

OS FOLHETINS PERVERSOS DE MAX ERNST

Annateresa Fabris
Professora Titular – USP

RESUMO

Em seus três romances-colagem, Max Ernst lança mão de ilustrações oitocentistas, sobretudo catálogos, revistas científicas e publicações seriadas. As narrativas ambíguas e elípticas criadas pelo artista manifestam uma visão crítica da sociedade do século XIX, enraizada em categorias surrealistas e psicanalíticas.

PALAVRAS-CHAVE

Max Ernst; Romance-colagem; Folhetim.

MAX ERNST'S PERVERSE FEUILLETONS

ABSTRACT

In his three collage novels Max Ernst uses nineteenth-century illustrations, most from catalogues, scientific magazines and serial publications. The ambiguous and elliptical narratives created by the artist manifest a critical vision of nineteenth-century society steeped in surrealist and psychoanalytic categories.

KEYWORDS

Max Ernst; Collage novel; Feuilleton.

Autor de colagens e fotomontagens, em que André Breton encontra “uma proposta de organização visual absolutamente virgem, mas em correspondência com o que havia sido desejado na poesia por Lautréamont e Rimbaud”¹, Max Ernst, no final dos anos 1920, começa a utilizar um procedimento diferente da primeira disposição de fragmentos num fundo neutro: interfere numa imagem global, da qual modifica seu significado originário graças à inserção de elementos provenientes de outros contextos.

Esta nova metodologia de trabalho, que usa como fontes iconográficas periódicos, catálogos comerciais e técnicos, livros de divulgação científica, romances populares, relatos de viagens, memórias, dentre outros, estará na base da composição de seus três romances-colagem: *La femme 100 têtes* (A mulher 100 cabeças, 1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo, 1930) e *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais, 1934).

Concentrando sua análise em *La femme 100 têtes*, Siegfried Giedion afirma que o artista estaria desnudando a verdadeira face do século XIX com suas imagens caracterizadas por um grande acúmulo de produtos de adorno produzidos no período pelos processos mecânicos. O sentido e a insensatez do século XIX, integralmente baseados em razões comerciais, são enfeixados na representação de uma “situação caótica”, graças à qual Ernst mostra até que ponto o ambiente mecanizado “afetou nosso inconsciente”. Dentro desse contexto, o livro configura-se para Giedion como “um nome simbólico para o século XIX” e seus incansáveis meandros, que fizeram penetrar em nosso ser uma mistura inextricável de vulgaridade e fantasia. As imagens irracionais do romance-colagem desmascaram a desvalorização simbólica levada a cabo naquele momento, funcionando como “comentário psíquico”.²

Se Giedion fala em “comentário psíquico”, Hal Foster³ vê nos romances-colagem uma “*mise-en scène* implícita do inconsciente”. Lançando mão do pensamento freudiano, o autor estabelece umnexo entre o interesse do artista por imagens obsoletas e a repressão moderna, na medida em que ele torna estranhas representações outrora

¹Breton, André. “Le surréalisme et la peinture”. In: _____. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002, p. 91. Sobre as primeiras colagens e fotomontagens de Ernst, vide: Fabris, Annateresa. “Por uma identidade convulsiva: Max Ernst e a colagem”. In: Siracusano, Gabriela, org. *Original copia...original?*: III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2005, p. 159-170.

²Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 370-372.

³Foster, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge-London: The MIT Press, 1993, p. 176-179. Cf. também Foucault, Michel. “Préface à la transgression”. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 1, p. 248.

familiares. Os romances são pontuados por imagens de interiores antiquados, retrabalhadas de modo a sugerir quadros traumáticos constitutivos da subjetividade (cenas primárias e fantasias de castração). O procedimento de Ernst não se limita a isso. A escolha de locais tão pontuais permite reconduzir a descoberta das forças inconscientes feita por Freud a seu cenário histórico geral – o interior vitoriano tardio –, gerador de uma inquietante arqueologia visual. O recalque do desejo sexual é uma das notas dominantes dos romances ao lado de outra estratégia sublinhada por Foster: a demonstração da falsa segurança proporcionada pelo interior burguês. A violência sexual que permeia as imagens de Ernst de diferentes maneiras, colocando em xeque a visão de um espaço protegido, é associada pelo crítico à ideia daquele “mal-estar psíquico” já denunciado por Giedion.

Ao mesmo tempo, Foster lembra dois estudos contemporâneos de autoria de Theodor Adorno e Walter Benjamin, que lidam com a imagem do interior de maneira complexa. No estudo sobre Soren Kierkegaard (1933), Adorno afirmava que a ideia de um domínio interior da espiritualidade, postulada pelo filósofo dinamarquês, se alicerçava numa imagem ideológica do interior como refúgio contra um mundo material degradado. Benjamin, por sua vez, em *Paris, capital do século XIX* (1935), analisa o interior burguês como um refúgio contra o princípio de realidade representado pelo local de trabalho. Encarnação da nova divisão ideológica entre vida e trabalho, casa e escritório, privado e público, subjetivo e social, o espaço interior recalca tudo o que não pertence à esfera familiar, mas tais aspectos voltam sob formas fantásticas deslocadas. As imagens de Ernst trazem marcas desse tipo de reflexão, se forem lembradas representações da alienação travestida de espiritualismo e certas fossilizações de formas naturais que parodiam a ideia do interior como um invólucro protetor.

Lançando mão de um instrumental puramente visual, Louis Aragon já havia apontado para a dimensão psicanalítica presente nessa produção do artista:

Para começar, é surpreendente ver como o *preto* abunda nas imagens com as quais são compostos os *romances-colagem* de Max Ernst. Brancos e pretos, naturalmente. Onde, porém, domina o preto, o branco nada mais é do que não é preto. É preciso fazer aqui alguma referência à literatura que os surrealistas reivindicavam como próxima deles? Em especial, o *romance negro*, os castelos encantados do romantismo, sem dúvida, além de todas as formas do imaginário, com uma preferência a meio caminho entre nossa época e a de *Melmoth*, essa época que é precisamente a de *La femme 100 têtes* ou da *Semaine de bonté*...⁴

⁴Aragon, Louis. “L’essai Max Ernst”. In: _____. *Écrits sur l’art moderne*. Paris: Flammarion, 1981, p. 335. No prefácio à reedição de *Melmoth* por Jean-Jacques Pauvert (1954), Breton havia destacado a relação entre luz e sombra presente no romance: “O gênio de Maturin está em ter-se elevado para o único

A referência a *Melmoth, the wanderer* (Melmoth, o caminhante, 1820), do eclesiástico anglicano Charles Robert Maturin, no momento em que Aragon analisa o partido cromático dominante nos romances-colagem de Ernst – chegando a afirmar que, em algumas páginas, o branco só está lá em virtude do preto, a fim de torná-lo ainda mais preto⁵ –, dá a ver uma das fontes reivindicadas pelos surrealistas em sua tomada de posição contra o real, a ordem e a razão. O romance negro e a literatura fantástica de fins do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX são apreciados pelo grupo por colocarem em dúvida o real e por exibirem um gosto pelo excesso que transforma a ficção em “alta ficção”, de acordo com Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier.⁶

