

A PARIS D'*O CAMPONÊS*

Literary representation of the city in Le Paysan de Paris, by Louis Aragon

Flávia Nascimento*

PREÂMBULO

A publicação d'*O camponês de Paris*, de Louis Aragon, data do ano de 1926. Trata-se de uma narrativa surrealista composta de quatro capítulos¹ que, grosso modo, estruturam-se a partir de dois movimentos muito diferentes. De um primeiro movimento resultam o prefácio e o último capítulo, intitulados respectivamente “Prefácio para uma mitologia moderna” e “O sonho do camponês”. Eles abrem e fecham a narrativa com um tom similar, característico dos manifestos e em conformidade com o gosto das vanguardas do início do século XX. Assim, em seu “Prefácio para uma mitologia moderna”, Louis Aragon denuncia os danos provocados pelo “tolo racionalismo humano”, visto pelos surrealistas como herança nociva do cartesianismo que sempre fundamentou as estruturas lógicas do pensamento ocidental, contra o qual tanto lutou o movimento surrealista, especialmente durante as duas primeiras décadas do século XX. Essa denúncia é seguida por um programa que pretende preservar “o sentimento do maravilhoso cotidiano”, condição *sine qua non*, segundo Aragon, para a pragmática

* Doutora em Letras e Ciências Humanas, docente no Departamento de Português, Université de Rennes 2 (Bretanha).

¹ O segundo e o terceiro capítulos já haviam sido publicados anteriormente, em folhetim, pela *Revue Européenne*, então dirigida por Philippe Soupault (em 1924 e 1925, respectivamente).

tica surrealista. O último capítulo, “O sonho do camponês”, vem reforçar os propósitos apresentados no prefácio. Ele se inicia por um tom de ensaio filosófico que vai atenuando-se pouco a pouco até desposar inteiramente a forma do manifesto, com frases curtas e categóricas. O texto se encerra, assim, pelo anúncio da instauração da “vida poética” no mundo.

O outro movimento do texto ocupa os dois capítulos centrais do livro e constitui a narrativa propriamente dita. São os capítulos mais longos, intitulados “A passagem da Ópera” (relato das deambulações solitárias do narrador no interior de uma galeria coberta) e “O sentimento da natureza no parque *Buttes-Chaumont*” (relato de deambulações a três – Louis Aragon, André Breton e Marcel Noll – por um jardim público parisiense). É deste movimento, construído a partir da deambulação pela cidade de Paris, que tratará este artigo. O interesse especial por este aspecto da narrativa é motivado pela importância de Paris para o movimento surrealista, do qual ela foi o centro geopoético. Como é sabido, a capital francesa esteve desde sempre ligada às atividades do grupo, e figura como palco de outras narrativas surrealistas célebres, como é o caso de *Nadja* (1928), de André Breton, e *Les dernières nuits de Paris* (*As últimas noites de Paris*, 1928), de Philippe Soupault, para citar apenas dois exemplos.

LUGARES URBANOS DE PREDILEÇÃO SURREALISTA

N'*O camponês de Paris*, dois lugares urbanos de predileção são eleitos por Louis Aragon: o jardim, ou parque público, e a passagem, sendo esta última, sem dúvida, um dos lugares que mais fascinaram os surrealistas em geral.² As passagens são essas galerias comerciais cobertas de vidro, numerosas em Paris (mas muito raras no interior da França), que abrigavam no século XIX um comércio luxuoso, e pelas quais os passantes podiam deambular tranqüilamente, protegidos da chuva, da circulação e da lama que, até o final do século XIX, eram o terror dos pedestres parisienses. A partir de 1914, esse comércio entrou numa vertiginosa decadência e as passagens, praticamente abandonadas, transformaram-se em ruínas do que haviam sido outrora. Era essa atmosfera singular que atraía os surrealistas, além das sugestões contidas no próprio nome do lugar: a palavra *passagem* evoca, ao mesmo tempo, os passos do – e sobretudo da – passan-

² Existem outros lugares de predileção surrealista. Para André Breton, por exemplo, os “Mercados das pulgas” (*Marchés aux puces*), essas feiras de quinquilharias nos arredores de Paris, que aparecem com destaque em *Nadja*, por exemplo.

te,³ a *maison de passe*, ou seja, o prostíbulo, e o passado, este passado de um tempo findo que, curiosamente, parecia ter se condensado ali para sempre. A passagem da Ópera não existe mais. Ela foi demolida em 1924 – no momento em que Aragon escrevia a narrativa epônima – para que se pudesse construir mais uma grande avenida na capital (o bulevar Georges Haussmann). O jardim público aparecerá em seguida como outro lugar de predileção. Trata-se no caso do parque *Buttes-Chaumont*. Os outeiros de *Chaumont*, situados na extremidade leste da cidade, abrigavam, na Idade Média, moinhos a vento. O lugar era na verdade uma pedreira, que em seguida foi exaustivamente escavada para, mais tarde, transformar-se em depósito de lixo. De 1864 a 1876, esse local se transformou num monumental jardim público dotado de rochedos e lagos artificiais, primeiro “pulmão verde” de Paris. Os dois espaços eleitos pelo *Campônés* de Aragon são uma referência ao Segundo Império, do qual o barão Georges Haussmann (1809-1891) é uma figura emblemática. Ele foi o administrador-chefe de Paris (*préfet*) por mais de quinze anos: nomeado para o cargo em 1853 por Napoleão III, nele permaneceu até 1870. Durante estes anos, Haussmann renovou inteiramente a fisionomia da cidade, abrindo grandes avenidas, construindo a ferrovia urbana, a rede de esgotos, destruindo quarteirões inteiros que abrigavam cortiços, e anexando à capital vários distritos (inclusive o 19º, onde se localizam os outeiros de *Chaumont*) que outrora não lhe pertenciam, dando-lhe as dimensões que ela tem ainda hoje. Ele foi também o realizador do parque *Buttes-Chaumont*, bem como o responsável pela demolição da passagem da Ópera, embora este último projeto só tenha se realizado em 1924, muito depois de sua morte (Haussmann não teve tempo para levar a termo todos os seus planos para Paris).

