UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Línguas Modernas

Área de Alemão: Literatura Alemã

Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

THIAGO GONÇALVES TARTARO

Alerta contra a violência:

narratividade e personagens em *Uma semana de Bondade* de Max Ernst

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Línguas Modernas

Área de Alemão: Literatura Alemã

Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

THIAGO GONÇALVES TARTARO**Alerta contra a violência:**

narratividade e personagens em *Uma semana de Bondade* de Max Ernst

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profª. Dra. Juliana P. Perez

São Paulo

2017

Nome: TARTARO, Thiago Gonçalves

Título: Alerta contra a violência: narratividade e personagens em *Uma semana de Bondade* de Max Ernst

Dissertação apresentada ao Programa de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à base, à origem, sem a qual nada seria possível: minha mãe, Jalene Valentina Tartaro de Moraes, pelo amor infinito. À família, que tanto me apoiou e apoia: meu irmão Luiz Fernando de Moraes, Daniela de Loreto Moraes e meu lindo sobrinho Lucas de Loreto Moraes.

À memória de minha amada avó Nadir Gonçalves e a meu avô Luiz Lopes, importantíssimos na formação de meu caráter e valores. Aos tios e tias Nilza Moraes, Claudio Bianchini, Eunice Moraes e Lúcia Tartaro.

À orientadora Juliana P. Perez, pela paciência.

Às colegas de mestrado Nathaschka Martiniuk e Cássia Marques, pelo apoio mútuo.

Aos colegas da habilitação em alemão que permanecem: Jonatas Amaral, Carina Valle, Gabriela Menezes, Jéssika Castellani e Anna Schaefer.

Aos amigos de USP, que conheci nesta caminhada: Bruno Brito, Bruno Sobrinho, Bruno Ricci, Danilo Castioni, Douglas Henrique Thomaz, Leonardo Araújo, Marcelo Valpeteris, Roberto Tetsuya, Raul Neto, Rodrigo Camilo, Rodrigo Refulia, e Thiago Nobrega.

Aos grandes amigos: João Filipe Roganti, Nathalia Razuk, André Felipe Santos, Henrik Augusto, Bruno Midea, Lucas Rafael da Cunha, Benedito Faustinoni e Ricardo Franciscon.

À CAPES pelo apoio financeiro.

POLÔNIO — Que quereis dizer com isso? (À parte) Sempre com a ideia em minha filha. No entanto, a princípio não me reconheceu, tendo-me tomado por um peixeiro. O mal já vai longe. Mas, para ser franco, na minha mocidade o amor me fez sofrer bastante. Cheguei quase a esse ponto. Vou falar-lhe outra vez. Que é que o meu príncipe está lendo?

HAMLET — Palavras, palavras, palavras...

POLÔNIO — A que respeito, príncipe?

HAMLET — Entre quem?

POLÔNIO — Refiro-me ao assunto de vossa leitura, príncipe.

HAMLET — Calúnias, meu amigo. Este escravo satírico diz que os velhos têm a barba grisalha, a pele do rosto enrugada, que dos olhos lhes destila âmbar tênue e goma de ameixeira, sobre carecerem de espírito e possuírem pernas fracas. Mas embora, senhor, eu esteja íntima e grandemente convencido da verdade de tudo isso, não considero honesto publicá-lo; por que se pudésseis ficar tão velho quanto eu, sem dúvida alguma andariéis para trás como caranguejo.

POLÔNIO (à parte) — Apesar de ser loucura, revela método. Não quereis sair do vento, príncipe?

HAMLET — Entrar na sepultura?

(William Shakespeare, Hamlet)

Resumo

TARTARO, Thiago Gonçalves. *Alerta contra a violência: narratividade e personagens em Uma semana de Bondade de Max Ernst*. 2017. Dissertação (mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

No ano de 1934, o artista alemão Max Ernst lança em Paris um peculiar conjunto de fascículos intitulado *Uma Semana de Bondade ou os Sete Elementos Capitais*. Trata-se, segundo o próprio artista, de um “romance de colagens”. A obra, que fora pensada e produzida por Ernst durante férias na Itália, consiste de 182 colagens feitas a partir da combinação de figuras provenientes de romances folhetinescos do século XIX e de enciclopédias do mesmo período. Em cada uma dessas colagens, há cenas de violência e horror, praticadas por seres estranhos, meio humanos, meio animais. Fora a estranheza já naturalmente causada pelas colagens, é curioso notar o fato de que a obra se apresenta como um romance, tanto na denominação dada pelo autor, quanto pela forma na qual foi lançado, inicialmente por meio de cadernos periódicos, à moda dos folhetins, e posteriormente na forma de um grande volume. Este trabalho procura analisar como duas características caras ao romance se configuram nesta obra de Ernst. São elas a narratividade e os personagens. Para tanto, o trabalho faz uma revisão do movimento surrealista, apresentando a colagem de Max Ernst e a análise da narratividade e dos personagens em *Uma Semana de Bondade*.

Palavras chave: Max Ernst, surrealismo, colagem, narratividade, personagem.

Abstract

TARTARO, Thiago Gonçalves. Alert against violence: narrativity and characters in A Week of Kindness by Max Ernst. 2017. Dissertação (mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

In 1934, the German artist Max Ernst launches in Paris a peculiar set of fascicles entitled A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements. It is, according to the artist himself, a "collage-novel". The work, which was conceived and produced by Ernst during a holiday in Italy, is consisted of 182 collages made from the combination of pictures from nineteenth-century kitsch novels and encyclopedias of the same period. In each of these collages, there are scenes of violence and horror, practiced by strange beings, half human, half animals. Apart from the strangeness already caused by the collages themselves, it is curious to note the fact that the work presents itself as a novel, in the denomination given by the author and also in the form in which it was launched, initially by means of periodical fascicles, in the style of serial novels, and later in the form of a large volume. This work tries to analyze how two characteristics of the novel are configured in this Ernst's work: narrativity and characters. In order to do this, the surrealist movement is reviewed, presenting the collage of Max Ernst and the analysis of narrativity and characters in A Week of Kindness.

Keywords: Max Ernst, surrealism, collage, narrativity, character.

Lista de figuras

Figura 1: Capa da primeira edição da revista Littérature. Março de 1919.....	12
Figura 2: “Clé de Sol”, André Breton. Revista Littérature. Março de 1919.	12
Figura 3: Capa da revista Littérature: nouvelle série. Março de 1922.	17
Figura 4: Robert Desnos por Man Ray. 1922.....	18
Figura 5: Paul Éluard e André Breton.....	18
Figura 6: Max Ernst, Au Rendez-Vous de Amis, óleo sobre tela, 130 X 195, Museum Ludwig, Colônia, 1922. Fonte: Pictify.	19
Figura 7: Man Ray, Monument à D.A.F de Sade.....	21
Figura 8: André Masson, Gradiva, óleo sobre tela, 36 X 51, Nellens collection, Knokke, 1939.	22
Figura 9: Phillipe Ernst. Max Ernst als Jesuskind. 1896.....	25
Figura 10: Max Ernst, Fiat Mondes, Pereat Ars, litografia, 1919.	27
Figura 11: Max Ernst. Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler, óleo sobre tela, 169 X 130, Museum Ludwig, Colônia, 1926.....	29
Figura 12: Max Ernst. Elephant Celebs, óleo sobre tela, 125 X 107, Tate Gallery, Londres, 1922.....	30
Figura 13: Max Ernst. Die Windsbraut, óleo sobre tela, 81 X 100,.....	30
Figura 14: Max Ernst. La ville entière, óleo sobre tela, 60 X 81, Kunsthaus Zurique, 1934.....	31
Figura 15: Max Ernst, L’Ange, óleo sobre tela, 54 X 74, Pinakothek der Moderne, Munique, 1937.....	32
Figura 16: Max Ernst. Europe After the Rain, óleo sobre tela, 55 X 148, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1941.....	32
Figura 17: Max Ernst. Le Surréalisme et la peinture, 195 X 233, Menil Collection, Houston, 1943.....	33
Figura 18: Max Ernst. Capricorn, bronze, 210 X 250 X 155. Nationalgalerie Berlin, 1947.....	33
Figura 19: Max Ernst. Fonte de Amboise, pedra, Amboise, 1967.....	35
Figura 20: Max Ernst. La dernière forêt, óleo sobre tela, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1960-1970.	36
Figura 21: Max Ernst. Retour de la Belle Jardinière, óleo sobre tela, 165 X 130,.....	36
Figura 22: Max Ernst. Rien ne va plus, óleo sobre tela, 27 X 22, coleção privada, 1973.....	36
Figura 23: Capa da 1ª edição da revista La Révolution Surréaliste. 1924.....	40
Figura 24: Página 19 da 1ª edição da revista La Révolution Surréaliste, 1924.....	40
Figura 25: Le Cinquantenaire de L’Hysterie. La Revolution Surrealisté. 11ª ed.....	43
Figura 26: Rene Magritte, Os Amantes. Óleo sobre tela. 54 X 73. Museum of Modern Art. Nova Iorque.	43
Figura 27: Primeira página do Segundo Manifesto do Surrealismo.....	46
Figura 28: Benjamin Péret insultando um padre. Por Man Ray.....	48
Figura 29: Capa da primeira edição de Le Surréalisme au Service de la Révolution.	51
Figura 30: Salvador Dalí. Subúrbio da Cidade Crítico Paranoica, óleo sobre tela, coleção particular, 1936.	52
Figura 31: Alberto Giacometti. Objets Mobiles et Muets. Terceira edição de Le Surréalisme au Service de la Révolution.	54
Figura 32: Meret Oppenheim. Dejeuner en fourrure. Xícara, pires, colher e pele. Museum of Modern Art. Nova Iorque. 1935.....	55

Figura 33: Édouard Manet, The Old Musician, óleo sobre tela, 187 X 248, National Gallery, Washington D.C., 1862.....	57
Figura 34: Édouard Manet. O Bebedor de Absinto. Óleo sobre tela, 180 X 105. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1859.....	58
Figura 35: Antoine Watteau. Pierrot. Óleo sobre tela, 184,5 X 149, Louvre, Paris, 1718.	58
Figura 36: Man Ray. Ilustração da revista Minotaure. 1933.....	63
Figura 37: Pablo Picasso, Violino, grafite e jornal sobre tela, 62 X 46, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 1912.	64
Figura 38: Max Ernst, La Santé par Le Sport, colagem sobre papel, 22 X 14, Museum of Art, Philadelphia, 1919.....	75
Figura 39: Refus d'Apollon . Colagem. 4 X 15 cms. Coleção privada. New Jersey.	76
Figura 40: Max Ernst, Punching Ball, colagem sobre papel, 44 X 72, 1920.	76
Figura 41: Pieter Bruegel, Paisagem com a Queda de Ícaro, óleo sobre tela, 63 X 90, Museum van Buuren, Bruxelas, 1560.	79
Figura 42: Max Ernst, Les Moutons, colagem sobre papel, 1922.....	79
Figura 43: Max Ernst. Capa de Répétitions. 1922.	80
Figura 44: Max Ernst, Die Schöne Gärtnerin, colagem sobre papel, 1922.	86
Figura 45: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	92
Figura 46: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	92
Figura 47: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	93
Figura 48: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	94
Figura 49: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	95
Figura 50: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	95
Figura 51: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	96
Figura 52: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	96
Figura 53: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	97
Figura 54: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	97
Figura 55: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	98
Figura 56: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	99
Figura 57: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	99
Figura 58: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	100
Figura 59: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	104
Figura 60: Xilogravura de Mémoires de Monsieur Claude.....	105
Figura 61: Max Ernst. Colagem de Uma Semana de Bondade.	107
Figura 62: Gustave Doré. Satan's Flight through Chaos. 1868.....	107
Figura 63: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.....	133
Figura 64: Max Ernst com estátuas ameríndias, 1942.....	136

Sumário

1	Introdução	11
1.1	Antecedentes do surrealismo: contextualização histórica e estética de 1919 a 1924	11
1.1.1	Marques de Sade: erotização e violência	20
1.1.2	Ernst e a guerra: autobiografia	24
1.2	O primeiro manifesto: sonho e recusa da narrativa tradicional	37
1.3	O segundo manifesto: violência e atuação política.....	46
2	Montagem e colagem	57
2.1	Manet – Um ancestral inusitado?	57
2.2	A Montagem e a colagem	61
2.3	Diferenças	63
3	Narratividade e personagens	69
4	A colagem de Max Ernst até 1934	75
4.1	A colagem sintética	77
4.2	A colagem analítica	82
4.2.1	La femme 100 Têtes.....	83
4.2.2	Uma Semana de Bondade	89
5	Narratividade em Uma Semana de Bondade.....	101
6	Personagens como exemplos pictóricos	118
6.1	O leão de Belfort: exemplo pictórico de “Lama”	120
6.2	A corte do dragão: exemplo pictórico de “Fogo”	123
6.3	Édipo: exemplo pictórico de “Sangue Azul”	124
6.4	Galo: exemplo pictórico de “Negro”	127
6.5	A mulher não híbrida: amor e resistência	129
6.6	Outros personagens: o adolescente e o moai	132
7	Considerações finais.....	138
8	Referências Bibliográficas	141
9	Anexos.....	147

1 Introdução

Uma Semana de Bondade ou os Sete Elementos Capitais (Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux) seria, conforme afirma Max Ernst e conforme sugerem as capas de seus capítulos, um “romance”. Um “romance” peculiar, que quase não conta com palavras, mas é feito de colagens, um recurso plástico que consiste em colar imagens diferentes numa mesma superfície, seja tela ou papel. Mesmo com poucas palavras, é possível notar na obra alguma organização narrativa, como se verá adiante. Por apresentar um aspecto de narratividade não construída por palavras, é necessário fazer aqui uma contextualização histórica antes de analisarmos o “romance”. Por isso, esta introdução procura apresentar um panorama do movimento surrealista que, tendo se desenvolvido de 1924 até meados dos anos 60, será observado aqui em três grandes momentos nos quais foram publicados três periódicos importantes, que nos servirão de “guia”.

O primeiro grande momento seria o período que antecede o surrealismo, marcado pela revista *Littérature*, publicada entre os anos de 1919 e 1924. Nessa revista, surgem as primeiras ideias relativas ao automatismo e à busca pela expressão do inconsciente. O segundo momento vai de 1924 a 1929 e a publicação correspondente é a revista *La Révolution Surréaliste*, que apresenta o surrealismo como uma nova forma de encarar a vida do sujeito e a arte. O terceiro momento, por fim, vai de 1930 em diante e tem como sua publicação a revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*; nesse momento é discutida com mais ênfase a participação do movimento artístico em questões políticas. Para não extrapolar os limites deste mestrado, irei apenas até o ano de 1934, ano do lançamento de *Uma Semana de Bondade*.

1.1 Antecedentes do surrealismo: contextualização histórica e estética de 1919 a 1924

O surrealismo enquanto movimento artístico organizado nasce no ano de 1924, com a publicação do primeiro *Manifesto do Surrealismo* por André Breton (1896,

Tinchebray – 1966, Paris), que passa a ser uma figura central do grupo surrealista parisiense a partir de então (Cf., DURZOI, 1979 e DURZOI, 2005)¹.

O embrião do surrealismo está no trabalho que Breton realiza entre os anos de 1919 e 1924. Em março de 1919, com a ajuda de Phillipe Soupault (1897, Chaville – 1990, Paris) e Louis Aragon (1897, Paris – 1982, Paris), Breton lança a primeira edição da revista *Littérature* (Fig. 1) cuja proposta era, inicialmente, publicar textos literários dos próprios editores e de outros artistas contemporâneos, como André Gide e Paul Valéry. Consta, por exemplo, na primeira edição o poema “Clé de Sol” (Fig. 2), escrito por Breton e dedicado a Pierre Reverdy.

Figura 1: Capa da primeira edição da revista *Littérature*. Março de 1919.

Fonte: Digital Dada Library. Universidade de Iowa.²

Figura 2: “Clé de Sol”, André Breton. Revista *Littérature*. Março de 1919.

¹ Quando não houver outra indicação bibliográfica, as informações sobre a história do Surrealismo foram retiradas das referências supracitadas, bem como da “Digital Dada Library” da Universidade de Iowa. Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/digitaldadalib/>> (15/03/2016)

² Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/digitaldadalib/>> (15/03/2016).

Fonte: Digital Dada Library. Universidade de Iowa.³

O primeiro número da revista causou boa impressão na opinião pública. *Littérature* viria a ter sucesso não apenas na primeira edição, mas também nas seguintes daquele ano. A segunda edição da revista conta com a primeira participação do romeno Tristan Tzara (1896, Moinesti – 1963, Paris), entusiasta do movimento dadaísta, que viria a ser um movimento artístico baseado na ideia de que os modelos de representação até então vigentes não serviam para falar dos tempos em que se vivia:

[...] if the history of art and culture in the West lead only to disaster and word war, one will just have to do without them, and conclude that they are of no importance, in order to build on new foundations or models (children, madmen, primitive people), and create written or artistic works that are capable of staying in touch with reality and life emptied of all convention. (DURZOI, 2005, p. 4).

Em outras palavras, o dadaísmo desejava destruir a arte, pois ela teria se mostrado ineficiente para levar o homem ao esclarecimento e à paz: o mundo acabara de viver a barbárie da Primeira Guerra Mundial. Para destruir a arte e levá-la à estaca zero seria preciso usar o que era considerado anti-intelectual, automático e rudimentar, ideia reforçada pelo nome do movimento, “Dada”, que faz referência ao som que os bebês emitem quando do início de seu desenvolvimento comunicativo. O conhecido poema programático de Tzara, citado abaixo, poderia servir como exemplo de que uma produção dadaísta não se valeria de qualquer racionalidade: os dadaístas deveriam recortar palavras de um texto qualquer, coloca-las dentro de um saco e misturá-las; em seguida, sorteariam algumas dessas palavras e as anotariam, independentemente de a sequência anotada ter ou não algum sentido; o processo se repetiria até que um poema dadaísta estivesse pronto.

To make a dadaist poem

Take a newspaper.

Take some scissors.

Choose from this paper an article the length you want to make your poem.

Cut out the article.

Next carefully cut out each of the words that make up this article and put them all in a bag.

Shake gently.

Next take out each cutting one after the other.

³ Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/digitaldadalib/>> (15/03/2016) .

Copy conscientiously in the order in which they left the bag.

The poem will resemble you.

And there you are—an infinitely original author of charming sensibility, even though unappreciated by the vulgar herd. (TZARA apud LEWIS, 2007, p. 107)

Essa forma de escrever poemas seria o embrião do automatismo surrealista. Com as participações de Tzara a partir da segunda edição, a revista *Littérature* passa a apresentar um contraste: a revista chamada “literatura” e inicialmente concebida para reunir textos literários tem agora obras que colocam a própria literatura em xeque. Tal tipo de contradição será também um recurso do surrealismo por algum tempo.

Mesmo apresentando produções dadaístas e outras não convencionais, o que deveria ser uma provocação ao público, a publicação de Breton e seus companheiros lograva sucesso. As tiragens de *Littérature* eram de cerca de 2500 exemplares por edição e a revista chegou a ter mais de 200 assinantes.

Os números oito e nove da revista (de outubro e novembro de 1919, respectivamente) trazem trechos de *Les Champs Magnetiques*, texto escrito por Breton em conjunto com Soupault, que posteriormente seria lançado em livro e com outros capítulos, de forma completa. Breton, Soupault e Aragon não compreendiam o sucesso de *Littérature*. Aparentemente, a sociedade recebia bem uma publicação que deveria ser percebida como transgressora. Assim, para enfatizar o caráter transgressor de *Littérature*, os editores da revista organizaram um sarau em Paris, que ocorreu em janeiro de 1920. Conforme Durzoi (2005): “[...] they [Breton e Soupault] immediately invited Tzara to take part in the “First Matinee of Literature”, planned since December to put an end to the muddled “literary” reputation into which the periodical, despite their efforts, seemed to be slipping (DURZOI, 2005, p. 9). O curioso desfecho do “First Matinee of Literature” é descrito por Louis Aragon:

[...] so he [Tristan Tzara] began to read. But you couldn't hear a thing; at the same moment André Breton on one side and myself on the other began to ring our little bells, shaking our wrists so hard we thought we'd dislocate them, drowning out Tzara's voice as he read the latest speech by Léon Deudet in his irresistible romanian accent. It lasted for three minutes, amidst an indescribable commotion – the audience was furious, never imagining there could be such a lack of respect for them... (Aragon apud DURZOI, 2005, p. 9).

Após esse momento parece ter ficado claro para a opinião pública que *Littérature* não pretendia dar continuidade à arte como se conhecia, mas causar estranhamento.

A 13ª edição de *Littérature* fez uma compilação de todos os manifestos dadaístas lançados até aquele momento. Muitos manifestos, gênero textual fundamental para o dadaísmo, foram lidos em público durante performances, que aliás também eram formas importantes de expressão, especialmente se causassem algum tipo de estranhamento ou desconforto nos espectadores.

O desejo de provocação não parecia mostrar muitos resultados: o movimento ainda é visto por parte da opinião pública como parte da história da arte, o que contrariava sua proposta. Em um de seus artigos, André Gide questiona a capacidade do dadaísmo de continuar produzindo o que julga ser “antiarte”. Em resposta a Gide, meses mais tarde, Breton publica “Pour Dada” em *Littérature*. Nesse artigo, fala da expressão do mundo inconsciente que Dada proporcionaria. Nas palavras de Durzoi: “[he put out] ideas that would be those of surrealism about unconscious, about poetic inspiration, or even about psychoanalysis.” (DURZOI, 2005, p. 18). Em outras palavras, já nessa época Breton deu indícios de que seu projeto particular tendia a se diferenciar um pouco do projeto de Tzara. Durzoi mostra que Breton ansiava dar um tipo de continuidade à revolução artística dadaísta, o que não era o mesmo projeto de Tzara, como se verá à frente.

A revista *Littérature* deixa de ser publicada em agosto de 1921 e só retorna em março de 1922, com algumas alterações. Em janeiro de 1922, Breton une-se a outros artistas para tentar organizar a assim chamada “Conferência Internacional Para Determinar a Direção e a Defesa do Espírito Moderno”. A ideia da conferência seria a de reunir artistas de diversas vertentes para discutir os rumos da arte (cf. DURZOI, 2005, p. 30). A possibilidade de tal conferência desagradava muito Tristan Tzara. Para ele, o dadaísmo não era sequer um movimento artístico, no sentido tradicional da palavra. A proposta do dadaísmo, para ele, era levar a linguagem de volta a seu estado mais elementar e não falar de desdobramentos artísticos que ela viesse a ter em um suposto futuro. Não deveria ser preocupação dos dadaístas o que viria depois. Em suas palavras: “not to encourage an activity I consider harmful to the ‘search for novelty’, which I like too much, even if it often takes shape as indifference” (Tzara apud DURZOI, 2005, p. 30).

Com a ideia da conferência Breton mostra preocupação com o futuro do movimento. Fica mais aparente, desse modo, a diferença de perspectiva entre Breton e

Tzara. Para este, tratava-se de negar o desenvolvimento da expressão, sem preocupação de retomar influências nem de olhar para o futuro. Para Breton, o dadaísmo parecia ter um caráter de refundação da arte, mais do que destruição.

Um escrito que simboliza o posicionamento de Breton é “Marcel Duchamp”, que data de 1922. Nele, os elogios que Breton faz a Duchamp e à sua capacidade de não se render a teorias podem ser lidos como crítica a Tristan Tzara, que insistia em manter o dadaísmo restrito à ideia de destruição da arte:

This name is a true oasis for all those who are still searching, and may well lead, with a particular intensity, the assault capable of liberating modern consciousness from this terrible mania of fixation which we do not cease from denouncing. [...] What gives Duchamp strength, and has saved his life when in the presence of cutthroats, is above all his ‘disdain of the thesis’, which will never cease to astonish those less favored than he. (Breton apud DURZOI, 2005, p. 31)

A divergência entre Breton e Tzara causa o cancelamento da conferência e culmina na separação da dupla, bem como na polarização do *milieu* artístico que os rodeava. Para compreender a obra de Max Ernst, é importante observar mais de perto o grupo que se reúne em torno de Breton. O grupo reúne artistas como o próprio Max Ernst que, já tendo exposto suas colagens em Paris, é convidado por Breton para se mudar para a cidade. Man Ray (1890, Filadélfia – 1976, Paris), que participaria da refundação de *Littérature*, e Paul Éluard (1895, Saint Denis – 1952, Chareton-le-Pont), que publicaria sua primeira coletânea de poemas, *Répétitions*, em 1922, ilustrada com colagens de Max Ernst, também faziam parte do grupo. Outros artistas que continuaram ao lado de Breton foram Benjamin Péret (1899, Loire-Atlantique – 1959, Paris), René Crevel (1900, Paris – 1935, Paris), Robert Desnos (1900, Paris – 1945, Theresianstadt), Roger Vitrac (1889, Pinsac – 1952, Paris), Francis Picabia (1879, Paris – 1953, Paris) e Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon, - 1968, Neuilly-sur-Seine).

Em março de 1922, a revista *Littérature* retorna, com publicações apenas do grupo de Breton. Tristan Tzara participa somente da primeira edição da revista, com dois textos. No mais, nessa nova fase da revista trabalham os artistas que ficaram ao lado de Breton quando de seu desentendimento com Tzara e que, como Breton, acreditavam em uma evolução da arte após o dadaísmo. Nesse mesmo mês, Breton declararia que o dadaísmo era um movimento cujo tempo havia passado. O layout da revista passa a contar com figuras nas capas, o que não acontecia nas edições de 1919 e 1920, como se vê na imagem da primeira edição da nova série da revista (Fig. 3):

Figura 3: Capa da revista *Littérature*: nouvelle série. Março de 1922.

Fonte: Digital Dada Library. Universidade de Iowa.⁴

Apesar da reunião de um grupo para a retomada de *Littérature* e apesar de defender a ideia de que a arte precisaria prosseguir de alguma forma, o grupo de Breton não tinha clareza sobre os rumos a tomar. Apesar de estar com os seus companheiros, que também acreditavam em questões como renovação da arte, expressão de um mundo interior, relação entre escrita, arte e vida, a ação como grupo coeso não progredia.

Ao mesmo tempo em que Breton parece ter rompido (ou mesmo nunca ter concordado) com o dadaísmo no que se refere à falta de um projeto artístico a ele posterior e à indiferença em relação aos rumos da arte, algumas técnicas de produção de obras dadaístas permanecem e serão mantidas e aprimoradas por Breton e seus colegas.

Afirmar acima que, no dadaísmo, o método de produção de obras procurava não se valer de uma lógica tradicional, em nome da negação de tal lógica. Considero que essa ideia desemboca nos jogos que o grupo simpático a Breton começa a praticar ainda em 1922, a saber, o “The Arrival of the Mediums” (Fig. 4 e 5). Com técnicas de hipnose, Breton e membros de seu grupo levavam um ao outro a um estado de sonolência; frases que o hipnotizado dissesse durante seu transe eram então anotadas. Os momentos de hipnose eram também fotografados. Esse jogo procurava buscar uma alternativa à escrita lúcida, mais ou menos da mesma forma que os dadaístas buscavam fugir da lógica ao fazer poemas sorteando palavras aleatórias de dentro de um saco. Em “The Arrival of the Mediums”, o completo acaso não é mais o responsável pela produção do poema, mas sim o estado de não discernimento do artista e sua incapacidade de raciocínio lógico (cf. DURZOI, 2005, p. 38-41).

⁴ Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/digitaldadalib/>> (15/03/2016).

Figura 4: Robert Desnos por Man Ray. 1922.

Fonte: DURZOI, 2005, p. 39.

Figura 5: Paul Éluard e André Breton.

Fonte: DURZOI, 2005, p. 39.

O resultado dos primeiros jogos “The Arrival of the Mediuns” foi publicado na edição de novembro de 1922 da revista *Littérature*, apenas com textos, sem fotos. Nessa publicação, o termo “surrealismo”⁵ é usado pela primeira vez pelo grupo de Breton.

O procedimento dadaísta de formar poemas a partir do recorte e colagem de palavras, bem como os *papier collé*⁶ de Pablo Picasso inspiram o grupo de Breton a reunir elementos recortados de seus contextos originais, gerando outro significado. Max Ernst já fazia isso em Colônia, onde inicia sua carreira artística, e será um dos maiores expoentes desse procedimento. O processo de colagem também se relaciona ao que viria

⁵ O termo “surrealismo” fora criado no ano de 1917, por Guillaume Apollinaire, para descrever como sua peça de teatro *Les mamelles de Tirésias* mostra situações fantásticas; por exemplo, a troca de sexo da protagonista Thérèse, que magicamente se torna homem para adquirir poder na sociedade em que se insere (cf. FARIAS, 2003, p. 17-18).

⁶ *Papier Collé* é a técnica de colar no quadro alguma realidade estranha a ele. O exemplo paradigmático dessa técnica é o quadro *Violino* (1912), de Pablo Picasso, no qual se pode notar pedaços de jornal colados à obra (cf. Spies, 1979, p.15).

a ser a ideia de "imagem" do grupo de Breton. Cito como exemplo de "imagem" elaborado nessa época o quadro *Au Rendez-Vous de Amis*, (Fig. 6) pintado por Max Ernst em 1922. Embora os personagens não estejam efetivamente colados, o quadro exhibe a reunião de várias figuras diferentes em um contexto inesperado. No quadro, artistas do grupo de Breton encontram-se reunidos em um ambiente espacial, algo parecido com a lua; nele também se encontram presentes de forma inusitada Fiódor Dostoievski e Giorgio di Chirico.

O quadro de Ernst, além de dar uma direção ao que serão os processos de imagem e colagem, apresenta o estágio enfrentado pelo grupo de Breton naquele momento. Apesar da proximidade no campo das ideias, parece haver uma hesitação em se definir efetivamente como grupo. A hesitação, segundo Durzoi, é sugerida pelos olhares das figuras do quadro em direções diferentes:

Everyone is looking in a different direction, even if the majority are looking at the spectator; Gala seems poised to walk off the stage, Éluard seems to concentrate on himself, Crevel turns his back on everyone, and so on. If “friendship” was the point of the gathering, as stated in the title, it was still difficult to see where this affective community would lead. It is possible that the allusions to the gestures of deaf-mutes prefigured, as affirmed by W. Spies, “the surrealists attempt to express an inner voice by means other than words,” but this might also reveal the involuntary confession of a difficulty of communication among the friends gathered there. (DURZOI, 2005, p. 42).

Figura 6: Max Ernst, *Au Rendez-Vous de Amis*, óleo sobre tela, 130 X 195, Museum Ludwig, Colônia, 1922. Fonte: Pictify.⁷

Littérature parecia não ser um instrumento capaz de proporcionar a unidade necessária para que o grupo seguisse em frente.

Breton aproximava-se de outros artistas além dos de seu grupo, como André Masson (1896, Oise – 1987, Paris). Os jogos de hipnose do grupo de Breton continuam

⁷ Disponível em: <<http://pictify.saatchigallery.com/258959/max-ernst-au-rendez-vous-des-amis>> (15/03/2016)

acontecendo ao longo do ano de 1923 e início de 1924 e já eram conduzidos com gosto. Muitos dos componentes do grupo de Breton, como Luis Aragon e Robert Desnos, já se consideravam surrealistas nessa época. Em 1924, parecia chegada a hora de unificar o grupo tão heterogêneo ao redor de um projeto. O surrealismo passa a ser a ordem do dia depois da última edição *Littérature*, em junho daquele ano. No dia 6 de setembro de 1924, é publicado o *Manifesto do Surrealismo* (cf. DURZOI, 2005, p. 59-60).

Para a compreensão de algumas características do surrealismo que aparecerão em *Uma Semana de Bondade*, também é importante recordar algumas informações sobre o Marques de Sade e sobre a biografia de Max Ernst.

1.1.1 Marques de Sade: erotização e violência

Em *Uma Semana de Bondade* (Ernst, 2013), a violência é uma constante. Em grande parte das colagens os “personagens” agridem-se (cf. p. ex. figuras p. 31 e 174), comentem assassinatos (cf. p. ex. figuras p. 32 e 161), aparecem mortos (cf. p. ex. figuras p. 153 e 162), são torturados (cf. p. ex. figuras p. 19 e 72); há também uma forte sugestão de violência sexual (cf. p. ex. figuras 28 e 141).

Para dar subsídio à posterior análise das relações entre personagens e da configuração da violência no romance, é preciso tratar da influência do Marques de Sade (1740, Paris – 1814, Saint-Maurice) no surrealismo.

Bate (2004, p. 145) recorda que: “André Breton and Louis Aragon were already familiar with Sade and some of his writings when they made visits to Guillaume Apollinaire.” Há uma menção a Sade no Primeiro Manifesto do Surrealismo. Breton diz que “Sade é um surrealista no sadismo” (BRETON, 2009, p. 13). É possível encontrar referências a Sade na revista *Surrealismé au Service de la Revolution*, como a fotografia que Man Ray denomina *Monument à D.A.F de Sade*, que consta na quinta edição da revista (Fig. 7).

Figura 7: Man Ray, Monument à D.A.F de Sade.

Fonte: The Israel Museum, Jerusalem⁸

As histórias que envolviam Marquês de Sade atraíam os artistas ligados ao surrealismo; entre eles, Maurice Heine torna-se um dos seus biógrafos. Sade era o que se poderia chamar de "outsider", passou muitos anos preso; durante a detenção, escreveu a peça de teatro *120 dias de Sodoma* em papel higiênico; registrou suas diversas experiências sexuais de forma polêmica (cf. BATE, 2004, p. 146-147). O artista era, no início do século XX, uma personalidade interessante para os surrealistas, posto que o surrealismo, visto como uma forma de vida, valorizava experiências fora do comum.

Em sua obra, Sade explora as profundezas do desejo e da bestialidade humana. A ele interessa investigar o que há de desumano no humano. Segundo DURZOI (1979):

[...] os “monstros” sadistas nunca foram apresentados como exemplares, mas realizam, segundo seu imaginário, uma aceleração do processo de decomposição da sociedade; além de que, colocado no ponto mais alto o amor cortês, os surrealistas nunca esqueceram a que fundo tenebroso deve opor-se esse amor: trata-se de conhecer as duas formas mais opostas do amor e é desde logo necessário “levantar os tabus que impedem que se trate livremente do mundo sexual e de todo mundo sexual, compreendidas as perversões”, empresa na qual Sade, evidentemente, participa plenamente: “a manter-se nas altíssimas esferas [...] o amor levado à incandescência rapidamente tenderia a desencarnar-se. A admirável e deslumbrante luz da chama não deve esconder-nos de que ela é feita.” (Breton). (DURZOI, 1979, p. 21).

A análise que Sade faz das profundezas do desejo se relaciona com o surrealismo na medida em que este deseja um olhar total sobre o humano, o que inclui suas formas de se relacionar com o outro, das mais sublimes às mais sombrias. Nesse sentido, a irracionalidade assume um papel importante. Sade explora o que seus

⁸ Disponível em: < <http://www.imj.org.il/en/collections/191531> > (17/05/2016)

personagens tem de irracional, o que os leva à condição de seres bestiais, sexuais e violentos. No surrealismo, a exploração dos espectros possíveis - cruéis ou sombrios - do comportamento humano também acontece.

