

SURREALISMO E AUTOBIOGRAFIA

AUTOBIOGRAFIA - ALGUNS CONCEITOS OPERATÓRIOS FUNDAMENTAIS

«La biographie d'une personne faite par elle-même.» (Jean Starobinski) (1).

Simple, esta definição dificilmente deixa entrever toda a problemática que lhe pode estar subjacente. Está aqui definida a identidade do narrador/autor e do herói ou, se quisermos ser mais precisos, do autor enquanto sujeito da enunciação e do enunciado, sendo que esse enunciado estará, em princípio, na 1ª. pessoa.

Mas experimentemos outras definições:

«Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.» (Philippe Lejeune in "Le Pacte Autobiographique).(2)

Se estas definições nos fazem pensar nas que se encontram nos dicionários é porque, de facto, o são, embora modificadas pelos respectivos autores — a de Starobinski quase o não está — de acordo com as suas próprias escolhas e com o uso que lhe pretendem dar. É o próprio Lejeune que o confessa num artigo posterior — «Le Pacte Autobiographique (bis)»(3) — embora não rejeitando a sua primeira definição já que precisava de um ponto de partida suficientemente concreto e delimitado para a sua análise da autobiografia enquanto género literário. No entanto, e para mostrar quão subjectiva tinha sido a escolha das características por ele apresentadas, transcreve-nos uma outra definição do **Dictionnaire Universel de Littératures** (1876), de Vapereau:

"Autobiographie: (...) oeuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments. (...) L'autobiographie laisse une large place à la fantaisie, et celui qui l'écrit n'est nullement astreint à être exact sur les faits, comme dans les mémoires, ou à dire la vérité la plus entière, comme dans les confessions."(4)

Considera este último autor que se pode incluir dentro das autobiografias obras tão díspares como **O Discurso do Método** de Descartes ou os **Pensées** de Pascal.

Embora Lejeune tenha revisto a sua primeira definição, não restam dúvidas quanto ao facto de, hoje em dia, e sempre que se pretende fazer um estudo sobre a autobiografia, se recorrer ao que ele definiu como o *pacto autobiográfico*: basicamente, ele consiste na identificação

feita através do *nome* entre o autor, o narrador e a personagem principal da obra.

Será sempre esse pacto, explícito logo a partir do título ou implícito na própria obra que progressivamente o vai revelando, que permitirá ao leitor identificá-la como sendo uma autobiografia. Esta será, portanto, uma narrativa autodiegética cujo autor se identifica através do nome com o narrador:

«L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).»⁽⁵⁾

Assim, o que distingue essencialmente a autobiografia do romance autobiográfico, que não apresentam nenhuma diferença se nos limitarmos a fazer uma análise estritamente interna do texto, é precisamente a ausência desse *pacto autobiográfico*. Em contrapartida, e sempre segundo Lejeune, no romance haverá um "pacte romanesque" que implica a não identidade entre o autor e o narrador e a "garantia" da ficcionalidade que é dada, em geral, pelo subtítulo — *romance*. Note-se que não é a verdade dos factos narrados o factor considerado essencial para classificar uma obra como autobiografia. Se o autor mente, propositalmente ou não, dizendo, ao mesmo tempo, que nos está a contar a sua autobiografia, a obra terá que ser considerada como tal "por direito", como diz Lejeune, já que respeita o pacto autobiográfico, ainda que "de facto" o não seja. Em contrapartida, ainda que um autor confesse que o herói do seu romance se assemelha muito a si próprio, o romance nunca será considerado uma autobiografia pelo simples facto de se dizer romance — portanto ficção — e não haver a identificação de nome necessária ao *pacto autobiográfico*.

Talvez fosse ainda conveniente distinguir aqui o «espaço autobiográfico»: um bom exemplo para ajudar a perceber o que é esse espaço é o caso de Victor Hugo. Este sempre se recusou a escrever uma autobiografia, embora a época fosse propícia a que o fizesse. Hugo considerava que uma narrativa histórica da sua vida seria sempre empobrecedora para si. As suas múltiplas facetas — a do homem político, social, poético, etc. — só poderiam ser dadas inteiramente através de toda a sua obra (a que ele próprio foi acrescentando autobiografias parcelares), conjuntamente com toda a sua vida. Só ele era o total. Assim, embora fosse sempre enriquecendo o seu espaço autobiográfico até final da sua vida, embora chegasse ao ponto de colaborar com a mulher quando esta lhe propôs escrever a biografia dele, autobiografia nunca a fez. Hoje temos acesso a um imenso espaço autobiográfico através do qual podemos reconstituir a sua biografia

e ter uma visão bastante completa quer das suas ideias, quer da sua vida, quer da sua época, quer da sua obra: era isto o que V. Hugo pretendia.

Apenas mais uma distinção pertinente: a de «*récit de témoignage*». Claro que também este não é uma autobiografia: é uma biografia feita por alguém que se encontra ou encontrou muito próximo do “modelo” e que, por isso, teve oportunidade de conhecer bem uma (ou várias) das suas facetas. Este tipo de narrativa não pretende assumir-se nem como completa, nem como detentora da verdade sobre o sujeito visado: é apenas a focalização de alguém que apresenta, assim, apenas a sua verdade. (cf. **Victor Hugo Raconté Par un Témoin de sa Vie**).