Os trabalhos do barão Haussmann traumatizaram profundamente mais de uma geração de parisienses,⁴ visto que fizeram explodir a cidade por um desventramento cruel, a fim de reunificar seus bairros e propiciar a circulação veloz e rentável da massa. Haussmann autodenominava-se, sugestivamente, “artista demolidor”, e sua destruição-reconstrução da cidade, batizada por seus contemporâneos de “haussmannização” de Paris, foi feita em nome da beleza e do saneamento, embora fosse motivada sobretudo pela necessidade de impedir a construção de barricadas nesta capital que já conhecera duas revoluções durante o século XIX (1830 e 1848) e que a haussmannização não impediria de conhecer uma terceira (1871, Comuna

³ O que sem dúvida remete à tradição da “escritura” de Paris, como foi dito há pouco: como não pensar no célebre soneto de Baudelaire, “À une passante” (*Tableaux parisiens, Les Fleurs du mal*)?

⁴ A obra de Charles Baudelaire, contemporâneo do barão Haussmann, traz marcas disso.

de Paris). Experiência traumática de efeitos duradouros, ainda nos anos 1920 sentia-se o horror à haussmannização. Ainda nos anos 1920, um cronista escrevia:

O maior inimigo do ocioso que vagueia pelas ruas é o urbanismo... Meu avô já se queixava disso na época do barão Haussmann, que não conhecia ainda esta palavra, mas conhecia a coisa a que ela se refere... Haussmann foi um tirano para todo expectador apegado à rua vibrante. Ele infligiu a Paris uma fisionomia retilínea dolorosa para os amantes do pitoresco.⁵

N'*O camponês de Paris*, esses sentimentos de nostalgia em relação a uma cidade moribunda são evidentes no capítulo que trata da passagem, condenada à demolição. Curiosamente, o outro capítulo tem como tema o jardim haussmanniano construído à inglesa, amalgama de natureza e artifício. Os dois lugares são escolhidos por suas capacidades de revelarem o “maravilhoso cotidiano” e toda a vida inconsciente da cidade, mas tal escolha não deixa de supor sentimentos contraditórios em relação à haussmannização de Paris: por um lado, a melancólica crítica à demolição da passagem da Ópera, e por outro, o elogio exaltado do jardim, contradição que revela a estrutura binária sobre a qual Louis Aragon construiu sua narrativa.

LABORATÓRIO DO CRIADOR

O mapa de Paris foi muitas vezes comparado por antigos cronistas a uma cebola. O berço da cidade, como se sabe, é a *Ile Saint-Louis*, em pleno rio Sena, bem no centro, em volta da qual a cidade foi se expandindo em várias camadas, à medida que se derrubavam antigas fortificações para que novas fossem erigidas, o que fazia com que a alfândega municipal, estabelecida às portas da cidade, recuasse sempre um pouco mais – as últimas fortificações foram derrubadas precisamente nos anos 1920, quando o imposto para a entrada de mercadorias no perímetro urbano deixou, enfim, de existir. A cidade é dividida em distritos (*arrondissements*) que abrigam vários bairros. Eles eram em número de treze até a chegada de Haussmann, que incorporou à capital várias localidades suburbanas vizi-

⁵ LEGRAND-CHARBIER. La Rue à Paris. *L'Art vivant*, n. 14, p. 18, jul. 1925.

nhas, aumentando o número de distritos para vinte (número que permanece até hoje). A numeração dos distritos se faz de forma crescente, numa espécie de espiral, a partir do centro, de forma que os números maiores correspondem aos distritos mais afastados. A finada passagem da Ópera localizava-se no 8º distrito, sendo portanto um lugar relativamente central; quanto ao parque, ele situa-se na extremidade leste da cidade, no 19º distrito, sendo assim um lugar distante do centro, na fronteira da cidade com o subúrbio. São dois lugares que, do ponto de vista da localização urbana, formam um par de opostos: centro e periferia. N'*O camponês de Paris*, a capital é representada assim, reduzida unicamente a esses dois lugares, cujo único ponto em comum é a localização às margens direitas do Sena, a populosa *rive droite*, preferida pelos surrealistas à *rive gauche*, essa última tradicionalmente associada à vida boêmia e artística dos anos 1920.

A cidade surrealista do “camponês” não é, pois, apreendida pelo narrador em sua totalidade, já que sua configuração resume-se apenas a dois de seus lugares: o narrador “pula” da galeria coberta ao jardim sem mais explicações, sem mostrar a mínima preocupação em justificar tal deslocamento no espaço. Entretanto, a Paris d'*O camponês* é uma espécie de microcosmo, graças à sua extraordinária diversidade: tanto a passagem quanto o parque revelam-se como verdadeiros mundos em abreviação, cada um desses dois lugares sendo o ponto de encontro de todos os espaços. A vocação de microcosmo do parque aparece no procedimento que consiste em defini-lo sucessivamente, por exemplo, como uma “miragem”, “um oásis”, “a Mesopotâmia” ou “a Sibéria”. O narrador diz que ele é “uma proveta da química humana em que os precipitados têm a palavra”, o que reforça a idéia de um laboratório da criação. O microcosmo parisiense, segundo Aragon, assemelha-se à imagem reduzida de toda uma civilização, com tudo o que ela pode comportar de disparatado e diverso. O parque é um domínio em que tudo é possível:

Havia entre nós um tema habitual, um domínio de franqueza em que tudo seria permitido para experimentadores animados pelo novo espírito que os ligava, nós o inventávamos segundo a escala da vida daquele tempo, com suas grandes cidades, suas fábricas, suas regiões da cultura, nós o dispúnhamos na margem mais favorável para a liberdade e o segredo, que nos parecia ser esse grande arrabalde equívoco em volta de Paris, moldura das cenas mais perturbadoras dos folhetins e dos seriados franceses, onde toda uma arte dramática se revela. (...) Eis que, ociosamente, pomo-nos a pensar que talvez houvesse em Paris, ao sul do décimo-nono

arrondissement, um laboratório que, graças à noite, corresponde-se ao mais desordenado de nossa invenção.⁶

Quanto à passagem da Ópera, ela é em si mesma um mundo em que estão reunidas as amostragens de tudo aquilo que pode ser produzido pela imaginação do homem. De fato, este espaço urbano é tomado pelo narrador como o mundo, no sentido de espaço global da criação:

Desigualdade do tamanho dos passantes, desigualdade do humor da matéria, tudo muda segundo as leis da divergência e surpreendendo-me grandemente com a imaginação de Deus: imaginação afeita a variações ínfimas e discordantes como se o grande negócio fosse aproximar, um dia, uma laranja e um barbante, uma parede e um olhar. Diríamos que para Deus o mundo não passa da ocasião de alguns rabiscos de naturezas mortas. Há dois ou três pequenos truques que ele não cansa de empregar: o absurdo, a balbúrdia, o banal... não há meios de livrá-lo disso.⁷

A metáfora da “imaginação de Deus” sublinha o caráter de microcosmo da passagem, como uma espécie de laboratório do criador. Além do mais, ela sugere que este criador seria semelhante, na verdade, ao próprio poeta. Ora, a concepção que nos dá Aragon desta “imaginação divina” é extremamente próxima da concepção da imaginação poética surrealista, a única que seria capaz de produzir verdadeiras imagens poéticas. A definição da imagem poética é dada por André Breton no primeiro *Manifesto surrealista* de 1924:

A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas sim da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas.
Quanto mais as relações entre duas imagens aproximadas forem distantes e justas, mais a imagem será forte – mais ela terá um poder emotivo e uma realidade poética...⁸

⁶ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 160-161. (tradução, notas e prefácio de Flávia Nascimento). Como faremos a seguir várias citações desta narrativa, utilizando sempre a mesma edição, usaremos doravante a abreviação “CP”, seguida do número de página.