No quadro *Gradiva*, de 1939 (Fig. 8), de André Masson, por exemplo, as entranhas e a vagina da figura central estão à mostra⁹.

Figura 8: André Masson, *Gradiva*, óleo sobre tela, 36 X 51, Nellens collection, Knokke, 1939.

Fonte: Wikiart.¹⁰

A repulsa que o observador possivelmente sente ao se deparar com as entranhas abertas de *Gradiva* resulta do choque entre o lado racional do observador e a violência que o corpo aberto representa. Nesse sentido, a união entre o elevado da mente, parcela dada pelo observador na relação, e o profundo do corpo, dado pelas entranhas abertas de *Gradiva*, resulta em uma reflexão nova. Sade representa um lado dessas forças: o lado baixo, passional, bestial. A exploração desse lado faz parte de um exame da totalidade, o que é uma das características da pesquisa surrealista. A consideração de ambos os polos do comportamento e da condição humana, do mais baixo e mais violento ao mais elevado e mais pacífico, levaria a uma maior compreensão do ser humano.

⁹ Moraes (2012) diz:[...] “o masoquismo, o sadismo, e, enfim, quase todos os vícios, são meios de sentir-se mais humano”, justamente por manterem relações mais abruptas com os corpos. O homem, diz ele [Michel Leiris], só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos do corpo, [...], evidenciada tanto no envelhecimento [...] quanto na visão das vísceras, evitada a qualquer custo. (MORAES, 2012, p. 161).

¹⁰ Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/andre-masson/gradiva>> (17/05/2016)

Nesse contexto, Sade poderia ser visto como o iniciador de um movimento que conduziria a um entendimento de aspectos da condição humana. Tal movimento seria como um pêndulo que transita entre momentos de irracionalidade, baixeza e animosidade, e momentos de racionalidade. Em um primeiro momento desse processo, caracterizado por violência, sexualidade, bestialidade, um momento que representaria a total falta de racionalidade, o ser humano estaria submetido ao seu lado mais sórdido. Para Moraes (2012, p. 150-152), por exemplo, vivenciar a explosão da bomba seria um momento de total incapacidade de pensamento; o horror causado por esta forma de violência subtrai do homem sua capacidade de pensar. Para a autora, o movimento do campo mais baixo ao mais elevado da condição humana seria, assim, o primeiro momento.

O segundo momento seria o de reflexão sobre o ocorrido no primeiro. Ao colocar o intelecto em interação com a experiência da violência, o homem a racionalizaria ou a sistematizaria. Segundo Moraes (id.), ao racionalizar a experiência da violência, o ser humano de alguma forma torna-a sofisticada. Para a autora, o retorno a uma experiência violenta seria ainda pior.

O terceiro momento seria um retorno ao violento após o momento de racionalidade. Uma vez que o humano já viveu determinada experiência de violência (primeiro momento) e já a racionalizou (segundo momento), ela não poderia ser vivida da mesma forma mais uma vez, como no primeiro momento. Ao retornar ao campo da violência, o ser humano viveria uma experiência ainda pior em comparação ao primeiro momento.

O quarto momento racionaliza a violência do terceiro momento em um nível ainda mais alto que o anterior e então o processo recomeça. Para Moraes, esse processo sugere o ímpeto humano de se destruir em um processo que é infinito:

Se não há limites para a destruição do homem, então sua desfiguração só pode realizar-se enquanto um processo interminável, sem jamais alcançar um estado definitivo e absoluto. Se a medida do homem é o impossível, qualquer tentativa de fixar-lhe uma imagem última torna-se tarefa igualmente impossível. (MORAES, 2012, p. 153).

Tal processo de destruição infinita, como sugere a autora, bem como o caráter de resistência do humano a ele, precisa de uma imagem que, no caso do surrealismo, é assumida pela figura feminina. Em *Arcano 17*, de Breton, por exemplo, é a mulher que “devolve luz” à imaginação do protagonista (cf. MORAES, 2012, p. 154).

Em *Uma Semana de Bondade* é a mulher que sofre a violência causada pela bestialidade de seus agressores, que revelam em seus corpos um caráter bestial, uma vez que possuem cabeças e/ou membros de animais. Note-se que em quase todas as imagens do romance as diferentes mulheres sofrem vários tipos de violência e repressão. Ao fim do romance, contudo, elas são as sobreviventes. Com isso, o livro abre a possibilidade de ser compreendido como parte do movimento descrito acima e que tem Sade como seu iniciador.

Ao analisarmos a questão das personagens do romance, também será analisado o processo de destruição infinita do ser humano, representado, em seu nível bestial e violento pelos personagens híbridos (como, por exemplo, os homens com cabeça de leão) e em seu nível racional e pacífico pela figura feminina. Por hora, é suficiente considerar que Sade influencia o início desse tipo de reflexão.

1.1.2 Ernst e a guerra: autobiografia

Max Ernst (Maximilian Maria Ernst) nasceu no dia 2 de abril de 1891, na cidade de Brühl, estado de Nordrhein-Westfalen, no oeste da Alemanha. Foi o terceiro de um total de nove irmãos. Seus pais, Phillip Ernst e Luise eram humildes. O pai trabalhava como professor e a mãe era dona de casa¹¹. Em sua autobiografia, Max Ernst descreve seus pais de uma forma um tanto fantasiosa:

Eltern: Phillip Ernst, Taubstummenlehrer von Beruf, Maler von ganzem Herzen, strenger Vater, wohlgewachsen, streng katholisch, stets gut gelaunt. Luise geb. Kopp, hübsch, wohlgewachsen, helläugig, weiss wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie das schwarze Meer. Liebevoll, Sinn für Humor und Märchen. Mässiges Einkommen, viele Sorgen, viele Pflichten. (Ernst, apud SPIES, 1979, p. 122).¹²

Não há muitas informações sobre a infância de Ernst. Sabe-se que ele frequentou a escola em Brühl e que na fase da pré-adolescência começou a ter noções de pintura

¹¹ Quando não houver outras indicações, as informações sobre a biografia de Ernst foram retiradas da própria autobiografia do artista, que consta integralmente na obra de Werner Spies (SPIES, 1979).

¹² Tradução: Pais: Phillip Ernst, professor para surdos-mudos por profissão, pintor de todo coração, pai rígido, atraente, católico fervoroso, sempre bem humorado. Luise nascida Kopp, bonita, atraente, olhos claros, branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o mar negro. Amorosa, senso de humor e um talento para contos de fadas. Salário baixo, muitas preocupações, muitas obrigações. (Quando não houver outra indicação, as traduções dos textos são de autoria de Thiago Tartaro).

com o pai, que inclusive fez um retrato do garoto Ernst, no qual ele apresenta semelhança com a imagem do menino Jesus.

Figura 9: Phillippe Ernst. Max Ernst als Jesuskind. 1896.

Fonte: SPIES, 1979, p. 121.

Além das primeiras lições técnicas de pintura dadas pelo pai, aparecem também na juventude de Ernst os primeiros escritos a respeito de arte. Sobre sua infância (não se sabe ao certo quando Ernst escreveu o texto, mas ele o situa em uma parte de sua autobiografia que compreende os anos 1892-1896), ele escreve o texto *Was ist ein Wald?* [O Que é Uma Floresta?]. Nele, uma espécie de revelação, como se a floresta estabelecesse um enigma que a arte teria a capacidade de solucionar:

Die wunderbare Lust, frei zu atmen im offenen Raum, doch gleichzeitig die Beklemmung ringsum von friedlichen Bäumen eingekerkert zu sein. Draussen und drinnen zugleich, frei und gefangen. Wer soll das Rätsel lösen? Vater Phillip? Der Mönch von Heisterbach? Oder er selber, der kleine Max? Maler werden? (ERNST, apud SPIES, 1979, p. 123).¹³

No ano de 1910, Max Ernst ingressa na Universidade de Brühl, no curso de filosofia, e se interessa por vários assuntos diferentes. No texto *Was Max Ernst studiert hat* [O que Max Ernst estudou], Trier (1993) analisa a grade curricular do artista e mostra a diversidade de cursos frequentados por Ernst. No primeiro ano de graduação, por exemplo, ele se dedica ao seu curso original, frequentando aulas de filosofia que tratam de Hegel e Novalis, mas ignora outras disciplinas da grade. Em outros semestres, não existem registros de que ele tenha frequentado aulas relacionadas ao seu curso de

¹³ Tradução: O maravilhoso desejo de respirar livremente ao ar livre, mas ao mesmo tempo a angústia de estar cercado por árvores pacíficas. Fora e dentro ao mesmo tempo, livre e preso. Quem deveria resolver o enigma? Papai Phillip? O monge de Heisterbach? Ou ele mesmo, o pequeno Max? Tornar-se pintor?

origem, mas sim disciplinas das áreas de antropologia, história, direito e arqueologia. De uma forma análoga à da sua graduação, a variedade de interesses de Ernst se refletirá também em seu fazer artístico, tanto no tocante às variadas técnicas de que se utilizará (pintura, colagem, frotagem, escultura, poesia e textos autobiográficos) quanto no que se refere a temáticas (violência, guerra, amor, estética) às quais recorre durante sua carreira. Em 1914, Max Ernst interrompe seus estudos para servir o exército alemão.

Entre os anos de 1915 e 1918, serve o exército. A experiência no serviço militar deixa marcas dolorosas, que o artista registra em sua autobiografia:

August 1914. Und dann die große Schweinerei. Niemand aus dem Freundeskreis hat's eilig sein Leben zu opfern, für Gott, König und Vaterland. Arp hat nach Paris ab (als Elsässer). [...] Max muss ins Heer. Feldartillerie. Vier Monate Kaserne in Köln-Niehl, dann hinaus in die Scheisse. Vier Jahre. „Siegerlich wollen wir Frankreich schlagen, sterben als ein tapfrer Heheheld“ (ERNST, apud SPIES, 1979, p. 132).¹⁴

A guerra, a violência, a destruição e a dor deixarão marcas ao longo da produção artística de Ernst, especialmente em *Uma Semana de Bondade*.

Em 1919, ao retornar a Brühl e se recuperar dos ferimentos da guerra, Ernst retomou sua produção artística. Nesse ano criou laços com Hans Arp (1886, Estrasburgo – 1966, Estrasburgo) e com ele forma o grupo dadaísta de Colônia. À época, foi de grande importância a publicação de *Fiat Mondes, Pereat Ars* (Fig. 10), uma série de oito litografias que apontava para uma revisão das formas tradicionais de representação, em sinergia com o que Tristan Tzara publicava em Zurique, na Suíça e mais tarde em Paris, na revista *Littérature*, em parceria com André Breton. É também no período dadaísta de Colônia, no mesmo ano de 1919, que Ernst conhece a técnica de colagem.

¹⁴ Tradução: Agosto de 1914. E então a grande sacanagem. Ninguém do grupo de amigos está com pressa em sacrificar sua vida, por Deus, pelo rei ou pela nação. Arp foi a Paris (como alsaciano). Max tem que ir para o exército. Artilharia de campo. Quatro meses no quartel em Colônia, depois para a merda. Quatro anos. “Com certeza queremos vencer a França, morrer como um verdadeiro heheheherói.”

Figura 10: Max Ernst, *Fiat Mondes, Pereat Ars*, litografia, 1919.

Fonte: Hugues-Absil.¹⁵

Discutida com mais força a partir de 1912, com a obras como *Violino*, de Pablo Picasso, a técnica de colagem em Max Ernst ganha uma dimensão diferente. Para Pablo Picasso (1881, Málaga – 1973, Mougins) e Georges Braque (1882, Argenteuil – 1963, Paris), outro grande expoente do cubismo à época, o objetivo era o questionamento estético. Tratava-se de provocar o estranhamento do observador pela aplicação de um pedaço de jornal em uma obra de arte¹⁶. Para Ernst, diferentemente, o objetivo da colagem era uma reconfiguração do mundo a partir da alteração da função ou do reposicionamento de seus signos. Em um de seus textos autobiográficos, Max Ernst afirma:

An einem Regentag in Köln am Rhein erregt der Katalog einer Lehrmittelanstalt meine Aufmerksamkeit. Ich sehe Anzeigen von Modellen aller Art, mathematische, geometrische, anthropologische, zoologische, botanische, anatomische, mineralogische, paläontologische und so fort, Elemente von so verschiedener Natur, dass die Absurdität blickverwirrend und sinnverwirrend wirkte, Halluzinationen hervorrief, den dargestellten Gegenständen neue, schnell wechselnde Bedeutungen gab. Ich fühlte mein „Sehvermögen“ plötzlich so gesteigert, dass ich die neuentstandenen Objekte auf neuem Grund erschienen sah. Um diesen festzulegen, genügte ein wenig Farbe oder ode rein paar Linien, ein Horizont, eine Wüste, ein Himmel, Bretterboden und dergl mehr. So war mein Halluzination fixiert. (ERNST, apud SPIES, 1979, p. 134).¹⁷

¹⁵ Disponível em: <<http://hugues-absil.com/wordpress/1920-dada-a-cologne-max-ernst-et-johannes-theodor-baargeld/>> (10/06/2016)

¹⁶ Com o desenvolvimento da crítica de arte, essas colagens do início do século XX e que tinham “apenas” o sentido de questionamento estético passaram a ser chamadas de *papier colé*.

¹⁷ Tradução: Em um dia chuvoso em Colônia, o catálogo de um material didático chama a minha atenção. Vejo anúncios de modelos de todo tipo, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botânicos, anatômicos, minerais, paleológicos assim por diante, elementos de naturezas tão diversas, que a absurdidade agia de forma a confundir o olhar e o sentido, causava alucinações e dava aos objetos representados significados novos e rapidamente mutáveis. Eu senti minha “capacidade de visão” tão repentinamente elevada, que vi os novos objetos aparecerem com fundo novo. Para concretizar isso,

No texto do qual foi tirada a citação acima, Ernst também explica sua compreensão da técnica da colagem. Ele declara que a organização tradicional do conhecimento, compartimentado em disciplinas, chega a ser absurdo. O conhecimento disposto ali não oferece a capacidade máxima de compreensão do mundo. Seria preciso "agir" - com tesoura, cola e alguns traços - sobre a realidade do modo como normalmente se apresenta para oferecer uma nova compreensão. Em outro texto, chamado *Was ist Collage* [O Que é Colagem], Max Ernst diz que a colagem é justamente a poesia resultante da reorganização dos elementos que estão ordenados segundo uma lógica que não mais confere um potencial de transmissão do conhecimento, ou que não oferece ao homem uma ampla compreensão de sua realidade:

Was ist Collage? Max Ernst hat etwa folgendermassen definiert: Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeignete Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt. (ERNST, apud SPIES, 1979, p. 135).¹⁸

Nos anos seguintes, Ernst aprimora não somente a técnica da colagem, como também outras formas de expressão artística, como os *Klischeedruckzeichnungen*¹⁹, *Durchreibzeichnungen*²⁰ e *Übermalungen*²¹ (cf. KONNERTZ, 1980, p. 42-44).

É também nos anos de 1919 e 1920 que se organiza e se realiza a primeira exposição importante sobre o dadaísmo, a *Internationale Dada-Messe*, que aconteceu na Galeria Dr. Otto Burchard, em Berlim. Por conta da repercussão dessa exposição, Max Ernst recebe, em 1921, uma carta de André Breton, que expressa admiração por seu trabalho e o convida a expor em Paris, o que acontece no ano seguinte.

bastou um pouco de tinta ou algumas linhas, um horizonte, um deserto, um céu, um chão de tábuas e um pouco mais. Assim, a minha alucinação foi fixada.

¹⁸ Tradução: O que é colagem? Max Ernst definiu da forma seguinte: A técnica de colagem é a exploração sistemática do encontro casualmente ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades distantes em um nível aparentemente inapropriado para isso – e a centelha de poesia que salta da aproximação dessas realidades.

¹⁹ *Klischeedruckzeichnungen* (Tradução: desenho de clichê tipográfico) eram ilustrações feitas a partir do uso de modelos tipográficos velhos que Max Ernst recolhia em editoras. À gravura feita a partir do uso desse modelo tipográfico o artista adicionava detalhes em lápis e, em alguns casos, cores com aquarela. Um bom exemplo desta técnica é a obra *Trophée Hypertrophique* (1920).

²⁰ *Durchreibzeichnungen* (Tradução: desenhos de fricção) eram trabalhos feitos a partir do uso de modelos tipográficos de letras. A marca da letra no papel era redecorada com lápis. Um exemplo dessa técnica é a obra *Chilispeterlein* (1920).

²¹ *Übermalungen* (Tradução: sobrepinturas) eram trabalhos feitos a partir do recorte de figuras da *Bibliotheca paedagogica: Verzeichnis der bewährtesten und neuesten Lehrmittel für höhere, mittlere und Elementarschulen sowie von Werken der Erziehungs- und Unterrichtswissenschaft*. Após recortar a figura do livro e colar em um papel branco, Max Ernst adicionava detalhes, utilizando o lápis para os traços e aquarela para as cores. Um exemplo desta técnica é a obra *Ohne Titel* (1920). (cf. KONNERTZ, 1980, p. 23-31).

No ano de 1922, Max Ernst muda-se para Paris. Nos primeiros meses passa por dificuldades financeiras e é auxiliado por Paul Éluard. É desse mesmo ano o emblemático quadro *Au Rendez-Vous de Amis*, mencionado no item anterior.

É interessante notar que entre o ano 1921/22, lançamento de *Repétitions* e *Les Malheurs des Immortels*, coletâneas de poemas de Paul Éluard que Max Ernst ilustra com colagens, e 1929, não há registro de uma só colagem de Max Ernst. Nesses sete anos, o artista dedica-se predominantemente à pintura e à técnica de frottage²². Em 1927, casa-se com Marie-Berthe Aurenche, com quem vive até 1936.

Nesse período, destacam-se as pinturas: *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler* (1926, Fig. 11), *Elephant Celebs* (1922, Fig. 12) e *Die Windsbraut* (1927, Fig. 13).

Figura 11: Max Ernst. *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler*, óleo sobre tela, 169 X 130, Museum Ludwig, Colônia, 1926.

Fonte: Museen Köln.²³

²² *Frottage* é uma técnica utilizada por Max Ernst que consiste em posicionar um papel branco sobre uma superfície de madeira e raspar um lápis pelo papel de modo a se deixar revelar um desenho aleatório, como por exemplo *Les Mœurs des feuilles* (cf Argan, 2013, p. 361). Em documentário da TV alemã, é possível ver Max Ernst produzindo frottage a partir da raspa de grafite em tacos de madeira (cf. min 17). Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x3r2ks1>> (10/06/2016)

²³ Disponível em: <http://www.museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006_11> (10/06/2016)

Figura 12: Max Ernst. Elephant Celebs, óleo sobre tela, 125 X 107, Tate Gallery, Londres, 1922.

Fonte: Wikipedia.²⁴

Figura 13: Max Ernst. Die Windsbraut, óleo sobre tela, 81 X 100, Pinakothek der Moderne, Munique, 1927.

Fonte: Pinterest ²⁵

No ano de 1929, Max Ernst lança seu primeiro romance de colagens, *La Femme 100 Têtes*, o qual se discutirá adiante. Também faz uma participação especial como ator no filme *L'âge d'or* (1930)²⁶, de Luis Buñel (1900, Calanda – 1983, Cidade do México). Em 1930 lança o segundo romance de colagens, *Rêve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel*, que conta com 79 colagens feitas a partir de xilogravuras extraídas de romances folhetinescos e enciclopédias ilustradas. De forma semelhante a *La Femme 100 Têtes*, as colagens de *Rêve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel* são acompanhadas de legendas, que ironicamente pouco ajudam o leitor a entender a imagem, mas ao contrário, confundem-no. A ideia teria sido formar a imagem poética da forma como Pierre Reverdy (1889, Narbona – 1960, Abadia) postula, usando para tal a união de imagens pictóricas e textos.

²⁴ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Elephant_Celebes> (10/06/2016)

²⁵ Disponível em: <<https://www.pinterest.com/herb1793/artist-ernst-max/>> (10/06/2016)

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RD Bav8hcl5U>> (10/06/2016)

Para Reverdy, a imagem é a união de duas realidades distintas. Quanto mais distintas as origens de tais realidades, maior o impacto causado pela imagem. Sobre isso, Raymond (1997) afirma:

[...] ela [a imagem] acabou por parecer uma criação intrínseca, uma revelação. Parece que a definição que deu a ela Pierre Reverdy em 1918 foi adotada à letra pelos homens do grupo de André Breton: ‘a imagem é uma criação do espírito’ [...] ‘é próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes e que só o espírito percebe suas relações.’ (RAYMOND, 1997, p. 249).

Note-se que a noção de imagem de Reverdy assemelha-se à ideia que Max Ernst tem de colagem, o que permite interpretar que a colagem ernstiana é semelhante à imagem poética de Reverdy, ou seja, trata-se de fenômenos análogos na pintura e na poesia.

No ano de 1934, em férias na Itália, onde permanece por três semanas, Max Ernst idealiza, produz e encaminha para a publicação todas as colagens de seu terceiro romance, *Uma Semana de Bondade ou os Sete Elementos Capitais*. Data também desse ano uma importante exposição em Zürich, para a qual Max Ernst escreve o texto *Was ist Surrealismus?* [O que é Surrealismo?]. Nesse texto, Ernst resume as principais ideias do *Primeiro Manifesto Surrealista* de 1924, bem como as do texto *Les vases communicants* (1932), ambos de André Breton.

Entre 1930 e 1939, suas obras mais significativas parecem ser *La ville entière* (1935, Fig. 14) e *L'Ange* (1937, Fig. 15) (cf. as referentes recorrências aos quadros em UZZANI (2009), SPIES (1979), DURZOI (2005), BRADLEY (1999), KONNERTZ (1980) e TRIER (1993).

Figura 14: Max Ernst. *La ville entière*, óleo sobre tela, 60 X 81, Kunsthaus Zurich, 1934.

Fonte: Art Blart²⁷

²⁷ Disponível em: <<https://artblart.com/tag/max-ernst-la-ville-entiere/>> (10/06/2016)

Figura 15: Max Ernst, L'Ange, óleo sobre tela, 54 X 74, Pinakothek der Moderne, Munique, 1937.

Fonte: Delta Angel²⁸

No ano de 1939, após o início da Segunda Guerra Mundial, Max Ernst é preso por seis semanas, considerado inimigo do Terceiro Reich. No ano seguinte é preso novamente, interrogado pela Gestapo e liberado. Ernst começa a temer pela sua vida. Procura formas de sair da Europa, até que finalmente, em 1941, consegue embarcar para Nova Iorque, onde se instala com sua então esposa, Peggy Guggenheim. Em 1943, já separado, Max Ernst casa a pintora Dorothea Thaning (1910, Galesburg – 2012, Nova Iorque). Do início de sua vida nos Estados Unidos, destacam-se as pinturas: *Europe After the Rain* (1941, Fig. 16) e *Le Surréalisme et la peinture* (1943, Fig. 17).

Figura 16: Max Ernst. Europe After the Rain, óleo sobre tela, 55 X 148, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1941.

Fonte: Maxernst.com²⁹

²⁸ Disponível em: <<http://www.deltaangelgroup.com/max-ernst-l-ange-du-foyer/>> (10/06/2016)

²⁹ Disponível em: <<http://www.max-ernst.com/europe-after-rain.jsp>> (10/06/2016)

Figura 17: Max Ernst. *Le Surréalisme et la peinture*, 195 X 233, Menil Collection, Houston, 1943.

Fonte: Pinterest.³⁰

Em 1943, Max Ernst começa a produzir esculturas, até que em 1947 esculpe *Capricorn* (Fig. 18) sua maior e mais significativa escultura, com 210 cm de altura, 250cm de largura e 155 cm de comprimento, na qual se pode notar uma grande influência da arte ameríndia, especialmente nas máscaras das estátuas que compõem a obra.

Figura 18: Max Ernst. *Capricorn*, bronze, 210 X 250 X 155. Nationalgalerie Berlin, 1947.

Fonte: Wikipedia.³¹

Em 1950, Max Ernst retorna à Europa, já como um artista consagrado. Ganha exposições por todo o continente, leciona história da arte moderna em universidades holandesas e do estado norte americano do Havaí, é premiado na 27ª Grande Bienal de Veneza (1954), onde também foram premiados Hans Arp, em artes plásticas, e Juan

³⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/116108496613440519/>>(10/06/2016)

³¹ Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Capricorn_\(Max_Ernst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Capricorn_(Max_Ernst))> (10/06/2016)

Miró, pelo desenho. Em 1958, Patrick Waldbergs escreve sua biografia e, no mesmo ano, Max Ernst ganha cidadania francesa.

Em 1959, é montada no Museu de Arte Moderna de Paris uma grande exposição com obras de todos os momentos da vida do artista. Dois anos depois, em 1961, o MOMA (Museum of Modern Art, de Nova Iorque) também faz uma grande retrospectiva da obra pictórica de Ernst. Essa mesma exposição é levada posteriormente para o Art Institute, de Chicago e para o Tate, de Londres. Ainda em 1961, o Point Cardinal, uma galeria de Paris, organiza uma exposição com obras plásticas de Ernst.

Morador de Paris e da cidade de Huismes, em 1964, Max Ernst passa a frequentar também, junto de Dorothea, a cidade de Seillans, localizada ao sul da França, onde podia tratar melhor de sua saúde. Vale lembrar que já há algum tempo o surrealismo se desfizera como movimento artístico organizado, em parte pela aspereza de André Breton, que com o passar dos anos entra em conflito com alguns componentes do movimento, o que causa distanciamento e enfraquecimento do grupo; em parte pela morte do próprio Breton, que viria a acontecer em 1966. Após a morte de Breton, os artistas do surrealismo continuam produzindo seguindo as convicções do movimento, mas sem o senso unificante de antes.

Os artistas surrealistas tornam-se populares, o que explica o grande sucesso das exposições dedicadas a Max Ernst a partir dos anos 50 e a fama alcançada por Salvador Dalí (1904, Figueres – 1989, Figueres), que passa a produzir por encomenda a valores consideravelmente altos.

No ano de 1965, Max Ernst produz uma série de colagens, intitulada *Le Musée de l'Homme suivi de la Pêche au Soleil Levant*, exposta na galeria Lola. Dois anos depois, o artista lança uma compilação de colagens e poemas, *Paramythes*. Ainda em 1967, Max Ernst projeta uma fonte na cidade de Amboise, no noroeste francês (Fig. 19).

Figura 19: Max Ernst. Fonte de Amboise, pedra, Amboise, 1967.

Fonte: Wikimedia.³²

Com o auxílio de René Bertele, Max Ernst publica, em 1970, *Escritures*, uma compilação de toda obra escrita por ele, de poemas a ensaios, e inclusive os romances de colagem. Em 1972, é publicado *Jenseits der Malerei*, obra que celebra Max Ernst não apenas como pintor, mas como inventor de técnicas, escritor, poeta e escultor. No mesmo ano, Ernst ganha o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Bonn. Em 1974, Werner Spies e Max Ernst trabalham ativamente na elaboração de *Collage: Inventar und Widerspruch*, uma grande análise da técnica de colagem de Ernst.

Em 1975, acontecem as últimas grandes contribuições de Max Ernst às artes: ele participa ativamente da organização da exposição de sua obra no salão de Solomon, em Nova Iorque, e auxilia Werner Spies na elaboração dos dois primeiros tomos da catalogação completa de sua obra, posteriormente denominada *Curves Completes*.

Em sua autobiografia, o último registro é um autoquestionamento: será que ele mereceria a alcunha a ele dada por Rene Crevel, “Der Zauberer der kaum spurbaren Verrückungen”, "o mago das loucuras quase imperceptíveis"? (cf. SPIES, 1979, p. 202)

Dos anos de 1950 até sua morte, destacam-se as pinturas: *La dernière forêt* (1960-1970, Fig. 20), *Retour de la Belle Jardinière* (1967, Fig. 21) e *Rien ne va plus* (1973, Fig. 22).

³² Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Ernst-Brunnen_in_Amboise.jpg> (10/06/2016)

Figura 20: Max Ernst. La dernière forêt, óleo sobre tela, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienn, 1960-1970.

Fonte: Optical Paradox³³

Figura 21: Max Ernst. Retour de la Belle Jardinière, óleo sobre tela, 165 X 130, Menil Collection, Houston, 1967.

Fonte: Wahooart³⁴

Figura 22: Max Ernst. Rien ne va plus, óleo sobre tela, 27 X 22, coleção privada, 1973.

Fonte: Scrauffi.³⁵

³³ Disponível em: <<https://awesomealexart.wordpress.com/2012/08/11/surrealism/>> (10/06/2016).

³⁴ Disponível em: <[http://fr.wahooart.com/@/8XYK5T-Max-Ernst-Le-retour-de-la-Belle-Jardini%C3%A8re-\(Hommage-aux-femmes\)](http://fr.wahooart.com/@/8XYK5T-Max-Ernst-Le-retour-de-la-Belle-Jardini%C3%A8re-(Hommage-aux-femmes))> (10/06/2016).

³⁵ Disponível em: <<http://www.scaruffi.com/museums/ernst/>> (10/06/2016).

Max Ernst faleceu em Paris, no dia 1 de abril de 1976, um dia antes do seu aniversário de 85 anos, em decorrência de complicações causadas por um grave acidente vascular cerebral que sofrera no ano anterior.

1.2 O primeiro manifesto: sonho e recusa da narrativa tradicional

A partir da publicação do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, em 1924, o grupo de André Breton parece agir de forma mais organizada, ao contrário do que acontecia antes. Eles passam a contar com um endereço fixo, local destinado a pesquisa de assuntos referentes ao movimento, bem como para escrita conjunta de textos. Segundo Durzoi:

On October 11, 1924, the existence of a surrealist group was public confirmed by the opening at 15, rue de Grenelle (the premisses were on loan from Pierre Naville's father) of a Bureau for Surrealist Research, whose aim was to "gather all the information possible related to forms that might express the unconscious activity of the mind." (DURZOI, 2005, p. 63).

Cada artista mantém suas particularidades e desenvolve em maior ou menor escala determinados métodos ou temas. Mas, em geral, a ação tem um norte e os pontos principais encontram-se no manifesto.

Já de início, o manifesto critica a situação humana, derivada de uma aceitação sem questionamento da realidade material, cuja escolha geraria, com o passar do tempo, a experiência de tédio, em detrimento de outras possibilidades:

O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão. (BRETON, 2009, p. 1).

Por conta da fixação do homem na sua objetividade material, escaparão dele elementos que não podem ser imediatamente relacionados uns aos outros, de igual materialidade, uma vez que "de tudo que lhe acontece e pode lhe acontecer, ele só vai reter o que for ligação deste evento com uma porção de eventos parecidos." (id.). Assim, seria costurada uma teia de eventos que tão somente referem-se a si mesmo se que não cedem espaço para o exercício livre da imaginação.

Posteriormente, Breton fala de alternativas à realidade como está posta. Sobre uma de tais alternativas, a loucura, afirma: "que eles [os loucos] sejam, numa certa medida, vítimas de sua imaginação, concordo com isso, no sentido de que ela os impele

à inobservância de certas regras, fora das quais o gênero se sente visado, o que cada um é pago para saber.” (id., p. 2). Segundo a concepção do autor, o fato de os loucos exercerem plenamente a liberdade mental faz com que fujam da teia de elementos autorreferentes. Tal quebra no esquema de referências será importante para o movimento surrealista.

Outro objeto criticado por André Breton primeiro manifesto seria o romance³⁶.

O Manifesto afirma:

Se o escrito de informação pura e simples de que a frase precipitada é exemplo tem emprego corrente nos romances certamente é por não ir longe a ambição dos autores. O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada notação sua, me faz pensar que estão se divertindo, eles, à minha custa. Não me poupam nenhuma hesitação do personagem: será louro, como se chama, vamos sair juntos no verão? Outras tantas perguntas resolvidas decisivamente, ao acaso; só me restou o poder discricionário de fechar o livro, o que não deixo de fazer, ainda perto da primeira página. E as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns. (BRETON, 2009, p. 3).

O romance “tradicional”, para o autor, é a reflexão, no campo artístico, da teia fechada de eventos autorreferentes da realidade humana. O romance apenas reafirmaria o que já se sabe; não haveria espaço para o livre exercício da imaginação, nem ultrapassariam os lugares-comuns. O romance seria uma consequência quase natural da realidade material e fechada. Se a realidade se apresenta para o homem como uma cadeia de eventos fechada, impossibilita fugas e o exercício do lúdico, e tampouco aceita a loucura como forma de expressão legítima: o artista estaria condicionado a ter apenas a cadeia do real como material criativo disponível. A realidade apreendida pelo homem se traduziria nas obras que ele, se for artista, produz. Em um momento posterior, a arte alimentaria a concepção de realidade, numa espécie de fenômenos que se retroalimentam. Ou seja, a vida moldaria a arte e vice-versa. É esse ciclo que os surrealistas desejam quebrar.

Adiante, Breton afirma que

[...] com a fé nestas descobertas [a psicanálise freudiana] desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos” (BRETON, 2009, p. 4).

³⁶ Breton não deixa claro o escopo de sua crítica ao romance, mas a julgar pelo fato de citar um “caráter circunstancial, inutilmente particular” (ou seja, a individualização da experiência do homem), criticar as descrições e citar um trecho de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski enquanto trata do tema romance, é possível supor que a crítica seja ao romance realista do meio/fim do século XIX, do qual podemos citar como exemplo, além de Dostoiévski, Gustave Flaubert.

A psicanálise desperta o interesse de Breton e posteriormente dos surrealistas por, na visão do autor, oferecer a oportunidade de quebrar a rede de significados, rede esta que ele nega, tanto no plano do real quanto no plano representativo. Ao explorar o profundo da mente, a psicanálise teria encontrado elementos “soltos” da personalidade humana; elementos desencaixados da ordem, fora da rede de eventos autorreferentes e mesmo assim componentes do homem. Esses elementos “desencaixados” eram o interesse de Breton no campo do real. Eles se revelam, por exemplo, em um tema importante para a psicanálise freudiana: o sonho, problema sobre o qual Freud se debruça e que em sua concepção revela mistérios do funcionamento da mente humana. No plano estético, Breton já aplicava a lógica irracional do sonho em jogos para a produção de arte, como o “The Arrival of The Mediuns”, já descrito anteriormente e citado por Breton no manifesto.

Após discorrer sobre a importância da literatura fantástica e de seus estudos sobre Freud, Breton define o nome do movimento segundo sua concepção:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (id. p. 12).

Aqui está o norte do primeiro momento do surrealismo. Com a definição do termo, entendo que naquele momento histórico trata-se de instalar um modo de vida e de produção artística fundado na incorporação à vida e à arte dos fenômenos desprezados pela sociedade e tradição artística de até então. Na vida prática, tratava-se de adotar o sonho e a loucura como formas legítimas de interação com o outro e com o real. No campo da produção artística, de utilizar “métodos” como o automatismo e coincidência para a produção de obras. Na expressão irracionalizada, tanto na vida quanto na arte, estaria o ser humano puro.

Depois do manifesto que estabelece o movimento, idealiza-se também uma nova revista, que recebe o nome de *La Révolution Surréaliste* (Fig. 23). A primeira edição data de dezembro de 1924 e conta com colaborações de Max Ernst, Man Ray, Robert Desnos (que era também o editor), Di Chirico, entre outros.

