

Passagens de Paris, passagens surrealistas: uma leitura de *O camponês de Paris*, de Louis Aragon

Vanessa Moro Kukul¹
Universidade de São Paulo
São Paulo, SP

Resumo: O intuito deste estudo é conhecer, através da análise textual dos espaços sugeridos no capítulo “A Passagem da Ópera”, da obra *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon, as passagens da cidade de Paris no início do século XX, perscrutando as peculiaridades de uma leitura surrealista das transformações citadinas e da sensibilidade humana a elas vinculada.

Palavras-chave: Louis Aragon. Surrealismo. *O Camponês de Paris*. Paris.

Abstract: The intention of this study is to know, through the textual analysis of the spaces suggested in the chapter “A Passagem da Ópera”, of the book *O Camponês de Paris*, by Louis Aragon, the ‘passages’ of Paris in the beginning of the century XX, searching the surrealist reading peculiarities of the town transformations and of the human sensibility related to them.

Key words: Louis Aragon. Surrealism. *O Camponês de Paris*.

“Cuidado, pois, ao entrar nesse livro: como as Passagens e as ruas parisienses, ele leva à rememoração do passado, à perda da identidade, aos subterrâneos da consciência, aos ‘Infernos’ – isto é, na mitologia grega, ao Hades, reino do invisível e da morte. Mas leva brincando, com ternura, com humor, com a alegria das imagens. Como seu próprio assunto, este livro é um lugar de passagem, uma porta entreaberta, uma soleira.”

(Jeanne Marie Gagnebin, ‘Posfácio’, p. 258)

Movimento de revolta do espírito marcado por um abandono das certezas do pensamento cartesiano, tentativa de *re-encantamento do mundo* ou “[...] um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial e a aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’” (LÖWY, 2002, p. 9). Inicia-se, em 1924, um projeto guiado por homens que ansiavam pelo novo, não apenas em sua arte, mas ao redor de si. Homens movidos pela utopia revolucionária que encantou Walter Benjamin, Guy Debord, entre

¹ Doutoranda em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP).

outros. Fascinação que, de acordo com Michael Löwy, se deve à compreensão do surrealismo como representação:

[...] da mais alta expressão do romantismo revolucionário no século XX. Por ‘romantismo revolucionário’ entende a vasta corrente de protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, [...] que aspira antes de tudo a uma utopia revolucionária nova – desde Rousseau e Fourier até os surrealistas e os situacionistas (LÖWY, 2002, p. 15).

Os surrealistas perscrutavam “[...] a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais.” (TELES, 1997, p. 170). Desejavam, por meio de um automatismo psíquico, “[...] exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento.” (Segundo Manifesto do Surrealismo, 1924 apud TELES, 1997, p. 191). De todas as utopias modernas, o surrealismo talvez tenha figurado a mais radical delas em nome de uma exigência considerável: estabelecer conexão a todo custo com aquilo que de alguma forma permanece ao mesmo tempo no homem, mas inacessível a ele, esse substrato do real que a realidade esconde e que só o inconsciente, seu depositário, poderia revelar.

A partir das contribuições de Michael Löwy e de uma leitura do movimento surrealista efetuada a partir das propostas dos seus participantes, o intuito deste estudo é conhecer, através da análise textual dos espaços sugeridos no capítulo “A Passagem da Ópera”, da obra *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon, as passagens da cidade de Paris no início do século XX, perscrutando as peculiaridades de uma leitura surrealista das transformações citadinas e da sensibilidade humana a elas vinculada. Trata-se, portanto, de um exercício de leitura que não pretende debater o movimento surrealista e suas interpretações como vanguarda tardia ou qualquer outra categorização.

Le paysan de Paris (O Camponês de Paris), de Louis Aragon, é um dos textos mais instigantes do período surrealista ao lado de *Nadja* (1928), de Breton, e de *Les dernières nuits de Paris* (1928), de Soupault. A obra compõe-se de quatro capítulos – “Prefácio para uma Mitologia Moderna”, “A Passagem da Ópera”, “O Sentimento da Natureza no Parque *Buttes-Chaumont*”, “O Sonho do Camponês” – reunidos em livro em 1926². Nela, a cidade francesa não é concebida como um cenário, mas como personagem extraordinária.

