

## Como pintar um auto-retrato: errância e descentralização da escritura em Rousseau e André Breton

Profa. Dra. Marta Dantas (UEL)

### Resumo:

Rousseau concebeu um projeto: escrever toda a sua história afim de mostrar-se por inteiro ao público; eis suas *Confissões*. Escreveu, em seguida, seus *Diálogos* e seus *Devaneios de um caminhante solitário*. Ele abandonou o ideal clássico de escritura, também a linguagem ordinária. A busca do “verdadeiro eu” cedeu espaço para a invenção de si por meio do devir da linguagem. Ele inaugurou uma nova atitude que se tornou a da literatura moderna, deu origem a uma nova concepção de linguagem que tem o surrealismo como herdeiro. Essa comunicação visa refletir sobre “as reverberações éticas e estéticas no decurso da descentralização da escritura” a partir de duas experiências errantes que buscavam responder a mesma pergunta, “quem sou eu?”: a de Rousseau e a de André Breton em *Nadja*.

**Palavras-chave:** Jean-Jacques Rousseau, André Breton, auto-retrato, descentralização da escrita, errância

### 1 Introdução

Por razões diferentes, o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e o poeta surrealista André Breton (1896-1966), quiseram conhecer a si mesmos. Ao investigar os problemas impostos pelo projeto, de ambos autores, de responder, por meio da escrita, a pergunta “quem sou eu?”, descobri que a inquietação do surrealista pelo autoconhecimento sucede, não por acaso, a ambição desmesurada do filósofo de se mostrar transparente, de revelar, a todo mundo, seu coração; afinal, para Rousseau, não havia distinção entre conhecer-se e sentir-se. Sabemos que os surrealistas se diziam herdeiros do Romantismo mas eu desconhecia a influência de Rousseau sobre Breton, ou melhor, o quanto o projeto autobiográfico do primeiro lançou questões fundamentais para o poeta surrealista refletir sobre a linguagem e o descentramento da escrita. Esta comunicação pretende, portanto, compartilhar esta descoberta.

### 2 Rousseau em busca do eu conhecível e desconhecido

Jean-Jacques Rousseau, na tentativa de se defender daqueles que supostamente o perseguiam (por causa de obras como *Emílio*), concebeu um projeto: escrever — não literatura mas contra a literatura — toda a sua história a fim de mostrar-se por inteiro ao público; eis suas *Confissões* (1770). Mas para não deixar a menor lacuna escreveu, em seguida, seus *Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques* (1772) e, ao perceber que se perdeu no caminho em que esperava se achar, escreveu seus *Devaneios de um caminhante solitário* (1772) na esperança de responder a pergunta “quem sou eu mesmo?”. Rousseau dedicou os dez últimos anos de sua vida a fazer seu “auto-retrato”.

Rousseau acreditava em alguns princípios românticos: na singularidade e na unidade do seu ser: “Tudo é coeso... tudo é uno em meu caráter...” (*apud* STAROBINSKI, 1991, p.196); como também na espontaneidade da manifestação da sua vida subjetiva: “Meu coração transparente como um cristal jamais soube ocultar durante um minuto inteiro um sentimento um pouco vivo que ali se

houvesse refugiado” (*apud* STAROBINSKI, 1991, p.188). Todavia, esta transparência não era vista nem compreendida pelos outros; sua singular unidade, sua “verdadeira natureza” só poderia ser reconstituída pelo leitor; “o resultado deve ser sua obra” (*apud* FOUCAULT, 2002, p.170), adverte Rousseau e, portanto, se ele se engana, todo erro seria seu feito. Nas palavras de Jean Starobinski (1991, p.189), “Jean-Jacques é inteiramente conhecível e é inteiramente desconhecido” e isso torna seus textos autobiográficos não um projeto de conhecimento de si, propriamente dito, mas o reconhecimento dele pelos outros.

Mas como fazer um auto-retrato sem ser um pintor, um retratista? Na opinião de Rousseau isso é possível porque ele teria acesso a verdade sobre si mesmo, contato direto com o “modelo interior”. O retratista por seu lado, só pode ter acesso ao que se apresenta na exterioridade e se contenta com o verossímil, constrói a realidade mais do que a imita. Rousseau pretendia ser o único, o primeiro a fazer um auto-retrato completo; inauguraria o advento da verdade: “Concebo um empreendimento que jamais teve exemplo” (*apud* , 1991, p.194). Outra singularidade de suas confissões reside também na sua significação social pois Rousseau fundou o direito dele, homem do povo, estrangeiro, errante e pobre, ser o portador de uma experiência de teor universal. Assim, pretendia inaugurar uma novo tipo de confissão que nada tinha em comum com aquela do religioso santo Agostinho nem com a do fidalgo Montaigne.