Figura 23: Capa da 1ª edição da revista La Révolution Surréaliste. 1924.

Fonte: Inventum³⁷

Em uma de suas páginas, é estabelecida uma relação com a mulher, tema que, aliás, será muito importante em todo o surrealismo. Como já se mencionou no item a respeito de Sade, no surrealismo a mulher pode ser a representação da questão do movimento de destruição potencialmente infinito.

Figura 24: Página 19 da 1ª edição da revista La Révolution Surréaliste, 1924.

Fonte: Inventin Lature³⁸

Na imagem em questão, vê-se a fotografia da ativista anarquista Germaine Breton ao centro e em destaque. Ao redor dela, fotografias de vinte e oito artistas do movimento surrealista e uma citação de Charles Baudelaire. Sobre essa página da publicação, Durzoi afirma:

³⁷ Disponível em: <<http://inventin.lautre.net/>>(02/06/2016)

³⁸ Disponível em: <<http://inventin.lautre.net/>> (02/06/2016).

The quotation was Éluard's idea: "Woman is the being who projects the greatest shadow or the greatest light upon our dreams." This was a brilliant way of visually uniting love, dreams, different aspects of intellectual activity, and the unequivocal declaration of admiration for a woman who had dared to defy social convention. In January 1923, Germaine Breton had shot with a revolver the editorial secretary of *L'Action Française* and may have provoked, a few months later, the suicide of Phillip Daudet, the anarchist son of the royalist Léon Daudet [...] (DURZOI, 2005, p. 80)

A união da foto da ativista anarquista que assassinara um oponente político junto à foto de artistas que visam subverter as convenções possibilita as seguintes interpretações. Colocar a imagem de Germaine Breton ao lado dos surrealistas, que propõem uma superação do modo tradicional de representação artística, acaba por ilustrar, de forma provocativa, a proposta do movimento: ser um modo de vida subversivo, o que incluiria a vida real e a realização artística. Ainda é interessante notar que a composição é uma montagem. As fotos de todos os componentes foram feitas separadamente e unidas ali; a legenda foi retirada de um contexto original e adicionada para ressignificar as imagens e auxiliar na criação de um novo sentido.

Com exceção de casos especiais como essa montagem, *La Révolution Surréaliste* contava com textos chamados "jogos automáticos", que em essência tinham o mesmo conceito de "The Arrival of the Mediums", ou seja, anotações daquilo que o artista dissesse em estágio de sonolência, bem como anotações de sonhos. Estes últimos compõem, por exemplo, a maior parte da segunda edição da revista, datada de janeiro de 1925.

Além dos "jogos automáticos", outro jogo caro a essa primeira fase do surrealismo e apresentado em muitas, mas especialmente nas oitava e nona edições da revista, era o *cadavre exquis*, ou o "cadáver esquisito". O jogo consistia numa escrita colaborativa. Os artistas sentavam-se em fila. O primeiro da fila escrevia um verso em uma folha, dobrava o papel de modo que o colega de trás não pudesse ler o que escrevera; então o primeiro da fila passava o papel para trás, onde o segundo escrevia outro verso logo abaixo do escrito anteriormente, dobrava o papel e o repassava para o terceiro e assim continuava o jogo até que a fila terminasse. Ao final do processo, surge um poema escrito por todos. O jogo ganhou esse nome, pois a primeira experiência desse tipo resultou num poema cujos primeiros versos são "le cadavre exquis / boira le vin nouveau" ("o cadáver esquisito / beberá o vinho novo"). As edições oito e nove de *La Révolution Surréaliste*, lançadas concomitantemente em outubro de 1927, contam

com muitos poemas escritos no método de *cadavre exquis*. (Cf. DURZOI, 2005, p. 74-76).

Nesse período do surrealismo também há grande interesse pela “loucura” (termo utilizado para quaisquer problemas psicológicos), especialmente pela histeria. O movimento surrealista acreditava na loucura como o ponto culminante da liberdade do indivíduo, o que se observa no interesse que os surrealistas nutrem pelos portadores de problemas psicológicos, como por exemplo, o caso de Louise Augustine. A garota foi motivo de interesse para André Breton no início do ano de 1928. Internada no hospital Pitié-Salpêtrière, na cidade de Paris, na década de 70 do século XIX, a menina sofria de histeria, mal que a fazia ter alterações de humor repentinas. O curioso em seu caso era a expressividade de sua linguagem corporal. A cada acesso de um de seus sentimentos, ela fazia inúmeros gestos e expressões faciais, como se o sentimento se manifestasse em seu interior da maneira mais pura. Os médicos que a trataram registraram fotograficamente seus repentinos ataques de histeria e juntaram essas fotos aos prontuários de Louise. Breton teve acesso a esse material e o utilizou para ilustrar o ensaio *Le cinquantenaire de l'hystérie*, escrito por ele em parceria com Louis Aragon, e publicado na 11ª edição da revista *La Révolution Surréaliste*, em março de 1928 (Fig. 25). No artigo, é possível ler que “a histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível e que é caracterizado pela subversão das relações entre sujeito e o mundo da moralidade, ao qual ele se opõe, fora de qualquer sistema de delírio.” (FER, 1998, p. 212). Louise Augustine estava fora de suas faculdades mentais. Em sua histeria, o juízo considerado adequado pelo senso comum estava ausente; em outras palavras, ela se encontraria destituída de qualquer forma de racionalidade e precisaria ser trazida de volta à lucidez através de tratamentos. Já para Breton a situação era outra. Louise estaria apenas ordenando sua experiência com o mundo de uma forma alternativa, fora daquele esquema puramente material já criticado no manifesto de 1924. O senso comum veria isso como loucura, mas, para Breton, Louise Agostine valia-se de uma via legítima para exibir sua interioridade e sua sabedoria e para reafirmá-las ante ao mundo, o que a aproximava da ideia de um indivíduo livre.

Figura 25: Le Cinquantenaire de L'Hysterie. La Revolution Surrealisté. 11^a ed.

Fonte: Inventin Lature ³⁹

Além da loucura, outro elemento importante nessa fase do movimento surrealista é o amor. Segundo Breton, “independently of the deep desire for revolutionary action that motivated the group at the time, all the subjects of exaltation typical of surrealism converge... toward love.” (DURZOI, 2005, p. 159). Pode parecer contraditório, uma vez que em seu manifesto inicial, o autor afirma o desejo de negar aquilo que chamo de redes autorreferentes, em detrimento da investigação de outros elementos da mente e da sociedade. Como poderia um tema tão recorrente na literatura quanto o amor estar a serviço de uma superação do tradicional? A resposta reside no fato de que a abordagem dada ao amor por parte dos surrealistas tem nuances diferentes do modo tradicional, e isso não apenas na literatura, mas também nas outras formas de expressão artística. Tomemos como exemplo, inicialmente, o quadro *Os Amantes* (1928), de René Magritte (1898, Lessines – 1967, Lessines) (Fig. 26).

Figura 26: Rene Magritte, Os Amantes. Óleo sobre tela. 54 X 73. Museum of Modern Art. Nova Iorque.

Fonte: Pinterest ⁴⁰

³⁹ Disponível em: <<http://inventin.lautre.net/>> (02/06/2016).

No quadro, uma expressão do amor, o beijo entre os amantes, é representada de maneira nada convencional. O tecido que recobre os rostos dos amantes impede que o beijo seja consumado; mesmo assim, os amantes permanecem na posição do beijo. O ato não se completa, na medida em que há a proximidade dos corpos, o posicionamento dos lábios e o nome do quadro, sem um beijo livre do tecido.

O caráter não convencional de uma cena como a de *Os Amantes* ajuda a mostrar o modo como os surrealistas abordam o amor. Da mesma forma que desejam explorar a mente humana naquilo que foge das relações conhecidas, criticadas por Breton no início do manifesto, a investigação do amor também fugirá do amor convencional, como encontrado na literatura “tradicional” e, supostamente, nas relações sociais. Assim, o amor cortês, romântico e sentimental darão lugar, no surrealismo, ao amor erótico, casual e louco. Vale notar que essas últimas formas de amor já haviam sido tratadas antes, como pelo próprio Marques de Sade que, como se viu, já escrevera sobre a questão do erotismo. Contudo, formas menos elevadas de expressão do amor estavam distantes da cultura e do pensamento na época do romance que se desejava questionar. A prática dos artistas surrealistas busca trazer tais formas para o centro do debate.

O amor e a sexualidade aparecem em uma experiência encabeçada por Breton no ano de 1928 e intitulada “Research into Sexuality”, e publicada na 11ª edição de *La Révolution Surrealisté*. Nele, um grupo de quarenta pessoas fazia perguntas, umas às outras, a respeito de sexo. O objetivo era justamente trazer esta temática para uma revista. Com isso, aquilo que o amor teria de mais íntimo e até então pouco explorado, a relação sexual, tomaria o lugar do comércio de revistas de uma forma romântica de amor (cf. DURZOL, 2005, p. 162).

No ano de 1929, Breton lança o romance *Nadja*, considerado de grande importância para o movimento. No romance, é sugerido um sentimento afetivo entre os protagonistas, mas esse sentimento é fortuito. André Breton (protagonista e narrador do romance) e Nadja, na maioria das vezes, encontram-se por acaso, em locais periféricos da cidade de Paris. Ao se separarem, André fica sem saber onde anda Nadja.

Além de um suposto amor louco, o romance apresenta outras questões. Penso que, lançado em 1929, perto de uma virada no movimento, como se verá adiante, o texto serve como síntese do que teria sido o surrealismo até o momento. Nesse sentido,

⁴⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/561472278525711964/02/06/2015>> (21/06/2017)

o personagem Nadja poderia ser compreendido como uma alegoria do surrealismo pelas seguintes razões.

a) Oposição à sociedade: o surrealismo opõe-se a uma (suposta) lógica burguesa. Um exemplo disso é o fato de que, no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, Breton critica fortemente a arte romanesca que o antecede. Além disso, no campo prático, os artistas surrealistas também têm ressalvas à lógica em que estão inseridos, tanto que traços políticos aparecem em sua produção artística, em especial no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, no qual Breton confessa sua simpatia pelo materialismo histórico. Da mesma forma, a personagem Nadja opõe-se à sociedade em que se insere, na medida em que não segue padrões comportamentais, não se veste nem se maquia da forma vista como adequada;

b) Anseio de compreensão da sociedade: Nadja observa as pessoas no transporte coletivo e reflete sobre a sociedade, seguindo uma lógica própria. O surrealismo realiza um movimento parecido. Ele toma emprestados temas e formas da sociedade em que se insere e, em sua experimentação, leva-os a passar por processos artísticos incomuns na época, como a montagem fotográfica na qual a foto da guerrilheira anarquista aparece ao lado de imagens dos artistas do movimento;

c) Loucura como libertação: Nadja compreende a loucura como um caminho para a liberdade. O movimento surrealista também acredita na loucura como o ponto culminante da liberdade do indivíduo, o que se observa no interesse que os surrealistas nutrem pelos loucos, como o caso de Louise Augustine, sobre o qual se discorreu acima ou a questão da paranoia, problema psicológico de mais interesse para a obra de Salvador Dalí;

d) Ser alguém cuja compreensão facilita a compreensão do mundo: Breton afirma que estar perto de Nadja é estar mais perto das coisas que a rodeiam. É possível interpretar, com isso, que entender Nadja facilita o entendimento do mundo. O surrealismo também visa à compreensão do mundo, na medida em que empresta dele temas, desenvolve-os, expande suas possibilidades e os devolve ao corpo social. Compreender a questão ampliada pela obra de arte surrealista torna o leitor ou observador apto a compreender melhor a sua própria realidade. Um exemplo disso é a noção alargada de amor. Entender o amor, para os surrealistas, como se viu no

experimento sobre sexualidade, é compreender também o que ele tem de inexplorado, de secreto.

Em suma, nessa primeira fase do surrealismo observa-se a tentativa de estabelecimento de um modo de vida e de representação artística. O sujeito inclina-se para dentro de si, procura compreender a si mesmo, alterar sua relação com o mundo, com o outro e com eventuais sentimentos interpessoais. Essa fase seria, portanto, mais introspectiva em relação à seguinte, como se verá.

Durante os anos que se seguem, Breton aprofunda seus estudos sobre Hegel e Marx. Além disso, o engajamento político dos membros do grupo cresce. Muitos são filiados a partidos de esquerda franceses. Ao mesmo tempo, crescem tensões políticas na Europa, como a ascensão do Partido Nacional Socialista na Alemanha e as constantes conferências do Partido Comunista Russo. Seria a hora de mudar o foco da reflexão para algo que se debruçasse mais sobre o social que sobre o individual.

1.3 O segundo manifesto: violência e atuação política

Na 12ª edição de *La Révolution Surréaliste*, lançada em dezembro de 1929, é publicado o *Segundo Manifesto do Surrealismo*. O texto é precedido de uma imagem que reproduz os lábios de sete mulheres em marcas de batom. (Fig. 27)

Figura 27: Primeira página do Segundo Manifesto do Surrealismo.

Fonte: Art Institut of Chicago⁴¹

⁴¹ Disponível em: <<http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann3.php>> (11/07/2016)

As marcas de batom são de sete mulheres, como Marie-Berthe Ernst, esposa de Max Ernst à época, e Gala, esposa de Paul Éluard e posteriormente de Salvador Dalí. Sobre a presença dessas mulheres em forma de marca de batom antes do manifesto, Durzoi afirma:

Those of Suzanne (Musard), Elsa, Gala, la Pomme, Jannette Tanguy, Marie-Berthe Ernst, and Goeman's wife (or girlfriend)," according to André Thirion (*Révolutionnaires sans révolution* [Paris: Robert Laffont, 1972; reprint, Paris: Le Pré aux Clercs, 1988], 232). It was significant that those women's lips were in response, in the periodical's conception, to the results of the survey on love and to the presence, in those responses, of the montage of portraits of sixteen members of the group around a reproduction of Margritte's, which bore the inscription "I cannot see the [...] hidden in the forest." (DURZOI, 2005, p. 722).

É possível interpretar que a presença de Marie-Berthe Ernst representa a figura de seu marido, que se manteve ao lado de Breton nessa nova fase do movimento. Como se verá à frente, a década de 20 foi marcada por algumas tensões entre os componentes do grupo surrealista e o segundo manifesto teria como uma de suas funções redesenhar o espectro de componentes do movimento, entre os quais estava Max Ernst.

O segundo manifesto foi escrito por Breton em meio a seus estudos sobre Hegel. Ecos do filósofo alemão no texto sugerem a busca de uma superação de dicotomias.

Everything leads one to believe that there exists a certain place in the mind where life and death, reality and imagination, past and future, the communicable and the incommunicable, high and low will cease to be perceived in opposition. Yet it would be fruitless to try to give surrealist activity any other motive than the hope to determine this point. (BRETON apud DURZOI, 2005, p. 189).

Dito de outra forma, Breton afirma crer nas sínteses, que são resultados de conflito entre tese e antítese. Esse conflito entre dois opostos que em algum momento futuro não mais serão vistos como tais pode ser representado pela violência. Já antes do segundo manifesto havia indícios de que a violência seria um instrumento para o questionamento da arte e das relações humanas. Um exemplo da violência na fase surrealista entre 1924 e 1929 seria a da fotografia feita por Man Ray que consta na oitava edição de *La Révolution Surréaliste*. Na proposta da fotografia (Fig. 28), na qual Benjamin Péret aparenta insultar um padre na rua, parece estar expressa uma dicotomia entre a liberdade das roupas de Péret e a fechada batina do padre, além do conflito representado pelo insulto.

Figura 28: Benjamin Péret insultando um padre. Por Man Ray.

NOTRE COLLABORATEUR BENJAMIN PÉRET
INJURIANT UN PRÊTRE.

Fonte: Pinterest⁴²

A questão da violência reflete-se também na publicação de textos como *Adresse to Pope*, publicado na terceira edição de *La Révolution Surréaliste*: “The world is the soul's abyss, warped Pope, Pope foreign to the soul. Let us swim in our own bodies, leave our souls within our souls; we have no need of your knife-blade of enlightenment.” (ARTAUD apud HOFFMANN, 2001, p. 17)

No segundo manifesto, a violência apresenta-se em metáforas, como no seguinte trecho: “The simplest surrealist act consists in going, pistol in hand, down into the street and shooting at random, for as long as one can, into the crowd.” (BRETON apud DURZOI, 2005, p. 189). Nesse trecho, a atitude violenta dirige-se à sociedade como um todo e não mais contra posições estéticas específicas (como o questionamento do romance, feito de modo contundente no primeiro manifesto) ou contra instituições tradicionais, como a Igreja, como no exemplo dado acima. O franco atirador surrealista escolhe arbitrariamente suas vítimas, na intenção de atingir diferentes partes do corpo social. Seria possível interpretar que a imagem do franco atirador simbolize o desejo de se atingir mais ouvintes, transformando a arte em um instrumento de mudança social, logo, de engajamento político.

Sobre o engajamento expresso no texto de Breton, Durzoi afirma:

⁴² Disponível em <<https://br.pinterest.com/mientastanto/surrealismo/>> (12/07/2016)

[...] Breton could indicate surrealism's current direction: an interest in social issues and adherence to dialectical materialism and its application: to "the problems of love, dreams, madness, art and religion" (never mind the "few stubborn-minded revolutionaries" who could not grasp the urgency of such problems!). This would determine a further series of attacks and warnings, against Jacques Baron and Pierre Neville this time, considered to be "plotters" and "malicious revolutionaries." (DURZOI, 2005, p. 190).

Outra razão para a mudança de foco das questões da arte e da loucura para as questões sociais foi o fato de, segundo Breton, o procedimento de escrita automática ter sido tão usado que quase se tornara convencional: "Este endurecimento de atitude é acompanhado de uma séria advertência contra o uso demasiadas vezes complacente da escrita automática: menos que nunca poderia tratar-se cair na literatura." (DURZOI, 1979, p. 62).

Ao se aproximar do fim do texto, Breton afirma que o surrealismo só teria sucesso se fosse aceito em um sentido moral: "[...] the surrealist operation has no chance of succeeding unless it takes place in conditions of moral asepsis, and there are very few people who are willing to even hear about this." (BRETON apud DURZOI, 2005, p. 192).

A necessidade de abranger, além do campo artístico e individual, o campo social, mostra um traço do caráter político do documento. Se, no manifesto de 1924, o foco do debate era o mergulho do homem na sua própria individualidade e no mundo de seus sonhos, no texto de 1929, a busca é a da instalação do surrealismo na sociedade como um modo possível de superação das dificuldades que o momento histórico eventualmente proporcionasse.

No mês de fevereiro de 1930, o *Segundo Manifesto do Surrealismo* é publicado separadamente de revistas, ganha as assinaturas de artistas como Ernst, Buñel, Péret e Tanguy, bem como o seguinte prefácio:

Second Manifest will enable one in all security to appreciate what is dead, and what is alive in surrealism. Subordinating all individual comforts to the marvelous aims of subversion, rejecting without appeal the specialists of false testimony, through the strict moral asepsis, André Breton, in this book, has enumerated the right and duties of the mind. (BRETON apud DURZOI, 2005, p. 193).

No prefácio, ficam marcadas as intenções do documento, como a crítica àqueles que teriam se desviado do propósito inicial do surrealismo, tais como Bataille e Neville, o louvor aos que ficaram do lado de Breton e deram continuidade ao projeto iniciado em 1924, os rumos que o movimento vai tomar a partir dali e principalmente a adoção de

uma postura política, baseada nos estudos de Breton a respeito de Hegel. Essa postura política deveria levar o surrealismo ao campo social, à revolução, que até então era estética e psíquica.

Seguindo a linha do primeiro momento do surrealismo, esse segundo momento conta, após o lançamento do manifesto, com uma revista, a *Le Surréalisme au service de la révolution* [O surrealismo a serviço da revolução] (Fig. 29). Se colocados em paralelo os títulos desta revista e da anterior, *La Révolution Surréaliste*, fica mais visível a diferença de propostas de cada um dos dois momentos.

Em *La Révolution Surréaliste*, ser surrealista é uma característica da revolução, já que “surrealista” é um adjetivo para “revolução.” É possível, com isso, pensar que a questão sugerida pelo título é somente estética. Como o surrealismo era, a princípio, um movimento artístico (embora o projeto surrealista não se definisse apenas como artístico, mas ansiasse a instalação de um modo de vida), o fim da revolução teria um caráter mais voltado a questões estéticas e subjetivas. E de fato, como se viu anteriormente, o primeiro momento do surrealismo se debruçava sobre o questionamento dos modelos tradicionais de representação, além de questionar a percepção do indivíduo sobre si mesmo, que deveria passar a notar e dar importância a aspectos da vida que antes desprezava ou marginalizava, como o sonho, a loucura e o erotismo. Em suma, a revolução surrealista foi uma revolução da estética e da individualidade, diferentemente do segundo momento do surrealismo.

Le Surréalisme au service de la révolution, como se mencionou, foi um texto muito influenciado pelos estudos de Breton sobre Hegel. A dialética adquire um papel importante nos rumos do movimento que, no afã de buscar a totalidade do indivíduo, com o auxílio de uma ampliação do modo de produção artística (escrita automática, *cadavre exquis*, etc.) e das temáticas (loucura, acaso, etc.), em algum momento transborda e sai do indivíduo, o que amplia a revolução do campo particular para o campo social. Em outras palavras, a revolução surrealista, estética e individual não poderia ficar mais apenas nesses dois campos, mas deveria se exteriorizar, se colocar a serviço de uma revolução maior, a revolução política. É a colocação do indivíduo a serviço de uma revolução política, orientada à esquerda, que marcará o surrealismo até o início da Segunda Guerra Mundial, quando os integrantes do grupo se separam por

causa do exílio. A maioria dos artistas surrealistas vai para Nova Iorque, mas outros, como Max Ernst, para outros lugares, como Arizona.

Figura 29: Capa da primeira edição de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.

Fonte: Bibliothèque Kandinsky⁴³.

O primeiro número de *Le Surréalisme au service de la révolution* é publicado em julho de 1930. Breton declararia à época que a revista seria “de longe a mais rica das publicações surrealistas” (BRETON apud DURZOI 1979, p. 62).

Na primeira página da revista, há uma reafirmação do caráter politicamente engajado do surrealismo naquele momento, caracterizado pela resposta dada pelo grupo a um telegrama no qual se perguntava aos artistas o que fariam se o imperialismo declarasse guerra aos soviéticos.

Comrades, if imperialism declares war upon the Soviets, our position will be, in accordance with the directives of the Third International, the position of the members of the French Communist Party. [...] In the present situation of unarmed conflict, we believe it is pointless to wait to place our own particular capacities at service of the revolution. (BRETON apud DURZOI 2005, p. 196)

Os textos de *Le Surréalisme au service de la révolution* eram muito variados, indo de textos teóricos longos até experimentos artísticos e críticas a matérias publicadas em outros jornais, como esta feita por Aragon a respeito dos jornalistas das publicações *L'Humanité* e *Monde*:

There will never be a lack of cracks ready to shout out that we want to keep workers in ignorance, and everything that implies. Ignorance? What's the point of learning the alphabet if it's all going to disappear tomorrow with this eroded word already collapsing on all sides? (ARAGON apud DURZOI, 2005, p. 198).

⁴³ Disponível em: <<http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/>> (12/07/2016)

Ainda na primeira edição da revista, um texto importante é o de Salvador Dalí (que, aliás, ganha bastante espaço no movimento surrealista quando chega a Paris em 1930), *The Rotten Donkey*. Em linhas gerais, o texto fala de uma das principais temáticas em Dalí: a paranoia. Como exemplo, observe-se o quadro *Subúrbio da Cidade Crítico Paranoica* (Fig. 30).

Figura 30: Salvador Dalí. Subúrbio da Cidade Crítico Paranoica, óleo sobre tela, coleção particular, 1936.

Fonte: Wikiart⁴⁴.

Nele, o artista aborda a referida temática tanto no título quanto na expressão facial do personagem central do quadro. Além disso, o fato de tanto o título quanto a ambientação do quadro trazerem, além da paranoia, também a questão do subúrbio pode se relacionar com o ímpeto surrealista de mostrar o que até então não era mostrado e, portanto, se conecta à busca surrealista de totalidade na medida em que traz aspectos da realidade ignorados pelas formas tradicionais de representação artística ao centro da discussão.

Na estética de Dalí, a sintonia com o que Breton postula no *Segundo Manifesto do Surrealismo* se dá quando Dalí afirma que a paranoia é um processo mais ativo do que a escrita automática, que seria um processo mais passivo (cf. DURZOI, 2005, p. 217). Ao engajamento político como ação, corresponde melhor, portanto, a paranoia.

O engajamento político dos surrealistas tinha uma particularidade. Embora eles acreditassem na esquerda e na noção de revolução, eles acreditavam também que o partidário ferrenho não era o caminho para conseguir objetivos revolucionários. Como se viu na resposta ao telegrama, na primeira página de *Le Surréalisme au service*

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.wikiart.org/>> (12/07/2016)

de la révolution, os surrealistas fariam a revolução de seu próprio jeito a não ser que a situação política fosse conduzida ao extremismo da guerra. Durzoi escreve:

[...] they [os surrealistas] were bound to defend the message of the Second Manifest and the first two issues of *Le Surréalisme au Service de la Révolution*: this meant an agrément in principle with the Leninist version of historical materialism, the pursuit of autonomous surrealist activities, and the systematic denunciation of “Leftist” intellectuals who seemed too timorous [...] (DURZOI, 2005, p. 231).

O “Leftist” (esquerdismo) ironiza a questão da priorização da ação partidária sobre a ação política. Vale frisar que, mesmo com essas críticas, alguns surrealistas, como Aragon, Breton e o próprio Ernst eram filiados ao Partido Comunista.

Na tensão entre partidarismo e ação política consiste o conflito entre Breton e Aragon. Em 1930, Aragon viaja para a Rússia para participar da Segunda Conferência de Escritores Revolucionários. Estava combinado com os surrealistas que, nesse evento, Aragon deveria criticar o partidarismo excessivo, usando como base a segunda edição de *Le Surréalisme au service de la révolution*. Também deveria criticar *Monde*, que defendia ideias das quais surrealistas discordavam. Aragon fez tudo isso, mas ao fim do evento, paradoxalmente, assinou uma ata que adotava, para o movimento revolucionário, a vertente da esquerda que viria a dar origem ao stalinismo e que chegaria a negar os surrealistas, bem como negou o trotskismo (vertente da esquerda à qual os surrealistas eram mais simpáticos). Ter assinado a ata deixara Aragon em uma situação desconfortável. Na terceira edição de *Le Surréalisme au service de la révolution*, Aragon publica *Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire*, texto em que tenta apaziguar a contradição entre o comunismo do Partido e o senso de esquerda dos surrealistas. Usa para isso pautas comuns a ambos, tais como o uso que fazem do materialismo dialético, o fim revolucionário de suas atitudes e a repressão de que são vítimas.

Ao mesmo tempo em que lança *Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire*, Aragon publica na *Revista da União dos Escritores Revolucionários* o poema *Front Rouge*, um poema propaganda, que defende a luta contra o capitalismo e a socialdemocracia e outros “inimigos” da revolução. O poema também postula a violência contra opositores, de modo parecido ao dos textos surrealistas. Mas Aragon deve ter se esquecido que os leitores da *Revista da União dos Escritores Revolucionários* não tinham o mesmo nível de abstração dos surrealistas e que tendiam a levar as coisas que liam mais ao pé da letra. Por isso, *Front Rouge* é considerado

escandaloso. Apesar de estar desgostoso com as atitudes contraditórias de Aragon, Breton sai em sua defesa e escreve um documento em que ressalta a diferença entre o dizer e o fazer político. Critica a qualidade e o gosto de *Front Rouge*, mas defende a liberdade de expressão de Aragon. Este caso causa uma grande tensão entre Breton e Aragon e eles rompem relações (cf. DURZOI, 1979, p. 65-67).

Na terceira edição de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, um novo personagem aparece: Alberto Giacometti (1901, Borgonovo – 1966, Coira). Ele publica na revista *Objets Mobiles et Muets* (Fig. 31) uma série de desenhos que esquematizam esculturas.

Figura 31: Alberto Giacometti. *Objets Mobiles et Muets*. Terceira edição de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.

Fonte: Fondation Giacometti⁴⁵.

A partir dessa publicação, a escultura e a questão dos objetos ganham mais destaque no surrealismo. Os desenhos de Giacometti trazem para a escultura uma abstração até então incomum nas artes. Nesse momento de sua carreira trata-se, para Giacometti, de questionar modelos tradicionais de representação plástica: “Never for form, or plasticity, or aesthetics, but the contrary. Absolutely against.” (Giacometti apud DURZOI, 2005, p. 222). A chegada de Giacometti e de sua escultura fazem com que a discussão sobre revolução estética surrealista, já tratada na pintura e na literatura anteriormente, atinja agora o campo da escultura.

Para o escultor, a mente deveria criar a forma e exteriorizá-la, e não tomar do exterior formas inteligíveis e imitá-las na arte.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/18/alberto-giacometti-database/110/selected-works/#?work=1714>> (12/06/2017)

For years I have been creating sculptures that came fully formed to my mind, and I limited myself to reproducing them in space without any changes, without asking myself what they might mean (it was enough for me to begin to change one part, or have to look for a dimension, to become completely lost and for the whole object to disintegrate). (idem)

Em momentos posteriores de sua carreira, Giacometti passa a questionar, além das formas, o volume, o espaço. Nas esculturas dessa fase posterior, Giacometti esculpe pessoas sempre muito magras, quase sem espaço, como se este lhes tivesse sido roubado.

Além da escultura propriamente dita, surge no surrealismo outra forma de trabalhar artisticamente com objetos: os “objetos surrealistas”. Um objeto surrealista nasceria quando o artista adicionasse a um objeto comum do dia a dia uma característica que é estranha a este objeto e o torna inutilizável para seu fim original. *Dejeuner en fourrure* (Fig. 32), de Meret Oppenheim (1913, Berlin – 1985, Basileia), é um dos objetos surrealistas mais famosos. Nele, uma xícara, um pires e uma colher de chá são ornamentados com pelos de animal.

Figura 32: Meret Oppenheim. *Dejeuner en fourrure*. Xícara, pires, colher e pele. Museum of Modern Art. Nova Iorque. 1935.

Fonte: Wikipédia⁴⁶

Sobre os objetos surrealistas, Dalí escreve na terceira edição de *Le Surréalisme au service de la révolution*: “They leave no opportunity for formal concerns. They depend on nothing but the lovesick imagination of each individual; they are extra plastic.” (Dalí apud Durzoi, 2005, p. 222). Os objetos surrealistas ganham espaço de destaque no movimento e ganham uma grande exposição em Paris, no ano de 1936.

É possível dizer que o objeto surrealista questiona o padrão de vida de sua época. Na maioria das situações, os objetos surrealistas são mercadorias, tornadas inúteis para seu fim original através da adição de componentes estranhos a si. A quebra

⁴⁶ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org>> (12/07/2016)

da utilidade da mercadoria, provocada pela adição de algum outro elemento que a inutilize, ajudaria a desmontar a fetichização da mercadoria, pois desmontaria seu caráter absoluto.⁴⁷ A provocação ao fetichismo da mercadoria acabaria por mostrar ao observador, ao invés do caráter absoluto e fictício, a real fragilidade da mercadoria e seu questionamento como objeto de desejo da sociedade moderna. Além disso, a adição de um elemento estranho à mercadoria quebra o automatismo que levaria o observador a crer no seu caráter absoluto. Em outras palavras, ao ver a xícara com pelos, o observador pensaria que alguém os colocou ali e se lembraria de que houve ali houve um trabalho. Se os pelos não estivessem na xícara, possivelmente não se pensaria nisso, o que manteria a alienação sobre o trabalho que produz as coisas que se consomem. Até sua sexta e última edição, lançada em maio de 1933, a revista *Le Surréalisme au service de la révolution* tratará dos objetos surrealistas.

Para os fins deste trabalho, é suficiente acompanhar a história do surrealismo até o fim da publicação de *Le Surréalisme au service de la révolution*, que acontece mais ou menos à mesma época do lançamento de *Uma Semana de Bondade*⁴⁸.

Desse segundo momento do surrealismo é importante destacar o ímpeto mais amplo do que o do primeiro momento, que consistia em questionar os modos tradicionais de representação artística e a mente do indivíduo: trata-se agora de transformar a sociedade a partir da mudança do indivíduo. Em outras palavras, questionado seu próprio intelecto e questionada a arte, o sujeito deveria questionar sua realidade social. Para os surrealistas, essa revolução tinha orientação à esquerda, já que a sociedade burguesa teria levado àquela problemática configuração psicológica, estética e social.

⁴⁷ N’*O Capital*, Marx define o fetiche da mercadoria como um processo da economia e da política no qual as relações entre as mercadorias são determinadas por si mesmas e seus respectivos valores parecem ser atribuídos a elas pela relação que estabelecem umas com as outras e não pelo trabalho que o homem desenvolveu para produzi-las. Dessa forma se apagam as relações entre pessoas, bem como o trabalho humano necessário para produzir as mercadorias, o que a elas conferiria um caráter absoluto. (cf. MARX, 2011, p. 83-93).

⁴⁸ Uma pesquisa que eventualmente trate das consequências que o romance de Ernst trouxe para o surrealismo e para a arte com um todo seria muito importante, mas foge aos nossos objetivos. Um eco do trabalho de Max Ernst no Brasil, por exemplo, são as colagens de Jorge de Lima em seu romance *A Pintura em Pânico*, de 1943, com clara influência de Ernst da imagética das colagens, conforme lembra Rodrigues (2010): “Ao tomar conhecimento do trabalho do artista dada-surrealista Max Ernst, mais precisamente do seu livro *La Femme 100 Têtes*, Jorge de Lima começa a experimentar a técnica da colagem usando recortes de antigas gravuras, enciclopédias, livros de anatomia e astronomia, além de jornais e revistas da época. Essa experiência foi inicialmente compartilhada com Murilo Mendes, que divide com ele a autoria da imagem intitulada “A Poesia em Pânico”, capa de livro homônimo de Murilo” (RODRIGUES, 2010, online).

2 Montagem e colagem

Como o romance *Uma Semana de Bondade* é composto de colagens e montagens, é necessário fixar quais os conceitos de colagem e montagem adotados neste trabalho.

2.1 Manet – Um ancestral inusitado?

Começemos esta breve revisão bibliográfica com um exemplo que aparentemente não está ligado ao tema. Observemos o quadro de *The Old Musician* (Fig. 33), de Édouard Manet:

Figura 33: Édouard Manet, *The Old Musician*, óleo sobre tela, 187 X 248, National Gallery, Washington D.C., 1862.

Fonte: Wikipedia⁴⁹.

Na imagem vê-se, da esquerda para a direita, uma garota que segura um bebê no colo, dois garotos abraçados, um olhando para a garota da esquerda e outro olhando para o músico, o músico segurando um violino, um homem de aspecto burguês e um homem de bata e turbante. Aparentemente, o quadro não se utiliza de técnicas de montagem ou colagem. Contudo, pelo menos três destes personagens foram adicionados ali como cópias, umas mais, outras menos fiéis, de outras obras.