Voltemos à autobiografia propriamente dita. Se Lejeune engloba, dentro do critério que estabeleceu para a definir (o pacto), «*tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)*» (6); é interessante referir as principais diferenças apontadas por Michel Beaujour no seu artigo «*L'Autobiographie et L'Autoportrait*»(7) ao distinguir entre uma autobiografia e o que ele considera um autorretrato. Se já Lejeune apontava como diferenças entre os dois o facto de o autorretrato não ser uma narrativa e de, neste, a focalização não ser retrospectiva Beaujour vai muito mais longe. Segundo ele, «*La formule de l'autoportrait est: "Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis."*»(8) Diz também que a unidade do autorretrato não nunca é dada, «*puisqu'on peut toujours ajouter des éléments homologues au paradigme, tandis que celle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du curriculum vitae.*»(9) A terceira distinção que me parece importante é a da oposição entre o narrativo — que estará do lado da autobiografia — e o analógico e metafórico que pertencerão ao autorretrato.

Este constrói-se baseando-se num «*Système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, (...) sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, (...)*»(10).

Esclarecidos estes conceitos, aplicá-los-emos ao “*récit*” bretoniano.

NADJA

«*Qui suis-je?*»(11)

«*Qui vive? Qui vive? Est-ce vous, Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?*»(12)

Esta obra põe-nos face a factos tão estranhos que, não fosse a reiterada afirmação de Breton sobre a veracidade daquilo que conta «(Je

regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité»⁽¹³⁾ e o facto da existência de Nadja ser confirmada por várias pessoas que a conheceram, pensaríamos estar perante uma ficção — um romance maravilhoso, espécie de conto de fadas em que Nadja (nome escolhido por ela própria porque em russo é o começo da palavra esperança e só o começo) encarnaria uma qualquer espécie de ser irreal (ou «surréal»?) dotado de capacidades pertencentes a um qualquer «au-delà», «ailleurs», local indeterminado e indeterminável, mas, sem dúvida, com uma existência que para ela seria real e que ela conseguiria transpor até nós. É o próprio Breton que parece duvidar de si («*Qui vive? Est-ce vous, Nadja? (...) Est-ce moi seul?*»), do que vê e do que nos conta face à mulher que um dia encontra por acaso. Se esse encontro fortuito nada parece ter de particularmente estranho, o mesmo já se não pode dizer da sequência de acasos que se lhe seguem: Nadja falta aos encontros marcados em data e local determinados mas nem por isso deixa de se encontrar com Breton. E os encontros dão-se nos lugares e nas alturas em que menos provável pareceria que tal acontecesse, fazendo com que a sua presença se transforme numa espécie de aparição. Inexplicável também parece ser a sua capacidade de perturbar as pessoas pelo simples facto de estar ali (relembre-se a cena passada no restaurante, em que o empregado fica completamente transtornado e que provoca o riso a Nadja, porque habituada a que tal aconteça). E que dizer das ideias que por vezes lhe surgem ou das frases que diz e que estão em perfeita consonância com a vida de Breton — por ex., o último livro que leu e que ela não conhece — ou com a vida “tout court” — por ex., o episódio da janela que ela prevê que irá ficar vermelha.

«*Je suis l'Âme errante*»⁽¹⁴⁾, diz ela. De facto, ela mais parece a encarnação de um espírito vivendo num mundo imaginário onde se mexe com total segurança. É ela própria que diz que inventa histórias e depois as vive: «*C'est même entièrement de cette façon que je vis.*»⁽¹⁵⁾ — em nota, Breton pergunta-se/nos: «*Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte idée limite?*»⁽¹⁶⁾ Fá-lo naturalmente. No meio de alucinações inexplicáveis e visões perturbadoras pelo que contêm de uma realidade que ela não conhece. Os diálogos entre ela e Breton tornam-se desconcertantes para este último que no entanto reconhece nela «un génie libre»⁽¹⁷⁾, talvez aquilo que ele gostaria de ser: Nadja seria assim uma espécie de materialização do seu desejo, personificação de uma forma e de um estilo de vida que ele não consegue acompanhar — acaba por se ir afastando dela — mas que reconhece como superior: «*Je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait.*»⁽¹⁸⁾.

Nadja enlouqueceu. Ou talvez já estivesse louca. Foi internada. Mas será que isso altera em alguma coisa os factos observados por Breton?

Haverá na sua loucura — essa mesma questionável e questionada na obra — alguma justificação para a enorme sequência de acasos ocorridos desde o primeiro encontro, para as suas visões proféticas, para saber ou intuir o que lhe deveria ser desconhecido?

«Amour, poésie, liberté, merveilleux. C'est avec ces quatre mots que nous pouvons construire, reconstruire cette essence du surréalisme»⁽¹⁹⁾, diz-nos Jean Wahl numa comunicação sobre o «surréel». E Nadja aparece-nos como sendo a combinação perfeita destas quatro ideias. O *surréel* constantemente procurado pelos surrealistas, esse que está em cada um de nós porque «le surréel c'est le réel; et le réel vécu d'une certaine façon, dans une certaine tension»⁽²⁰⁾ parece ser a cada instante reencontrado por Nadja, essa que é bela porque «(...) n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau»⁽²¹⁾, segundo Breton.

Compreende-se a tentação de Breton de contar estes momentos em que a sua existência se cruzou com uma outra que tão perto estava do ideal surrealista. Compreende-se e parece justificar-se a escrita narrativa e penso que não poderemos dizer «o romance» — que corresponderia à busca surrealista de uma aventura existencial. Nadja teria sido a imagem real que fez despoletar uma vivência do *surréel* guiada aparentemente por um sem número de acasos — os «hasards objectifs» a que os surrealistas davam tanta importância. Era preciso contar esta experiência que tão bem servia para expor a atitude surrealista perante a vida. Breton fê-lo num livro que, para além de narrativo, é poético, como dificilmente poderia deixar de o ser uma escrita que tem como ponto de partida uma visão fulminante e libertadora que, paradoxalmente, vai prendê-lo a si: mas isso apenas por ser ela própria o ideal de liberdade, «un génie libre» que acaba, afinal — ou por isso mesmo? — encarcerado. Deixará por isso de ser livre? Não se pode pôr limites nem peias à imaginação. O internamento de Nadja não será apenas uma demonstração do medo que o homem-sociedade tem da liberdade, da sua força e do seu poder? O próprio Breton não escapa totalmente a esse medo ao afastar-se progressivamente dela, ao confessar não estar à altura do que ela lhe propunha.

