



A VOCAÇÃO DO FOGO: A IMAGINAÇÃO MATERIAL NA NOITE DO GIRASSOL, DE ANDRÉ BRETON

LA VOCATION DU FEU: L'IMAGINATION MATÉRIELLE DANS LA NUIT DU TOURNESOL, D'ANDRÉ BRETON

Henrique do Nascimento Gambi*

* henrique.gambi@gmail.com.
Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte – MG).

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o procedimento de formação das imagens surrealistas no episódio Noite do Girassol do livro *Amor louco*. Como subsídio teórico, foi utilizada a teoria da imaginação material de Gaston Bachelard para discutir as imagens do fogo e da água privilegiadas por André Breton, situando essa discussão no contexto mais amplo do surrealismo. Essa abordagem permitiu desvelar não só as preferências de Breton em termos de imagens materiais e suas implicações, mas também o aprofundamento na discussão de uma das características mais evidentes de uma imagem surrealista, sua capacidade de reunir aspectos contraditórios.

PALAVRAS-CHAVE: Amor louco; Breton; Imaginação material; Bachelard

RÉSUMÉ: Cet article a pour but d'analyser la procédure de formation des images surréalistes dans l'épisode Nuit du Tournesol de l'Amour fou. Comme support théorique, la théorie de l'imagination matérielle de Gaston Bachelard a été utilisée pour discuter des images du feu et de l'eau privilégiées par André Breton, en plaçant cette discussion dans le contexte plus large du surréalisme. Cette approche a permis de dévoiler non seulement les préférences en termes d'images matérielles et leurs implications, mais aussi l'approfondissement dans la discussion d'une des caractéristiques les plus évidentes d'une image surréaliste, sa capacité à rassembler des aspects contradictoires.

MOTS-CLÉS: L'Amour fou; Breton; Imagination matérielle; Bachelard

A Noite do girassol e as teorias surrealistas

O livro *Amor louco*, escrito por André Breton e publicado em 1937, é constituído de uma narrativa que descreve alguns acontecimentos vividos pelo autor e que são permeados pela discussão de diversas teorias surrealistas que teriam relação com esses eventos. Essa aproximação entre os elementos que formaram a base teórica do surrealismo e o campo da experiência reforça a posição sempre defendida pelo autor de que o surrealismo foi mais do que um mero movimento literário, propondo, por outro lado, uma nova forma de se desvelar o cotidiano, de ir além dos dados racionais do campo da experiência. Nesse sentido, o episódio fundamental que aparece nessa narrativa, aquele que guarda uma aproximação com o maior número de elementos propostos pelo surrealismo, é o chamado “Noite do Girassol”.

Esse quarto capítulo do livro foi publicado inicialmente em 1935 no número sete da revista *Minotaure* e trata do encontro do poeta com Jacqueline Lamba, com quem Breton se casaria em agosto do mesmo ano. O relato desse evento acontece a partir do desejo de Breton em conhecer uma misteriosa personagem que frequentava o mesmo restaurante que o autor. Em uma dessas noites ele a percebe escrevendo uma carta e deseja que seja ele o destinatário daquela missiva. Momentos depois, ele descobre que a carta foi de fato endereçada a ele e propõe a Lamba uma

caminhada noturna por Paris. Esse fato, de aparência um tanto comum, é permeado por uma camada extraordinária à medida em que vai sendo relatado. Um dos fatores que criam essa dimensão é o que o surrealismo chamou de acaso objetivo. Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 95) assim comenta esse aspecto:

O conjunto signo/fato a que se denomina acaso objetivo decompõe-se, pois, em um signo sem significação, cronologicamente primeiro, seguido de um fato considerado “casual” que mantém uma relação privilegiada com o signo anterior. O fato “dá sentido” ao signo, corresponde a certas características evocadas pelas palavras ou pelos signos picturais, no seu significado como no seu significante.

No episódio, o signo primeiro é um poema escrito por Breton, anos antes, de maneira automática, ou seja, da forma mais rápida possível e sem o controle da razão, e que descreveria exatamente o que acontece com o casal na noite em questão. O poema revela ao autor seu desejo mais íntimo sem que este, à época de sua redação, pudesse ter algum indício de como ocorreria a convergência dessas duas séries, uma interior e outra exterior. O fato é que seu desejo se revela a partir do momento em que o evento acontece anos depois, tendo o poema, portanto, um aspecto de profecia. É esse irracional que Breton propõe analisar de uma maneira

que ele afirma ser “clínica”, ou seja, evitando ao máximo o arbitrário que possa surgir em tais relatos:

O surrealismo sempre propôs que essa relação fosse encarada segundo o modelo da observação clínica. Não há um acidente suscetível de ser omitido, um nome suscetível de ser modificado, sem que imediatamente se caia no domínio do arbitrário. Chamar a atenção para a irracionalidade imediata e perturbante de determinados acontecimentos implica a estrita autenticidade do documento humano que os tiver registrado (BRETON, 1971, p.53)

O efeito desse tipo de análise é que Breton se preocupa com a veracidade do relato, destacando a percepção do irracional que poderia passar despercebido àqueles que não tivessem o espírito atento a esses eventos, denominado de “comportamento lírico” pelo autor. No referido episódio, podemos seguir as andanças do casal por lugares parisienses ali indicados, ao mesmo tempo que acompanhamos as transformações subjetivas através das quais o poeta vivia aquela aventura surrealista.