⁷ CP, p. 75-75.

⁸ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1994. p. 31. A definição é na verdade de autoria de Pierre Reverdy, que Breton cita no *Manifesto*.

Um pouco mais adiante, no mesmo *Manifesto*, Breton explica que a “luz da imagem” jorra da “aproximação de certa forma fortuita entre dois termos”. Tal concepção da imaginação poética corresponde muito à “imaginação de Deus” de que fala Aragon n’*O camponês de Paris*: ela se caracteriza por “variações ínfimas e discordantes”, por aproximações do tipo “uma laranja e um barbante” ou “uma parede e um olhar”. O que faz pensar no interior da passagem da Ópera, que abriga um conjunto de atividades heteróclitas que vão da venda de selos, bengalas ou lenços, passando pelos serviços do engraxate ou das damas que se dedicam ao amor venal, ou seja, uma coleção de objetos díspares, reunidos ali por um estranho acaso – no sentido surrealista da palavra –, e de cuja reunião fortuita nasce a chama do insólito urbano.⁹

A escolha dos dois lugares citadinos que atraem o poeta relaciona-se igualmente com a metáfora da “imaginação de Deus” (Deus igual a criador, que é igual a poeta): a passagem com sua extraordinária variedade e o parque mágico que reúne tudo o que há de extravagante e errante no homem. Esses lugares são reunidos pelo narrador de maneira fortuita e arbitrária, exatamente de acordo com os preceitos que regem a formação da imagem poética surrealista. Assim, num outro nível interpretativo, vê-se que é a própria reunião desses dois espaços distanciados e opostos, que em princípio nada destinava a aproximar, que faz brotar a “luz do insólito” (lembre-se além do mais que os dois capítulos centrais da narrativa podem ser lidos separadamente). A Paris de Aragon torna-se, ela própria, uma imagem poética.

LABIRINTO

Além de espaço de diversas dimensões, a Paris d’*O camponês* tem também um caráter labiríntico, o que é válido tanto em relação à passagem¹⁰ quanto em relação ao parque. Viu-se como a topografia parisiense da

⁹ É sabido que a teoria da imagem poética surrealista inspirou-se em Lautréamont, especialmente em suas comparações conhecidas como série dos “belo como”, sendo a mais célebre delas aquela em que ele fala do “encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, entre uma máquina de costura e um guarda-chuvas”. V. DUCASSE, Isidore (conde de Lautréamont). *Les chants de Maldoror*. Paris: Flammarion, 1990. p. 289.

¹⁰ Sobre a dimensão aparentemente contraditória insinuada pela justaposição destes dois espaços – passagem e labirinto –, creio útil transcrever aqui os propósitos de Jean-Paul Clébert sobre as passagens cobertas: “A passagem é um labirinto em linha reta. Poucas passagens (...) têm corredores de acesso ou de escape. Elas têm uma entrada e uma saída, intercambiáveis. Ninguém se perde, ninguém perde o rumo numa passagem, e no entanto todos se deixam apreender em sua armadilha”. V. CLEBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1996. p. 445.

narrativa de Aragon é uma topografia poética, no sentido de que o narrador interessa-se apenas pelos lugares que têm para ele uma força inspiradora indiscutível. Inicialmente, é o colorido múltiplo da passagem que lhe oferece matéria para poesia num passeio solitário. Em seguida, é o jardim periférico que o atrai, desta vez num passeio a três: Aragon, Noll e Breton. Mas, nos dois casos, trata-se de lugares que representam de alguma forma a interioridade da cidade, ao mesmo tempo em que são espaços públicos. A passagem e o parque não são espaços completamente abertos, como as ruas e os bulevares. O primeiro espaço é coberto, ao abrigo do sol e da chuva, ao passo que o segundo, mesmo tratando-se de um jardim, é um lugar fechado, com limites precisos, que o narrador descreve detalhadamente. Os dois espaços obedecem ainda a horários de abertura e fechamento, o que os torna mais atraentes, já que abrem caminho, assim, para a transgressão: a visita noturna a um parque é totalmente inabitual, e mesmo proibida. Assim, os trajetos *d'O camponês de Paris* são efetuados numa espécie de interioridade imaginária da cidade, que se torna labiríntica. No capítulo sobre o parque, vê-se um verdadeiro elogio dos labirintos:¹¹

Que o conceito sinuoso da aléia os arrebaté (os jardineiros) de vez, levando-os a verdadeiras loucuras labirínticas. Que possamos ler sobre a terra em que nos perdemos a expressão burlesca e desesperada de sua inquietude. Como se ata a vela ao vento sempre mutante, atem as aléias ao jardim em que suas mãos se abandonam.¹²

A composição dos jardins é apresentada aqui como uma arte propícia ao exercício da imaginação e do extravio de si mesmo. Se Aragon/Noll¹³ aconselha aos jardineiros a multiplicação das aléias sinuosas dos jardins, é porque as teias assim formadas favorecem a imaginação poética. Quanto mais a configuração espacial dos lugares assimila-os a dédalos inextricáveis, mais esses lugares têm o poder de provocar a iluminação poética. Também é preciso notar que o parque é comparado à floresta por Marcel Noll, que, contemplando-o, exclama: “Que caminho percorrido desde a floresta primitiva!”.¹⁴ A observação de Noll torna-se mais interessante

¹¹ O labirinto é portanto considerado como positivo e, aqui, não se reveste do caráter angustiante que pode ter nas obras de um Joyce ou de um Kafka. O próprio narrador *d'O camponês de Paris* lembra que se trata, para ele, de um “labirinto sem Minotauro”.