A escolha do romance do autor irlandês como traço de união com o universo de Ernst é bem emblemática nesse sentido, pois demonstra que a dimensão fantástica não se esgotava em si. A caracterização de John Melmoth como um ser a meio caminho entre o humano e o diabólico, o tema do pacto faustiano e da imortalidade barganhada com Satanás, a problemática do mal absoluto, a presença constante de cenas de terror e de desespero, que confrontam os personagens com a experiência de estados emotivos extremos atestam que Maturin, ao conceber a figura do Caminhante, lida simultaneamente com as forças obscuras do inconsciente e com um universo no qual a ordem racional é colocada em xeque a todo o momento, numa atmosfera de pesadelo e de obsessões psicológicas. Não é por acaso que David Punter⁷ detecta no livro a presença do recalcado. Este se manifestaria sobretudo numa relação desequilibrada entre sofrimento e culpa e na ideia de que nenhum comportamento civilizado parece ser capaz de prevenir a irrupção daquelas forças que obcecaram a mente do indivíduo e a própria cultura.

Um dos eixos centrais da narrativa de Maturin – o anticlericalismo – é também determinante em outro romance negro apreciado pelos surrealistas, ao qual é dedicado

tema que estava de acordo com os grandes meios de que dispunha: o dom dos ‘negros’ mais profundos para todo o sempre, que são também os que permitem as mais deslumbrantes reservas de luz. Dispunha da iluminação desejada para convidar a nela se inscrever o problema dos problemas, o do ‘mal’”. Cf. Breton, André. “Situation de *Melmoth*”. In: _____. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1981, p. 91.

⁵Aragon, Louis. Op. cit., p. 336.

⁶Durozoi, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p. 19-20. Os dois autores devem ter encontrado a expressão “alta ficção” no texto de Breton dedicado a *Melmoth*. Referindo-se a *The monk*, o escritor havia formulado uma pergunta: “A alta ficção e, sem dúvida, a única legítima, não é aquela que, ao deslastrar o ser humano de seu peso terrestre, o coloca em condição de abordar o mundo dos mitos eternos e de nele abrir seu próprio caminho?”. Cf. Breton, André. “Situation de *Melmoth*”. Op. cit., p. 84.

⁷Punter, David. *Storia della letteratura del terrore: il “gotico” dal settecento ad oggi*. Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 122, 130 e 133. Cf. também Durozoi, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. Op. cit., p. 19.

um longo parágrafo no *Manifesto do surrealismo* (1924). Trata-se de *The monk* (O monge, 1795), de Matthew Gregory Lewis, apresentado por Breton como uma obra animada pelo “sopro do maravilhoso”. O escritor aprecia no romance a “paixão pela eternidade” e a vontade do espírito em emancipar-se da terra; a figura de Matilde, antes uma “tentação contínua” do que uma personagem; o tratamento “legítimo” do castigo sofrido por Ambrosio, “aceito pelo espírito crítico como desenlace natural”.⁸

Além desses aspectos, outras características de *The monk* devem ter despertado o interesse dos surrealistas: a superstição religiosa como fonte de infelicidade; o conflito entre as normas sociais e a libertação interior do indivíduo graças à imaginação; a cegueira da ingenuidade e da inocência; o caráter avassalador da paixão, que não recua diante de nenhum obstáculo, resultando em mortes, na violação da vítima inocente e num pacto satânico; a quebra de todos os freios morais, que transforma Ambrosio num “matricida inumano” e num “raptor incestuoso”. O triunfo do inconsciente sobre o superego pode ser resumido na fala final do Demônio, a qual confronta o monge com o próprio orgulho e com a própria falta de humanidade:

Saibas, homem frívolo, que, há tempos, te marquei como presa: espiei os movimentos de teu coração, vi que eras virtuoso por vaidade, não por princípio, e agarrei o momento propício para a sedução. Observei tua cega idolatria pela imagem da Virgem: comandeie a um espírito inferior, mas astucioso, tomar uma forma semelhante e tu cedeste solícito às carícias de Matilde; teu orgulho foi sensível à sua adulação; tua luxúria só pedia uma oportunidade para manifestar-se; correste cegamente para a armadilha e não tiveste escrúpulo em cometer um crime que recriminavas numa outra pessoa com um rigor impiedoso. [...] Crês que teus pensamentos secretos me escapavam? Não, não, eu os lia todos! Contavas sempre com ter tempo para arrepender-te; eu via teus artificios, reconhecia teu erro e divertia-me em enganar o enganador!⁹

Se bem que condenado à morte por Satanás, com quem havia firmado um pacto, o frade capuchinho Ambrosio encarna o homem que se rebela contra os conceitos repressivos Deus-espiritualidade-consciência, em prol da tríade Diabo-sensualidade-inconsciente¹⁰, celebrada pelos surrealistas em sua busca de instrumentos para colocar sob processo as estruturas esclerosadas da sociedade ocidental. No caso de Breton, esse

⁸Breton, André. “Manifeste du surréalisme”. In: _____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1971, p. 24-25. Um artigo publicado no número 5 de *Minotaure* permite acompanhar de perto o gosto de Breton por esse tipo de literatura, em que, segundo Maurice Heine, as ilustrações eram mais importantes que a narrativa, a qual não passaria de um pretexto para as elucubrações do artista super-romântico. O escritor tinha em sua biblioteca edições ilustradas de *Le moine* (1797), *Le château d’Otrante, histoire gothique* (O castelo de Otranto, história gótica, 1798, de Horace Walpole), *Le château d’ Albert ou Le squelette ambulante* (O castelo de Alberto ou O esqueleto ambulante, 1799), *Coelina ou L’enfant du mystère* (Celina ou A criança do mistério, 1799, de Duchay-Duminil) e *Les ombres sanglantes* (As sombras sangrentas, 1820, de P. Cuisin), dentre outras. Cf. Heine, Maurice. “Promenade à travers le roman noir”. *Minotaure*, Paris, n. 5, mai 1934, p. 1-4.

⁹Lewis, Matthew Gregory. *Le moine*. Paris: Union Générale d’Éditions, 1972, p. 499-500.