² Nos anos 1920, *Le paysan de Paris* foi publicado em folhetins.

A cidade evocada pelos surrealistas é “[...] uma cidade não-sociológica, sem densidade humana, que se volta inteiramente para a busca de uma intersecção entre o real e o imaginário, uma Paris que é transferência e projeção.” (NASCIMENTO, 1996, p. 25). Além de ser um palco do inconsciente, “[...] a cidade se torna a escrita a ser decifrada e o texto – em particular o texto sobre a cidade! – transforma-se, por sua vez, numa paisagem a ser percorrida.” (GAGNEBIN, 1996, p. 249).

Segundo Walter Benjamin, os surrealistas compreenderam a relação entre os objetos (os antiquados – objetos que começam a extinguir-se – como primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias) e a revolução; antes deles “[...] ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em nihilismo revolucionário.” (BENJAMIN, 1985, p. 25). Um texto que mostra essa percepção surrealista é, segundo Benjamin, “A Passagem da Ópera”, de Aragon.

O texto de Aragon evoca a época em que a cidade de Paris sofria a *haussmanização*. A transformação de Paris por Hausmann, *préfet* da cidade, iniciada em 1859, “[...] substitui a fisionomia ainda medieval de Paris, repleta de ruelas sombrias e fétidas, pelo que ela é hoje, dotando-a de grandes eixos de ligação (os *boulevards*) leste-oeste e norte-sul” (NASCIMENTO, 1996, p. 20). As passagens, em *O Camponês de Paris*, são lugares pouco iluminados, nos quais o eu deambula e “[...] se desfaz nas semelhanças entre as certezas do erro e as erranças da certeza” (GAGNEBIN, 1996, p. 242). Realmente, esse eu não teme mais ser enganado como o eu de Descartes,

[...] mas sim de aproveitar o(s) erro(s), a(s) errância(s), o errar sob todas as suas formas para fugir da prisão da identidade, da razão, do cotidiano e do aborrecimento. [...] Errar é, simultaneamente, perda das referências conhecidas e aprendizagem do desconhecido, apavorante e apaixonante. Passeamos por Paris, sim, mas passeamos por ‘Passagens’, entre o fora e o dentro, entre a luz do dia e a luz artificial, entre a noite e o dia, entre a vida do comércio e a morte dessas galerias fadadas a uma destruição próxima. [...] Isto é: passeamos por Paris porque aí podemos nos perder e, sobretudo, perder a nós mesmos. (GAGNEBIN, 1996, p. 242-243).

No capítulo “A Passagem da Ópera”, a passagem alude à “[...] morte de cada um, em sua singularidade irreduzível, mas também morte coletiva configurada pelo *passado* (mesmo radical de ‘passagem’), recente ou afastado,

que nos escapa. ‘Santuário de um culto do efêmero’” (GAGNEBIN, 1996, p. 256). Dessa forma, o moderno é marcado pela rememoração do que findou e pela fragmentação do ser enquanto indivíduo e ser coletivo. Lugares, objetos, homens e mulheres, tudo caminha para um processo irreversível, no qual o passado escapa e com ele os lugares sagrados e as divindades: “[...] hoje não se adoram mais deuses sobre as alturas.” (ARAGON, 1996, p. 43).

Flávia Nascimento ressalta que a passagem foi demolida em 1924, mesmo ano em que o capítulo “A Passagem da Ópera” foi escrito. Assim, pode-se dizer que é:

[...] uma espécie de escrita-obituária pela qual a morte da própria passagem entra em cena, legando-nos uma descrição testamentária minuciosa do lugar, um inventário metódico das lojas, seus objetos, dos fatos que aí se passavam e dos hábitos da estranha fauna humana que o animava ainda, em via de desaparecimento. Por isso [Louis Aragon] lança mão da colagem, empregando abundantemente a reprodução de placas de comércio e inscrições de todo tipo (NASCIMENTO, 1996, p. 23).