¹² CP, p. 172.

¹³ O trecho acima citado é extraído de um “discurso” feito por Marcel Noll, transcrito pelo narrador *d'O camponês*, que é Aragon (este, além de autor, é também narrador).

¹⁴ CP, p. 171.

quando se pensa que a imagem da floresta é uma das formas sob a qual o mito do labirinto mais apareceu. E, na literatura moderna, a imagem que na maioria das vezes substitui a floresta-labirinto é precisamente a imagem da cidade. O *Dicionário dos mitos* assinala até mesmo que “com a revolução industrial, a cidade tornou-se o lugar mais comum do sentimento do labirinto e ela desempenha, a partir de então, o papel que durante muito tempo coube à floresta”.¹⁵ A comparação sugerida pela frase de Aragon/Noll entre o parque e a floresta faz pensar numa espécie de evolução no campo do mítico, que teria conduzido à substituição de uma imagem pela outra. Assim o jardim suburbano, espaço artificial e eminentemente urbano, porque construído pelas mãos humanas, passou a ocupar o lugar da floresta, espaço selvagem e inteiramente natural. E o parque urbano, espaço labiríntico e mágico, substituiu a floresta mítica de outrora. Mas, n'*O camponês de Paris*, o próprio relato do passeio é concebido como um labirinto. O narrador conta sua aventura de maneira não-linear, efetuando inúmeros vaivéns no interior dos dois espaços citadinos que escolheu. Tome-se o exemplo do capítulo sobre o parque *Buttes-Chaumont*. Ele é dividido em dezoito subcapítulos numerados com algarismos romanos. O relato do passeio propriamente dito é precedido por todo um preâmbulo sobre o sentimento da natureza, e só começa realmente a partir do subcapítulo VI. Aragon encontra-se em companhia de Noll e de Breton, na casa do último; os três decidem sair, mas sem saber exatamente para onde ir, quando Breton propõe que se dirijam ao parque *Buttes-Chaumont*.¹⁶

Começa assim o relato do passeio ao parque, que é o lugar sobre o qual recai a escolha dos três caminhantes noturnos, um pouco ao acaso, e por exclusão de outros lugares famosos demais e não desejáveis, como Montmartre e Montparnasse. O narrador descreve inicialmente as redondezas do parque, em seguida faz uma descrição exaustiva de seu interior. Pouco depois, o relato do passeio e a descrição serão interrompidos pelo discurso de Noll. Em seguida, a narrativa é retomada, para ser mais uma vez interrompida. O narrador perde-se então em reflexões sobre o desígnio que o leva a contar tais aventuras. Um pouco mais adiante, reconhecendo ter perdido de vista o itinerário do passeio a três, ele retoma uma descrição longa e extremamente detalhada do parque, especialmente de uma coluna que comporta inscrições diversas e minuciosas sobre a cidade de Paris e o 19º distrito da capital. A descrição é feita de forma a provocar um sentimento de extravio no leitor, de tal forma ele é bombardeado por uma profusão

¹⁵ LABYRINTHE. In: PEYRONIE, André (Org.). *Dictionnaire des mythes*. Ligugé-Poitiers: Ed. du Rocher, 1988. p. 905.

¹⁶ CP, p. 159.

de dados e números sobre a cidade. Esse jogo de alternâncias entre a narrativa da excursão ao parque, a descrição dos lugares, a inserção de discursos intercalados (discursos de Noll, de Breton, de Aragon e da “estátua”), uma carta a Philippe Soupault e reflexões sobre os mais diversos temas (a narrativa, a arte dos jardineiros, o amor, os “lugares sagrados”, etc.) continua até o final do capítulo, e contribui para a construção de uma topografia que sugere um dédalo.

O SENTIMENTO SURREALISTA DA NATUREZA

Num artigo sobre as diversas possibilidades de exploração do nome de Paris, Jean Roudaut chamava a atenção para uma espécie de função “geradora de texto” que pode assumir o nome de Paris, presente nos títulos de inúmeras obras de ficção que têm a capital francesa como principal cenário.¹⁷ Entre os abundantes exemplos, basta lembrar *As noites de Paris*, de Restif de la Bretonne, *O pedestre de Paris*, de Léon-Paul Fargue, ou ainda *Ausente de Paris*, de Louis Guilloux. Vê-se que a utilização da palavra “Paris” no título, assim associada a outros elementos, compõe ela mesma um nome que dá o tom da narrativa, que anuncia suas cores, impondo de imediato certa imagem da cidade. Segundo a pista proposta por este autor, pode-se perguntar qual seria o sentido do título *O camponês de Paris*, expressão híbrida, na qual se reúnem duas esferas totalmente opostas uma à outra no mundo real. Por um lado, a palavra “camponês”, que evoca a natureza, mas uma natureza da qual estaria excluído tudo aquilo que traz a marca do homem: a figura do camponês remete, em princípio, a um personagem que se move num mundo regido pelas leis naturais, como, por exemplo, os ritmos sazonais, que determinam os ciclos agrícolas. Por outro lado, a palavra “Paris”, que remete, ao contrário, a tudo o que é produzido pela civilização e que traz, portanto, a marca evidente da presença humana.¹⁸ O título desta narrativa opera, portanto, a fusão de duas esferas opostas. Mas, de forma ainda mais explícita, o título do terceiro capítulo, “O senti-

¹⁷ ROUDAUT, Jean. Le nom de Paris: l'espace du nom. In: *Écrire Paris*. Ed. Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990. p. 75-87.

¹⁸ Admite-se normalmente que os termos “natureza” e “cidade” são fundamentalmente antinônicos. Dado que a cidade é um produto da civilização, da cultura, ela se opõe a tudo o que pertence ao mundo físico, a tudo o que existe fora da intervenção do homem. Na verdade, o termo “natureza” tem diversos sentidos, seja ele considerado à luz da ciência, da filosofia, da religião, da moral ou, enfim, da arte. Não é nosso objetivo promover aqui uma discussão sobre essa diversidade significativa. Assim, tomamos este termo para exprimir tudo aquilo que existe no universo independentemente do homem.

mento da natureza no parque *Buttes-Chaumont*", leva a questionar o sentido assumido nesta narrativa surrealista pela expressão – extremamente datada, aliás – "sentimento da natureza".

