se pode corporificar o personagem anônimo sem desmaterializar os demais personagens, do mesmo modo o contrário, pois, materializando a máquina e os “outros”, segue-se a desmaterialização de toda a realidade e do próprio protagonista.

Talvez esteja “o louco”, nesse hora, dançando sob nossas cabeças:

Porque o Louco encerra os pólos opostos de energia, é impossível segurá-lo. No momento em que cuidamos haver-lhe captado a essência, ele se transforma ladinamente no seu oposto e tripudia, escarnindo, nas nossas costas. Todavia, é justamente a ambivalência e a ambigüidade que o tornam tão criativo. Referindo-se a esse aspecto do Louco, disse Charles William: ‘(Ele) é chamado de Louco porque a humanidade julga tratar-se de loucura até conhecê-la. É soberano ou não é nada e, se não for nada, o homem nasceu morto’. O Louco abarca todas as possibilidades (NICHOLS, 2001, n.p).

Em sua dança “o louco” nos tira pra dançar entre as personagens, dançando e fazendo dançar a Nadja e Breton pelas ruas de Paris ou os turistas, ao som do gramofone que repete suas duas canções infinitamente para que eles dançam na chuva exatamente no momento em que são observados pelo estupefato exilado ilhéu. “O louco” costura as dimensões físicas e psíquicas, o material e o imaterial, “nessas ocasiões, se prestarmos atenção, ouvi-lo-emos dizer com um encolher de ombros: ‘Quem não tem meta fixa nunca perde o caminho’”

(NICHOLS,2001, n.p). A música aumenta para que a dança se intensifique, torne-se frenética, enriqueça-se com linhas que movimentam as personagens em direção à fronteiras movediças. Nadja ao lado d’o louco sussurra nos ouvidos de Breton que nos conta, intermediando nosso contato com essa passageira e fugaz personagem da vida, atuando como “o mago” que lida com material e espiritual, mestre do processo alquímico, criador, manipulador ou embusteiro do real (dependendo do prisma). Breton descreve: “Até que ela agarra os livros que eu trouxe (*Os passos perdidos, Manifesto do surrealismo*): ‘*Os passos perdidos?* Mas não existe passo perdido” (BRETON, 2007, p. 70, grifo do autor). Não existindo meta fixa, passo certo ou passo perdido, não há verdades intocáveis, há possibilidades e acontecimentos.

Se aceitarmos a ideia de um processo de individuação e ainda, que este é uma potência arquetípica, observando que se dá de modos muito dinâmicos e vinculado a uma função transcendente que visa à revelação do essencial do homem, algo relativamente natural, que almeja a totalidade originária, que se expressa por meio do inconsciente, através de símbolos de formas quaternárias e circulares (JUNG, 2008); se aceitarmos ainda que pelo caráter inato dessa potência humana são motivadas as mais variadas relações, tomaremos em conta que:

Simbolicamente, isto indica que muitas vezes o impulso para a individuação aparece de forma velada, escondida na paixão arrebatadora que se sente por alguém. (Na verdade, a paixão que excede os limites naturais do sentimento de amor tem como fim supremo o mistério da totalidade, e é por isto que quando se ama apaixonadamente tornar-se com o ser amado uma só pessoa é o único objetivo válido de nossa vida.) (FRANZ, 1964, p. 205-206).

Dessa forma, pensar este processo através da busca das personagens dos romances por meio da importância atribuída ao amor como mote para o desenvolvimento das histórias, é frutífero no sentido de demonstrar o processo de individuação, principalmente dos personagens masculinos, por meio de certa transcendência propiciada a partir das figuras femininas e de seu “envolvimento amoroso”. Faustine atribui novo sentido à vida do personagem anônimo, problematiza com sua aparição a própria realidade dele, faz com que ele preste atenção a seus sonhos, aos pores de sol (aliados à imagem dela), ao ambiente que o cerca, e o leva, por fim, à transformação de sua realidade, a transcender de uma realidade que transita do plano físico, para o plano das imagens, no qual se eterniza ao lado de sua musa. Nadja, por sua vez, representa ao mesmo tempo imortalidade e efemeridade, sua aparição no romance se sucede a uma porção de outros acasos, aos quais Breton já estava atento, e se destaca, dominando a narrativa, assim, ela e suas histórias passeiam pelas meditações do personagem dando sentido

a elas, porém, do mesmo jeito que surge, desaparece, restando dela apenas as imagens literárias e os desenhos ilustrados na narrativa.

É importante destacar, porém, que embora no plano eterno das imagens que se repetem na ilha sob a ação das marés, Faustine e o personagem sem nome pareçam estar em sincronia pela forja de situações que ele mobiliza ao gravar sua imagem através da máquina de Morel, ainda não há como afirmar que sua presença seja menos fugaz que a de Nadja, embora esteja fadada a repetir-se dando a impressão de uma fixidez; na mesma perspectiva, não se pode afirmar que Faustine, por aparecer sempre na repetição, no eterno retorno de determinadas ações, reflita uma imagem mais fixa do que Nadja, que desloca-se e faz do elemento surpresa a expressão de sua liberdade, Breton explica:

Como faço menção de me despedir, ela pergunta quem está à minha espera. “Minha mulher. – Casado! Ah!, já se vê...”, e, em outro tom, muito grave, muito recolhido: “Tanto pior. Mas... e aquela grande ideia? Agora que eu tinha acostumado a vê-la. Era de fato um estrela, uma estrela em cuja direção o senhor ia. Não tinha como não chegar nessa estrela. Ao ouvi-lo falar, senti que nada o impediria: nada, nem mesmo eu... Jamais poderá ver essa estrela como eu a via. Não pode compreender: ela é como o coração de uma flor sem coração”. Fico extremamente comovido. Para mudar de assunto, pergunto onde ela vai jantar. E de repente aquela leveza que só vi nela, aquela *liberdade*, para ser mais preciso: “Onde? (apontando o dedo:) ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde eu estiver. É sempre assim” (BRETON, 2007, p. 70).

Nesse sentido, a fixidez de Faustine está fadada ao seu revés pelos efeitos da maré ou ainda, poderia diluir-se com a destruição da máquina, ou mesmo se sua imagem fosse ignorada pelo protagonista, tornando-se efêmera, bem como a fugacidade de Nadja, que se veria diluída caso fosse levada em conta sua cristalização a partir das palavras de Breton, que a descreve e acaba por fixar, de certo modo, seu esvair-se em imagens literárias. Corações de flores sem coração, jardins de flores mortas como o jardim criado pelo personagem anônimo para Faustine, flores de plástico<sup>46</sup>, nas quais não há terra no vaso e não há vaso na terra, ser e não-ser, centro e borda, fixidez e nomadismo, multiplicidade: Eis a atmosfera que se manifesta por meio da ação das presenças femininas nas obras e todas as circunstâncias que as cercam. Breton e o personagem ilhéu questionam, cada qual a seu modo, quem são; Faustine e Nadja, por sua vez, oferecem a eles a outridade que os situa e a outridade que não se deixa prender completamente:

---

<sup>46</sup> Flor de plástico: Referência à letra da música de Russo Passapusso presente no álbum “Paraíso da miragem” (2014).

No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante” (BRETON, 2007, p. 70).

Qual é a certeza oferecida por elas? Ambas levam os personagens masculinos ao risco ou à surpresa, se Nadja se apresenta por si mesma como “alma errante”, Faustine apresenta-se forjada no perpétuo silêncio ou na repetição de palavras que não dialogam diretamente com o seu enamorado observador, assim, não é menos vacilante do que Nadja pois não garante nada ao protagonista casareano, muito embora, mesmo diante disso, ele escolha eternizar-se enquanto imagem esperançoso de ser observado um dia por outro que assim como ele, tenha ido viver na ilha que abriga as projeções.

Em *Nadja*, a figura d’o Louco se apresenta através da personagem homônima cujo nome em russo é o início da palavra esperança e “porque é só o começo dela” (BRETON, 2007, p. 66-67). Nadja é uma caminhante que entoa os ares do *flâneur* assim como Breton, porém, ambos apresentam a mesma relação que aproxima e distancia no tarô as posturas d’o Louco e da carta que se segue a ele, o Mago. Nesse caso, “se o Louco simboliza ‘o eu como prefiguração inconsciente do ego’, o Mago pode ser visto como a encarnação de um elo conectivo mais consciente entre o ego e o eu” (NICHOLS, 2001, n.p). Nadja - O louco. Breton - O mago: “Por mais maravilhado que eu continuasse por aquela forma de se governar, fundamentada apenas na mais pura intuição e operando permanentemente com o prodígio, eu ficava também cada vez mais alarmado por sentir que, assim que a deixava, ela era tragada novamente pelo turbilhão da vida que prosseguiu lá fora [...] (BRETON, 2007, p. 107).



<sup>47</sup> O Mago, Tarô de Marselha. Disponível em: [https://1.bp.blogspot.com/-dHa3qRcU6Gk/VivlgbKPRII/AAAAA AAALWQ/N7kAdjEwTcc/s1600/Marseille-Grimaud\\_-\\_I\\_-\\_Le\\_Bateleur.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-dHa3qRcU6Gk/VivlgbKPRII/AAAAA AAALWQ/N7kAdjEwTcc/s1600/Marseille-Grimaud_-_I_-_Le_Bateleur.jpg). Acesso em: 23 Out. 2017.

A coisa se complica um pouco em *La invención de Morel* se tomarmos novamente a “problemática” instaurada pelo título, dessa forma, de um lado se tem Morel como mago que manipula os elementos a seu bel prazer, inclusive, sem a permissão dos outros envolvidos em sua ação, nesse caso, a figura do louco poderia estar associada ao anônimo ilhéu que chega para interferir na dinâmica forjada através das ações do mago Morel, colorindo de modo direto, impulsivo, espontâneo, apaixonado e despreocupado a atividade da máquina embusteira de Morel, do mesmo modo, porém, quando interfere nesse funcionamento, o protagonista casareano metamorfoseia-se em mago, já que passa a manipular os elementos quando decide ser gravado pela máquina, optando, dessa forma, pela vida “eterna” das imagens em detrimento da vida corpórea, claro está, no entanto, que mesmo esta aparente eternidade das imagens está submetida à natureza, às intempéries climáticas, - à surpresa e ao acaso, de certo modo; mas especialmente a um devir, incerto, mais da mudança do que da fixidez, sempre correndo o risco de desaparecer ou tornar-se outro. Como não há certeza de futuro, o presente impera, talvez isso explique a questão cíclica que orchestra a narrativa, não há linearidade, no presente de uma figura circular há sempre o misto de ser e não-ser, como a roda de um carro, que tão logo toca o chão já deixou de tocar, girou, passou: “o instante-já é um pirilampo que acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará em um imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. [...] Mais que um instante, quero seu fluxo” (LISPECTOR, 1998, n.p).

É curioso notar a simbiose que deslancha à luz do diálogo entre as obras literárias e as cartas de tarô, um estudioso do baralho certamente atenta para o fato de que as cartas nunca aparecem desligadas entre si, se olhadas linearmente ou se escolhidas durante uma “tirada adivinhatória”, tanto mais serão potentes quanto possam conversar umas com as outras. Do mesmo modo como cada ser abriga em si uma multiplicidade, cada trunfo condensa em si linhas múltiplas que se interpenetram, é por meio dessas linhas que se identificam as semelhanças entre eles e talvez, que se torne possível o diálogo com a existência de cada consulente em diferentes tempos e espaços, seria então a multiplicidade uma prerrogativa arquetípica, uma ativadora do inconsciente coletivo? De qualquer forma, se a literatura está para a arte assim como a arte está para a vida e vice-versa, descortina-se para nós a potência dos acasos objetivos na sutileza de cada linha invisível que faz a ponte entre passado, presente e futuro. Se de início o “instante-já” parece negar o passado e o futuro pela fluidez com que se delineia, numa mirada mais atenta, observarse-á que é justamente nessa dificuldade de mirar as fronteiras que cada qual se faz implicado no outro, condição e consequência daquilo que é no presente. “O mago”,

maestro desses instantes e perito em mesclar realidades transitando entre o “material” e o “transcendental” orchestra, assim, a relação entre as personagens e para além dela, de modo geral, a relação humana com o tempo-espaco pois, como se sabe:

[...] a postura do Mago francês e o amplo movimento do seu chapéu incluem também a dimensão horizontal. Ele parece operar menos por vontade e mais por jogo da imaginação. O seu cenário casual dá margem ao inesperado e, acima de tudo, a sua postura não é tensa nem rígida, pois esse sujeito vivaz não está preocupado com a perfeição futura. É surpreendido no momento criativo do agora sempre presente (NICHOLS, 2001, n.p).

Corre-se sempre o risco, no entanto, de cairmos em julgamentos morais, que comumente permeiam nossa compreensão do outro, esse talvez seja o grande obstáculo ao lidarmos com os símbolos, nesse âmbito, é possível que não se consiga perceber claramente quando um trunfo se apresenta em “luminosidade” ou “sombra”, o próprio peso semântico de cada palavra contextualizada já nos oferece uma carga pre-definida, pode ocorrer então que por ser dotado da habilidade de lidar com as diferentes realidades, “o mago” tenda para o embuste:

Como ilusionista, o Mago cria padrões mágicos no espaço-tempo. [...] O talento do Mago para o milagre e para o engano é múltiplo. Dirigindo nossa atenção para longe da moeda de ouro, pode iludir-nos e confundir-nos com a sua prestidigitação. Como a própria consciência humana, um aspecto da qual simboliza, o Mago cria *maya*, a ilusão mágica das "*dez mil coisas*". Pois, fazendo desaparecer os objetos sobre a sua mesa, dramatiza a simples verdade de que todo objeto, tudo, é apenas aparência de realidade. É ele quem cria o mundo que parece existir. Transformando um objeto ou elemento em outro, revela outra verdade; a saber, que debaixo das "*dez mil coisas*", todas as manifestações são uma só; todos os elementos são um só; e todas as energias são uma só. O ar é fogo, é terra, é coelhos, é pombos, é água, é vinho, é UM! Todos são inteiros e todos são santos. O Mago nos ajuda a compreender que o universo físico não resulta do Poder Original da Vida atuando sobre a matéria, resulta antes do Poder da Vida atuando sobre si mesmo. Fora de si mesmo o Poder Uno constrói todas as formas, toda a força e miríades de estruturas (NICHOLS, 2001, n.p)

Ressalto que não se trata de pensar apenas no caso d’o mago; desse modo, para compreender cada trunfo - e porque não a própria existência?- em sua completude, devemos contemplar uma multiplicidade, que embora se apresente muitas vezes na contradição e no antagonismo, em vias de um processo de individuação busca-se sempre um equilíbrio, a consciência disso porém, não se forma isoladamente, mas sempre no paradoxo entre duas realidades, ou várias, mais ou menos distintas entre si, nesse sentido, não é que se queira cair em julgamentos morais, binarismos mecânicos ou esquemas maniqueístas quando de



trabalharmos com valores duais, é sempre tentando, portanto, pensar o múltiplo, que essas formas se apresentarão.

Caso se considere que o anônimo ilhéu alucina, imagina ou cria em sua mente à Faustine, Morel, aos turistas e à máquina, seja à partir de quais fatores tenham ocasionado isso, veremos seu louco manifestar-se pelo completo abandono ao inconsciente numa dança que não permite distinguir real de irreal, consciente de inconsciente, ambas as situações levando-o ao fim inevitável, ao sucumbir, assim como com Nadja, que passa dos limites de uma alma livre para os de um ser inábil diante do convívio social, assim, se de um lado porque encontrou uma solução para o problema da existência no desapego da matéria; do outro, se “perdeu” em ilusões, caindo em desmedida diante de uma realidade que segrega e exclui aquilo que não pode ou não quer compreender.

“O louco” e “o mago” não se posicionam em sequência por acaso, o instintivo e o inconsciente d’o louco podem levá-lo às habilidades alquímicas d’o mago, que por sua vez, pode levá-lo à sabedoria, à prudência e ao autoconhecimento do Eremita. Breton entoia os ares d’o mago e pondera:

Seria preciso hierarquizar esses fatos, do mais simples ao mais complexo, a partir do movimento especial, indefinível, que a visão de objetos muito raros nos provoca, ou nossa chegada em tal ou qual lugar, acompanhados de sensação muito nítida de que para nós alguma coisa de grave, de essencial, depende disso, até a ausência completa de paz, provocada por certos encadeamentos, certos concursos de circunstâncias que ultrapassam em muito o nosso entendimento, e que só admitem nosso retorno a uma atividade racional quando, na maioria dos casos, apelamos para o instinto de conservação. Seria possível estabelecer uma infinidade de intermediários entre esses fatos-escorregões e esses fatos-precipícios. Entre esses fatos, dos quais não chego a ser, para mim mesmo, mais do que a testemunha assombrada, e outros, dos quais *me orgulho discernir as circunstâncias e, de certo modo, presumir as consequências*, há talvez a mesma distância que vai de uma dessas afirmações, ou de um desses conjuntos de afirmações que constituem a frase ou o texto “automático”, à afirmação ou ao conjunto de afirmações que, para o mesmo observador, constituem a frase ou o texto cujos termos foram todos maduramente refletidos e pesados por ele (BRETON, 2007, p. 27-28, grifo nosso).

Mas se não há passo perdido e se o fim, único e inevitável, paradoxal certeza da vida, é a morte, então que outro fim poderia ter tido? Talvez seja este o grande mistério que embaralha as percepções julgadas conscientes das inconscientes, como identificar as fronteiras? Nadja parece ser livre justamente porque apaga essas margens, assim também o louco do baralho, mas em cada carta há um lado de “luz” e um de “sombra”, com as ressalvas que se deve fazer para não cair em julgamentos morais, como definir a linha que separa liberdade de decadência?

Perguntas de respostas várias que talvez só o ser em processo de individuação consciente possa responder e somente em relação a si mesmo, de qualquer forma, a linha entre os aparentes antagonismos é tênue e sutil, entre amor e ódio, caos e ordem, consciente e inconsciente, prazer e dor, a poesia de Camões nos deu a letra:

Amor é fogo que arde sem se ver,  
 é ferida que dói, e não se sente;  
 é um contentamento descontente,  
 é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;  
 é um andar solitário entre a gente;  
 é nunca contentar-se de contente;  
 é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;  
 é servir a quem vence, o vencedor;  
 é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor  
 nos corações humanos amizade,  
 se tão contrário a si é o mesmo Amor?  
 Luís Vaz de Camões<sup>48</sup>

As possibilidades de sentidos para cada um são, talvez, subjetivas. Na jornada de autoconhecimento, é possível que se visite cada uma das aparentes contradições (seriam manifestações das formas cíclicas ou quaternárias<sup>49</sup> de acordo com Jung?) de diferentes modos, essas formas carregam em si o universal e o particular, a tal ponto que “parece mesmo haver contradição: entre a matilha e o solitário; entre o contágio de massa e a aliança preferencial; entre a multiplicidade pura e o indivíduo excepcional; entre o conjunto aleatório e a escolha predestinada. E a contradição é real[...]” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 21). Nessa perspectiva, não há como negar os paradoxos e talvez só seja possível refletir sobre as coisas graças a essas aparentes contradições, que nos oferecem e medida entre uma coisa e outra e se concatenam, confundindo-se, interpenetrando-se, mas sempre nos projetando na jornada do conhecer, do questionar, desse modo,

[...] é por essa escolha anômala que cada um entra em seu devir-animal, devir-cão de Pentésiléia, devir-baleia do capitão Ahab. Nós, feiticeiros, sabemos

<sup>48</sup> Disponível em: [http://www.suapesquisa.com/biografias/amor\\_e\\_fogo.htm](http://www.suapesquisa.com/biografias/amor_e_fogo.htm). Acesso em: 22 Fev. 2017.

<sup>49</sup> Os símbolos utilizados pelo inconsciente para exprimi-la [a totalidade originária] são os mesmos que a humanidade sempre empregou para exprimir a totalidade, a integridade e a perfeição; em geral, esses símbolos são formas *quaternárias e círculos*. Chamei a esse processo de *processo de individuação*. (JUNG, 2008, p. 186. Grifo do autor)”.

bem que as contradições são reais, mas que as contradições reais são apenas para rir, pois toda a questão é: qual é a natureza do anômalo, ao certo? Que função ele tem em relação ao bando, à matilha? É evidente que o anômalo não é simplesmente um indivíduo excepcional, o que o remeteria ao animal familiar ou familiar, edipianizado à maneira da psicanálise, a imagem de pai..., etc. (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p.21)

Assim, se por um lado possa haver quem defenda uma Nadja “edipianizada”, por exemplo pelo modo como se refere ao pai e à mãe<sup>50</sup>, por outro, caso se considere seu constante devir, a liberdade e fugacidade com as quais se apresenta para Breton, não seria mais “justo” tomá-la por fenômeno de borda ou ser em ritornelo? E no que se refere ao protagonista anônimo de *La invención de Morel*, não seria ele o anômalo em relação à ilha e seus habitantes de existência sincronizada com as marés? Ou ainda, que, por essa escolha anômala entrou em seu devir-imagem? Como “o louco” que se deslocando pelo baralho, sempre anômalo e sempre em devir, seguimos viagem nessa dança para compreender melhor estes deslocamentos.

---

<sup>50</sup> “Gosto tanto dele. Cada vez que penso nele, vejo o quanto é fraco... Ah, mãe é outra coisa. Uma boa mulher, é isso, uma *boa* mulher, como se diz vulgarmente. De modo algum a mulher de que meu pai precisava. Em nossa casa, claro que tudo era limpo, mas meu pai não foi feito para vê-la de avental ao voltar do trabalho” (BRETON, 2007, p. 67, grifo do autor). O grifo, explicado em nota de rodapé, refere-se ao significado da palavra *bonne* em francês, que quer dizer tanto “boa”, quanto “empregada” ou “criada”.



<sup>51</sup> *Sounding Silence*, óleo sobre tela, Michel Cheval Disponível em: <http://chevalfineart.com/gallery/sounding-silence/b/31>. Acesso em: 24 Out. 2017.

### 2.1.1 O feminino, os *affectos*, o papel dos sonhos e o acaso objetivo: A jornada de individuação e a descida ao porão

Segundo Fer (1998, p. 171) o feminino “constituía para o Surrealismo a metáfora central promotora da diferença”, por isso, o modelo arquetípico feminino figurou no imaginário surrealista exatamente como o par oposto em relação ao masculino. A pergunta é: O que aconteceria hoje, quando esses arquétipos experimentam cada vez mais uma menor rigidez de suas fronteiras? Padeceriam os surrealistas de tédio ou se tornariam saudosos e reacionários assim como aqueles que criticaram no passado? Teceriam eles novas linhas de fuga para a realidade? Certo é que, responder a uma pergunta como essa é tarefa quase impossível, mas estes novos deslocamentos poderiam ser significativamente enriquecedores. De qualquer modo, naquele momento essa “fantasia” se alinhava ao papel social ocupado pela mulher e expressava assim, o desacordo com a visão racionalista do masculino, com a lógica do homem-máquina e com a guerra. Insatisfeitos e críticos de seu tempo, os surrealistas encontraram em certas características que, tanto como definiam, limitavam o feminino, e fiando-se nessa oposição, atribuíram-lhe importância.