Na narrativa empreendida por Breton, notamos ainda as ressonâncias de eventos históricos nos acontecimentos presentes, sobretudo de lugares que sediaram revoluções ou que abrigaram de alguma maneira atividades marginais,

como a tentativa alquímica de transmutação de metais. Michael Sheringham (1996, p.89), comentando os lugares históricos frequentados pelos surrealistas, afirma: “*What attracts or repels us as we circulate in the Paris streets may be conditioned by historical and physical features, but what it reveals is the topography of our own subjectivity*”. É essa topografia parisiense, assombrada por eventos históricos, que favorece as mudanças que reverberam no espírito do autor no momento em que vive os acontecimentos relatados. São essas etapas que sofrem a “análise clínica” por parte de Breton, possibilitando ao leitor o conhecimento dessa atividade surrealista que ocorre nas ruas parisienses.

Um outro ponto a ser destacado diz respeito à inserção de algumas fotografias que contribuiriam para o caráter “clínico” do relato, ou seja, seu aspecto documental. Há, neste capítulo de *Amor louco*, três fotografias de Brassai que ilustram alguns lugares parisienses pelos quais o casal perambulou: uma fotografia do “quartier des Halles”, uma fotografia da torre Saint-Jacques e uma do Mercado das Flores. Completando a parte ilustrada deste trecho, há uma fotografia de Man Ray mostrando um girassol e uma última, que nos interessa mais estreitamente, de autoria de Rogi André, na qual visualizamos uma “náíade” em uma cena de um balé aquático, náíade que não é outra senão a própria Jacqueline Lamba. De acordo com Bonnet (1992, p. 1720),

na referida foto é possível reconhecer um elemento da piscina do Coliseum, casa de espetáculos que apresentava um número de balé aquático com “graciosas náiades”, entre elas Jacqueline Lamba que, devido a dificuldades financeiras durante os anos 1930, havia aceitado participar deste espetáculo.

A análise clínica preconizada por Breton não impede que as descrições sejam feitas de uma forma poética. A escrita e as imagens utilizadas pelo autor fogem do que poderíamos considerar como sendo uma redação neutra do evento, ou seja, a análise segue o modelo clínico, mas através de uma escrita carregada de associações poéticas e surrealistas. No episódio “Noite do Girassol”, muitas são as imagens relacionadas ao fogo e à água, por exemplo, usadas para descrever de maneira poética Jacqueline Lamba. Como destacamos, esta já é associada a uma náiade através de uma fotografia. Neste artigo nos deteremos na análise de imagens associadas a esses elementos e suas implicações no relato. É nesse contexto que utilizamos como subsídio teórico o sistema proposto por Bachelard, mais precisamente sua teoria dos quatro elementos.

Portanto, a partir da teoria dos quatro elementos e dos eventos descritos na Noite do Girassol, cotejados com alguns pressupostos surrealistas, pretendemos demonstrar de que maneira as imagens associadas ao fogo e à água

desempenham um papel relevante no desvelamento dos acontecimentos que tiveram lugar no episódio em questão. Assim, este trabalho está dividido em mais duas partes, além desta introdução: na seguinte, trataremos especificamente da teoria de Bachelard e de seus elementos; após essa apresentação crítica, trataremos da aproximação dessa teoria com o episódio em questão de *Amor louco*.

Bachelard e a teoria dos quatro elementos

Em sua teoria dos quatro elementos, Bachelard estabelece um complexo sistema poético em que a imaginação aparece como parte fundamental de criação. Segundo essa teoria, cada poeta teria uma predileção por determinadas imagens ligadas ao ar, ao fogo, à terra ou à água. Essa imaginação, que estabeleceria substâncias que direcionariam a própria forma ou a escolha de imagens literárias, é nomeada de “imaginação material”. Esta não deveria estar subordinada ao real ou, mais precisamente, ao empirismo de uma sensação, na medida em que seria possível, e mesmo ideal, que superasse os dados apreensíveis de uma experiência. Com isso, Bachelard pretendia ir ao fundo de uma imagem, superando sua superfície e chegando à sua própria raiz imaginante:

Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: discernir todos os sufixos da beleza, tentar

encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante (BACHELARD, 1998, p. 2)