Tentemos agora enfocar a obra numa perspectiva autobiográfica. Penso que há dois aspectos que são igualmente evidentes para qualquer leitor, ainda que não particularmente atento aos problemas que uma tentativa de classificação deste tipo possa levantar:

1° - A obra é autobiográfica: o seu autor é, confirmadamente, o narrador e é, em simultâneo, interveniente nos acontecimentos narrados. Por outras palavras, poderíamos dizer, utilizando a terminologia de Genette, que estamos perante um narrador homodiegético ou autodiegético? Surge

a dúvida quanto à personagem principal dentro da narrativa: o título deixa entrever que será Nadja a protagonista. A leitura deixa-nos, no mínimo, perplexos.

Sabemos também que os acontecimentos narrados não são fictícios: fazem parte da experiência de vida do narrador. Aconteceu-lhe, de facto, ter encontrado Nadja, que, como também já se disse, é uma pessoa real que comprovadamente viveu de acordo com os factos contados por Breton.

2º - A obra não é uma autobiografia: de acordo com as definições acima apontadas, verifica-se que Breton não pretende contar a sua vida, nem mesmo, diria, a de Nadja, na acepção usual que se dá à expressão «contar a vida». Ele limita-se a narrar factos, momentos de duração variável, acontecimentos reais que nos permitam ter uma imagem do que foi Nadja, da importância da sua irrupção na vida de Breton, do que ela parece significar para ele. Para isso, tem que se servir de pequenos episódios por ele considerados como significativos; que o ajudem a mostrar-nos o que pretende: até que ponto o "hasard objectif" pode ser determinante na vida de uma pessoa e no encontro ou reencontro de si — ou de um outro que se reconhece como sendo também o mesmo. Ou ainda: o que a lógica não é capaz de explicar e de como a vida (a de Nadja) pode ser analógica. Embora os acontecimentos sejam datados, as preocupações de ordem cronológica não parecem ser grandes dentro da obra: («j'en parlerai sans ordre préétabli (...)» (22)

Temos, portanto, uma obra autobiográfica que não é uma autobiografia. Será possível classificá-la com maior precisão? Talvez sim, embora nunca com a preocupação de a rotular definitivamente. Assim, facilmente se lhe encontram características do que Lejeune chama «témoignage»: «(...)le témoignage est rédigé par une personne qui a connu le modèle et produit une narration "homodiégétique" disant "je" et se présentant comme personnage dans l'histoire du modèle.»(23). Ainda segundo Lejeune, este tipo de narrador não pretende dizer a verdade, mas apenas uma verdade: o ponto de vista é assumidamente subjectivo — conta-se aquilo que se conhece ou julga conhecer do modelo com quem se teve uma relação suficientemente próxima ou com quem se partilhou a vida. Sob esta perspectiva, parece que Nadja «encaixaria» perfeitamente neste grupo de obras, deixando portanto de ser uma obra autobiográfica.

Mas convém não esquecer a importância que aqui assume o "eu" do narrador. Longe de tentar apagar a sua presença, como tendencialmente acontece nestas obras onde se pretende pôr o "modelo" em destaque, este não só é profundamente afectado pela personagem de quem está a contar o seu testemunho, se assim o quisermos considerar — como assume constantemente uma função de comentador dos factos narrados, analisando, concluindo.

Mas talvez ainda não estejam esgotadas as hipóteses: poderíamos perguntar-nos se a casualidade do seu encontro com Nadja, por quem se sente irremediavelmente fascinado, corresponde de facto a um acaso ou antes a uma predisposição interior, a uma busca de qualquer coisa — talvez esse mesmo “surréal” que o desejo o impele a procurar — que se sabe existir, mas de que não se sabe nem o tempo nem o espaço. E relembramos as dúvidas de Breton com que iniciámos este fragmento: «*Qui vive? Qui vive? Est-ce vous, Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?*»⁽²⁴⁾ *Est-ce moi-même?* Não estará aqui exposta a dúvida do sujeito face à hipótese/certeza de estar dividido e não saber nunca onde e até que ponto o seu “eu” da escrita corresponde ou não ao(s) seu(s) outros (tantos) “eus” ? Não será Nadja, para Breton, uma espécie de um outro “eu”, duplo ou imagem especular que ele reconhece como sendo sua mas como sendo aquela que ele não consegue ainda atingir? A que está mais funda no inconsciente, no “eu” longínquo da infância que se tenta reencontrar? «*Est-ce vous, Nadja? Est-ce moi-seul?*»⁽²⁵⁾ Parece difícil a distinção entre os dois sujeitos. E a dúvida põe-se ainda quanto a um lugar — o do “au-delà” — que será talvez o do possível reencontro desse eu/outro consigo próprio. Lugar-metáfora, talvez, lugar utópico sem dúvida, e, portanto onírico. Lugar ainda da esperança de que Nadja não é senão a primeira parte e que será sempre a meta inatingível do homem surrealista no seu processo — de vida, de escrita...