Em um dos números de *La Révolution Surréaliste* aparece uma citação de Baudelaire: “É a mulher que lança a maior sombra ou projeta a mais intensa luz em nossos sonhos” (FER, 1998, p. 177). Logo, em *La invención de Morel*, Faustine atua como a “sombra de luz” que invade a realidade e os sonhos (sem necessariamente pensá-los como coisas separadas) do complexo protagonista da história, bem como Nadja representa para Breton no jogo de “sombra” e “luz”, algo entre o desejo e o asco. Também Faustine, do mesmo modo, algo entre o desejo e a repulsa, ambas, talvez, algo entre a eternidade, e o esquecimento.

Segundo Fer (1998, p. 184), o *flâneur* foi para Baudelaire “um observador compulsivo da modernidade, sempre à margem, distraído e fragmentado pela experiência da vida moderna” além disso, “[...] era de origem burguesa, mas *déclassé* (“não pertencente a nenhuma classe”), no sentido de que nunca poderia participar totalmente da vida social burguesa ou da vida das massas – ele poderia mesclar-se à população, mas nunca fazer parte dela” (FER, 1998, p. 183). No momento em que Briony Fer cita o *flâneur* ela o faz associando-o a Breton, no papel de personagem do romance *Nadja*, justamente a partir disso surge o mote para uma aproximação entre este observador das cidades modernas representado por Breton e o ilhado observador casareano. Seria, nesse mesmo âmbito, também o *flâneur* uma espécie de anômalo? “O louco” arquetípico em seu eterno caminhar?

Assim como o *flâneur*, o protagonista de *La invención de morel* é, além de observador (pode-se dizer compulsivo), um homem que está sempre à margem. Além disso, referindo-se ao humano como aqueles “devastadores das selvas e dos desertos” (BIOY CASARES, 2006, p. 13), sugere um desacordo com a postura da sociedade. É possível supor ainda, que a ausência de objetivo característica do *flâneur* se assemelha ao modo como o protagonista do romance em questão se sente até o primeiro encontro com Faustine, já que, a partir disso, ele passa a se ver como um morto acordado. É pela ausência de objetivo antes de Faustine que o personagem da narrativa se insere no contexto surrealista também como “parte daquilo que os surrealistas celebravam como um abandono necessário do controle consciente e uma submissão ao que pudesse acontecer, ao risco” (FER, 1998, p. 184). A prova disso está no fragmento em que ele afirma que deve temer as esperanças, pois se criar expectativas, deixará de estar entregue ao acaso e passará a submeter suas atitudes de modo consciente na tentativa de alcançar um objetivo, que, posteriormente, será conquistar Faustine.

Mas a imagem de Faustine é passageira como a da viúva vestida de preto do poema *A une passant* de Baudelaire, a condição natural do aparecimento de sua projeção é também a condição de seu desaparecimento, assim como Nadja, “ela se perde assim que aparece” (FER, 1998, p. 187); aqui, a multidão, que representa a alteridade do *flâneur*, também não se manifesta explicitamente, mas há a consciência por parte do personagem principal de que os outros turistas o observam enquanto tenta se declarar para Faustine, dando corpo à alteridade, além do mais, a aparição dela está condicionada à aparição dos outros. A ideia da multidão, portanto, que está sempre à sombra do *flâneur*, se manifesta na ilha casareana através dos turistas e se dá no limite entre o eu e o outro, se constitui de uma infinidade de outros. Em *Nadja* essa questão se escancara pelo próprio contexto da Paris cidadina, a qual nunca deixa os personagens sozinhos, um exemplo pertinente são os momentos em que Breton frisa saber que a presença de Nadja nunca passa despercebida nos locais públicos, causando até mesmo um desconforto nos outros. Nadja e Breton, porém, estão investidos do hábito de flunar pela cidade, por essa cidade que é o grande outro em contraposição à singularidade do eu, ambos observam um ao outro e à cidade, diferentemente do que ocorre com o anônimo protagonista e Faustine, já que ele a observa, mas não o contrário. Em *Nadja*, tem-se o paralelo entre aquilo que se dá pela observação, pela *flanerie*, e aquilo que é da alçada do mistério que envolve os acasos objetivos:

Fica perturbada com a ideia do que já aconteceu naquela praça e do que ainda acontecerá. Onde, àquela hora, não mais que dois ou três casais se perdem na sombra, ela parece ver uma multidão. “E os mortos, os mortos!”. O bêbado continua a zombar lugubrememente. O olhar de Nadja agora percorre as casas.

“Está vendo, lá em cima, aquela janela? Está às escuras, que nem todas as outras. Olhe bem. Daqui a um minuto ela vai se acender. Vai ficar vermelha.” Passa o minuto. A janela se acende. Há, de fato, cortinas vermelhas (BRETON, 2007, p. 79).

Refletindo, de certo modo, a atitude surrealista por expressar-se através da diferença, as imagens femininas de Nadja e Faustine passam a espelhar o encontro com o outro e com o “irracional”, e “o nunca marca o ponto alto do encontro” (FER, 1998, p. 188) entre os protagonistas e suas musas. O feminino, materializado na imagem da mulher, como vimos, estava ligado à loucura, à histeria, e, portanto, ao primitivo, mais próxima do irracional e sempre tomado como o “outro” do masculino, antes de “O segundo sexo”, publicado originalmente em 1949, essa condição ainda era pouco questionada pela sociedade (e por um lado, ainda o é hoje, mesmo com certos progressos). Essa era a condição que os surrealistas não somente aceitavam, mas à qual “aspiravam e celebravam” (FER, 1998, p. 186).

Faustine pode não ser real, assim como propõe Fer (1998) sobre Nadja, sendo pois, uma representação que articula com os desejos e a fantasia do solitário ilhéu do romance casareano. No entanto, pretende-se que Nadja realmente existiu, de qualquer modo, o que resta dela senão aquilo de que nos fala Breton? Ambas as personagens representam as fantasias da outridade feminina surrealista, pois articulam, de certo modo, aquilo que falta aos personagens masculinos, lançando-os no caminho da autocompreensão ou na jornada arquetípica que compõe o processo de individuação. A musa dos sonhos do protagonista de *La invención de Morel* é, então, imagem e representação daquilo que ele nunca poderá tocar. Nadja, por seu turno, é o “gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter” (BRETON, 2007, p. 102).

Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se *latitude* de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. *A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação.* Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por características Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 36).

Para os autores, importa saber o que pode um corpo “quais são seus *afectos*”, e “como eles podem ou não compor-se com outros *afectos*, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 37). Essa potência ganha em intensidade nos romances a partir do encontro entre as personagens, a

composição dos *afectos* que pressupõem potencializa seus corpos, são especialmente os personagens masculinos que se vêem nutridos dessas dimensões nas quais se lançam em decorrência do contato com a outridade feminina.

Nessa perspectiva, a relação de *afectos* entre as personagens espelha esse mecanismo em seus agenciamentos. Esses agenciamentos, seja por vias de ocorrerem de modo consciente ou inconsciente na “aproximação” das personagens masculinas e femininas, se o encontro de Breton e Nadja, assim como o do anônimo ilhéu com Faustine forem tomados à luz da questão dos acasos objetivos surrealistas. De qualquer forma, sejam esses *afectos* propiciados pelos acasos objetivos ou pelos chamados fenômenos sincronísticos<sup>52</sup> junguianos, o fato é que os encontros são significativos e marcam os personagens masculinos em profundidade, em intensidade:

No inconsciente coletivo, o arquétipo é visto como o fator ordenador: o significado é uma qualidade que o homem precisa criar por si mesmo. Jaffé prossegue elucidando o assunto da seguinte maneira: A experiência mostrou que os fenômenos sincronísticos têm maior probabilidade de ocorrer na vizinhança de acontecimentos arquetípicos, como a morte, um perigo mortal, catástrofes, crises, sublevações, etc. (NICHOLS, 2001, n.p).

É importante observar o encontro entre as personagens, o modo como Nadja e Faustine abalam a estrutura lógica, linear e racionalista do pensamento dos personagens masculinos, como invadem seu dia-a-dia e interferem em sua rotina, - fenômenos sincronísticos alinhavando acontecimentos arquetípicos “visto que sabemos que *o processo consciente consiste numa percepção de opostos que se colocam uns aos outros em relevo*, o fenômeno sincronístico pode ser compreendido como um modo inusitado de tomar consciência de um arquétipo” (NICHOLS, 2001, n.p), atuando assim, na natureza dos encontros que prenunciam as mudanças que se seguem tornando claro um antes e um depois de Nadja e Faustine na vida dos personagens masculinos.

Nesse contexto, ocorrem causalidades provocadas a partir da ordenação do arquétipo, ou dizendo de outro modo, escolhas anômalas que levam ao devir, o destaque do fenômeno de

---

<sup>52</sup> Jaffé aclara ainda mais o que Jung quer dizer, elucidando-o da seguinte maneira: Por “*fenômenos sincronísticos*” Jung subentende a coincidência significativa de um evento psíquico com um evento físico, que não podem ser casualmente ligados um ao outro e estão separados no espaço ou no tempo (por exemplo, o sonho que se realiza e o acontecimento que o prediz). Tais coincidências nascem do fato de que o espaço, o tempo e a causalidade, que para a nossa consciência são discretos determinantes de acontecimentos, se tornam relativos ou são abolidos no inconsciente, como foi estatisticamente demonstrado pelas experiências de percepção extra-sensorial de J. B. Rhine. A consciência reduz a processos aquilo que é ainda unidade no inconsciente e, por esse modo, dissolve ou obscurece a relação recíproca de acontecimentos no “mundo uno” (NICHOLS, 2001, n.p).



borda em relação à matilha, opostos postos em relevo, jogos de luz e sombra inerentes ao trajeto de autoconhecimento, polaridades porão-sótão, acasos objetivos no que eles tem de mais instigante e amedrontador que se dá entre passar das filandras à teia sabendo que a aranha está a espreita:

Tenho a intenção de narrar, à margem do relato que vou empreender, apenas os episódios marcantes de minha vida *tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico*, ou seja, na própria medida em que ela está confiada aos acasos, dos menores aos maiores, e, refugando a ideia comum que dele faço, introduzir-me num mundo como que proibido, que é o das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental, de acordes batidos como no piano, de clarões que fariam ver de fato, se não fossem ainda mais rápidos que os demais. Trata-se de fatos com valor intrínseco pouco verificável, sem dúvida, mas que, por seu caráter absolutamente inesperado, violentamente incidental, e pelo gênero de associações de ideias suspeitas que despertam, *são um modo de nos fazer passar das filandras à teia de aranha, ou seja, ao que seria a coisa mais cintilante a graciosa do mundo, não estivesse a aranha no canto, ou ali por perto*; trata-se de fatos que, ainda que sejam simplesmente constatados, a cada vez apresentam todas as aparências de um sinal, sem que se possa dizer ao certo de que sinal; que fazem com que, em plena solidão, eu descubra cumplicidades inverossímeis, que me convencem de minha ilusão toda vez que acredito estar sozinho ao leme do navio (BRETON, 2007, p. 27, grifo nosso).

Poucas não são as vezes em que os enamorados são arrebatados pelo “místico” num esforço de encontrar um sentido supra-real para seus afetos, seus sentimentos amorosos e os encontros com certas pessoas, tornando-se mais atentos às coincidências, como se ao leme do navio que estava sozinho, alguma força mágica agora se fizesse presente. Os olhos, antes cegos pelo insuficiente conhecimento exterior das aparências, agora podem mirar algo que signifique mais do que aquilo que se observa exteriormente: Jaffé comenta em relação à arte e sua relação com o inconsciente que:

Os pintores começaram a pensar a respeito do “objeto mágico” e da “alma secreta” das coisas. O pintor italiano Carlos Carrà escreveu: “São as coisas comuns que nos revelam as formas simples através das quais podemos alcançar esta condição mais elevada e significativa do ser, onde se encontra todo o esplendor da arte.” Diz Paul Klee: “O objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com os nossos olhos.” E escreve Jean Bazaine: “*Um objeto desperta o nosso amor simplesmente porque parece ser portador de forças maiores que ele mesmo.*” Declarações deste tipo lembram o velho conceito alquimista do “espírito da matéria”, que se considerava como sendo o espírito que se encontra dentro e por detrás de objetos inanimados, como o metal ou a pedra. *Em termos psicológicos, este espírito é o inconsciente. Manifesta-se sempre que o conhecimento consciente ou*

*racional alcança seus limites extremos e o mistério se estabelece, pois o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente: é como se ele os projetasse em um receptáculo escuro e vazio. A sensação de que o objeto significa “mais do que o olho pode perceber”, e que é compartilhada por muitos artistas, encontrou expressão realmente notável no trabalho do pintor italiano Giorgio de Chirico. De temperamento místico, era um investigador trágico, que não encontrava nunca o que buscava. Escreveu no seu auto-retrato, em 1908: Et quid amabo nisi quod aenigma est (“E que devo eu amar, senão o enigma?”). (JAFFÉ, 1964, p. 254, grifo nosso)*

A dinâmica acima transborda a relação com a arte e vem justificar os encontros entre Breton e Nadja, o personagem anônimo e Faustine, o modo como através das figuras femininas se pode ver a racionalidade alcançando *seus limites extremos e o mistério* se estabelecendo, o modo como as lacunas entre o eu masculino e a outridade feminina são preenchidas por este além do olhar, seria possível imaginar ambos os personagens masculinos se perguntando: O que devemos amar, senão o enigma?

Talvez isso explique o sentimento que nos toma quando somos fisgados pelo amor, pela separação que fazemos entre sentimento e pensamento, emoção e razão, e porque o amor parece tão inexplicável em termos práticos já que aparentemente muitas vezes complica, literalmente, a vida, e não com menor frequência, nos faz sofrer; esse amor aclamado pelos poetas em dor que desatina sem doer, tão contrário a si, só pode significar mais do que o olho pode perceber, do contrário, que sentido teria? É este o enigma e talvez tentar decifrá-lo seja uma tarefa pra vida toda. Seria a mesma importância atribuída ao enigma que fisga Breton através dos olhos de Nadja?

Eu tinha acabado de atravessar aquele cruzamento cujo nome esqueço ou ignoro, ali, em frente a uma igreja. De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiada [...] Eu nunca tinha visto uns olhos assim. Sem hesitar, dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria previsível, o pior. Ela sorri, mas muito misteriosamente e, eu diria, *com conhecimento de causa*, embora naquele momento eu não pudesse acreditar em nada disso. [...] Paramos na varanda de um café próximo da Gare Du Nord. Observo-a melhor. *O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? O que se reflete ali, ao mesmo tempo de obscuramente miserável e luminosamente altivo? Foi esse o enigma que determinou o início da confissão que, sem me perguntar mais nada, com uma confiança que poderia (ou antes, não poderia?) ser mal interpretada, ela me faz.* Em Lille, onde nasceu e de onde saiu há dois ou três anos, conheceu um estudante a quem talvez amasse, e que a amava. (BRETON, 2007, p. 65, grifo nosso)

Nadja se destaca no meio da multidão e é aí que Breton vê a “grande possibilidade de intervenção” da pitonisa moderna: “muito além da sorte” (BRETON, 2007, p. 86). Obscuridade miserável e altivez luminosa refletidas em um único olhar, mistério e a sensação de que os olhos de mulher significam mais do que o olho pode perceber. Somente algumas pessoas na vida são capazes de nos remeter a essa sensação, algo como um estranhamento secretamente familiar, é possível dizer ainda que como representação do *self*, e considerando-se que este:

[...] não está inteiramente contido na nossa experiência consciente de tempo (na nossa dimensão espaço-tempo), mas é, no entanto, simultaneamente onipresente. Além disso, aparece com frequência sob uma forma que sugere esta onipresença de uma maneira toda especial; isto é, manifesta-se como um ser humano gigantesco e simbólico que envolve e contém o cosmos inteiro. Quando esta imagem surge nos sonhos de uma pessoa podemos ter esperanças de uma solução criadora para o seu conflito porque agora o centro psíquico vital está ativado (isto é, todo o ser encontra -se condensado em uma só unidade) de modo a vencer as suas dificuldades. (FRANZ, 1964, p. 199)

Nadja se reveste de material simbólico para o personagem masculino indo além da percepção consciente ocasionada pelo encontro na dimensão espaço-tempo, tendo em vista de que ela é *a priori* representação da diferença, outridade feminina, imagem que surge na esfera dos acasos objetivos, seus contornos se delineiam cada vez mais no horizonte do simbólico, algo entre a realidade, o sonho e a imaginação com fronteiras sutis e delicadas que fazem com que a sensação de Breton ao lado de Nadja nos pareça sempre nublada, embaçada, em outras palavras, algo que, como vimos, só é possível capturar momentaneamente.

Uma passagem do anônimo ilhéu sobre Faustine também expressa muito bem o modo como a imagem da mulher se apresenta pra ele potencializada por cargas simbólicas: “Una inmensa mujer sentada, mirando el poniente, con las manos unidas sobre una rodilla; un hombre exiguo, hecho de hojas, arrodillado frente a la mujer (debajo de este personaje pondré la palabra “yo” entre paréntesis<sup>53</sup>)” (CASARES, 1972, p.49).

Em termos práticos, isto significa que a existência do ser humano nunca será satisfatoriamente explicada por meio de instintos isolados ou de mecanismos intencionais como a fome, o poder, o sexo, a sobrevivência, a perpetuação da espécie etc. Isto é, o objetivo principal do homem não é comer, beber etc, mas ser humano. Acima e além destes impulsos, nossa realidade psíquica interior manifesta um mistério vivente que só pode ser expresso por um símbolo; e para exprimi-lo o inconsciente muitas vezes escolhe a poderosa imagem do Homem Cósmico. (FRANZ, 1964, p. 202)

---

<sup>53</sup> “Uma imensa mulher sentada, observando o poente, com as mãos juntas sobre um joelho; um homem exíguo, feito de folhas, ajoelhado diante da mulher (abaixo deste personagem colocarei a palavra “eu” entre paranteses)” (BIOY CASARES, 2006, p. 39).

A luta pela sobrevivência do protagonista refugiado na ilha que se encontra sozinho num lugar que lhe é hostil, diante do mínimo que precisa para subsistir, tendo que lutar pelo básico que lhe proporcione condições de continuar vivo, realidade prática e realidade psíquica sendo trabalhadas em busca de um sentido, a poderosa imagem de Faustine, de certa forma, ganha os ares do homem cósmico:

Anoche soñé esto: Yo estaba en un manicomio. Después de una larga consulta (¿el proceso?) con un médico, mi familia me había llevado ahí. Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio; por momentos, era el director del manicomio. No creo indispensable tomar un sueño por realidad, ni la realidad por locura (BIOY CASARES, 1972, p. 80)<sup>54</sup>.

O trecho acima refere-se a um dos vários momentos nos quais o protagonista de *La invención de Morel* comenta seus sonhos. Não podemos descartá-los, graças à quantidade de vezes em que isso acontece, pois ajudam a construir a narrativa e colaboram na caracterização do personagem, já que estas descrições são feitas por ele em seu diário e acabam por expor, em certa medida, sua “preocupação” com esses eventos noturnos. Segundo Fer (1998, p. 171) as ideias de diversidade e diferença estão entre os traços mais interessantes do surrealismo e são fundamentais para caracterizá-lo. Para esta autora a “produção surrealista pode ser considerada, desse ponto de vista, um campo de representação em constante mudança, que usa frequentemente a diferença para gerar significados” (FER, 1998, p. 171).

O personagem anônimo nos conta sobre a realidade: “*No creo indispensable tomar un sueño por realidad, ni la realidad por locura*”<sup>55</sup> (BIOY CASARES, 1972, p. 80); pode-se dizer que o princípio da “diferença” surrealista aparece aí, não através da figura feminina, especificamente. Como sabemos o feminino muitas vezes expressou a diferença no imaginário surrealista, a feminilidade/inconsciente como contraponto à masculinidade/racional, não porque seja assim de fato, mas porque para os surrealistas a razão, que estava para o homem, mostrava sua decadência no cenário social, humano, político, a mulher assim, estando a margem, representava uma espécie de linha de fuga.

<sup>54</sup> “Ontem à noite sonhei o seguinte: estava num manicômio. Depois de uma longa consulta (o processo?) com um médico, minha família me levava para ali. Morel era o diretor. Às vezes, eu sabia que estava na ilha; às vezes, julgava estar no manicômio; às vezes, era o diretor do manicômio. Não creio que seja indispensável tomar um sonho por realidade, nem a realidade por loucura” (BIOY CASARES, 2006, p. 64).

<sup>55</sup> “Não creio que seja indispensável tomar um sonho por realidade, nem a realidade por loucura” (BIOY CASARES, 2006, p. 64).

No presente excerto, a diferença se manifesta na relação sonho-realidade/realidade-loucura. Invertendo uma ordem lógico-racional que costuma entender o sonho como irreal ou loucura, o protagonista nos conduz à marca de surrealidade gerando significados pela oposição-diferença e nos levando a questionar com ele aquilo que comumente se entende como sendo real e, além disso, nos provoca ao entendimento de que as situações que tem vivenciado na ilha são de ordem tão curiosa que podem facilmente serem tomadas como loucura, nesse caso, o sonho poderia ser visto como mais real do que a própria realidade ou a realidade em si como mais irreal que o sonho.

Os sonhos, portanto, são constitutivos do imaginário do protagonista e se constroem firmados no espaço - ilha - de modo que esta assume os valores da casa e do abrigo bachelardianos nos quais “na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1978, p. 200). O espaço habitado abriga o anônimo protagonista e este abriga o espaço em seus sonhos e em seus pensamentos marcando-o em sua profundidade já que como a casa que abriga o devaneio, protegendo o sonhador, suas experiências passam a sancionar seus valores humanos, pois “ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se viveu *o devaneio* se reconstituem por si mesmos num novo devaneio” (BACHELARD, 1978, p. 201).