Como todo acusado e julgado tem direito de se defender das acusações, primeiramente Rousseau reivindicou seu direito a fala e, portanto, a escuta de sua defesa. Por isso, a princípio, *As Confissões* não eram para ser lidas pelo público mas ouvidas. O público deveria acreditar nas palavras não porque estavam escritas mas porque eram proferidas de um lugar irrefutável, da voz do seu autor. Elas foram lidas, muita vezes, para um público restrito; Rousseau acreditava que a verdade proferida por sua voz — a saber, sua inocência — teria uma repercussão infinita e imediata. Mas o esperado não ocorreu, a voz de Rousseau não se fez ouvir e caiu no silêncio.

Suas *Confissões* evocam acontecimentos do passado, temas decorrentes do livre uso da escrita melódica, a mais original das expressões segundo Rousseau porque o sujeito que fala está presente por inteiro, sem reserva. Sua linguagem é linear embora o estilo varie necessariamente a fim de não esconder nenhum acontecimento, nenhuma emoção do leitor e ainda de restituí-los de frescor: “Direi cada coisa como eu a sinto, como a vejo [...] Escrevo menos a história desses acontecimentos do que aquela do estado de minha alma, à medida que eles chegam” (*apud* FOUCAULT, 2002, p.169). O problema da linguagem se impõe porque a linguagem ordinária é imprópria para expressar a singularidade de seu ser e, por isso, Rousseau se lançou a criar uma nova linguagem: “Seria preciso, para o que tenho a dizer, inventar uma linguagem tão nova quanto meu projeto” (*apud* STAROBINSKI, 1991, p. 198). Assim, a linguagem linear se abre a diversidade das paixões e das impressões, se renova indefinidamente, tenta ser maleável o bastante para dar conta das contradições, o que explica a multiplicidade de sua obra autobiográfica. Mas a fidelidade da linguagem à vida é impossível e, portanto, “as *Confissões* a nostalgia da unidade perdida e espera ansiosa de uma reconciliação final” (STAROBINSKI, 1991, p.199).

Frustrado com a falta de repercussão de suas confissões Rousseau resolveu ser seu próprio juiz e “pôs-se a escrever os *Diálogos*, segundo o uso da voz absolutamente diferente [...] Ela não mais evoca à sua volta o círculo de um auditório atento, mas o único labirinto de um escrito cuja mensagem está toda engajada na espessura material das folhas que recobre” (FOUCAULT, 2002, p.166). Rousseau escreveu muito no curso dos anos que se seguiram: cartas, diálogos, declarações, e a atividade da escrita sempre foi acompanhada de uma vida errante. Seus últimos dez anos de vida “definiram um espaço de linguagem onde a fala e a escrita se cruzam, se contestam, se reforçam” (FOUCAULT, 2002, p.166). A voz silenciada das *Confissões* uma escuta absoluta e ideal nos *Diálogos*. Nos *Diálogos*, acusado e acusador estão unidos, um contra o outro; as falas são desordenadas e votadas ao silêncio dos diálogos fictícios. Na época em que concluía as *Confissões*, Rousseau se fazia chamar pelo pseudônimo Jean-Joseph Renou e quando escreveu os *Diálogos* voltou a assinar com seu nome; entretanto, salienta Foucault, “é esse Jean-Jacques Rousseau que

em sua unidade concreta está ausente dos *Diálogos*— ou melhor, através deles, e por eles talvez, se encontre dissociado” (FOUCAULT, 2002, p.170). O que encontramos nos *Diálogos* é um jogo entre o cidadão anônimo que representa aqueles que acusam Rousseau de crimes que ele não cometeu, o Jean-Jacques que fala em sua defesa e Jean-Jacques Rousseau autor. Mas se Jean-Jacques é acusado de crimes tornou-se autor de livros criminosos, portanto, há um terceiro Jean-Jacques fruto do erro do público. Assim, por meio destes quatro personagens o Jean-Jacques Rousseau real, que se queria uno e soberano em suas *Confissões*, vai sendo delimitado nos *Diálogos*.