A ser assim, então estaríamos já num outro espaço autobiográfico — o do autorretrato, talvez o mais complexo porque menos codificado na sua especificidade: «ce qui n'est pas tout à fait une autobiographie», diz-nos M. Beaujour⁽²⁶⁾. Então é o quê? Se em «L'Autobiographie et l'Autoportrait», Beaujour tenta distinguir estes dois tipos de texto, eles têm, no entanto, uma coisa em comum: ambos obedecem ao pacto de leitura já referido em relação à autobiografia. A partir daí, tudo parece distingui-los. Relembre-se a fórmula do autorretrato:«(...) je vais vous dire qui je suis.»⁽²⁷⁾ Relembrem-se as relações analógicas e metafóricas por oposição ao narrativo; os «*systemes de rappel*»⁽²⁸⁾ que o organizam, a justaposição anacrónica...

A aparente desordem e deriva expressa nas seguintes indicações desse “Récit” parecem desorientar expressamente o leitor e impedir a catalogação deste “récit” como autorretrato: «*Qui suis-je?*»⁽²⁹⁾ — assim começa o livro. «... *Je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation*»⁽³⁰⁾; «*Je n'ai dessein de relater,(...), que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure ou elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant*

contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde, comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, (...), des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres.»⁽³¹⁾; «Qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort(...)»; «j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage.»⁽³²⁾

LES VASES COMMUNICANTS

O início deste “récit” far-nos-ia pensar num ensaio sobre os sonhos: a sua importância, os diversos estudos que desde os tempos mais remotos se fizeram sobre eles, as conclusões (erradas na perspectiva de Breton) que se retiraram. Afinal, o que Breton pretendeu fazer foi mostrar a correlação existente entre sonho e realidade: mais uma das clássicas oposições que se desejaria anular provando que os dois estados — sono e vigília — fazem parte de uma mesma totalidade: a vida (*«Je souhaite qu'il (le surréalisme) passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes pas trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.»*⁽³³⁾). Como tal, o sonho continuará a trabalhar — combinar, reorganizar, recriar — os dados que os acontecimentos marcantes vividos pelo seu autor arquivaram na memória. Tempo e espaço estão lá, tal como estão na vida real. E os caminhos tecidos pelo sonho são afinal os mesmos que se percorrem durante a vigília: aqueles que a força do desejo impele a percorrer, ao acaso, tentando descobrir “l'objet manquant”: o outro de si. É recorrendo a Freud e à sua interpretação psicanalítica dos sonhos que Breton vai analisar os seus, durante um determinado período da sua vida. Relata-os fielmente, se possível registando-os imediatamente após o acordar, analisa-os, confronta-os com o quotidiano. E o objectivo do livro é claramente expresso pelo próprio Breton quando diz: *«Il m'a paru et il me paraît encore, c'est même tout ce dont ce livre fait foi, qu'en examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, si l'on passe outre à l'extraordinaire et peu rassurant bouillonnement qui se produit à la surface, il est possible de mettre à jour un tissu capillaire dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est, on l'a vu, d'assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil. Toute mon ambition a été de donner ici un aperçu de sa structure.»*⁽³⁴⁾

Parece evidente que, uma vez mais, estamos perante um texto que se afasta muito de uma autobiografia, salvo se adoptarmos uma definição semelhante à de Vapereau: isto é, pode-se considerar um ensaio como sendo uma autobiografia? Não nos parece. Não deixamos, no entanto, de sentir a dificuldade da classificação: se o sujeito da enunciação corresponde indubitavelmente ao do enunciado e é, afirmadamente, Breton, dificilmente podemos falar aqui de narrador, uma vez que a narrativa não existe (ou quase não existe) como tal. É verdade que se contam os sonhos. É também verdade que se conta o quotidiano do autor durante determinado período de tempo. Mas, se isso acontece, é, ou parece ser, apenas para nos fornecer os dados necessários à verificação e compreensão do que se quer "demonstrar" — Assim, a narrativa apareceria sempre *subordinada ou dependente* do discurso ensaístico. Se é certo que o período de vida escolhido por Breton não foi ao acaso («*C'est à dessein que j'ai choisi, pour la retracer, l'époque de ma vie que je puis considérer, par rapport à moi, comme moment particulièrement irrationnel*»)⁽³⁵⁾, pode-se pensar que a sua intenção terá sido apenas a de escolher aquele momento que melhor se prestava para mostrar a interrelação sonho/vigília. No entanto, é também irrefutável que ele "retraza" um determinado período da sua vida que, inclusivamente, é datado. Pequenos excertos confessadamente autobiográficos, sem dúvida. E, se acreditarmos na teoria exposta por Breton, teremos desse tempo da sua vida um conhecimento tanto mais exacto quanto ele o completou com os sonhos que teve e ainda com a sua interpretação.

A par desta análise relacional entre sonho e vigília, Breton apresenta ainda na obra outros elementos autobiográficos: referimo-nos à explicitação da sua posição face aos condicionalismos sócio-culturais e económicos que ele considera como altamente prejudiciais à realização do desejo no homem.

Como classificar então a obra? Reconheço que, mais do que apresentar soluções, talvez seja preferível levantar questões. Mas, se isso é uma consequência das dificuldades encontradas, não é menos uma opção. Do meu ponto de vista, será mais importante a reflexão sobre os problemas do que a catalogação que, ainda quando correcta, tantas vezes faz encarar os assuntos de maneira simplista. Digamos então, e apenas, que podemos considerar **Les Vases Communicants** como uma obra onde há, sem dúvida, escrita autobiográfica, embora esta seja parcial e parcelar, isto é, não pretenda abarcar nem a globalidade do "eu", nem a globalidade da sua duração — refiro-me ao tempo cronológico. Mas esta escrita que se funda na análise do sujeito aparece-nos, de forma evidente, subordinada a uma outra função: a da sua ligação à própria vida: «Breton s'intéresse d'abord à l'histoire individuelle dans sa relation avec l'écriture