Nesse sentido, explica-se o modo como em *La invención de Morel*, as linhas narrativas vão tecendo sensações que remetem aos sonhos, aos vacilos da razão e da lucidez e à importância do onírico na construção do protagonista. Os sonhos, portanto, tem um lugar especial na construção deste personagem como se observa a seguir:

Yo estaba enfermo. Tuve la esperanza de que en alguna parte del museo hubiera un mueble con remedios; arriba no había nada; bajé a los sótanos y... esa noche ignoré mi enfermedad, olvidé que los horrores que estaba pasando vienen, solamente, en los sueños (BIOY CASARES, 1972, p. 30)<sup>56</sup>.

Se considerarmos, de acordo com a fenomenologia bachelardiana que é “graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas” e que “se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” para os quais voltamos durante toda a vida em nossos devaneios

---

<sup>56</sup> "Eu estava doente. Tive a esperança de que em alguma parte do museu houvesse um armário com remédios; no andar de cima não havia nada; desci aos porões e... nessa noite ignorei minha doença, esqueci que os horrores por que estava passando acontecem apenas em sonhos" (BIOY CASARES, 2006, p. 23).

(BACHELARD, 1978, p. 202), perceberemos a complexidade do protagonista da narrativa casareana já que habita um espaço tão complexo quanto ele próprio - pela presença das projeções “quase humanas”, pelos corredores, pelo porão que abriga as máquinas que projetam as imagens dos outros habitantes da ilha - e nesse caso “o inconsciente estagia” (BACHELARD, 1978, p. 203), remetendo-nos, assim como ao personagem, aos sonhos e aos devaneios, numa simbiose entre o espaço e o inconsciente que culminam, a meu ver, nas imagens surrealistas. Em outras palavras, é possível dizer que na experiência do *self*, suas percepções se formam a partir da atividade que se dá num tempo-espaço que transcende para o simbólico abrigando em seu particular-imediato todo o cosmos.

Nessa mesma linha, se considerarmos o processo de individuação junguiano, e sua função primordial que seria levar o homem ao conhecimento de si confrontando suas sombras, o qual se manifesta por meio de símbolos, sonhos e processos do inconsciente, compreendemos mais facilmente a atenção que estes eventos despertam no personagem.

No porão, onde se localizam as máquinas responsáveis por criar as projeções na ilha, o acesso ao obscuro:

Bajé al sótano y tuve gran dificultad para orientarme y encontrar, por adentro, el sitio que correspondía al tragaluz. Estaba del otro lado de la pared. Busqué hendiduras, puertas secretas. La pared era muy lisa y muy sólida. Pensé que en una isla, en un lugar tapiado tenía que haber un tesoro; pero decidí romper la pared y entrar, porque me pareció más verosímil que hubiera, si no ametralladoras y municiones, un depósito de víveres (BIOY CASARES, 1972, p. 28)<sup>57</sup>.

Para Bachelard, a casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. “[...] É um dos apelos à nossa consciência de ‘verticalidade’” (BACHELARD, 1978, p. 208), justamente porque nela se expressa a polaridade entre sótão e porão. O fato de a sala das máquinas ser um porão, tido pelo autor como o “ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 1978, p. 209), nos possibilita uma relação direta entre o inconsciente, os sonhos, o porão e as projeções. Sonhando com o porão “concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1978, p. 209), pois que “com os sonhos na altitude clara estamos, repitamo-lo, na zona racional dos projetos intelectualizados”. Mas “o habitante apaixonado aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O

---

<sup>57</sup> "Desci ao porão e tive grande dificuldade para me orientar e encontrar, por dentro, o lugar que correspondia à claraboia. Estava do outro lado da parede. Procurei frestas, portas secretas. A parede era muito lisa e muito sólida. Pensei que, numa ilha, num lugar vedado, devia haver um tesouro; mas decidi derrubar a parede e entrar porque me pareceu mais verossímil que houvesse, se não metralhadoras e munições, um depósito de víveres" (BIOY CASARES, 2006, p. 22).

fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite” (BACHELARD, 1978, p. 209, grifo nosso). Essa terra cavada nos porões do inconsciente precisa das luzes da consciência para emergir repleta de novos significados, num movimento que ora desterritorializa a razão para acessar espaços de profundidade, ora territorializa novamente demarcando um centro que a estabiliza, mas que a todo momento se move pelas linhas de fuga em outras direções, constituindo-se em ritornelo.

O fundo onírico marca o protagonista em sua profundidade e em seus devaneios. O personagem principal da obra é um habitante apaixonado, ele se aprofunda cada vez mais no porão e no inconsciente, ele é “marcado” pelos sonhos e o inconsciente assim como pelas reflexões desperta,s iluminadas pela razão no retorno aos espaços de estabilidade que marcam o homem em sua profundidade, ele se entrega e se aventura no museu, mesmo que muitas vezes sinta medo, pois, este é o ambiente que lhe causa, não poucas vezes, muito estranhamento, como se observa a seguir no momento em que sem saber que as aparições de pessoas se tratam de projeções da máquina, ele vê as imagens olhando pra ele e vê cenas idênticas às do dia de sua chegada:

Esta lamentable ocupación desapareció completamente, *fue sustituida por el horror* que me dejaron la cara roja y los ojos muy redondos de un sirviente que estuvo mirándome y entró en el hall. Oí pasos. Me alejé corriendo. Me escondí entre la primera y segunda filas de columnas de alabastro, en el salón redondo, sobre el acuario. Debajo de mí nadaban peces idénticos a los que había sacado podridos en los días de mi llegada (BIOY CASARES, 1972, p. 72, grifo nosso)<sup>58</sup>.

A curiosidade muitas vezes se sobrepõe ao medo e o protagonista adentra aos porões para sondar de que se tratam as aparições ou persegui-las, por exemplo: “*En el primer sótano, entre motores desmesurados en la penumbra, me sentí perentoriamente abatido. El esfuerzo indispensable para suicidarme era superfluo ya que, desaparecida Faustine, ni siquiera podía quedar la anacrónica satisfacción de la muerte*<sup>59</sup>” (BIOY CASARES, 1972, p. 67).

O personagem principal da narrativa é entendido aqui em sua ligação com os sonhos, logo, em sua ligação com o inconsciente, não apenas no que tange à atenção que ele próprio dá

---

<sup>58</sup> "Essa lamentável ocupação desapareceu completamente, foi substituída pelo terror que me causaram o rosto rubro e os olhos muito redondos de um criado que me observou e entrou no salão. Ouvi passos. Ganhei distancia correndo. Escondi-me entre a primeira e a segunda fila de colunas de alabastro, no salão redondo, sobre o aquário. Logo abaixo, nadavam peixes idênticos aos que eu removera, podres, nos dias da minha chegada" (BIOY CASARES, 2006, p. 57).

<sup>59</sup> "No primeiro porão, entre motores desmesurados na penumbra, senti-me peremptoriamente abatido. O esforço indispensável para me suicidar era supérfluo, uma vez que, desaparecida Faustine, não restava sequer a anacrônica satisfação da morte" (BIOY CASARES, 2006, p. 53).

a estes eventos noturnos, mas também pelo modo como se comporta frente ao medo em suas aventuras para descobrir o que são as máquinas que ficam no porão, mesmo que seus medos não se racionalizem tão facilmente e que tenha momentos de puro horror graças à sua imprudência, nesse sentido, deve-se considerar que:

Em lugar de enfrentar o porão (o inconsciente), “o homem prudente” de Jung busca coragem nos *alibis* do sótão. No sótão, camundongos e ratos podem fazer seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio de seu buraco. No porão seres mais lentos se agitam, menos apressados, mais misteriosos. No sótão, os medos se “racionalizam” facilmente. No porão, mesmo para um ser mais corajoso que o homem evocado por Jung, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; não é nunca definitiva. No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão (BACHELARD, 1978, p. 209).

O fato aqui é que o “sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade” (BACHELARD, 1978, p. 210) e nesse porão os personagens masculinos encontram as femininas, as quais materializam a polaridade entre consciente e inconsciente, é possível dizer, portanto, que no imaginário ficcional em sua profundidade, as figuras femininas se tornam uma “representação” dos devaneios possibilitados pelas complicações inerentes ao espaço (o qual habitamos e pelo qual somos habitados) e isso se evidencia também no insondável fundo onírico que habita as imagens poéticas que se manifesta aqui pelas relações entre o espaço físico e o “reflexo” que este assume no inconsciente dos personagens.

Segundo Bella Jozef (2005, p. 223), Bioy Casares “rompeu com a insuficiência do real e, por meio da linguagem sugeridora, apelou para a imaginação, penetrando no domínio da fantasia”. Iniciador de uma nova vertente, sofisticada e rica de sugestões, o autor se afastou da linha tradicionalista argentina e suas obras adquiriram tensão existencial.

Como vimos anteriormente, ainda segundo esta autora, Bioy Casares trabalha “vários planos simétricos ou paralelos”, nos quais mesmo que ocorram repetições e “sequências de sucessos”, frequentemente, ocorrem também “inevitáveis perturbações na periodicidade dos ciclos” que atuam dismantelando toda a “teoria de ordenamento circular governado por um ‘eterno retorno’”. Destaco que, em *La invención de Morel*, isso se expressa nos sonhos e na escrita do personagem, a qual é contestada, “posteriormente”, pelas notas do editor de seu diário sugerindo, algumas vezes, que o protagonista está equivocado em relação a algumas de suas afirmações. Esses planos simétricos ou paralelos que se repetem em sequências – nos sugerem a sensação de uma atmosfera de sonho que permeia a narrativa. O eterno retorno, entre outros



momentos, se revela também na repetição das músicas<sup>60</sup> *Tea for two*<sup>61</sup> (*Té para dos*) e *Valencia* que o protagonista anônimo ouve concomitantemente ao momento em que a projeção das imagens aparece na ilha.

Há outros pontos que se repetem em sequências na narrativa, como por exemplo as notas de rodapé, recurso usado com frequência expresso pela voz de um suposto editor do diário escrito pelo personagem sem nome. Além disso, falas e movimentos das imagens projetadas pela máquina de Morel também se repetem, como os passeios de Faustine ao por do sol, as vezes só, as vezes acompanhada de Morel: "*Creí haber hecho este descubrimiento: en nuestras actitudes ha de haber inesperadas, constantes repeticiones. La ocasión favorable me ha permitido notarlo. Ser testigo clandestino de varias entrevistas de las mismas personas no es frecuente. Como en el teatro, las escenas se repiten*"<sup>62</sup> (BIOY CASARES, 1972, p. 62).

Todas estas repetições contribuem para uma aproximação com a questão do estranhamento inerente à teoria freudiana e à qual também os surrealistas deram atenção, no entanto, dentre elas, a que parece ter mais destaque na percepção do protagonista é a constante audição das músicas, como se vê a seguir:

El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos más o menos asombrosos; el último es la aparición de los actuales habitantes de la colina. ¿Cabe relacionar a estas personas con las que vivieron en 1924? ¿Habrá que ver en los turistas de hoy a los constructores del museo, de la capilla, de la pileta de natación? No me decido a creer que una de estas personas haya interrumpido alguna vez *Té para dos* o *Valencia*, para hacer el proyecto de esta casa, infestada de ecos, es cierto, pero a prueba de bombas (BIOY CASARES, 1972, p. 32)<sup>63</sup>.

O estranhamento se manifesta aqui no tom usado pelo protagonista para expressar uma certa banalidade ou futilidade que ele observa nos turistas quando diz duvidar que alguma vez estas pessoas tenham interrompido as canções para fazer o projeto do museu. Além disso, as canções, que parecem atuar no imaginário do protagonista pela união entre a lembrança e o

---

<sup>60</sup> É importante destacar que *Té para dos* é considerada um dos maiores clássicos da música americana, foi composta em 1925 para o musical "No, no Nannette", a música é de autoria de Vincent Youman e a letra é de Irving Caesar, tornou-se um clássico do jazz e foi interpretada pela primeira vez por Doris Day. Já a música "Valencia" foi interpretada pelo maestro espanhol Plácido Domingo.

<sup>61</sup> Utilizaremos aqui a versão traduzida de "Tea for two" para o Espanhol: "Té para dos".

<sup>62</sup> "Julguei ter feito esta descoberta: em nossas atitudes ocorrem inesperadas, constantes repetições. A ocasião favorável permitiu que o notasse. Ser testemunha clandestina de várias entrevistas das mesmas pessoas não é coisa frequente. Como no teatro, as cenas se repetem" (BIOY CASARES, 2006, p. 49).

<sup>63</sup> "O leitor atento pode tirar de meu informe um catálogo de objetos, situações, fatos mais ou menos espantosos; o último é a aparição dos atuais habitantes da colina. É lícito relacionar essas pessoas às que viveram em 1924? Será o caso de ver nos turistas de hoje os construtores do museu, da capela, da piscina? Não me decido a acreditar que alguma dessas pessoas tenha jamais interrompido "Tea for two" ou "Valencia" para fazer o projeto dessa casa, infestada de ecos, é bem verdade, mas à prova de bombas" (BIOY CASARES, 2006, p. 25).

estranhamento, expressam conforto e hostilidade, de um lado Faustine e silêncio do ocaso, do outro, os turistas – estranhos que dançam em tempestades e ouvem excessiva e insistentemente as mesmas músicas.

O estranho, como já foi dito, constitui algo secretamente familiar, podendo ser evocado por um texto ou por imagens desmembradas que se justapõem num modo não familiar (FER, 1998, p. 197), que, no entanto, acaba pela repetição, adquirindo tom de “intimidade” após o estranhamento.

Segundo Bachelard, tanto “a casa, como o fogo, como a água” permitem evocar as “luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar”, ambas trabalhando para seu “aprofundamento mútuo. Uma e a outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Em Nadja, é possível dizer que a cidade aparece muito mais como centro de conforto por abrigar a possibilidade dos acasos objetivos, instaurando sempre a surpresa e permitindo conexões imprevistas.

Em *La invención de Morel*, por outro lado, o espaço físico representado pelo museu, que algumas vezes assumiu os valores da casa onírica e representou o abrigo para o personagem, representa também aquilo que Bachelard chamou de “negativo” da casa ou “uma inversão da função de habitar” (BACHELARD, 1978, p. 225), pois o ambiente interno do museu torna-se mais sombrio e hostil do que os baixios nos quais o protagonista se escondia, adormecia e acordava quase afogado quando as marés se antecipavam ao seu cálculo, isso acontece porque, segundo pensa, a presença dos turistas neste espaço o ameaça.

É nessas horas que este solitário deve buscar o castelo forte da coragem e aprender a vencer o medo que está manifesto apenas em sua imaginação, logo, segundo Bachelard: “Na casa transformada pela imaginação no centro de um ciclone é preciso ultrapassar as simples impressões do conforto que se sente em qualquer abrigo. É preciso participar do drama cósmico sustentado pela casa que luta” (BACHELARD, 1978, p. 227). “Todo o drama” do protagonista “é uma prova de solidão”. O habitante [...] tem que dominar a solidão na casa de uma ilha sem aldeia. Deve adquirir aí a dignidade da solidão [...] que um grande drama da vida tornou solitário (BACHELARD, 1978, p. 227).

Nessa perspectiva ele deve aprender a ser só diante do medo e do estranhamento “num cosmos que não é o de sua infância [...] aprender a ser corajoso diante de um cosmos rude, pobre, frio. A casa isolada vem-lhe dar imagens fortes, isto é, conselhos de resistência” (BACHELARD, 1978, p. 227).

As canções, em meio à solidão e ao medo que sente em relação aos outros permanecem como um fundo que atribui caráter de sonho às experiências do protagonista e as vezes chegam a sugerir o próprio inconsciente em funcionamento: “*Me angustiaba, también, oír Valencia y Té para dos, que un fonógrafo excesivo repitió hasta la salida del sol*”<sup>64</sup> (BIOY CASARES, 1972, p.54).

Posteriormente, porém, observaremos que o próprio estranhamento inicial cria imagens tão fortes no protagonista do romance casareano, que desenvolvem nele “conselhos de resistência” que irão levá-lo a uma espécie de conforto diante das projeções, e o guiam em sua jornada de autoconhecimento. Após compreender a origem das imagens projetadas, ele encontrará o abrigo dos valores de ninho e de concha, como veremos adiante, que o levarão à ideia de eternizar-se enquanto parte da projeção, para tanto, ele atuará diante das câmeras fazendo parecer que há entre ele e os outros habitantes, uma intimidade e se eternizará ao lado de Faustine e dos outros turistas.

De qualquer modo, em vários momentos a narrativa apresenta ambiguidades e contradições que contribuem para uma percepção onírica dos fatos, como se uma “aura” noturna e onírica estivesse instalada, já que as imagens suscitadas a partir da leitura do romance dialogam com as percepções do sono, pois:

Nos sonhos experimentamos com frequência a estranha sensação de que pessoas e objetos se fundem e trocam de lugares. O nosso gato pode ser ao mesmo tempo a nossa tia, e o nosso jardim ser a África. Um dos principais pintores surrealistas, o espanhol Salvador Dalí (1904- ), que passou muitos anos nos Estados Unidos, tentou imitar essa confusão fantástica de nossa vida onírica. Em alguns de seus quadros, misturou fragmentos surpreendentes e incoerentes do mundo real - pintados com a mesma detalhada precisão com que Grant Wood pintava suas paisagens - e dá-nos a sensação obcecante de que deve existir algum nexos nessa aparente loucura (GOMBRICH, 1988, p. 471).

Como já disse, não trato aqui da questão dos sonhos como algo ligado à loucura, mas como ligados ao inconsciente e à imaginação, nesse sentido a construção onírica bachelardiana em sua relação com o espaço, a memória e a imaginação fundamentam a criação das imagens

---

<sup>64</sup> "Angustiava-me, também, ouvir "Valencia" e "Tea for two", que um gramofone excessivo repetiu até o nascer do sol" (BIOY CASARES, 2006, p. 43).

de sonho desperto e a estética surrealista, ligada a uma busca por apreender o real de modo completo considerando o funcionamento do inconsciente e dos sonhos do adormecer.

Torna-se fundamental a partir das questões que foram discutidas, a observação do trânsito que há entre o espaço físico e a construção psíquica dos personagens masculinos, o modo como o feminino atua em dimensões de intensidades (*affectos*), funcionando como gatilho da jornada de individuação do masculino num acesso ao inconsciente, aos porões do ser, já que a imagem de suas musas os faz contemplar algo que está para além daquilo que se pode ver exteriormente. Os sonhos em relação ao anônimo de *La invención de Morel*, os acasos objetivos em *Nadja*, portanto, ajudam os personagens masculinos a revestirem a realidade com materiais simbólicos e ajuda-os a preencher as lacunas deixadas pelos limites da consciência.



---

<sup>65</sup> *Circle of Time*, óleo sobre tela, Michel Cheval. Disponível em: [http://chevalfineart.com/gallery/eternit\\_y/b/26](http://chevalfineart.com/gallery/eternit_y/b/26). Acesso em: 24 Out. 2017

### 3 PISA O SILÊNCIO CAMINHANTE NOTURNO: A DESCRIÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO E A CONSTRUÇÃO ONÍRICA

Acontecimentos surreais precisam de espaços surreais para acontecer? Serão estes espaços criações isoladas da realidade cotidiana e imediata? Criações fantásticas ou maravilhosas de espaços impossíveis de serem habitados na “vida real”? Gabriel Garcia Marques, por exemplo, situa a família Buendía na aldeia de Macondo, a qual serve de palco para uma série de situações mais ou menos mágicas envolvendo o povoado, aparentemente uma aldeia “normal” de interior, dessas que muitos de nós conhecemos. Em *Nadja*, o palco dos acontecimentos mágicos é a cidade de Paris, com suas luzes, suas vielas, seus cafés, teatros, prédios e trens. Não seria a própria realidade aquilo de mais surreal que pode experimentar o homem? Como se constrói nossa noção de realidade e os conhecimentos que temos do espaço que habitamos? Não seriam fragmentos de informações às quais dominamos pouco que definiriam a vida, principalmente nas cidades modernas? Para darmos um exemplo simples: Pergunte a uma pessoa qualquer como funciona o sistema de esgoto de sua cidade, o abastecimento de água, a rede elétrica, o sistema de lixo, pergunte como funciona o sistema político em sua totalidade, se ela lhe responder com fragmentos ou palavras repetidas à exaustão, bingo! Situações que compõem o real e que fazem parte da existência de modo tão naturalizado que podem simplesmente serem ignoradas, particionadas (como numa sinédoque, em que um termo de menor extensão substitui outro de maior extensão e vice versa) ou, porque não, simbolizadas – ou seja, tornarem-se símbolos no imaginário das pessoas, de modo que, agregam em si um lado levemente iluminado e o outro escuro. A realidade é surreal. “Sem fuso de sombra não há fuso de luz” [N. A., 1962] (BRETON, 2007, p. 59). Constructo.

Em *La invención de Morel*, uma ilha é o cenário. Na cidade de Calcutá, um vendedor italiano de tapetes diz ao personagem anônimo:

Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas. [...]Ni los piratas chinos, ni el barco pintado de blanco del Instituto Rockefeller la tocan. Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro. Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días. Los tripulantes de un vapor que había fondeado en la isla estaban despellejados, calvos, sin uñas —todos muertos—, cuando los encontró el crucero japonés Namura. El vapor fue hundido a cañonazos (BIOY CASARES, 1972, p. 09).

A ilha é uma espécie de símbolo do mal, de doença, temida e evitada por todos, não se sabe como acontece, mas se sabe o que acontece e por isso é conhecida. Como numa expressão dos *acazos objetivos* ou, mais precisamente, dos eventos sincrônicos junguianos vemos se desenhar uma linha invisível entre as duas obras quando “antecipando” a narrativa casareana – não numa relação causal, mas de significado, Breton comenta em *Nadja*: “Admiro muito esses homens que se deixam trancar num museu à noite para poder contemplar à vontade, em tempo ilícito, um retrato de mulher que iluminam com uma lanterna” (BRETON, 2007, p. 103). Em contexto, ele fala sobre os homens que conhecem as mulheres por meio dessa atitude de contemplação, seria para o personagem-autor a mulher uma imagem idealizada, estática? Seria uma expressão das fixações humanas? Seria uma metáfora de sombra e luz sobre o conhecimento que temos da realidade e do outro? Metáfora para aqueles eventos nos quais damos um mergulho nos porões do inconsciente, a certeza de que o objeto contém mais do que aquilo que se mostra em sua aparência, foco de luz, intensidades de sombra. Como o anônimo ilhéu que observa os turistas e Faustine... como Breton o faz com *Nadja*:

Quem éramos nós diante da realidade, esta realidade que agora vejo deitada aos pés de *Nadja*, como um cão vadio? Em que latitude nós poderíamos estar bem, assim *entregues ao furor dos símbolos, presas do demônio da analogia, nós que nos víamos como objetos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais?* Vem daí o fato de que, projetados juntos, de uma vez por todas, tão longe da terra, nos curtos intervalos que o nosso maravilhoso estupor permitia, termos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmônicas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da vida *sempiterna*? Do primeiro ao último dia, tomei *Nadja* por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter (BRETON, 2007, p. 102, grifo nosso).

