

ABY WARBURG NO PAÍS DAS MARAVILHAS: LEITURA DE UMA TELA-POEMA DE MAX ERNST

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Resumo: Max Ernst participou do programa estético do surrealismo não apenas com telas enigmáticas e transgressoras, mas também com a plena adesão ao princípio colaborativo que peculiarizou o movimento. A colaboração pode ser vista como um dispositivo que gerencia a forma de criar as próprias obras surrealistas, a associar artistas visuais e escritores, texto e imagem, realidade e onirismo. Tal procedimento comparece na narrativa muda que explode numa tela de Max Ernst, exposta entre quatro outras, em 1958, em Paris. Os cinco títulos das telas integram o *Poème d'Alice*, do próprio pintor. A exposição e o catálogo que lhe corresponde se intitulam *Cinq poèmes*. Percebe-se de imediato que, em Ernst, a usual implicação texto-imagem se inverte: é a imagem que gera os títulos das telas, e estes, o poema, que por sua vez leva à fonte: *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll. Não nos propomos a levantar empréstimos, apropriações ou quaisquer outros elementos de análise ponto a ponto entre as telas surrealistas e a ficção vitoriana, mas sim evidenciar as ressonâncias de Carroll, na tela que é o verso central do poema e da exposição, a partir de uma leitura warburguiana. Adotamos elementos da epistemologia desenvolvida por Aby Warburg (1866-1929), na abordagem da tela-poema de Ernst, respaldando-nos na afinidade entre os objetos estudados pelo historiador da arte alemão e materiais literários unidos por hipervínculos (mito, teatro, pintura, música, filosofia etc.), peças propícias a articulações interartísticas, intermediárias e transculturais. O delírio, os espaços aleatórios, o transbordamento de limites convencionais, o desejo e o medo são elementos que transitam entre o ficcionista e o pintor-poeta, transportados pela figura emblemática de Alice, pela metamorfose da borboleta e por padrões virtuais de produção de presença (Gumbrecht: 2010).

Palavras-chave: Max Ernst. Tela-poema. Lewis Carroll. Alice. Aby Warburg.

Esta comunicação propõe a leitura de um texto poético *sui generis*, da autoria do pintor surrealista-abstrato alemão Max Ernst (1891-1976), originado da justaposição automática dos títulos de cinco telas expostas, em 1958, na Galeria Creuzevault de Paris. Trata-se de um poema surrealista, como o é o pentâmero constituído pelas telas¹, sem formar um sentido lógico, ainda que Ernst jamais atribuísse títulos arbitrários às suas obras: o pintor aguardava “à sombra”, até que eles se apresentassem (ERNST: 1970a, p. 336). Por outro lado, a exposição e o catálogo em que o poema aparece se denominam *Cinq Poèmes*. Ou seja, as telas são poemas, e os títulos, transformados em versos², integram o poema publicado no catálogo:

À la conjunction de deux enseignes
Dont l' une pour une école de harengs
Et l' autre pour une école de cristaux,

¹ As telas são visualizáveis nos links que se encontram ao final deste trabalho: *Enseigne pour une école de harengs* (1955); *33 Fillettes partent pour la chasse au papillon blanc* (1957); *Les aveugles dansent la nuit* (1956) e *Les princes dormente mal* (1957). A tela *Enseigne pour une école des cristaux* (1955), por pertencer a uma coleção privada, não está disponibilizada na internet.

² No poema, encontram-se itálicos os títulos das telas, que dão corpo aos versos.

*33 fillettes partent pour la chasse du papillon blanc,
Les aveugles dansent la nuit,
Les princes dorment mal
Et la parole est au noble corbeau. (Catalogue, 1958, s.p.).*

Ernst fornece, neste experimento estético, uma ousada concepção tanto da poesia quanto da pintura, colocadas vertiginosamente em tensão, não simplesmente intercambiando propriedades ou dialogando, obedientes, cada uma a partir das convenções do sistema a que pertencem; ambas as artes e a crítica, imbricadas, deslocadas de seus lugares originários, inventam um modo inédito de execução e de materialização do poético, em textualidades mescladas. Tal experimento estético inaugura um novo ambiente poético, em que a colaboração³ – na perspectiva de uma co-elaboração bem ao modo surrealista – confirma sua eficiência.

Aqui já se introduz o ponto crítico desta experiência de uma textualização que inverte a relação de sucessividade usual entre texto e imagem: se é o texto que frequentemente gera a imagem, em Ernst é a imagem que gera o título. E mais: os títulos adquirem um novo estatuto, retextualizam-se, assumindo materialidade poemática. Cruzam eles próprios a condição sinalizadora, de epígrafe para imagens, e passam a integrar o corpo físico de um poema. Por sua vez, o título do Catálogo e da exposição é *Cinq Poèmes* (1958), cinco poemas; e o título do poema, *Presence d' Alice*, o que consagra a impregnação da figura literária 'Alice' de Lewis Carroll (1822-1898), no processo criativo de Ernst e no empuxo que ela carrega desde o seu surgimento, em *Alice in Wonderland* (1865), para a arte do século XX em diante.