Bachelard postula, ainda, uma autonomia da imaginação que, desvinculada de uma hierarquia de representação do mundo, se tornaria mesmo produtora de imagens e não apenas copiadora. José Américo Motta Pessanha discute, em seu texto “Bachelard: as asas da imaginação”, esse aspecto da teoria bachelardiana aproximando-a de um quadro de Bosch, “A tentação de Santo Antão”. No quadro, percebemos um eremita atormentado, segundo o crítico, pela lascívia do conhecimento. Para Pessanha, o conhecimento que atormenta o asceta estaria associado a uma nova forma de leitura do mundo, em que novas sintaxes, signos ou imagens eram propostas por uma imaginação capaz de deformar o mundo, e não apenas preocupada em interpretar ou copiar suas imagens. Motta Pessanha comenta:

A tentação do asceta é, na verdade, a oportunidade recusada de assumir a luxúria fecundante do devaneio criador, transfigurador, operante. O pecado de santo Antão é recusar a tentação, é o pecado cartesiano-cristão de rejeitar a ação liberadora da imaginação imaginante, da imaginação que cria numa instância que lhe é própria,

autônoma, taugórica, irreduzível (PESSANHA, 1994, p. XVI)

O “pecado cartesiano-cristão” ao qual o crítico faz referência está ligado a um outro elemento da teoria bachelardiana: a “imaginação formal”. Há, evidentemente, a necessidade de fixar a matéria em uma forma, mas esta não deve restringir ou sufocar a substância em nome de um racionalismo ou de um entendimento pacificador. Um entendimento que visa a uma formação e uma classificação de conceitos que destituiriam a imagem de seu objetivo de maior importância: servir de impulso ao devaneio e à formação de outras imagens, capazes de fornecer ao espírito imaginante a possibilidade de vislumbrar o sonho e o oculto nas superficialidades da natureza. Neste ponto podemos perceber a proximidade desta perspectiva com o programa surrealista. Também este esperava descobrir no real o que se oculta de nossa percepção domesticada por nossos hábitos cotidianos.

No capítulo inicial de *Amor louco*, Breton discorre sobre o que representaria o conceito de beleza convulsiva para o surrealismo. O autor faz o elogio da formação dos cristais como representante deste tipo de beleza, não do cristal trabalhado pela arte humana, mas o cristal que se forma de

maneira espontânea, fruto do acaso. É esta forma que permite o devaneio surrealista em sua forma mais livre:

De tão perto a matéria inerte aflora, aqui, a matéria animada, que a nossa imaginação se vê livre de usufruir, até o infinito, dessas formas, de aparência toda mineral, e de despender, em relação a elas, o mesmo esforço que seria necessário para identificar um ninho ou um cacho brotados de uma fonte petrificante (BRETON, 1971, p. 17).

Portanto, assim como indicado por Bachelard, devemos ir além das formas e atingir a plenitude de um devaneio. Ir ao fundo da matéria e descobrir seus segredos, como afirma o filósofo através de uma imagem tipicamente surrealista: “No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume” (BACHELARD, 1998, p. 2). Além desse aspecto, um outro de suma importância é o aspecto revelatório da imaginação, pois ela é capaz de nos indicar nossa própria vida interior:

De fato, a maneira pela qual escapamos do real designa claramente a nossa realidade íntima. Um ser privado da *função do irreal* é um neurótico, tanto como o ser privado da *função do real*. Pode-se dizer que uma perturbação da função do irreal repercute na função do real. Se a função

de *abertura*, que é propriamente a função da imaginação, for mal feita, a própria percepção permanecerá obtusa (BACHELARD, 1990, p. 7, grifos do autor).

Portanto, o jogo estabelecido entre as duas funções deve comportar uma abertura por onde se manifestará a imaginação e sua materialidade. Daí se dizer que a teoria bachelardiana é transformadora e combativa, no sentido de não aceitar a imagem tranquila, estabelecida e facilmente conceituada e classificada.

Para Bachelard, deveria haver o repúdio de imagens fáceis, imagens que seriam herdadas de uma tradição e que se esgotariam em sua forma, ou seja, sem um novo elemento que permitisse o desencadeamento da imaginação. Em uma passagem de *A água e os sonhos*, o autor critica o que ele chama de “complexo de cultura” em seu mau uso, definido como sendo o amontoado de referências já sedimentadas na tradição, imagens fixas e reconhecíveis sem qualquer apelo à imaginação do leitor. Esse complexo é identificado em autores que empregam algumas figuras da mitologia para se chegar rapidamente a um efeito almejado, apelando para uma emoção rasteira e vulgar e que, no caso da água, se manifesta através da sexualização imediata:

À poesia bastante superficial dos reflexos associa-se uma sexualização totalmente visual, artificial e por vezes

pedante. Essa sexualização dá lugar à evocação menos ou mais livresca das náiades e das ninfas (BACHELARD, 1998, p. 35).