Certa aparência de estaticidade nas imagens repetidas na ilha, certa fixidez momentânea ao observar *Nadja*: na ilha, imagens que mesmo condenadas a se repetir eternamente, surgem e desaparecem com a mesma frequência, na cidade a surpresa, o acaso, a fugacidade e a velocidade marcam os acontecimentos. Símbolo e analogia como regentes do real, vida infinita, eterna, circular, que se repete sempre diferente. O quão especial e singular é o ser diante disso?

No tarô (NICHOLS, 2001), se disposto sequencialmente em três fileiras, algumas cartas ilustram de modo parecido uma transição de alguma natureza, chamadas de “cartas-sementes”, elas representam a semente que potencializa um novo ciclo, são elas: O Imperador (IV); A Roda da Fortuna (X); A Morte (XIII); A Torre da Destruição (XVI); e O Sol (XIX). Dentre essas cartas, A Roda da Fortuna aparece para elucidar o movimento contínuo que se expressa nas

narrativas por meio da experiência de individuação pela qual passam as personagens. Breton, está claro, torna-se outro após o encontro com Nadja, ela, por sua vez, sinaliza o próprio movimento, o efêmero e o passageiro. O personagem anônimo por seu turno, a partir de Faustine, também se coloca em transição e esta o leva ao encontro do que pode ser visto como seu fim e morte ou apenas como representação de um novo ciclo, sua existência física finda para dar lugar a sua existência eterna - enquanto imagem - ao lado de sua musa. O que, de fato, marca estas experiências, metáforas da individuação, da jornada de autoconhecimento, é a circularidade e movimento, os personagens já não são mais os mesmos após estes encontros com o feminino:

Então os animais disseram: ‘Zaratustra, para os que pensam como nós, todas as coisas bailam; vão, dão-se as mãos, riem, fogem... e tornam. Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre; tudo torna a florescer; correm eternamente as estações da existência. Tudo se destrói, tudo se reconstrói, eternamente se edifica a mesma casa da existência. Tudo se separa, tudo se saúda outra vez; o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo. A todos os momentos a existência principia; em torno de cada aqui, gira a bola acolá. O Centro está em toda a parte. A senda da eternidade é tortuosa’. (NIETZSCHE, 2002, p. 346)

O pensamento nietzschiano exemplifica a passagem, conecta espaços que a princípio, talvez pela consciência de sua finitude, o homem tenha dificuldade de considerar, mas uma olhada atenta para a vida e suas sucessões de eventos repetitivos, construções e desconstruções, inícios e fins, busca por espaços de estabilidade como colocou Bachelard, volta ao centro em ritornelo como pontuaram Deleuze e Guattari, projetam o ser em processo de individuação fazendo-o girar n’ a Roda da Fortuna, “nesta carta vemos dois animais de aspecto estranho dando voltas, impotentes, na Roda sempre girante da Fortuna. Os animais vestem roupas humanas” (NICHOLS, 2001, n.p). Nichols levanta duas questões que nos parecem pertinentes: “Estará tentando o Taro dizer-nos que nós, como esses animais, estamos presos no interminável girar predestinado da Roda da Fortuna? Ou essa carta nos oferece outras mensagens, mais cheias de esperança?” (NICHOLS, 2001, n.p).





Segundo a autora, a criatura dourada que sobe à direita na imagem, geralmente é associada a Anúbis, “o deus egípcio com cara de cachorro, que pesava as almas dos mortos” (NICHOLS, 2001, n.p). O outro ser – à esquerda, semelhante a um macaco comumente é associado à Tífon, o deus da destruição e da desintegração: “a maioria dos comentadores vê em Tífon um personagem negativo, no sentido pejorativo, e apraz-lhes observar que esse patife é retratado em plena derrocada, ao passo que Anúbis (o bonzinho) está subindo para o topo” (NICHOLS, 2001, n.p). No entanto, seguindo a linha de raciocínio proposta pela autora, menos maniqueísta que a visão dos supracitados comentadores, pois considera o contexto de representação da imagem, ou seja, o movimento da roda e não apenas a estaticidade que figura se isolarmos nossa leitura na cena capturada, vemos que a condição das criaturas que rodam é passageira e se intercambia, desse modo, “Tífon subirá à posição do cachorro no topo, ao passo que Anúbis se verá obrigado a passar algum tempo nas regiões inferiores. As duas criaturas parecem fixas na Roda, condenadas a uma gangorra sem sentido” (NICHOLS, 2001, n.p). Os pares de opostos, como sabemos, figuram em muitas cartas da jornada arquetípica expressa no tarô, tanto um quanto o outro são necessários para manter a roda girando e cada um representa uma energia diferente, no que tange a relação de oposição que aparece constantemente nas cartas, a autora frisa:

Anteriormente, vimo-las pintadas como a parêlha de cavalos do Carro e como os dois pratos da balança da Justiça. Agora aparecem como duas formas de libido animal inconsciente, presas no ciclo interminável da natureza: o anseio do yang de dominar e organizar, e a tendência do yin para receber e conter. Como sabemos, ambos são instintivos em toda a natureza, e ambos operam

<sup>66</sup> A roda da fortuna, Tarô de Marselha. Disponível em: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_10\\_rodafortuna.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_10_rodafortuna.asp). Acesso em: 17 Out. 2017.

continuamente em todos nós. O fato de usarem esses animais roupas humanas pode significar que as forças que representam são parcialmente civilizadas - evoluíram para a consciência a ponto de ser agora a sua energia acessível ao uso humano (NICHOLS, 2001, n.p).

Cumpramos ressaltar que acima da roda, isolada, há uma outra figura que pode ser encarada como o lado instintivo ou de sombra da carta anterior, a imperatriz. Esfinge em sua representação grega e não egípcia<sup>67</sup>, esta criatura sugere que as outras que giram a roda precisam entrar em um acordo com seus instintos, com suas sombras. Representação do feminino, da mãe devoradora arquetípica ou mãe negativa, portanto de significação oposta à carta d'a Imperatriz no seu aspecto "luminoso", essa figura nos remete à relação dos personagens masculinos das obras em análise com as personagens femininas, alegoriza a transformação pela qual passam Breton e o personagem anônimo após o encontro com o feminino. Todavia, voltarei nessa questão mais adiante.

A partir de agora observaremos mais atentamente o modo como o espaço físico em ambas as obras, apesar de distinto, contribui para a criação de uma atmosfera onírica – a cidade e a ilha operando no sentido de fornecerem o palco dos encontros enigmáticos que marcam a jornada de autoconhecimento das personagens masculinas, enredando realidade e sonho, ampliando os níveis do real e delineando as imagens surrealistas a partir das descrições em sua relação com o estranhamento e com os valores de casa bachelardianos.

É importante ressaltar que a imagem poética "Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio" (BACHELARD, 1978, p. 183). Esse dinamismo da imagem poética é o mote que possibilita trazê-la ao encontro da perspectiva Surrealista. Nesse sentido, é importante observar as considerações propostas no Manifesto Surrealista sobre as descrições dos ambientes que predominam em um certo tipo de narrativa clássica com a qual, de certo modo, o surrealismo buscava romper:

E as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns (BRETON, 1924, p. 03).

---

<sup>67</sup> A princípio, afigura-se estranho pensar na criatura como esfinge. O rosto escuro, quase diabólico, parece-se muito pouco com o semblante sereno, áureo, de seu familiar equivalente egípcio. As duas esfinges, na verdade, são opostos. A figura egípcia é um símbolo masculino, associado ao deus do Sol, Hórus; ao passo que a esfinge aqui retratada é um personagem feminino, estreitamente relacionada com a esfinge da mitologia grega, que representa um princípio materno negativo (NICHOLS, 2001, n.p).

Em *Nadja*, enquanto autor, Breton optou por evitar as descrições, sugere antes um pacto com a memória conforme esta se apresentar no decorrer da história, sem compromisso com verdades e sem a pretensão de comprová-las:

Não espere de mim a prestação de contas do que me foi dado experimentar nesse domínio. Vou limitar-me aqui a lembrar, sem esforços, de fatos que, independentemente de qualquer iniciativa de minha parte, já ocorreram comigo, e que me dão, por vias insuspeitáveis, *a medida da graça e da desgraça particulares de que sou objeto; deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que trazer à tona o que vier à tona*. Pouco importa que, aqui ou ali, um erro ou omissão mínima, e até mesmo alguma confusão ou um esquecimento sincero lancem sombra sobre o que estou contando, sobre o que, no conjunto, não estaria sujeito a confirmação (BRETON, 2007, p. 28-29, grifo nosso)

Ao invés de descrever os espaços-palco – medida de sua graça e desgraça –, o autor insere fotografias dos lugares citados no decorrer do romance, espaços que marcam os acasos objetivos e os encontros significativos.

Diferentemente do que propõe Breton sobre as descrições enfadonhas que se comportam como cartões postais e nos levam à lugares comuns, em *La invención de Morel* a descrição do ambiente no qual transcorre a narrativa não nos leva aos ditos lugares-comuns, pelo contrário, parecem revelar por meio do constante estranhamento, algo entre o conhecido e o desconhecido, entre a hostilidade e o aconchego, um espaço dúbio carregado de luz e sombra, não obstante, um espaço necessário para a transformação na qual o anônimo ilhéu irá projetar-se - principalmente nas páginas em que o protagonista descreve o museu, a piscina, a capela e a vegetação da ilha, espaços que parecem surgir dos sonhos, como pode ser observado no seguinte fragmento da narrativa:

La vegetación de la isla es abundante. Plantas, pastos, flores de primavera, de verano, de otoño, de invierno, van siguiéndose con urgencia, con más urgencia en nacer que en morir, invadiendo unos el tiempo y la tierra de los otros, acumulándose inconteniblemente. En cambio, los árboles están enfermos; tienen las copas secas, los troncos vigorosamente brotados. Encuentro dos explicaciones: bien que las yerbas estén sacando la fuerza del suelo o bien que las raíces de los árboles hayan alcanzado la piedra. (El hecho de que los árboles nuevos estén sanos parece confirmar la segunda hipótesis.) Los árboles de la colina se endurecieron tanto que es imposible trabajarlos; tampoco puede conseguirse nada con los del bajo; los deshace la presión de

los dedos y queda en la mano un aserrín pegajoso, unas astillas blandas (BIOY CASARES, 1972, p. 23)<sup>68</sup>.

As imagens poéticas suscitadas a partir da narração abrangem outras percepções do real pelo viés do sonho e do estranhamento e assumem o insondável fundo onírico das imagens que se produzem num misto entre memória e imaginação, o mesmo ocorre em *Nadja*, quando as meras descrições de espaços físicos dão lugar à descrição de sensações, divagações, recheadas de acasos que contemplam o místico. A sensação de estar vivenciando um sonho ou uma realidade aumentada por estes valores, não aquela meramente empírica e objetiva, mas aquela que carrega em si valores que são de ordem subjetiva, - devaneios e sensações como premissa -, tornando íntimos os lugares e os encontros. Devemos considerar que “os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, poderão dizer-nos concretamente quais são os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 1978, p. 200), nessa perspectiva, veremos que em *La invención de Morel*, o espaço habitado pelo protagonista assume, num primeiro momento, o oposto dos valores da casa e o não-eu que é a ilha (o museu, a capela e a piscina), pelo estranhamento no qual projetam o personagem, o tornam um ser disperso do abrigo e dos valores da casa, que serão resgatados depois, por meio da imagem de Faustine. Por outro lado, em *Nadja*, vemos que o não-eu que é a cidade cumpre o papel não apenas de proteger o ser das personagens, mas ainda, de proporcionar os encontros, abrigando em si a possibilidade dos acasos-objetivos, a cidade abriga a surpresa e a magia e garante a Breton-personagem a possibilidade de encontrar *Nadja*. Não apenas a iluminada cidade de Paris marca o personagem em sua profundidade, observe o modo como ele se refere à cidade de Nantes, por exemplo, na qual foi enfermeiro em uma clínica mental onde conheceu Jacques Vaché em 1916, encontro que certamente marcou sua produção posterior:

Nantes: talvez seja, com Paris, a única cidade da França onde tenho a impressão de que me pode acontecer alguma coisa que valha a pena, onde certos olhares queimam sozinhos, pelo excesso de fogos (voltei a constatar isso no ano passado, quando atravessava Nantes de automóvel e vi essa mulher, uma operária, creio, acompanhando um homem, e que ergueu os

---

<sup>68</sup> “A vegetação da ilha é abundante. Plantas, relva, flores de primavera, de verão, de outono, de inverno vão se sucedendo com urgência, com mais urgência de nascer que de morrer, invadindo umas o tempo e a terra das outras, acumulando-se irrefreavelmente. Em contraste, as árvores são enfermiças; têm a copa seca, o tronco vigorosamente germinado. Encontro duas explicações: ou bem as ervas estão tirando a força do solo, ou bem as raízes das árvores alcançaram a rocha. O fato de que as árvores novas estejam sadias parece confirmar a segunda hipótese. As árvores da colina endureceram a tal ponto que é impossível trabalhá-las; tampouco se consegue alguma coisa com as do baixio: desfazem-se à pressão dos dedos, e resta nas mãos uma serragem pegajosa, umas farpas brancas” (BIOY CASARES, 2006, p. 18-19).

olhos; tive de parar), onde para mim a cadência da vida não é a mesma que em outros lugares, onde um espírito de aventura além de todas as aventuras ainda habita certos seres, Nantes, de onde ainda podem vir amigos, Nantes, onde adoro um parque: o Parc de Procé (BRETON, 2007, p. 36).

Para Bachelard, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” e a imaginação trabalha, nesse sentido, construindo “paredes com sombras impalpáveis”, reconfortando-se “com ilusões de proteção” ou tremendo “atrás de um grande muro”, duvidando “das mais sólidas muralhas” (BACHELARD, 1978, p. 200), isso quer dizer que o ser do espaço habitado se dá, de algum modo, na experiência proporcionada pela própria condição de habitar; os valores do espaço, para a fenomenologia bachelardiana, constituem o ser assim como o ser constitui o espaço.

Por sua vez, em *La invención de Morel* alguns excertos do próprio protagonista nos convidam a questionar as coisas que vê e ouve, nestes momentos se expressa uma forte analogia entre sonho e realidade, entre memória e imaginação: “*Como en una discusión con alguien que me sostuviera que ese tragaluz era irreal, visto en un sueño, salí a comprobar si todavía estaba*<sup>69</sup>” (BIOY CASARES, 1972, p. 28). Cabe lembrar que quando o leitor toma conhecimento dos fatos, há uma distância em relação ao momento em que, na narrativa, teria se dado a ação, já que o personagem toma nota em seu diário após os acontecimentos (o que parece óbvio, considerando a função de um diário), logo, não se vê mais em que limites imaginação e memória se confundem, portanto, seria possível dizer que “estamos tratando agora da unidade da imagem e da lembrança, no misto funcional da imaginação e da memória” (BACHELARD, 1978, p. 207) na qual se manifesta certa solidariedade em que se faz “sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos” (BACHELARD, 1978, p. 201). É, portanto, na simbiose entre a memória e a imaginação do protagonista que as imagens emergem e trabalham na construção narrativa, fato este que aproxima o modo de narrar casareano ao modo bretoniano pelo não compromisso de fidelidade e objetividade que marcaria os registros históricos, mas sim, pela tonalidade pessoal, íntima, dos relatos.

Assim como propõe Bachelard (1978, p. 201) sobre as funções da casa, as imagens despertadas a partir dos relatos em ambas as obras também tem o poder de integrar pensamentos, lembranças e sonhos, ligações possibilitadas pela ação do devaneio. Considera-se assim que:

---

<sup>69</sup> “Como se discutisse com alguém que afirmava que essa claraboia era irreal, vista num sonho, saí a comprovar se ainda estava lá” (BIOY CASARES, 2006, p. 22).

O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1978, p. 201).

Em *La invención de Morel*, diante dos acontecimentos “sobrenaturais” pelos quais o protagonista passa, o ambiente acaba assumindo nele o reverso dos valores da casa, a falta deste abrigo o torna um ser disperso, lançado na hostilidade do mundo, ainda mais, se levarmos em conta sua condição de fugitivo. Assim, essa dispersão do ser ou o estranhamento frente à alguns fatos se constituirão no âmbito do “secretamente familiar” no sentido freudiano.

Esse estranhamento se dá, nessa perspectiva, no âmbito do devaneio possibilitado pela mescla entre passado e presente, imaginação e memória, sonho e realidade e ajuda a dar continuidade ao ser do protagonista. Seu ser, repleto destes valores assume a complexidade das imagens insondáveis da nossa imaginação.

Para a compreensão desta narrativa como construção surrealista, é fundamental pensarmos a questão do estranho (ou estranhamento) com a qual o surrealismo trabalhou. Este conceito foi emprestado de Freud e propõe “[...] que a ideia principal é que o estranho consiste em algo secretamente familiar [...] Nessa estrutura, as partes desmembradas podem evocar o estranho, mas também o pode um texto ou uma imagem ‘desmembrada’, em que peças são justapostas num modo não familiar” (FER, 1998, p. 197). A autora afirma, além disso, que “o mesmo pode ocorrer [...] com um ‘duplo’, com um espelho, ou um espírito guardião, ou uma imagem repetitiva” (FER, 1998, p. 197).

A repetição de alguns elementos que permeiam a narrativa, por exemplo, as músicas e a repetição dos movimentos e falas dos outros habitantes do museu - os quais o protagonista observa, enriquecem e tornam complexa a realidade que experiencia, o *non sense* que envolve o ambiente, justapondo as imagens imediatas da realidade “natural” e as projetadas pela máquina de Morel, o jogo na sala de espelhos e as repetições exaustivas, contribuem para essa percepção:

Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal. Cuando un hombre despierta o muere, tarda en deshacerse de los terrores del

sueño, de las preocupaciones y de la manías de la vida. Ahora me costará perder la costumbre de temer a esta gente (BIOY CASARES, 1972, p. 97)<sup>70</sup>.

O espaço físico habitado por ele, antagonicamente às funções que a casa vem cultivar em nós, o preenche com estados de temor e hostilidade, o liga, como a *O louco*, a outros níveis do real, os quais de imediato ele não sabe como lidar, seria necessário um inundar-se das habilidades d'o mago para que pudesse elaborar estas dimensões, algo que o personagem atinge ao final da narrativa quando decide gravar-se nas fitas, no entanto, até que isso aconteça, sua jornada esboça as experiências do ser disperso, desmembrado pelo absurdo da falta de paradeiro e dos centros de afeto, isso começa a mudar quando se vê apaixonado por Faustine e se concretiza na ação de se tornar imagem, eterno ao lado de sua musa, onde já não faz sentido sofrer com os pelos que não consegue extirpar ou sofrer pela invisibilidade que assume aos olhos da mulher, a encenação que elabora torna-os íntimos a tal ponto que no futuro, ninguém questionará a cumplicidade e a atmosfera de afeto que forjou ao lado da aquática imagem de Faustine.

Em *Nadja*, o cenário citadino por si só justapõe as imagens de modo quimérico, de modo algum há margem para a imortalidade das imagens a não ser no efêmero, no passageiro, no fugaz, dispersos da função de habitar, o encontro de Breton e Nadja acontece ao acaso e na rua e posteriormente é assim que continuam a se achar, sempre sobrando margem para a dúvida, reforçada no personagem masculino pela própria condição psíquica e econômica de Nadja, que está fadada a desaparecer a qualquer momento, como finalmente acontece no final do romance:

É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma. Escadas secretas, molduras cujos quadros deslizam rapidamente e desaparecem, para dar lugar a um arcanjo de espada em punho, ou para dar passagem aos que devem sempre avançar, botões que apertamos muito indiretamente e provocam o deslocamento em altura, em comprimento, de toda uma sala, e a mais rápida mudança de cenário: é permitido conceber a grande aventura do espírito como uma viagem desse gênero ao paraíso das ciladas. Quem é a verdadeira Nadja, essa que me garante ter errado por uma noite inteira, em companhia de um arqueólogo, pela floresta de Fontanebleau, à procura de sei lá que vestígios de pedra, os quais, admitamos, seria bem mais fácil encontrar durante o dia – mas se era essa a paixão daquele homem! -, ou seja, *a criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiências, na rua, ao alcance da interrogação de qualquer ser humano que se lança sobre uma grande quimera*, ou (por que não reconhecê-lo), daquela que caía, às vezes, porque afinal outros, que se

---

<sup>70</sup> “Nossos hábitos supõem uma maneira de acontecer das coisas, uma vaga coerência do mundo. Agora a realidade se afigura alterada, irreal. Quando um homem desperta ou morre, tarda a se desfazer dos terrores do sonho, das preocupações e das manias da vida. Agora me custará perder o costume de temer aquela gente” (BIOY CASARES, 2006, p. 77).

acharam no direito de lhe dirigir a palavra, não souberam ver nela senão a mais pobre das mulheres, e de todas a mais mal defendida? (BRETON, 2007, p. 103, grifo nosso).

Faustine, em fugacidade e imortalidade por meio das imagens da máquina de Morel. Nadja, em fugacidade e imortalidade por meio da escrita bretoniana.

Permeando ambas as narrativas e fazendo com que a realidade se apresente espelhada em mil vieses, o espelho aparece como uma espécie de imagem primordial que funciona como mote para as imagens poéticas despertadas a partir da leitura, a construção da realidade sugere apenas um reflexo infinito e repetidamente fugaz. É Bioy Casares quem nos conta sobre uma de suas primeiras experiências com o fantástico por meio de um espelho:

[...] é um espelho de 3 faces e, nesse espelho, se via a realidade do quarto e eu mesmo em uma perspectiva infinita, repetida milhares de vezes. Foi o primeiro fato fantástico que aconteceu em minha vida e que, seguramente, me incitou a escrever sobre as coisas que se parecessem com esse reflexo tão maravilhoso. Borges disse que tenho horror a espelhos. Nada mais falso que isso. Sempre me senti atraído por eles, gosto até daquele verde em volta deles. Parecem-me lindíssimos<sup>71</sup>.