A liberdade parece ser impossível para aquele que se sente perseguido por todos os lados, em todos os lugares; Rousseau se sentiu condenado à solidão de um refúgio, onde encontrou, no ato de escrever sua autobiografia, a liberdade possível da expressão literária: “meu estilo desigual e natural, ora rápido e ora difuso, ora sensato e ora louco, ora grave e ora alegre fará ele próprio parte da minha história” (ROUSSEAU *apud* STAROBINSKI, 1991, p.201). No lago de Berna encontrou este refúgio; nos seus passeios solitários e descomprometido com a vida pragmática Rousseau escutava a natureza, os murmúrios das águas do lago e ele mesmo deixou de falar, se apagou, como diria Foucault, para se tornar um murmúrio. O encontro com a verdade passou a ser o movimento espontâneo da linguagem por meio dos passeios solitários; as palavras em liberdade surgiam da escrita de um Rousseau que as aguardava passivamente; um “abandono feliz a um poder interior, a um acaso íntimo” (STAROBINSKI, 1991, p.201).

Neste período de devaneios e passeios solitários, o passado deixa de ser opressor e Rousseau passa a ser governado pelo presente; ele deixa de dispor soberanamente da linguagem e passa a deixá-la agir sobre ele. Esse movimento de descentramento da escrita do sujeito que escreve era uma atitude nova pois implicava não mais numa relação instrumental com a linguagem; sujeito e linguagem deixavam de ser exteriores um ao outro porque o sujeito passava a ser uma emoção e esta era, imediatamente linguagem; a palavra passou a ser uma e mesma coisa que o sujeito e não sendo mais distinta do eu era o próprio eu. O problema não era mais encontrar o estilo ideal mas renunciar a fazer uma obra literária: “O eu, unicamente atento a si mesmo, não pensará nem na obra, nem na linguagem-ferramenta. A obra se fará como puder, e é nisso precisamente que residirá sua verdade” (STAROBINSKI, 1991, p.203). Desta forma Rousseau inaugurou, com o pacto do eu com a linguagem, uma nova atitude que se tornou a da literatura moderna; e deu origem a uma nova concepção de linguagem que tem o surrealismo como herdeiro.

### 3 Reverberações: Rousseau e o Surrealismo

Nos anos vinte do século passado, os surrealistas foram ao encontro desta mesma liberdade, uma liberdade advinda de uma escrita libertária. e a chamaram pelo nome de “automatismo”. O surrealismo pretendeu abandonar a linguagem como instrumento para torná-la “vida imediata” por meio da escrita automática e de outros experimentos; promoveu a mesma à sujeito, ou melhor, a linguagem, nada mais tendo a ver com o sujeito, parecia dizer adeus à literatura. O problema ético colocados pelos surrealistas — não fazer literatura mas viver poeticamente, não fazer obra de arte mas transformar a vida em arte — levou-os, entre outras coisas, a pesquisa artística e literária e, paradoxalmente, o surrealismo criou uma estética e uma nova noção de literatura, descentralizada, que não expressa mais a liberdade mas que é a própria liberdade e justamente por isso, pode ter eficácia e sentidos extraliterários.

A obra *Nadja* (1928), de André Breton, é a sua primeira incursão no campo da literatura narrativa; embora não se trate de uma escrita automática, ela é a invenção de um novo tipo de narrativa, uma narrativa propriamente surrealista. Tal como Rousseau, Breton pretendia fundar algo de novo com *Nadja*, o que ele chamou de “anti-romance” porque, segundo o próprio surrealista, obedeceu a alguns imperativos antiliterários, como

a abundante ilustração fotográfica, que objetiva iluminar qualquer descrição [...], o tom adotado para a narrativa, que se calca na da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo. (BRETON, 2007, p. 19; 20).