No exemplo citado, acompanhamos um comentário do autor a uma imagem superficial de ninfas e náiades. Uma sexualização imediata dessas figuras mitológicas sem um espaço para que a imaginação possa agir. Na próxima etapa deste trabalho, discutiremos de que maneira Breton dinamiza essas mesmas imagens através da associação com mais um elemento material, o fogo. Para Bachelard, portanto, importa uma imagem que seja nova, que interceda na realidade, levando o leitor a seu próprio devaneio e à constituição de seu repertório. Nesse sentido, nem sempre uma imagem herdada da tradição e que faz parte de um complexo de cultura será uma imagem fraca, bastando que haja uma intervenção do poeta através de um elemento novo associado ao complexo, em última instância, tornando-o paradoxal: “Assim, manejados por verdadeiros poetas, os complexos de cultura podem fazer esquecer suas formas convencionais. Podem então sustentar imagens paradoxais” (BACHELARD, 1998, p. 43).

Podemos perceber, portanto, que na teoria de Bachelard existem imagens fortes e fracas, boas ou más. Uma imagem imediata e que busca um efeito estabelecido ocupa um lugar

desfavorável na hierarquia imagística, assim como aquela retirada de uma tradição já reconhecida em que não há o acréscimo de um novo elemento. Ao criticar o complexo de cultura associando-o a uma poesia superficial, Bachelard utiliza os termos “visual”, “artificial” e “pedante”. Este último pode ser facilmente relacionado ao próprio termo que define o complexo. Os outros dois merecem uma análise um pouco mais atenta: o autor associava à imaginação formal o caráter ocular da cultura. Uma tendência a apenas observar o mundo, sem o impulso transformador da imaginação material. A imaginação formal se preocupa em apresentar as imagens “como representações ou cópias de objetos vistos” (PESSANHA, 1994, p. XVIII, grifo do autor). Outra característica dessa forma é ser intelectualizada, ou seja, operar por meio de artifícios racionais para explicar os fenômenos da experiência. A imaginação é sacrificada em favor de um intelectualismo. Dessa maneira, no sistema da imaginação autônoma de Bachelard, importa a análise mais cuidada da imaginação material, pois esta é o fundamento das imagens capazes de agir sobre o concreto. Motta Pessanha (1994, p. XIX) comenta esse aspecto:

[A imaginação material] não opera a partir do distanciamento da pura visão, não é contemplativa. Ao contrário, afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo a corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica

e transformadora. Pois outra é a reação da mão, não da mão ociosa a serviço da visão ociosa, mas da mão operante, instrumento da vontade de poder e da vontade de criar, mão artesã, mão trabalhadora.

Passaremos agora para a análise um pouco mais atenta da imaginação material. Se até agora apenas a opomos à imaginação formal, nesse momento a associaremos à imaginação criadora e aos elementos fundamentais da formação da imaginação material.

A partir da análise da forma, há a preocupação em buscar o que animaria a poética em sua substância, em suas imagens primordiais. Estas, associadas a algum elemento, funcionariam como vetor verticalizado, no sentido de um aprofundamento ou no sentido de um impulso. Aprofundamento na aproximação da imagem primordial e impulso na formação de outras imagens. É essa verticalização que permite, em última instância, que um dos quatro elementos *não* determine de forma rígida a poética de um autor, que permite que a imaginação seja aberta ao porvir das imagens. De alguma maneira, esse elemento fundamental irá se manifestar na poética da obra, seja de um modo fraco ou mais evidente, mas o traço material estará presente no texto:

E, se é verdade, como acreditamos, que toda obra poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de

essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas (BACHELARD, 1998, p. 4).

Portanto, para que uma obra tenha uma relação poética profunda com o leitor, e não seja apenas um divertimento passageiro, deve carregar algum traço desses elementos fundamentais. Além disso, os quatro elementos ainda serviriam como uma espécie de eixo onde se agrupariam os devaneios poéticos, funcionando ora como um horizonte de possíveis, ora como impulsionador da criação, em seu sentido dinâmico.

A esse movimento que resolveria *a priori* a relação entre a imagem fundamental e arquetípica e uma imaginação criadora, Bachelard chamou de “imaginação dinâmica”. Vera Lúcia Felício (1994, p. 57) assim comenta a aproximação entre a imaginação dinâmica e a imaginação material:

Mas, à primeira vista, uma imagem não pode ser ao mesmo tempo e autenticamente dinâmica e material. Dinâmica, tende a escapar da relação; material, falta-lhe o absoluto. A solução é a afirmação do dinamismo da imaginação como primordial, sem que seja preciso renegar a imaginação material. Os dois aspectos da imaginação passam a se unir, contrapostos à supremacia da forma.

A imaginação dinâmica funciona como uma espécie de excedente de imagens que poderiam parecer por demais objetivas. Assim, da combinação do traço do elemento fundamental (água, ar, fogo ou terra) com o dinamismo da imaginação, que evita que a imagem caia em uma zona estática e de lugar-comum, torna-se possível o surgimento da imagem poética.