Esta é uma imagem interessante pois no romance há uma sala contendo um biombo de espelhos: “*Por dos aberturas da al hall y a una sala chica, verde, con un piano, un fonógrafo y un biombo de espejos, que tiene veinte hojas, o más*<sup>72</sup>” (BIOY CASARES, 1972, p. 27) e ademais, porque marca uma situação impressionante no imaginário de Bioy Casares, segundo ele próprio, um momento em que experimenta o maravilhoso, ou como tenho me esforçado aqui para frisar, o surreal. Além disso, a sala de espelhos parece contribuir, inclusive, para a aparição das projeções da máquina, como explica Morel, seu criador:

Una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes. Y si ahora aparecen las nuestras, ustedes mismos no me

<sup>71</sup> Bioy Casares em entrevista ao Roda Viva. Disponível em [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/164/entrevistas/adolfo\\_bioy\\_casares\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/164/entrevistas/adolfo_bioy_casares_1995.htm)

<sup>72</sup> “Por duas aberturas, dá para o salão e para uma sala pequena, verde, com um piano, um gramofone e um biombo de espelhos que tem vinte folhas ou mais” (BIOY CASARES, 2006, p. 21).



creerán. Les costará menos pensar que he contratado una compañía de actores, de sócias inverosímiles (BIOY CASARES, 1972, p. 105)<sup>73</sup>.

Se “nos sonhos, um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de ‘refletir’ objetivamente o indivíduo — dando-lhe uma visão dele mesmo que talvez nunca tenha tido antes”; e “só através do inconsciente tal percepção (que por vezes choca e perturba a mente consciente) pode ser obtida [...]” (FRANZ, 1964, p. 205), é por meio dessa atividade que fervilham as relações entre as personagens, especialmente em *La invención de Morel*, na qual se pode ver os espelhos desempenhando um papel fundamental na construção da realidade experimentada pelo protagonista; a água pelos efeitos das marés nas projeções e os espelhos, alinhavando a possibilidade de reprodução infinita das imagens captadas pela máquina.

É claro que essa multiplicidade de reflexos projetadas pelos espelhos pode ser problematizada se pensarmos que não passam de ilusão ótica que deve sua “existência” a um referencial único que pressupõe todos os outros reflexos. Em sua tese Cláudio Willer cita Borges e sua aversão aos espelhos quando analisa a duplicidade do eu em Rimbaud, Nerval e Borges:

Por exemplo, no relato *Os teólogos de O Aleph*, um de seus resumos de heresias e uma das suas fruições das *íntimas delícias da teologia especulativa*, diz que *alguns desses inventores de doutrinas imaginaram que todo homem é dois homens, e que o verdadeiro é o outro, o que está no céu*. Daí, também, sua recorrente aversão a espelhos, declarada em poemas, relatos e reflexões: reproduzindo o “eu” ilusório, multiplicam o falso; são aparências da aparência (WILLER, 2007, p. 134).

A voz de Nadja ecoa e substitui o efeito dos espelhos pela imagem aquática:

“André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós... Mas isso pouco importa: você arranja outro nome: que nome, quer que eu diga, isso é muito importante. Tem que ser um pouco o nome do fogo, pois é sempre o fogo que aparece quando se trata de você. A mão também, mas é menos essencial que o fogo. O que vejo é uma chama que começa no punho, como aqui (com o gesto de fazer uma carta desaparecer) e que faz com que a mão se queime e desapareça num piscar de olhos. Você vai encontrar um

<sup>73</sup> “Uma pessoa ou animal ou uma coisa é, diante dos meus aparelhos, como a estação que emite o concerto que vocês estão ouvindo no rádio. Se abrirem o receptor de ondas olfativas, sentirão o perfume das jasmíns que estão junto aos seios de Madeleine, sem vê-la. Abrindo o setor de ondas tácteis, poderão acariciar sua cabeleira, suave e invisível, e aprender, como cegos, a conhecer as coisas com as mãos. Mas se abrirem todo o conjunto de receptores, aparece Madeleine, completa, reproduzida, idêntica; não esqueçam que se trata de imagens extraídas dos espelhos, com os sons, a resistência ao tato, o sabor, os cheiros, a temperatura perfeitamente sincronizados. Nenhuma testemunha admitirá que são imagens. E se agora aparecessem as nossas, vocês mesmos não acreditariam em mim. Seria mais cómodo pensar que contratei uma companhia de atores, de sócias inverosímeis” (BIOY CASARES, 2006, p. 83-84).

pseudônimo, latino ou árabe. Promete. É indispensável”. [Nadja] Serve-se de uma imagem para me fazer entender como vive: igual de manhã, ao tomar banho, quando seu corpo se afasta enquanto ela contempla a superfície da água. “Sou a ideia do banho no quarto sem espelhos” (BRETON, 2007, p. 94).

A questão simbólica atrelada à percepção de Nadja sobre Breton e sobre si mesma, a evocação do elemento fogo, a superfície espelhada da água: “Fogo como ‘prolongamento ígneo da luz’” (DURAND, 2012, p. 173), água como água lustral que “é a água que faz viver para além do pecado a carne e a condição mortal” (DURAND, 2012, p. 173). A sensação de estarmos sendo embalados pelas palavras de Nadja como num ritual de magia, como ao boiarmos em águas calmas, como ao vermos queimar uma chama branda, Breton-fogo, Nadja-água. Como nas imagens das simpatias primitivas<sup>74</sup> a musa embusteira Nadja costura feitiços linguísticos e simbólicos dando tonalidades mágicas para seu encontro com Breton.

O “banho no quarto sem espelhos”, se um espelho projeta múltiplas dimensões e quem sabe múltiplos “eus”, poderia Nadja estar sugerindo que por si própria, pelas metáforas aquáticas que abriga, espelhos são desnecessários posto que já encerra em si o próprio espelho sendo ela o outro eu refletido ou o próprio suporte do reflexo? Se “eu refletido”, seria um reflexo do fogo bretoniano; se “espelho”, seria ela a projetar Breton em múltiplas perspectivas, por ser mulher, por ser outridade feminina do imaginário surrealista.

De qualquer forma, habitar o silêncio como um caminhante noturno, em ambos os romances, significa dar atenção ao jogo de luz e sombra que se manifesta no símbolo, no real, no autoconhecimento de si, jogo que se constrói pelos espaços que habitamos e pelos quais somos habitados, entre o físico e o psíquico, entre o real e o supra-real, nos paradoxos entre o ser a outridade; espelhos, reflexos, imagens que se repetem, que se negam e que se afirmam eternamente e se intercambiam. As imagens femininas, assim como a esfinge que se coloca acima n’a roda da fortuna, lembram a todo instante os personagens masculinos que a roda da

---

<sup>74</sup> “Estas imagens sugerem uma espécie de magia, como a praticada hoje pelas tribos de caçadores da África. O animal pintado tem a função de um double, isto é, de um substituto. Com o seu massacre simbólico os caçadores antecipam e asseguram a morte do animal verdadeiro. É uma forma de ‘simpatia’, baseada na ‘veracidade’ atribuída ao substituto: o que acontece com a pintura deve acontecer com o original. A explicação psicológica subjacente é uma forte identificação entre o ser vivo e sua imagem, que é considerada a alma daquele ser. (Esta é uma das razões por que um grande número de gente primitiva, hoje em dia, evita ser fotografada.) Outras pinturas de cavernas provavelmente serviram como ritos mágicos de fecundidade. Mostram animais no instante do acasalamento, como o casal de bisões da caverna Tuc d’Audubert, na França. Assim, as reproduções realísticas dos animais eram enriquecidas por elementos de magia e ganhavam significação simbólica: tornavam-se a imagem da essência viva do animal. As mais interessantes figuras pintadas nas cavernas são as de seres semi-humanos disfarçados em animais, por vezes encontrados ao lado da imagem do animal verdadeiro. Na caverna Trois Frères, na França, vê-se um homem envolto por uma pele de animal tocando uma flauta primitiva, como se quisesse enfeitiçar os bichos. Na mesma caverna existe a pintura de um ser humano que dança, com chifres de veado, cabeça de cavalo e patas de urso. Este personagem, dominando uma massa de algumas centenas de animais, é, sem dúvida, o ‘Rei dos Animais’” (JAFFÉ, 1964, p. 235).

vida está a girar e para ordenar a realidade, o pensamento, o instante, é necessário um confronto com o supra-real, com os instintos, com o tempo da eternidade para além do imediato.

### 3.1 O DEVIR-MULHER ENTRE O POR-DO-SOL E A ESFINGE: processos do desejo

É a imagem do espelho nos romances estudados que nos leva em direção a um devir-mulher que arrebatava as personagens, um nomadismo d'o louco que permeia as relações e as imbrica, interligando masculino e feminino, o eu e o outro num devir molecular, o acaso objetivo e o desejo como expressão máxima do pensamento bretoniano, para tanto, convém citarmos Willer, nem linha a mais, nem linha a menos, dada a beleza expressa pela poesia que serve de mote para a aproximação que faz entre Baudelaire e Breton:

As maiores regiões, a mais pujante aldeia,  
 Não continham jamais os encantos secretos  
 Dessas que o acaso com as nuvens delinea.  
 E eis que o desejo nos fazia mais inquietos!  
 (BAUDELAIRE, 1995, p. 215 *apud* WILLER, 2016, p. 02)

Segundo Willer:

A estrofe de Baudelaire pode até mesmo ser lida como sinopse do pensamento de Breton, pela presença de dois termos ou categorias fundamentais para o surrealista: *acaso* e *desejo*. Outros procedimentos surrealistas para que a subjetividade prevalecesse ou tivesse chances perante a objetividade: um correlato de olhar nuvens, olhar manchas na parede até se delinearem formas, conforme recomendado por Leonardo da Vinci; a “flânerie”, caminhar ao acaso, também na esteira de Baudelaire; a escrita automática, o ditado não controlado do pensamento; as frases entreouvidas ao acaso ou captadas durante os sonhos; olhar espelhos, bolas de cristal, gotas d'água; registrar atos involuntários, delírios, sintomas psiquiátricos, dando atenção a seu valor estético. O conjunto das proposições levou-me a caracterizar o surrealismo como poética da alucinação ou do delírio (WILLER, 2016, p. 02).

Devemos ter clara a noção de que essa “poética da alucinação e do delírio” não é pensada meramente por seu possível viés patológico, dado o caráter positivo que assumem no imaginário surrealista, o alucinar e o delirar transcendem o sentido das enfermidades e se apresentam como possibilidades do imaginário e formas de percepção do real. Assim, o surrealismo se alia à imaginação, aos processos inconscientes naquilo que representam de mais visceral no homem, cavalo a ser domado, devaneio, misto de memória e imaginação, surrealismo molecular, algo entre a realidade, a alucinação e o delírio, mas nenhuma dessas coisas o define – como num corpo sem órgãos:

É que a questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo — o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis. Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. A vez do menino vem em seguida, mas é lhe mostrando o exemplo da menina, indicando-lhe a menina como objeto de seu desejo, que fabricamos para ele, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante. A menina é a primeira vítima, mas ela deve também servir de exemplo e de cilada. É por isso que, inversamente, a reconstrução do corpo como Corpo sem órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular. Sem dúvida, a moça torna-se mulher, no sentido orgânico ou molar. Mas, inversamente, o devir-mulher ou a mulher molecular são a própria moça. A moça certamente não se define por sua virgindade, mas por uma relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, por uma combinação de átomos, uma emissão de partículas: hecceidade. Ela não pára de correr num corpo sem órgãos. Ela é linha abstrata ou linha de fuga. Por isso as moças não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas antes deslizam entre as ordens, entre os atos, as idades, os sexos; elas produzem *n* sexos moleculares na linha de fuga, em relação às máquinas duais que elas atravessam de fora a fora. A única maneira de sair dos dualismos, estar-entre, passar entre, *intermezzo*, é o que Virgínia Woolf viveu com todas suas forças, em toda sua obra, não parando de devir. A moça é como o bloco de devir que permanece contemporâneo de cada termo oponível, homem, mulher, criança, adulto. Não é a moça que se torna mulher, é o devir-mulher que faz a moça universal; não é a criança que torna-se adulto, é o devir-criança que faz uma juventude universal. Trost, autor misterioso, fez um retrato de moça ao qual ele liga o destino da revolução: sua velocidade, seu corpo livremente maquínico, suas intensidades, sua linha abstrata ou de fuga, sua produção molecular, sua indiferença à memória, seu caráter não figurativo — “o não figurativo do desejo” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 60)

É fundamental que respiremos um instante: A ideia não é que a análise da relação entre as personagens se enquadre no binarismo, nas grandes máquinas duais, nem do masculino e feminino, nem da lucidez e loucura, não nos interessa roubar um *devir* para impor-lhe uma história ou uma pré-história, eis a necessidade de pontuar o *devir* na perspectiva de Deleuze e Guattari; para que seja possível pensarmos um surrealismo molecular, uma literatura molecular, um devir-literário que torna as obras universais e depois, um devir-mulher que permeia o relato dos protagonistas masculinos semeando velocidades e lentidões que se projetam num corpo sem órgãos, o nomadismo da carta número zero que circula por todo o baralho dando movimento à realidade das outras lâminas, esta deve ser, portanto, uma leitura que busca contemplar multiplicidades e não antagonismos.

O trânsito entre a experiência perceptível a partir das metáforas do fogo e da água: Em *Nadja*, o fogo; em *La invención de Morel*, a água. No fogo: o enigma, o acaso, o efêmero da faísca e sua intensidade ao provocar a combustão. Na água: a circularidade, a insustentável leveza, o embalar das marés e sua intensidade sutil ao abraçar os espaços. Ambas as personagens como imagens que se associam a outras imagens: as do espelho e suas múltiplas projeções, as do pôr-do-sol que com seu espetáculo de cores passageiro que embriaga por instantes o azul do céu, as da esfinge que com seus mistérios arrebatava o homem tentado a se conhecer e superar a si e aos demais:

Nadja continua distraída. Para trazê-la de volta a mim, recito um poema de Baudelaire, mas as inflexões de minha voz lhe causam novo pavor, agravado pela lembrança que guardou do beijo de pouco antes: “Um beijo no qual existe uma ameaça”. Pára de novo, apóia os cotovelos na amurada de pedra, de onde o seu olhar e o meu mergulham no rio, nessa hora faiscante de luzes: “Esta mão, esta mão sobre o Sena, por que esta mão que arde sobre as águas? É verdade que o fogo e a água são a mesma coisa. Mas o que dizer desta mão? Como é que a interpreta? Deixe ver melhor esta mão. Por que quer que a gente vá embora? Tem medo de quê? Acha que estou muito doente, não é? Não estou doente. Mas o que isso significa para você: o fogo sobre a água, a mão de fogo sobre a água? (Brincando:) Boa sorte não é, com certeza: o fogo e a água são a mesma coisa; o fogo e o ouro, coisas bem diferentes” (BRETON, 2007, p. 81).

Bachelard citando Marie Bonaparte para explicar a *realidade psicológica*, oferece um esboço da complexidade das imagens aquáticas na narrativa casareana a partir da metáfora que pressupõe o profundo e o superficial, o inconsciente e o consciente, o louco e o mago, presentes na natureza e nas coisas “O mar-realidade, por si só, não bastaria para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar”. Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe:

“Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar. E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite...” (p. 371) (BACHELARD, 1998, p. 120)

Em *La invención de Morel* a água: a circularidade propiciada a partir do efeito das marés na ativação das projeções – a repetição, a insustentável leveza entre o chumbo e a pena – a

finitude do ser e o infinito do tempo-espaço. Criatura-abrigo, Faustine, a musa das águas que aparece graças ao mar e dança em tempestades seria uma representação dos primeiros afetos? Segundo a cronologia dos afetos:

Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, *amar* uma imagem é sempre *ilustrar* um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo *infinito* é dar um sentido material, um sentido objetivo à *infinitude* do amor por uma mãe. Amar uma paisagem *solitária*, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona... Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança (BACHELARD, 1998, p. 121)

Poderia ser dessa natureza a instiga que causam Nadja e Faustine a seus apaixonados observadores? Nadja como expressão de uma liberdade e fugacidade que foi dada à Breton conhecer apenas pelo acaso possibilitado pela flânerie citadina e que com a mesma intensidade que vem se esvai. Faustine como expressão do paradoxo, algo entre a fugacidade e a eterna repetição possibilitada pela condição de ser das imagens projetadas, encontro que só pode existir na eternidade quando o corpo do personagem já não for mais corpo, apenas projeção da máquina de Morel, as quais pelos mesmos motivos que aparecem, tendem a desaparecer, ao sabor das marés.

Contemplar a relação entre as personagens masculinas e femininas de ambas as obras a partir do desejo pelo qual são tomados os personagens masculinos e seu percurso de autoconhecimento engatilhado a partir de suas musas, o desejo que leva à transformação de seu ser “homem” envolvido por um devir-mulher propiciado pelas moléculas de feminilidade que permeiam seus encontros. Para esclarecer como se dá esse processo de fundição entre o eu e o outro, marcadamente o masculino e feminino nos relatos de Breton e do personagem anônimo quando são eles que nos descrevem Nadja e Faustine sem ser pelo mero contraste entre opostos, assim o *devir*, como explicado pelos autores supracitados, pode ser um modo de representar, - um modo de nomear -, o tipo de relação que se estabelece na fruição da experiência como percebida pelos personagens masculinos afetados pela outridade feminina, nesse sentido, “de certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares”. Ou seja, “[...] devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações

formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma”. Logo,

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 55).

Se o *devir* em si mesmo é um processo do desejo, desejo este que marca as personagens dos romances em sua simbiose e se são Nadja e Faustine os objetos desse desejo que leva à transcendência de Breton e do anônimo ilhéu, é por meio da compreensão de uma “microfeminilidade”, ou seja, de um “devir-mulher” que vai se esquadrihar a questão da criação de uma mulher molecular através da qual se inicia o processo de individuação dos personagens masculinos, nesse âmbito,

Sim, todos os devires são moleculares; o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito. Ora, se isso é verdade, é preciso dizê-lo das coisas humanas também: há um devir-mulher, um devir-criança, que não se parecem com a mulher ou com a criança como entidades molares bem distintas (ainda que a mulher ou a criança possam ter posições privilegiadas possíveis, mas somente possíveis, em função de tais devires). O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. Não se trata de negligenciar, no entanto, a importância da imitação [...] Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 58-59).

Uma imagem impressionante em *La invención de Morel* nos convida à reflexão sobre a ironia da imitação, a ironia da tentativa de captar um devir e congelá-lo em imagens estáticas, tal momento é descrito pelo anônimo ilhéu quando na intenção de comover Faustine e declarar seu amor por ela – ainda não sabendo que sua musa é uma projeção -, o personagem decide criar um jardim para sua musa no qual ela é representada por uma figura gigante e ele um ser pequenino diante de tal figura magnífica, ambos feitos das flores colhidas, flores estas que

assim que arrancadas começam a morrer e seu jardim tão logo passa a existir, já começa a se decompor, definhando e morrer. Chego a duas proposições: a imitação nunca exprime exatamente aquilo que a coisa imitada é e um *devenir* de qualquer natureza, seja ele flor, animal, pedra ou mulher, existe com plenitude apenas no molecular, assim que se expressar na forma, torna-se outra coisa que não a coisa molar.

Como no *devenir* em que se projeta o louco do baralho quando transita pelas outras lâminas importunando-as, é do *devenir-mulher* a natureza dos encontros entre as personagens dos romances, no qual “tudo se reúne num bloco de *devenir* assimétrico, um zig-zague instantâneo” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 62), talvez por isso a carta do louco seja tão importante para esta análise, não é seu percurso pelo baralho também assimétrico e em zig-zague assim como a presença de Nadja e Faustine no processo de individuação dos personagens masculinos? Importantes ferramentas que como flechas certas atravessam-os com suavidade, pois, “é preciso antes que a escrita produza um *devenir-mulher*, como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num *devenir*. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 59).

Claro que se o intuito fosse traçar uma cartografia das questões do *devenir*, seria necessário seguir a trilha dos autores até o “*devenir-imperceptível*”, pois:

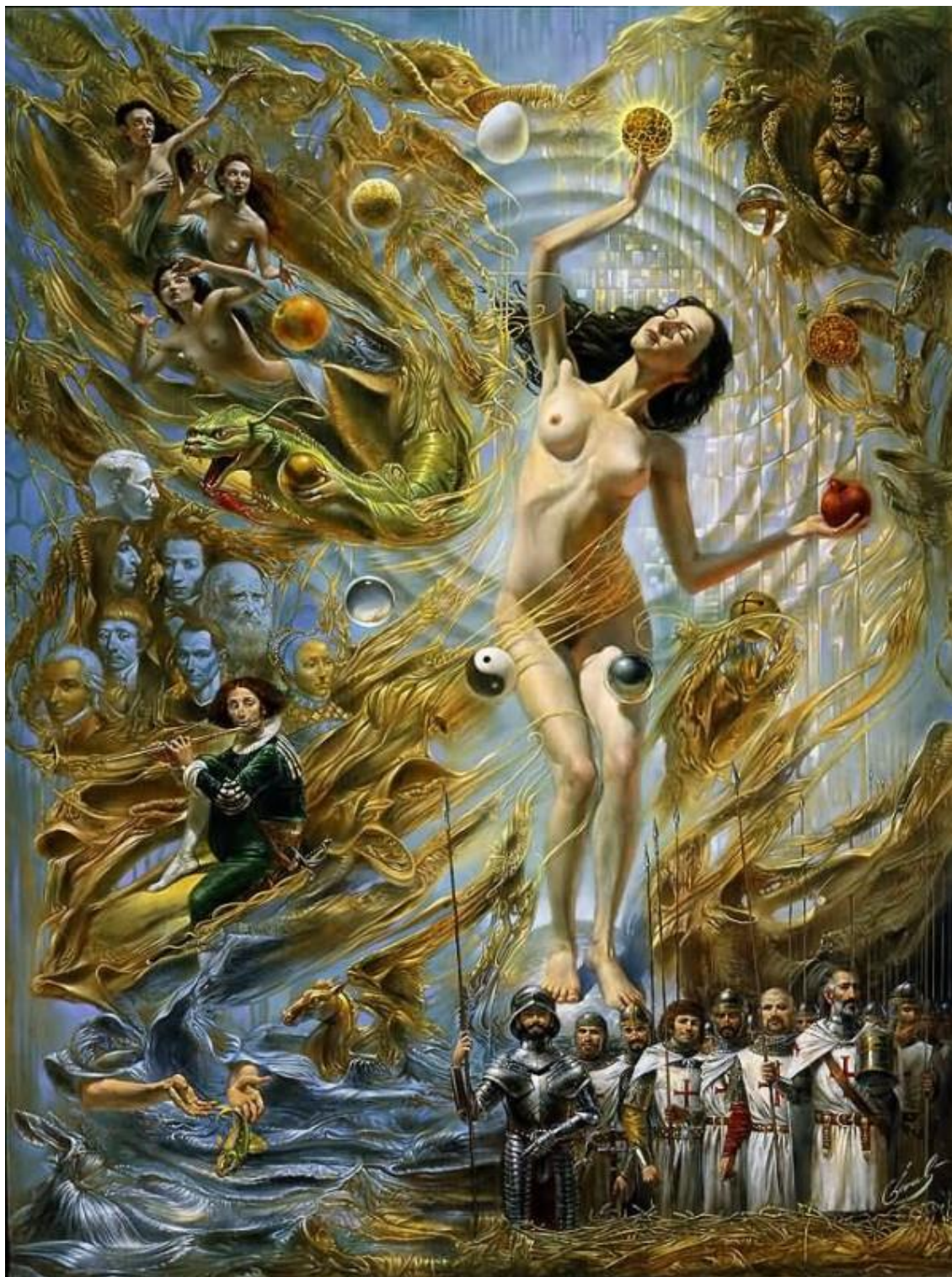
Se o *devenir-mulher* é o primeiro *quantum*, ou segmento molecular, e depois os *devires-animais* que se encadeiam na seqüência, em direção a que precipitam-se todos eles? Sem dúvida alguma, em direção a um *devenir-imperceptível*. O *imperceptível* é o fim imanente do *devenir*, sua fórmula cósmica (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 62).