As colagens, no entanto, não procuram introduzir o real na prosa. Aragon serve-se delas “como de um trampolim que possa levar à subversão do sentido ordinário de cenas e objetos aparentemente corriqueiros, a fim de lhes atribuir uma função poética e, desta forma, desencadear o acesso ao ‘maravilhoso cotidiano’” (NASCIMENTO, 1996, p. 23-4). Ou seja, “[...] por baixo, por detrás do dito real, ou melhor, a ele inseparavelmente entrelaçado se perfila, pois, um outro surreal desconhecido, infinito, mas ao alcance da mão para quem souber olhar.” (GAGNEBIN, 1996, p. 253).

Na mitologia moderna, os lugares sagrados inexistem e a divindade não habita o homem. Florescem, agora, outros lugares e a divindade se forma no próprio homem. A cidade é povoada de esfinges e a vida é anunciada como mistério que, se descoberto, revela um reino de sombras: se o homem se detiver nessas esfinges que apresentam luzes incomuns, descobre “[...] seus próprios abismos graças a esses monstros sem rosto.” (ARAGON, 1996, p. 44).

Essa luz moderna, apresentada por Aragon como incomum, rara, reveladora, reina nos corredores ocultados pelo dia, ou seja, nas chamadas passagens que se localizam em torno dos *boulevards*. Vistas como “[...] santuários dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas.” (ARAGON, 1996, p. 44-45), as passagens são a própria morte da vida primitiva (da cidade de Paris e de tudo que ela abriga). Essas mudanças no corpo de Paris são, como se disse, de responsabilidade do *préfet* do Segundo Império.

A passagem é um labirinto voluptuoso, cheio de escadas, portas e longos corredores: “[...] é um túnel duplo que se abre por uma única porta ao norte, para a *rue Chauchat*, e por duas ao sul, para o *boulevard*.” (ARAGON, 1996, p. 45). O labirinto abriga duas galerias, a do Barômetro e a do Termômetro, inauguradas em 1821, que foram assim nomeadas por integrarem parte da Academia Real de Música. A galeria do Termômetro, que se abre entre um café e uma livraria (*Eugène Rey*), nutre-se à noite do que anda na contramão da moral pública. Nos andares superiores, encontra-se o Hotel Monte Carlo, “[...] cujos quartos não têm outro ar nem outra claridade que os do laboratório dos prazeres, de onde ele [o hotel] tira sua razão de ser.” (ARAGON, 1996, p. 46).

Assim como se encontram, no primeiro andar, as casas de tolerância, os *meublés*: “[...] aposento alugado com móveis e utensílios, parcialmente equivalente à nossa ‘pensão’” (ARAGON, 1996, p. 231, notas da tradução). Esses lugares contam com a presença de uma população flutuante, incerta: os perseguidos, os assassinos, as prostitutas, enfim, os heróis malditos, que dispõem de um sistema de fuga contra observadores superficiais. Como se percebe, na passagem outros lugares coexistem: o hotel, a livraria, os cafés, os *meublés* etc. Assim, o espaço na obra desdobra-se:

[...] em inúmeras dimensões, como se pode ver pela quantidade de microcosmos evocados por Aragon através desses dois lugares (a passagem e o jardim) eleitos e nomeados. Sua cidade é, portanto, a projeção de um universo poético que se traduz pela mais intensa instabilidade. (NASCIMENTO, 1996, p. 25).