¹⁰Durozoi, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. Op. cit., p. 19.

tipo de literatura é parte integrante de sua formação intelectual, tanto que Michael Löwy define seu marxismo como

um “materialismo gótico”, ou seja, um materialismo histórico sensível ao *maravilhoso*, ao momento negro da revolta, à *iluminação* que dilacera, como um raio, o céu da ação revolucionária. Em outros termos: uma leitura da teoria marxista inspirada por Rimbaud, Lautréamont e pelo *roman noir* inglês (Lewis, Maturin) – sem perder de vista, por um instante sequer, a necessidade imperiosa de combater a ordem burguesa. Pode parecer paradoxal unir como vasos comunicantes *O capital* e *O castelo de Otranto*, *A origem da família* e *Uma estação no inferno*, *O Estado e a revolução* e *Melmoth*. Mas é graças a esta abordagem singular que se constitui, em sua inquietante originalidade, o marxismo de André Breton.¹¹

Ernst participa desse clima com os romances-colagem, que propõem uma figuração excessiva e paradoxal do imaginário, ao mostrarem que as relações corriqueiras entre objetos e seres não esgotam o alcance do possível. O domínio das forças inconscientes é o elo de união entre as três fabulações criadas por ele entre fins da década de 1920 e os primeiros anos da seguinte. As aventuras vividas, em nove capítulos, por uma mulher chamada Wirrwarr, Perturbação e Germinal, na qual alguns autores viram uma referência à Virgem Maria, sobretudo pela existência de quatro pranchas relativas à Imaculada Conceição, constituem o enredo de *La femme 100 têtes*, cujo título aponta para diversas possibilidades de interpretação: “100 têtes” (100 cabeças), “sans tête” (sem cabeça), “s’entête” (obstina-se) e “sang tête” (sangue cabeça).¹² O livro inicia-se com três colagens intituladas *A Imaculada Conceição fracassada*. O título responde aos elementos visuais presentes na gravura que abre a narrativa: a mulher imaculada deu à luz um coelho, que saltita pelo cômodo, enquanto Eros se desespera por não poder fazer nada. Um homem barbudo e de avental, que está ao lado de uma máquina estranha, composta de uma grande garrafa e de uma tela concêntrica e luminosa, cujo simbolismo sexual é bem evidente, olha fixamente para ela. O caráter enigmático da cena é uma constante do livro, que se articula em pranchas isoladas legendadas, mas também em blocos que formam sequências indicadas por uma legenda. Os textos que acompanham as imagens são de natureza poética e de significado enigmático¹³, como provam alguns exemplos: *A mulher 100 cabeças abre sua manga de agosto*; *Aqui estão todas juntas as minhas sete irmãs, vivendo frequentemente em*

¹¹Löwy, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 32.

¹²Cf. “La femme 100 têtes”. Disponível em <http://www.kb.nl/bc/Koopman/1926-1930/c53-fr.html>. Acesso em 31 dez. 2009.

¹³Em 1959, Ernst publica as legendas do romance em separado em *Le poème de la femme 100 têtes* (O poema da mulher 100 cabeças). Existe uma versão musical do romance-colagem, criada em 1933 pelo compositor norte-americano George Antheil.

desejos líquidos e parecendo perfeitas folhas adormecidas; Loplop, ébrio de medo e de furor, volta a encontrar sua cabeça de pássaro e permanece, doze dias, imóvel dos dois lados da porta.

Enquanto o primeiro romance-colagem é estruturado em capítulos destituídos de títulos e de temas centrais, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* obedece a outro tipo de organização. Uma pequena narrativa escrita, que delinea personagens e situações, serve de introdução à trama. Seguem-se quatro capítulos, intitulos "A tenebrosa", "A cabeleira", "A faca" e "O Noivo Celeste". Cada prancha é acompanhada por legendas, que se articulam tanto como frases quanto como episódios do enredo. Um fato chama a atenção nas legendas: o caráter obsoleto do vocabulário e da sintaxe, em aberto contraste com o conteúdo chocante da narrativa. Interpretação parodística da vida de Santa Teresa de Lisieux, a obra traz as marcas da leituras do marquês de Sade, de Sigmund Freud e, possivelmente, de Jean-Martin Charcot.

Violada aos sete anos, no dia da Primeira Comunhão, e protagonista de um episódio de levitação na igreja, quatro anos mais tarde, a adolescente Marceline-Marie resolve tomar o véu. Aos dezesseis anos, tem o sonho ímpio e blasfemo a que alude o título, caracterizado por episódios de natureza erótica, que remetem a *Justine ou les malheurs de la vertu* (Justine ou as infelicidades da virtude, 1791)¹⁴, de Sade. O nome do autor é evocado por Aragon¹⁵, que lembra que Ernst teve ocasião de ver seus livros na época da composição do romance-colagem, uma vez que o grupo surrealista estava empenhado na publicação de obras como *Cent vingt journées de Sodome* (Os cento e vinte dias de Sodoma, 1782-1785) e *La philosophie dans le boudoir* (A filosofia na alcova, 1795).

O tom de paródia que preside a narrativa de Sade, na qual a virtude é sempre punida, é retomado por Ernst, que reforça o anticlericalismo do romance de 1791 com sua visão irreverente de uma vocação religiosa. Grande parte do livro de Sade é, de fato, ocupada pelo episódio do mosteiro dos frades recoletos, ao qual Justine acorre em busca de refúgio, para encontrar justamente seu contrário: um ambiente em que eram praticadas diversas formas de sadismo, e onde perde a virgindade, defendida a tanto custo em outras ocasiões. Mesmo sujeita a torturas e obrigada a participar de orgias e a

¹⁴Existem três versões do livro: *Les infortunes de la vertu* (1787), *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) e *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur* (1797).

¹⁵Aragon, Louis. Op. cit., p. 333.

manter relações homossexuais, a jovem não perde sua crença numa divindade que punha à prova sua virtude a todo o momento.

Embora Sade não recorra ao sobrenatural na estruturação da narrativa, remetendo todas as desventuras de Justine à ação de seres humanos, a segunda versão do romance apresenta alguns parentescos com o romance gótico.¹⁶ Nela são enfatizadas as imagens da montanha e do castelo como lugares selvagens e isolados do mundo, do subterrâneo como espaço de tortura e de morte, da torre como prisão, e da floresta como um “asilo ambíguo”, pois ela separa e une ao mesmo tempo o mundo dos carrascos e o mundo cotidiano.

O desdobramento de Marceline-Marie em duas irmãs gêmeas, cuja dupla voz soa em uníssono (além da projeção nas figuras da “amazona indecente” e do “besouro obscuro”), trai a presença da psicanálise, como aponta Aragon:

Aqui, as duas jovens que representam o bem e o mal *não se encontram* separadas. Quando o Noivo Celeste desce para a terra e aparece em seu duplo sonho, dirige-se às duas ao mesmo tempo. É porque a filosofia, desde o tempo de Sade ao de Ernst, deu um novo giro dialético. O hegelianismo do sonho da Jovem Carmelita é diferente do materialismo de Sade. Além disso, enriqueceu-se com a leitura de Sigmund Freud. De vários pontos de vista, o sonho da Jovem Carmelita é uma meditação sobre o parentesco dos contrários. E particularmente do bem e do mal – de Justine e de Juliette.¹⁷