Na conjunção de todos estes fatores, artísticos, teóricos e críticos, surge a tríade aparentemente díspare que se forma em torno do problema. A tríade: Carroll, Warburg e Ernst. A interconexão começa por Carroll, apropriado por artistas e escritores surrealistas, ao ponto de André Breton o considerar um precursor do movimento, "surréaliste *in nonsense*". Em Alice, o grupo encontrou a *femme-enfant* que subverteria o modelo da família burguesa, sabotaria todas as proibições com sua curiosidade (MacARA: 2011), encarnaria o onirismo da vanguarda. Os surrealistas encampam a curiosidade de Alice como um tropo investigatório, em termos do desencadeamento imediato de ações, e à nostalgia da infância como estratégia deliberadamente regressiva

³ A colaboração se tornou mais do que um *habitus* de criação em parceria ou um procedimento estético; funcionou como um dispositivo da criação surrealista. A atração pelo heterogêneo, o incomum e o irracional ditou a primazia de associações entre artistas visuais e escritores, texto e imagem, realidade e sonho etc.

para investigar padrões comportamentais, ao ponto de transformar a personagem em objeto transgressivo por excelência.

A imagem de Alice em movimento – cruzando gêneros e sistemas artísticos, saindo dos livros de estórias para as imagens fáticas, provocativas e esfingéticas do surrealismo, em pessoa ou como presença inefável, ainda que o surrealismo já se apoderara dela e se confessara fascinado por sua mitologia (NIÈRES-CHEVREL: 2005) – não esgotou seus prodígios no ambiente da narratividade. Em meados da década de 1930, Carroll e Alice gozavam de um prestígio que se comprova pelo sucesso das traduções em cadeia, pela promoção à leitura para adultos, pelos desenvolvimentos que os conteúdos agenciaram e pelos novos significados que a personagem adquire.

A presença de Alice, tão intensa e perturbadora, desafia as demandas teóricas mais contemporâneas: “no espaço da vivência ou experiência não conceitual [*Erlebnis*] pode dispensar a redução hermenêutica ao significado” (GUMBRECHT: 2010, p. 9). Em outras palavras, o poema que Ernst constrói, em 1958, renuncia a significados culturais determinados, assim como o impacto das telas (já distantes dos lugares de onde decolaram) atinge nosso sistema nervoso, a despeito do que possamos interpretar acerca das cores, formas e texturas empregadas. De fato, não queremos abandonar as telas; somos atraídos para elas a partir dos versos fantasmiais que evoluem do *corpus* figural, como se os versos exumados desencadeassem um resgate de sua alma, perpetuamente vinculados que se encontram, pelos pincéis e canetas de Ernst, o *sêma* (gr. σήμα, “significado”) ao *soma* (gr. σῶμα, “corpo”), o poema às telas. O sentido está preso à colaboração entre os signos visuais e verbais; pulsa na simbiose intersistêmica, no consórcio das duas linguagens artísticas, que combinam suas propriedades físicas e metafísicas (os efeitos acústicos e visuais, para além da materialidade poética ou pictórica). O que emerge da leitura das telas-poemas é a pergunta que ecoa destas textualidades sincretizadas, embaralhadas: *Afinal: onde está Alice, neste poema ou nas telas?* Estamos numa encruzilhada de “terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzem no cerne dessas mesmas ciências o que o significado não pode transmitir” (GUMBRECHT: id., p. 10). Aqui dependemos da presença de Alice para compreender a experiência que estamos vivenciando.

O fenômeno da sobrevivência das imagens que intermitentemente reaparecem renovadas, carregadas de memórias, foi tratada por Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão, tão extravagante e impactante quanto Carroll, em seu *millieu*, trazendo a reboque a epistemologia antiacadêmica por ele desenvolvida e uma

nomenclatura que nos últimos dez anos passou a circular com grande sucesso entre intelectuais e pesquisadores, graças a Giorgio Agamben, Didi-Hubermann, Philippe-Alain Michaud e outros. A escola warburguiana se desenvolveu em torno da ideia de sobrevivência de um substrato antigo, arcaico e pagão (*Nachleben der Antike*), que determinou o Renascimento florentino e a captura de gestos imemoriais, fórmulas patéticas (*Pathosformeln*), emotivas, remissivas ao pensar e sentir humanos, através das obras de arte, mormente a pintura e a escultura. As conferências e demais trabalhos de Warburg, fonte do sugestivo *Atlas “Mnemosyne” de Imagens da História da Cultura*⁴, frequentemente se respaldaram na afinidade entre os objetos de arte visual e materiais literários engendrados por hipervínculos – mito, teatro, pintura, música, filosofia – em articulações interartísticas, intermídiais e interdisciplinares, ou seja, interconexões esteticamente rentáveis exatamente em razão das diferenças dos objetos em correlação.