⁴⁹ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Old_Musician> (24/06/2016).

O caso mais claro é o do homem de cartola. Ele foi copiado do quadro *O Bebedor de Absinto*, também de Manet (Fig. 34):

Figura 34: Édouard Manet. *O Bebedor de Absinto*. Óleo sobre tela, 180 X 105. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1859.

Fonte: Wikipédia.⁵⁰

Outra figura, a do garoto de branco tem inspiração na obra *Pierrot*, de Antoine Watteau (Fig. 35), conforme o observado por Hourtiq (2015, Kindle Edition): “The young boy in straw hat, meanwhile, is explicitly inspired by Antonie Watteau’s *Pierrot*.”

Figura 35: Antoine Watteau. *Pierrot*. Óleo sobre tela, 184,5 X 149, Louvre, Paris, 1718.

Fonte: Wikipédia.⁵¹

A terceira imagem tirada de outra obra de arte é a do homem de turbante. Segundo Ewing (2014), essa imagem veio de um quadro chamado *The Three Magi*, de

⁵⁰ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Bebedor_de_absinto_\(Manet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Bebedor_de_absinto_(Manet))> (08/08/2016).

⁵¹ Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Gilles_\(Gem%C3%A4lde\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Gilles_(Gem%C3%A4lde))> (08/08/2016).

um pintor chamado Ary Scheffer⁵²: “The marginal figure in *The Old Musician* derives from an 1844 painting, “The Three Magi”, by Scheffer. It has been out of the public gaze at least since 1956, when it was sold to a private buyer [...]” (EWING, 2014, p. 170).

Cada uma das três figuras (o homem de cartola, o menino e o homem de turbante) tem uma função específica nas obras originais. O homem de cartola significa, na figura original, o retrato de uma burguesia decadente. Segundo a descrição disponível no site do museu *Glyptoteca*, de Copenhague:

Traditionally full-figure pictures were reserved for portraits of aristocracy and royalty, but Manet replaced this with something as doubtful as a drunken vagabond. Ironically, this man is dressed in a cloak and a top hat, as if he belonged among the higher echelons of society.⁵³

No quadro *O Bebedor de Absinto*, a crítica social se faz pela contradição entre a aparente classe de um homem bem vestido e o local em que está inserido. A crítica é ainda trazida ao campo do artístico quando a contradição entre o homem e o local onde se insere são pintados na forma de um retrato, forma de expressão artística tradicionalmente reservada ao registro de extratos sociais mais elevados, como aristocratas.

Já no quadro *The Old Musician*, dada a mudança de local, muda-se também o significado. A figura de um homem aparentemente rico em passeio pela natureza não parece expressar tanta contradição quanto a imagem do mesmo homem em uma taberna, ou seja, há uma harmonia maior do homem burguês com o espaço de *The Old Musician* do que em *O Bebedor de Absinto*. Além disso, Manet se aproveita do ângulo de visão da figura desse homem. Segundo Ewing, Manet encaixa o homem no quadro de modo que seu ângulo de visão encontre justamente a menina com o bebê nos braços: “‘The alterations to the girl were made at the same time as the two men were included’. The two men appear, then, to have been afterthought; however, this does not make their role in the painting supernumerary.” (EWING, 2014, p. 170).

A posição do músico o inclui em um jogo de olhares que o novo quadro propõe, de modo que a figura do homem interaja com outra. Já no quadro *O Bebedor de*

⁵² Infelizmente não consegui recuperar nenhuma imagem desta obra.

⁵³ Disponível em: <<http://www.glyptoteket.com/explore/the-collections/artwork/edouard-manet-absinthe-drinker>> (08/08/2016).

Absinto, feita aos moldes de um retrato, não há interação, ao menos no campo do quadro, uma vez que o homem se encontra sozinho.

No caso do *Pierrot*, no qual Manet se inspira para fazer o menino de branco de *The Old Musician*, é interessante notar a inclusão de uma referência de um período diverso. O quadro de Watteau foi pintado em 1718, mais de um século antes da pintura de Manet. Ao ser inserido em uma pintura contemporânea, a imagem do *Pierrot* se transforma aqui apenas na de um menino. Deixa de ser um personagem para se tornar uma figura cotidiana.

O caso do homem de turbante é parecido ao do *Pierrot*. Porém, a pintura da qual o homem de turbante é tirado é mais próxima a Manet. *The Three Magi* é concluída por Ary Scheffer em 1844, dezoito anos antes de Manet pintar *The Old Musician*. No conceito original, uma cena bíblica. No quadro de Manet, a inserção de um homem que, segundo Ewing, representa a presença da arte contemporânea, que a história não viria a categorizar como canônica e que por isso quase se perdeu como referência, dado que Ary Scheffer não se tornara um nome muito conhecido nas artes. Da introdução do mago da cena bíblica no quadro de Manet é importante frisar que ela se harmoniza e ajuda a compor o rol de personagens sem necessariamente remeter à cena de onde foi tirada. Está, portanto, ressignificada (cf. EWING, 2014, p. 171).

Nos três casos observados, o que se vê é a subtração de uma figura de seu contexto original e adição em um novo contexto. Quando inseridas em novo contexto, as figuras, tanto pela sua nova ambientação quanto pela proximidade com as outras figuras ganham um novo significado. Este é um processo semelhante ao que eu gostaria de designar como colagem neste trabalho. Não podemos chamar o quadro *The Old Musician* em si de uma colagem porque uma parte importante dessa técnica envolve a retirada do material original de um contexto e aplicação a outro, e não somente uma cópia da mesma imagem. Contudo, o quadro exemplifica bem um dos aspectos principais do procedimento, que é basicamente o de ressignificação pelo deslocamento da figura de um contexto para outro.

Nos três exemplos, é interessante notar que, identificadas as figuras originais, pode-se atribuir a elas valores. O homem de cartola vem da própria obra de Manet, o *pierrot* de um período artístico anterior e o homem de turbante de um momento mais próximo. É como se se encontrassem na mesma obra a biografia do artista (na figura do

homem de cartola), o passado (na figura do pierrot) e a cultura (na figura do homem de turbante), conforme observa Ewing, que adiciona a esse conjunto de referências a presença do músico, figura central da obra, que inclusive remete à arte cigana (cf. EWING, 2014, p.175).

2. 2 A Montagem e a colagem

Em *The Old Musician*, três dos personagens são tirados de outros quadros e adicionados a um novo contexto. Ao serem inseridos em um novo contexto, ganham outro significado, tanto pela sua nova ambientação quanto pela interação com outros elementos. Esse é basicamente o fim da montagem, o seu objetivo, ao menos do ponto de vista de Max Ernst e de teóricos que embasam este trabalho. Estes ainda ressaltarão que na montagem, o material original, ou material de saída, deve ser efetivamente retirado de seu contexto original, e colado no novo contexto.

No texto *Was ist Collage?*, já citado anteriormente, Max Ernst apresenta sua visão do procedimento.

Was ist Collage? Max Ernst hat etwa folgendermassen definiert: Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeignete Ebene – und der funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt⁵⁴. (ERNST apud SPIES, 1979, p. 135).

No texto, Ernst fala apenas de colagem, sem se referir a montagem. Möbius (2000) afirma que os termos montagem e colagem, na Alemanha da década de 20 do século XX (época em que Ernst escreve o texto supracitado), ganham uma distinção mais clara. O termo montagem designa a técnica utilizada no cinema. Dado que uma filmagem nunca é contínua, é necessário cortar as filmagens de cada uma das cenas, para obter o desejado ou relevante e, por fim, montá-las em um só rolo de filme, de acordo com o roteiro proposto (cf. MÖBIUS, 2000, p. 19-20). O termo colagem costuma ser mais utilizado no âmbito da música e das artes plásticas, e tem origem

⁵⁴ Tradução: O que é colagem? Max Ernst definiu da forma seguinte: A técnica de colagem é a exploração sistemática do encontro casualmente ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades distantes em um nível aparentemente inapropriado para isso – e a centelha de poesia que salta da aproximação dessas realidades.

francesa, o *papier collé*. Assim, a diferenciação entre montagem e colagem depende da arte da qual se trata.

A conceituação de Ernst sobre a colagem ignora essa separação técnica, dada a escolha vocabular que ele faz ao tratar do que pode ou não ser montado ou colado. Ernst não menciona “fotos”, “imagens”, “cenas” ou “textos”, mas sim “realidades”, um termo mais abrangente. Para Ernst, a colagem se dá quando ao menos duas “realidades” quaisquer são subtraídas de seu contexto original e reunidas em outro contexto, o que me leva a interpretar que, para o artista, não há uma diferenciação precisa do que fosse colagem e montagem, o que torna os termos praticamente sinônimos, a não ser pelo fato de que a colagem envolve efetivamente a ação de recortar e colar. Também é possível supor que Ernst sequer considerasse o termo montagem, utilizando apenas “colagem”⁵⁵.

A compreensão mais abrangente do termo “colagem”, adotada por Ernst, permite uma aproximação com o poeta Pierre Reverdy (1889, Narbona – 1960, Abadia de Solesmes). Para Reverdy, a imagem poética seria a aproximação de dois elementos diferentes em um ambiente inusitado, aproximação feita com o objetivo de provocar uma “faísca”. Afirmar Reverdy: “A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte.” (REVERDY apud MORAES, 2002, p.41). É possível notar o uso dos mesmos termos, “realidades” e “aproximação”, bem como uma proximidade conceitual: o que Ernst chama de “poesia”, Reverdy chama de “força”.

Para Reverdy, o caso paradigmático de imagem aparece no romance de Isidore Ducasse, mais conhecido como Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, a saber, o momento do encontro de um guarda-chuva e de uma máquina de escrever sobre a mesa de autópsia. A imagem é admirada pelos surrealistas e reproduzida em uma revista surrealista chamada *Minotaure* (Fig. 36):

⁵⁵ Como não encontrei nas leituras indícios que corroborem essa teoria (de que Ernst não se valha do termo “montagem” para se referir à sua obra), ela permanece como suposição.

Figura 36: Man Ray. Ilustração da revista Minotaure. 1933.

Fonte: UC Press⁵⁶.

No âmbito deste trabalho, considero que montagem e colagem sejam processos de aproximação de elementos ou realidades distantes com o objetivo de se criar um efeito provocativo, novo ou perturbador. Se se trata do campo do cinema ou de qualquer obra em que a ação física de recortar e colar não foi empregada, fala-se em montagem. Se se trata de artes plásticas ou de uma obra onde a ação de recortar e colar foi empregada, em colagem.

2. 3 Diferenças

Ao adotar o conceito de colagem do próprio Max Ernst para analisar sua obra, faz-se necessário mostrar também em que ele difere de seus contemporâneos. A colagem de Max Ernst diferencia-se da obra de outros artistas em principalmente três aspectos: a função do material de saída, a medida de coincidência e de intenção no uso das realidades aproximadas e a relação com o conhecimento.

Em relação à função do material de saída, a divergência se dá entre a colagem de Max Ernst e o chamado *papier collé*, técnica utilizada, por exemplo, em *Violino*, de Pablo Picasso, de 1912 (Fig. 37).

⁵⁶ Disponível em: <<http://content.ucpress.edu>> (11/08/2016).

Figura 37: Pablo Picasso, Violino, grafite e jornal sobre tela, 62 X 46, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 1912.

Fonte: Moma⁵⁷

No quadro em questão, existe um conflito entre os materiais empregados. Percebe-se que há dois pedaços de jornal colados em uma tela onde um violino está desenhado em grafite. Louis Aragon afirma:

Aus diesen ersten Collagen gingen zwei stark voneinander unterschiedene Werkgruppen hervor; in der ersteren wirkt das eingeklebte Element durch die Form, oder genauer durch die Darstellung des Gegenstandes, in der zweiten geht es um Stofflichkeit. Selbstverständlich handelt es sich im letzteren Falle nur um Bilder, in denen ein Farbproblem diskutiert wird, in denen alles der Bereicherung der Palette dient, und manchmal geht es um die Kritik an der Palette, um einen Seitenhieb gegen diese. (ARAGON apud SPIES, 1979, p. 15).⁵⁸

Em outras palavras, a questão ligada ao *papier collé* dos cubistas era de ordem material. Um elemento tradicionalmente não artístico (no caso, o jornal) é adicionado à obra de arte e cria um conflito com a tinta e o grafite. O *papier collé* seria o segundo grupo descrito por Aragon na citação acima, pois em *Violino* trata-se de um jornal, que sem perder sua aparência, representa um violino, juntamente com grafite.

Para Max Ernst não se trata de fazer perceber a presença de um elemento estranho à obra. A colagem para Max Ernst tem o objetivo de criar uma nova realidade e não de questionar a ordem das coisas pela estranheza da materialidade dos itens escolhidos para a composição da obra. A estranheza na colagem de Ernst vem do conteúdo que a colagem cria, do mundo que a colagem constrói. Além disso, Ernst

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/picassoguitars/featured-works/10.php>> (11/08/2016).

⁵⁸ Tradução: Destas primeiras colagens emergem dois grupos fortemente diferentes entre si; no primeiro, o elemento colado age pela forma, ou mais precisamente pela representação do objeto, no segundo trata-se de materialidade. Naturalmente trata-se, no último caso apenas de imagens, em que um problema de cor é discutido, em que tudo serve para o enriquecimento da paleta, e às vezes trata-se de uma crítica à paleta, trata-se de um ataque a ela.

costuma ocupar toda a tela apenas com colagens, usando o grafite apenas para acertar alguns poucos detalhes.

Para conseguir esse conteúdo novo sem apelar para a estranheza a respeito da disparidade de materiais empregados, fala-se, em Max Ernst, da noção de “crime perfeito”, ou seja, trabalhar tão bem os materiais de saída que o observador comum não seja capaz de descobrir sua origem. Sobre a noção de “crime perfeito”, Wix afirma:

Max Ernst hat das Herstellungsverfahren seiner Bildcollagen so geschickt zu tarnen gewusst, dass er zunächst als exzellenter Zeichner galt. Ganz im Sinne des „Perfekten Verbrechen(s)“ wählt er die antiquierten Holzstichvorlagen als unendlich kombinierbares Ausgangsmaterial und die Drucktechnik zum Unkenntlichmachen der Herkunft der unterschiedlichen Bildelemente und Papier als Bildträger. Er lässt seine Collage drucken wie „ein Schriftsteller sein Manuskript“, wodurch sich eine Analogie, wenn nicht sogar strukturelle Verwandtschaft zum Prozess des Schreibens herstellt. (WIX, 2004, p. 44).⁵⁹

Com relação à coincidência e à intenção das colagens, Ernst difere dos próprios surrealistas. André Breton, ao falar da imagem, defende que o impacto de uma imagem viria da aleatoriedade e da coincidência dos encontros. O próprio automatismo da primeira fase surrealista é uma consequência desse uso da língua como coincidente. Diz Breton no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*:

É até mesmo permitido intitular POEMA o que se obtém pela agregação tão gratuita quanto possível (observemos, faz favor, a sintaxe) de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais: POEMA / Uma risada / de safira na ilha de Ceilão / As mais belas palhas / Têm a cor esmaecida / Na prisão / Numa fazenda isolada NO DIA-A-DIA. (BRETON, 2009, p. 21).

Max Ernst trabalha com menos aleatoriedade. Especialmente nos romances de colagem, a divisão em capítulos faz vislumbrar a presença de um método e da busca de um sentido determinado, ainda que diverso do tradicional. Em *Uma Semana de Bondade*, há certo sistema de organização das imagens, que aparecem em espaços determinados e não em outros, como as figuras híbridas de um capítulo, que não aparecem no capítulo seguinte. Se a colagem de Ernst fosse um método anárquico de quebra de sentido, o romance não teria elementos de organização.

⁵⁹ Tradução: Max Ernst conseguiu camuflar o processo de produção de suas colagens com tanta habilidade que ele inicialmente foi considerado um excelente desenhista. No sentido de “crime perfeito”, ele escolhia modelos de xilogravura antigos como materiais de saída infinitamente combináveis, bem como a técnica da impressão para fazer irreconhecíveis as origens dos diferentes elementos das imagens e o papel como base das imagens. Ele imprimia suas colagens como um “escritor seus manuscritos”, de forma que pode ser estabelecida uma analogia, ou mesmo um parentesco estrutural, com o processo de escrita.

Mais uma vez, no texto *Was ist Collage?*, Max Ernst reconhece que o encontro entre as realidades pode ser um “encontro artificialmente provocado” [“künstlich provoziertes Zusammentreffen”] (ERNST apud SPIES, 1979, p. 135). Para Ernst, a colagem pode ser pensada - o que contraria o automatismo dos poemas escritos com o método *cadavre exquis*, por exemplo - e sua produção segue um método. É assim que interpretarei sua colagem nesta dissertação.

Por fim, outra divergência conceitual entre outros artistas e Ernst seria a da relação da colagem com o conhecimento. Nesse caso, Ernst se diferencia de Sergei Eisenstein. Para Eisenstein (1898, Riga – 1948, Moscou), a montagem não era apenas uma técnica necessária para o cinema, que impõe a particularidade de se filmar cenas em separado e depois montá-las no mesmo rolo de filme. Ela devia também estar presente na estética do filme. Para que a montagem esteja presente no filme, Eisenstein utiliza-se do que se poderia chamar de um "processo dialético", ou seja, aquele em que dois conceitos, tese e antítese, resultam em uma síntese. No seu livro, *A Forma do Filme*, Eisenstein usa os ideogramas para exemplificar a montagem como processo dialético. Ele diz que a soma de dois ideogramas simples forma um novo conceito, dando o exemplo da união entre os ideogramas que representam as palavras “cão” e “boca”. Escritos conjuntamente, estes dois ideogramas formam a palavra “latir” (cf. EISENSTEIN, 2002, p. 36).

É comum que em seus filmes percebamos diversas dualidades. Os primeiros minutos do filme *Greve*⁶⁰, de 1924, por exemplo, são marcados por tais contradições. Há uma sequência de *takes* que mostra uma área externa e logo em seguida uma área interna, um *take* com figuras predominantemente retas e logo em seguida um *take* com linhas arredondadas, um *take* com um personagem apenas e em seguida um com diversos personagens e assim por diante. No caso de *Greve*, a apresentação dessas contradições, aliada ao contexto do filme, que mostra como uma greve de trabalhadores da indústria terminou com um cruel massacre exercido pela polícia, visa refletir sobre a luta de classes, a antinaturalidade do capitalismo e a vitória da repressão do Estado burguês caso os trabalhadores não consigam se organizar com efetividade. Existe uma clara intenção didática no uso da montagem. Ela anseia ensinar ao trabalhador as contradições da vida, às quais ele deve se opor em luta organizada, o que pode ser

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uLiNKaUp0AA>> (08/12/2016).

comprovado por uma epígrafe atribuída a Lênin no começo do filme: “The strength of the working class is the organization. Without organization of the masses, the proletariat is nothing. Organized, it is everything. Being organized means unity of action, the unity of practical activity.”⁶¹

Ser didático dessa forma, digamos, panfletária não era um fim da colagem de Max Ernst. Nesse sentido ele está de acordo com o conceito dos surrealistas. O surrealismo não tem o fim de ser didático ou de levar o seu expectador a deduzir algo previamente pensado pelo criador da obra. O movimento que a contemplação da obra de arte surrealista deveria provocar no expectador é de mergulho na própria subjetividade para que haja no indivíduo a percepção de que outros mundos são possíveis. Que mundos são esses não é algo que o artista surrealista deve delimitar, como Eisenstein e Brecht fazem. Basta que o expectador perceba que a realidade pode ser muito mais ampla do que ele supunha. Em seu desenvolvimento histórico, o movimento surrealista se coloca a serviço da esquerda, conforme o visto no item 1.3. Mas isso não está presente nas obras em forma panfletária, como acontece em Eisenstein. Quando Aragon escreve algo mais politicamente engajado, briga com Breton. A mudança política deveria vir a partir de uma mudança da subjetividade do indivíduo.

Em resumo, o conceito de **colagem** que adotarei neste trabalho:

- deriva especialmente do próprio Ernst. Trata-se da aproximação de realidades distintas, subtraídas de seus contextos originais e reunidas em um novo contexto, o que cria um novo significado;
- será considerado um sinônimo montagem, já que o próprio Ernst usa termos gerais que podem ser aplicados aos dois procedimentos. Ou seja, conceitualmente, tanto colagem quanto montagem serão a aproximação de realidades distintas em um novo contexto. Uma pequena diferenciação terminológica se dará por conta da forma de expressão artística. Tal diferenciação será baseada no uso de tesoura e cola para realizar a arte: na

⁶¹ O mesmo se poderia dizer do caso de Brecht e de seu teatro épico. Com o “efeito de distanciamento”, Brecht deseja tirar o espectador da posição contemplativa da obra teatral e fazer com que ele reflita sobre o que está acontecendo no tablado. Alguns artifícios para tirar o espectador da posição passiva são justamente vem da técnica da montagem, na medida em que o diretor propõe no decorrer da peça a adição de elementos externos à trama, como placas, cartazes, diálogos dos atores (que saem momentaneamente da condição de personagem e retomam sua identidade real) com a plateia e músicas que provoquem a reflexão. (cf. RODRIGUES, 2010, p. 55-70).

narração, no filme e nas artes plásticas, falarei de montagem; nas artes plásticas que usarem usam tesoura e cola, falarei de colagem;

- não propõe discussão sobre a disparidade de materiais usados; há uma busca pela harmonia na composição das figuras;
- não é, no caso de *Uma Semana de Bondade*, um procedimento derivado do automatismo surrealista ou outros experimentos que levem em conta a questão da coincidência;
- não possui um fim panfletário do ponto de vista político.

3 Narratividade e personagens

Neste capítulo, procurarei deixar definir alguns conceitos que retomarei nos capítulos de análise. O primeiro deles é a ideia de narratividade. Segundo Abbott (2014): “Narrativity is still commonly used in two senses: in a fixed sense as the ‘narrativeness’ of narrative and in a scalar sense as the ‘narrativeness’ of a narrative, the one applied generally to the concept of narrative, the other applied comparatively to particular narratives” (online). Mais para frente em seu artigo, Abbott diz:

In short, if narrative itself is a “fuzzy concept”, narrativity is a term more closely attuned to its fuzziness. This practical advantage of the term has also abetted the development of a transgeneric and transmedial narratology that includes narrative in genres and media where words are no longer central to narration and where readers become viewers and even active participants. It has even facilitated consideration of narrativity in media that lack expectations of eventfulness (lyric poetry), sequentiality (painting) [...] (ibid, online).

Ou seja, graças à fluidez do termo “narratividade”, podemos investigar a capacidade de contar histórias de expressões artísticas multimidiáticas, como é o caso de *Uma Semana de Bondade*. Isso nos leva ao conceito de narratividade não apenas em textos, mas também em mídias visuais como a pintura, a fotografia e mesmo a colagem.

Em sua revisão sobre como a narratologia trata a narração em imagens, Horváth (2011) afirma que os teóricos debruçam-se mais sobre as desvantagens da narração em imagens do que propriamente sobre as vantagens. Uma grande desvantagem da narração em imagens, segundo esses teóricos, seria o fato de que a imagem tende a escolher um momento isolado da ação e faz com que se exija do observador um trabalho de reconstrução de eventos, que muitas vezes acaba por ficar cheio de lacunas. Horváth lembra, contudo, que a narração escrita opera de forma similar, pois em uma história o narrador também seleciona os momentos relevantes da ação e ignora os tidos como irrelevantes (cf. HORVÁTH, 2011, p. 70-75).

Para Ryan (2014) a narração em imagens pode ser dividida em três tipos: a monofásica, a polifásica e a serial. Na narração monofásica, segundo Ryan, uma cena é retratada em uma única tela. Um momento de uma determinada ação é registrado e fixado em imagem, via de regra, em seu ponto alto, para que dele se reconheça algo. Ryan aponta a arte holandesa do século XVII como bom exemplo dessa narrativa em imagem e afirma que, em tais exemplos, a narratividade depende de perguntas que a

própria obra não consegue responder, tais como origem dos personagens e consequências de seus atos. A “vantagem” da narrativa monofásica é, segundo Ryan, o fato de ela conseguir abarcar melhor como espacialidade e a eventual beleza de cenários e personagens. A narrativa polifásica, por sua vez, seria aquela na qual duas cenas diferentes dividem o mesmo quadro, geralmente separadas por um elemento arquitetônico presente na pintura. Como exemplo, ela cita o quadro “The Dance of Salome and the Beheading of St. John the Baptist”, de Benozzo Gozzoli, onde é possível ver, ao mesmo tempo, a dança de Salomé e, em uma sala separada, a decapitação de João Batista (cf. RYAN, 2014, online). O que Ryan chama de narrativas dinâmicas já pode ser encaixado no conceito de “arte sequencial”.

Por sua vez, McCloud, em seu livro sobre quadrinhos, também afirma que a narração se dá de forma sequencial, ou seja, o que cria a narração é a colocação de uma imagem depois da outra, em boa parte das vezes com uma relação de causa entre a anterior e as próximas. Em seguida ele estende essa ideia a vários outros tipos de narração feita por imagens, não apenas por quadrinhos (cf. McCLOUD, 2005, 7-22). Exemplo conhecido da narração por imagens seriam os vitrais de igrejas que contam histórias bíblicas. Imaginemos uma série de vitrais narrando a crucificação de Cristo, por exemplo. Em cada uma das janelas coloridas observa-se um fato importante dessa história. Em uma o beijo de Judas, em outra o julgamento de Jesus por Pilatos, em outra a *via crucis*, em outra a crucificação e na última a ressurreição. Remontar a narração nesse caso é mais fácil, pois é possível estabelecer relações de causa e consequência.

Para McCloud, na arte sequencial, a narração tem participação ativa do leitor. Quando McCloud fala das assim denominadas “sarjetas” (intervalo entre os quadros de uma história em quadrinhos) destaca que é nelas (e, conseqüentemente, em qualquer intervalo entre duas ou mais imagens de uma narrativa em imagens, seja ela quadrinho ou não) que essa participação ativa se dá. No exemplo dos vitrais: se na primeira janela vê-se o beijo de Judas e, na segunda, o julgamento de Jesus, para McCloud, o observador tende a criar uma relação de causalidade entre os dois eventos. Assim, mesmo sem conhecer o relato bíblico, ele pode chegar à conclusão de que o beijo de alguma forma influenciou no julgamento. “Conclusão” é o termo usado por McCloud para denominar o processo no qual o observador é ativo (cf. id.ibd.).

O espaço ocupado pela “sarjeta” depende da intenção do artista em relação ao enredo que monta e em relação à conclusão que pretende obter do observador. McCloud arrola alguns tipos de transição entre as imagens de uma narração, dentre as quais se destacam:

- i) a “transição ação-a-ação”, caracterizada por uma mesma cena, enquadrada em momentos pouco distantes; na obra de McCloud, um exemplo que ilustra essa forma de transição é um quadro em que um carro aparenta correr em alta velocidade e, no quadro seguinte, aparece envolvido em um acidente;
- ii) a “transição tema-a-tema”, caracterizada por mostrar dois momentos da mesma cena, em um tempo mais distante e em espaços distintos; exemplifica-se essa transição com um quadro no qual um homem apunhala outro; no quadro seguinte, vê-se um *take* amplo da cidade com um balão de “EEYYAA”, que representa o grito de dor da vítima;
- iii) a “transição cena-a-cena”, caracterizada por grandes distâncias de tempo e espaço entre as imagens, mas dentro do mesmo tema; exemplifica-se essa transição com três quadros diferentes, nos quais cada um contem um agricultor segurando frutas e legumes em uma parte diferente do mundo;
- iv) a “transição aspecto-a-aspecto” caracteriza-se pelo enfoque de vários espaços em um mesmo momento ou de uma mesma cena. Para exemplificar esse tipo de transição, McCloud esclarece que em mangás, vários espaços de uma casa são mostrados em quadros diferentes antes de alguma ação; o objetivo deste tipo de transição seria o de criar um clima ou incentivar o leitor à reflexão;
- v) a “transição non-sequitur” caracteriza-se por uma sequência de quadros sem nenhuma conexão; para exemplificar este tipo de transição McCloud mostra uma sequência de dois quadros onde o primeiro representa uma nave espacial e o segundo um casal em uma fazenda (cf. id. p. 70-74).

Em todas essas transições, em maior ou menor grau, o assim chamado processo de conclusão por parte do leitor atua de modo a completar a ação mostrada por partes nos quadros.

Um dos aspectos do processo é o conhecimento da ordenação dos quadrinhos. McCloud afirma que no ocidente a leitura se dá horizontalmente, da esquerda para a direita, de cima para baixo; os quadrinhos adotam o mesmo alinhamento. Outro aspecto do processo é a experiência de mundo do leitor, pressuposta pelo autor. No exemplo do carro que se acidenta, dado acima, parte-se do pressuposto de que o leitor tenha a noção de que um carro que ande em alta velocidade tem chances de se acidentar. Um terceiro aspecto do processo de leitura dos quadrinhos é a conclusão à qual o leitor pode chegar a partir da observação concentrada em apenas um dos quadrinhos. (id. ibd.).

McCloud dá como exemplo quadros em extremo close-up, que exigem que o leitor reconstrua o restante da imagem, como no caso do close-up em um rosto com expressão de dor, mostrado logo após a cena de um acidente. Outro exemplo do processo de conclusão diz respeito a quadros sem figuras, que contêm apenas balões com falas ou onomatopeias. Esse tipo de quadro exige que o leitor conclua o que está acontecendo fora daquele quadro (id., p. 86-89).

Um processo narrativo com imagens semelhante ao dos quadrinhos são as fotonovelas. Segundo Baetens, as fotonovelas surgem nos anos 1940 para explorar o mercado de leitores ávidos por enredos melodramáticos, especialmente na “Europa latina” (Espanha, Itália e França). O autor caracteriza a fotonovela como uma narrativa visual, composta pelo alinhamento de imagens e, na maioria das vezes, acrescida de palavras. A fotonovela se estrutura de modo que quadros se sigam e mostrem um a um uma história de amor (cf. BAETENS, 2014, p. 219-220).

Baetens esclarece que pela característica comercial e alinhamento das imagens em quadros (e a sequência de quadros esperando uma leitura conjunta, ou “conclusão” do leitor, nos termos de McCloud), a fotonovela assemelha-se às histórias em quadrinhos. As diferenças residem no fato de que a fotonovela, por ser fotografada, necessariamente se constrói em uma realidade pré-existente, enquanto o quadrinho, por ser desenho, necessita da construção do mundo ao seu redor. Isso faz com que na fotonovela seja discutida uma questão de enquadramento de imagens e nos quadrinhos uma questão de criação das mesmas (BAETENS, 2014, p. 225-226).

Ao tratar da interação entre palavra e imagens, o autor esclarece que as imagens obedecem a uma lógica de enquadramento e produção, aos quais se adicionam palavras em balões, como nos quadrinhos, para restringir a polissemia das imagens. Baetens

ainda esclarece que em algumas fotonovelas procura-se construir uma narrativa tão clara apenas através de imagens e que nesses casos a palavra seria dispensável (id., p. 235-236).

Outra diferença que pode ser traçada entre as fotonovelas e os quadrinhos, não mencionada por Baetens, é a influência da temática sobre a narratividade. Como a fotonovela quase sempre conta uma história de amor “melodramático”, a sequência de quadros não exige um trabalho tão apurado do leitor, se comparado com os quadrinhos. Em outras palavras, saber o que, em linhas gerais, vai acontecer exigiria menos do leitor de fotonovela do que do leitor de um quadrinho, forma de narrativa de imagens que tende a ter mais revezes.

Apesar de tais diferenças, na fotonovela, as “sarjetas” também existem. São o chamado à reconstrução de uma história que está cortada em alguns momentos. Cabe ao leitor a reconstrução dos fatos de forma linear.

A fotonovela é muitas vezes feita a partir de takes de filmes. Uma diferença entre a narrativa em imagens e o filme, segundo McCloud, consistiria no fato de que a ausência da sarjeta conduz a processos de conclusão diferentes daqueles exigidos pela fotonovela ou quadrinho: “A conclusão da mídia eletrônica é contínua, amplamente involuntária e virtualmente imperceptível. Na história em quadrinhos, a conclusão está longe de ser contínua, e pode ser tudo, menos involuntária.” (2005, p. 68).

Ainda quanto à narratividade em filmes, é interessante frisar que ela depende da montagem. Por suas características técnicas, um filme depende de que suas cenas sejam filmadas separadamente e depois remontadas de modo a criar verossimilhança. A narratividade no filme resulta do sucesso no processo de montagem das cenas.⁶²

Na narração em imagens, é preciso que o observador preencha lacunas entre as imagens. Como cada subjetividade é diferente, é possível concluir que cada leitor interpretará as lacunas da narrativa em imagens de uma determinada forma. É especialmente importante mencionar isso no caso de *Uma Semana de Bondade*, pois neste trabalho não se tentará dar uma interpretação definitiva à obra. O que se fará aqui é oferecer uma interpretação possível, apoiada na descrição do momento artístico em

⁶² Como se viu no capítulo anterior, Eisenstein transcende esse caráter apenas narrativo da necessidade de montagem. Ele procura fazer com que o processo de montagem apareça no filme.

que obra se insere, bem como na investigação do material de saída, de traços biográficos presentes na obra e da origem das epígrafes.

O mesmo trabalho é necessário em relação à análise das “personagens” de *Uma Semana de Bondade*. Jannidis (2012, online) diz que personagem é a “text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like.” Trata-se de figuras humanas ou com aspectos humanos, semelhantes a um humano em aparência ou ações (fala, pensamento etc). As figuras recorrentes em *Uma semana de Bondade* são, em parte, humanas – por exemplo, as mulheres – e, em parte, figuras híbridas, que possuem corpo humano e cabeça de animal, por exemplo. A recorrência de tais imagens em cada capítulo permite imaginar que se trata de figuras alegóricas (como se verá mais adiante), que, porém, não representam apenas uma ideia, mas que também parecem contribuir para a construção de uma narrativa. Pela sua recorrência e participação no que interpretamos aqui como “narrativa”, se falará aqui em personagens.

De forma muito resumida, seria possível dizer que, em um romance, um autor cria um narrador que por sua vez organizará a narrativa, que conta com personagens de diferentes categorias. O modo como a narrativa se estrutura deve garantir a narratividade, capacidade de a história se sustentar segundo os meios que ela mesma cria. Essa seria uma estrutura básica de um romance escrito que o movimento surrealista deseja questionar e que a obra de Ernst, *Uma Semana de Bondade*, também coloca em xeque ao ser denominada como “romance” pelo seu autor.

4 A colagem de Max Ernst até 1934

Do mesmo modo como todas as outras formas de expressão artística que adotou, a colagem de Max Ernst se apresenta de forma plural. Neste item, citarei os diferentes tipos de colagens desenvolvidas por Ernst até o ano de 1934 e me deterei em diferenciar as assim chamadas “colagens sintéticas” e “colagens analíticas”.