Essa fórmula cósmica do *devenir*, que habita todos os outros *devires* é por certo ilustrativa no sentido de nos mostrar o quanto nesse *devenir* as personagens interpenetram-se e o quanto distinguem-se escorrendo sua relação ao nível de uma a-relação, ou de uma relação de “assignificância” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 25), quer dizer: o encontro de Breton e Nadja assim como o do anônimo ilhéu e Faustine, por contemplarem o espaço do móvel, do efêmero, daqueles encontros transitórios que aprofundam o conceito de *devenir* em “cristal-tempo” não no “[...] acoplamento de uma percepção objetiva e de uma projeção imaginária”, mas no “desdobramento do real entre sua atualidade e sua própria imagem virtual” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 19). Nesse sentido,, entre a atualidade e a virtualidade da imagem das figuras femininas na fruição entre essas e os personagens masculinos, a realidade desdobra-se e já não é possível sentir mais o quanto de sua expressão e percepção significam



os fins e não os meios de alcance até elas, mas o fato é que provocam agenciamentos que dinamizam o antes e o depois delas: “num devir qualquer (devir-animal, devir-mulher etc.), não é o término que é buscado (o animal ou a mulher que nos tornamos), mas sim o próprio devir, ou seja, as condições de um relançamento da produção desejante ou da experimentação” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 18). Não seria também esse, o fim de um conhecer-se a si mesmo? O que importa? O desaparecimento de Nadja ou a possibilidade de observá-la como a um devirimperceptível que projeta o personagem masculino? A estaticidade na repetição da projeção de Faustine ou o devir no qual entra o personagem a partir dela? “Esse desdobramento cristalino do real institui um ‘circuito interior’ em que o atual e seu virtual não cessam de se intercambiar, de correr um atrás do outro, ‘distintos mas indiscerníveis’” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 19).

Portanto, assim como se pode dizer que “Não é Moby Dick, o grande cachalote branco do romance de Melville, que interessa a Ahab: este só o persegue para se confrontar com a desmedida de sua própria vida, e essa é a verdadeira razão, a verdadeira lógica, a verdadeira necessidade de sua conduta irracional” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 18), também se torna afirmativo que não é apenas Faustine a medida da atitude do personagem sem nome, - assim como entre Breton e Nadja; é, nesse sentido, o processo de um desejo – de modo mais amplo, que os leva ao confronto consigo mesmos e que importaria quando aponto o autoconhecimento no qual se projetam a partir delas, isso justificaria não apenas a analogia com a simbologia expressa pelas cartas de tarô, já que esse em sentido amplo reflete a jornada do herói; mas também a apropriação dos conceitos junguianos para explicar a individuação, bachelardianos no âmbito das imagens poéticas e Deleuse-guattarianos no que concerne ao devir.



75

<sup>75</sup> *Equilibrium at the Absolute Distinction*, óleo sobre tela, Michel Cheval. Disponível em: <http://chevalfineart.com/gallery/eternity/b/7>. Acesso em: 24 Out. 2017.

### 3.1.1 Nadja, a pitonisa moderna: Enigmas do feminino, a efemeridade do instante e o devirmulher

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia.  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... E a noite após? — Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste<sup>76</sup>!

Breton herdeiro de Baudelaire, Nadja encarnação da passante: reflexo do céu lívido onde aflora a ventania, de doçura que envolve a prazer que assassina, efêmera beldade capaz de fazer renascer o observador tal qual Faustine ao anônimo ilhéu. A fugacidade que caracteriza as personagens femininas faz seus observadores elevarem à eternidade a possibilidade do encontro – ao único lugar no qual seria possível outro encontro: Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez! Aqueles a quem se ama em um segundo com a intensidade de uma vida e que se perdem de nós pela própria condição do existir. Quantas Nadjas e Faustines cada um de nós poderá ter em vida e por quantos motivos elas serão apenas passagem? Neblina visível apenas enquanto o sol da manhã seca o sereno da madrugada, eis que, não por serem efêmeras essas imagens tornam-se a nossos corações menos belas ou significativas, além disso, como a passante de Baudelaire, tanto menos se houver reciprocidade instantânea.

O modo como o personagem se refere a Nadja descortina uma ponte, daquelas meio nubladas que aparecem nos sonhos, entre a imagem da passante baudelariana e a efêmera de Breton:

Foi essa história que, eu também, obedeci ao desejo de *te* contar, embora mal te conhecesse, a ti que agora não podes mais lembrar, mas que, tendo sabido, como que por acaso, do princípio deste livro, vieste intervir de maneira tão oportuna, violenta e eficaz junto a mim, com certeza para me lembrar que eu o queria “escancarado como uma porta”, e *que por essa porta eu só veria entrar a ti. Entrar ou sair, senão a ti.* Tu, que de tudo o que eu disse aqui só

<sup>76</sup>BAUDELAIRE, Charles. Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/a-une-passante-baudelaire/>. Acesso em: 18 Jun. 2017.

terás recebido um pouco de chuva em tua mão, erguida para “LES AUBES”. Tu, que me fazes lamentar tanto ter escrito aquela frase absurda e irretratável sobre o amor, o único amor, “o que só pode ser a toda prova”. Tu, que, para todos aqueles que me ouvem, não deves ser uma entidade, mas uma mulher, tu, que não passas de uma mulher, apesar de tudo o que em ti me levou e me leva a crer que seja a Quimera. Tu, que fazes admiravelmente *tudo* o que fazes, e cujas razões esplêndidas, sem confinar para mim com a sem-razão, cintilam e caem mortalmente como os raios. *Tu, a criatura mais viva, que só parece ter sido posta no meu caminho para que eu prove com todo o rigor a força de tudo o que não foi provado em ti.* Tu, que só conheces o mal por ouvir dizer. Tu, é claro, idealmente bela. *Tu, que tudo leva ao romper do dia, e que por isso mesmo eu talvez jamais volte a ver...* (BRETON, 2007, p. 143, grifo nosso).

Adiante, Breton continua a nos dar pistas da intimidade, da familiaridade das imagens despertadas a partir de Nadja quando diz como se estivesse diante dela: “Sem ser de propósito, mas tomaste o lugar das formas que me eram mais familiares, bem como o de várias figuras de meu pressentimento. Nadja era dessas últimas [...]” (BRETON, 2007, p. 144). As individualidades aqui vão se tornando agenciamentos criadores de outros modos e individuações, as fronteiras vão se nublando e já não é possível medir o quanto dos personagens masculinos existe sem suas musas e as sensilidades e percepções que proporcionam tornam-se eles em uma medida tão drástica quanto necessária no percurso do autoconhecimento dos personagens. Tanto na relação do anônimo ilhéu com a imagem de Faustine quanto na percepção de Breton sobre o contato com Nadja ecoam as palavras de Deleuse e Guattari:

Sorvete flambado com suspiro. Um grau de calor pode compor-se com uma intensidade de branco, como em certas atmosferas brancas de um verão quente. Não é absolutamente uma individualidade pelo instante, que se oporia à individualidade das permanências ou das durações. A efeméride não tem menos tempo do que um calendário perpétuo, embora não seja o mesmo tempo (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 41).

Apesar de efêmeras as efemérides femininas – Nadja e Faustine – assumem o peso das imagens insondáveis de nossa imaginação pelo modo como são lidas pelos personagens masculinos, nas quais o eterno se manifesta como entidade molar impossível de ser fixada, é como se falasse de uma eternidade do instante, sem aquele ostracismo que comumente impregna a imagem do eterno como algo cristalizado, estático. Essa eternidade, então, só pode ser percebida por nós enquanto *hecceidade*<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma. E não é a mesma linguagem, pelo menos o mesmo uso da linguagem. Pois se o plano de consistência só tem por conteúdo hecceidades, ele tem também toda uma semiótica particular

Cabe dizer que tratam-se de *hecceidades* distintas estas que flertam com a eternidade em ambos os romances e que parecem se apresentar na conciliação entre a imaginação e a realidade no devir que é próprio do instante e na eternidade que é própria da circularidade feita de inúmeros instantes em devir, como o eterno retorno ou o ritornelo, como o movimento que faz girar a roda da fortuna. Em uma nota Breton nos aponta para o lugar da eternidade em sua relação com Nadja:

Até agora não me havia sido dado extrair tudo o que, na atitude de Nadja em relação à mim, decorre da aplicação de um princípio de subversão total, mais ou menos consciente, do qual darei como exemplo apenas este fato: uma noite, eu estava ao volante de um carro na estrada de Versalhes a Paris, tendo ao meu lado uma mulher que era Nadja, mas que poderia ter sido, não é mesmo, qualquer outra, e mesmo *aquela outra*, enquanto o pé dela mantinha o meu apertado contra o acelerador e, com as mãos, buscava tapar meus olhos, no esquecimento que um beijo sem fim proporciona; queria que não *existíssemos* mais, sem dúvida para sempre, a não ser um para o outro, que partíssemos assim, a toda a velocidade, de encontro às belas árvores. Que prova de amor, é verdade. Inútil acrescentar que não atendi a esse desejo. Todos sabem onde eu estava então, onde, segundo sei, quase sempre estive com Nadja. Não sou menos grato a ela por ter me revelado, de maneira terrivelmente penetrante, aonde um reconhecimento mútuo do amor teria nos levado naquela hora. Eu me sinto cada vez menos capaz de resistir a semelhante tentação *em todos os casos*. O mínimo que posso fazer é dar graças, nesta recordação derradeira, àquela que me fez compreender a quase necessidade disso. É com extrema potência de desafio que certas pessoas muito raras, que podem esperar ou temer tudo umas das outras, se reconhecerão sempre. Pelo menos do ponto de vista ideal, não raro me encontro, de olhos vendados, ao volante daquele carro selvagem. Meus amigos, os mesmos que me dariam *refúgio* em sua casa se minha cabeça valesse o seu peso em ouro e corresse um risco enorme em me esconder – só me devem essa esperança trágica que deposito neles -, da mesma forma, em matéria de amor, seria para mim apenas uma questão, com todas as condições requeridas, de voltar àquele passeio noturno. [N.A.] (BRETON, 2007, p. 138).

A tragicidade das esperanças e a eternidade capturada pelos instantes num misto de memória e imaginação. O momento do qual o personagem recorda é suficiente para lhe fazer voltar às melhores imagens, não seria capaz de ir além, a “um reconhecimento mútuo do amor”. Nesse sentido, diferentemente da atitude do personagem de *La invención de Morel*, aqui a expressão da eternidade se bifurca – enquanto em *Nadja* a eternidade pode ser situada no instante vivido e na contemplação dos momentos pela lembrança ou pela imaginação, no romance casareano o personagem encontra essa mesma eternidade em seu apelo fatal, na

---

que lhe serve de expressão. Plano de conteúdo e plano de expressão. Essa semiótica é sobretudo composta de nomes próprios, de verbos no infinitivo e de artigos ou de pronomes indefinidos (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 43)

entrega total que soluciona o problema da existência dando fim a ela pela esperança de uma possibilidade de eternidade enquanto imagem ao lado de Faustine.

Faustine, promessa de durabilidade. Nadja, promessa de fugacidade. Não julgo aqui, porém, a intensidade do sentimento que os personagens masculinos nutrem pelas personagens femininas, pois, não estão em pé de igualdade, talvez o anônimo ilhado se entregue mais facilmente à negação da vida pela própria condição de perseguido, já sem escolhas, enquanto, como sabemos, a percepção de Breton<sup>78</sup> em relação à Nadja parece ser mais do âmbito da admiração, Nadja é espírito livre, de certo modo vulnerável diante da agressividade da existência, porém, exatamente por isso, encantadora – ainda mais aos olhos surrealistas. As imagens em *Nadja* se resolvem no plano da eternidade pela escrita de Breton, misto de memória e imaginação e como afirmou o autor, sem nenhum interesse ou compromisso com a realidade dos fatos ordenados, e como poderia ser diferente em se tratando de uma história sobre Nadja? A própria Nadja sabe disso. Não poderia ser outra a essência deste encontro: o fogo e sua violência, sua capacidade de entrar em combustão e cessar deixando marcas eternas, deixando uma imagem emotiva, um fluído do fogo que atravessa o corpo, um fluído que penetra o sonhador:

Assim a *Lua*, no reino poético, é matéria antes de ser forma, é um fluido que penetra o sonhador. O homem, em seu estado de poesia natural e primordial, “não pensa na lua que vê todas as noites, até a noite em que, no sono ou na vigília, ela vem ao seu encontro, avizinha-se dele, enfeitiça-o com seus gestos ou lhe dá prazer ou dor com suas carícias. O que ele conserva não é a imagem de um disco luminoso ambulante, nem a de um ser demoníaco que se ligaria a esse disco de alguma forma, mas antes de tudo a imagem motriz, a *imagem emotiva* do fluido lunar que atravessa o corpo...” (BACHELARD, 1998, p. 126)

É claro que de certo modo Nadja situa o presente na fugacidade – pela certeza de ser fugidia, no entanto, nem por isso, é menos capaz de deixar vislumbrar uma *imagem emotiva*, imagem esta que leva Breton a dizer: “Só sei que essa substituição de pessoas termina em ti, pois és insubstituível, e que para mim seria à tua frente, por toda a eternidade, que essa sucessão de enigmas teria fim” (BRETON, 2007, p. 144). Expressão máxima dos enigmas, dos acasos

---

<sup>78</sup> Estou descontente comigo mesmo. Acho que a observo demais, mas como agir de outra forma? Como será que ela me vê, ou julga? É imperdoável que continue a vê-la se não a amo. Ou será que não amo? Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela. No estado em que se encontra, ela vai necessariamente precisar de mim, de um jeito ou de outro, de uma hora para outra. Não importa o que me peça, recusar-lhe seria odioso, tão pura que ela é, livre de todos os vínculos terrestres, pelo pouco, porém maravilhoso apego que tem à vida (BRETON, 2007, p. 86).

objetivos, a personagem feminina também é a chave para os outros enigmas: “Não és um enigma para mim. Afirmo que me desvias do enigma para sempre” (BRETON, 2007, p. 144).

Além do fogo, a água aparece como um elemento importante, superfície da água que é espelho, água que permeia a história da folclórica personagem francesa pela qual “Nadja representou-se também muitas vezes sob os traços da *Melusina*, de todas as personalidades míticas a de que se sentia mais próxima” (BRETON, 2007, p. 122 grifo nosso); a ideia do banho do qual fala Nadja poderia ser uma referência ao banho em que o marido de Melusina a espia e descobre seu segredo mágico? Seria Nadja aquela que tem segredos? Aquela que jamais acreditaria em promessas eternas? Fica o enigma no ar, e Breton sabe que “[...] considerando o mundo de Nadja, em que tudo tomava imediatamente a aparência da ascensão e da queda” tudo era possível, o personagem afirma:

Mas estou julgando *a posteriori*, e me aventuro ao dizer que não dava para ser de outra forma. Por mais vontade que tivesse, e quem sabe alguma ilusão também, eu talvez não estivesse à altura do que ela me propunha. Mas afinal, o que ela me propunha? Não importa. Só o amor, no sentido em que o compreendo – ou seja, o misterioso, o improvável, o único, o confundível e indubitável amor -, o amor a toda prova, teria permitido, neste caso, a realização do milagre (BRETON, 2007, p. 125).

Amor este que ele não está disposto a viver? De que milagre ele fala? Não seria essa a única forma para este sentimento, é Nadja que afirma: “O fim do meu fôlego é o começo do seu” (BRETON, 2007, p. 107), amores do plano das coisas que passam, contato intenso porém fugaz, olhares inesquecíveis de rostos que desaparecem com o tempo, sobrando um misto de memória e imaginação no sonhador dos abrigos do ninho, enigmas temporariamente decifráveis que como um vírus que transmuta geram novas perguntas num ritornelo de enigmas cíclicos, apenas decifráveis na completude do instante - “Diante do mistério. Homem de pedra, compreende-me” (BRETON, 2007, p. 107), a voz feminina sussurra. Amor destes que deve ser vivido com leveza, destes que, talvez, sendo o oficial e não o *underground*, cairia em completo desencanto até o vazio que turva a visão e preenche os espaços, afinal, Nadja é aquela que sabe que não se deve “sobrecarregar os pensamentos com o peso dos sapatos” (BRETON, 2007, p. 107). É o louco arquetípico que coloca seus pés para caminhar porque eles precisam acompanhar sua mente veloz, aquela que abre os olhos conscientemente diante das sombras do autoconhecimento para que seja possível enfrentar seus demônios, Nadja é aquela que fulmina Breton pois lhe apresenta outra forma de existir, (sua existência seria a representação do sonho surrealista?) e o personagem nos convida a refletir:

Sei que ela, com toda força do termo, chegou a me tomar por um deus, a crer que eu *era* o sol. Lembro também – e nada naquele instante poderia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico -, lembro de ter aparecido a ela negro e frio, como um homem fulminado aos pés da Esfinge. Vi seus olhos de avença 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. Sei que esta *partida*, para Nadja, desse ponto aonde já é tão raro, tão temerário querer chegar, se realizava com o desprezo de tudo o que se convencionou invocar no momento em que estamos perdidos, voluntariamente já bem distantes da última jangada, à custa de tudo o que constitui as falsas mas quase irresistíveis compensações da vida (BRETON, 2007, p. 102).

Nadja é aquela que abre seus olhos enquanto os outros seres os fecham, aquela que despreza tudo o quanto se convencionou como sendo uma recompensa para a vida, falso porém irresistível, nas palavras de Breton, dessas coisas que preenchem temporariamente o vazio da existência, aquela, portanto, que avançou ao nível do puro automatismo psíquico, que extravasou os limites da razão chegando ao raro e temerário ponto em que a liberdade, ao mesmo tempo que emancipa das convenções, marginaliza. Arcar com as consequências de ser o outro, de distinguir-se da massa, da multidão, é essa a árdua tarefa de Nadja, é essa a sua sina, é assim que ao mesmo tempo que surge, desaparece. Aquela que representando o início e o fim, o impulso, o caminho e a conclusão invade a escrita bretoniana e sorri: [...] por trás de grandes efusões de lágrimas. ‘Isto também é o amor’, você dizia, e mais injustamente chegaste a dizer: ‘Tudo ou nada’. (BRETON, 2007, p. 145). Aquela que representa a beleza considerada a partir de fins passionais:

Nada estática, ou seja, encerrada em seu “sonho de pedra”, perdida para o homem na sombra daquelas Odaliscas, no fundo daquelas tragédias que não pretendem abranger mais do que um dia, só um pouco menos dinâmica, ou seja, submetida a este galope desenfreado, após o qual começa, desenfreado, outro galope, ou seja, mais aturdida que um floco na neve, ou seja, *disposta, com medo de ser mal segurada, a nunca se deixar abraçar*: nem dinâmica nem estática, vejo a beleza como te vi. Como vi o que, em dita hora, num dito tempo, do qual espero, de toda a minha alma, que será novamente dito, te concedia a mim. Ela é como um trem que resfolga sem cessar na estação de *Lyon*, e que sei nunca vai partir, jamais partiu. É feita de impulsos, muitos dos quais não têm a menor importância, mas que sabemos ser destinados a provocar um *Impulso*, que tem importância. Que tem toda a importância que eu não gostaria de dar a mim mesmo. O espírito reivindica um pouco por toda parte direitos que não tem. A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo. Reino do silêncio... Um jornal matutino será suficiente para me dar notícias de mim mesmo [...] (BRETON, 2007, p. 146, grifo nosso).



Nadja de impulsos desenfreados, a galope, fugidia pela entrega ao eterno? Sempre vista, pelos olhos de Breton, o mago, a todo momento tentando decifrar a presença do louco arquetípico que é Nadja, como o sismógrafo que tenta detectar, ampliar e registrar as vibrações da terra ele tenta decifrar a presença de Nadja, esta que por vezes se estende até a busca por ele próprio pelo quanto ela diz sobre ele mesmo: “Quem vem lá?” Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o *além*, todo o além esteja nesta vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo? (BRETON, 2007, p. 134). Nadja que é o início, o fim e o meio, a nômade que perpassa a vida dos outros como o louco do tarô e permite a Breton afirmar:

Já que existes, como só tu sabes *existir*, talvez não fosse necessário que este livro existisse. Pensei que pudesse decidir de outra forma, em memória da conclusão que queria dar a ele antes de te conhecer, e que a meus olhos a tua irrupção na minha vida não tornou vã. Esta conclusão, aliás, só adquire o seu verdadeiro sentido e toda sua força através de ti. (BRETON, 2007, p. 144).

A personagem feminina representa o devir constante, fenômeno de borda que nos mostra a impossibilidade de fixá-la na prateleira das coisas ornamentais, é a outridade, o indivíduo excepcional nos mostrando que:

Há sempre pacto com um demônio, e o demônio aparece ora como chefe do bando, ora como Solitário ao lado do bando, ora como Potência superior do bando. O indivíduo excepcional tem muitas posições possíveis. Kafka, mais um grande autor dos devires-animais reais, canta o povo dos camundongos; mas Josefina, a camundonga cantora, tem ora uma posição privilegiada no bando, ora uma posição fora do bando, ora se insinua e se perde anônima nos enunciados coletivos do bando (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 21).