Bachelard se preocupa em demonstrar, através do exemplo de algumas imagens, de que forma a imaginação material poderia se manifestar. Como elo entre uma imagem primordial e a imaginação, o autor lança mão do “princípio de complexo” tal como comentamos anteriormente. É assim que uma imagem pode ser identificada ao “complexo de Ofélia” quando a água é tornada melancólica por algum elemento relacionado à morte nas águas, pois, como aconteceu à personagem de Shakespeare, houve uma diluição de alguma substância por meio da água. Esta imagem da morte pode ser dinamizada de alguma forma ou se tornar apenas banal de acordo com o grau de matéria ou de dinâmica empregado por determinado autor. Ou seja, não será exatamente a imagem primordial que irá determinar seu bom uso. Dessa maneira, os arquétipos não se apresentam como sendo deterministas. O apelo a tal imagem estaria vinculado ao temperamento do poeta e do leitor. Vera Lúcia Felício (1994, p. 21), sobre o termo “complexo”, afirma:

O termo “complexo” significa “o conjunto organizado de representações e de lembranças com forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes. Um complexo se constitui a partir das relações interpessoais da história infantil; ele pode estruturar todos os níveis psicológicos: emoções, atitudes, condutas adaptadas” (Laplanche e Pontalis). Bachelard retoma o termo, ampliando-o e aplicando-o não somente ao inconsciente dos cientistas, aparecendo como mitológico, mas também aos literatos e filósofos, funcionando como instrumento de explicitação das obras.

Assim, em algumas obras, podemos encontrar o “complexo de Empédocles”, onde se misturam o instinto da vida e a pulsão da morte, ou o “complexo de Novalis”, que acrescenta à necessidade de conquistar o fogo a necessidade de se unir ao calor do ser amado.

O complexo de cultura que mais nos interessa neste trabalho é o que Bachelard chamou de “complexo de Nausícaa” e trata da evocação de náiades e ninfas associadas a fontes ou rios. Segundo o filósofo, no circuito de imagens desse tipo de complexo, as águas servem apenas para a sexualização imediata de figuras femininas, sem um apelo mais elaborado para a imaginação material: “À poesia bastante superficial dos reflexos associa-se uma sexualização

totalmente visual, artificial e por vezes pedante. Essa sexualização dá lugar à evocação menos ou mais livresca das náíades e ninfas” (BACHELARD, 1998, p. 36). No próximo item acompanharemos a maneira pela qual Breton dinamiza a imagem das náíades indo além da mera reprodução de tal complexo.

A noite do girassol e a imaginação material

A noite do girassol se passa na noite de maio de 1934, quando do encontro de Breton e Jacqueline Lamba. Na primeira aparição desta no episódio, o autor a descreve nos seguintes termos:

Já por duas ou três vezes ali a vira entrar: e de todas as vezes sempre ela, antes de se me oferecer à vista, me fora anunciada por não sei que frêmito ou arrebatamento, que, ondulando, de ombro em ombro, se propagava, desde a porta até onde eu me encontrava, através da sala do café (BRETON, 1971, p. 57).

Podemos perceber que desde a primeira aparição de Jacqueline Lamba, Breton a associa ao campo semântico da água, pois sua presença é sentida como uma espécie de onda, que é percebida desde sua entrada no café. Outro dado importante para a análise diz respeito ao texto que Breton

afirma ter escrito dias antes, texto que foi incorporado ao livro e que constitui o primeiro capítulo do livro *Amor louco*. O capítulo trata da discussão sobre a beleza convulsiva e fizemos referência a ele no início deste trabalho. Neste ponto, nos interessa um pequeno fato que fecha este primeiro capítulo e não tem o mesmo aspecto do restante do trecho, essencialmente teórico. Trata-se de um evento presenciado pelo autor em um restaurante em 10 de abril de 1934, dias antes, portanto, da noite do girassol. Breton observava uma cena bastante banal que ocorria naquele lugar: um cozinheiro que servia alguns pratos pela cozinha e que de vez em quando aparecia no balcão para conversar de maneira bastante animada com alguns clientes. Na mesma noite, uma garçonete andava por ali atendendo no salão principal. Nas palavras de Breton (1971, p. 24), ela portava “um finíssimo cordão donde estavam suspensas três límpidas gotas de água como que feitas de pedra lunar, gotas redondas sobre as quais se destacava, na parte de baixo, um crescente da mesma matéria, engastado do mesmo modo”. Não bastassem essas gotas de água, o autor ainda ouve um jogo de palavras bastante típico do surrealismo e que também coloca o evento sob o signo da água. Em determinado momento, o cozinheiro a chama: “*Ici, Ondine*” [Aqui, Ondina], ao que ela responde: “*Ah! Oui, on le fait ici, l’On dîne!*” [Ah! Sim! É o que se faz aqui, janta-se!]. Para Breton, esse pequeno diálogo apresenta grandes ramificações poéticas, pois serve,

sobretudo, como prenúncio da única náíade que importa em todo o relato de *Amor louco*:

Tudo se passa como se a única náíade, a única ondina viva desta história, ao contrário da pessoa interpelada que, aliás, deveria entrementes desaparecer, se tivesse visto forçada a obedecer a essa intimação, e disso é prova o fato dela ter, nessa altura, tentado alugar um apartamento na casa fronteira ao aludido restaurante da avenida Rachel (BRETON, 1971, p. 88).