— l'écriture comme formalisation de cette histoire —, et, par là, à l'à venir de l'écrivain. Le texte narratif produit du sens: il devient plus que la somme de ses parties, chez Breton, puisque l'écriture joue un jeu dialectique avec l'histoire personnelle.»⁽³⁶⁾ Contar certos factos, verdadeiros e verificáveis, servirá de ponto e ponte de partida para verificar que afinal o «rêve éveillé», como ele lhe chama, e que durou, neste caso, vários dias, é tão "irreal" como são "reais" os sonhos que ele nos transmite com a maior exactidão possível. "Récit de rêve" e "récit de vie": de qualquer das formas, é sempre na tentativa de abolir aparentes paradoxos ou de relacioná-los que a escrita é utilizada: e o que o seu texto revela na sua «(...) errance enchantée et angoissée», como lhe chama J. Chenieux⁽³⁷⁾, é sempre «(...)une conscience surréaliste qui recherche l'inconcevable dans sa propension à devenir réel, ou le réel dans la mesure où il se présente comme inconcevable ou merveilleux.»⁽³⁸⁾

L'AMOUR FOU: «TOURNE, SOL...»

Se concordarmos com Marguerite Bonnet em dizer que o verdadeiro emblema do amor é o girassol (*tournesol*), pois ele e só ele consegue, na única forma sob a qual os surrealistas o concebem — o amor paixão, o amor louco, o amor total — transformar a vida em vertigem onde tudo gira, a começar pelo próprio solo, obedecendo a um «principe de subversion totale»⁽³⁹⁾, teremos que admitir que **L'Amour Fou** é, antes de mais, um manifesto poético sobre o amor ou, se quisermos, uma declaração de amor incondicional feita ao próprio amor sentimento/mito: para Breton, ele é a única lei absoluta que rege a sua vida, o seu destino e representa a esperança de salvação de cada homem: «*Je parle naturellement de l'amour qui prend tout le pouvoir, qui s'accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être. A cet égard l'expérience, fût-elle adverse, ne m'a rien appris. De ma part cette instance est toujours aussi forte et j'ai conscience que je n'y renoncerais qu'en sacrifiant tout ce qui me fait vivre. Un mythe des plus puissants continue ici à me lier, sur lequel nul apparent déni dans le cadre de mon aventure antérieure ne saurait prévaloir.*» (**Arcane 17**, citado por M. Bonnet)⁽⁴⁰⁾.

Neste conjunto de seis textos onde continua a prevalecer a constante preocupação da verdade, melhor, da exactidão dos factos («Seule, en effet, la référence précise, absolument consciencieuse, à l'état émotionnel du sujet au moment où se produisirent de tels faits, peut fournir une base réelle d'appréciation. C'est sur le modèle de l'observation médicale que le surréalisme a toujours proposé que la relation en fût entreprise. Pas un

incident ne peut être omis, pas même un nom ne peut être modifié sans que rentre aussitôt l'arbitraire. La mise en évidence de l'irrationalité immédiate, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre»⁽⁴¹⁾ é do amor e da sua experiência exaltante como amante que Breton fala. No entanto, e face ao primeiro desses textos, poderíamos perguntar-nos: amor a alguém ou a alguma coisa? É de poesia que aí se fala, da sensação que determinados versos ou poemas desencadeiam nele e que se assemelha em tudo, segundo Breton, à suscitada pelo prazer erótico. Em ambos os casos, diz-nos, é a sexualidade que preside. Relembremos agora a frase dos **Vases Communicants** em que ele diz que «*les livres — de même, semble-t-il, que les femmes — tendaient à se substituer les uns aux autres*»⁽⁴²⁾. Como justificar esta aproximação? Não radicará ela numa transposição metafórica do amor pela mulher ao amor pela palavra? Conta ele que, quando Valéry lhe perguntou, tinha então dezasseis anos, porque se queria dedicar à poesia, terá respondido: «*Je n'aspirais, lui dis-je, qu'à procurer (me procurer?) des états équivalents à ceux que certains mouvements poétiques très à part avaient provoqués en moi.*»⁽⁴³⁾ Fala-nos depois de «beau comme...» essa expressão de Lautréamont que o perturba tão profundamente: a vertigem de que falei a propósito do amor — *tourne, sol* — sente-a ele diante desta “fórmula mágica” que o perturba ao ponto de o fazer perder a visão — precisamente porque o clarão luminoso entrevisto é demasiado forte — duvidar da sua identidade, metamorfoseando-o em mulher: «*les plus beaux yeux des musées et de la vie(...) s'ouvrent pour ne plus voir,(...)*», «*Ces yeux,(...) les yeux des femmes données aux lions, les yeux de Justine et de Juliette, ceux de la Mathilde de Lewis, ceux de plusieurs visages de Gustave Moreau (...)*»⁽⁴⁴⁾ É da mesma beleza convulsiva que se fala quando se fala de algumas palavras ou de algumas mulheres. Da beleza do cristal, perfeito e que não é susceptível de aperfeiçoamento. Da beleza que ele desejava que tivessem a *sua vida e a sua escrita* — e note-se uma vez mais a associação — que ele gostaria que, de longe, apresentassem o aspecto dos cristais de sal-gema quando vistos de perto.