A personagem, assim como a figura da lâmina sem número do tarô de Marselha personifica o plano de consistência enquanto corpo sem órgãos:

O plano de consistência é o corpo sem órgãos. As puras relações de velocidade e lentidão entre partículas, tais como aparecem no plano de consistência, implicam movimentos de desterritorialização, como os puros afectos implicam um empreendimento de dessubjetivação. Mais ainda, o plano de consistência não preexiste aos movimentos de desterritorialização que o desenvolvem, às linhas de fuga que o traçam e o fazem subir à superfície, aos devires que o compõem. [...] Inversamente, o plano de consistência não pára de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora dos estratos, de embaralhar as formas a golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos. Mas, ainda

aqui, quanta prudência é necessária para que o plano de consistência não se torne um puro plano de abolição, ou de morte. Para que a involução não se transforme em regressão ao indiferenciado. Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afectos, agenciamentos? (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 51-52).

A impossibilidade de captar seu devir, já que se faz no molecular, a impossibilidade de fixá-la a torna possível pelos agenciamentos da escrita bretoniana que tenta registrar o mínimo dos extratos de seu nomadismo atuando pela memória e sem compromisso com nenhuma comprovação dos fatos. Uma escrita desterritorializada seria a forma do puro automatismo psíquico? Sobrariam apenas *afectos* e agenciamentos possíveis nas linhas do romance incapazes de fixar em completude a natureza do encontro entre Nadja e Breton, a forja de um território temporário em constante ritornelo, centro de estabilidade provisório para o caos que materializa a outridade, a beleza que “será convulsiva, ou não será” (BRETON, 2007, p. 146). A beleza que desafia os limites – não importa como; o convulsivo, nesse sentido, é algo que não deixa escolha a não ser senti-lo, vivê-lo... se não for assim, não é. Se não for assim é qualquer coisa, menos beleza, menos conhecimento, menos amor, menos vida. Se não mexe mesmo com você, não foi... O convulsivo é o que te provoca, é desejo, é o que te torna vivo.

Breton encarna o mago que tenta se tornar um “senhor das velocidades” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 54). Nadja e Faustine se expressam por velocidades diferentes provocando desejos e representando possibilidades distintas, convidando os personagens masculinos a se tornarem senhores desses movimentos, instigando-os a acompanharem seus movimentos, suas velocidades e lentidões; e se é pela escrita que o leitor toma conhecimento de ambas, também é por meio dela que se torna perceptível, seja enquanto magos ou enquanto candidatos a serem senhores de velocidade em relação às personas femininas, que em cada obra se apresentará um desfecho ímpar na resolução da experiência propiciada ao masculino pela atuação das forças femininas.

Se ambos os desfechos lançam no desconhecido o futuro dos encontros é cada qual a seu modo: Se o desaparecimento de Nadja é a própria condição do encontro entre ela e Breton e no dia seguinte sobra apenas o “[...] reino do silêncio...” no qual “um jornal matutino será suficiente [...]” (BRETON, 2007, p. 146) para dar a Breton notícias dele mesmo, uma espécie de absurdo proporcionada pela perda do chão, pela compreensão de estar ligado ao externo e ao outro, de modo que não há eu sem a outridade, Nadja desaparece e sobra apenas o incerto da vida em seu curso “normal”. Enquanto isso, em *La invención de Morel*, a total entrega, aquela que seria a única capaz de forjar o milagre do qual fala Breton – este em que estariam

inseridos ele e Nadja, caso houvesse um reconhecimento mútuo do amor –, na atitude do anônimo personagem de gravar sua imagem na máquina de Morel ao lado de Faustine, o registro de uma expressão do prestigeador aplicada ao manuseio da máquina e à atuação teatralizada que visa convencer os observadores posteriores de sua relação com Faustine, o anônimo se faz assim, senhor das velocidades e lentidões que atuam entre a máquina e sua musa.

No entanto, mesmo as sociedades primitivas sempre tentam captar de algum modo esses devires, “caçá-los e reduzi-los a relações de correspondência totêmica ou simbólica” e essa atitude “será também a morte do feiticeiro, como aquela do devir” (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 26), nesse caso, se em Nadja o devir se mantém e é impossível conjecturar a dinâmica dos momentos seguintes, em *La invención de Morel*, ficamos presos a repetição das imagens da máquina que congela o devir em imagens mais ou menos estáticas que podem ser colocadas à prova apenas pelos efeitos das marés ou de outros pelotiqueiros – como o personagem anônimo.



79

<sup>79</sup> Art of diplomacy-III, óleo sobre tela, Michel Cheval. Disponível em: <http://chevalfineart.com/gallery/reality/b/19>. Acesso em: 24 Out. 2017.

### 3.1.1.1 Faustine: Entre a fugacidade e as repetições

O defrontar-se com a imagem de Faustine, a bela figura feminina que aparece repetidamente quando o sol se põe levando o anônimo ilhéu a uma espécie de fixação, neste momento, é observado sob a perspectiva dos estudos de Bachelard (1978), principalmente, no que remete à imagem poética emergente da narrativa e à busca do ser pelos espaços de estabilidade e aconchego da casa onírica em suas relações com os valores de ninho e de concha propostos por este autor e que também atribuem ao sonho e à imaginação valores imprescindíveis para a construção da realidade psíquica das personagens do romance.

O encontro com Faustine ou a fixação que adquire por sua imagem, como disse Otto Maria Carpeaux no prólogo da edição traduzida pela Cozac & Naif (2006), talvez possa remeter ao apelo do feminino que permeou grande parte do imaginário surrealista e a expressão dos desejos que caracterizaram algumas obras do grupo surrealista seja na pintura ou na poesia.

Faustine é o objeto de várias imagens criadas pelo protagonista, desde sua primeira aparição, causando nele o estranhamento: *“En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel; [...] parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables<sup>80</sup>”* (BIOY CASARES, 1972, p. 32). Até o momento em que ela passa a ser imprescindível: *“Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible. Tal vez toda esa higiene de no esperar sea un poco ridícula. No esperar de la vida, para no arriesgarla; darse por muerto, para no morir<sup>81</sup>”* (BIOY CASARES, 1972, p. 40).

Segundo Octavio Paz (*apud* JOZEF, 2005, p. 224), em Bioy Casares “o amor é uma percepção privilegiada, a mais total e lúcida, não só da irrealidade do mundo mas da nossa”, essa afirmativa se expressa no modo como o próprio personagem percebe esse sentimento, na importância que atribui à faustine. Quando ainda não está enamorado diz: *“No espero nada. Esto no es horrible. Después de resolverlo, he ganado tranquilidad<sup>82</sup>”* (BIOY CASARES, 1972, p. 33). No entanto, após interessar-se por Faustine ele observa *“Pero esa mujer me ha dado una esperanza. Debo temer las esperanzas<sup>83</sup>”* (BIOY CASARES, 1972, p. 33).

<sup>80</sup> “Nas pedras há uma mulher observando o pôr-do-sol, todas as tardes. Traz um lenço colorido atado à cabeça; as mãos juntas, sobre um joelho; sóis pré-natais devem ter dourado sua pele; [...] parece umas dessas boêmias ou espanholas dos quadros mais detestáveis” (BIOY CASARES, 2006, p. 25).

<sup>81</sup> “Agora a mulher de lenço me é imprescindível. Talvez toda essa higiene de não ter esperança seja um pouco ridícula. Não esperar nada da vida, para não arriscá-la; dar-se por morto, para não morrer” (2006, p. 31).

<sup>82</sup> “Não espero nada. Isto não é terrível. Com esta conclusão, ganhei tranquilidade” (BIOY CASARES, 2006, p. 26).

<sup>83</sup> “Mas essa mulher me deu esperança. Devo temer as esperanças” (BIOY CASARES, 2006, p. 26).

É impossível ignorar que o sentimento por Faustine projeta o protagonista sobre sua própria existência, colocando-o diante de uma mesa – como o mago – cheia de objetos que precisa aprender a manejar, no caso deste anônimo ilhado veremos sua atenção se voltar primeiro para a realidade extra-física ou psíquica na tentativa de domar os arrebatadores sentimentos despertados pela nova perspectiva que contempla a partir da imagem de Faustine, apenas posteriormente, quando diante da máquina de Morel, seu foco se desloca efetivamente para o plano físico. Como n’o mago, ocorre o despertar para uma consciência que transita num movimento em ritornelo pela realidade material e a espiritual, ou preferivelmente, a física e a psíquica.

Descortina-se a necessidade de lidar com as sombras para enxergar a luz, compreender a natureza do processo, saber quem são aquelas pessoas que dançam na chuva, mas principalmente quem é aquela mulher mirando o poente, sair do caos em que é lançado após as primeiras aparições dos turistas e a noção de que uma figura feminina lhe projetou em um novo espaço – o das esperanças – o dos centros de afeto, dos valores de ninho. O desejo e o amor como um bálsamo, mas também como um veneno, um paradoxo do qual não se pode fugir: serão convulsivos, ou não serão. Não esperar da vida para não arriscar-se a perder, fingir-se de morto para não morrer; a aparente imobilidade das imagens em repetição, em contrapartida, não é capaz de negar o movimento, é antes, a confirmação do paradoxo inerente ao movimento que se expressa nas figuras d’a roda da fortuna<sup>84</sup>. Se trata, portanto, de pensar um “panorama mais amplo dos princípios universais” (NICHOLS, 2001, n.p) que culminam “na questão central do destino contra o livre-arbítrio” (NICHOLS, 2001, n.p) e nessa luta por assumir o controle vemos os centros de proteção que dialogam com as origens da casa onírica bachelardiana atuando, explodindo através das imagens pela tentativa humana de abrigar-se em sonhos de conforto para refugiar-se da hostilidade, nesse sentido:

[...] tanto o ninho quanto a casa onírica e tanto a casa onírica quanto o ninho — se é que estamos na origem de nossos sonhos — não conhecem a hostilidade do mundo. [...] A experiência da hostilidade do mundo — e consequentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade — são mais tardios (BACHELARD, 1978, p. 264-265).

Dessa forma, se primordialmente o ser encontra-se no abrigo do ninho antes de estar lançado na existência e só posteriormente, quando se vê lançado num mundo hostil, frente ao

---

<sup>84</sup> “*Tudo vai, tudo volta; eternamente gira a roda do ser... Tortuoso é o caminho da eternidade*” (NIETZSCHE *apud* NICHOLS, 2001, n.p).

desespero e à angustia e diante da necessidade de ser responsável pelas escolhas que fez ou nas quais foi feito, é que este ser desenvolverá os mecanismos de defesa e agressividade, pode-se dizer que, muitas vezes, buscará centros de conforto nos abrigos da infância e da casa onírica, nas imagens que voltam ao ninho, nos centros de proteção que abrigam os momentos primeiros, os afetos substanciais. Esses refúgios, tanto quanto seu lado caótico e de sombra, são necessários no processo de auto conhecer-se.

Fingir-se de morto será quase como morrer? Não é uma tentativa de retorno ao ninho, uma tentativa de fuga da dor? Se para uma boa representação e anulamento das vontades deve-se entregar-se à imobilidade forjada, por temor à vida e falta de coragem para a entrega e o sofrimento, de certo modo, confirma-se um estado de apatia tal e qual se estivesse morto, no entanto, há como fugir? O defrontar-se com essas figuras de sombra não tardará em apresentar-se de modo ainda mais inquietador, devastador, talvez. O confronto é necessário. Nesse sentido, o personagem parece ter consciência de que jamais voltará a ser o mesmo, apesar de buscar os abrigos da casa onírica. O amor por Faustine o tira do eixo e o projeta novamente numa constante que ora bordeia o caos, ora encontra zonas de estabilidade e sua imaginação trabalha em ritornelo:

O ninho do homem, o mundo do homem, nunca termina. E a imaginação nos ajuda a continuá-lo. O poeta não pode abandonar uma imagem tão grande, ou, mais exatamente, tal imagem não pode abandonar seu poeta. Bóris Pasternak escreveu justamente [...]: 'O homem emudeceu, é a imagem que fala. Pois é evidente que só a imagem pode manter-se no mesmo passo da natureza' (BACHELARD, 1978, p. 265).

Este parece ser um processo inevitável e a busca pela casa onírica se dará a partir da exposição do homem em relação à sua consciência da hostilidade do mundo fora dos abrigos do sonho. O homem está mudo porque são as imagens que falam, as imagens são a ponte entre ele e a existência e só elas podem alcançar a natureza porque apenas elas podem perdurar, mesmo se modificando, no tempo. O homem passa, as imagens ficam. Não é por isso, no entanto, que o ser deixa de criar centros de afeto, ninhos aos quais sempre volta e nos quais nossa imaginação trabalha.

Na tentativa de conquistar Faustine o protagonista decide: *“podré hacer un jardincito en el pasto que bordea las rocas. Tal vez sirva la naturaleza para lograr la intimidad de una mujer. Tal vez me sirva para acabar con el silencio y la cautela. Será este mi último recurso*

*poético*<sup>85</sup>” (BIOY CASARES, 1972, p. 47) e quando aposta nisso, aposta, de certa forma, na imagem do amor que se realiza na ação, mesmo se esta ação não atingir o resultado esperado, ela já é fundamental pelo fazer sair da inércia.

Nessa perspectiva, as flores, o amor e a morte ganham corpo no romance casareano e criam imagens importantes. Claro está, portanto, que as flores são o primeiro modo como o protagonista tenta declarar seu amor à Faustine a partir do momento em que decide fazer um jardim para ela. Nesse processo, de modo muito sutil, através das reflexões do personagem, sugere-se uma analogia entre as flores e a morte, que se expressa na imagem seguinte: “*Vi las flores [...] Después de un rato las miré, para ordenarlas, porque ya no me cabían debajo del brazo: estaban muertas*”<sup>86</sup>” (BIOY CASARES, 1972, p. 47). As flores e sua relação com a morte desenham certa efemeridade do amor, mas também, da existência, e o ser atento se questiona diante desses paradoxos, o sonho do eterno e a consciência do efêmero:

No puedo creer que después de tanto peligro, de tanto cansacio, las flores no lleguen vivas hasta la puesta del sol. Carezco de estética para jardines; de cualquier manera, entre los pastizales y las matas de paja, el trabajo resultará conmovedor. Será un fraude, naturalmente; de acuerdo con mi plan, hoy a la tarde será un jardín cuidado; mañana tal vez esté muerto o sin flores (si hay viento) (BIOY CASARES, 1972, p. 49)<sup>87</sup>.

A morte não apenas como condição do jardim, mas do próprio homem, independentemente do modo como se escolha viver a vida, depois de perigos, cansaços, flores, poemas, depois da arte e das experiências completas que temos por meio dela e por meio do amor, por exemplo; depois dos centros de afeto e dos abrigos da casa onírica experimentados nos momentos singelos da experiência de existir, mesmo assim, como uma fraude natural, uma ironia condicional para a própria existência, amanhã talvez estejamos mortos, ou depois de amanhã, mas independente de quando, temos certo que um dia todos estarão mortos.

Mesmo assim o protagonista anônimo idealiza escrever abaixo da escultura de flores que contemplará Faustine, “*una inmensa mujer sentada, mirando el poniente, con las manos*

<sup>85</sup> “[...] poderei fazer um jardimzinho na relva que bordeja as pedras. Talvez a natureza sirva para alcançar a intimidade de uma mulher. Talvez me sirva para acabar com o silêncio e a cautela. Será meu último recurso poético” (BIOY CASARES, 2006, p. 37).

<sup>86</sup> “Vi as flores [...] Pouco depois, voltei-me para elas, a fim de arrumá-las, pois já não me cabiam debaixo do braço: estavam mortas” (BIOY CASARES, 2006, p.37).

<sup>87</sup> “Não posso crer que, depois de tanto perigo, de tanto cansaço, as flores não cheguem vivas até o pôr-do sol. Careço de estética para jardins; de qualquer maneira, entre a relva e os capinzais, o trabalho parecerá comovente. Será uma fraude, naturalmente; de acordo com meu plano, hoje à tarde será um jardim cuidado, amanhã talvez esteja morto ou sem flores (se houver vento)” (BIOY CASARES, 2006, p. 38).



*unidas sobre una rodilla*<sup>88</sup> e ele próprio *"un hombre exiguo, hecho de hojas, arrodillado frente a la mujer*<sup>89</sup>", com um escrito que propõe a imagem de seu amor associada ao mistério das flores: *"Sublime, no lejana y misteriosa, con el silencio vivo de la rosa*<sup>90</sup>" (BIOY CASARES, 1972, p. 49). A poética do sublime se exprime em suas palavras pela paixão e pela busca de abrigo na casa onírica que constitui o mote para sua entrega: *"Me alegraba ser un muerto insomne. [...] Creo que me cegaban: la afición a presentarme como un ex muerto; el descubrimiento literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer"* (BIOY CASARES, 1972, p. 51)<sup>91</sup>.

Faustine, portanto, irá representar para o protagonista, o abrigo dos ninhos, porém, de um ninho descoberto muito tarde, como mostra Bachelard:

Quantas vezes, no meu jardim, conheci a decepção de descobrir um ninho *muito tarde*. Já chegou o outono, a folhagem já se torna menos densa. No ângulo formado por dois galhos, eis um ninho abandonado. Portanto, eles estavam ali, o pai, a mãe e os filhotes e eu não os vi! Tardamente descoberto na floresta do inverno, o ninho vazio despreza o seu descobridor (BACHELARD, 1978, p. 258).

Essa associação é possível a partir do momento que se percebe que já não há a possibilidade de concretizar o amor que o protagonista sente por Faustine, já que quando a “conhece”, ela já não existe mais; existe apenas como imagem, como projeção da máquina criada por Morel. Nesse sentido ela assume o valor de um ninho vazio que despreza o seu descobridor.

No entanto, quando o protagonista de *La invención de Morel* descobre ser capaz de filmar a si próprio e simular uma intimidade com sua musa, como se estivesse presente no momento em que Morel gravou a semana que se repete eternamente através da projeção das imagens na ilha, encontra novamente o abrigo e os valores de ninho, na possibilidade de existir eternamente ao lado de seu amor.

Cuidadosamente, o protagonista estuda o movimento das imagens projetadas pela máquina, os movimentos de Faustine, Morel e dos demais turistas e a partir daí, colocando a máquina para gravar, atua ao lado das projeções e ganha a possibilidade de existir eternamente

<sup>88</sup> “Uma imensa mulher sentada, observando o poente, com as mãos juntas sobre um joelho” (BIOY CASARES, 2006, p. 38).

<sup>89</sup> “[...] um homem exíguo, feito de folhas, ajoelhado diante da mulher” (BIOY CASARES, 2006, p. 39).

<sup>90</sup> “Sublime, não distante e misteriosa, com o silêncio vivo de uma rosa” (BIOY CASARES, 2006, p. 39).

<sup>91</sup> “Agradou-me ser um morto insone. [...] Creio que me cegavam: o gosto de me apresentar como um ex-morto; o achado literário ou cafona de que a morte era impossível ao lado daquela mulher” (BIOY CASARES, 2006, p. 40).

ao lado dela, simulando uma interação entre si e as imagens gravadas. É claro que graças a isso, o protagonista acaba vendo, aos poucos, o desfalecer de sua própria vida, no entanto, isso já não importa, porque sua morte será recompensada pela possibilidade de viver a eternidade ao lado de seu amor, Faustine.

Observe no fragmento abaixo o modo como se dá esse processo no qual o protagonista estuda e grava sua imagem ao lado da imagem de Faustine:

Cuando me sentí dispuesto abrí los receptores de actividad simultánea. Han quedado grabados siete días. Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar (BIOY CASARES, 1972, p. 150)<sup>92</sup>.

Assim, quando finalmente termina de gravar sua imagem, o protagonista contempla a possibilidade de viver a eternidade ao lado de sua musa:

Cambié los discos; las máquinas proyectarán la nueva semana, eternamente. Una molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene — como creo — los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad (BIOY CASARES, 1972, p. 151)<sup>93</sup>.

Logo, a relação entre eles será, no plano das imagens, eterna, caso se leve em conta que “as relações, as determinações espaçotemporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades (DELEUSE & GUATTARI, 1997, p. 43). Faustine representa, sendo assim, uma possibilidade de proteção pela imagem que ele cria a respeito dela, devolvendo ao protagonista a estabilidade e o aconchego em detrimento de toda a hostilidade que enfrentou

---

<sup>92</sup> “Tão logo me senti disposto, liguei os receptores de atividade simultânea. Gravei sete dias. Representei bem: um espectador desprevenido pode imaginar que não sou um intruso. Isto é o resultado natural de uma laboriosa preparação: quinze dias de contínuos ensaios e estudos. Infatigavelmente, repeti cada um de meus atos. Estudei o que diz Faustine, suas perguntas e respostas; muitas vezes intercalo com habilidade alguma frase; parece que Faustine me responde. Nem sempre a sigo; conheço seus movimentos e costume me adiantar. Espero que, em geral, passemos a impressão de sermos amigos inseparáveis, de nos entendermos sem necessidade de falar” (BIOY CASARES, 2006, p. 120-121).

<sup>93</sup> “Troquei os discos; as máquinas projetaram a nova semana, eternamente. Um incômoda consciência de estar representando me privou de naturalidade nos primeiros dias; venci-a; e se a imagem tem - como creio - os pensamentos e os estados de ânimo dos dias da tomada, o gozo de contemplar Faustine será o meio em que viverei a eternidade” (BIOY CASARES, 2006, p. 121).

até então, devolve o sentido à sua existência e posteriormente, devido à curiosidade que despertou, torna-o um conhecedor do segredo que abriga a ilha, oferecendo a ele a eternidade graças ao desejo que ele tem de estar ao lado dela.



---

<sup>94</sup> *Angel of Key West*, óleo sobre tela, Michel Cheval. Disponível em: <http://chevalfineart.com/gallery/eternity/b/42/>. Acesso em: 24 Out. 2017.

## 4 CONCLUSÃO

Dessa banalidade, faço então uma imagem sincera, uma imagem que é minha, como se eu tivesse inventado, seguindo a minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso (BACHELARD, 1978, p. 215).

Como Bachelard (1978, p.213) “Quantas vezes, desde que eu li” *Nadja* e *La invención de Morel*, “fui habitar” a cidade de Paris e a ilha misteriosa que abriga as projeções, acompanhando seus protagonistas em cada espaço, por todos os caminhos, por todo canto, em seus encontros com as personagens femininas, entre acasos e enigmas, em cada sonho, em cada questionamento, em suas buscas e em suas solidões. Uma pergunta em particular ecoou durante todo este processo: *Quem sou?* Tanto no que cabe a mim enquanto sujeito desta escrita, quanto naquilo que se construiu a partir dela no confronto com os objetos.

Se através da ciência, da razão e da tecnologia, o século XX se propôs a responder algumas das grandes questões da humanidade, mesmo assim, nem por isso é possível dizer que se tratou de um período no qual as contradições e questionamentos, que sempre rondaram a mente humana, estiveram menos evidentes, talvez o contrário. Nesse sentido, a pergunta trazida no início de *Nadja* ainda é capaz de ressoar do século em que se forjou, a partir da escrita bretoniana, até sua atualização para o século XXI e mais que isso, permanecer uma incógnita para aquele que se defronta com ela, o sentimento de dúvida do ser diante da existência, portanto, permanece.