Tal expressão dá nome a um movimento de sensibilidade nascido no século XVIII – especialmente na obra de Jean-Jacques Rousseau – baseado numa percepção sensível do mundo, na qual o espetáculo da natureza desempenha um papel de primeira importância. Rousseau inovou a visão da natureza: com ele, esta deixou de ser uma espécie de reino do maravilhoso, povoado por seres mitológicos, para passar a ser apreciada em sua extraordinária complexidade, que ele faz questão de estudar e de descrever minuciosamente, o que faz do olhar de Rousseau um olhar moderno. Para Rousseau, cujas atividades de herborista não devem ser esquecidas, é evidente que a natureza é um objeto de curiosidade intelectual. Mas ela também é fonte de imaginação e devaneio, para aqueles cuja sensibilidade é tocada por seu magnífico espetáculo. Espetáculo que não constitui, aliás, uma simples decoração, mas que exerce sobre o homem efeitos positivos, benéficos. Segundo Rousseau, a natureza, ao contrário da cidade nociva, é o lugar favorito da alma humana em busca de sentimentos como a solidão pacificadora, o devaneio, a felicidade, o amor. E é assim que o século XVIII inaugura, com Jean-Jacques Rousseau, logo seguido por Bernardin de Saint-Pierre, autor dos *Études de la nature* (1784-1788) e, sobretudo, de *Paulo e Virgínia* (1788), uma nova percepção da natureza. A partir daí, o tema passará a ocupar um lugar importante na literatura francesa, como mostrará um pouco mais tarde a obra dos românticos, profundamente marcados por esses dois autores.

Ora, é possível ver no capítulo de Aragon sobre o parque *Buttes-Chaumont* bem mais do que uma simples alusão a essa concepção da natureza nascida no século XVIII. Trata-se, na verdade, de uma ruptura com a concepção de "sentimento da natureza" tal como ela fora herdada deste período.¹⁹ Aragon diz, no capítulo em questão:

Eu tinha me impressionado várias vezes com diversas estranhezas no curso da vida dos homens. Como eles reproduzem sobre

¹⁹ É preciso dizer que Baudelaire já havia percorrido este trajeto. Em "O pintor da vida moderna", ele já escrevera: "A maioria dos erros relativos ao belo nascem da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naqueles tempos, a natureza era tomada como base, fonte e tipo de todo bem e de toda beleza possíveis. A negação do pecado original não foi negligenciável na cegueira geral da época. Entretanto, caso queiramos fazer referência apenas ao que é visível, à experiência de todas as eras e à *Gazette des Tribunaux*, veremos que a natureza não ensina nada, isto é, que ela obriga o homem a dormir, beber, comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera." BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: Laffont, 1980. p. 809.

telas o que seus olhares podem apreender, particularmente o mar, as montanhas, os rios. Como viajam. Como têm gosto pelos jardins. Eu sentia que uma única palavra devia unir essas paixões díspares e a buscava, e o que é melhor, encontrei-a: é que eles experimentam um sentimento confuso nessas ocupações, comum a todas elas, análogo a essa inquietação que eu tinha ao vê-los agir e que eles nomeiam de *sentimento da natureza*.²⁰

E ele explicará em seguida que o sentido ordinário desta expressão não o satisfaz, porque depende unicamente da “acepção antiga de uma palavra” (a palavra “natureza”), herdada de uma época que excluía da “natureza” os objetos que trazem a marca da presença do homem (eis o que ele chama de “sentido partitivo” deste vocábulo). Assim, no sentido corrente da palavra, têm valor apenas os objetos que resultam exclusivamente da “obra divina”, e dos quais o homem encontra-se completamente ausente. Trata-se, sem dúvida, de uma referência à concepção rousseauista do “sentimento da natureza”. Para o filósofo genebrês, o homem, em contato com as belezas naturais, seria capaz de reencontrar sua inocência primitiva, reintegrando assim uma idade de ouro preservada das máculas que a vida em sociedade acarreta inevitavelmente: ele estaria assim mais perto de Deus. É esta concepção do “sentimento da natureza” que é inaceitável para Aragon, já que ela não conviria a uma “concepção mítica do mundo moderno”. Aliás, ele faz uma curiosa alusão a Rousseau:

Esse grande oásis (o parque) num bairro popular, zona suspeita em que reina uma notável luminosidade de assassinatos, essa área louca nascida na cabeça de um arquiteto, resultante do conflito entre Jean-Jacques Rousseau e as condições econômicas de existência parisiense, é para os três caminhantes uma proveta da química humana, na qual os precipitados têm a palavra e olhos de estranha cor. Se supõem com exaltação que o *Buttes-Chaumont* pode permanecer aberto durante a noite, não é por esperarem dele o retiro da solidão, mas sim o retiro de todo um mundo aventureiro que o singular desejo de vir para essa sombra pode ter triado e agrupado na extremidade do mistério, segundo uma semelhança oculta.²¹

O parque é um espaço misto, visto que rompe com o “sentido partitivo da palavra natureza”: no jardim, tudo o que é produzido pelo

²⁰ CP, p. 148.

²¹ CP, p. 160.

homem, pela civilização, é parte integrante da natureza, cujo sentido amplia-se. Este “conflito” de Jean-Jacques Rousseau é certamente um tanto obscuro, mas o que chama a atenção aqui é que o filósofo do século XVIII aparece lado a lado com o barão Haussmann, o urbanista do século XIX, cuja presença velada adivinha-se por essa alusão às “condições econômicas da existência parisiense”. O primeiro encarna um gosto, uma sede de natureza em estado bruto, o segundo encarna as necessidades imperiosas (e imperiais!) de embelezar artificialmente a cidade, motivadas pelas diversas mudanças da sociedade. Eis a equação pela qual a arquitetura pôde conceber este lugar, que é uma espécie de natureza artificial:

O lago tem o clarão elétrico da lua, pintado por Arnold Bocklin, e esse tema continua na moldura, que é a cidade de Paris. O conjunto expresso em três cores. E três jovens que o contemplam. À venda.²²

A comparação do jardim a um quadro sublinha sua artificialidade, que se conjuga perfeitamente com a moldura representada pela cidade. Mas o conceito de natureza amplia-se ainda mais n'*O camponês de Paris*, a ponto de a natureza tornar-se de fato o inconsciente do homem e todas as suas manifestações, como diz o autor de maneira explícita:

A experiência sensível aparece então para mim como o mecanismo da consciência e a natureza, vê-se no que ela se torna: a natureza é meu inconsciente. Aquilo a que meus sentidos se entregam, para falar a linguagem de hábito, não está separado dela. Mas por instantes, em limiares raros, reconheço esse laíme que une os dados de meus sentidos, alguns desses dados, à própria natureza: ao inconsciente.²³

Em consequência disso, o “sentimento da natureza” será também o mesmo que o “sentido do mundo exterior” e o “sentido do inconsciente”.²⁴ Ora, o parque *Buttes-Chaumont*, por causa de seu caráter misto, é por exceléncia o lugar de manifestação do “sentimento da natureza” surrealista. Sua localização corrobora, aliás, a idéia deste caráter misto, lugar periférico, que não é propriamente a cidade, nem tampouco a não-cidade, ou, como

²² CP, p. 204.