Max Ernst se interessa pelo processo de colagem após seu retorno da Primeira Guerra Mundial. Nesta época ele conheceu o dadaísmo, que pregava o desejo de destruição completa das formas convencionais de representação da realidade, dado que tais formas não davam mais conta de expressar o horror daquele momento histórico. Para tal, o movimento dadaísta começa a se valer da colagem. A possibilidade de utilizar elementos da cultura burguesa justamente para romper com o imaginário burguês de representação e de relação artista/público fascina Max Ernst.

As primeiras colagens de Max Ernst datam de 1919 e são as “fotocolagens”. Nelas, o artista usa fotografias como material de saída. A elas adiciona figuras e desenhos. Para equalizar tons de cinza e disfarçar as bordas das figuras coladas às fotografias, utiliza lápis grafite. Um bom exemplo de fotocolagem é *La Santé par Le Sport* (Fig. 38), na qual a fotografia de uma estátua grega tem sua cabeça substituída pela de um inseto. Na mão esquerda, a estátua leva um taco de golfe.

Figura 38: Max Ernst, *La Santé par Le Sport*, colagem sobre papel, 22 X 14, Museum of Art, Philadelphia, 1919.

Fonte: Pinterest⁶³

⁶³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/418905202815229408/>> (20/12/2016)

Ainda com respeito às fotocolagens do período dadaísta de Colônia, podemos citar as “colagens cartão postal”. Nestas, Ernst utiliza como material de saída fotografias extraídas de revistas, bem como algumas xilogravuras extraídas de enciclopédias ilustradas. Figuras das referidas origens são coladas em um fundo branco, que é retrabalhado com grafite e tinta, de modo a aparentar um lugar físico. Além disso, as colagens ganham bordas brancas e alguns escritos, o que lhes garante o aspecto de cartões postais. O exemplo mais famoso desse tipo de colagem é o *Refus d'Apollon* (Fig. 39).

Figura 39: Refus d'Apollon . Colagem. 4 X 15 cms. Coleção privada. New Jersey.

Fonte: WIX, 2009, p. 66.

Um autorretrato de Max Ernst também é significativo para a técnica da fotocolagem: *Punching Ball ou l'Immortalité de Buonarroti* de 1920 (Fig. 40).

Figura 40: Max Ernst, Punching Ball, colagem sobre papel, 44 X 72, 1920.

Fonte: Wikipedia⁶⁴

⁶⁴ Disponível em:

<http://25.media.tumblr.com/0cd29c0c5358d1c8a33ffd9f8777d32a/tumblr_mjonzv9btw1qd9m9xo1_1280.jpg> (20/12/2016).

Gradualmente, Max Ernst muda o material utilizado para as suas colagens. Se suas primeiras experiências com colagem em 1919 tiveram como base quase sempre fotografias, com o passar dos anos, ele passa a usar também xilogravuras, cuja origem eram enciclopédias francesas ilustradas do século XIX, além de ilustrações de romances folhetinescos, também franceses e também do século XIX. Para o artista, uma vantagem da xilogravura sobre a fotografia residia no fato de a xilogravura permitir um encaixe melhor entre as figuras coladas, sendo assim pouco necessária a interferência do lápis.

As colagens em xilogravura de Max Ernst se subdividem em dois tipos: a sintética e a analítica.

4.1 A colagem sintética

Konnertz (1980) explica a colagem sintética da seguinte forma:

Die Illustrationen für diese beiden Bücher [*Répétitions* e *Les Malheurs des Immortels*] und etwa 20 weitere Arbeiten führen seit 1921 als erste die „synthetische Collage“ vor. Max Ernst fügt darin aus verschiedenen Vorlagen herangezogenen Einzelelemente in einem von ihm gesetzten Bildrahmen zusammen. Blättern wir die Bücher durch und führen wir die Collagen vor Augen, so fällt auf, dass die Darstellung fast immer vor einem leeren Bildfond gestellt ist. Sie entsprechen darin den Klischeedruckzeichnungen, Durchreibezeichnungen und Übermalungen und bilden fast nirgends eine komplette, in sich ruhende Szene. Sie streben, wie wir feststellen können, häufig, über ihren Bildrand hinaus. Der ausserhalb der Darstellung liegende Raum spielt, assoziativ die Collagesujets erweiternd, in sie hinein. (KONNERTZ, 1980, p. 66-67).⁶⁵

Esse tipo de colagem é aquela completa em si mesma, desprovida de um contexto externo a ela. Quando colocadas em sequência dentro de um mesmo volume, como em *Répétitions*, não podemos falar de fio narrativo, senão no máximo em uma coerência criativa.

Em se falando da lógica interna de cada imagem, a colagem sintética goza, se comparada com a analítica, de uma maior liberdade de ordenação, ou seja, nas colagens

⁶⁵ Tradução: As ilustrações para esses dois livros [*Repetitions* e *Les Malheurs des Immortels*] e cerca de outros 20 trabalhos exemplificam, desde 1921, a "colagem sintética". Max Ernst introduz elementos isolados de diferentes modelos em uma moldura estabelecida por ele. Quando folheamos os livros e observamos as colagens, salta aos olhos que a representação quase sempre é colocada sobre um fundo vazio. Elas correspondem aos desenhos de clichê tipográfico, desenhos de fricção, e sobrepinturas, e quase nunca resultam em uma cena completa ou fechada em si. Elas frequentemente desejam sair da moldura, como podemos ver. O espaço exterior da representação entra em jogo, expandindo de modo associativo o tema da colagem.

sintéticas não há qualquer submissão a qualquer ordem pré-estabelecida.⁶⁶ Sua ordenação e a “centelha”⁶⁷ criada obedeceriam apenas a uma lógica interna. Há ainda a opção do artista de, em alguns trabalhos específicos, priorizar determinado tipo de figura, que se repete em várias colagens, bem como a opção de adicionar legendas às colagens.

O processo de criação de uma colagem desse tipo se inicia pelo recorte de figuras diversas que comporão a imagem. De acordo com o desejo de expressão do artista, essas figuras são dispostas em um fundo branco. O resultado é uma espécie de enigma pictórico. A aproximação dos elementos não era aleatória para Max Ernst; muito pelo contrário, ele pensava de modo bem preciso como queria compor cada colagem, tendo como fim a formação de uma nova ordem pictórica.

Uma característica da busca por tal ordem pictórica é o convite que ela faz ao seu observador de pensar a composição da colagem em conjunto com o artista. O estabelecimento da nova ordem pictórica exige o estabelecimento de uma nova relação entre artista e observador. Ernst renova essa relação chamando o observador a pensar para fora dos limites da colagem; a arma de que se vale para fazer isso é a colocação de elementos cortados nas bordas das colagens, o que instiga o observador a pensar como aquela figura terminaria ou seria para além das suas molduras.

Objetivamente, o que mais chama atenção do processo descrito acima é a colocação, em muitas colagens sintéticas, de braços que surgem das bordas da imagem, geralmente apontando ou segurando algo. A ideia é que o observador seja instigado a se questionar a respeito do corpo ao qual pertenceria aquele braço. Nesse sentido, o ausente ganha uma dimensão importante, pois ele precisa ser recriado pelo observador. Mas, se o que a colagem apresenta é o estabelecimento de uma nova ordem pictórica, como pensar a respeito do que está configurado fora dela? Explico com um contraexemplo. No quadro *Paisagem com a Queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel (1525, ? – 1569, Bruxelas) (Fig. 41), existe um braço, mas o resto do corpo não é visível ao observador.

⁶⁶ Veremos que nas colagens analíticas há a submissão da colagem a uma lógica espacial dada por alguma das figuras. Em outras palavras, as colagens analíticas tem um plano de fundo pouco alterado pelo artista.

⁶⁷ “Centelha”, no sentido dado por Pierre Reverdy (cf. item 1.1.2) ao termo. Centelha é o nível do estranhamento oriundo da aproximação entre duas realidades díspares em uma obra de arte surrealista. Quanto maior a disparidade entre os elementos aproximados, mais forte a centelha.

Figura 41: Pieter Bruegel, Paisagem com a Queda de Ícaro, óleo sobre tela, 63 X 90, Museum van Buuren, Bruxelas, 1560.

Fonte: Wikipedia⁶⁸

O personagem encontra-se submerso na água do mar e só o braço fica visível no quadro. Contudo, nesse caso, o observador, se possuir a referência cultural esperada, conseguirá concluir que o dono do braço que se afoga é Ícaro. Pode-se concluir, portanto, que a figura do braço encontra um referente no arcabouço cultural, o que permite ao observador reconstruir o que não está expresso. Mas e no caso de *Les Moutons* (Fig. 42), de Max Ernst? A quem pertenceriam os dois braços, um em cada canto da colagem?

Figura 42: Max Ernst, Les Moutons, colagem sobre papel, 1922.

Fonte: Pinterest⁶⁹

O observador é convocado a auxiliar na reconstrução do mundo, não o mundo facilmente reconstituível por ele desde que tenha o arcabouço cultural necessário, como no caso de Bruegel, mas sim deste mundo novo, proposto por Max Ernst.

⁶⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paisagem_com_a_Queda_de_%C3%8Dcaro> (20/12/2016)

⁶⁹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/331296116310826333/>> (20/12/2016)

Uma última característica importante das colagens sintéticas de Max Ernst seria a recorrência de figuras. Em algumas colagens, aparecem figuras cuja simples presença já traz ao observador um significado historicamente construído. Contudo, devido ao seu reposicionamento, muda também a interpretação da imagem, o que faz com que ela ganhe novo significado (cf. KONNERTZ, 1980, p. 68.)

Para abordar tais questões de maneira mais concreta, comentarei uma colagem sintética de Max Ernst (Fig. 43), que estampa a capa da primeira edição da coletânea de poemas de Paul Éluard denominada *Répétitions*.

Figura 43: Max Ernst. Capa de *Répétitions*. 1922.

Fonte: Pinterest⁷⁰

A colagem tem como imagem central um olho. De cada um dos quatro lados do quadro aparece uma mão. A mão que vem do lado esquerdo atravessa toda a colagem, chegando ao outro extremo. A mão que vem do lado superior segura algo parecido com um pedaço de papel. A mão da parte inferior da colagem segura, juntamente com a mão que vem da direita, um barbante que atravessa o olho. No plano de fundo, traços diagonais em degradê de cinza completam a colagem. Vê-se na capa de *Répétitions* a maioria das características da colagem sintética de Max Ernst.

Em primeiro lugar, a base para a colagem é o papel em branco. Diferentemente do que se verá na colagem analítica, não há um componente espacial na colagem que pré-determine sua ambientação (como o uso do ambiente de uma rua ou quarto como plano de fundo). Apenas os traços em diagonal compõem a parte posterior da colagem. As figuras que formam a colagem - braços e uma esfera da qual se fez um olho (vale lembrar que a figura do olho também é montada artificialmente a partir de colagem e

⁷⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/457748749600147339/>> (20/12/2016)

interferências do lápis do artista) - são bem fragmentadas. Essas figuras agrupadas fazem da colagem não uma cena, pois ela não é dotada dos mínimos fatores que a tornariam passível da denominação de cena, mas sim de um “enigma”, uma nova categoria de arte pictórica, diferente do quadro de cena, retrato ou outras formas tradicionais.

A condução do olhar para fora da colagem é sugerida, pois vemos quatro mãos vindas das quatro margens da colagem. É possível que se proponha ao observador que se questione a respeito do que completaria aquela imagem, o que se torna desafiador na medida em que a realidade apresentada pela colagem não encontra correspondência na experiência nem no arcabouço cultural do observador. Observa-se que braços, olhos e cordas são imagens da experiência cotidiana, que, na colagem de Ernst, são representadas de forma incomum, não da forma como se apresentam na experiência. A colagem apresenta uma tensão entre duas figuras do imaginário comum: mãos e olhos. Nesse imaginário, a mão costuma representar a ação ou mesmo o trabalho ou serve como metonímia de ação ou trabalho; enquanto o olho representa a capacidade de visão.

Viu-se acima que a presença de elementos parcialmente dentro, parcialmente fora da colagem sintética de Max Ernst tende a funcionar como um chamado ao observador para que ele ative sua capacidade de criar um mundo novo a partir da colagem. Quando a figura que chama o observador ao trabalho conjunto de recriar a realidade é ela também um símbolo do trabalho (no caso, a mão), resulta uma elevação na potência do chamado ao trabalho conjunto e, mais do que isso, a ideia de que o trabalho conjunto de recriação da realidade é uma sugestão da própria colagem.

Na colagem de *Répétitions*, as mãos seguram barbantes que atravessam um olho, o que faria com que esse olho perdesse sua livre capacidade de se movimentar, uma vez que se encontra preso ao barbante. Ora, se as imagens que representam o convite ao trabalho conjunto de reconstrução do mundo seguram o olho – e sua livre capacidade de se movimentar -, resulta desse embate que o trabalho ativo de reconstrução do mundo deve balizar o olhar. Em outras palavras, há uma sugestão de superioridade da ação efetiva sobre a ação contemplativa. Em uma interpretação mais ousada, seria possível até dizer que a ação efetiva destrói a ação contemplativa, isso se se tiver em mente que um olho perfurado não poderia mais enxergar.

Note-se, por fim, que as figuras podem assumir na tradição artística significados cristalizados. A retirada de seu contexto original e sua reorganização em uma nova realidade passam a sugerir algo novo, não apenas no plano da imagem em si (no caso, essa colagem “enigma”, até então sem referentes diretos na história da arte), mas também no modo como ela sugere conteúdo a partir de interpretações (no caso, a sugestão da subordinação da contemplação à ação coletiva).

4.2 A colagem analítica

As colagens analíticas separam-se das colagens sintéticas por um período de sete anos. As últimas colagens sintéticas de Max Ernst datam de 1922, ano em que se muda para Paris. A partir daí ele só voltaria a produzir colagens em 1929. No período que vai até 1934, são colagens analíticas os três romances de colagem de Max Ernst: *La femme 100 Têtes* (1929), *Rêve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Uma Semana de Bondade* (1934).

A colagem analítica, no geral, caracteriza-se pela subordinação a um contexto. Diferentemente da sintética, que era iniciada sobre um papel em branco, e tinha as figuras de xilogravura trabalhadas nele, ajustadas com a ajuda de traços feitos a lápis, na colagem analítica há um cenário pré-determinado ao qual são adicionadas outras figuras.

Na maioria dos casos, Max Ernst retirava esses cenários de romances triviais franceses do século XIX. Werner Spies (1979), em sua obra *Collage: Inventar und Widerspruch*, fez um trabalho detalhado de identificação desse material de saída. As figuras humanas componentes das colagens analíticas são oriundas dos mesmos romances. Figuras animais ou referentes a quaisquer outros campos da ciência (antropologia, história, religião, etc.) são oriundos das enciclopédias ilustradas, como a *Histoire Naturelle*.

Ao contrário da sintética, a colagem analítica é quase desprovida de retoques feitos a lápis; quando os retoques são feitos, sua função é meramente esconder algumas imperfeições de um papel colado sobre outro. As figuras adicionadas ao espaço pré-determinado formam cenas. Dispostas umas após as outras em romances de colagem,

ganham também um contexto. Cada um dos três romances de colagem possui, portanto, uma coerência interna, obedece a uma lógica própria, sempre ligada ao conceito surrealista de quebra da tradição, tanto na figuração quando na configuração de aspectos que criam narratividade.

Diferentemente das colagens sintéticas, as colagens analíticas não chamam a atenção do observador para fora da figura. Ao folhear os romances de colagem, o observador também é convidado a um exercício de compreensão da lógica interna de aspectos narrativos ali contidos. E não existe apenas o desafio de compreensão da lógica interna, como há também o desafio ao próprio ato de leitura, já que a narratividade é construída, sobretudo, pela imagem.

De forma geral, as colagens em xilogravura de Max Ernst podem ser comparadas como mostra a tabela abaixo:

	Colagem sintética	Colagem analítica
Período de produção	De 1919 a 1922	De 1929 a 1934
Base da colagem	Papel em branco	Cenário pré-determinado
Retoques a lápis	Mais usados. Integrantes da colagem	Menos usados. Forma de acabamento
Colagem se configura como...	Enigma	Cena
Presença de contexto	Não	Sim
Elementos que chamam a atenção para fora da colagem	Sim	Não

4.2.1 La femme 100 Têtes

Até hoje, *La Femme 100 Têtes* é o romance de colagens mais comentado e analisado de Max Ernst. Com uma introdução escrita por André Breton, o romance é composto por 147 colagens elaboradas, da mesma forma que os outros, de romances triviais e enciclopédias ilustradas. Quase todas as colagens vêm acompanhadas de legendas escritas por Ernst.

O livro não apresenta uma ação com começo, meio e fim, o que quebra a expectativa inicial gerada em torno do termo “romance”, que designa a obra. O que se constata no decorrer da obra é uma série de colagens que apresenta uma coerência interna, mas não desenvolvem uma narrativa tradicional. A obra propõe justamente uma

quebra no modo tradicional de representar. Nada mais coerente com os princípios do surrealismo daquele tempo.

A discussão proposta pelo primeiro manifesto surrealista coloca em xeque os métodos tradicionais de representação artística. André Breton trata o romance de um modo peculiar. Vale a pena citar novamente o trecho:

Se o escrito de informação pura e simples de que a frase precipitada é exemplo tem emprego corrente nos romances certamente é por não ir longe a ambição dos autores. O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada notação sua, me faz pensar que estão se divertindo, eles, à minha custa. Não me poupam nenhuma hesitação do personagem: será louro, como se chama, vamos sair juntos no verão? Outras tantas perguntas resolvidas decisivamente, ao acaso; só me restou o poder discricionário de fechar o livro, o que não deixo de fazer, ainda perto da primeira página. E as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns (Breton, 2009, p.3).

O modo como cada artista desenvolveria a sua revisão dos moldes tradicionais era livre. Max Ernst optou por partir de elementos da realidade histórica burguesa e reordená-los em forma de colagem.

No caso de *La Femme 100 Têtes*, o processo de reordenação de elementos de uma “ordem burguesa” já se mostra na escolha de romances folhetinescos como os materiais de saída para as colagens, na medida em que as figuras encontradas ali, em um primeiro momento serão familiares ao observador, mas logo se tornarão estranhas, dada sua reordenação. Em um contexto mais amplo, há também a adoção da forma artística narrativa burguesa por excelência, o romance, para que se a transforme em uma forma não narrativa. Nesse jogo de reconhecimento e estranhamento, o leitor, acostumado a sempre encontrar relações espaciais, temporais e causais de forma clara, não as encontrará em *La Femme 100 Têtes*. Wix (2009) chama o resultado dessa relação de identificação e estranhamento de “narrativa não narrativa”. A narratividade do romance se constrói a partir da organização das imagens, além dos comentários na forma de legendas que elas tem.

Os comentários das colagens possuem relações com muitos outros textos. Para mencionar dois exemplos, cito o irônico “verbrechen oder wunder: ein vollständiger mensch”⁷¹, que teria uma relação com a tradição humanista, e o “ihr lächeln aus feuer

⁷¹ Tradução: crime ou milagre: uma pessoa completa. Segundo Wix: Die Übersetzung mit „vollständig“ aus französisch „homme complet“ in Analogie zu „pain complet“, Schwarzbrot, das Brot, bei dem alle Bestandteile des Kornes nach dem Mahlprozess vollständig erhalten bleiben, wäre ein weiterer Beleg für

wird als schwarzer reif und weisser rost auf die flecken der berge niederfallen”⁷², que segundo Wix, retoma esquemas de cores usados em contos de fadas (cf. WIX, 2009, p. 157-162).

Nesse sentido, a configuração da narratividade, num “romance” de colagens, apresenta níveis diferentes. Vale lembrar que Wix não utiliza em sua análise o termo narrador, nem sequer texto para a obra, admitindo o uso do termo “textura”, já que não é possível localizar uma ação neste romance, mas uma série de referências que o transformam num caleidoscópio de motivos (cf. WIX, 2009, p. 141-143).

Voltando à questão da narratividade no romance, no interior de cada uma das imagens, existe a colagem de elementos. Quando finalizada, essa colagem recebe um texto em forma de legenda que, por ser um elemento distinto (tanto no que se refere a tipo de expressão, na medida em que um texto é aproximado de uma imagem em relação ao conteúdo, pois os conteúdos escritos pouco auxiliam o leitor na compreensão da imagem), pode ser entendido também como montagem. Essa estrutura se repete nas 147 imagens do romance, postas uma após a outra, o que faz com que a obra se constitua em forma de montagem.

Em relação aos personagens, é possível deduzir que haja uma protagonista no romance, mas que também é uma ideia: a mulher. Ideia porque a mulher aparece em todas as colagens, mas não é identificável, não se trata de uma mulher específica e sim de uma mesma ideia que se mostra de maneiras diferentes a cada colagem. Wix localiza várias identidades que a figura feminina assume ao longo do romance. Nas legendas, a mulher recebe várias alcunhas, como por exemplo, “Wirrwarr” [loucura], “Germinal” e “Schöne Gartnerin” [bela jardineira].

A denominação “Wirrwarr” ligaria a mulher à ideia de loucura e da perda de qualquer entendimento lógico:

das eingangs beschriebene Verfahren Max Ernst, mit wortwörtlichen Übersetzungen das poetische Potential auszuschöpfen, das im Dichten zwischen den Sprachen liegt. So unterwandert die Übersetzung mit ein „vollständiger Mensch“ in Anspielung auf “pain complet” ironisch den “homme complet“, den ganzen Mensch im Sinne des humanistischen Ideals. (Wix, 2009, p. 144). Tradução: A tradução com “completo” do francês “homem completo”, em analogia com “pão preto”, o pão no qual todos os componentes do trigo permanecem integralmente depois do processo de moagem, seria outra evidência do método inicial descrito por Max Ernst, de esgotar, com traduções literais, o potencial poético, que há em criar entre os idiomas. Assim a tradução em uma “pessoa completa”, em sugestão a “pão integral” [pain complet] infiltra-se, ironicamente no “homem completo”, no sentido humanista do termo.

⁷² Tradução: Seu sorriso de fogo cairá sobre as manchas das montanhas como geada negra e ferrugem branca.

Er [Wirrwar] evoziert die übertragene Bedeutung der Kopflosigkeit im Sinne des Durcheinanders, des Ausschaltens des Verstandens im Überschwang der Gefühle, was die Aussage ‚Wirrwar, himmelhochjauchzend, zu tode betrübt‘, inhaltlich bestätigt. (WIX, 209, p.167).⁷³

“Germinal” se relaciona à obra homônima de Zola e ainda à biografia de Max Ernst, na medida em que Germinal é o nome dado a uma insurreição jacobina ocorrida durante a Revolução Francesa, insurreição que aconteceu no dia 2 de abril, dia do aniversário de Max Ernst. “Schöne Gärtnerin”⁷⁴, por sua vez, faz referência a uma colagem de Max Ernst (Fig. 44).

Figura 44: Max Ernst, Die Schöne Gärtnerin, colagem sobre papel, 1922.

Fonte: Janthor⁷⁵

Em entrevista a *Der Spiegel*, em 1970, Max Ernst afirma também:

Spiegel: „ ‚La belle jardinière‘ ist ein beziehungsreicher Titel, so wird eine Raffael Madonna im Louvre genannt...”

Max Ernst: „Nicht nur das. ‚Le belle jardinière‘ ist auch ein Wernerhaus in Paris, eines der ganz altmodischen, für Leute, die aus der Provinz kommen, um ihre Knaben anzuziehen. Das hat mich verleitet, den Titel zu wählen, diese parisier Gegenwart gleichzeitig mit Raffael.“ (apud WIX, 2009, p.171).⁷⁶

⁷³ Tradução: Ele evoca o significado exagerado da ausência de cabeça, no sentido da confusão, do desligar do entendimento na exuberância do sentimento, o que a afirmação “Wirrwar, gritando de alegria aos céus, entristecida de modo mortífero”, confirma.

⁷⁴ Tradução: A bela jardineira.

⁷⁵ Disponível em:

<<http://www.janthor.com/neogeo/zwei/fthings/maxErnst/maxErnstDieSchoeneGaertnerin.jpeg>> (20/12/2016).

⁷⁶ Tradução: Spiegel: “‘a bela jardineira’ é um título rico em acepções; esse é o nome de uma Madonna de Rafael...” Max Ernst: “Não apenas isso. ‘A bela jardineira’ também é o nome de uma loja de departamentos em Paris, uma bem démodé, para pessoas que vem da província vestir seus filhos. Isso me guiou a escolher o título, esse presente parisiense ao mesmo tempo com Rafael.”

Logo, a expressão "Schöne Gärtnerin" tem quatro acepções: a arte de Rafael, a santidade de Maria, a loja de departamentos e a própria arte de Ernst.

Indo um pouco mais além, pode-se pensar que a protagonista do romance é também uma colagem, tanto em sua forma pictórica, claro, como também na forma como é construída no plano do discurso pelos comentários que remetem a várias referências diferentes.

Outro “personagem” do “romance” é o pássaro Hornebom. Tal como a mulher, o pássaro também é construído com a união de diferentes referências. A primeira delas encontra-se na biografia de Max Ernst. Quando criança, ele teve um pássaro de estimação com o nome de Hornebom. Coincidentemente, o pássaro morreu no mesmo dia em que a irmã de Max Ernst nasceu. O fato marca o artista e ganha inclusive espaço em sua autobiografia:

Der Vogelobre Hornebom. Ein Freund names Hornebom, ein kluger, buntgeschekter, treuer Vogel, stirbt in der Nacht; ein Kind, das sechste in der Reihe, kommt in selbiger Nacht zum Leben. (ERNST, apud SPIES, 1979, p. 128).⁷⁷

Esse fato pode ser compreendido como um “acaso objetivo”⁷⁸ que terá reflexos na carreira do artista, pois em toda sua obra é possível identificar a presença de Hornebom como alterego do artista. Em outras referências, o pássaro representa o desejo de fuga do artista. Um exemplo disso é o texto *Was ist ein Wald?*, mencionado anteriormente. Assim, o pássaro representa tanto uma referência à infância do artista quanto um desejo de fuga, estabelecendo uma tensão entre desejo de retorno à infância e o desejo de emancipação do adulto.

O pássaro aparece em várias colagens de *La Femme 100 Têtes* e é citado em muitas das legendas, dentre as quais a seguinte: “Hornebom, trunken von frucht und wut, findet seinen vogelkopf wieder und bleibt zwölf tage bewegungslos zu beiden seiten der tür”.⁷⁹ (WIX, 2009, p. 156). Nesse momento, é revelado que tanto o pássaro quanto a mulher possuem a mesma característica: possuem uma cabeça (Hornebom sua “vogelkopf” e a mulher, cem) e ao mesmo tempo não possuem nenhuma. O título do

⁷⁷ Tradução: O pássaro Hornebom. Um amigo de nome Hornebom, um pássaro esperto, malhado, morre na noite; uma criança, a sexta na fila, nasce no mesmo dia.

⁷⁸ “Acaso objetivo” era o termo que surrealistas utilizavam para denominar coincidências da vida que pudessem servir de matéria para obras. Dependendo da experiência, esses acasos poderiam ter influência de forças ocultas (cf. WILLER apud GINSBURG, 2008, p. 323-330).

⁷⁹ Tradução: Hornebom, bêbado de frutas e ira, encontra sua cabeça de pássaro novamente e permanece doze dias imóvel dos dois lados da porta.

romance deixa essa característica clara para a mulher, mas apenas na legenda supracitada vê-se que o pássaro também possui tal marca de ter e ao mesmo tempo não ter cabeça. No caso do pássaro, a cabeça é perdida e posteriormente reencontrada, o que faz com que, durante algum tempo, ele não tenha cabeça.

É possível dizer que a construção do pássaro também se dá por montagem, pois além de ser adicionado às cenas pelas colagens, o pássaro também é, no plano textual, composto de referências diferentes.

No romance, tempo e espaço não são claramente dados. Pela origem dos materiais de saída, sabe-se que os espaços são aqueles onde outrora se passavam as aventuras folhetinescas dos romances do século XIX. Um tempo de narração determinado também não existe. Essas indeterminações sobre tempo e espaço encontram-se em consonância com o momento que o surrealismo vivia.

Vimos até aqui que *La Femme 100 Têtes* é um grande conjunto de montagens e colagens em vários níveis diferentes: cada página do romance é uma colagem, pois reúne figuras de diferentes origens em um mesmo ambiente. A essa colagem pictórica soma-se a legenda, formando uma montagem de imagem e texto. A união de 147 montagens de imagem e texto forma o romance. Em sua estrutura narrativa, existe o que se chama de “textura” ao invés de texto. A protagonista seria uma mulher que, ao mesmo tempo, tem 100 cabeças e não tem nenhuma, mulher cuja identidade é constituída por diferentes referências (Wirrwarr, Germinal, Schöne Gärtnerin, entre outros). De forma parecida, o personagem masculino é feito de elementos autobiográficos e acaso objetivo. Os espaços são específicos de cada figura, não há um lugar em comum entre as colagens. Há momentos específicos, mas não há uma linha temporal.

A montagem e a colagem são os princípios formativos básicos de *La Femme 100 Têtes*, em uma grande experimentação estética, muito bem alinhada às ideias do surrealismo, tais como quebra do paradigma tradicional de representação, desconstrução da forma do romance e criação de uma realidade posicionada acima daquela que o homem apreende sensivelmente.

A quebra do modelo tradicional de representação tem a ver com o momento histórico vivido. Em fins de anos 20 do século XX, as vanguardas artísticas já viam a

necessidade de se representar o homem e a sua realidade de outra forma, por conta de tantos acontecimentos como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa. O mundo parece mais dividido e as formas artísticas tradicionalmente conhecidas não servem mais para abarcar essa realidade. São necessárias novas experiências estéticas. Em *La Femme 100 Têtes*, a experiência estética parte da adoção, fragmentação e reorganização de elementos da tradição cultural. A série de colagens trata da tentativa de formação de uma nova realidade estética a partir dos elementos da estética tradicional reorganizados.

A reorganização do mundo resulta em paradoxos, pois as colagens apresentam coisas que são e não são ao mesmo tempo. *La Femme 100 Têtes* é um romance, mas ao mesmo tempo não é. A protagonista é uma mulher que tem cem cabeças e ao mesmo tempo não tem nenhuma. Os momentos individuais são perceptíveis, mas o todo do tempo não. Podemos interpretar que essa série de paradoxos, estabelecidos pelas colagens não apenas na formação das imagens, mas também na configuração dos aspectos narrativos, expressa o sentimento de impossibilidade de representação total do mundo. Algumas das características de *La Femme 100 Têtes* reaparecem em *Uma Semana de Bondade*.

4.2.2 Uma Semana de Bondade

O romance *Uma Semana de Bondade ou os Sete Elementos Capitais* é produzido por Max Ernst e lançado em 1934. A obra é composta de 182 colagens, divididas em sete capítulos. Originalmente, cada capítulo deveria ter sido lançado em um fascículo individual. Contudo, a editora parisiense Jeanne Bucher, responsável pela edição do romance, atravessava problemas financeiros à época, de modo que os sete capítulos foram divididos em apenas cinco fascículos; os três últimos capítulos foram reunidos em um único fascículo. O primeiro fascículo foi lançado em Paris (onde Ernst residia à época) em abril de 1934 e o último em dezembro do mesmo ano. A tiragem inicial foi de 828 de exemplares.

Todos os sete capítulos tem a mesma estrutura. O título é um dos dias da semana. O primeiro capítulo do livro se chama “Domingo” e assim se segue até que o último seja o “Sábado”. Após o título, aparece o que no romance se chama “Elemento”.

Cada capítulo tem um elemento diferente. As colagens de cada um dos sete capítulos apresentam figuras recorrentes. Aqui chamo de recorrentes imagens ou fragmentos de imagens que apareçam dentro de um mesmo capítulo de forma destacada em quase todas as colagens. Tais figuras são chamadas de “Exemplo Pictórico”, uma possível tradução do termo “Bild Bei-spiel”, utilizado por Ernst na tradução de *Uma Semana de Bondade* para o alemão. Vale notar o jogo com a palavra “Spiel”, que significa “jogo”; também seria possível pensar em um jogo de enigmas, que os exemplos pictóricos proporiam. No capítulo um, por exemplo, o Exemplo Pictórico é o Leão de Belfort. A imagem do leão é recorrente e aparece em quase todas as colagens; a água é elemento e Exemplo Pictórico do capítulo dois, e estará presente em todas as colagens desse capítulo e assim por diante.

Após dia da semana, elemento e exemplo pictórico, há em cada capítulo uma série de epígrafes retiradas de diversos textos, como se verá adiante. Vale ainda lembrar que a capa de cada um dos cinco fascículos tinha uma cor diferente. A tabela anexa (ANEXO 1) ilustra de forma esquemática a estrutura que encabeça cada um dos sete capítulos do romance.⁸⁰ Após a sequência de dia da semana, elemento, exemplo pictórico e epígrafes, cada capítulo conta com uma sequência de colagens sem legendas ou outros elementos escritos.

As colagens do romance *Uma Semana de Bondade* têm basicamente dois materiais de saída diferentes: para os cenários, os corpos humanos, a maioria dos objetos e cenas como um todo foram usados romances folhetinescos franceses do século XIX, da mesma forma como as colagens sintéticas e os outros dois romances de colagem. As figuras animais, antropológicas (como a estátua da Ilha de Páscoa presente no capítulo cinco), vegetais (como galhos de árvore que compõem colagens do capítulo seis) e de anatomia humana (como ossos humanos usados em algumas colagens do capítulo seis) foram retiradas de enciclopédias ilustradas também do século XIX.

O trabalho do artista consistia em adicionar as figuras dos almanaques a cenas dos romances folhetinescos de modo a criar uma situação surreal. Eventualmente, os cenários eram também modificados com partes de outros cenários. Um bom exemplo disso são os quadros que aparecem nas salas no capítulo três. Nesses quadros, veem-se

⁸⁰ Uso neste trabalho uma edição fac-similar de *Uma Semana de Bondade*, fiel à primeira em sua organização, mas com tradução para o inglês das partes escritas, o que explica o fato de as epígrafes estarem em inglês no anexo.

outras cenas, adicionadas ali por colagem. Contudo, o maior trabalho de colagem se dá na construção do que chamo neste trabalho de “personagens híbridos”.

Os personagens híbridos são basicamente seres humanos (em geral, homens), que tem alguma parte de seu corpo substituída pela parte de um animal ou moais. Na grande maioria das vezes, a parte substituída é a cabeça, mas as mãos podem também ser substituídas por patas; o humano ainda pode estar dotado de cauda ou asas.

Para tornar mais claro o processo de colagem, escolhi duas colagens de cada capítulo, obedecendo a um critério relativo ao conteúdo: a representação de um ato de violência explícita. Esta seleção não constitui o corpus do trabalho a ser analisado, já que a minha opção é a de fazer uma análise panorâmica da configuração da narratividade e dos personagens do romance. As colagens abaixo servem apenas como introdução para um leitor que eventualmente não esteja familiarizado com o “romance” de Ernst.

Capítulo 1 - Domingo

Esse capítulo caracteriza-se por apresentar personagens híbridos compostos por corpo de homem e cabeça de leão, os quais na maioria dos casos estão vestidos como policiais ou militares. Em muitas colagens, os híbridos cometem violência contra outros personagens “normais” (não-híbridos).