Um dos exemplos em que esse universo poético pode ser notado é no momento em que o narrador vê/imagina desprender-se da fachada do vendedor de bengalas, lugar que separa o café Le Petit Grillon da entrada dos *meublés*, uma luz esverdeada “cuja fonte permanecia invisível” (ARAGON, 1996, p. 52). A luz é comparada à fosforescência dos peixes, uma comparação que se origina, ao que parece, de uma lembrança infantil aliada a uma claridade sobrenatural: “[...] o mar inteiro na Passagem da Ópera. As bengalas balançavam suavemente como sargaços do mar.” (ARAGON, 1996, p. 52). Não refeito do encantamento, o narrador vê uma sereia flutuando e deslizando entre os diversos planos da vitrine. Momentos depois a claridade morre, a sereia desaparece e o barulho do mar também, o sortilégio da aparição tomou o narrador por uma noite, mas na manhã seguinte tudo parecia normal, exceto: “[...] na segunda vitrine um cachimbo de espuma-do-mar que parecia uma

sereia e, em sua prateleira, [...] um pouco de poeira branca caída sobre o estofo de uma sombrinha atestava a existência passada duma cabeça e duma cabeleira.” (ARAGON, 1996, p. 54). Nesses trechos, pode-se verificar de que maneira se dá a figuração especificamente surrealista dos espaços.

Em se tratando do Café *Le Petit Grillon*, destaque-se que seus clientes são sempre os mesmos: homens iguais que procuram o café por “uma espécie de espírito de província [...]” (ARAGON, 1996, p. 54). Para o narrador, esses homens são fantasmas tão naturais que ele quase não presta atenção. Em seguida, há a transcrição de um anúncio colado no vidro do *Le Petit Grillon*, no qual se proclama a venda do bar:

Tendo sido espoliado em proveito duma sociedade financeira por uma desapropriação que arruína os comerciantes dessa galeria e não podendo, assim, instalar-me em outro lugar, procuro comprador para meu material de bar. Assinatura: combatente 1914/1917. Ferido de Guerra. (ARAGON, 1996, p. 55).

Eis o primeiro sinal de efervescência dos habitantes da galeria “[...] depois que souberam da avaliação de indenização da sociedade concessionária dos trabalhadores do *boulevard Haussmann*, para a cidade de Paris.” (ARAGON, 1996, p. 55). Os atritos entre os habitantes do lugar – os desapropriados do futuro – e essa sociedade concessionária são descritos pelo narrador como verdadeira guerra civil: de um lado os habitantes/comerciantes das passagens e, do outro, os aliados da Imobiliária do *boulevard Haussmann*, as grandes firmas e a Câmara Municipal. Na galeria do Barômetro, o comerciante de vinhos e champanhes também colou um cartaz no mesmo teor do comerciante do *Le Petit Grillon* que terminava ironicamente saudando a justiça.

As desapropriações prosseguiram, apesar da revolta dos habitantes das passagens, assim como os projetos da Imobiliária que, em 1º de fevereiro, comemorava a “*Inauguração do primeiro golpe de picareta do boulevard Haussmann*” (ARAGON, 1996, p. 59, grifo no original). Nesse momento, entra em cena *La Chaussée d’Antin*, uma folha quinzenal que se declara Órgão de Defesa dos Interesses Políticos e Econômicos do Bairro, dirigida por Jean-Georges Berry.

A narração é interrompida. O narrador abandona seu microscópio, os olhos postos sobre a lente objetiva o cansaram e tentam habituar-se novamente a olhar juntos. Após ter observado tantos dramas bacteriais,

ao focalizar pormenores na lente de seu microscópio, identifica o próprio homem como um micróbio, um ser pequeno, com lutas de interesse e fúrias domésticas. Ele se irrita com os homens, “[...] o que vocês inscrevem em seu campo ótico com essa tormenta de enigmas, ‘ó cartazes luminosos de aflição’, pequenos pequeninos?” (ARAGON, 1996, p. 62), e evoca o amor: “[...] o único sentimento de grandeza suficiente para que o emprestemos aos infinitamente pequenos.” (ARAGON, 1996, p. 61).

A única palavra distinguida das contidas nos cartazes luminosos é morte. Escrita em letras maiúsculas, ela está em toda parte. As passagens levam à morte que espera como uma boa doméstica pelo camponês que se dirige a ela e solicita que não seja impaciente: “[...] olha, não sejas impaciente, eu te darei também amendoins e todo um bairro de *boulevards* para que tu amoles teus graciosos dentes. Não me importunes: já vou.” (ARAGON, 1996, p. 62).