Ainda sobre o século que contextualiza os romances *Nadja* e *La invención de Morel*, considero que nos proporcionou uma mostra das grandes contradições que formam a realidade e ainda uma expressão da crueldade que pode marcar a afirmação do eu em detrimento do outro. Desse modo, se por um lado pôde-se ter esperanças no que concerne à compreensão do real por meio das principais teorias do século (marxismo e psicanálise, por exemplo); o aumento da expectativa de vida por meio de descobertas como a da penicilina; “igualdade” de direitos pela conquista do direito de votar pelas mulheres, enfim, entre tantas outras questões das quais este século foi palco, por outro lado se sabe ser impossível uma mirada para este momento histórico sem se considerar o horror da guerra.

Nessa perspectiva, trata-se de um século que colocou a esperança em evidência, mas principalmente proporcionou uma descrença latente quando deu mostras de que de nada adiantam a ciência, a tecnologia, o conhecimento, as promessas de futuro, se elas forem usadas por mãos embusteiras. Sob outro ângulo, o apelo racional e as promessas de futuro que foram depositadas nele, suprimiram uma série de outros modos de experienciar a existência e a

*imaginação* talvez tenha sido a primeira a ser requisitada pelos que estavam insatisfeitos com as contradições que se mostravam pelo uso da racionalidade desenfreada, entre eles, os surrealistas.

No primeiro capítulo deste trabalho com a contextualização das obras em seu meio de produção e seu deslocamento desse contexto para aproximá-las, me amparei nas premissas que definem a literatura comparada e a possibilidade de explorar as obras literárias para além dos conceitos de nação e hierarquia, portanto, mostrei a partir de algumas das principais teorias do século, ser possível o diálogo entre as narrativas por meio de certas características que as aproximam no que se refere, principalmente, aos personagens centrais das obras.

Algumas questões, portanto, foram de suma importância no sentido de promover um diálogo entre as obras: Parti do conceito de imagem poética bachelardiano, o qual projetou-se em duas direções, a primeira delas se manifestou na compreensão de que as imagens possuem certa autonomia e no momento que emergem acessam um passado que ressoa em sua atualização e sempre expõe um misto de memória e imaginação; a segunda, atrelou essas formas que emanam, sempre, aos espaços de estabilidade do ser aceitando que estes se dão na simbiose entre o espaço físico e o psíquico, nesse âmbito, a realidade se constrói a partir dessa dinâmica e compreende aspectos inconscientes, além dos conscientes. Diante disso, justifiquei a comparação entre os romances e no que tange aos enredos pude mostrar o modo como estes espaços são constitutivos nas personagens e conferem às narrativas uma realidade enriquecida pelas profundezas do inconsciente.

Problematizo especialmente a forma como o espaço físico nos romances, apesar de diferente, contribui para a criação de uma atmosfera onírica preenchida com os valores da imaginação e o simbólico, tornando-se o palco dos encontros enigmáticos que anunciam uma mudança nos personagens masculinos, que ajuda a construir uma atmosfera surreal em torno desses lugares por sua relação com o estranhamento e ainda com determinados valores de casa bachelardianos.

Palavra-chave no texto e mote para adentrarmos ao universo surrealista, o termo *inconsciente* potencializa e expande nossa compreensão do real, permitindo mostrar a complexidade das personagens, já que os elementos que se destacam nas histórias pendem menos para as explicações racionais do real e mais para uma atenção que se dá aos mistérios, aos acasos, aos sonhos, às profundezas de sombra que são a outra parte da percepção consciente, iluminada pela razão. Conseqüentemente, como os próprios surrealistas que se dedicaram a estudar as teorias do inconsciente por meio de seus principais autores, abordei brevemente alguns conceitos de Freud, principalmente no que concerne ao estranhamento, mas me centrei

mais nos conceitos de Jung, principalmente porque dialogam bem com a fenomenologia de Bachelard e mais ainda, porque permitiram a interlocução com os arquétipos do tarô de Marselha, assim, ajudando a demonstrar a jornada de individuação dos personagens masculinos dos romances e a repercussão das imagens arquetípicas nas personagens literárias.

No que retoma as preocupações surrealistas, trabalhei com os acasos objetivos e com o papel do observador que revive a atitude do *flâneur*, nesse ponto, demonstrei que mesmo havendo um deslocamento do espaço físico onde comumente se emprega a *flanerie*, ou seja, nas grandes cidades que contém as multidões, para uma ilha quase inóspita, há uma postura, uma atitude de flunar que pode deflagrar essa conduta diante da outridade, nesse sentido os personagens masculinos, em especial, se apresentaram dotados desta potência.

Demonstrei ainda, no intuito de explicar a questão da outridade que inspirou os surrealistas atrelada à imagem do feminino e na intenção de frisar o modo como são fundamentais as figuras femininas nas obras e sua atuação como gatilho para a jornada de autoconhecimento na qual são lançados os personagens, a maneira como elas aparecem revestidas de material simbólico no imaginário masculino nos romances.

Utilizei alguns conceitos de Deleuze e Guattari, especialmente os que se referem ao fenômeno de borda e ao devir, já que as personagens femininas, enquanto outridade, representam a relação da matilha e do anômalo e projetam os protagonistas masculinos em um devir-mulher, conexões de ordem rizomática e atuando em ritornelo, esses conceitos foram fundamentais para aplicar uma análise que não fosse meramente estrutural, linear, binária, para que não pensássemos em extensão e características, mas em intencionalidades e dimensões, resaltei, assim, a relevância dos *afectos* entre as personagens em seu relacionamento com a outridade.

Uma dessas dimensões vê nos sonhos e na importância das coincidências, acasos e mistérios, uma expressão do inconsciente tentando se manifestar, criando conexões capazes de articular passado, presente e futuro, de qualquer modo, impera o cíclico governado pela não linearidade, *devires* de instantes, instantes em fluxo.

Encontros de ordem do simbólico porque se situam além da dimensão espaço-tempo e da percepção consciente, a realidade nas narrativas aumenta consideravelmente seus níveis, as dimensões do real que se expressa pelo inconsciente, pelos sonhos, pela imaginação, pelos acasos objetivos, pela efemeridade e fugacidade, a explosão das imagens poéticas nos coloca diante daquelas coisas que não podem ser capturadas senão momentaneamente, como demonstrei com a roda da fortuna, que deve ser analisada em profundidade, para além da cena capturada na figura, no movimento contínuo de sua roda, no confrontar-se com os instintos e

no intercâmbio de posição das criaturas que giram, seria o real apenas uma tentativa de capturar o movimento contínuo do tempo?

O encontro com o feminino nas obras denota uma tentativa de captura, mas se apresenta sempre fugaz, envolto em sombras, misterioso, enigmático e isso se resolve pelo simbólico, nos sonhos, nos acasos. A personagem *Nadja*, não obstante, representa uma entrega ao escuro e abissal, aos instintos e à natureza passional, “alma errante”, “outridade livre”. A imagem de Faustine, por seu turno, assume a forma enigmática das esfinges, bem como Nadja que entoa os ares de pitonisa, ambas como figuras arquetípicas, possíveis representações do feminino, herdeiras das esfinges, da mãe devoradora arquetípica ou mãe negativa, lado escuro d’a imperatriz, que possui relação com os instintos, nos remetendo à criatura sentada acima d’a roda da fortuna.

Ainda mediante o trabalho com as cartas do tarô, as personagens de *Nadja* e *La invención de Morel* foram observadas a partir da ideia de uma transformação que vivenciam, um processo expresso pela carta d’o carro que compreende alguns elementos funcionando como gatilhos que se acionam do externo para o interno guiando os protagonistas no processo de individuação.

Exercendo função central nas narrativas e na construção das personagens, se expressam na busca que move o ser durante sua existência, essa inserção nos caminhos do autoconhecimento, tentativas de significar o existir, dando sentido à vida, um constante perguntar-se sobre quem somos e o que podemos diante disso. Demonstrei, portanto, em que sentido essa jornada marca os personagens em profundidade, e em que medida essa busca traduz o diálogo com a psicanálise, nessa perspectiva, tornando possíveis essas experiências a partir dos encontros entre o masculino e o feminino, instaurando uma atmosfera que compreende um antes e um depois de Nadja e Faustine.

Nessa relação, se apresenta uma tentativa de sintonizar o particular e o universal, desse modo, esses encontros se estimulam por elementos do acaso, dos sonhos, dos mistérios, da imaginação, material simbólico por entre o qual se forma um elo de comunicação entre sua racionalidade limitada e o inconsciente e que é acionado após o encontro com o feminino.

Outras duas cartas do tarô nos foram de grande valia, a d’o louco e a d’o mago. A primeira foi apresentada em consonância com a ideia do fenômeno de borda, do anômalo e as dimensões que ele descortina na tomada das ações de Nadja em sua liberdade, principalmente, o que, nesse sentido, nos leva ao trunfo d’o mago associado ao papel de Breton. Nadja e as dimensões de sua liberdade. No que concerne a estes arquetipos em ação em *La invención de Morel*, ressaltei o fato de que tudo dependerá do prisma no qual projetarmos nossa visão, assim,



quando consideramos a fidelidade da atividade da máquina, Faustine e as outras imagens atuarão como borda sob a tutela d’o mago que se expressa tanto em Morel (o criador), quanto no protagonista anônimo que, posteriormente, vai manipular a máquina e se inserir nas gravações, por outro lado, ele próprio em vários momentos se apresentará como “o louco”, a borda, ou o anômalo. Nessa linha de raciocínio, acompanhamos o bailado d’o louco e as habilidades alquímicas d’o mago na conexão entre Nadja e Breton pelas ruas do contexto citadino e ainda no contato do protagonista anônimo com as projeções pela mescla da realidade natural e a virtual, forjadas pela máquina na ilha.

Faustine, como vimos, potencializa novos sentidos à relação do personagem anônimo com sua existência e amplia sua realidade para além da necessidade de subsistência na ilha, fazendo com que ele preste atenção nos eventos oníricos, nos ocasos (que permitem a aparição de sua musa) e o projeta, por fim, na transformação de sua realidade proporcionando uma transcendência que vai do plano físico, para o plano das imagens. Nadja, em outra medida, aparece no paradoxo entre o eterno e o efêmero tempo, imortalidade e efemeridade, assim como surge, portanto, desaparece.

Destaco, todavia, que, mesmo no plano eterno das imagens repetitivas da ilha, não é possível afirmar que haja mais fugacidade em Nadja do que em Faustine, desse modo, mesmo diante da repetição e da aparente fixidez, sua imagem dura apenas o tempo ditado pelas marés e pode jamais voltar a aparecer, claro está, porém, que Nadja por fazer do elemento surpresa a expressão de sua liberdade, é tanto mais livre quanto menos imagem do Faustine, mas nem por isso menos real para o protagonista enamorado do romance casareano. Demonstrei, dessa maneira, que ambas levam os protagonistas masculinos à surpresa ou ao risco, Nadja como “alma errante”, Faustine condicionada no perpétuo silêncio ou à repetição de palavras no vazio e portanto, não menos vacilante do que Nadja.

Seguindo essa mesma linha apontei, a ação dos trunfos e o modo como condensam em si linhas múltiplas que se interpenetram, dimensões de tempo-espço que contemplam a multiplicidade como prerrogativa para explorarmos os arquétipos. Nesse contexto, se apresenta a potência dos acasos-objetivos, as ligações entre passado, presente e futuro e ganha sentido aquilo que não se pode explicar apenas pela racionalidade. “O mago” foi fundamental, conseqüentemente, pela potência de se tornar um maestro dos instantes, um especialista em mesclar as realidades que transitam entre o “material” e o “transcendental”, ou o plano físico e o “espiritual”, forjando sua atuação para além do tempo-espço.

A *flanerie*, como mostrei, tomando cada um dos personagens masculinos em suas particularidades, foi mister na intenção de explicitar o masculino também em sua potencialidade

para o anômalo ou borda e ainda em sua proximidade com o eterno caminhar d'o louco arquetípico. Como vimos, a efemeridade que se instaura na atmosfera graças ao feminino, torna seu desaparecimento uma prerrogativa, o próprio sentido de seu aparecimento, o que lhe confere uma conotação semelhante à do objeto de estudo do *flâneur*: o outro, a multidão. Ambos os personagens parecem não mais estarem sozinhos desde o encontro com o feminino, as imagens delas estão sempre à sombra, mesmo que sua marca seja a fugacidade. Do mesmo modo que a multidão está sempre à sombra do flâneur, a outridade feminina está sempre à sombra do eu masculino.

Com relação à Nadja e Faustine, apresentei a partir delas uma expressão de certos fenômenos que transitam entre a liberdade e a margem, entre a fugacidade e a repetição, e de certos paradoxos, como o jogo de sombra e luz, consciente e inconsciente. Assevero uma necessidade em se contemplar a relação entre as personagens masculinas e femininas a luz do *desejo* pelo qual é arrebatado o masculino, o lançando em um *devoir* que contém moléculas de feminilidade, *microfeminilidades*, “devoir-mulher”.

No que concerne à questão do tempo, principalmente porque se manifesta entre a efemeridade e a eternidade das imagens também expus a necessidade de pensá-lo no âmbito do *devoir*, assimétrico e em zigue-zague, concordando com a ideia de que apesar de diferentes, um não representa menos tempo que o outro, embora não se trate do mesmo tempo. Nadja e Faustine, nesse âmbito, – pressupõem uma referência aos centros de afeto, às imagens insondáveis da imaginação e como constatamos, nelas o eterno se apresenta como entidade molar que não pode de ser fixada, apenas captada momentaneamente. Nesse sentido, aponte para o modo como cada obra problematiza a questão do tempo – enquanto em *Nadja* ele parece se situar no misto entre a experiência e a lembrança mesclada à imaginação, pelo fato de Nadja ser passageira na vida do protagonista, em *La invención de Morel* há uma tentativa de congelar a experiência a partir da ação da máquina e da eterna repetição das imagens gravadas, mesmo assim, Breton tenta eternizar sua musa por meio da escrita assim como o anônimo personagem por meio do registro em seu diário.

Nadja é aquela que representa os começos e os finais, o impulso criador. É, nesse sentido, impossível captar seu *devoir*, e sabemos portanto, que o registro escrito do romance tenta dar forma a ele, mas capta apenas parcialmente a imagem de Nadja. Nesse âmbito, os *afectos* e agenciamentos que descreve são mais interessantes do que fixar uma natureza dos encontros. Faustine, por sua vez, representa os intervalos e as durações, seu *devoir*, apesar da fidelidade com que a máquina interfere no real, ainda não pode ser captado pois essa tentativa

torna-o outra coisa que não *devir*, dessa forma, tanto pela ação da máquina, quanto pela escrita do anônimo protagonista.

Os personagens masculinos, no que compete às questões do *devir*, tentam manipular, de certo modo, essas velocidades cuja intensidade é diferente em cada uma das personagens e estas fazem sentir seus efeitos no masculino também de modo díspar. Faustine, portanto, sofre duas tentativas de ter seu *devir* capturado, e apesar de não podermos afirmar com certeza que sua imagem é menos fugaz que a de Nadja, também não podemos negar o fato de que por se tratar de uma projeção a velocidade de seu *devir* se comparado com o de Nadja, será um tanto mais lenta, claro que isso muda se pensarmos sua potencialidade aos olhos de seu enamorado observador e os efeitos que nele provoca. De qualquer modo, tratam-se de *devires* diferentes.

Sobre a aparente oposição que há pelo manuseio do par de opostos – masculino e feminino – destaquei que sua dinâmica não almeja dicotomizar a realidade, do mesmo modo no que tange aos termos racional e irracional, consciente e inconsciente, nesse sentido almejei uma tentativa de pensar o real em amplitude ou em *latitude*, a partir de sua densidade e das multiplicidades em um ritornelo infinito. Nesse âmbito, pudemos contemplar por meio da ação das personagens masculinas e femininas uma expressão da jornada de *individuação*, do ser que confronta a outridade, jogo de sombra e luz, nem sempre belo e bom, mas sempre necessário. Nessa perspectiva, explorei o contexto das personagens em seu dinamismo, entre o eu e alteridade no jogo social, portanto, apontei que o confronto entre os arquétipos não leva apenas ao binarismo, pois busca se expressar por linhas de intensidade, de modo rizomático, já que não há linearidade ou hierarquias de valor. Dessa forma, foi possível perceber o jogo de intensidades entre o masculino e o feminino.

Por fim, expliquei as nuances entre os romances dando atenção a este jogo de sombra e luz que compõe o real, o símbolo, a jornada de *individuação* que vai se construindo entre os espaços físicos que ocupamos e as conexões psíquicas que promovemos, formando os espaços de estabilidade do ser. Esse mesmo potencial foi trabalhado no que concerne ao real e o supra-real, aos paradoxos entre o ser e o outro, considerando, a partir da explosão das imagens poéticas que emergiram, a relação com os espelhos, os reflexos, as repetições, numa dança entre a negação e a afirmação, em ritornelo.

As imagens femininas, assim como a esfinge que está posicionada no topo d'a roda da fortuna, pela força de seu *devir*, irão durante ambos os percursos narrativos convidar os personagens masculinos à compreensão de que a roda da vida está girando e, como demonstra o processo de *individuação*, para que seja possível organizar a realidade, a consciência, o

momento, será mister confrontar-se com a sombra, com a outridade, com os instintos, com o tempo da eternidade para além do tempo presente.

Contudo, concluí com este estudo de que forma estaremos não apenas limitados, mas sobretudo nos boicotando quando nossa compreensão do real se limitar apenas às possibilidades lógicas e racionais, há outras dimensões compondo o real que podem ser exploradas e que precisam retomar seu lugar, dentre elas o espaço dos sonhos e da imaginação, como propuseram os surrealistas. Talvez, expandindo nossos horizontes, abrindo as portas da percepção, acessando os espaços do inconsciente, possamos ao fundo ouvir as vozes de Nadja e Faustine clamando pela necessidade de uma realidade mais generosa com o onírico e com a imaginação, dançando juntas ao lado do anônimo protagonista casareano uma dança tribal e frenética, entoando mantras que nos deixarão ébrios e tanto mais lúcidos ao final, em algum lugar numa outra margem ainda há espaço para sonhar e essa margem não está fora de nós, apenas precisamos acessá-la e a ela nos entregarmos.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores XXXVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 180-354.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Bernadini, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BARCA, Pedro Calderón de la. La vida es sueño. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Colección Austral: Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 18ª ed.

BATCHELOR, David. Essa liberdade e essa ordem: A arte na França após a primeira guerra mundial. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (Org.). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 03-86.

BITTENCOURT, Amanda Rosa. **Borges e o outro**: uma análise psicológica do duplo. In: X Semana de Letras - PUCRS, 2010, Porto Alegre. Anais da X Semana de Letras - PUCRS. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Amanda-Rosa-de-Bittencourt.pdf> Acesso em: 13 Mar. 2017.

BOURROUL, João Mello. 5 conceitos que foram revolucionados pela Teoria da Relatividade Geral. **Revista Galileu**, 2015. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2015/11/5-conceitos-que-foram-revolucionados-pela-teoria-geral-da-relatividade.html> Acesso em: 11 Set. 2016.

BRETON, A. **Nadja**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 184 pp.

\_\_\_\_\_. **Manifesto do Surrealismo**. 1924. Disponível em: <http://www.cultura-brasil.org/zip/breton.pdf> >. Acesso em: 29 jul. 2014.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Trad. Samuel Titan Jr; Pról. Jorge Luis Borges; Posf. Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2006. (Coleção Prosa do Observatório)

\_\_\_\_\_. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Emecé, 1994.

COSTA, Márcia Ávila Mocchi da Silva. **Estética da Recepção e Teoria do Efeito**. 2011. Disponível em: [http://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est\\_recep\\_teoria\\_efeito.pdf](http://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teoria_efeito.pdf) >. Acesso em: 29 jul. 2014.

DELEUSE & GUATTARI, **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. vol. 1 / Gilles Deleuse, Félix Guattari; Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/IgorDuarte2/Deleuse-guattari-mil-plats-capitalismo-e-esquizofrenia-vol-1> Acesso em: 19 Abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. vol. 4 / Gilles Deleuse, Félix Guattari; Trad. Sueli Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Introdução: Rizoma. In DELEUSE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs** (Capitalismo e Esquizofrenia). Vol. 1. Trad: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FER, Briony. Surrealismo, Mito e Psicanálise. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (Org.). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-249.

FRANZ, M. L. Von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 154-224.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. 5. ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: O breve século XXI (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JAFFÈ, Aniela, O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 225-266.

JOZEF, Bella. **História da Literatura Hispano-Americana**. 4. ed., rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance Hispano-Americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 5ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.

\_\_\_\_\_. **Psicologia do inconsciente**. 2ª edição. Petrópolis, Vozes, 1980.

KOMOSINSKI, Lionira Maria Giacomuzzi. **Literatura nos cursos de Letras: em ensino centrado no leitor**. Erechim: EdiFAPES, 2001.

LEITE, Afonso Celso Lana. **Articulação do simulacro em A Invenção de Morel**. 2008. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008. Disponível em: < <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/1851> >. Acesso em: 24 set. 2014.

NICHOLS, Sally. **Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 2001. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/22961090/nichols-sallie-jung-e-o-taro>. Acesso em: 02 Jul. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. Trad. José Mendes de Souza. Versão para ebook: 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>. Acesso em: 17 Out. 2017.

VERAS, Ingrid Almeida. **Revista Filosofia Capital** (Vol. 4). Heráclito de Éfeso: Tudo é um. Porto Alegre, 2009, p. 54-58. Disponível em: <http://webcache.Googleusercontent.com/search?q=cache:fzZhJpvPNZoJ:www.filosofiacapital.org/ojs-2.1.1/index.php/filosofiacapital/article/download/112/91+&cd=10&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=BR>. Acesso em: 18 Jun.2017.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna** (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo – USP, 2007.

\_\_\_\_\_. **Mais sobre surrealismo e filosofia: a questão do sujeito**. **Revista Limiar**. Vol.3, nº5. 2016.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: [escolanomade.org/wp-content/.../Deleuse-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf](http://escolanomade.org/wp-content/.../Deleuse-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf). Acesso em: 26 Jun. 2017.

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS. Divisão de Astrofísica. Disponível em: [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/920884/mod\\_book/chapter/2636/restrita/aula\\_TRG\\_CEU.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/920884/mod_book/chapter/2636/restrita/aula_TRG_CEU.pdf) . Acesso em: 08 Set. 2016.