No primeiro exemplo abaixo (Fig. 45), veem-se uma cabine de trem, três personagens sentados, dois deles híbridos. Um deles tem cabeça de leão (o da parte direita da colagem) e outro tem a cabeça de uma estátua grega (o da parte esquerda da colagem). Ambos vestem capas que lhes conferem um ar de riqueza. O personagem sentado entre eles é um não-híbrido. Ele está amarrado e olha assustado para o híbrido à sua direita. Na parte inferior da colagem, uma mulher, com panos ou roupas rasgadas está amarrada a uma cama de tortura; em seu rosto, aparentemente uma expressão de medo.

Figura 45: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 19.

No segundo exemplo (Fig. 46), em uma área externa sem muitos detalhes, um híbrido com corpo de homem e cabeça de leão, vestido com uma farda, atira em uma mulher. Ela aparenta ser uma criada, a supor pelo seu vestido. O híbrido parece avançar sobre a mulher enquanto ela cai, o que confere à cena um movimento intenso. Na área onde a criada está a cair encontram-se pedaços de pano soltos e partes de corpos humanos.

Figura 46: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 32.

Capítulo 2 - Segunda-feira

Nesse capítulo, a água é tanto Elemento como Exemplo Pictórico e está presente em todas as colagens.

No primeiro exemplo (Fig. 47), vemos uma floresta. Duas pessoas se encontram à frente de um rio de margens elevadas. Eles seguram uma corda que desce até à beira do rio. Na outra extremidade da corda, uma mulher amarrada. Não há como saber se os homens estão içando ou colocando a mulher no rio. Um pouco abaixo do centro da colagem, o rio faz um rodaminho que parece prestes a sugar tudo ao seu redor, inclusive a mulher amarrada. No canto inferior esquerdo da colagem, um velho de cabelos lisos e longos parece estar abaixo da água do rio e a levanta como se ela fosse um lençol.

Figura 47: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 46.

No exemplo abaixo (Fig. 48), a imagem encontra-se tomada de água por todos os lados. Ao centro, vê-se uma mulher de olhos fechados, talvez dormindo. Tem-se a impressão de que a água tomou todo o quarto em que ela se encontra. O movimento da imagem é dado pela água, que parece vir violentamente da esquerda para a direita.

Figura 48: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 52

Capítulo 3 - Terça-feira

Nesse capítulo o elemento é o fogo e o exemplo pictórico é o dragão. As cenas se passam em ambientes internos de casas luxuosas. Os híbridos são geralmente mulheres com asas de dragão, cauda de cobra ou algumas escamas. Em muitas colagens, há a presença de répteis e anfíbios nos ambientes domésticos; em outras, também é possível ver fumaça e fogo.

No primeiro exemplo (Fig. 49), o ambiente é uma sala. A parede em maior evidência da colagem está decorada com dois quadros. Uma mulher com asas de dragão chora debruçada a um sofá. Seu vestido é ornado com laços e sua cauda alcança a outra extremidade da colagem. Ao lado da mulher, também debruçada sobre o sofá, uma salamandra gigante. No canto esquerdo da colagem, uma porta entreaberta. Por trás dela, um homem parece espiar a mulher e a salamandra.

Figura 49: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 80.

No segundo exemplo (Fig. 50), vê-se um quarto que parece pertencer à mulher seminua que desperta. Uma criada serve uma refeição à sua senhora. A empregada tem asas de dragão e se notam algumas nuvens de fumaça na parte superior da colagem.

Figura 50: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 100.

Capítulo 4 - Quarta-feira

A maioria dos híbridos desse capítulo é composta por homens com cabeça de aves dos mais diferentes tipos. No primeiro exemplo (Fig. 51), o cenário é uma floresta. Os galhos secos das árvores tomam a maior parte da colagem. Na parte superior direita,

uma mulher com trajes mais simples parece estar pendurada nas árvores em uma posição que lembra a crucificação de Cristo. Ela parece estar adormecida ou mesmo morta. Como seu corselete está entreaberto, é possível ver seus seios, em um deles se vê uma inscrição. Ao centro da colagem, vemos um homem híbrido, formado por corpo de homem e cabeça de pássaro, fugindo de perseguidores que é possível visualizar ao fundo, na parte esquerda da colagem. Por fim, no canto inferior direito, uma cabeça em carne viva parece estar sendo envolta pelos galhos secos das árvores da floresta.

Figura 51: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 138.

No segundo exemplo (Fig. 52), um híbrido, com corpo de homem e cabeça de águia, toma a parte central da imagem. Ele esfaqueia o pé de uma mulher nua que se encontra de cabeça para baixo e de costas para o observador. Na parte inferior da colagem, quase imperceptível, há um ninho com um ovo dentro.

Figura 52: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 141.

Capítulo 5 - Quinta-feira

A quinta-feira é um capítulo peculiar. Ela apresenta dois exemplos pictóricos: O Galo e A Ilha de Páscoa. No primeiro exemplo (Fig. 53), há um sequestro coletivo; cinco personagens híbridos, meio homens meio galos, levam mulheres muito assustadas para fora de um trem aparentemente em movimento.

Figura 53: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 158.

No segundo exemplo (Fig. 54), dentro da cabine de um trem, um híbrido, com corpo de homem e cabeça de estátua da Ilha de Páscoa parece entrar repentinamente e atacar uma mulher, aparentemente uma cortesã, tapando sua boca e agarrando um de seus seios. Ao mesmo tempo, ela tenta se defender dele, empurrando-o. Esse jogo de forças dá à cena um aspecto de tensão. Ao lado da mulher, sobre o sofá, veem-se um buquê de flores e um leque.

Figura 54: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 174.

Capítulo 6 - Sexta-feira

Esse é o capítulo mais abstrato da obra. Não existem cenários muito bem definidos ou personagens híbridos determinados. O exemplo pictórico é a face interior e o capítulo é subdividido em três partes, que o narrador chama de “poemas visíveis”. Apesar da subdivisão do capítulo, o padrão das colagens se mantém. A maioria das colagens desse capítulo se assemelha às colagens sintéticas de Max Ernst, conforme descrito anteriormente.

No primeiro exemplo (Fig. 55), muitos pássaros voam sobre uma grande floresta. Cada pássaro carrega uma cobra nas patas e bico. Na parte inferior da colagem, sobre um suporte de madeira, um sapato feminino com um pequeno salto e um adorno em forma de flor.

Figura 55: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 190.

No segundo exemplo (Fig. 56), vários apertos de mão isolados se enfileiram em perspectiva, indo da parte da frente para o fundo da colagem em uma fila diagonal. Note-se que as mãos não vem das margens da colagem, o que faria delas perfeitas colagens sintéticas, mas simplesmente flutuam nela. Na parte superior esquerda da colagem, há um suporte com um ovo cozido.

Figura 56: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 195.

Capítulo 7 – Sábado

O último capítulo tem como exemplo pictórico “A Chave das Canções”, outra forma bem abstrata de representação. É interessante notar que esse capítulo não mostra híbridos. As mulheres comuns, nas colagens, parecem flutuar, cair e sofrer, sozinhas, sem que alguém esteja provocando a agressão ou o sofrimento. Em uma das imagens (Fig. 57), uma mulher assustada, trajando uma camisola, levita no espaço que parece ser o de um quarto. Localizada à parte direita da colagem, vê-se uma mesa sobre a qual está posta uma cartola.

Figura 57: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 202.

Na última colagem do romance (Fig. 58), uma mulher em transe levita ao centro da imagem. No canto inferior direito da colagem, observa-se uma pilastra caída. No canto inferior esquerdo, um pássaro pousado em uma escada que vem da parte inferior da imagem e termina em um nada, acima do qual a mulher aparentemente levita.

Figura 58: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 208.

5 Narratividade em Uma Semana de Bondade

Cabe, enfim, analisar de que forma uma obra composta por imagens e algumas frases, mas chamado “romance” por seu autor, constrói sua narratividade, sem, por exemplo, fazer uso de um narrador e de outros elementos próprios de narrativas textuais.

Antes de tudo, é necessário lembrar que o surrealismo é um movimento de vanguarda, que questiona os métodos tradicionais de representação. No primeiro capítulo deste trabalho, falou-se sobre a crítica que André Breton faz ao romance tradicional no *Primeiro Manifesto do Surrealismo* (cf. item 1.2). No mesmo sentido, do ponto de vista do método de representação, uma obra que se propusesse a ser surrealista deveria colocar em xeque a tradição narrativa. O próprio Breton cita a descrição como algo a ser questionado no romance, por exemplo. Ao mesmo tempo, o surrealismo não nega a necessidade de representação. No primeiro capítulo deste trabalho, viu-se que a divergência entre André Breton e Tristan Tzara se deu porque André Breton acreditava na continuidade da arte, ao contrário de Tzara, que queria a destruição da arte.

Da união dessas duas questões resulta que a produção surrealista deva ser diferente do tradicional do ponto de vista da sua estrutura (por exemplo, o poema feito a partir da técnica do *cadavre exquis*), e muitas vezes também no que tange a temática (o surrealismo pode tratar de temas tradicionais, como o amor e a violência, mas também é ele que faz uma proposta de investigação mais profunda da mente humana, inclusive de suas patologias, como a histeria de Louise Agostine, mencionada no item 1.2). O “produto”, porém, ainda deve ser uma “obra” artística (os poemas feitos como *cadavre exquis* ainda eram considerados poemas).

Tendo em mente a noção de que obras surrealistas questionam métodos tradicionais de representação e ainda acham necessária a continuidade da arte, no caso específico de *Uma Semana de Bondade*, é possível levar a sério a proposta do autor, que chama a obra de “romance”, considerando o caráter provocativo dessa denominação. É também possível afirmar que o texto constrói uma narratividade, de maneira não tradicional.

Para Margolin (2013),⁸¹ narrador é a voz produtora do discurso literário. Em *Uma Semana de Bondade*, não se pode falar necessariamente em "voz" porque a maior parte da obra não é composta de palavras. Além disso, o narrador precisa ter a qualidade de ser intratextual, o que não acontece no romance de Ernst, já que quase não há texto. Mesmo assim, é possível afirmar que há uma instância organizadora, que confere a todo o romance algo semelhante a um “argumento”, baseado no desenvolvimento da temática da violência.

Essa instância organizadora é, em *Uma Semana de Bondade*, o próprio autor, responsável pela produção das colagens, pela disposição do romance em sete capítulos, por intitular cada um deles, pela ordenação similar dos elementos textuais de cada capítulo, que seguem a ordem de dia da semana, elemento, exemplo pictórico e epígrafes, bem como por garantir que imagens de exemplos pictóricos semelhantes permaneçam no mesmo capítulo (por exemplo: o assim chamado Leão de Belfort é o exemplo pictórico do capítulo um, portanto, somente no capítulo um veremos os homens com cabeça de leão). Existe no romance de Ernst um trabalho de organização com o objetivo de mostrar ao leitor/observador uma série de acontecimentos vivenciados por um grupo de personagens, de modo análogo ao de imagens postas em sequência na narração em imagens.

Esse trabalho de organização é uma das primeiras pistas da existência de um aspecto narrativo em *Uma Semana de Bondade*. Tal narratividade é garantida, portanto, por Ernst, que também organiza as colagens determinando-as através do título, em forma de dia da semana, elemento, exemplo pictórico e epígrafes. Esses elementos, os únicos elementos textuais da obra, também ajudam na construção da narratividade.

Inicialmente, o título delimita o tempo em que o “romance” se passa: uma semana. O elemento e o exemplo pictórico também auxiliam a evidenciar componentes-chave de cada capítulo, sejam eles personagens híbridos, como nos capítulos um, três, quatro e cinco; sejam elementos como a água no capítulo dois, ou o desconhecido, no capítulo seis.

⁸¹ In the literal sense, the term “narrator” designates the inner-textual (textually encoded) speech position from which the current narrative discourse originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made (MARGOLIN, 2013 online).

A língua escrita se apresenta em *Uma Semana de Bondade* de forma a conferir uma maior ordenação lógica. Afinal, se as colagens de *Uma Semana de Bondade* não fossem ordenadas pelos elementos textuais, mesmo que raros, estariam comprometidas a interpretação da obra, a noção de um tempo narrado, bem como a “intertextualidade” proposta pelo romance, como se verá adiante.

O narrador de um romance não relata todos os fatos da vida de todos os personagens, mas apenas os necessários para a compreensão da obra, deixando lacunas que são preenchidas pelo leitor. De forma parecida, porém com mais lacunas, a narratividade construída por imagens exige uma interpretação. Em *Uma Semana de Bondade* existe uma sequência de imagens produzidas e ordenadas segundo uma lógica parecida com a que descreve McCloud. A maioria das imagens do romance de Ernst mostra momentos de tensão, violência ou sofrimento. Em cada um dos capítulos, há uma espécie de “clima”, garantido pelo elemento, e a recorrência de um personagem híbrido (o exemplo pictórico). Dentro desse mesmo clima, há a focalização de vários espaços diferentes. Isso se aproxima da “transição aspecto-a-aspecto” de McCloud, ou seja, vários focos de um mesmo cenário para provocar algum tipo de reflexão. É como se cada um dos capítulos da obra de Ernst fosse um grande cenário de violência e cada imagem uma parte deste cenário.

O conjunto das 182 colagens constrói um “contexto” (ou aquilo que Wix chamou de “textura” em sua análise de *La Femme 100 Têtes*), mas não um enredo. Ou seja, não se observa ação parecida com a de personagens como os protagonistas e coadjuvantes de um romance realista que os surrealistas questionam. A construção dada pelos diversos momentos de violência retratados no romance de Ernst resulta em uma narrativa mais ampla do processo de violência.

No caso de *Uma Semana de Bondade*, para construir a ideia de uma violência generalizada, aquilo que chamamos no início deste subitem de instância organizadora (representada pelo autor) seleciona os momentos de violência, sofrimento e dor em detrimento de quaisquer outras experiências que aqueles “personagens” surreais tivessem potencialmente vivido.

Em comparação a outras narrativas compostas por imagens, mencionadas anteriormente, é necessário dizer que *Uma Semana de Bondade* apresenta uma temática: a violência, porém, não há um enredo no sentido literal da palavra; não há uma

sequência de ações realizadas por personagens. Também é preciso observar que, em Ernst, a imagem desempenha um papel mais importante que o texto, tanto pela quantidade reduzida de texto da obra quanto pelo fato de o texto funcionar mais como um guia de interpretação das imagens do que um componente que precisa ser efetivamente completado por elas.

Agora procurarei mostrar como a narratividade se apresenta na configuração das colagens, individualmente, e na sua relação com as epígrafes. Depois, vou comentar como a narratividade se configura na montagem do romance. Tomemos por exemplo a imagem abaixo (Fig. 59).

Figura 59: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 31.

Nela, um personagem híbrido, com cabeça de leão e alguma espécie de medalha no peito encontra-se prestes a agredir uma mulher com uma espada. Agora observemos a imagem original, extraída do romance folhetinesco *Mémoires de Monsieur Claude* (Fig. 60).

Figura 60: Xilogravura de *Mémoires de Monsieur Claude*.

Fonte: Spies, 1979, p. 479.

O homem não tem a condecoração no peito nem a cabeça de leão. Esses elementos foram adicionados ali por meio da colagem. Embora eu não tenha conseguido reaver o original de onde tenham saído essas cabeças (até porque o intento dessas colagens realmente seria o de cometer um “crime perfeito”, como diz Wix), conforme o estudo de Spies (1979), esses elementos adicionados à imagem original foram retirados da enciclopédia *Histoire Naturelle*. Estão unidos na mesma colagem elementos que representam o campo da arte (a página do romance) e do campo da ciência (a cabeça de leão retirada de uma enciclopédia de biologia). O resultado dessa união é uma cena violenta e não convencional. O autor, ou instância organizadora no caso específico de *Uma Semana de Bondade*, atua nesse momento no sentido de propor a reorganização, realizar a colagem, construir a possibilidade desse mundo novo. Esta ação garante, no âmbito da colagem, uma parte do que chamo de “argumento” do romance.

Ao propor a reorganização, entra em cena a ideia de “verrücken um aufzuräumen”, ou “deslocar para arrumar”, ou seja, deslocar realidades ordenadas segundo uma lógica para uma nova lógica (cf. WIX, 2009, p. 30-31). A vontade de criar um mundo novo passa por desorganizar a ordem de coisas da forma como se apresenta. A vontade de criar um mundo novo se comunica com a noção defendida no *Primeiro Manifesto Surrealismo* de fazer com que se escape da rede de significados pré-fixada. No momento em que viviam, essa rede pré-fixada poderia englobar tanto a ciência

quanto a cultura, elementos com os quais a colagem de Ernst trabalha em *Uma Semana de Bondade*.

Dessa forma, um elemento da cultura e um elemento da ciência seriam as duas realidades distantes a se encontrarem no processo de colagem, que os mistura a fim de criar uma cena. O resultado é uma cena de violência que na realidade já existia, mas que tem seu significado potencializado pelo absurdo retratado, de modo que provavelmente o observador ficaria mais impressionado com a cena do agressor com uma cabeça de leão.

O processo de seleção de cenas dos romances folhetinescos e dos animais da enciclopédia, a desconfiguração de sua condição original, a mistura de figuras, a colagem e a obtenção de uma nova realidade, se repete pelas colagens de todos os capítulos exceto o sexto, que obedece à lógica da colagem sintética. Considero este trabalho obra do autor porque não é possível, no campo da colagem, do modo como se faz na narração, criar uma voz que por sua vez crie a história; é o próprio Max Ernst produz as colagens, sem um intermediário intratextual. Porém, a organização das colagens em capítulos, a escolha de epígrafes e a adição de elementos escritos específicos, acabam por criar uma possível narrativa: cada dia da semana contaria um tipo diferente de violência.

Penso que a produção das colagens individuais poderia ser comparada, no campo do romance tradicional, à escrita de uma cena. A composição do todo do romance, tanto no caso do tradicional quanto no caso de *Uma Semana de Bondade* seria a aproximação de todas as cenas.

Outro exemplo interessante, que cito para fixar o conceito da produção das cenas individuais e seguir adiante a seguir é esta colagem do capítulo três (Fig. 61):

Figura 61: Max Ernst. Colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: ERNST, 2013, p. 81.

Nela, um anjo interpõe-se entre uma mulher que aparentemente sofre e um homem. A cena como um todo também saiu do romance francês *Mémoires de Monsieur Claude*. O anjo ali adicionado saiu, contudo, de uma gravura de Gustave Doré chamada, em inglês, de *Satan's Flight through Chaos* (Fig. 62):

Figura 62: Gustave Doré. Satan's Flight through Chaos. 1868.

Fonte: Wikiart.⁸²

Interpreto que a união entre elementos de ordens diferentes se dê, nesse exemplo, devido à questão do prestígio. *Mémoires de Monsieur Claude* foi um entre muitos romances folhetinescos banais da França do século XIX. Não fosse o trabalho determinado de Werner Spies, seria difícil identificar este material de saída de *Uma Semana de Bondade*. Já Gustav Doré é um gravurista bem sucedido no mesmo período

⁸² Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/gustave-dore/satan-s-flight-through-chaos>> (08/09/16).

do século XIX. Entre outras obras, ilustrou *Dom Quixote* e *A Divina Comédia* e *Paradise Lost*. Nessa cena, portanto, encontram-se a gravura de maior valor e a considerada baixa. São aproximados com isso dois campos distantes, os da arte alta e popular.⁸³

Uma Semana de Bondade se constrói, segundo minha hipótese, com base em processos de montagem que se acumulam e que vão além das colagens que compõem as cenas. Essa sobreposição de montagens forma, ao fim e ao cabo, a narratividade do romance.

A primeira “montagem” (se adotarmos a noção de Ernst de “encontro de duas realidades diferentes em um ambiente impróprio”, esse jogo de palavras pode sim ser interpretado como uma montagem) que vai para fora da cena encontra-se no título do romance, *Uma Semana de Bondade*. Encontro aqui um processo de montagem dado pela relação entre a alusão ao Gênesis bíblico (uma semana) e a ironia que se constrói ao redor do termo “bondade”. Não seria irônico falar que a bondade de Deus se realizou em uma semana, uma vez que, no relato bíblico, foi esse o período de tempo de criação do mundo. Contudo, o termo ganha um sentido irônico ao se constatar que a semana apresentada no romance é de violência generalizada, mesmo que o final do romance tenha algo de positivo.

Há uma montagem também no subtítulo da obra. O nome completo do romance é *Uma Semana de Bondade ou os Sete Elementos Capitais*. Na expressão “Os Sete Elementos Capitais” encontram-se unidas duas questões: os sete pecados capitais e os quatro elementos da natureza.

Originalmente os sete pecados capitais são ganância, gula, ira, luxúria, inveja, preguiça e orgulho. Esses pecados seriam os desvios morais principais, a partir dos quais todos os outros pecados derivam; vale lembrar que “capital” vem do latim “caput”, que também pode ser traduzido como “cabeça” em português, o que reforça a

⁸³ Acresce que para Max Ernst, Doré era um gravurista interessante pois colocava elementos de sensualidade em seus trabalhos, além de brincar com uma espécie de idealização negativa da sociedade. Suas representações da cidade de Londres, por exemplo, remetiam algumas vezes a um ambiente infernal (cf. Karmel apud Spies, 2005, p. 91-92).

ideia de que estes sete pecados são os principais, a partir dos quais resultam os outros pecados.⁸⁴ Já os quatro elementos naturais são água, fogo, ar e terra.

Ao unir elementos de origens diferentes, opera-se por montagem. Vejamos nesta tabela, muito inspirada no trabalho que Lyra (1994) fez a respeito da influência da alquimia na obra de Max Ernst. Proponho-me, contudo, a uma discussão da questão estética e de procedimento artístico, enquanto a autora opta pela discussão do caráter metafísico ou alquímico dos termos abaixo (cf. LYRA, 1994, p. 85):

Os sete	Pecados	Capitais
<i>Os quatro</i>	<i>Elementos</i>	<i>Naturais</i>
Os sete	<i>Elementos</i>	Capitais

O resultado é um conceito novo. Os “sete elementos capitais” são justamente aqueles do início de cada capítulo: lama, água, fogo, sangue, negro, visão e desconhecido. Curioso destacar que dentre os sete elementos capitais, permanecem dois (água e fogo) do conceito original (os quatro elementos naturais), um é uma espécie de mistura (lama, a mistura de água com terra) e um é imaterial (ar). Também os elementos capitais em si (e não apenas sua conceituação) representam uma espécie de montagem, já que, como se viu anteriormente, elementos do material de saída são modificados para aparecer na montagem. Ser modificado implica, por vezes, inclusive em manter alguma fidelidade ao original. Nas colagens avulsas, na maioria das vezes, as imagens de mulheres não são modificadas (da mesma forma que água e fogo não são nos elementos capitais), os homens são parcialmente (como a lama nos elementos capitais) e a integridade física de animais, por exemplo, some (como o ar nos elementos capitais) em detrimento do uso de partes deles na composição dos personagens híbridos.

Existe no subtítulo do romance uma operação de reorganização da ordem das coisas do mesmo modo que a construção de cada uma das colagens avulsas do romance, portanto uma montagem. Essa reorganização acaba por dar sentido, inclusive discursivo (já que se dá pela palavra escrita), à obra. Ela foi garantida pela montagem operada pelo autor e auxilia na compreensão da proposta ao informar a quantidade de dias em que a obra se passa e ao ressaltar ironicamente a “bondade” em uma obra na qual a violência é o tema principal.

⁸⁴ A lista dos sete pecados capitais como a conhecemos hoje foi elaborada por São Tomás de Aquino e consta em sua obra basilar, *Suma Teológica* (Cf. Costa, 2007, p. 2).

Outra relação de montagem que auxilia na compreensão da proposta do romance de Ernst são as epígrafes do romance. Comento agora cada uma delas.

“The ermine is a very dirty animal. In itself is a precious bedsheet, but as it has no change of linen, it does its laundry with its tongue (Alfred Jarry, *L'amour absolu*)”⁸⁵ (apud ERNST, 2013, p. 2). A epígrafe fala de um arminho, espécie de doninha de pelagem felpuda; diz que ele tem uma preciosa “roupa de cama”, mas apenas uma. Por isso, e também por ser sujo, limpa-a com a língua. O trecho pode ser interpretado de duas formas. De maneira mais superficial, pode-se admitir que o arminho seja uma imagem da nobreza ou de camadas mais ricas da sociedade, uma vez que estas usavam pele de arminho em suas roupas. Tratar-se-ia aqui do estabelecimento de uma contradição entre a riqueza das vestes e a sujeira nos costumes de quem as usa.

Prefiro pensar que o texto faz propositalmente uma confusão entre os usos da pele do arminho. Ao dizer que o “arminho” tem uma bela “roupa de cama” o texto atribui à função natural da pele do animal outra função, que até poderia ser vista como mercantil. É claro que o arminho não tem a mínima noção de que sua pele é “roupa de cama”, tampouco que seria anti-higiênico lavá-la com a língua. É a visão texto que atribui ao arminho tanto a beleza da “roupa de cama” quanto o julgamento de “porco”. Essa deturpação da função da pele do animal é dada como natural. Em nenhum momento o texto fala de opinião, de uso proposital. Instala-se com isso uma mistura entre o uso natural da pele, que seria do animal, e o uso “deturpado”, que seria o do homem.

⁸⁵ *L'amour Absolu*, ou *Amor Absoluto*, foi lançado em 1899. O texto conta a história de um homem preso e que no último dia antes da execução de sua pena de morte, tem um delírio que envolve sua concepção, sua relação com incestuosa com a mãe Maria e o questionamento se ele, o protagonista, seria Deus. O texto tem uma característica parecida com *Os Contos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont: um grande número de imagens, a exemplo do trecho que Ernst usa como epígrafe. Willer (1996) inclusive frisa que Jarry era leitor de Lautréamont (cf. WILLER, 1996, p. 146). Calvino (1985) defende a ideia de que *Amor Absoluto* tenha três níveis de interpretação. Para ele, o texto pode ser interpretado simplesmente como o monólogo de um detento prestes a ser executado, ou como o delírio de um homem durante um pesadelo, ou ainda como a história de Cristo (cf. CALVINO, 1985, Kindle edition). A escolha de Jarry para ser a primeira epígrafe é significativa tanto pelo trecho utilizado, que remonta um questionamento social, quanto pela obra da qual ele foi retirado, que trabalha com imagens que serviam de inspiração quanto ainda pelo valor do próprio Jarry. Ele fora inventor de uma teoria chamada Patafisica. Segundo o trabalho de Bök (1997): Jarry might call by the name ‘pataphysics, the Science of imaginary solutions. No mesmo trabalho, Bök esclarece que a Patafisica seria a ciência da resolução de problemas em um nível além do metafísico. No plano patafísico, absolutamente tudo é discurso. Não existe realidade objetiva ou material, verdade e mentira, ciência e arte. Apenas discurso. Resolver um problema no plano “patafísico” é discursar de maneira inventiva, apenas (cf. BÖK, 1997, pg 3-6).

Essa interpretação pautada na confusão entre uso natural e uso deturpado corresponde melhor ao capítulo que se segue, já que as colagens do primeiro capítulo mostram figuras híbridas (homens com cabeça de leão) com roupas de oficiais do Estado (policiais ou soldados) praticando atos de violência. A função de agentes do Estado muitas vezes implica em agir com violência. Contudo, influenciado pela epígrafe, o observador pode concluir que aquelas são situações de abuso de poder, ainda mais levando em consideração que na maioria das colagens as vítimas são mulheres.

Com isso, interpreto que o autor seleciona este texto para ajudar a guiar a visão do leitor rumo à violência que o Estado pode cometer.

“D. - What do you see? / R. – Water / D. - What color is this water? / R. - The color of water (Benjamin Péret, endormi)”⁸⁶ (ibid., p. 40). No segundo capítulo do romance, que tem este diálogo como epígrafe, todas as colagens são marcadas pela presença da água, que invade ambientes, afoga as figuras, destrói cidades. No diálogo da epígrafe, há uma pergunta sobre a cor da água. Quem é arguido a respeito da cor da água, responde que ela tem “cor de água”. Ou seja, ante um problema novo, um dos interlocutores usa o recurso de inventar uma imagem: “cor de água”. Interpreto que se trata de encontrar a resolução de uma nova questão. Isso se apresenta nas colagens já que nelas, a água precisa ser representada e o é de uma forma nova, qual seja, na invasão de lugares inusitados, como quartos e torres.

Levando essa interpretação relativa à necessidade de encontrar uma resposta para uma nova questão, é possível fazer a conexão com a proposição do próprio romance, afinal *Uma Semana de Bondade* procura de uma forma nova abordar o tema da violência e da destruição. A cor da água é colocada em questão da mesma forma que as faces da violência.

I saw that the Marquise de Verneuil was holding a bitch in heat. Two people arrived who resembled each other; one was carrying a gold collar and the other had his throat filled with saliva, also called spittle, and both wanted to have the bitch. The man who wanted to put the gold collar on the bitch was bitten by it; and when the bitch had

⁸⁶ Benjamin Péret foi um dos mais importantes componentes do grupo surrealista. Na década de 20, sua produção seguia as tendências do surrealismo. Entre elas, a imagem inusitada, fora da lógica racional e criada a partir do conceito de união de realidades distintas em um plano novo, como se pode observar tanto no poema utilizado por Ernst em *Uma semana de Bondade* quanto em outros, a exemplo de *Le carré de l'hypoténuse*, do qual cito: (...) teus olhos mágicos como uma árvore degolada / gritam em todos os tons / eu sou rosa / eu te amo como a samambaia de outrora ama a pedra que a tornou equação / eu te amo a braçadas / eu te amo como um fogareiro rubro numa caverna / Que teu vestido de arame farpado me rasga numa barulheira de louça caindo na escada / eu te amo como uma orelha levada pelo vento / que assobia / Espera (PÉRET apud ABREU, 1992, p. 67).

received the collar, she became a young lady, and when she had put aside the collar, she became a bitch again. The person who had spittle in his throat spat in onto her and the bitch followed him and yielded to him (Comte de Permission, *Visions*)⁸⁷

Enter, he said and there was light no one has knocked (Tristan Tzara, *Où boivent les loups*, 1932)⁸⁸. (apud ERNST, 2013, p. 70).

O terceiro capítulo do romance de Ernst tem duas epígrafes, uma de Comte de Permission e outra de Tristan Tzara. Na primeira epígrafe, proveniente de Comte de Permission, trata-se de conspiração e desejo. A figura citada no texto tem dois pretendentes. Cada um deles lhe traz um presente: um traz um colar e o outro, saliva. Ela não gosta do pretendente que traz o colar, ameaça agredi-lo, mas, ao receber o mimo, “torna-se uma lady”. Após livrar-se do colar, torna-se hostil novamente. Quanto ao outro pretendente, ele cospe nela e ela o segue. Trata-se da venda da própria imagem e da manifestação de desejos secretos. O capítulo três de *Uma Semana de Bondade* é o único que traz mulheres como personagens híbridos. Em muitas colagens, elas têm asas de dragão ou cauda. Como se verá adiante, os personagens híbridos são os agentes de violência e as mulheres não híbridas, as vítimas. O caráter narrativo das imagens guia o olhar do leitor para uma violência que a mulher pratica contra outras. Note-se que as mulheres do capítulo aparentam riqueza. O capítulo três, aliás, é o único onde se pode deduzir a classe social das mulheres por conta das vestimentas. Ou seja, há ali a crítica social de que a violência moral atingira as classes abastadas. Já a outra epígrafe, a de Tristan Tzara, aplicada ao contexto do capítulo, propõe que se jogue luz para dentro da casa. É possível interpretar que essa luz sugere atenção, um olhar para a casa e os costumes da sociedade daquele tempo, tarefa essa desempenhada pelas colagens do capítulo três.

No quarto capítulo, a primeira epígrafe, *Complainte de Peyrebeille*, faz um apelo aos céus para que o mundo seja salvo dos “monstros” e que com a ajuda das autoridades ninguém mais seja vitimado pelas atitudes atroztes dos criminosos que protagonizam o poema.

Great God , save the earth, from ever bearing such monsters. No history has proved that there ever were any such. Through the efforts of the authorities, no one will be exposed to them any longer (Complainte de Peyrebeille).⁸⁹

⁸⁷ Não encontrei referências sobre *Visions*, além de uma breve explicação no trabalho de Elder (2013), que diz que Comte de Permissions seria o nome fictício de Bernard Bluet, um autor francês do século XV que escrevia cenas violentas e eróticas (cf. ELDER, 2013, p. 460).

⁸⁸ *Où boivent les loups*, ou *Onde bebem os lobos* é um volume de poemas publicado por Tristan Tzara em 1932.

It's also called MAMMA by mistake (Paul Éluard, *Exemples*)⁹⁰ (apud ERNST, 2013. 116).

Curiosamente, os personagens híbridos neste capítulo são homens dotados de cabeça de pássaro. Veremos mais uma vez, no capítulo sobre personagens que, na obra de Ernst, a figura do pássaro é sempre seu alterego. Tendo em vista tanto essa epígrafe (a que provem de *Complainte de Peyrebeille*) que clama por salvação, quanto o alterego, ficam em aberto duas possibilidades de interpretação. Ou o Deus pelo qual se clama é realmente Deus, e a voz que clama a ele pede ironicamente ajuda contra o artista, que pode ser visto como moralmente violento por conta de sua subversão; ou o deus a quem se clama é o próprio artista, único capaz de salvar a terra de outros males.

Quanto à segunda epígrafe, a extraída da obra de Éluard, ela trata de erotização. Diz, em termos claros, que seios são confundidos por mães por engano. Há aqui outra dupla possibilidade de interpretação. Ou se está colocando a mulher erotizada acima da imagem da mãe ou vice-versa, valoriza-se mais a mãe do que a imagem da mulher erotizada.

No caso dessas epígrafes, a ambiguidade permanece e não há uma resolução que se possa considerar correta. Mas, devido ao final do romance, onde o pássaro e a mulher são os sobreviventes da violência exercida ao longo do livro, interpreto que a versão mais adequada seja, no caso da primeira epígrafe, a colocação do artista como salvador do mundo. No caso da segunda epígrafe permanece a ambiguidade.

O romance *Uma Semana de Bondade* termina com a imagem de uma mulher e com a imagem de um pássaro e um espaço vazio. Eles são o que resta depois da violência, que é também sexual. É como se o amor (na imagem da mulher) e a arte (na autorrepresentação do artista) fossem os instrumentos de resistência possíveis no universo de destruição colocado pela própria obra.

O capítulo cinco se inicia com três epígrafes.

Those among them who are merry sometimes turn their behinds toward the sky and cast their excrement in the face of other men; then they strike their own bellies lightly (Marcel Schwob, *L'Anarchie*)

Laughter is probably doomed to disappear (Marcel Schwob, *Le rire*)⁹¹

⁸⁹ *Complainte de de Peyrebeille* é um poema anônimo que narra a história de assassinos que aterrorizaram a região de Vivarais, na França e que no ano de 1833 foram executados na frente de milhares de pessoas. Disponível em: <<http://mathon.pagesperso-orange.fr/peyrebeille/peyrecomplainte.htm>> (20/12/2016).

⁹⁰ *Exemples* é um volume de poemas lançado por Éluard em 1921.

The stones are full of entrails. Bravo. Bravo. (Arp)⁹² (apud ERNST, 2013, p. 148).