O encontro com a mulher amada aparece-nos como que condicionado ou condicionante de certas palavras: girassol é a que primeiro lembramos associada ao título de um poema de que aliás Breton não gostava, mas que, curiosamente, tinha sido um produto da escrita automática. Escrito mais de dez anos antes, Breton nunca tinha encontrado qualquer explicação para o seu conteúdo. Subitamente, agora que ele encontrou aquela que era afinal o objecto do seu desejo, faz toda a exegese do poema que lhe aparece de uma clareza cristalina. O próprio facto de o ter dedicado a Pierre Reverdy lhe surge agora como significativo (note-se o significado de «pierre» e a semelhança de Reverdy com o participio passado do verbo

"reverdir"), bem como o facto de só lhe ter dedicado mais um poema intitulado "Clef de Sol", a par deste, "Tournesol". As palavras parecem ganhar vida. E eis-nos já a pensar na outra palavra condutora ou conduzida em toda a aventura amorosa: *fleur*. O girassol é (também) uma flor e é no Quai aux Fleurs, onde eles vão à noite, que se lhes proporciona a visão dos girassóis; ainda antes, a torre Saint Jacques recorda-lhe um outro início de poema também muito significativo:

*A Paris la tour Saint-Jacques chancelante
Pareille à un tournesol(...)*

Estamos em pleno mundo das palavras, da poesia, da imagem que, segundo Reverdy, «est une création pure de l'esprit»⁽⁴⁵⁾, da metáfora. Por isso regressemos ao «beau comme» de Lautréamont. E relembremos um texto de Breton, citado por Gérard Gasarian no seu artigo «**La rhétorique érotique chez Breton**»⁽⁴⁶⁾, em que, recusando a retórica, Breton nos fala da sua paixão pela analogia: «*Il est bien entendu qu'après de celles-ci [métaphore et comparaison] les autres figures que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu.*» (Signe Ascendant). É dessa paixão que nos fala também **L'Amour Fou**. A palavra, tal como a amada, é objecto de desejo. E tal como ele se reencontra no seu encontro com a mulher: «*Je cède à l'adorable vertige auquel m'inclinent peut-être ces lieux ou tout ce que j'aurai le mieux connu a commencé. J'en suis quitte brusquement avec toutes ces représentations antérieures qui menaçaient tout à l'heure de me réduire, je me sens libéré de ces liens qui me faisaient croire encore à l'impossibilité de me dépouiller, sur le plan affectif, de mon personnage de la veille. Que ce rideau d'ombres s'écarte et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière! Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon coeur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle!*»⁽⁴⁷⁾ — também o seu encontro com a palavra provoca nele a vertigem que é a própria escrita. Aliás, é notória a constante deambulação do seu pensamento pelas palavras, nomeadamente pela palavra "tournesol", flor e reagente utilizado em química: a flor também se chama "grand soleil". Vira-se para o sol, mas, sendo ela própria um sol, mais parece um reflexo do astro em que se olha. Vira-se também para o solo — sol. «Par sa ressemblance avec le soleil, le tournesol est ce qui captive son propre regard; il se confond mimétiquement avec l'objet de son désir; il est présence à soi hors de soi («hors de soi en soi», dit Derrida.) (...) «La métaphore partage avec l'héliotrope l'ambiguïté d'être à la fois soleil et tournesol; (...) Elle est ce

qui se tourne vers le soleil qui tourne... en elle»(48). Assim, o girassol é a “mise en abyme” da própria metáfora. «Ainsi, le soleil tourne à l'intérieur de la métaphore qui tourne autour de lui. Cet abîme de la métaphore subvertit l'opposition intérieur/extérieur, centre/circonférence, objet regard, etc., et provoque ainsi le vertige.»(49) A noite do girassol, como Breton lhe chamou, será assim simultaneamente uma errância por Paris e pelas palavras, guiada sempre pela poesia, por essa que ele considera como verdadeira: a que provoca a mesma sensação que pode provocar o prazer erótico. União sublime do amor eterno por um só ser com o amor eterno pelas palavras que ele tenta esconder: «*J'ai parlé d'un certain "point sublime" dans la montagne.(...) Faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer, je ne m'en suis du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer. J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir. Je n'en ai jamais démerité, je n'ai jamais cessé de ne faire qu'un de la chair de l'être que j'aime et de la neige des cimes au soleil levant.*»(50)

Este privilégio de que ele nos fala — *faire voir* — é o do poeta capaz de, senão anular a oposição vida/arte, metamorfoseá-la numa escrita que é, graças ao “déclat analogique”, em simultâneo, vida e arte por muito que Breton o negue. Talvez que a vida e os seus momentos essenciais, ao buscar-se as palavras para a dizer, se transforme e queira apresentar-se outra, exigindo assim uma observação das palavras tão rigorosa como a que Breton desejava que se fizesse dos factos. Só assim a auto-análise é possível. Mas também assim o autorretrato se vai fazendo. Ainda que através da meta-ironia: olhando-se de fora, à distância. Forçando o olhar a descobrir “hors-soi” o que está “en-soi”, como diria Derrida. É que, no dizer de Michel Foucault, «Le discours, ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir; c'est aussi ce qui est l'objet du désir»(51).

SURREALISMO E AUTOBIOGRAFIA

Depois deste percurso através das três obras de Breton, conviria tentar aproximá-las para fazer realçar o que de comum elas possam apresentar.