Sade, com efeito, havia criado um contraponto entre as duas irmãs, assim descrito no projeto inicial do romance: Justine, “extremamente ajuizada, cai em mil armadilhas que acabam por acarretar sua perda”, ao passo que Juliette, “muito libertina, vive na felicidade, na abundância e na prosperidade”. As virtudes punidas são enumeradas no rascunho: pudor, horror pelo mal, devoção, beneficência, piedade, prudência, amor do bem e da verdade.¹⁸ A derrisão, que está na base da narrativa, alcança seu apogeu na conversão final de Juliette à virtude e na decisão de tornar-se freira carmelita depois da morte da irmã, fulminada por um raio quando parecia ter encontrado finalmente a paz. No convento, Juliette tornar-se-á um “modelo” e um

¹⁶Didier, Béatrice. “Introduction”. In: Sade, D.A.F. de. *Les infortunes de la vertu*. Paris: Le Livre de Poche, 1970, p. 54 e 63-64. Heine e Breton já haviam inscrito a obra de Sade no âmbito da tradição do romance negro. No artigo publicado na edição de *Minotaure* de maio de 1934, Heine havia classificado a terceira versão da obra de Sade na vertente do “realismo negro”. Breton, por sua vez, ao evocar a data de 1791 e a publicação do livro de Sade e de *O romance da floresta*, de Ann Radcliffe, afirmava que o primeiro era uma “obra incomparavelmente ‘negra’, embora de um outro tipo de negro”. Cf. Heine, Maurice. Op. cit., p. 2; Breton, André. “Situation de *Melmoth*”. Op. cit., p. 82. Breton deve estar se referindo a *The castles of Athlin and Dunbayne: a Highland story* (Os castelos de Athlin e Dunbayne: uma estória da Highland), publicado por Ann Radcliffe em 1789.

¹⁷Aragon, Louis. Op. cit., p. 333.

¹⁸Didier, Béatrice. Op. cit., p. 57.

“exemplo”, “por sua grande devoção”, “pela sabedoria de seu espírito e pela extrema regularidade de seus costumes”.¹⁹

Charcot, por sua vez, parece marcar sua presença com a ideia do “sintoma histérico”, do qual a santa tomada por modelo por Ernst seria um dos exemplos mais significativos. Num texto datado de 1892, *La foi qui guérit* (A fé que cura), o médico havia inscrito São Francisco de Assis e Santa Teresa de Lisieux no rol dos “histéricos inegáveis”, os quais padeceriam do mesmo mal que afligia as pessoas em busca de um milagre em seus santuários.²⁰ Enquanto paródia da vida de Thérèse Martin, noviça no convento de Lisieux aos dezesseis anos, no qual se distinguiu por uma vida cheia de provações que lhe valeu a canonização em 1925, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* confere à histeria, celebrada pelos surrealistas como “um meio supremo de expressão”²¹, uma conotação claramente libidinosa, consoante com a tomada de posição do grupo contra a religião católica.

As reservas dos surrealistas em relação ao fenômeno religioso podem ser enfeixadas em alguns exemplos. Considerada digna de “comandar essa linha na qual se situam os médiuns e os poetas”, por ter visto sua “cruz de madeira transformar-se num crucifixo de pedras preciosas” e ter considerado “essa visão *imaginativa e sensorial* a um só tempo”, Teresa de Ávila tem, ao mesmo tempo, negada essa possibilidade por Breton. No final de *A mensagem automática*, o escritor, mesmo reconhecendo suas qualidades visionárias, a elimina do âmbito da afirmação das forças ocultas da mente pelo fato de “infelizmente não passar de uma santa”.²² No mesmo número de *Minotaure* (dezembro de 1933) que hospeda o artigo de Breton, Salvador Dalí publica a fotomontagem *O fenômeno do êxtase*, acompanhada por um breve artigo, no qual este “estado vital” perturbador é apresentado como fonte de novas percepções: “O repugnante pode transformar-se em desejável e a afeição em crueldade, o feio em bonito, os defeitos em qualidades, as qualidades em vícios horrendos. O êxtase é a consequência culminante dos sonhos, é a consequência e a verificação mortal das

¹⁹Sade, D.A.F. de. Op. cit., p. 251.

²⁰Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982, p. 238-239.

²¹L. A. e A. B. “Histeria”. In: Breton, André; Éluard, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 48.

²²Breton, André. “Le message automatique”. *Minotaure*, Paris, n. 3-4, déc. 1933, p. 65. A maneira de redigir de Santa Teresa apresenta algumas características que permitem aproximá-la da escrita automática. Escrevia ao correr da pena, sem qualquer cuidado estilístico e sem fazer revisões, nem mesmo quando havia alguma citação. Deixava frequentemente frases inconclusas ou colocava no final o que não havia escrito no corpo da sentença. Cf. Comas Pujol, Antonio. “Estudio preliminar”. In: Santa Teresa de Jesús. *Moradas del castillo interior*. Barcelona: Bruguera, 1969, p. 21-22.

visão e desconhecido. Inspirado no poema *Les voyelles* (As vogais, c. 1871), de Arthur Rimbaud, em que era estabelecida a correspondência “A, preto; E, branco; I, vermelho; U, verde; O, azul”²⁶, Ernst caracteriza cada dia com uma cor, articulando a seguinte estrutura:

DIA	COR	SÍMBOLO	ELEMENTO
1º (domingo)	púrpura	Leão de Belfort	barro
2º (2ª-feira)	verde	água	água
3º (3ª-feira)	vermelho	Pátio do Dragão	fogo
4º (4ª-feira)	azul	Édipo	sangue
5º (5ª-feira)	amarelo	risada do galo e ilha de Páscoa	negrume
6º (6ª-feira)	amarelo	interior da vista	visão
7º (sábado)	amarelo	chave dos cantos	desconhecido

É possível que um traço distintivo de alguns dos seres concebidos para *Une semaine de bonté*, os quais exibem corpos humanos e cabeças animais, tenha relação com uma lembrança da juventude de Ernst. O pai Philipp, pintor amador que se dedicava à cópia de quadros clássicos, tomava certas liberdades em relação aos originais. Ao fazer a cópia da *Disputa* (1509), de Rafael, substituíra as cabeças dos pagãos e dos réprobos por aquelas de filósofos ateus como Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer ou de protestantes famosos como Martinho Lutero e João Calvino, e dera as feições de parentes e amigos pessoais aos santos e aos anjos do original.²⁷

Ao conceber figuras híbridas, o artista introduz a problemática do monstruoso no âmago de *Une semaine de bonté*. Resultado de uma atividade combinatória, os monstros configuram-se no livro como fantasmas do inconsciente, a confrontarem o espectador com a alteridade, a ambiguidade e a ambivalência das formas mentais, com desejos e pensamentos recalcados, que se chocam com as normas de conduta estabelecidas pela sociedade.²⁸ O exemplo mais significativo de monstro é, sem dúvida, o Leão de Belfort, por cujo trâmite Ernst realiza uma operação de deslocamento e ressignificação. Jogando livremente com as ideias fisionômicas e frenológicas, que

²⁶Rivas, Mercedes. “Max Ernst: Una semana de bondad”. In: *Max Ernst – Une semaine de bonté – Los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009, p. 15 (Cuadernº 38); Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Honoré Champion, 1999, v. 1, p. 579.