²³ CP, p. 150.

²⁴ CP, p. 151.

disse o próprio Aragon, “este grande subúrbio equívoco em torno de Paris”. Da mesma maneira como para Rousseau, em *Devaneios de um caminhante solitário* (*Les rêveries d'un promeneur solitaire*, 1782), a ilha de Saint-Pierre imersa na calma de um lago oferecia as condições necessárias para suscitar a serenidade e o sentimento de paz da alma, assim, para Aragon, o parque urbano apresenta todas as condições propícias para um outro tipo de devaneio, sob o modo surrealista. Aragon reconhece-se integrante de certa tradição, posto que qualifica seu empreendimento literário como um projeto que se apresenta “sob os traços de simples passeios, entremeados com reflexões, como existem diversos casos em literatura”. Entretanto, ele toma o cuidado de pôr em evidência, ao mesmo tempo, sua ruptura com a tradição. E não unicamente porque ele concebe de outra forma o “sentimento da natureza”, mas também graças à sua maneira de escrever esses “simples passeios, misturados a reflexões”.²⁵

Para Rousseau, a solidão, imperativa, oferece as condições psicológicas ideais para o devaneio; além disso, o passeio se faz realmente fora da cidade nefasta, em horas durante as quais a beleza da natureza pode ser apreciada plenamente. Ora, na narrativa de Aragon tudo é subversão dessas condições essenciais para o devaneio do “caminhante solitário”. Em “O sentimento da natureza no parque *Buttes-Chaumont*”, o passeio é feito a três, em condições temporais que incitam à percepção inconsciente, visto que o jardim é visitado sob o signo da transgressão, em plena noite. Tais condições temporais, acrescentadas à topografia do lugar, vêm reforçar esta percepção: os outeiros de *Chaumont* são um lugar labiríntico, de curvas múltiplas que favorecem a perda. E enfim, as próprias condições psicológicas dos três caminhantes contribuem para o devaneio surrealista: antes de tomarem a direção do parque, André Breton, Marcel Noll e Louis Aragon encontram-se num estado de “estupor”, de “abatimento geral”, e as ruas percorridas pelos três homens têm uma “leve bruma” que é comparada às suas “névoas interiores”. Enfim, a natureza surrealista, tal como ela nos é apresentada n’*O camponês de Paris*, não é mais o lugar da pacificação do espírito, posto que é violenta. A noite, por exemplo, aparece aí como uma das “forças naturais” de maior poder sobre a imaginação do homem. Aragon especifica o caráter terrível dessa noite moderna, comparando-a à noite das épocas passadas:

A noite de nossas cidades não se assemelha mais àquele clamor dos cães das trevas latinas, nem ao morcego da Idade Média, nem

²⁵ CP, p. 208.

a essa imagem das dores que é a noite da Renascença. É um monstro imenso de lata, perfurado mil vezes por punhais. O sangue da noite moderna é uma luz que canta.²⁶

Observe-se também agora a maneira pela qual Aragon incorpora em sua representação de Paris certos elementos da natureza. Essa observação se orienta, por um lado, pela distinção biológica de uso, que consiste em dividir os reinos da natureza em três partes – mineral, vegetal e animal – e, por outro lado, pela assimilação dos quatro elementos constitutivos do universo – água, terra, ar e fogo – às imagens literárias da capital. Inicialmente, podem ser apontados alguns exemplos que remetem aos reinos animais, todos três presentes na Paris de Aragon. Os clientes dos dois cabeleireiros da passagem (feminino e masculino) são “as feras das florestas virgens” que “vêm (...) preparar-se para o prazer e a propagação da espécie”, e os passantes que perambulam em volta do salão do cabeleireiro feminino são as “grandes feras modernas que espreita(va)m a fêmea do homem”.²⁷ Mas os humanos são também assimilados ao reino vegetal, e o narrador compara sua própria observação dos clientes do “Alfaiate Mundano” à “atividade de um desses aparelhos registradores em marcha lenta que fotografam o gracioso desenvolvimento das plantas”.²⁸ Ou ainda, em relação às mulheres que freqüentam a passagem, sabe-se que, “a cada primavera, renova-se um pouco seu contingente”, como se elas florescesssem uma vez por ano. E no salão do cabelereiro, o narrador percebe uma “libélula (...) buscando seu alimento” um pouco abaixo da cintura de uma cliente.²⁹ Quanto aos elementos originários do reino mineral, eles são também abundantes: bengalias de cornalina, “luvas de areia e uma bolsa de mica acinzentada”, “sais para enxaqueca”. Sem falar das colunas de bronze e dos rochedos e grutas artificiais que fazem parte da composição do jardim.

Os quatro elementos fundamentais participam da criação desse microcosmo que é a Paris surrealista de Aragon. O menos presente será talvez o elemento eolian, que ainda assim é evocado pelos odores e vapores do salão do cabelereiro Gélis-Gaubert, e que remetem à imagem da montanha (“tomilho e lavanda, o próprio perfume das montanhas”). O fogo, por sua vez, está presente em algumas imagens mais fortes: Naná, mulher enigmática (é sem dúvida uma referência à louríssima personagem de Zola) que o narrador encontra na passagem, é definida assim:

²⁶ CP, p. 166.

²⁷ CP, respectivamente, p. 67 e p. 69.

²⁸ CP, p. 74.

²⁹ CP, p. 69.

Embora imortal, tenho o ar de um desjejum de sol. Um fogo de palha que se quer tocar. Mas sobre essa pira perpétua, é o incendiário que arde. O sol é meu cãozinho. Ele me segue, como você pode ver.³⁰

Podem ser citados ainda esses sapatos “ofuscantes de reflexos” e os clientes que saem da loja do engraxate “com sóis nos pés”. O elemento telúrico, por sua vez, faz mais de uma aparição: o bulevar Haussmann é um “grande roedor” que desventra a passagem da Ópera, enquanto o casal de porteiros das galerias mantém-se, há anos, “nessa toca, vendo passar barras de vestidos e calças compridas”.³¹ E a própria galeria do Barômetro aparece como “um buraco de toupeira em meio ao terrão rejeitado”,³² desembocando no bulevar dos Italianos.