Serão romances? Parece ter ficado claro não podermos considerá-las como tais. Mesmo esquecendo (ou desconhecendo) a posição surrealista em relação ao romance, chegaríamos a essa conclusão. À ficção que caracteriza o romance opõe Breton, declarada e reiteradamente, a exactidão dos factos. Recusa-se a “mimesis”, recusa-se a “construção” da personagem:

"Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu' aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef"(52). Pelo contrário, o que Breton parece pretender com os seus livros é descobrir-se, conhecer-se, encontrar-se: *"Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant."*(53)

O Surrealismo não pretende ser uma corrente literária. Bem mais ambicioso, ele é uma atitude perante a vida que terá que ser explicitada através de uma linguagem clara, lógica, diria quase didáctica. Ora esta linguagem opõe-se de forma radical à escrita automática tão cara aos surrealistas. Para superar esta oposição, estes optaram por um tipo de linguagem onde convergiam, segundo Michel Guiomar, *"faits tributaires du roman et (de) faits tributaires du surréalisme même. Une alliance du manifeste et du poème n'était-elle pas possible dans un récit où alterneraient l'irruption des images poétiques et celle des symboles ou des transpositions des grandes tendances, affirmées par ailleurs, du surréalisme?"*(54) Parece—nos encontrar este tipo de linguagem na trilogia de Breton. Procurando-se, tentando descobrir-se no mundo e, ao mesmo tempo, descobrir esse mundo em si, chegamos a duvidar de quem escreve: é Breton ou é o seu duplo que surge do mais profundo do seu inconsciente, que lhe surge na escrita e a escreve? Octavio Paz diz-nos, falando do poeta, que ele "no es el autor en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto" e que "el sujeto es una cristalización más o menos fortuita del lenguaje."(55) Falamos do poeta. Mas nós sabemos que é precisamente do lado da linguagem poética que se encontra toda a escrita surrealista: do lado das imagens, essas associações insólitas ou antagónicas que surgem, quais relâmpagos, a iluminar momentaneamente algo ou alguém (o próprio?) que se desconhecia até então; do lado, portanto, da analogia, do metafórico. "O homem como autor não é senhor da sua linguagem, não fala; é falado por ela."(56). Assim, e por oposição à personagem criada e ficticiamente analisada à luz dos elementos que o próprio autor lá tinha colocado para daí concluir o que pretendia — caso do romance psicológico do sec. XIX — nas obras surrealista a "personagem" não será senão um duplo do seu autor, o qual se limita a "testemunhar" a sua actuação. Só assim poderá fazer-se a verdadeira auto-análise, como Breton pretendia. Diz-nos J. Chenieux em *Le Surréalisme et le Roman* que "Un monde possible empiriquement et logiquement mais non actuel (au sens anglais de réalisé, actualisé) s'il est visé par le scripteur, fonde le roman réaliste. Un monde

possible empiriquement et logiquement, et, de surcroît, actuel (ou actualisé) fonde le récit du vrai: c'est sur les marges de ce champ que je trouve **Nadja**, **L'Amour Fou** et la deuxième partie des **Vases Communicants (...)**"(57)

É verdade que os textos de Breton revelam um enorme esforço no sentido de permitir a autenticação dos factos; o verdadeiro, o exacto são preocupações constantes. Estamos "Loin du roman par ce scrupule de l'authenticité qui saisit (...) Breton."(58). E parece estarmos a aproximar-nos da autobiografia. É ainda Chenieux que nos diz: "ces caractéristiques incluent à l'évidence un certain pacte avec le lecteur: le pacte autobiographique. Emploi du "je" qui fait coïncider le personnage et le narrateur; contenu vérifiable de l'histoire. Et ces deux formes du pacte sont scrupuleusement respectées par Breton, qui inclut dans le texte les procédés de son authentification(...)"(59)

Se o domínio é, de facto, o da autobiografia, resta tentar descobrir em que aspectos esta escrita tão "escrupulosamente respeitadora" do pacto autobiográfico se afasta e parece subverter o próprio conceito de "récit de sa propre vie"

"Na sua trilogia de **Nadja** (1928), **Les Vases Communicants** (1932) e **L'Amour Fou** (1937), André Breton lançara uma teoria de escrita em relação com a vida, dando uma nova dimensão à autobiografia, numa simbiose vertiginosa do vivido e do sonhado, distanciando-se pela supressão da descritividade, pela ilustração fotográfica, do romance psicológico do sec. XIX.(60) Parece-me que é precisamente através das relações que Breton estabelece entre escrita e vida que poderemos encontrar o que procuramos, a tal "nova dimensão da autobiografia". É que registo autobiográfico não parece, de facto, jogar com surrealismo... Mas se esse registo autobiográfico estiver subordinado, como parece estar sempre em Breton, a outros imperativos? O seu registo autobiográfico pretende conduzir a uma auto-análise; o seu registo autobiográfico verifica-se ser exclusivamente o dos momentos chave em que a sua vida parece ser conduzida por alguém ou algo que lhe é exterior e desconhecido mas que o conduz para si próprio, para um conhecimento mais alargado de si e do mundo através do outro. Esse registo autobiográfico mais parece o ponto de partida para "une aventure de l'écriture"(61) que Breton parece procurar: "L'homme saura se diriger le jour où, comme le peintre, il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir".(62)

O papel desempenhado pela escrita em Breton parece ser o de servir de ponte, de mediação, entre factos aparentemente sem qualquer lógica e que não obedecem à ordem cronológica com o seu "eu" mais profundo,

aquele de onde brota o desejo. Do diálogo "dialéctico" estabelecido entre eles surgirá uma outra realidade, essa sim verdadeiramente real porque "surréelle". Será uma escrita da meta-ironia, segundo a definição de O. Paz, que nos diz que esta "no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento. Ese funcionamiento es simbólico: amor/umor/hamor. La meta-ironia nos revela la interdependencia entre lo que llamamos "superior" y lo que llamamos "inferior" y nos obliga a suspender el juicio. No es una inversión de valores, sino una liberación moral y estética que puene en comunicación los opuestos."⁽⁶³⁾

"Quelle était donc la leçon de Breton et de ses tentatives d'auto-analyse? C'était qu'à travers le temps de l'écriture et la mise en scène du récit se jouait le dramatique d'une personnalité; et que par la formalisation du passé qu'exige toute écriture, par le jeu dialectique avec le temps de la vie, cette personnalité finissait par rencontrer ses désirs."⁽⁶⁴⁾