²⁷Rivas, Mercedes. Op. cit., p. 9; “Laboratoire de Max Ernst, 2”. Disponível em (<http://www.chateaudesable.hautefort.com/collages>). Acesso em 24 dez. 2009.

²⁸Cortés, José Miguel G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997, p. 23 e 26-27.

estabeleciam um princípio de analogia entre corpo e mente, interior e exterior, visível e invisível, o artista lança mão da figura do homem-leão para destacar a presença da bestialidade no ser humano.

É necessário analisar o significado do *Leão de Belfort* para entender melhor o alcance da proposta. Tratava-se de um símbolo patriótico, que celebrava a resistência heroica da cidade de Belfort durante a guerra franco-prussiana. Sob o comando do governador Pierre Philippe Denfert-Rochereau, a cidade resistira ao bombardeio efetuado pelas tropas alemãs durante setenta e três dias (4 de novembro de 1870-16 de janeiro de 1871), só abrindo suas portas em 18 de fevereiro de 1871, por ordem do governo provisório. Para comemorar esse feito, que permitiu que a cidade continuasse a pertencer à França, Frédéric Auguste Bartholdi foi incumbido, em 1880, de talhar a gigantesca estátua do leão na própria rocha da fortaleza.²⁹

A transformação de um símbolo heroico numa figura depravada e violenta é acompanhada pela ênfase dos aspectos negativos associados à imagem do leão. Símbolo solar, que representa o Poder, a Sabedoria e a Justiça, o leão é também uma representação do Cristo-Juiz e do Cristo-Doutor. Esse aspecto luminoso tem uma contrapartida no lado obscuro do símbolo, que se converte numa figura excessivamente orgulhosa e confiante: o Pai, o Mestre, o Soberano que, ofuscado pelo próprio poder, se torna um tirano. É por isso que a psicanálise localizará, às vezes, nele, o símbolo de um impulso social pervertido: a tendência a impor a própria autoridade e a própria força de maneira brutal, a dominar como déspota.³⁰

É com tais atributos que Ernst constrói o Leão de Belfort, símbolo do poder político e religioso, cujo exercício da autoridade é caracterizado pela violência, pela luxúria, pela sedução, pela tortura, pela punição e pela morte. As outras figuras híbridas que constelam a narrativa – pessoas com asas de anjo, de dragão ou de morcego, homem-pássaro representando Édipo, cabeças de seres cruéis substituídas por máscaras da Ilha de Páscoa – corroboram a proximidade do artista do pensamento de Freud, em particular do ensaio *O estranho* (1919).³¹ Levando ao extremo a liberdade que Freud reconhecia ao tratamento do estranho pela ficção, Ernst insere figuras bizarras em

²⁹É possível que Ernst se tenha inspirado numa cópia menor da estátua, fundida em bronze e situada na Praça Denfert-Rochereau, um dos pontos de referência do grupo surrealista em Paris.

³⁰Cf. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 538-539. Cf. também Eco, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 114.

³¹Freud, Sigmund. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVII, p. 293, 301 e 310-312. Cf. também Cortés, José Miguel G. Op. cit., pp. 28-29.

cenários familiares, faz intervir o fantástico no real, a fim de trazer à tona a luta contínua entre os desejos inconscientes e a repressão social, a qual, ao ser assumida como algo natural, gera a figura do monstro.

Se o estranho é “algo que é familiar – há muito estabelecido na mente e que somente se alienou desta através do processo da repressão”, não admira que o artista proponha ao observador o universo burguês ligeiramente modificado, a fim de evidenciar a materialização de aspectos alheios à normalidade vigente.³² Uma vez que seu objetivo declarado é a contestação da família, da moral sexual, da classe média abastada, do mito do patriotismo e da Igreja, a categoria do estranho enquanto “retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem” não podia deixar de ser um instrumento eficaz para discutir a tensão incessante entre a aceitação da ordem vigente e a tendência à transgressão, inerente à estrutura social instaurada pela burguesia.

À diferença dos dois livros anteriores, nos quais o significado da narrativa deve ser buscado na interrelação entre imagem e texto, *Une semaine de bonté* confia todo o seu impacto aos elementos icônicos. O padrão geral da obra é quebrado no quinto caderno, com a inserção de excertos de Marcel Schwob, Hans Arp, dos professores O. Decroly e R. Buyse, de Paul Éluard, Breton e Petrus Borel. Outra diferença está no fato de que a reprodução das colagens nos fascículos usa a frente e o verso da folha de papel, confrontando o leitor com duas imagens ao mesmo tempo, o que lhe permite criar associações mais imediatas entre as representações cruéis e contraditórias do romance.

Tendo como base uma imagem, na qual insere três ou quatro fragmentos de outras imagens, Ernst constitui seu repertório visual a partir de um número restrito de fontes³³: ilustrações de folhetins publicados em *Le Petit Journal*³⁴ e no semanário

³²Na prancha 78 do terceiro dia, uma banal cena de toucador é transformada numa representação perturbadora pela inserção de dois detalhes: uma virgem crucificada peruana, da qual foi amputado o braço esquerdo; a ilustração da queda de Satanás, de Doré, na qual foram introduzidas duas modificações: a retirada das asas e a substituição da cabeça do demônio pela de um pássaro. Cf. “Laboratoire de Max Ernst, 1”. Disponível em <<http://www.chateaudesable.hautefort.com/collages>>. Acesso em 24 dez. 2009.

³³Rivas, Mercedes. Op. cit., p. 17.

³⁴*Le Petit Journal* começa a ser publicado em Paris, em 1 de fevereiro de 1863, por iniciativa de Moïse Polydore Millaud. Protótipo da imprensa destinada às camadas populares, o jornal não tem pretensões políticas e literárias, mas se distingue por uma inovação: alia a fórmula do folhetim a uma tradicional modalidade de informação popular, o *canard*, gerando o *fait divers*. Trata-se de uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que, não raro, acaba por suplantando o folhetim nas tiragens. O *fait divers* leva à “folhetinização da informação”, na medida em que dramatiza notícias e destaca temas como mortes, desgraças, catástrofes e sofrimentos. A partir de abril de 1886, Millaud publica um suplemento dominical ilustrado, com capa chamativa, em cores: *Le Nouvel*