A tradicional imagem da náíade faz parte do relato de Breton, podendo constituir um complexo de cultura, tal como discutimos anteriormente. Para Bachelard, há mesmo um complexo associado a esta imagem, o “complexo de Nausícaa”: “Efetivamente, ninfas e nereidas, driades e hamadriades não passam de imagens escolares. São produtos da burguesia que estuda às pressas para um exame” (BACHELARD, 1998, p. 35). A princípio, portanto, são imagens a serem dinamizadas pelo poeta. Ainda segundo o filósofo francês (BACHELARD, 1998, p. 15, grifo do autor), os elementos fundamentais sentem a necessidade de uma combinação com outros elementos e, no caso da água, o elemento natural seria a terra: “A fim de mostrar a aptidão da água para compor-se com outros elementos,

estudaremos outras composições, mas deveremos lembrar que o verdadeiro tipo de composição é, para a imaginação material, a composição da água com a terra”. Entretanto, Breton segue uma via diferenciada, associando, na figura de Lamba, a água ao fogo, e este último elemento ainda possui reverberações com alguns eventos históricos e com misteriosos lugares parisienses que iremos apresentar em seguida, constituindo um importante aspecto da topografia mental do poeta, como discutimos no início deste trabalho.

Após perceber a vaga que ondulava de ombro em ombro no restaurante, Breton (1971, p. 56) procede à primeira descrição de Lamba, logo ao avistá-la no salão: “Essa mulher ainda jovem que acabava de entrar parecia vir como que rodeada de um vapor – vestida de uma labareda? [*vêtue d’un feu?*] – Tudo perdia a cor, tudo gelava, em presença daquela tez de sonho, perfeita concordância de tons de ferrugem e de verde [...]”. Portanto, além do caráter paradoxal da imagem, em que aparece o par fogo/gelava, temos já de início a combinação dos elementos água e fogo na primeira aparição de Lamba. Tal combinação, para Bachelard (1998, p. 103), pode conduzir o leitor a um sentimento de desorientação: “Os filósofos mais sérios, diante da união da água e do fogo, perdem a razão”. Isso se deve ao caráter contraditório dos dois elementos: “No reino das matérias, nada encontramos de mais contrário que a água e o fogo. A água e o fogo

proporcionam talvez a única contradição realmente substancial” (BACHELARD, 1998, p. 102). Não obstante essa contradição, ou justamente por serem elementos tão contraditórios, a união da água e do fogo, quando bem realizada, pode proporcionar as mais potentes imagens:

Para tal imaginação, a água sozinha, isolada, a água pura não passa de um ponche extinto, uma viúva, uma substância arruinada. Será necessária uma imagem ardente para reanimá-la, para fazer dançar de novo uma chama sobre o seu espelho, para que se possa dizer com Deltheil: “Tua imagem queima a água do delgado canal” (BACHELARD, 1998, p. 101).

Cabe, portanto, traçar a imagem do fogo que se irá combinar com o elemento aquático na imaginação material presente no relato. Retomando o episódio a partir do momento da primeira descrição de Lamba, e seguindo os acontecimentos: Breton então nota que a personagem está escrevendo uma carta e deseja ser o destinatário da mesma. Em um primeiro momento, nada acontece. Posteriormente, ambos se encontram na rua e Lamba confessa a Breton que ele mesmo é o destinatário da carta, uma vez que ela gostaria de cumprimentá-lo por um livro dele que ela havia lido. Combinam então um novo encontro para mais tarde.

A partir desse ponto começam a perambular pelas ruas de Paris. Pelas descrições de Breton, podemos acompanhar o casal por alguns lugares que serão fundamentais para o desenrolar da aventura, seja pelos nomes das ruas, seja pelos acontecimentos que ali ocorreram e que servem como chave de leitura para a história do casal. O ponto de partida é o Café des Oiseaux, situado na praça Anvers em Montmartre. Segundo Bonnet (1992, p. 1716), a escolha do local e da hora tardia do encontro se deve à proximidade com o music-hall Le Coliseum, onde Jacqueline Lamba trabalhava como bailarina aquática, conforme já comentamos na primeira parte deste trabalho. Seguem, então, para Les Halles. O local fundamental nesse itinerário surrealista é a torre Saint-Jacques. A torre é retratada em uma fotografia de Brassai, cuja reprodução aparece em *Amor louco*, acompanhada da seguinte legenda: “Em Paris a torre Saint-Jacques cambaleante”. No trecho, Breton (1971, p. 65) compara a torre a um girassol (*tournesol*):

O certo é que a aproximação assim estabelecida consegue dar satisfação cabal à complexa ideia que eu tenho desta torre, tanto no que se refere à sua sombria magnificência, bastante semelhante à da flor que geralmente se ergue como ela, isolada, num recanto mais ou menos agreste, como às circunstâncias assaz confusas que presidiram à sua

construção e às quais se sabe estar intimamente associado o milenário sonho da transmutação dos metais.