Enfim, a presença da água na narrativa de Aragon é essencial, como aliás é freqüente quando se trata da representação literária de Paris. Nas galerias, o ambiente é fortemente marítimo, e o narrador verifica, diante da vitrine do comerciante de bengalas, que “o mar inteiro está na passagem da Ópera”, o que acarreta a aparição de uma sereia em meio às bengalas desse mundo fantástico imerso numa luz marinha fosforescente. Um pouco mais adiante, é o próprio salão de um dos cabelereiros que é definido como um “lugar submarino” e Naná, a mulher-sol que o narrador reencontra, é qualificada como uma “esponja” (do mar). Em suma: a “fauna das imaginações” faz-se acompanhar, na cidade surrealista de Aragon, de uma “vegetação marinha”. A predominância do elemento aquático na narrativa de Aragon é mesmo notória, mas não se deve esquecer que, apesar desse predomínio, a representação de Paris comprehende aqui todos os reinos da natureza, bem como incorpora outros elementos constituintes do universo. Como se se tratasse de confirmar, por meio desse procedimento, o caráter multidimensional do universo parisiense.

A multiplicidade dos aspectos da natureza que compõem a representação da cidade segundo Aragon vem reforçar ainda a imagem, tantas vezes evocada ou sugerida neste texto, do laboratório. Viu-se que no parque *Buttes-Chaumont* o narrador estava em busca, com seus amigos, de “um laboratório que, graças à noite, corresponde ao mais desordenado”³³ de suas próprias invenções. Na passagem da Ópera, observando os clientes do “Alfaiaete mundano”, que o célebre criminoso Désiré Landru teria

³⁰ CP, p. 70.

³¹ CP, p. 49.

³² CP, p. 87.

³³ CP, p. 161.

frequêntado, ele imagina seus “laboratórios de prazer”. E sobre o estabelecimento dos Banhos (localizado na passagem), ele diz:

... é um laboratório de calorimetria. Os empregados, casal de distintos físicos, disfarçados, mergulham os sujeitos benévolos em seus calorímetros e entregam-se a cálculos intrigantes sobre a degradação da energia. Eles esperam surpreender, um belo dia, o princípio de Carnot numa falha.³⁴

Outros numerosos trechos sugerem essa imagem, por exemplo aquele que fala do ritual de *toilette* das damas, processo pelo qual elas sofrem prestigiosas transformações, ou ainda aquele em que o narrador descreve a perfumaria do cabelereiro, com uma profusão de frascos, odores e, sobretudo, com os efeitos inesperados que o uso de todos esses materiais pode proporcionar aos clientes que se submetem a tais experimentações. É interessante lembrar o sentido etimológico da palavra “laboratório”, que vem do latim *laborare*, “trabalhar”. O laboratório é realmente um lugar em que os homens, com uma ação realizada de maneira intencional – um trabalho – entregam-se a experiências, pesquisas, preparações científicas, a fim de obter um resultado útil, como nos laboratórios químicos, nas confeitorias ou nas farmácias. A Paris surrealista de Aragon é um laboratório labiríntico, em que tudo se transforma incessantemente. Lugar assombrado pela alma de Tanatos, esse “grande ataúde de vidro” é entretanto um espaço erótico, no sentido de que é regido pelo princípio de ação que simboliza o desejo. Palco do “jogo duplo do amor e da morte”, a cidade de Aragon é fortemente marcada por uma idéia pagã da natureza, razão pela qual tudo contribui, nela, para a instauração de uma religião do amor no mundo – o “hierático amor” –, único culto a ser adotado na perspectiva da busca de uma mitologia moderna.

O OLHAR DO “CAMPONÉS”

Operando em seu título a fusão de duas esferas que se encontravam em oposição na “antiga concepção” da palavra “natureza”, Aragon propõe a ruptura com o “sentido partitivo” desta palavra. A reunião dos termos “Paris” e “camponês” torna possível a concepção de um espaço regi-

³⁴ CP, p. 85.

do por outras leis, um espaço que tem a dimensão do homem em busca de uma mitologia moderna. Tal título concretiza a concepção que Aragon tem da natureza e, além do mais, indica que a cidade – produto da civilização por excelência –, rejeitada na “antiga concepção da natureza” posto que nociva, torna-se espaço privilegiado para o passeio e o devaneio. O conceito de natureza amplia-se, assim, chegando a englobar o inconsciente do homem. Doravante a cidade faz parte da natureza. Ela interpela ao apelar para os sentidos, seja na passagem ou no jardim. Ela desencadeia, naquele que a olha como um eterno camponês a descobri-la, a percepção do insólito por detrás da aparência banal das coisas. Os sentidos desempenham um papel importante na percepção da cidade. Viu-se como o título da narrativa desvenda uma ambigüidade reveladora: o “camponês de Paris” não vê a cidade como o cidadino – seja ele burguês ou operário, esses, sim, seus verdadeiros nativos – e é por isso que seu olhar é revelador do insólito. Ele mantém com o grande corpo urbano uma ligação tão visceral quanto a do camponês rústico com a terra. Entretanto, a essa ligação junta-se uma permanente capacidade de estranhamento do olhar, da qual a oposição entre os vocábulos “camponês” e “Paris” dá conta. As referências à importância dos sentidos – especialmente à importância da visão – são numerosas nessa narrativa. Já no prefácio, Aragon declara-se partidário da hegemonia dos sentidos e de uma “ditadura da sensualidade”, opondo o conhecimento racional ao “conhecimento sensível”, este sim indispensável para a percepção do insólito e, consequentemente, para o estabelecimento de uma “mitologia moderna”.³⁵ A percepção dos objetos relaciona-se à capacidade reveladora de uma outra natureza da cidade, que só o olhar pode propiciar. Mas não se trata de qualquer olhar. Dir-se-ia que o olhar do “camponês” é comparável ao líquido revelador, essa solução empregada em fotografia para tornar visível a imagem latente (revelar deriva de *velum*, “véu” em latim, isto é: tirar o véu). É um olhar que tem algo de essencial em comum com as capacidades reveladoras da fotografia. Sobre essa arte, Walter Benjamin observou que:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é uma outra, sobretudo porque ela substitui um espaço apreendido conscientemente pelo homem por um espaço que ele percorre inconscientemente. Podemos geralmente apreender os movimentos de um homem que anda, nem que seja em suas linhas gerais, mas nada podemos apreender de sua atitude na exata fração de segundo durante a qual ele dá um passo. A fotografia mostra-nos essa fração de segundo por meio de seus recursos auxiliares: câmera