L'Ouvrier, e de romances populares editados nas últimas décadas do século XIX como *Martyre* (Mártir, 1886), de Alphonse d' Ennery, *Mam'zelle Misère* (Senhorita Miséria, 1892), de Pierre Decourcelle, *Les trois majors* (Os três maiores), de Lucien Huard, *La grande Iza* (A grande Iza, 1882), *Iza, Lolotte et compagnie* (Iza, Lolotte e companhia, 1882), *La femme du mort* (A mulher do morto, 1897), de Alexis Bouvier, e *Les damnés de Paris* (Os condenados de Paris, 1884), de Jules Mary. Além disso, usa como fontes as ilustrações concebidas em 1865 por Gustave Doré para *Paradise lost* (Paraíso perdido), de John Milton; os desenhos de Sylvain Goudemare e Antoine-France Claude para *Mémoires de Monsieur Claude* (Memórias do Senhor Claude, 1881-1883), de autoria de Antoine Claude, chefe da Polícia de Paris entre 1859 e 1875; uma edição ilustrada de *Drácula*, de Bram Stoker; e a *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

As escolhas feitas pelo artista no campo literário merecem um aprofundamento, pois apontam para um vetor particular do romance popular: o que se configura com o advento da Terceira República na França. Como aponta Marlyse Meyer, o folhetim publicado depois da guerra franco-prussiana, ao banalizar seu antecessor romântico, baseado no imaginário puro, põe fim à figura do Herói (positivo ou negativo), àquele “indivíduo erguido contra a coerção social”, substituindo-o pela “vítima”, que não deixa de respeitar as convenções até no mais extremo sofrimento. O grande Vilão, por sua vez, converte-se em sedutor, amante e criminoso barato. A luta do bem contra o mal, o combate solitário do indivíduo antissocial não têm mais vez numa sociedade dominada pelo medo depois da experiência da guerra e da tentativa de emancipação proletária da Comuna de Paris. Os enquadramentos na fábrica (figuras do operário, da operária, da criança trabalhadora e necessidade de sua adequação ao tempo da produção), no lar (repressão da sexualidade da mulher burguesa, compensada pelas virtudes de boa mãe, boa esposa e educadora dos filhos) e na escola, instaurados pelo novo regime, têm como contrapartida ficcional

a exteriorização dos grandes sentimentos, dos grandes sofrimentos, das paixões avassaladoras, que levam ao crime até, infinitamente repetidas na mesmice do *fait divers* e nas sequências do folhetim-romance: amor, ódio, paixão, ciúme, desejo, ganância, ambição, fome, morte, crime, luxúria, loucura.³⁵

Illustré. Cf. Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 97-98 e 224.

³⁵Ibid., p. 218-220 e 232-234.

Perfeito produto ideológico, o romance-folhetim desse período pode ser visto como uma realização complexa, alimentada pela burguesia, que suscita e favorece o mercado da “má literatura”, a vê como influência e espelho, enquanto atribui “‘inatas’ más disposições, libidinosas e morais” às classes trabalhadoras em geral, e a suas mulheres em particular. Se o romance-folhetim parte de situações-tipo como o erro judiciário e a sedução, tendo como corolários os temas da maternidade, da loucura, da criança, do casamento, do adultério (sempre feminino), do dinheiro e do crime, não se pode esquecer que os enredos se desenvolvem dentro da “lógica da submissão”, pela qual tudo é reconduzido às normas vigentes. As tramas e os temas “jogam com o poder do dinheiro nas mãos de banqueiros, tabeliões, aristocratas, patrões, proprietários, capitalistas, maridos; mostram os poderosos e seus poderes de empregar, desempregar, expulsar da casa ou da fábrica, ‘seduzir’, comprar a justiça...”, mas nada parece colocar em xeque os padrões burgueses. Ao contrário, os criminosos explícitos pertencem sempre ao proletariado, enquanto “a prevaricação, a extorsão, a sedução, os filhos ilegítimos, o estupro, o enriquecimento ilícito, assassinatos até [...] parecem não constituir crime quando são cometidos pelos personagens representantes da classe alta”.³⁶

Outro elemento caracteriza o folhetim das últimas décadas do século XIX: a adesão ao naturalismo, na esteira das realizações de Émile Zola, que fora colaborador assíduo de *Le Petit Journal*. Narrativa dos “dramas da vida”, o folhetim

imita a vida, que por sua vez imita o folhetim, se atentarmos para os temas recorrentes dos *faits divers*, ambos ilustrados com figuras quase intercambiáveis no seu gosto pelos episódios sanguinolentos e espetaculares (mulher cortada em pedacinhos, outra atirada pela janela, flagrada em pleno voo, o assassino apontando com revólver etc.), não se sabendo onde começa um e termina outro.³⁷

Jules Mary (pseudônimo de Jules Martinie) destaca-se na acomodação do naturalismo às exigências do leitor médio e é admirado pelos surrealistas, apesar da aversão manifesta pela “atitude realista [...] feita de mediocridade, de ódio e de suficiência trivial”.³⁸ Se é possível que o “excesso” que caracterizava o romance-folhetim tenha sido visto como uma outra forma de “maravilhoso”, existe outro motivo que explica o interesse do grupo por Mary, o qual não deixava de elogiar a “liberdade de espírito” de Breton, capaz de admirar ao mesmo tempo duas obras “de sentidos, no entanto, tão opostos” como a de Rimbaud e a própria. Mary tinha, sem dúvida, uma

³⁶Ibid., p. 241-273.

³⁷Ibid., p. 233.

³⁸Breton, André. “Manifeste du surréalisme”. Op. cit., p. 14.

virtude aos olhos dos surrealistas – fora colega de Rimbaud no seminário de Charleville e se encontrara de novo com ele em Paris depois da guerra franco-prussiana – e é para dar seu testemunho sobre o poeta que é convidado a publicar um texto na revista *Littérature* (outubro de 1919), que o apresenta como “grande romancista popular”.³⁹

A análise das fontes literárias, embora importante, não esgota a questão. Outra tarefa impõe-se: averiguar o tipo de imagem selecionada por Ernst, que consiste quase sempre em gravuras estereotipadas e plasticamente pobres. Tendo percebido que os leitores do romance-folhetim prezavam sobretudo as ilustrações⁴⁰, os editores satisfazem essa demanda com imagens regidas pelas convenções acadêmicas, nas quais abundam ingênuos registros realistas, cenas posadas, caracterizações estereotipadas de personagens, ambientes e paisagens, exageros expressivos etc. Uma vez que o que importava era o tema da narrativa e não a palavra do autor, as ilustrações são concebidas de maneira a despertar reações emocionais no leitor. Duas estratégias são fundamentais para conseguir esse efeito: a presença, em muitas cenas, de personagens espectadores, que designam o olhar e as reações do leitor; o uso de elementos exóticos, monstruosos, excessivos, que apontam para a busca de uma desambientação radical, em contraste e em tensão com uma preocupação realista, feita de notações detalhistas e indiciais. A reformulação da realidade por uma rede de estereótipos e de arquétipos, que a transformam num conjunto de signos convencionais, é acompanhada, por vezes, pelo realce dos bastidores fantasmáticos da narrativa, os quais confrontam o leitor com subentendidos de natureza sexual e pulsional.