Foi neste mesmo lugar que viveu Nicolas Flamel, alquimista do século XIV e que ficou conhecido como “mestre do fogo” por suas experiências com transmutações de metais: “*Sa maison était située à deux pas du square, contre l’église Saint-Jacques, dont seule subsiste la tour, édifice désaffecté, qui est considéré un peu comme le lieu saint de l’alchimie (ou de la magie)*” (CURNIER, 1965, p. 73). Mas é na praça situada em frente a este monumento misterioso que parece haver a união dos elementos contraditórios, ponto fundamental tanto do relato empreendido por Breton quanto da produção de uma imagem nova, como indicamos no sistema teórico de Bachelard. Essa união dos elementos não passa despercebida pelo próprio Curnier (1965, p. 72) ao comentar esses lugares particulares:

Le square des Innocents porte en son milieu une fontaine décorée au XVIe siècle, par Jean Goujon, de naïades. Précisément, la jeune danseuse présentait à cette époque dans un music-hall un numéro original de natation. Cette nouvelle coïncidence prend une valeur véritablement magique, si l’on rapproche les deux éléments, l’eau et le feu.

Em *Amor louco*, portanto, não apenas as imagens contraditórias do fogo e da água criam a força poética do relato, mas também os lugares parisienses que ecoam seus misteriosos e marginais eventos passados com grande força na aventura surrealista, tornando mais concretas as imagens utilizadas, uma vez que podem ser emanadas da própria cidade, como bem notou Sheringham (1996, p. 89):

But Breton also goes to some length to show that our response to urban sites is not exclusively conditioned by physical stimuli but also by historical resonances enshrined in street names, in snippets of antiquarian knowledge often manifested architecturally, and more esoterically, in “what took place here” (“ce qui a eu lieu ici”).

Um último aspecto a ser comentado diz respeito ao poema *Tournesol*, incluído na coletânea *Clair de terre*, publicada no ano de 1923. Conforme indicamos, a palavra foi usada para fornecer o título do episódio e como comparação com a torre Saint-Jacques, ponto central da narrativa. Além dessas relações estabelecidas por Breton, o poema escrito anos antes também possuiria um caráter profético, isso porque, segundo o autor, toda aventura vivida por Breton e Lamba já havia sido relatada ali. Nesse ponto, destacaremos apenas as imagens ligadas ao fogo e à água ali presentes.

Dias depois do encontro com Lamba e da caminhada realizada por eles, Breton comenta que se lembrou de um poema escrito anos antes, poema que não lhe agradava muito e que foi incluído em *Clair de terre* apenas por falta de opção, uma vez que sua produção à época era exígua. Ainda segundo o autor, foi um poema escrito de maneira automática, com mínimas correções e que, à época, não fazia referência a ninguém em especial. Após perceber a estreita relação entre o poema e o evento vivido, Breton inicia uma análise verso a verso com as experiências relatadas na noite do girassol. O poema se inicia com os seguintes versos: “A viajante que atravessou os Halles ao cair do verão/ Caminhava em bicos de pés” (BRETON, 1971, p. 74). Segundo Breton afirma em seus comentários no fim do capítulo, é impossível não reconhecer essa viajante como sendo Lamba. Já o “cair do verão”, o autor identifica com a chegada da noite, ou seja, o horário da caminhada.

Há ainda uma imagem do fogo que acompanha a viajante do poema: “O baile dos inocentes estava no auge/ Nos castanheiros incendiavam-se devagar os lampiões/ A dama sem sombra ajoelhou-se no Pont-au-Change/ Na rua Gît-le-Coeur outros eram agora os timbres” (BRETON, 1971, p. 75). Trataremos do verso “O baile dos inocentes estava no auge” mais abaixo. Nos deteremos, nesse instante, nos seguintes. O nome da ponte atravessada pelos passantes aponta para

o sentido de mudança, reforçada pela imagem do fogo. Para Bachelard (2008, p. 25), não há outra substância que possa ser associada a uma mudança violenta e transformadora:

Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo.

O sentido de mudança é reforçado ainda pelo nome da rua, Gît-le-Coeur (Onde-Jaz-o-Coração), e pela alternância de timbres. Aqui cabe ainda um comentário à vida pessoal do autor na noite do girassol. Breton diz que estava ainda ligado a uma outra mulher que não Lamba, sendo penoso colocar um fim a esse relacionamento anterior. A mudança que ocorre no espírito do autor também está relacionada a esse evento: a aceitação de um novo amor.