Os ataques contra o gênero romance realista, expressos no Manifesto de 1924, fizeram com que *Nadja* tomasse a forma de um livro diferente, estranho, e que, segundo Octavio Paz (1982, p. 17), tanto quanto *Aurélia*, de Nerval, e *Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), é irredutível às classificações tão caras à “ciência da literatura”. Para Breton, a atitude realista “inspirada [...] no positivismo [...] é fruto da mediocridade, do ódio e da presunção rasteira. É dela que nascem [...] todos esses livros ridículos que insultam a inteligência” (BRETON, 2001, 19). Contra o pouco de realidade da vida, do qual o realismo positivista do romance pretende ser a expressão, ele propôs a “verdadeira vida”, esta que só se revelaria mediante o abandonar-se pelas ruas de Paris guiado somente pela imaginação. Imaginação e liberdade de espírito se confundiriam justamente porque a segunda deve preservar e estender o domínio da primeira de maneira a não se distinguir dela. O ato de escrever não deveria ter por objetivo corroborar a instituição “literatura” nem estar a serviço de uma estética nova ou velha, e, sim, celebrar o maravilhoso na vida, ou seja, “a exploração mais total da realidade universal” (MABILLE *apud* , 1975, p. 63); deveria provar que a imaginação é mais do que a faculdade de produzir e de ajustar ficções, que constitui uma força que combate dentro do real a fim de alargar os limites deste. Longe dos personagens fictícios dos romances, *Nadja* só poderia ser o relato de um curto período da vida de Breton marcado por fatos que testemunhou com grande espanto e que o levaram a entender que não há possibilidade de discernir a realidade da imaginação. Todavia, os fatos narrados, como pretendem comprovar as fotografias e a reprodução de documentos no interior do livro, estavam engajados na realidade.

*Nadja* tem início com o próprio Breton se perguntando: “Quem sou?” (BRETON, 2007, p.21); na sequência, afirma que tudo poderia resumir-se em saber com quem andava e admite que se sentia perturbado com esta expressão porque ela dá a entender

que tudo quanto considero manifestações objetivas de minha existência, manifestações mais ou menos deliberadas, não passa, nos limites desta vida, de uma atividade cujo verdadeiro campo permanece inteiramente desconhecido para mim. (BRETON, 2007, p. 21).

Diferente de Rousseau, Breton parte do princípio de que o autoconhecimento é necessário porque ele desconhece a si mesmo. Escrever *Nadja* foi promover, através da presença do outro, uma mulher que se autodenominava Nadja, o seu próprio autoconhecimento, pois só por meio deste ele poderia descobrir o que o tornava singular e de qual mensagem era portador. Desde o seu lançamento na França, em 1928, *Nadja* foi considerado um romance porque relata fatos que, de tão inacreditáveis, pareciam inventados. Contudo, pesquisadores como Marguerite Bonnet (1975) garantem que o livro relata fatos reais. Logo nas primeiras páginas, Breton afirma que sua intenção era relatar “episódios marcantes de minha vida, tal como a posso concebê-la fora de seu plano orgânico, ou seja, na própria medida em que ela está confiada aos acasos” (BRETON, 2007, p. 27). Todavia, *Nadja* não se limita a ser o relato de episódios insólitos, vai muito além, pois coloca em evidência o projeto que estava em gestação no *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, de redefinição do homem; *Nadja* nasceu das convicções expressas nesse manifesto e procura dar respostas às suas hipóteses evasivas e às suas interrogações.

A “narrativa integral” dos fatos, mesmo que estes tenham ocorrido num curto espaço de tempo, é impossível; Breton sabia que o trabalho da memória é a construção do passado pautada no

presente e, assim como Rousseau nos seus *Devaneios*, ele propõe a lembrar, sem esforço, de fatos da sua vida. Os fatos lembrados são diferentes daqueles ocorridos no tempo histórico e pouco importava para Rousseau e para Breton se as lacunas da memória foram preenchidas pela imaginação. Assim, entre suas *Confissões* e os *Devaneios* de Rousseau houve um deslocamento: “Não estamos mais no domínio da *verdade* (da história verídica), estamos agora no da *autenticidade* (do discurso autêntico)” (STAROBINSKI, 1981, p.205). Para Breton, pouco importa que, aqui ou ali, um erro ou omissão mínima, e mesmo certa confusão ou um esquecimento sincero projetem uma sombra sobre a narrativa, afinal, ele não se propõe a prestar contas do seu passado mas escrever sobre ele “sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que trouxer à tona o que vier à tona” (BRETON, 2007, p. 29). E é neste deslocamento que Rousseau compreende que quando se esquece de si, quando se perde na palavra, a palavra o revela; a autenticidade está na não sujeição da palavra ao sujeito que escreve, está na liberdade para criar, inventar, deformar. Nem o Rousseau dos *Devaneios* nem Breton de *Nadja* exigem que a palavra reproduza uma realidade mas que produza a sua verdade. É um processo de descentramento da escrita porque o escritor abdica de procurar seu “verdadeiro eu” em um passado para aceitar sua invenção no momento da escrita. Rousseau conclui: “Estou convencido de que se está sempre muito bem pintado quando se pintou a si mesmo, ainda quando o retrato não se parecesse nem um pouco” (*apud* , 1991, p.205). Explica Starobinski (1991, p.205): “O auto-retrato não será, portanto, a cópia mais ou menos fiel de um eu-objeto, mas o rastro vivo dessa ação que é a busca de si”.