Os fragmentos pulsionais transmutados em momentos concretos pela narrativa serial das últimas décadas do século XIX, assumem um estatuto diferente nos romances-colagem de Ernst. O artista torna explícito o que era implícito; confere um aspecto alucinatório, ilógico e obscuro aos estereótipos da literatura popular; sublinha a relação entre recalque e histeria, desejos frustrados e violência. Desse modo, as histórias de paixão, repletas de vilões e vítimas, de cenários familiares e lugares tenebrosos tornam-se figuras do inconsciente, abrindo novas perspectivas de leitura e de interpretação para um dos mais típicos produtos de massa do século XIX. Tanto ele quanto o grupo surrealista escancaram a base pulsional desse gênero literário, no qual detectam algumas

³⁹“Arthur Rimbaud vu par Jules Mary”. *Littérature*, Paris, n. 8, oct. 1919, p. 22-27.

⁴⁰Letourneux, Matthieu. “Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910)”. Disponível em <<http://www.enc.sorbonne.fr/histoiredulivre/letourneux.htm>>. Acesso em 24 dez. 2009.

das premissas de seu combate por um novo tipo de realidade, a começar pela desambientação.

Neste segundo momento, Ernst começa seu trabalho buscando as gravuras a serem transformadas na vasta coleção de pranchas que havia sido realizada ao longo da década de 1920. O trabalho de montagem é extremamente cuidadoso, pois o artista busca impedir qualquer quebra de continuidade entre os elementos heterogêneos que integram a nova imagem. Esta é transformada em fotogravura, num processo bastante longo e tributário de uma “grande paciência”, como escreve Sarane Alexandrian. O resultado final é uma composição cuja nota dominante é o efeito de estranhamento, determinado por diferenças bizarras de escala e por uma visão quase sempre paradoxal, sobretudo se for lembrado o aspecto canhestro e trivial das ilustrações originais e sua textura estriada e metálica.⁴¹

Se a poesia heterodoxa de Rimbaud e Lautréamont é uma das fontes indiscutíveis da metodologia de trabalho de Ernst, não se pode esquecer que este teve uma formação erudita – estudou Letras na Universidade de Bonn a partir de 1910, demonstrando grande interesse por História da Arte, Psiquiatria e Psicologia – e que, em 1913, se aproximou de Freud, de quem apreciava duas obras em particular: *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905). A leitura destas duas obras coloca-o em contato com a ideia de inconsciente, conceito fundamental para uma personalidade inquieta e propensa à alucinação, como atesta o relato da descoberta do processo da colagem.⁴² Defronta-o também com uma metodologia de trabalho e de interpretação, em que se baseará aquela manipulação e aquele rearranjo de fragmentos heterogêneos com os quais são construídas suas colagens e suas fotomontagens.

Com Freud, Ernst aprende que não existem imagens inocentes ou indiferentes⁴³; que é possível conferir um sentido a representações (aparentemente) incoerentes e absurdas⁴⁴; que não há nada de estranho na criação de “figuras coletivas” ou “compostas”, pois isso é parte do processo da condensação onírica⁴⁵; que o fantástico

⁴¹Alexandrian, Sarane. *Max Ernst*. Paris: Somogy, 1986, p. 63; Russell, John. *Max Ernst: sa vie, son oeuvre*. Bruxelles: Éditions de la Connaissance, 1967, p. 185-186.

⁴²Cf. Fabris, Annateresa. Op. cit., p. 160-161.

⁴³Freud, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. V, p. 373.

⁴⁴Ibid., v. IV, p. 119.

⁴⁵Ibid., v. IV, p. 284. Freud denomina “figura coletiva” uma imagem onírica única formada a partir da reunião das feições reais de duas ou mais pessoas.

é gerado por tais figuras, as quais introduzem no conteúdo dos sonhos “elementos que nunca poderiam ter sido objeto de percepção real”⁴⁶; que os sonhos “‘dramatizam’ uma ideia” e “‘constroem uma *situação*’”.⁴⁷ Se esses elementos são essenciais para a técnica da colagem, que coloca em dúvida a imagem assim como se apresenta para buscar nela um outro significado (oculto ou recalcado), a leitura de Freud revela-lhe outro dado importante, que virá corroborar sua propensão à fragmentação e à reconfiguração do real: a interpretação do sonho não deve perseguir a análise do todo, e sim “partes separadas de seu conteúdo” para que as associações possam se manifestar.⁴⁸

Se for lembrado o primeiro método utilizado pelo artista na configuração das colagens e das fotomontagens – apropriação de elementos isolados de um conjunto, esquecimento dos fragmentos e formação de uma nova estrutura – poder-se-á dizer que esse conjunto de operações apresenta analogias com o processo da elaboração onírica, por mobilizar os mecanismos da condensação, do deslocamento e da representabilidade. O princípio de economia, inerente à condensação, é o instrumento principal de Ernst, que se depara com ele também na análise do chiste⁴⁹, apresentado por Freud como um “processo de redução”. Chiste e sonho partilham essa característica, graças à qual é possível lembrar ou reconstituir, de maneira exata, uma imagem, “exceto por um acréscimo ou uma alteração derivada de alguma outra fonte”.

O processo utilizado nas colagens e fotomontagens de Ernst nada mais é do que a busca pertinaz de uma outra estrutura, capaz de desfazer a ordem “manifesta” da representação para que seu conteúdo “latente” possa vir à tona. Cabe aos fragmentos o papel de propiciarem a revelação de verdades inconscientes, que o artista reporta não a uma narrativa individual, mas à história íntima da sociedade burguesa. Não é casual, nesse sentido, que o tom sombrio dos seis primeiros dias de *Une semaine de bonté* seja substituído, no sábado, por imagens oníricas e poéticas de mulheres flutuando, inspiradas na iconografia fotográfica da Salpêtrière. Longe de buscar nelas o sintoma da doença (histeria), o artista, fiel aos preceitos surrealistas, transforma essas figuras femininas, alheias às leis da gravidade e entregues aos próprios devaneios, no símbolo da atitude poética, na encenação suprema do inconsciente finalmente liberto do peso da

⁴⁶Ibid, v. IV, p. 309.

⁴⁷Ibid., v. IV, p. 80.

⁴⁸Ibid., v. IV, p. 125.

⁴⁹Freud, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. VIII, p. 42-43.

consciência, na representação plástica da natureza do sonho⁵⁰ como “realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)”.