A imagem da água também aparece associada à viajante nos versos seguintes, completando a relação poética entre os dois elementos: “Dos que mais devotados são que almas do outro mundo/ Alguns como esta mulher mais parecem

nadar” (BRETON, 1971, p. 75). Este verso, fundamental para a análise e para a conclusão do relato, faria uma alusão muito clara à Jacqueline Lamba e à sua profissão à época. O próprio Breton afirma que esse verso não lhe agradou quando da redação do poema, pois parecia despropositado e muito fraco se comparado com uma imagem semelhante de um poema de Baudelaire. Mas após a noite do girassol, tal verso pareceu ao autor como sendo o mais profético de toda a aventura. Não retornaremos sobre a importância para o relato, pois já comentamos a principal náíade de todo o livro *Amor louco*.

Apenas para fechar nossos comentários, destacaremos um último verso que nos parece tão importante quanto o anterior, pois, também segundo Breton, é o que faz referência à figura de Nicolas Flamel, alquimista mestre do fogo: “O baile dos inocentes estava no auge”. Conforme indicamos anteriormente, é na praça dos Inocentes que está localizada a torre Saint-Jacques, fato destacado também por Breton (1971, p. 79):

É evidente que nos aproximamos da torre Saint-Jacques. A salgadeira dos Inocentes, transformada mais tarde em mercado e só concretamente evocada, hoje, pela fonte central da praça do mesmo nome, com as náíades de Jean Goujon – que a mim me parece terem presidido ao mais

belo encantamento desta história – destina-se a introduzir Nicolas Flamel [...]

Assim temos a união final do fogo e da água, além do anúncio de Jacqueline Lamba que seria a figura principal de toda a história relatada na noite do girassol. Além desse fator, temos a convergência entre os planos mental e topográfico da aventura surrealista.

Portanto, ao relacionar o poema automático ao evento vivido, e ao destacar seu irracional caráter de revelação no que diz respeito ao cotidiano, Breton destaca a importância de uma das principais teorias surrealistas para melhor interpretar suas experiências. Nesse sentido, a teoria dos quatro elementos, de autoria de Bachelard, reforça a potência das imagens que ali aparecem, indicando, ainda, a capacidade da imaginação material de agir sobre o dado imediato. Os locais parisienses e suas reverberações históricas, como procuramos destacar ao longo deste trabalho, são os catalisadores perfeitos para as energias que emanam das estranhas imagens que aparecem no relato.

Conclusão

No capítulo inicial de *Amor louco*, ao comentar as características da beleza convulsiva, Breton (1971, p. 25) afirma: “A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada,

explodente-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza”. A união dos contrários é uma qualidade bastante comum nas imagens surrealistas. No Segundo Manifesto, Breton comenta que essa busca seria mesmo um dos objetivos do surrealismo:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto (BRETON, 2001, p. 154).

Jacqueline Lamba, principal personagem da Noite do Girassol, traz em si as características contraditórias que levam Breton à afirmação da beleza convulsiva. Se, no princípio do episódio, a imagem que sobressai para descrevê-la é associada à água, em breve tal elemento é animado com as potencialidades do fogo. Nesse sentido, o sistema poético dos elementos de Bachelard se apresentou como importante subsídio teórico para a análise do episódio, conforme destacamos ao longo deste trabalho. A água, segundo o filósofo francês, é portadora de uma imagem vinculada à pureza e à transparência. Além

dessas características, é associada ainda a algumas figuras mitológicas, como as náiades, por exemplo. Essas figuras, por serem bastante comuns na tradição literária, chegam a se constituir como um complexo de cultura. Somente um poeta com uma apurada imaginação material seria capaz de dinamizá-las, inovando no sentido de um paradoxo. Segundo demonstramos, Breton procede a essa dinamização estabelecendo uma relação entre a água e o fogo, mesmo que sejam elementos contraditórios. Outro fator que contribui para o complexo jogo poético estabelecido por Breton é a maneira pela qual determinados lugares parisienses ligados à água ou ao fogo reverberam as imagens poéticas que surgem dessa imaginação material, servindo para desvelar o extraordinário do encontro. Assim, o surrealismo supera a mera representação literária para se estabelecer como uma experiência a ser vivida no cotidiano.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, G. **A águas e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BONNET, M. "Notice". In: BRETON, A. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1992 (Bibliothèque de la Pléiade). p. 1692-1726.

BRETON, A. **L'Amour fou**. Paris: Gallimard, 1976.

BRETON, A. **Amor louco**. Trad. Luiza Neto. 1.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CHENIEUX-GENDRON, J. **O surrealismo**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CURNIER, P. **Pages commentées d'auteurs contemporains**. Paris: Larousse, 1965.

FELICIO, V. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Edusp, 1994.

PESSANHA, J.A. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD. **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha. 1.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. v-xxxi.

SHERINGHAM, M. City space, mental space, poetic space: Paris in Breton, Benjamin and Réda. In: SHERINGHAM (Org.) **Parisian fields**. London: Reaktion Books, 1996. p. 85-115.

Recebido em: 02-12-2019.

Aceito em: 11-05-2020.