## Conclusão

A linguagem em Rousseau, ao tornar-se o lugar de uma experiência imediata, inaugura uma nova noção de linguagem que não tem nada a ver com o “discurso clássico”. Para Starobinski (1991, p.207), ele “inventou a atitude nova que se tornou a da literatura moderna (para além do romantismo sentimental pelo qual se tornou Jean-Jacques responsável); pode dizer que ele foi o primeiro a viver de uma maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a linguagem: a ‘nova aliança’ na qual o homem se faz verbo”. Para Blanchot (2005, p.58;59), Rousseau ajudou a literatura “a tomar consciência dela mesma, desligando-se das convenções antigas, e a formar, na contestação e nas contradições, uma nova retidão” bem como foi o primeiro a tornar a errância experiência inseparável da experiência literária. Eu ainda acrescentaria que Rousseau nos mostra que a experiência literária pode levar à liberdade mas também à alienação, à uma experiência limite cujo risco é perder a relação estável consigo mesmo.

*Nadja*, de André Breton, pode ser considerada reverberação ética e estética do projeto autobiográfico de Rousseau. Reverberação ética porque o problema da liberdade para o Surrealismo não só é central como é tido como um “eterno quebrar de grilhões”: aqueles impostos pela linguagem cotidiana, aqueles impostos pela oposição entre verdade e ficção, real e imaginário, consciente e inconsciente, vida e obra, muitos deles quebrados pelo próprio Rousseau. A própria concepção romântica de Rousseau de subjetividade como “modelo interior”, e de unidade do eu cuja obra é capaz de revelar, aparece de forma contraditória no surrealismo. Encontramos em vários textos de Breton essa mesma concepção e o mesmo termo “modelo interior”, ou seja, uma noção de obra baseada não na representação da imagem do mundo exterior mas do mundo interior do artista; concepção esta que contradiz a descentralização promovida pela escrita automática. As reverberações de Rousseau sobre o Surrealismo também são de ordem estética; a consequente fragmentação do eu e da narrativa no projeto autobiográfico de Rousseau se transformou num problema estético ou num princípio artístico presente em *Nadja* (mas também em outras obras de vanguarda), a saber, a montagem. *Nadja* é uma espécie de relato que se desenvolve a partir do fluxo da memória com o objetivo de narrar uma aventura que se desenrola no tempo, mas sem criar a ilusão de continuidade, um tempo e um espaço diferente daquele onde se desenvolve comumente a narração romanesca. Enquanto o romance pretende ocultar seu artifício, *Nadja*, através do

procedimento da montagem, apresenta-se como produto artístico, como artefato, pois o procedimento é explícito, fazendo com que entendamos que foi montado por fragmentos de realidade, o que, por sua vez, destrói qualquer aparência de totalidade e (ao mesmo tempo) sua unidade como produto absoluto da subjetividade do artista. Todavia, enquanto Rousseau acreditava que seu destino era ser um errante, a vida era para Breton um criptograma e, na sua ordem oculta, ele estava condenado a ser um errante sonhador que descobre, por meio do outro e na ambigüidade da sua linguagem, que o eu é um outro.

## Referências Bibliográficas

- 1] BLANCHOT, Maurice. “Rousseau”. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 57-68.
- 2] BONNET, Marguerite. *André Breton: naissance de l’aventure surréaliste*. Paris: Librairie José Corti, 1975.
- 3] BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.4] \_\_\_\_\_. Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p.14-64.
- 5] FOUCAULT, Michel. “Introdução (in Rousseau). In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Col. Ditos e Escritos I. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Org. Manoel Barros da Motta. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.165-184.
- 6] PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- 7] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo: Edipro, 2007.
- 8] \_\_\_\_\_. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- 9] STAROBINSKI, Jean. “Os problemas da autobiografia”; “Como se pode pintar a si mesmo?”; “Dizer tudo”. In: *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.187-207.
- 10] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Catello. São Paulo: Perspectiva, 1975.