Os romances-colagem e, sobretudo, *Une semaine de bonté* configuram um mundo frequentemente caótico, povoado de figuras fantásticas e monstruosas, às quais, porém, Ernst não confere o significado positivo que os surrealistas davam a tudo o que colocava em xeque o conceito de normalidade. Se, para o grupo, o monstro deveria ser considerado como a irrupção do inconsciente e do sonho numa vida regida por normas e regras⁵¹, o artista adota uma posição diferente. O monstruoso está no cerne da sociedade burguesa, pois é seu real elemento constitutivo. É dele que emanam a brutalidade, a insegurança, a perda de individualidade, que são o fio condutor de suas narrativas, unidas entre si por um forte sentimento antirreligioso. Isso explica a participação de Ernst na homenagem à parricida Violette Nozières (1933).⁵² Considerada um monstro desnaturado pela sociedade, que a define mentirosa, mitômana, ladra, libertina, provocadora, filha vil e promíscua, a jovem é transformada em heroína revoltada e em vítima da estrutura social burguesa pelos surrealistas, que vêem no caso a possibilidade de desacreditar a instituição da família.⁵³ O monstruoso desloca-se, nesse caso, da margem para o centro do sistema social. Violette Nozières⁵⁴, que acusara o pai de incesto, pode ser vista como o símbolo das muitas vítimas que pontuarão a narrativa de *Une semaine de bonté*, pondo a nu a hipocrisia de uma sociedade que reprovava e desprezava o monstruoso por não querer enxergar sua verdadeira natureza.

⁵⁰Freud, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”. Op. cit., v. IV, p. 172.

⁵¹Audeguy, Stéphane. *Les monstres si loin et si proches*. Paris: Gallimard, 2007, p. 51.

⁵²Em dezembro de 1933, as Éditions Nicolas Flamel, de Bruxelas, publicam a coletânea *Violette Nozières*, integrada por poemas, prosas, desenhos, fotografias e colagens de autoria de Breton, René Char, Éluard, Maurice Henry, E.L.T. Mesens, Benjamin Péret, Dalí, Yves Tanguy, Ernst, Victor Brauner, René Magritte, Arp e Alberto Giacometti. Alguns dos trabalhos reciclam dados da página de *faits divers* dos jornais, como fotografias e detalhes circunstanciais (a coleção pornográfica do Sr. Nozières, por exemplo). Cf. Baxter, Jeannette. “The surrealist *fait divers*: uncovering violent histories in J.G. Ballard’s *Running Wild*”. Disponível em <<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5>>. Acesso em 22 mar. 2010.

⁵³Além da crítica social, os surrealistas são atraídos por uma coincidência linguística: o nome da jovem estuprada pelo pai sugeria a violação (Violette = viol). Cf. Baxter, Jeannette. Op. cit.; Spector, Jack J. *Surrealist art and writing 1919/39: the gold of time*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997, p. 170.

⁵⁴Em 21 de agosto de 1933, Violette Nozières envenena os pais com um sonífero e, em seguida, liga o gás para dar a impressão de que eles haviam se suicidado. Presa em 28 de agosto, acusa o pai de tê-la estuprado desde os 12 anos, enquanto a mãe (que se salva da tentativa de homicídio) fingia nada ver. Em 13 de outubro de 1934, é condenada à pena capital, mas a sentença é transformada em prisão perpétua no mês de dezembro. A pena é revista em agosto de 1942, sendo transformada em 12 anos de trabalhos forçados. Em 29 de agosto de 1945, Violette Nozières sai da cadeia e, em 18 de maio de 1965, é perdoada e reabilitada pelo general Charles De Gaulle. Cf. “Violette Nozières”. Disponível em <http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Violette_Nozi>. Acesso em 22 mar. 2010.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. *Max Ernst*. Paris: Somogy, 1986.

ARAGON, Louis. “L’essai Max Ernst”. In: _____. *Écrits sur l’art moderne*. Paris: Flammarion, 1981.

“Arthur Rimbaud vu par Jules Mary”. *Littérature*, Paris, n. 8, oct. 1919.

AUDEGUY, Stéphane. *Les monstres si loin et si proches*. Paris: Gallimard, 2007.

BAXTER, Jeannette. “The surrealist *fait divers*: uncovering violent histories in J.G. Ballard’s *Running Wild*”. Disponível em <<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5>>. Acesso em 22 mar. 2010.

BRETON, André. “Manifeste du surréalisme”. In: _____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. “Le message automatique”. *Minotaure*, Paris, n. 3-4, déc. 1933.

_____. “Situation de *Melmoth*”. In: _____. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. “Le surréalisme et la peinture”. In: _____. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002.

BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COMAS PUJOL, Antonio. “Estudio preliminar”. In: Santa Teresa de Jesús. *Moradas del castillo interior*. Barcelona: Bruguera, 1969.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

DALÍ, Salvador. “Le phénomène de l’extase”. *Minotaure*, Paris, n. 3-4, déc. 1933.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. “Por uma identidade convulsiva: Max Ernst e a colagem”. In: Siracusano, Gabriela, org. *Original copia...original?: III Congreso Internacional de*

Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2005.

“La femme 100 têtes”. Disponível em <<http://www.kb.nl/bc/Koopman/1926-1930/c53-fr.html>>. Acesso em 31 dez. 2009.

FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge-London: The MIT Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. “Préface à la transgression”. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 1.

FREUD, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. VIII.

_____. “O estranho”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVII.

_____. “A interpretação dos sonhos”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. IV e V.

GIEDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

HEINE, Maurice. “Promenade à travers le roman noir”. *Minotaure*, Paris, n. 5, mai 1934.

“Laboratoire de Max Ernst, 1”. Disponível em <<http://www.chateaudesable.hautefort.com/collages>>. Acesso em 24 dez. 2009.

“Laboratoire de Max Ernst, 2”. Disponível em <<http://www.chateaudesable.hautefort.com/collages>>. Acesso em 24 dez. 2009.

LAHUERTA, Juan José. *El fenómeno del éxtasis*: Dalí ca. 1933. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

LETOURNEUX, Matthieu. “Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910)”. Disponível em <<http://www.enc.sorbonne.fr/histoiredulivre/letourneux.htm>>. Acesso em 24 dez. 2009.

LEWIS, Matthew Gregory. *Le moine*. Paris: Union Générale d’Éditions, 1972.

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

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

“Musée d’Orsay – Max Ernst, ‘Une semaine de bonté’ – the original collages”. Disponível em <<http://www.musee-orsay-fr/eu/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions>>. Acesso em 31 dez. 2009.

POIVERT, Michel. “‘Le phénomène de l’extase’ ou le portrait du surréalisme même”. In: _____. *L’image au service de la révolution: photographie, surréalisme, politique*. Paris: Le Point du Jour Éditeur, 2006.

PUNTER, David. *Storia della letteratura del terrore: il “gotico” dal settecento ad oggi*. Roma: Editori Riuniti, 1985.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Honoré Champion, 1999, v. 1.

RIVAS, Mercedes. “Max Ernst: Una semana de bondad”. In: *Max Ernst – Une semaine de bonté – Los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009 (Cuadern^o 38).

RUSSELL, John. *Max Ernst: sa vie, son oeuvre*. Bruxelles: Éditions de la Connaissance, 1967.

SADE, D.A.F. de. *Les infortunes de la vertu*. Paris: Le Livre de Poche, 1970.

SPECTOR, Jack J. *Surrealist art and writing 1919/39: the gold of time*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

“Violette Nozières”. Disponível em <http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Violette_Nozi>. Acesso em 22 mar. 2010.