Além de ser um lugar de passagem que leva à morte e que também morre na obra, a Passagem da Ópera é um lugar de prazeres e de encenações frequentado por inúmeros tipos de mulheres e homens. Às mulheres, o narrador dedica páginas, ressaltando sua multiplicidade encantadora de aspectos e de provocações. Outras páginas são dedicadas ao alfaiate e aos salões dos cabeleireiros.

O camponês dirige-se diretamente ao leitor, afirmando que não se pode fugir da imaginação, ela existe e é dotada de cores: você “[...] não sairá jamais dessa grande nódoa de cor que você arrasta no fundo das retinas. [...] Você não deixará seu navio de ilusões, sua casa de praia de papoulas com formoso teto de plumas.” (ARAGON, 1996, p. 77-78).

O texto prossegue dando lugar ao restaurante *Arrigoni*, que fica diante do alfaiate e dos salões dos cabeleireiros e ao estabelecimento de *Banhos*, lugar público que no imaginário coletivo liga-se à volúpia, “[...] templo de um culto equívoco têm um ar de bordel e de lugares de magia.” (ARAGON, 1996, p. 79). No entanto, a fachada nada diz além de *Banhos* e, talvez, em seu abrigo se encontre somente água. O lugar representa o desconhecido e, por isso, em torno dele tantos mitos são construídos. A sociedade moderna não convive muito bem com o desconhecido, que, por isso, crê suprimir, ele só existe para aqueles “[...] cujo coração facilmente se inebria.” (ARAGON, 1996, p. 79). O amor é justamente o que abarca o desconhecido, há nele “[...] um princípio fora da lei, um sentido irreprimível do delito, o desprezo da proibição e o gosto da pilhagem.” (ARAGON, 1996, p. 79). Não se pode

estabelecer limites de sua morada ou simular palácios para o amor, ele sempre aparece em outro lugar e há sempre alguém a procura desse desregramento passageiro: “[...] o céu humano tem seus relâmpagos, que não podemos seguir.” (ARAGON, 1996, p. 80).

O narrador aprova as vertigens amorosas, as expedições do amor – uma busca situada na cruzada do desejo –, mas afirma que se trata de um caminho errante, rumo ao desconhecido e não existe lugar pré-estabelecido para que esse sentimento nasça. Dessa forma, equivocadamente (quem pode prever a morada do amor, se ela não tem limite?), os *Banhos* aparecem “[...] como o lugar eleito dos comércios físicos e, mais ainda, da aventura improvável de um verdadeiro amor.” (ARAGON, 1996, p. 81). Trata-se de mais um exemplo da leitura surrealista dos espaços citadinos.

O camponês concebe essa autolimitação do ser urbano em correr riscos e sentir prazer como o próprio aprisionamento da sua liberdade. Essa conduta, diferente da sua natureza, o faz sonhar:

[...] com um povo terno e cruel, com um povo gato apaixonado por suas garras e sempre pronto a fazer revirar seus olhos e seus escrúpulos, sonho com um povo mutável como a ondulação dos chamalotes e sempre excitado pelo amor – mas ninguém mais quer propor para nosso ócio ávido os divertimentos que ele não ousa requerer. Daí esse escândalo: em Paris diversos estabelecimentos de banhos não se intitulam assim por eufemismo. Lavam-se neles, como comem em outro lugar. E tal é a decadência dos costumes nessa cidade, tendo a sensualidade nela se tornado tão indolente, o sentimento do absoluto tão estranhamente igual para a maioria dos homens [...] (ARAGON, 1996, p. 82).

Os instintos parisienses destoam visivelmente dos instintos primitivos; aos sentidos são impostas ditaduras. Após vinte anos, diz o camponês, nada de exercícios de amor; para manter os corpos em forma: ginástica. A vida se assemelha aos filmes bem feitos, até no amor os casais “[...] têm uma técnica e não a deixarão: você pega a mulher em seus braços e lhe diz... então, ela cai sobre o sofá e exclama: *Oh, Charles!*” (ARAGON, 1996, p. 82). Se a realidade não fosse como um filme montado, continua o narrador, “[...] tais filmes não teriam nenhum sucesso, eles dependeriam demais da ficção.” (ARAGON, 1996, p. 82-83).