³⁵ V. CP, “Prefácio para uma mitologia moderna”.

lenta, ampliação da imagem. Apenas a fotografia revela esse inconsciente ótico, da mesma forma que a psicanálise revela o inconsciente pulsional.³⁶

Parece evidente uma analogia entre o olhar do “camponês” de Paris e a fotografia. Tanto um como outro são passagem porque, como foi dito anteriormente, são criadores de uma fresta na leitura do mundo, fresta que leva do real ao onírico, do consciente ao inconsciente. O próprio título de um dos capítulos – “A passagem da Ópera” – confirma isso. Como notou M. Van Renterghem, seu significado etimológico é a “passagem da obra”, ou seja: “aquilo que sabe abrir um caminho, através da escrita, em meio ao *labirinto voluptuoso* da inconsciência: espécie de fio de Ariadne autorizando a transfiguração alquímica do real”.³⁷

Os lugares reais desencadeiam o devaneio que se constrói, no plano da escrita, pela alternância entre um inventário “objetivo” (falsamente) de tudo o que compõe os lugares descritos e a visão subjetiva que tem deles o narrador. “Os homens vivem com os olhos fechados em meio a preceipícios mágicos”, assinala o narrador, excursionando pelo jardim parisense. Porque ele quer atingir o além da aparência das coisas – o surreal –, o sentido da visão assume para Aragon, n’*O camponês de Paris*, uma importância obsessiva e inspiradora da escrita. Inúmeras imagens oriundas do universo visual testemunham isso: “microscópios”, “objetiva”, “espelhos”, “uma pequena Kodak”, além de um manifesto gosto pelo voyeurismo. Nesse mundo efêmero e cambiante, o olhar do “camponês” fixa, como um beijo roubado, como um clichê fotográfico, instantes fugazes, apreendendo o instantâneo insuspeitado. A importância do universo visual nesse texto não se limita, porém, à fotografia. Ela estende-se à pintura, à qual remetem inúmeras referências. Por exemplo, a vendedora de lenços da passagem poderia ser, segundo o narrador, um quadro de Franz Winterhalter ou de Thomas Gainsborough. Sem ignorar as diferenças notórias entre esses dois artistas, que remetem respectivamente aos séculos XIX e XVIII, é preciso lembrar que ambos foram retratistas, o que não deixa de sugerir uma relação com a fotografia, que, como se sabe, substituiu a pintura nesse gênero. As referências à pintura são mais abundantes no capítulo que trata do parque. Este exibe, aliás, uma enigmática epígrafe que vem reforçar a importância do universo visual na prosa do “camponês”: *Ausschauende Idee*. O verbo ale-

³⁶ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 94.

³⁷ VAN RENTERGHEM, Marion. Mots de passe et passage. *Europe*, n. 717-718, p. 38, jan./fev. 1989. A expressão “labirinto voluptuoso”, que coloquei em itálico, é de autoria do próprio Aragon, que a utilizou no plural.

mão *ausschauen* exprime a idéia de “buscar com os olhos” ou “buscar em volta de si com interesse”. Tal expressão pode, portanto, ser compreendida como uma idéia penetrante, cujo poder é resultante de um olhar arguto. A epígrafe vem ainda reiterar a importância dos sentidos na percepção do mundo, posto que reúne numa mesma esfera algo que é da ordem do racional – “idéia” – e algo que pertence ao universo sensorial – “olhos”. Mais uma imagem, enfim, remetendo à idéia de passagem.

Assim é que na cidade de Aragon as fronteiras entre poesia e realidade são abolidas. Uma passagem é realizada que revela à poesia seu verdadeiro lugar, que só pode ser fora dos livros e dos manuais escolares: a cidade. A Paris d'*O camponês* é a de todos os escritores de Paris, todos os construtores desse mito da modernidade, de Restif a Baudelaire, de Émile Zola a Léon-Paul Fargue, de Jules Vallès a Robert Desnos. Cidade-escrita de dimensão lúdica, porque construída a partir de referências heteróclitas, o que lhe confere um caráter barroco. Espaço labiríntico, espaço-laboratório, espaço-experiência dos sentidos construído à imagem da própria escrita de Aragon. Espaço do qual este “camponês”, tal um moderno Champollion, quer-se um decifrador. Mas uma Paris que permanece, não obstante, sempre desconhecida e insuspeitada, uma Paris que esconde suas armadilhas e não revela todos os seus segredos.

RESUMO

Este artigo é uma leitura detalhada d'*O camponês de Paris* (1928), de Louis Aragon, uma das narrativas mais significativas do fascínio surrealista pela capital francesa. Nele mostramos que, nesta representação da cidade, as fronteiras entre poesia e realidade são abolidas, por meio de uma “passagem” que revela a face surreal de Paris: cidade de dimensão lúdica, porque construída a partir de referências heteróclitas, espaço labiríntico e laboratório dos sentidos, construído à imagem da própria escrita de Aragon.

ABSTRACT

This paper is a detailed reading on Le Paysan de Paris (1928), by Louis Aragon, one of the most meaningful narratives about surrealist fascination on French capital. We intend to show here that in this literary representation of the city, the frontiers between poetry and reality are abolished by means of a

"crossing" that reveals Paris surreal faces: a city with a ludic dimension because it is created from ill-assorted and mismatched references, a labyrinthine space and a laboratory for the senses, created in the Aragon's writing image.

REFERÊNCIAS

- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução, notas e prefácio de Flávia Nascimento. R. de Janeiro: Imago, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1994.
- CAILLOIS, Roger. Paris, mythe moderne. In: *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- CLEBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1996.
- NASCIMENTO, Flávia Cristina de Sousa. *Paris dans la littérature française des années vingt. Contribution à l'histoire de la représentation*. Nanterre, 1998. Tese (Doutorado) - Université Paris X. Impr. e difundida por Presses Universitaires du Septentrion.
- ROUDAUT, Jean. Le nom de Paris: l'espace du nom. In: *Écrire Paris*. Ed. Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990.
- VAN RENTERGHEM, Marion. Mots de passe et passage. *Europe*, n. 717-718, jan./fev. 1989.
- Dictionnaire des mythes*, Ligugé-Poitiers, Ed. du Rocher, 1988. *L'Art vivant*, n. 14, julho de 1925.