Teremos então, com certeza, uma obra que, se é autobiográfica na medida em que cumpre rigorosamente o pacto autobiográfico, não é "récit de sa propre vie", mas antes errância através da vida e da escrita — da escrita da vida — em busca de si próprio, numa tentativa utópica para atingir o *surréel*, percurso imparável já que "só ao nível da escrita a surrealidade é atingível, mas não ao nível do vivencial quotidiano."⁽⁶⁵⁾ Estaremos então muito mais no espaço do autorretrato, esse que nunca está completo, que a todo o momento se refaz analógica e metaforicamente, juntando ao paradigma outros elementos homólogos, recriando e revolucionando a própria linguagem, subvertendo porque desestabilizando a própria noção de sujeito. Este, de sujeito da escrita, vê-se transformado em escrita do sujeito, único lugar onde verdadeiramente se consegue encontrar.

Maria Aurélia Couto
Mestranda da Universidade do Porto

NOTAS

- (1) LEJEUNE, Philippe — **Le style de l'autobiographie**, in "Poétique", n° 3, Seuil, 1970.
- (2) **Le Pacte Autobiographique**, "Poétique", n° 14, Seuil, 1973.
- (3) **Le Pacte Autobiographique (bis)** — "Poétique", n° 56, Seuil, 1983.
- (4) **Ibidem**.
- (5) LEJEUNE, Philippe — **Le Pacte Autobiographique** in "Poétique", n° 14, Seuil, 1973.
- (6) **Ibidem**.
- (7) **Poétique**, n°32, Seuil, 1977.
- (8) **Ibidem**.
- (9) **Ibidem**.
- (10) **Ibidem**.
- (11) BRETON, André — **Nadja**, Gallimard, Folio, 1964, p. 9.
- (12) **Ibidem**, p. 172.
- (13) **Ibidem**, p. 96.
- (14) **Nadja**, p. 82.
- (15) **Ibidem**, p. 87.
- (16) **Ibidem**, p. 87.
- (17) **Ibidem**, p. 130.
- (18) **Ibidem**, p. 159.
- (19) WAHL, Jean, — **Le Surréal** in "Entretiens sur le Surréalisme", sous la direction de Ferdinand Alquié, (Décades du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle), 1968, p. 202.
- (20) **Ibidem**, p. 201.
- (21) BRETON, André — **Manifestes du Surréalisme**, Idées/Gallimard, 1975, p: 24.
- (22) **Nadja**, p. 22.
- (23) LEJEUNE, Philippe — **Je Est un Autre**, Seuil, coleção Poétique, 1980, p. 86.

- (24) **Nadja**, p. 172.
- (25) **Ibidem**, p. 172.
- (26) **Autobiographie et Autoportrait** in "Poétique", n°32, Seuil, 1977.
- (27) **Ibidem**.
- (28) **Ibidem**.
- (29) **Nadja**, p. 9.
- (30) **Ibidem**, p. 11.
- (31) **Ibidem**, pp.19-20 .
- (32) **Ibidem**, pp. 22-24.
- (33) BRETON, André — **Les Vases Communicants**, Idées/Gallimard, 1955, p. 103-104.
- (34) **Ibidem**, p. 160-1161.
- (35) **Ibidem**, p. 127.
- (36) CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, **Le Surréalisme et le Roman**, L'Age d'Homme, 1983, p. 196.
- (37) **Ibidem**, p. 210.
- (38) **Ibidem**, p. 204.
- (39) **Nadja**, p. 179.
- (40) BONNET, Marguerite — **Le surréalisme et l'amour** in "Entretiens sur le Surréalisme", sous la direction de Ferdinand Alquié (Décades du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle), 1968, p. 560.
- (41) BRETON, André, **L'Amour Fou**, Gallimard, Folio, 1937, pp. 58-59.
- (42) BRETON, André, **Les Vases Communicants** p. 106.
- (43) BRETON, André, **L'Amour Fou**, p. 13.
- (44) **Ibidem**, p. 14.
- (45) Citado por Jean What in «Le Surréal».
- (46) GASARIAN, Gérard, — **La Rhétorique Erotique chez Breton**, in "Poétique", n° 94, Seuil, 1993.
- (47) **L'Amour Fou**, p. 73.

- (48) **Ibidem.**
- (49) **Ibidem.**
- (50) **L'Amour Fou**, p. 171.
- (51) GASARIAN, G. — **ibidem.**
- (52) **Nadja**, p. 18.
- (53) **Ibidem**, p. 19.
- (54) GUIOMAR, Michel — **Le Roman Moderne et le Surréalisme** in "Entretiens" sur le Surréalisme" sous la direction de Ferdinand Alquié, p. 72.
- (55) PAZ, Octavio — **Los Hijos del Limo**, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral S.A., 1981, p. 223.
- (56) BRITO, Ferreira de — **Requiem pelas Vanguardas do Século XX** in "Intercâmbio" n° 3, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992, p. 65.
- (57) **Le Surréalisme et le Roman**, p. 195.
- (58) **Ibidem**, p. 196.
- (59) **Ibidem.**
- (60) **Requiem pelas Vanguardas do Século XX** in *op. cit.*, p. 67.
- (61) RICARDOU, Jean — citado por Ferreira de Brito, in *op. cit.*, p. 70.
- (62) **L'Amour Fou**, pp. 126-127.
- (63) **Los Hijos del Limo**, p. 157.
- (64) J. Chenieux — **Le Surréalisme et le Roman**, p. 221.
- (65) BRITO, Ferreira de — *op. cit.*, p. 56.