Prisioneiro da realidade, o homem é concebido como um desconhecedor da força do irreal: “[...] sua imaginação, meu caro, vale mais do que você imagina.” (ARAGON, 1996, p. 88). No entanto, a inteligência não aprecia a incerteza da imaginação, conforme a conversa do homem com

as faculdades: sensibilidade, vontade e inteligência. A imaginação, um velho alto e magro, “[...] que anda com um patim de rodinhas no pé esquerdo, colocando o direito diretamente na terra.” (ARAGON, 1996, p. 90-91), voltando-se para o homem, diz que a realidade é uma ilusão à qual o homem se resigna. O senhor – a imaginação – afirma em seu discurso que inventou a memória, a escritura e o cálculo infinitesimal. Ele proporcionou o exercício livre das faculdades humanas, o que o homem procura nas drogas (alusão aos fumadores modernos de haxixe). Nesse instante, a imaginação anuncia ao mundo um acontecimento de primeira grandeza: “[...] um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o *Surrealismo*, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo.” (ARAGON, 1996, p. 92).

O surrealismo é definido pela imaginação como um vício, bebida que se toma num cálice fresco e fervescente, seus bebedores tomam imagens nas quais o universo é revirado e metamorfoseado. Os surrealistas, propagadores do movimento, o traficarão nos cafés com música ao vivo e os consumidores serão vigiados e “[...] mais uma vez o direito dos indivíduos de dispor de si mesmos será restringido e contestado.” (ARAGON, 1996, p. 93). O paraíso individual incomodará as pessoas honestas. O surrealismo tenciona libertar o homem de sua vida social, familiar, profissional etc., mas, diante desse processo de libertação,

[...] uma grande conjuração de forças dogmáticas e realistas do mundo se formará contra o fantasma das ilusões. Eles vencerão, esses poderes coligados do por-que-não e do viver-assim-mesmo. Será a última cruzada do espírito. Para essa batalha perdida de antemão eu os convoco hoje. (ARAGON, 1996, p. 94).

Os lugares propiciam essa libertação, um exemplo é a casa de tolerância, “[...] nesses retiros que me sinto liberto de uma convenção: em plena anarquia como se diz em pleno sol.” (ARAGON, 1996, p. 133). Portanto, os espaços em *O Camponês de Paris*, mais propriamente na “Passagem da Ópera”, são mais do que lugares geometricamente definidos, são lugares nos quais o narrador busca a compreensão do eu.

Ao criticar a *haussmanização*, o autor critica a preocupação em

[...] ‘alargar as ruas da cidade’, desconsiderando toda a urbanidade de Paris, não há interesse algum ‘em preservar e encorajar uma urbanidade tão rara e dons de cortesia que vemos desaparecendo, mais e mais, dos lugares públicos parisienses. (ARAGON, 1996, p. 133).

Portanto, o narrador passeia pela alma de Paris, ressaltando seus desejos, suas proibições, seus amores. Nesse passeio, o indivíduo passa a ter valor, não é mais apenas uma parte ínfima da massa, do coletivo; suas faculdades são valorizadas, especialmente sua imaginação. E o amor? O amor aparece na obra como a cura para o mal da civilização, o amor é um desconhecido capaz de libertar o homem. Enfim, o texto analisado propicia uma passagem pela alma e pelo corpo de Paris, uma cidade vista pelos olhos de um surrealista e que, por isso, está mais ligada a uma topografia espiritual do que a um espaço descrito segundo a realidade. Obra indicada para todos que se interessam pelo surrealismo, por Paris e por uma leitura que libere a imaginação.

Referências

ARAGON, L. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-35.

GAGNEBIN, J. M. Posfácio. In: ARAGON, L. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 241-259.

LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NASCIMENTO, F. Apresentação. In: ARAGON, L. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 11-30.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1997.