As duas primeiras epígrafes correspondem à primeira parte do capítulo cinco, que tem como exemplo o cantar do galo. O elemento é a escuridão. O ato que se descreve na primeira epígrafe (homens que jogam suas fezes uns nos outros e em seguida se atacam, atingindo as entranhas um do outro) pode ser uma metáfora para a guerra, que se teme na Europa à época, dadas as tensões políticas da época. Para reforçar este argumento, a imagem do galo, que pode representar o nacionalismo, como se mostrará no capítulo sobre os personagens, bem como pelo contexto em que *Uma Semana de Bondade* é produzido (em 1934, um ano após a ascensão de Hitler ao poder e mediante uma produção frenética de Ernst).

A segunda epígrafe diz que o riso está condenado a desaparecer. Em sua obra que trata do humor e do escárnio, Minois (2003) lembra essa mesma citação de Marcel Schwob ao tratar da padronização que o riso sofreria com o aumento da violência institucional. Ou seja, quanto mais o Estado toma direitos do sujeito, mais o ato de rir se restringe a momentos específicos. Pouco a pouco, em uma sociedade controlada por formas autoritárias de poder, o riso espontâneo desapareceria, dando espaço a risos automáticos, que só aparecerão em horas e locais específicos e mediante estímulos específicos (cf. MINOIS, 2003, p. 622-623). Considerando as reflexões de Minois e as aplicando a *Uma Semana de Bondade*, que trata de formas de violência distintas, seria uma violência fazer com que o ser humano perca a capacidade de rir espontaneamente por conta da opressão que sofre, violência esta que, no capítulo cinco do romance de Ernst, é representada pela imagem do galo, que seria o Estado nacionalista que oprime o sujeito e suprime seu riso.

A terceira epígrafe corresponde ao segundo exemplo, a Ilha de Páscoa. As pedras estão cheias de entranhas. Os moais da Ilha de Páscoa eram uma grande novidade em 1933/34 e entram no romance para, além de representarem uma forma de violência, ampliarem o arcabouço de referenciais da obra.

⁹¹ Marcel Schwob (1867, Chaville – 1905, Paris) foi um autor simbolista. O texto *L'Anarchie* (do qual foi extraída a primeira epígrafe do capítulo cinco de *Uma Semana de Bondade*) data de 1896 e, segundo McGuiness: (...) a similar dramatic dialogue can be found in Marcel Schwob's *L'Anarchie*, which first appeared in *Spicilege*, in 1896, in which two speakers, Cébès and Phédon, discuss the heroic death of Demochole (McGuiness, 2015, p. 114).

⁹² Aparentemente esta frase de Hans Arp não foi retirada de uma obra publicada. Não foram encontradas referências a esse verso que não o relacionassem diretamente a *Uma Semana de Bondade*. Portanto é possível levantar a hipótese de que esta epígrafe foi produzida por Hans Arp especialmente para o romance de Ernst.

O capítulo seis de *Uma Semana de Bondade* se subdivide em três partes, denominadas “poemas visíveis”. As duas primeiras epígrafes antecedem o primeiro poema visível deste capítulo, a terceira epígrafe se refere ao segundo poema visível e o terceiro poema visível não tem epígrafe.

If 3 is greater than 6, describe a circle around the cross, and if the water extinguishes the fire, draw a line from the bucket to the candle, passing above the knife, then draw a cross on the ladder (Prof. O. Decroly and R. Buyse, *Les tests mentaux*)⁹³ (apud ERNST, 2013, p. 178).

And I object to the love of readymade images in place of images to be made (Paul Éluard, *Comme deux d'eau*)⁹⁴ (ibid., p. 180)

A man and a woman absolutely white⁹⁵ (Andre Breton, *Le revolver à cheveux blancs*) (ibid., p. 188)

Aqui as colagens fogem do padrão seguido no restante do romance e evocam o estilo ernstiano de colagem do início dos anos 20, a colagem sintética (cf. item 4.1). Como se viu, a imagem enigmática é o propósito dessas colagens de Ernst. Geralmente, qualquer significado que se tire delas é fechado em si mesmo e elas não demandam contexto ou sequenciamento. A proposição de um enigma em forma de poesia pauta a colagem sintética de Max Ernst, tanto que elas foram usadas para ilustrar um volume de poemas de Paul Éluard. No sexto capítulo é feita uma invocação à poesia, tanto pela presença das epígrafes de Breton e Éluard, tanto pelo fato de elas introduzirem a versão poética da colagem de Max Ernst, ou seja, a colagem sintética.

O último capítulo tem o silêncio como epígrafe.

“..... (Petrus Borel, *Was-ist-das*)”⁹⁶ (ibid. 198).

O desconhecido é o elemento. Como poderia a narração guiar ou direcionar o observador/leitor para o desconhecido? Com o silêncio. No capítulo as personagens femininas aparentam sentir dor e sofrimento sem haver personagens híbridos que as

⁹³ *Les tests mentaux* é um livro de psicologia. O uso de um livro desta área pode ser interpretado como uma alusão ao primeiro momento do surrealismo (1924-1929), quando o exame da mente humana era um tema de grande importância no movimento surrealista.

⁹⁴ Esta epígrafe foi retirada da última estrofe do poema *Comme de d'eau*, que data de 1933. Trata-se de um poema composto com muitas imagens inusitadas, como a abelha coxa, as sobras jogadas contra a mulher, a chance de cristal e as lâmpadas musicais. No trecho que Ernst usa como epígrafe, o louvor aos ready-mades.

⁹⁵ *Le revolver aux chevenx blancs* é um volume de poemas lançado por André Breton em 1932.

⁹⁶ *Was-ist-das?* é o trecho de um dos contos de *Champavert*, lançado por Petrus Borel (1809, Lyon – 1859, Mostaganem) em 1833. O trecho representa a surpresa de uma garota que, ao chegar em casa, encontra um homem deitado em sua cama (cf. Bourgeois, 2008, p. 103).

agridam. Elas são o que resta depois de toda a destruição mostrada ao longo do romance. Apenas outra coisa relevante resta junto às mulheres: além de escombros, alguns móveis e, principalmente, o artista, representado pelo pássaro, na última colagem.

As epígrafes foram colocadas pelo autor no romance para guiar o olhar do leitor sobre as imagens. Elas ajudam a deixar as imagens mais inteligíveis e indicam um trabalho de seleção, de modo análogo ao qual o narrador do romance seleciona as cenas que comporão o seu relato textual. Análogo, porém não igual, já que na narração tradicional, o autor cria o narrador e este a narração. Em *Uma Semana de Bondade*, o autor cria a narratividade.

Por fim, a última forma de configuração da narratividade é o processo de montagem do romance em si.

Cada um dos cinco fascículos foi lançado separadamente, à moda de um romance folhetinesco do século XIX. Em cada um deles, a temática é mostrada de uma forma. Por capítulos, temos: 1) a violência pelo braço do Estado, na forma das agressões dos híbridos homem/leão; 2) o sofrimento causado pelos afogamentos; 3) a violência moral experimentada no que parece ser ambiente doméstico; 4) a violência relativa à arte e ciência e 5) a violência final. Digo que o capítulo cinco apresenta o último traço de violência, pois no capítulo seis apresenta-se a poesia (na forma dos poemas visíveis, feitos em colagem sintética) e no sete a resistência o amor (como se verá, a mulher não híbrida é uma alegoria da resistência e do amor). Cada aspecto é mostrado como o pedaço de uma montagem, que ao fim e ao cabo forma o quadro de generalização da dor e do sofrimento.

Esta interpretação do romance é a de que a violência, a dor e o sofrimento invadirão em todos os aspectos a vida e que as únicas redenções possíveis são a arte e o amor, que durante o romance são vítimas e, algumas vezes, agentes da violência, mas que mesmo assim são a resistência. A mensagem final do livro seria positiva segundo esta interpretação.

Defendi anteriormente que *Uma Semana de Bondade* deve ser considerado como romance de colagens, tal como proposto por Ernst. Viu-se que as imagens se constroem em quadros, pois mostram diretamente momentos de tensão, da forma como Ryan

descreve a narração em quadros. Em outras palavras, o modo como a imagem narra tradicionalmente em quadros está disposto em uma forma de “romance”. É como se os modos de narrar de ambos fossem também colocados em uma grande montagem. Do gênero de narração em quadros vem a questão do enquadramento e do registro da tensão, característica de quadros narrativos. Do romance vem os personagens, a disposição em fascículos e o subtítulo adotado. O resultado é este híbrido que é *Uma Semana de Bondade*.

Concluo, portanto, que ao se falar de narratividade nesse romance, há um jogo de montagens em dois os momentos. De início, ele opera pela colagem (método de montagem quando há efetivamente a técnica de se recortar e colar figuras), reorganiza a realidade conhecida pelo homem comum juntando elementos de folhetins e enciclopédias, de origem consagrada e não consagrada. Forma com isso uma realidade nova. No segundo momento, para organizar a obra de maneira metódica, divide as colagens de acordo com os exemplos pictóricos. Pela montagem (a união entre elementos distintos para que se cause um efeito), unem-se conceitos distintos no título da obra (o sagrado e o irônico; os elementos naturais e os pecados capitais), texto e imagem (na relação entre os elementos escritos e as imagens), momentos diferentes da mesma temática (na união dos diferentes capítulos) e até mesmo a união entre gêneros artísticos distintos para formar um híbrido (narração em pintura se une a romance). A proliferação de montagens e colagens é realizada por uma instância que trabalha e une tudo para formar a narratividade: o autor.

6 Personagens como exemplos pictóricos

Conforme se mencionou no item 4.2.2 sobre a estrutura de *Uma Semana de Bondade*, as colagens apresentam figuras recorrentes, que foram chamadas por Ernst de “Bild Bei-Spiel”, na nossa tradução, Exemplo Pictórico. Guardadas as diferenças, é possível comparar a função de tais Exmplos Pictóricos com a função de personagens em um romance.

São identificáveis na obra de Ernst agentes de ações específicas, como as figuras híbridas, bem como vítimas de tais agentes, como as mulheres que são amarradas ou sequestradas.

A primeira particularidade dos Exemplos Pictóricos consiste no fato de que nenhum deles pode ser visto como um protagonista. O que podemos chamar de “protagonismo” nessa obra de Ernst está disperso na ação de várias figuras, que não são retratadas em profundidade, como um super-herói de quadrinho ou o protagonista de um romance ou fotonovela, por exemplo. O homem com cabeça de leão da colagem número 1 não é necessariamente o mesmo da colagem 2. Ele não possui uma “identidade” específica; é um homem com cabeça de leão entre os diferentes homens com cabeça de leão que povoam todo o primeiro capítulo da obra. A falta de uma identidade específica caracteriza todas as figuras, híbridas ou não. Porém, por guardarem características humanas e agirem nas cenas de *Uma Semana de Bondade*, é possível considerar que, mesmo que se trate de imagens, elas possuem uma função similar a de personagem em um texto escrito. Nesse sentido, falaremos aqui de “personagem”, personagens híbridos ou não híbridos.

Uma segunda particularidade dos Exemplos Pictóricos seria o fato de eles terem uma forte relação com a questão da alegoria. Por alegoria entende-se a representação de pensamentos ou ideias de forma figurada. Abrams define alegoria da seguinte forma:

“An allegory is a narrative, whether in prose or verse, in which the agents and actions, and sometimes the setting as well, are contrived by the author to make coherent sense on the ‘literal’ or primary, level of signification, and at the same time to signify a second, correlated order of signification.” (ABRAMS, 1999, p. 5).

Mais adiante, ele divide a alegoria em dois tipos. O primeiro tipo diria respeito à alegorização de personagens históricos⁹⁷. O segundo tipo, afirma o autor, diz respeito à alegorização de ideias: “The allegory of ideas, in which the literal characters represent concepts and the plot allegorizes an abstract doctrine or thesis” (id., ibd.).

Em sua revisão dos estudos de Walter Benjamin a respeito da alegoria, Junkes (1994) lembra a oposição que Benjamin estabelece entre “alegoria” e “símbolo”. O símbolo comunica-se com a noção de “nome”, que é esvaziada de um sentido semiótico por estar muito fundada na tradição, enquanto a alegoria se comunica com a noção de “signo”, que depende de uma ligação feita pela subjetividade e geralmente compartilhada por determinada sociedade de determinado período histórico (cf. Junkes, 1994, p. 127-129). Nesse sentido, os “personagens” de *Uma Semana de Bondade* teriam um forte componente alegórico, pois o autor estabelece uma relação entre a imagem dos Exemplos Pictóricos (por exemplo, o homem com cabeça de leão ou a mulher com asas de dragão) e ideias (por exemplo, violência e agressão). Viu-se anteriormente que o exemplo pictórico ganha o nome de “Bei-spiel”. Os jogos propostos são jogos de significação das alegorias, um convite ao desvendar do enigma⁹⁸.

As figuras híbridas de Ernst representam, segundo a proposta da própria obra, “exemplos pictóricos” dos “elementos capitais”. Assim, cada figura híbrida incorpora uma questão colocada mais amplamente pelo elemento. Em sua montagem, as figuras híbridas mantêm algumas características humanas (corpos e alguns membros), mas se afastam de realismo ao ganhar partes de corpos de animais. Ao se afastarem do real, se aproximam de um conceito. E tal conceito representa uma ideia maior que a própria figura. Analisarei, portanto, cada figura ou personagem híbrido como uma ideia possível daquilo que o elemento colocado pela própria obra representa.

⁹⁷ Historical and political allegory, in which the characters and actions that are signified literally in their turn represent, or “allegorize,” historical personages and events. So in John Dryden's *Absalom and Achitophel* (1681), King David represents Charles II, Absalom represents his natural son the Duke of Monmouth, and the biblical story of Absalom's rebellion against his father (id. ibd.).

⁹⁸ McCloud não trata da questão da alegoria. Ele fala da questão da abstração das figuras. Ele afirma que a figura (e vale frisar que figuras são um subgrupo dentro do mundo dos ícones; além das figuras, são também ícones os símbolos, como bandeiras e logotipos, além dos ícones linguísticos, como as letras e os ideogramas) representa uma ideia. Ao falar de narração por imagens, defende a tese de que quanto mais uma figura é realista, mais ela representa o mundo objetivo, externo. E quanto mais abstrata ela é (para ele, o nível máximo dessa abstração no retrato humano seria o *cartum*), mais ela representaria um mundo de ideias, interno (cf. MCCLOUD, 2005, p. 24-30).

Além de, em sua composição, fugirem de uma figuração reconhecível no mundo real, os personagens híbridos também são os grandes agentes da violência no romance. São eles que matam, violentam e perseguem. É possível dizer que cada personagem híbrido representa uma forma diferente de violência existente na sociedade, o que será comentado mais adiante.

Já os personagens não híbridos são as mulheres vitimadas pelos atos de violência dos híbridos. Elas também apresentam um componente alegórico, pois representam uma ideia acima de sua própria forma. Porém seus corpos não foram alterados como os dos personagens híbridos e, como as xilogravuras que as representam são realistas, é possível pensar que a ideia que elas representam seja uma ideia mais reconhecível. McCloud afirma que na narração por imagens é possível misturar imagens mais realistas com imagens menos realistas. Um dos resultados do choque entre ambas seria o fato de que a imagem realista retraria uma maior especificidade da ideia proposta, enquanto a imagem menos realista tenda a provocar uma sensação de universalidade da ideia proposta (cf. MCCLOUD, 2005, p. 38-43).

Além das figuras que representam relações de violência na obra, existem duas figuras que podem ter outra interpretação: os personagens híbridos com cabeça de moai, que são o segundo exemplo pictórico do capítulo cinco, e o adolescente, que aparece no último capítulo, não representam, segundo minha interpretação, formas de violência, mas apontam para referências outras, oportunamente tratadas ao fim deste subitem. Vale lembrar que a tabela anexa ilustra de forma esquemática a questão dos dias da semana, elementos, exemplos pictóricos e epígrafes.

6.1 O leão de Belfort: exemplo pictórico de “Lama”

O capítulo um, Domingo, é marcado pelos personagens híbridos com corpos humanos masculinos, na maioria das vezes com indumentária que remete ao universo militar, cabeça de leão e ainda medalhas condecorativas em algumas colagens.

É interessante observar como o processo de colagem age nesse caso. Observando a primeira colagem do livro, vê-se um homem com cabeça de leão voltado supostamente à imagem de Napoleão. Retomando aquela ideia da colagem como

aproximação de elementos dispares (cf. item 2), temos a cabeça de leão, tirada de almanaques ou enciclopédias. Por sua vez, a imagem humana do militar foi retirada dos romances folhetinescos. Utilizando o princípio da disparidade da formação da imagem surrealista, vemos aproximados elementos de origens diferentes. Contudo, o princípio do acaso surrealista não aparece. É plausível supor que a aproximação da imagem de um leão à de um militar desempenha na obra a sugestão de que a força e a ferocidade do animal se unem à autoridade humana. Ao unir essas duas imagens, o lampejo criado é o de uma instância forte, dominadora e capaz de derrotar inimigos ocupando o espaço de responsável pela manutenção da ordem. Pode-se ainda pensar que a autoridade máxima estaria com aqueles que são fortes e dominadores, o que levaria à sugestão de que a imagem do leão representaria uma ditadura.

Interpreto que tal configuração de um personagem que inspire tanta força, violência e autoridade represente duas coisas no contexto do romance: a invocação de uma página sofrida na biografia do autor e o alerta para um futuro incerto.

No capítulo um deste trabalho, tratou-se da biografia de Ernst e viu-se que ele lutou como soldado do exército alemão na Primeira Guerra Mundial. Veremos também, ao tratar do personagem híbrido de homem com cabeça de pássaro, que se trata de um alterego, o que, aliás, é comum no surrealismo, visto que o movimento está cheio de obras onde os próprios artistas se documentam ou no mínimo se autorrepresentam (vimos neste trabalho exemplos em “The Arrival of the Medium”, no item 1.1, a página de revista que contava com fotos de alguns artistas surrealistas e de uma guerrilheira). Assim, é possível dizer que esse episódio marcante na vida do autor tenha servido como uma espécie de estopim para a obra.

Acresça-se a isso o momento histórico vivido pela Europa no ano da produção de *Uma Semana de Bondade*. O ano de 1933 foi trágico para a Alemanha. Com a nomeação de Adolf Hitler como chanceler, o país adota medidas de cunho ditatorial, como a dissolução do parlamento (que se dá no dia 1 de fevereiro, um dia após a nomeação de Hitler), a proibição do periódico *Vorwärts* do SPD (o partido social democrata, opositor de Hitler) em março, a proibição da existência do SPD junho e a queima de dezenas de milhares de livros cujos autores eram considerados impróprios

para os nazistas. Há também o fato de os nazistas terem colocado Max Ernst na sua lista de artistas degenerados⁹⁹.

A escalada do autoritarismo provavelmente inquieta o artista e tal inquietação fica mais aparente quando constatamos a rapidez com a qual o romance de colagens é concebido e produzido. Em apenas três semanas todas as 182 colagens estavam prontas. É possível imaginar que Max Ernst pretendesse fazer um alerta rapidamente.

Por fim, vale salientar que o leão enquanto personagem corresponde ao exemplo pictórico, nos moldes da proposta do romance. Conforme propus no subtítulo deste comentário sobre o leão e que se repetirá com os demais personagens, o “Exemplo Pictórico” de cada capítulo se comunica com o elemento capital. No caso do capítulo um, o leão é um exemplo da lama.

A lama como elemento do qual deriva o leão pode ter duas interpretações. A primeira: no francês, idioma original de *Uma Semana de Bondade*, “estar na lama” significa estar em dificuldades, em um período crítico. Se da lama deriva o leão, que corporifica a repressão pelo braço do Estado, pode-se ter uma representação do período histórico da Alemanha da época, no qual o fracasso da República de Weimar abriu espaço para a ascensão nazista. Ou seja, do contexto histórico “lamacento” surgiu o autoritarismo.

A segunda interpretação cria uma intertextualidade com a Bíblia. No livro sagrado, o primeiro dia da criação divina, domingo, é reservado à criação do céu, da terra e da luz. Esses são os itens que embasam a criação de todos os outros. Como *Uma Semana de Bondade* opera um caminho inverso em relação ao Gênesis, ou seja, ao invés de mostrar o processo de criação em uma semana, mostra o processo de destruição, o item que possibilita a destruição primariamente deve vir no Domingo, da mesma forma que a terra, o céu e a luz o foram na Bíblia. E o que desencadeia esse processo de destruição em *Uma Semana de Bondade* são justamente a violência e o autoritarismo representados pelo leão do primeiro capítulo. A partir da violência que ele causa, humanidade estaria definitivamente condenada à destruição.

⁹⁹ Cf: <https://de.wikipedia.org/wiki/1933> (20/12/2016)

6.2 A corte do dragão: exemplo pictórico de “Fogo”

No terceiro capítulo, a “corte do dragão” é o exemplo pictórico do elemento capital “Fogo”. Na maioria das colagens, mulheres bem vestidas e em ambientes de maior requinte são personagens híbridos, pois são dotadas de asas de dragão. Em outras, répteis e anfíbios as acompanham. É uma constante que nas colagens essas mulheres aparentem sofrimento, dor ou angústia. Esse é o único capítulo em que a mulher predomina como personagem híbrido. Nos outros, ela também aparenta os sentimentos negativos supracitados, porém aparece em sua integralidade humana. Isso diferencia as mulheres híbridas das mulheres não híbridas.

No livro, os personagens híbridos se relacionam com os elementos capitais. Se os elementos capitais são os que destroem o mundo, na "narrativa" que identificamos no livro, os personagens híbridos são a materialização da destruição, proposta de forma mais abstrata pelos elementos capitais. A mulher híbrida seria, nessa leitura, um agente de destruição e violência. Como é possível, porém, que a mulher seja a maior vítima do livro, já que é agredida capítulo a capítulo e, ao mesmo tempo agente da violência no terceiro capítulo? Existem algumas respostas para essa aparente contradição.

A primeira reside na observação do forte componente social do capítulo. Em nenhum outro dos capítulos de *Uma Semana de Bondade*, a classe social dos personagens fica tão marcada. Trata-se claramente de uma parcela abastada da sociedade. Se só nesse capítulo as mulheres são personagens híbridos e aparecem como agente de violência, é possível supor que o elemento de riqueza desempenhe na mulher um papel negativo. De fato, no surrealismo, a mulher enquadrada nos padrões da classe média alta não era interesse do movimento. Vimos que a mulher retratada no surrealismo é sempre de alguma forma marginalizada, como nos exemplos mencionados anteriormente. Em *Uma Semana de Bondade*, essa mulher marginal (ou no mínimo de classe social desconhecida, já que as mulheres violentadas ao longo do romance ou estão nuas ou vestem roupas que impossibilitam a identificação de classe social) é o centro das atenções. É ela que desempenha um papel especial. A outra, enquadrada em padrões, pertence ao lado do qual os surrealistas divergem. Se voltarmos a ideias do primeiro manifesto surrealista de Breton, que deseja superar o romance do século XIX, em parte marcado pelo protagonismo de mulheres burguesas ou pequeno-burguesas,

compreende-se por que essa mulher híbrida faz parte do processo de violência, pois também exerceria a violência da manutenção do status quo na sociedade.

Outra interpretação possível se relaciona ao modo como à mulher foi historicamente imputada a culpa pelo pecado. No Gênesis, a mulher é tentada pela cobra e acaba por cair no pecado original. No texto bíblico, a mulher é responsável pelo sofrimento humano. No capítulo do romance de Ernst, a simbiose entre o réptil e a mulher pode ser interpretada como algo que une o pecado e a tentação. A cobra e a mulher de posses seriam exemplo do “reino do dragão”, ou seja, da abertura para uma era de trevas.

Há ainda outra possibilidade de ligação entre as personagens híbridas do terceiro capítulo e a Bíblia. Em Apocalipse, no seu capítulo 12, narra-se que uma mulher desce do céu sendo perseguida por um dragão que deseja tomar-lhe o filho em vias de nascer. Ela tem a criança, lança-a aos céus e foge para o deserto. Há então uma grande guerra entre dragões e anjos do céu; em seguida há também um embate entre o dragão e a mulher (cf. Apocalipse 12, 1-17). Em *Uma Semana de Bondade*, a relação entre a mulher e o réptil aparece também no fim, comunicando-se também com um episódio de fim do mundo. Ou seja, a relação da mulher com o réptil, exemplo do terceiro capítulo, está duplamente reforçada. Uma vez é reforçada pela relação de contradição que *Uma Semana de Bondade* tem com o Gênesis; e aqui vale a interação da mulher com a cobra na hora da tentação. Por outro lado, no embate da mulher com o Dragão no Apocalipse, há uma concordância, pois tanto esse episódio quanto o terceiro capítulo do romance de Ernst estão contidos em contextos relacionados ao fim da humanidade.

A interpretação da mulher híbrida como violência pela manutenção do status quo, aliada a essas interpretações relacionadas à Bíblia (tanto no Gênesis quanto no Apocalipse) me levam a crer que o personagem do capítulo três, a mulher com asas de dragão, trate da violência moral.

6.3 Édipo: exemplo pictórico de “Sangue Azul”

No quarto capítulo, “Édipo” é o exemplo do “sangue azul”. Em um primeiro momento, a associação levaria ao óbvio: o capítulo retoma o personagem Édipo, da

tragédia de Sófocles. Há algumas referências ao Édipo Rei e Édipo em Colono; o assassinato da colagem da p. 120, que pode ser ligado ao episódio em que Édipo mata um andarilho no seu caminho (mais tarde se descobriria que esse andarilho seria seu pai e que, ao matá-lo, Édipo estava justamente cumprindo a sina da qual estava fugindo) e a presença da esfinge na colagem 137. A última colagem do capítulo pode ser atribuída a Colono, lugar sagrado onde Édipo morre. Nas colagens, personagens híbridos compostos por corpos humanos (na grande maioria das vezes, homens) e cabeças dos mais diversos tipos de pássaro mais uma vez atuam em atos de violência, na maioria das vezes, contra mulheres não híbridas.

É importante recordar que, na obra de Max Ernst, a imagem do pássaro é um alterego. Como visto, a imagem do pássaro como alterego tem seu germe na infância de Ernst, quando, por coincidência, seu pássaro de estimação morre no mesmo dia em que uma de suas irmãs nasce (cf. item 4.2.1). Ao longo da carreira de Ernst o pássaro aparece em vários momentos, tais como *Vögel, Fisch, Schlange* (1919); *Oedipus Rex* (1922); *Barbarians Marschieren in den Westen* (1937); *Surrealismus und Malen* (1942); entre outros.

Na autobiografia de Ernst, a referência aparece, além do trecho mencionado acima, no texto “Loplop stellt die Windsbraut vor...” [Loplop apresenta a noiva de vento], onde diz: “ist es der Mann, den man wegen seines sanften und wilden Charackters Loplop, den Oberen Vögel nennt?”¹⁰⁰ (ERNST apud SPIES, 1979, p. 164). Em outra análise que passa a limpo toda a obra de colagem de Ernst, Werner Spies dedica um subitem à análise de algumas colagens feitas entre 1931 e 1932: as assim chamadas “Loplop-Collage”. Destas, a colagem denominada “Loplop stellt Mitglieder der Surrealisten Gruppe vor” [Loplop apresenta membros do grupo surrealista] representaria, segundo Spies uma atualização do quadro *Au rendez-vous des amis*, de 1922 (cf. SPIES, 1979, p. 206). Ernst, além de estar representado em foto, aparece na forma de pássaro no alto da colagem para apresentar os artistas, dentre os quais, o próprio Ernst. Loplop apresenta até a si mesmo em uma pintura denominada “Loplop stellt Loplop vor” [Loplop apresenta Loplop], de 1930. Na fortuna crítica, Zuch faz um

¹⁰⁰ Tradução: É este o homem que, por conta de seu caráter suave e selvagem, chamamos de Loplop, o pássaro superior?

estudo mais detalhado dos momentos em que a figura do pássaro aparece em Max Ernst:

Ernst verfasste seinen Lebensgang nach surrealistischen Maßstäben, in dem er die Aufmerksamkeit auf seine frühe Kindheit, Mythen und Märchen, religiöse Begegnungen und psychische Besonderheiten lenkt. Dies geht einher mit der Reformulierung romantischer Konzepte von Autorschaft, welche die Vorstellungen vom selbstmächtigen und sich selbst ermächtigenden Künstlergenie und die des Künstlers als Katalysator überindividueller schöpferischer Kräfte im Bild des auserwählten und von höheren Mächten inspirierten Künstlers bündeln. Ernst bedient sich dabei einer theriomorphen Repräsentation, die wie keine andere mit seiner Autobiographie und der darin sorgfältig entworfenen Individualmythologie verbunden ist: der Vogel. (ZUCH, 2004, p. 2)¹⁰¹.

Mas qual seria então a ligação entre o Édipo, personagem da mitologia grega que exemplifica o quarto capítulo de *Uma Semana de Bondade*, e o alterego de Max Ernst na forma do pássaro Loplop/Hornebom?

A primeira resposta reside na associação entre a mitologia grega e a mitologia de seu tempo. Em entrevista dada à TV nos anos 70, Max Ernst afirma desejar encontrar, através de sua arte, o “mito de seu tempo”, como ele mesmo diz¹⁰². Um dos modos encontrados para isso foi apresentar sua experiência de vida como uma mitologia. Nesse contexto, o retrato do pássaro em vários momentos diferentes de sua vida retrata, na verdade, a passagem do próprio artista por diferentes momentos, tal como um personagem mítico. Para tornar mais claro que sua passagem pela terra e pela arte seria a configuração de certa mitologia, o artista faz uma associação de sua mitologia com a do mito grego.

A segunda resposta se refere à ligação do surrealismo com a psicanálise. A teoria de Freud auxilia os surrealistas no desenvolvimento de ideias como a de que existem campos obscuros na mente humana que precisam ser desvendados. Uma das teorias mais famosas de Freud é a do Complexo de Édipo, que versa sobre a espécie de disputa que se dá entre a criança e o progenitor do mesmo sexo no seio familiar. Cabe uma citação:

¹⁰¹ Tradução: Ernst escreveu sua vida segundo padrões surrealistas, chamando a atenção para a sua infância, mitos e contos de fadas, encontros religiosos e peculiaridades mentais. Isto está interligado com a reformulação do conceito romântico de autoria, que combina as noções do gênio artístico “autopoderoso” e “autoempoderador” e do artista enquanto catalisador de forças criativas que ultrapassam o indivíduo na imagem do artista escolhido e inspirado por poderes superiores. Nesse contexto, Ernst se serve de uma representação teriomorfa que como nenhuma outra está ligada à sua autobiografia e que foi concebida com o cuidado de uma mitologia individual: o pássaro.

¹⁰² Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x3r2ks1>> (10/06/2016).

[o complexo de Édipo é um] Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. (PONTALIS apud SOUZA 2006, p. 136).

Em um de seus significados, Édipo se refere à relação entre duas tendências artísticas (mitologia grega / surrealismo). No outro significado, Édipo se refere à relação colocada entre dois âmbitos, o surrealismo e a psicanálise. Atrelado ao nome Édipo está o elemento “sangue azul”, que denota nobreza. Se no romance de Ernst, Édipo se refere a dois âmbitos, é um exemplo de sangue azul e aparece em um contexto de violência, é possível interpretar que a violência objeto do quarto capítulo é a exercida em vários âmbitos da cultura. Arte e ciência não foram capazes de levar o homem ao esclarecimento que propiciasse a paz. Diferentemente, a ciência foi utilizada na Primeira Guerra Mundial e a arte, com o esclarecimento e a evolução intelectual que supostamente traz consigo, não conseguiu evitar o conflito. Arte e ciência apresentam uma contradição ao conduzirem o homem ao contrário do que se propõem: a arte conduz o homem a mais alienação e não à percepção melhor do mundo (basta lembrar a crítica de Breton aos romances de tendência realista no primeiro manifesto do surrealismo). A ciência auxiliou na destruição de vidas ao invés de ajudar a melhorá-las. O quarto capítulo de *Uma Semana de Bondade* critica essa questão e mais: coloca arte e ciência em pedestal de nobreza ao citar Édipo como exemplo de “sangue azul”, ou seja, há ainda uma crítica ao patamar superior em que são colocadas.

6.4 Galo: exemplo pictórico de “Negro”

O galo é o primeiro exemplo pictórico do quinto capítulo do livro. Nas colagens, personagens híbridos de corpos masculinos, asas e cabeça de galo amarram, sequestram e maltratam mulheres.

O galo é o animal símbolo da França. Na história do país, o animal foi adotado como símbolo para retomar o orgulho de sua origem gaulesa, povo que habitava o território francês antes da conquista romana. Os romanos ridicularizavam os gauleses por terem o galo como símbolo, enquanto o símbolo romano era a águia. Após a queda

do Império Romano e a formação do que viria a ser o povo francês, o galo foi adotado como símbolo nacional para retratar o orgulho da origem do povo. Desde então (e até hoje), o galo aparece em muitos elementos da nação. Uma das entradas do Palais de l'Élysée é conhecida como “a entrada do galo”; o galo consta em alguns carimbos oficiais da república, apareceu em moedas do franco suíço e é até mesmo mascote da seleção francesa de futebol desde a sua origem, em 1904. (cf. Bairner, *Conexão Paris*, Guia de Paris, online).

No âmbito de *Uma Semana de Bondade*, o galo pode ser interpretado como a violência ocasionada pelo nacionalismo radical. O contexto histórico era o de ascensão de regimes totalitários na Europa. O nacionalismo na sua forma mais cruel era uma realidade cada vez mais presente. Para expressar o perigo dessa forma de governo, violento quase que por natureza, o quinto capítulo do romance de colagens adota justamente o símbolo nacional do país onde é publicado.

O quinto capítulo de *Uma Semana de Bondade* é o último que conta com personagens híbridos (o sexto capítulo conta somente com colagens sintéticas e o último apenas com personagens não híbridas) e o último que conta com atos de violência. É como se o nacionalismo fosse a forma final de violência. Não necessariamente a mais perigosa, mas a derradeira, aquela depois da qual não se vislumbram grandes possibilidades.

De forma irônica, o galo é um exemplo de escuridão no romance de Ernst; não canta para anunciar o dia. Mas em *Uma Semana de Bondade* dá-se a entender que ele representa a escuridão, ou seja, o contrário do nascer do sol, ao qual tradicionalmente está ligado. Isso é mais um indício de que o nacionalismo do qual o galo é alegoria traz o mal, contra o qual só resta a resistência, que no caso do livro está representada nos capítulos seis e sete.

Após o capítulo cinco, o romance muda sua abordagem. Ao invés de retratar cenas de violência, o capítulo seis é todo formado por algo denominado “poemas visíveis”, que retomam a estética das colagens sintéticas de Max Ernst. Apoiado na teoria de Konnertz (1980) e retomando na análise de uma imagem sintética (cf. item 4.1), disse anteriormente que ela poderia ser colocada em paralelo com a forma literária da poesia, enquanto a colagem analítica, que forma os romances de colagem, pode ser posta em paralelo com a forma narrativa. Após a destruição e todas as formas de

violência abordadas e que terminam justamente com a escuridão trazida pelo nacionalismo representado pelo galo, só resta esperança em uma renovação da arte. Não a arte criticada no capítulo quatro, que não serve para elucidar, mas uma arte nova e que efetivamente consiga levar o homem à reflexão e percepção de que é possível mudar. O anseio por essa arte fazia parte do projeto surrealista, da mesma forma que a luta política contra todas as formas de opressão.

6.5 A mulher não híbrida: amor e resistência

Até o momento, analisei os personagens híbridos, que são os exemplos pictóricos dos elementos dos capítulos um, três, quatro e cinco. Contudo, em todos os capítulos de *Uma Semana de Bondade*, exceto o sexto, um personagem é recorrente. Trata-se da mulher não híbrida, ou seja, de personagens femininas sem qualquer alteração na sua configuração física. Elas também entram no esquema de alegorias do romance de Ernst.

Preliminarmente, ressalto que as aparentes diferenças entre as mulheres não híbridas (na maioria das vezes relativas à classe social: umas aparentam, pelas suas indumentárias, ser cortesãs, outras, jovens de classe média, outras estão nuas), em minhas análises, não se mostraram relevantes, pois são poucas as personagens femininas que não se encontram vestidas apenas de camisolas simples, que quase não nos permitem definir classe ou qualquer posição social. Além disso, as mulheres não híbridas aparecem com constância em todos os capítulos sem grandes diferenças entre as mulheres de um e de outro capítulo. Isso denota que a vítima das diferentes formas de violência é sempre a mesma. Portanto, considerarei todas as mulheres não híbridas representantes da mesma alegoria. A diferenciação relevante entre personagens femininas diz respeito à hibridez. As personagens femininas híbridas representam, conforme analisado acima, a violência moral.

Em todos os capítulos em que aparece, a mulher não híbrida está, via de regra, sofrendo a violência da qual os personagens híbridos são agentes. São poucas as colagens em que a mulher não híbrida não aparece apanhando, morta, assustada, triste, acuada ou desesperada. Essa violência generalizada da qual é vítima representa a

violência no seio da sociedade. Assim sendo, meu argumento é o de que a mulher não híbrida represente alegoricamente a sociedade.

É a sociedade que sofre com a violência dos braços armados do Estado (capítulo um), com o moralismo que sufoca os desejos íntimos (capítulo três), com a ignorância que arte e ciência não foram capazes de superar (capítulo quatro), com a ameaça da ascensão ultranacionalista (capítulo cinco) e com o futuro incerto (representado pelo “desconhecido” do último capítulo, onde em algumas colagens a mulher demonstra sofrimento). No romance, a mulher não híbrida, que proponho ser alegoria da sociedade, sofre nas mãos dos outros personagens do romance de Ernst.

No tocante ao modo como a violência se expressa na relação dos personagens híbridos com as mulheres não híbridas, cabe uma comparação com o Marques de Sade, anteriormente citado neste trabalho. Em primeiro lugar, é possível notar a influência de Sade na sugestão de violência sexual de várias colagens do romance de Ernst. Sade era um referencial importante para os surrealistas, pois foi pioneiro em explorar a violência sexual em sua obra (cf. item 1.1.1). No surrealismo, existe o ímpeto de totalidade, baseado na observação de questões sob pontos de vista diferentes, ou através da fuga de redes de significado fixadas pelo romance e a arte realista em geral. Para expressar a violência de uma forma que fugisse do tradicional, Ernst foca a violência sexual, que apesar de constar em Sade, não apareceu de forma tão chocante posteriormente, especialmente na arte realista que o surrealismo busca superar. Para ilustrar que a sociedade está sendo altamente prejudicada com a violência, não bastaria mostrar apenas a variação da origem de cada uma das violências (o que é papel dos personagens híbridos). O modo como eles exercem a violência também é variado, para que se tenha uma noção de totalidade. Quanto mais completo o quadro de horror, tanto pelos agentes da violência quanto pelo tipo de violência que praticam, maior o alargamento da percepção. Supondo que houvesse somente agressões físicas como socos e chutes em *Uma Semana de Bondade*, a percepção da violência não seria tão ampla como é tendo o romance agressões, assassinatos e violência sexual.

A sugestão de violência sexual também liga *Uma Semana de Bondade* ao Marques de Sade na medida em que em ambos parece haver um desejo de mostrar o que há de mais obscuro no homem. Na obra de Sade é possível verificar a busca pelo que há de escondido nos desejos humanos, aquilo que não poderia ser revelado sob pena de um

eventual julgamento moral. De forma análoga, em *Uma Semana de Bondade*, abordar um ato violento considerado tabu mostra algo oculto não apenas na mente e no comportamento humano (e aqui mais uma vez aparece a relação do surrealismo com Freud e a expressão do subconsciente), mas também na arte, que como dito anteriormente, deixara de falar de tal tipo de violência em suas manifestações. Mostrar essa violência, que se procura ocultar na mente, no seio social e na arte, auxilia no propósito surrealista de ampliar a margem de visão do observador a fim de que, compreendendo o contexto e as características desse mundo alargado, consiga compreender também o seu mundo.

Uma última observação sobre as personagens femininas não híbridas e que ainda se relaciona com a influência do Marques de Sade sobre o surrealismo é a questão da resistência. No capítulo sobre Sade deste trabalho, observei que, para os surrealistas, ele seria o gatilho de um processo de ampliação das possibilidades de violência e resistência. Em Sade se encontraria o primeiro passo de um movimento que transita entre a violência e o retorno para um estado de racionalidade, movimento esse que sempre se reinicia, cada vez pior na violência e cada vez mais elevado na racionalidade. Esse movimento pendular iniciado por Sade e expresso em momentos da arte como o surrealismo, que tem a mutilação corporal como um motivo, mostra uma potencialidade infinita de movimentos entre o campo do violento e o campo do pacífico. (cf. item 1.1.1).

Essa movimentação entre o momento da violência e o momento de paz aparece em *Uma Semana de Bondade*. Dos capítulos de um a cinco do romance, a mulher, que representa a sociedade, é agredida de várias maneiras (sexualmente, com assassinato, agressão física, violência moral) por vários agentes de violência diferentes (Estado, família, arte, ciência, nacionalismo). No capítulo seis, composto por colagens sintéticas, o que remete a outro momento da carreira do autor, tem-se o estancar de violência e no último capítulo, denominado “Desconhecido”, a mulher aparece em momentos de sofrimento até que na última colagem do livro, ela aparece flutuando, aparentemente tranquila. Seria possível interpretar que a mulher sofreu com a violência o tempo todo, suportando-a. A partir do momento em que a arte (na forma da invocação das colagens sintéticas do sexto capítulo) aparece, os agentes de violência deixam de existir e de alguma forma o sofrimento passa a ser desconhecido, como o exemplo pictórico do capítulo sugere. Fica o questionamento sobre o que pode assolar mais do que todas as

formas de violência até então arroladas. Mas fica também um fio de esperança. Por mais que a violência cresça, até mais do que o próprio autor possa imaginar, por mais que novas formas de opressão apareçam, haverá resistência, pois a mulher em nenhum momento foi aniquilada. Seu movimento ascendente na última colagem pode denotar o movimento de retorno do momento de violência para um momento de resistência.

Além disso, vimos nos itens 1.2 e 1.3 que o amor desempenha um papel importante para os surrealistas e que a mulher representa o amor. No contexto de *Uma Semana de Bondade*, a resistência pode ser vista como um ato de amor. O sentimento poderia ser enxergado como a força motriz da resistência ante o processo de violência.

Se retornarmos à ideia de que a personagem feminina não híbrida é uma alegoria da sociedade que resiste com base em amor em *Uma Semana de Bondade*, é possível interpretar que existe um fio de otimismo na mensagem final do romance. Apesar de toda a repressão à qual a sociedade estava exposta e por mais desconhecidos que fossem os perigos que ela pudesse enfrentar, nessa mesma sociedade, estava também o elemento de resistência e de luta.

6.6 Outros personagens: o adolescente e o moai

Outros dois personagens merecem ser rapidamente observados no romance *Uma Semana de Bondade*: o adolescente e o moai. Eles foram unidos em um só item pois tem uma função comum: recordar referências artísticas e literárias; sua ligação com as relações de violência do romance são secundárias.

O adolescente está presente na colagem 175 (Fig. 63) do romance, no último capítulo, Sábado. Ele não se encontra em momento de violência. Seu semblante está cabisbaixo e ele segura a mão de uma mulher não híbrida. Há uma conotação sexual na cena pelo fato de o adolescente estar nu e a mulher com que interage seminua. O ambiente onde se encontram é um quarto.

Figura 63: Max Ernst, colagem de Uma Semana de Bondade.

Fonte: Ernst, 2013, p. 201.

A presença do adolescente seria uma referência a Isidore Ducasse, ou Conde de Lautréamont, como se denominava em suas obras. Em seu romance mais célebre, *Os Cantos de Maldoror*, o adolescente aparece em alguns momentos, tais como nos cantos (como são chamados os capítulos de *Os Cantos de Maldoror*) um e seis, que por ora tomarei como exemplos.

No canto de número um, o adolescente tem suas vísceras dilaceradas: “[...] é este que está diante do teu rosto nobre e sagrado quem quebrou seus ossos e dilacerou suas carnes, que pendem em diferentes lugares de seu corpo [...]” (Lautréamont, 2014, p. 79). Em seguida o narrador pede perdão ao adolescente pelo feito e se dispõe a ser vítima da mesma violência que cometera para que houvesse uma espécie de compensação. Na oitava estrofe do canto de número quatro, o narrador se recorda de um momento de sua juventude, quando assassinara outro adolescente, de nome Falmer, girando-o com uma força incrível e arremessando-o contra um carvalho (id. p. 212-214).

Em ambas as situações, o adolescente aparece como vítima de atos de extrema violência, da mesma forma como a mulher em *Uma Semana de Bondade*. Na colagem, bem como no capítulo onde aparece, o adolescente está com as mulheres vitimadas ao longo do livro. Sua presença reforça duas marcas do romance.

A primeira seria a ligação com a sexualidade que o romance aborda. Como se viu anteriormente, a violência sexual funciona, em *Uma Semana de Bondade*, como um elemento que amplia a percepção do observador a respeito da violência. Ao colocar esta modalidade tão próxima das outras o mosaico de violência fica mais completo e o observador pode com isso vir a ter uma melhor reflexão da realidade que o rodeie. Pois bem, em *Os Cantos de Maldoror*, a sexualidade não é tão diretamente abordada (se comparada com *Uma Semana de Bondade*), porém existe insinuação de que o adolescente seja um objeto de desejo sexual do narrador.

Nos trechos d'Os Cantos que selecionei, o narrador, na sexta estrofe do canto um, afirma que é doce estar deitado ao lado de um adolescente e depois feri-lo gravemente: “como é bom deitar-se com uma criança¹⁰³ que nada tem ainda sobre seu lábio superior, e passar suavemente a mão sobre seu rosto, inclinando para trás seus lindos cabelos! Depois [...] cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal modo que não morra” (id., p. 77). Mais adiante, ao se arrepender de seu ato, o narrador diz ao adolescente ferido: “Adolescente, perdoa-me. Uma vez saídos desta vida passageira, quero que estejamos entrelaçados pela eternidade; que formemos um único ser; minha boca na tua boca.” (id., p. 79).

Na estrofe oito do canto quatro, o narrador dá pistas de que teria afeição pelo adolescente de nome Falmer: “[...] eu evocava a lembrança de Falmer... Toda noite. Seus cabelos loiros, seu rosto oval, seus traços majestosos estavam ainda gravados em minha imaginação... Indelévelmente... Especialmente seus cabelos loiros.” (id, p. 212). Ao fim da estrofe, em um delírio, o narrador imagina: “Como sua voz é carinhosa... Será que ele me perdoou? Seu corpo foi chocar-se com o tronco do carvalho... ‘Maldoror!’”. (id., p. 214).

Pode-se perceber com isso que em *Os Cantos de Maldoror*, bem como em *Uma Semana de Bondade*, violência sexual e outras formas de agressão física convivem. É interessante notar que n'Os Cantos de Maldoror há uma união ainda maior entre esses tipos de violência na medida em que aparecem quase no mesmo ato. O narrador agride e violenta sexualmente suas vítimas. A presença do adolescente, mesmo tipo de personagem vitimado pelos atos de Maldoror, em um capítulo que traz apenas as

¹⁰³ Este é o único momento da estrofe em que o narrador se refere à sua vítima como “criança”. Em todo resto deste relato, ele se refere à sua vítima como “adolescente”.

mulheres não híbridas, vítimas dos atos de violência em *Uma Semana de Bondade*, reafirma a questão da violência com uma imagem diferente.

A segunda interpretação possível é a variação referencial. Propus nesta análise que a mulher não híbrida represente, em *Uma Semana de Bondade*, a sociedade que deve resistir ao processo de violência generalizada. Sugerir também que o estopim para o desencadear de processos de violência cada vez piores estaria em Sade. A presença do adolescente, figura da arte do Conde de Lautréamont, serviria para complementar um cenário de violência generalizada, já que esta é uma temática também cara a ele, Lautréamont. *Os Cantos de Maldoror* também tem a violência como temática. O protagonista narra sua conversão ao mal, assassinatos, agressões e brigas. O romance é uma proliferação de atos de violência, de forma parecida com *Uma Semana de Bondade*. Ao colocar o adolescente ao lado da mulher, fica reforçada a referência a autores que trataram do tema. Unem-se em uma colagem o Marquês de Sade e o Conde de Lautréamont com as vítimas dos processos de violência de seus respectivos romances.

Outro personagem que merece uma pequena reflexão à parte, separadamente dos híbridos já analisados e das mulheres não híbridas, são os personagens híbridos com corpo de homem e cabeça de estátuas moais, características das tribos da Ilha de Páscoa. Esses personagens são uma espécie de exemplo pictórico “coadjuvante” no capítulo cinco, no qual o exemplo pictórico “principal” é o galo (que consta na capa do fascículo e ocupa o maior número de colagens no capítulo, 16, contra 10 do híbrido “Ilha de Páscoa”).

Inicialmente vale frisar que os homens com cabeça de moai também são participantes de todo o processo de violência, como os outros híbridos. No release de uma exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), esboça-se uma interpretação para o significado dos moais no romance de Ernst: “Ambas [as figuras, galo e moais] sob o elemento ‘Escuridão’ abordam as diferentes formas de poder: [...] Em A Ilha de Páscoa, situações de intimidação são exibidas sempre com um de seus personagens usando máscaras.” (cf. MASP, online). Os moais seriam um exemplo pictórico do elemento Escuridão por manterem obscuras as identidades dos abusadores das mulheres.

Além dessa interpretação sugerida pelo release da exposição, os moais representam, de modo análogo ao adolescente, referência a um elemento externo, com vistas a ampliar o universo que o romance aborda. Como se viu, o adolescente é uma alusão ao Conde de Lautréamont, para que ao universo de *Uma Semana de Bondade* esteja relacionado também a um artista importante que trata da temática da violência. Os moais, por sua vez, fazem referência à arte marginal, para que se amplie o universo artístico, até então restrito à arte europeia.

Para defender o argumento de que os moais servem para complementar o mosaico de referentes artísticos e não restringi-lo à Europa, tenho dois exemplos. O primeiro vem da própria obra de Max Ernst. Os moais não são a única presença de uma arte não-europeia na obra de Ernst. Em sua residência nos EUA nos anos 40 do século XX, ele se deixa influenciar pela iconografia da cultura indígena do Arizona quando trabalha com a escultura. O principal exemplo de tal influência é a escultura *Capricorn*, com traços da arte regional, pela qual Ernst se interessava (abaixo uma foto de Ernst com uma coleção de estátuas indígenas do Arizona, Fig. 64). Ao conhecer diferentes tipos de expressão artística, Max Ernst as incorpora em sua arte. Partindo da ideia de que a "verdadeira" arte estava na Europa, incorporar elementos de artes tidas marginais - como faz Ernst ao adicionar elementos da arte ameríndia na sua escultura - reforça a ideia surrealista de abordar temáticas desprezadas pelo que é considerado canônico. Ou seja, de forma análoga à qual o surrealismo incorpora temas como loucura e erotismo, por serem temas evitados pelos seus antecessores, Max Ernst incorpora à sua arte "europeia" elementos de artes tidas como marginais. Tal incorporação é o que explica a presença dos moais em *Uma Semana de Bondade*. Colocar elementos de uma arte "marginal" ajudaria a completar um mosaico de referências.

Figura 64: Max Ernst com estátuas ameríndias, 1942.

Fonte: Pinterest.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/144396731773588965/>> (24/11/2016).

O outro argumento referente à influência dos moais vem do contexto histórico. Existia já há algum tempo a ideia de representar formas de arte não europeias na arte do continente europeu. Um exemplo é Paul Gauguin (Paris 1848 - Autona, 1903). O pintor francês viaja ao Taiti em 1891 para fugir do clima europeu. Em seus primeiros anos naquele país, pinta os costumes da ilha, cria um novo trabalho com cores quentes, mais “tropicalizado” (cf. COGEVAL, 2016, p. 182). Outro conhecido exemplo da influência de arte não europeia é Picasso em *Les Femmes d'Alger*. No célebre quadro, os rostos das mulheres são inspirados em máscaras africanas, que à época fascinavam o pintor francês, conforme observa Argan:

[...] o interesse de Picasso pela escultura negra. Não se trata, todavia, de um encontro ocasional nem tampouco de uma fulminação no caminho de Damasco. Picasso não estava sendo o primeiro a descobrir a escultura negra; já haviam chegado os *fauves* e os expressionistas, seguindo nos rastros do exotismo e primitivismo de Gauguin. Mas era um modo de eludir o problema histórico; e o problema histórico não era a escultura negra, e sim a crise da cultura europeia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo. (ARGAN, 2013, p. 426).

Em suma, os moais possuem uma relação tanto com o contexto do romance em si (na medida em que se coloca em uma espécie de tensão com as representações europeias de arte, representadas pelas xilogravuras dos romances folhetinescos), quanto uma relação de harmonia com uma noção que já habitava a arte da época, pois dada a crise de representação, como cita Argan, os artistas buscavam alternativas na arte de outros locais do mundo, como África, América indígena e colonial.

Com o comentário sobre os diferentes personagens fica reforçada a ideia de que a cada dia, *Uma Semana de Bondade* enfoca um tipo de violência que se apresentava na época em que o romance foi produzido.

7 Considerações finais

O objetivo deste trabalho era analisar a configuração da narratividade e dos personagens no romance de colagens *Uma Semana de Bondade* de Max Ernst. Após revisão de temas relevantes, como uma breve revisão do momento histórico do surrealismo, das questões de montagem, colagem, narratividade, apresentei também a compreensão de colagem de Max Ernst. Por fim, analisei a configuração da narratividade e dos personagens no “romance”.

Em relação à questão da narratividade, a análise mostrou que não é possível afirmar que o romance de Ernst tenha um narrador; no caso de *Uma Semana de Bondade*, como se viu, o autor cria o romance diretamente, sem a intermediação da voz do narrador. O romance de colagens quase não é dotado de texto, mas os que existem servem de auxílio na formação da ideia que o romance deseja passar: a de que o mundo se destrói por meio da violência em um processo inverso ao da criação do mundo, em uma semana.

Com a ordenação do romance em capítulos, que possuem uma coerência interna (como os personagens híbridos e não híbridos), bem como com o auxílio dos elementos escritos do romance (elemento, exemplo pictórico e epígrafes), fica inteligível a ideia de violência generalizada. Assim, é possível afirmar que o “romance” possui um caráter narrativo. Tal narratividade se constrói em uma sobreposição de colagens e montagens (considerados aqui quase sinônimos e diferenciados apenas pela forma de expressão artística em que se dão). Cada uma das 182 cenas do romance é uma colagem. As colagens com personagens híbridos semelhantes formam capítulos e podemos considerar esse agrupamento de colagens uma montagem do capítulo. O subtítulo mistura a questão dos sete pecados capitais com a dos quatro elementos naturais, o que também pode ser considerado uma montagem. Os capítulos são dotados de epígrafes retiradas de diversos textos e essa união entre texto e imagens também pode ser considerada montagem. Cada um dos capítulos (originalmente publicados separadamente e somente depois unidos em forma de romance) foi unido aos demais, pois sozinho não conseguiriam formar a obra. A união dos sete capítulos para formar todo o romance também pode ser visto como montagem. Em um nível mais abstrato, seria possível afirmar que a ideia de retirar elementos do romance (como o nome que Ernst dá à obra e a ordenação em capítulos) e unir com a arte pictórica a fim de criar um

resultado híbrido (o “romance de colagens”) é também uma montagem. Uma montagem de conceitos de arte.

Em *Uma Semana de Bondade*, o que chamamos de personagens não são indivíduos, não tem identidade ou história, como tem os personagens de romances. Eles contêm um forte componente alegórico. Procurei, no capítulo sobre personagens, estabelecer a correspondência entre cada personagem e o que ele viria a representar alegoricamente. Em seguida, procurei esclarecer as diversas formas de violência que se configuram no romance e que são mostradas pelas alegorias, quais sejam as violências provocadas pelo braço armado do Estado, pelo excesso de moral, pela arte e pela ciência (que não conseguiram impedir a piora da situação política de seu tempo) e, finalmente, pelo nacionalismo. Além disso, havia, como vimos, referências entre os personagens, como os moais, que retratavam a relação de Ernst com as artes tidas como marginais (ou seja, as não inspiradas pela Europa e pela América do Norte, como a arte ameríndia e a da Ilha de Páscoa), bem como o adolescente, que retoma um importante referencial para os surrealistas: o Conde de Lautréamont. Por fim, as mulheres que sofrem a violência ao longo do livro alegorizam, segundo minha interpretação, a sociedade, dentro da qual reside a capacidade de resistir às diferentes formas de violência, bem como o amor. E a partir da imagem da mulher faço o último comentário deste trabalho.

Ao longo deste trabalho, estabeleci relações entre *Uma Semana de Bondade* e o Gênesis. Propus que, enquanto o relato bíblico narra a criação do mundo em sete dias, o romance de Ernst narra a destruição do mundo, também em sete dias. Em cada dia, como se viu no capítulo sobre personagens, uma forma diferente de violência assola a sociedade.

Mas seria possível ver outra oposição entre o relato bíblico e o “romance” de Ernst. Quando Adão e Eva já estão no Éden, Deus lhes dá o livre arbítrio e a ordem de não comer o fruto proibido. Ao cederem à tentação da serpente e usarem seu livre arbítrio para comer o fruto, Adão e Eva são expulsos do paraíso; o relato contém a criação, que seria perfeita, narra também um evento negativo, que é a expulsão de Adão e Eva do paraíso. *Uma Semana de Bondade*, enquanto obra que faz o caminho inverso ao do Gênesis, mostra a destruição em sete dias e revela, ao fim do processo de destruição, um aspecto positivo. Como vimos anteriormente, tudo o que resta na última colagem do livro são uma mulher e um pássaro. Aliás, não há, em todo o último

capítulo, a presença de personagens híbridos praticando atos de violência. O elemento é o desconhecido, ou seja, nem sequer o autor sabe o que se passa após a conclusão do processo de destruição. Se pensarmos que as figuras femininas aparecem como vítimas em todo o livro, mas ao final surgem como sobreviventes, bem como o pássaro, que representa a presença do próprio artista, podemos chegar à conclusão de que os elementos que resistem ao processo de destruição são a própria sociedade (representada pela alegoria da mulher) e a arte (representada pela alegoria do pássaro). Vale ressaltar que o pássaro da última colagem não é um personagem híbrido, mas sim um pássaro com corpo e cabeça de pássaro. Ele tampouco está praticando um ato de violência. Logo, é possível crer que a arte que resta, a arte que resiste aos processos de violência é aquela que seria capaz de elevar o homem intelectualmente, diferentemente da arte representada pelo pássaro no capítulo quatro, que era hostil à mulher.

Há, assim, um aspecto positivo em *Uma Semana de Bondade*. O alerta contra a violência que o livro desenha é também uma mensagem de esperança, para que se resista e que não se perca a fé na humanidade e nem na arte. Um sinal de bondade ao fim de uma semana tão caótica.

8 Referências Bibliográficas

A BÍBLIA Sagrada. Versão revista e corrigida, com grafia simplificada, tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira. 2006.

ABBOTT, H Porter. Narrativity. In: *Living handbook ok narratology*. Disponível em www.lhn.uni-hamburg.de. 2015. (20/12/2016).

ABRAMS. M. H. *A glossary of literary terms*. Boston: Heinle & Heinle. 1999.

ABREU, Maria Leonor Lourenço de. Amor e humor na poesia de Benjamin Péret. *Sitientibus*. Feira de Santana. n. 10. pg. 65-78. Jul/dez 1992. Disponível em http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/10/amor_e_humor_na_poesia_de_benjamin_peret.pdf (20/12/2016).

ARAÚJO, Rafael. *A experiência do horror: arte, pensamento e política*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC. 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

BAETENS, Jan. The photographic novel. In: RIPPL, Gabriel (org.). *Handbook of intermediality*. Berlin: De Gruyter. 2015.

BAIRNER, Robin. Por que o galo gaulês é o símbolo da seleção da França? Disponível em: <http://www.goal.com/br/news/6865/hyundai/2014/06/13/4876315/por-que-o-galo-gaul%C3%AAs-%C3%A9-o-s%C3%ADmbolo-da-sele%C3%A7%C3%A3o-da-fran%C3%A7a> (20/12/2016).

BATE, David. *Photography & surrealism: sexuality, colonialism and social dissent*. London: IB Tauris. 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia Completa e Prosa*. São Paulo: Nova Aguilar. 2005.

BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. 2008.

BÖK, Christian. *'Pataphysics: the poetics of an imaginary science*. Tese de doutorado. York University. 1997. Disponível em: http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD_0020/NQ27282.pdf (20/12/2016).

BOURGEOIS, René. Modes of romantic irony in nineteenth-century France. In: GARBER, Frederick (org.). *Romantic irony*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2008.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify. 1999.

BRECHT, Bertolt. Teatro de diversão ou teatro pedagógico. In: _____ *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. In: <http://chavede letra.blogspot.com.br/2009/04/manifesto-surrealista-andre-breton-1924.html>

_____. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: NAU. 2001

_____. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras (Kindle Edition). 1985.

CÂNDIDO, Antônio (e outr). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. Kindle edition.

COGEVAL, Guy. *O triunfo da cor: o pós impressionismo, obras primas do Musée d'Orsay e de l'Orangerie*. São Paulo: Ipsis. 2016.

CONEXÃO PARIS. Galo, símbolo da França. Disponível em: <https://www.conexaoparis.com.br/2015/04/20/galo-simbolo-da-franca/> (20/12/16).

COSTA, Marcos Roberto Nunes da e outr. Os “sete pecados capitais” Segundo São Tomás de Aquino. *Ágora Filosófica*. Ano 1, n. 1, jul/dez 2007. Disponível em: <http://www.unicap.br/revistas/agora/arquivo/artigo%209.pdf> (21/12/2016).

DURZOI, Gérard. *History of the Surrealist movement*. Chicago: Chicago University. 2005.

_____. *O surrealismo*. Coimbra: Almedina. 1979.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar. 2002

ELDER, Bruce. Collage as a pneumatic device: Trought Ernst to Jordan. In _____ . *Dada, surrealism and cinematic effect*. Waterloo: Winfried Laurier. 2013.

ERNST, Max. *Une semine de bonté: a surrealist novel in collage*. Courier. 2013.

EWING, Campbell. Manet, Liszt and The Old Musician. In: Rubin, James H. e outr. *Rival sisters, art and music in the birth of modernism*. Burlington: Ashgate Publishing. 2014.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: Edipicrus. 2003.

FER, Briony. *Realismo, racionalismo, surrealismo*. São Paulo. Cosac Naif. 1998.

FRIEDMANN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. n. 53. p. 166-182. Março/maio 2002.

GINSBURG, Jacó e outr. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva. 2008.

GLYPTOTEKET. Disponível em: <http://www.glyptoteket.com/explore/the-collections/artwork/edouard-manet-absinthe-drinker> (20/12/2016).

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify. 2013.

GUIA DE PARIS. Por que o galo é o símbolo da França? Disponível em: <http://www.oguiadeparis.com.br/2011/11/por-que-o-galo-e-o-simbolo-da-franca.html> (20/12/16).

HOFMANN, Irene. Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection. *The Art Institute of Chicago – Ryerson and Burnham Libraries*. 2001. Disponível em: <http://www.artic.edu/reynolds/index.php> (20/12/2016).

HORVÁTH, Gyöngyver. From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration. Tese de doutorado. 2010. Disponível em: <https://ueaeprints.uea.ac.uk/25603/1/2010Horv%C3%A1thGPhD.pdf> (20/12/2016).

HOURTICQ, Louis. *Edouard Manet: 29 Masterpieces*. Seattle: Kindle Edition. 2015.

KONNERTZ, Winfred. *Max Ernst*. Köln: DuMont. 1980.

JANNIDIS, Fotis. Character. In: *Living Handbook ok Narratology*. Disponível em www.lhn.uni-hamburg.de. 2012. (20/12/2016)

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de literatura*. n. 2. 1994. p. 125-137.

LEWIS, Pericles. *The Cambridge introduction to modernism*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.

LUKÁCS, Georg. *ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas (obra completa)*. São Paulo: Iluminuras. 2005.

LYRA, Bernadette. A alquimia em Uma Semana de Bondade, de Max Ernst. *Significação*. São Paulo. v. 21, n. 10. 1994.

MARGOLIN, Uri. Narator. In: *Living Handbook ok Narratology*. Disponível em www.lhn.uni-hamburg.de. 2013. (20/12/2016).

MARX, Karl. Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis. In: _____ *Das Kapital*. Hamburg: Nikol. 2011.

MASP, Exposições 2010. Disponível em http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=66&periodo_menu=2010 (23/11/2016).

MARTINEZ, Matias e outr. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2003.

MCCLOUD, Scot. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books. 2005.

MCGUINNESS, Patrick. Poet and public: symbolist theatre. In: _____. *Poetry and radical politics in fin siècle France*. Oxford: Oxford University Press. 2015.

MINOIS, Georges. Fim do riso. In: _____ *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP. 2003.

MEISTER, Jan Christoph e outr. *Eiführung in die Erzähltextanalyse*. Weimar: Metzler. 2008.

MÖBIUS, Hanno. *Montage und collage*. München: Fink. 2000.

MORAES, Eliana Robert de. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminárias. 2012.

MORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual. In: *Tempo Social* v. 12. São Paulo: USP. 2000 .

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books. 1997.

PEREIRA, Valéria Sabrina. *Orquestrando ecos do passado: Walter Kempowski e Das Echolot*. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-03102011-130607/pt-br.php>

RAYMOND, Marcel. A aventura e a revolta. In: _____ *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp. 1997.

RODRIGUES, Marcia Regina. *Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht*. São Paulo: Editora UNESP. 2010.

RODRIGUES, Simone. A pintura em pânico. In: *A Pintura em Pânico*. Disponível em: <http://www.apinturaempanico.com/> (20/12/2016).

RYAN, Marie-Laure. Narration in Various Media. In: *Living handbook of narratology*. Disponível em www.lhn.uni-hamburg.de. (08/05/2014).

SCHÖNERT, Jörg. Author. In: *Living handbook of narratology*. Disponível em www.lhn.uni-hamburg.de. (20/12/2016).

SHAKESPEARE, William. *A trágica história de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. eBooks Brasil: 2000.

SHIPE, Timothy. *The International Dada Archive*. University of Iowa. Disponível em: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html> (15/03/2016).

SÓFOCLES. A trilogia da taberna: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. São Paulo: Zahar. 2011.

SOUSA, Maurício Rodrigues de. A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet. *Psicologia USP*. n. 17(2), p. 135-155.

SPIES, Werner (org.). *Max Ernst: Retrospektive*. München: Prestel-Verlag. 1979.

_____. *Max Ernst: a retrospective*. New York: Altana. 2005.

SPIES, Werner. *Max Ernst. Collagen: Inventar und Widerspruch*. Köln: DuMont. 1981.

_____. *Max Ernst: Leben und Werk*. Dumont: Köln. 2005.

SUSIK, Abigail. The man of infinite possibilities: Max Ernst's cinematic collages. In: *Contemporaneity* v. 1. Disponível em: <http://contemporaneity.pitt.edu> 2011.

TRIER, Eduard. [*Schriften zu Max Ernst*](#). Köln : Wienand, 1993.

USANI, Giovanna. *Visual encyclopedia of art: surrealismus*. Florência: Scala. 2013.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

WILLER, Claudio. 16. In: _____. *Volta*. São Paulo: Iluminuras. 1996.

WIX, Gabriele. *Max Ernst: Maler, Dichter, Schriftsteller*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2009.

ZUCH, Reiner. Max Ernst, der König der Vögel und die mythischen Tiere des Surrealismus. *Kunsttexte.de*. 2/2004.

9 Anexos

Capítulo	Dia da semana	Elemento	Imagem (Bildbeispiel)	Cor	Epígrafe
1	Domingo	Lama	O leão de Belfort	violeta	The ermine is a very dirty animal. In itself is a precious bedsheet, but as it has no change of linen, it does its laundry with its tongue (Alfred Jarry, L'amour absolu)
2	Segunda-feira	Água	Água	verde	D. - What do you see? R. - Water D. - What color is this water? R. - The color of water (Benjamin Peret, endormi)
3	Terça-feira	Fogo	A corte do dragão	vermelho	I saw that the Marquise de Verneuil was holding a bitch in heat. Two people arrived who resembled each other; one was carrying a gold collar and the other had his throat filled with saliva, also called spittle, and both wanted to have the bitch. The man who wanted to put the gold collar on the bitch was bitten by it; and when the bitch had received the collar, she became a young lady, and when she had put aside the collar, she became a bitch again. The person who had spittle in his throat spat in onto her and the bitch followed him and yielded to him (Comte de Permission, Visions) Enter he said and there was light no one had knocked (Tristan Tzara, Ou boivent les loups)
4	Quarta-feira	Sangue	Édipo	azul	Great God , save the earth, from ever bearing such monsters. No history has proved that there ever were any such. Through the efforts of the authorities, no one will be exposed to them any longer (Complainte de Peyrebeille) It's also called MAMMA by mistake (Paul Eluard, Exemples)
5	Quinta-feira	O negro	O cantar do galo / Ilha de Páscoa	amarelo	Those among them who are merry sometimes turn their behinds toward the sky and cast their excrement in the face of other men; then they strike their own bellies lightly (Marcel Schwob, L'Anarchie) Laughter is probably doomed to disappear (Marcel Schwob, Le rire) The stones are full of entrails. Bravo. Bravo. (Arp)
6	Sexta-feira	A visão	A face interior	amarelo	If 3 is greater than 6, describe a circle around the cross, and if the water extinguishes the fire, draw a line from the bucket to the candle, passing above the knife, then draw a cross on the ladder (Prof. O. Decroly and R. Buyse, Les tests mentaux) And I object to the love of readymade images in place of images to be made (Paul Eluard, Comme deux d'eau) A man and a woman absolutely white (Andre Breton, Le revolver aux cheveux blancs)
7	Sábado	Desconhecido	A chave das canções	amarelo	 (Petrus Borel, Was-ist-das)