Warburg é o patrono remoto, o pioneiro da iconologia, disciplina apresentada e divulgada, nos Estados Unidos, por Erwin Panofsky, seu discípulo. Graças a correlações de alguma forma inusitadas, ousadas, Aby Warburg identificou numa borboleta⁵ uma nova figuração da ninfa de Botticelli. Para fundamentar suas excêntricas aproximações entre ritos de povos remotos e imagens altamente elaboradas da arte renascentista, dados etnográficos e procedimentos estéticos, pensamento científico e xamanismo, Warburg desenvolveu um curioso repertório de conceitos hoje imprescindíveis para a abordagem estética das imagens, tais como “sobrevivência” (*Nachleben*), “imagem em movimento”, “itinerários de memória”⁶, “iconologia do intervalo” (*Ikonologie des Zwischenraums*), “fórmula patética” (*Pathosformel*), “memória inconsciente” (*unbewusste Gedächtnis*) e outros, todos eles, conectores de sentidos através dos quais sistemas culturais distantes e códigos artísticos interagem. Warburg implementou, de fato, uma grande quebra de paradigma acadêmico, colocando, por ex., Medeia, prestes a apunhalar os filhos mortos (tela de Eugène Delacroix, 1824) ao lado da foto de uma golfista (painel 77), em seu *Atlas*

⁴ O *Atlas Mnemosyne* é uma obra inacabada que mapeia as vias que transmitem à história da arte e à cosmografia seus significados e as respectivas fórmulas de intensificação patética. Warburg entendeu que esta enciclopédia metafórico-visual, com suas constelações de imagens simbólicas, reavivaria a memória do leitor, a imaginação e a compreensão do que ele chamou de “vida após a morte da Antiguidade.”

⁵ Warburg foi obcecado por este inseto metamórfico por excelência. No período de internação psiquiátrica em Biswanger, conversava todas as manhãs com borboletas, símbolo da alma (gr. *psykhé*), volátil, “a imagem-pulsão, (...) o nó psíquico da Ninfa, de sua dança, sua fuga, seu desejo, sua aura, (...) a própria ideia de imagem” (MICHAUD: 2013, p. 22).

⁶ No *Atlas Mnemosyne*, Warburg reuniu todos os objetos de sua pesquisa em painéis móveis constantemente montados, desmontados, remontados. Os temas de cada painel sugerem percursos que vão da arte às emoções das quais as peças de originaram e à cadeia que as pereniza. Uma psicologia histórica se alia, aí, aos avanços da neurofísica e da clínica da memória, em curso há mais de um século.

(WARBURG, 2010, p. 128-129). A Gradiva poderia participar da seleção deste famoso painel ilustrativo da paixão triunfal. Desta equação saíram impressionantes conclusões sobre história social e da arte. Didi-Hubermann destaca que

Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente ao que Freud (...) foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a de memória inconsciente (DIDI-HUBERMANN: 2010).

A novidade contida na abordagem warburguiana se adequa à leitura da tela-poema de Ernst por nós selecionada, tendo em vista a afinidade entre os objetos estudados pelo historiador da arte alemão e os hipervínculos manifestos na experimentação interartística que anima o *Poème d’Alice* (dentre os quais destacamos a sobredeterminação fantasmal e mítica dos signos aparentes; a montagem teatral, quase coreográfica, tanto do poema quanto da exposição – o poema se forma por uma “dança” de sintagmas entre dois espaços artísticos congêneres, mas diferentes; a sobeja figuralidade que transborda de ambos os objetos – induzindo a perceber uma tradução intersemiótica que se retrai tanto quanto se mostra; a sobrecodificação estético-filosófica decorrente das reduplicações encadeadas). A dinâmica deste conjunto de fenômenos torna os signos poético-pictóricos peças propícias a articulações inusuais, bem como a descobrir uma lógica que se presumia sonogada, ausente.

O fantasma de Alice preside este movimento (articulatório). Lewis Carroll, das sombras de um passado não tão distante, compele o imaginário de Ernst. Antes mesmo da exposição em Kreuzenvault, Ernst, no empuxo celebratório do ficcionista britânico pelos surrealistas franceses, já fizera de Alice uma frequentadora de sua pintura⁷. Para alguns, o fecundo (mas também devastador) caso interrompido pela II Grande Guerra com Leonora Carrington (inglesa), vinte e seis anos mais nova que Ernst, assim como o último e até longo casamento com Dorothea Tanning (norte-americana), mais jovem dezoito anos, além de remeterem à Alice de Carroll pela origem saxônica das mulheres, também sinalizavam o fascínio dos surrealistas pela juventude e pela ousadia feminina.

⁷ Alice está no título de pelo menos cinco telas de Ernst: *Alice en 1939*, representada como um ser mutante (coleção particular), *Alice en 1943* (MoMA-NY); *Pour les amis d’ Alice* (Coleção de Annie Doll) e *Pour Alice te ses amis*, propriedade desconhecida, ambos de 1957, e *Alice envoie un message aux poissons* (idem), de 1964. As duas primeiras telas, situando Alice em paisagens fantásticas, erotizada, mais mulher que criança, testemunham o período conturbado em que Ernst viveu com a pintora Leonora Carrington. Mesmo definitivamente separados pelo exílio de Ernst nos Estados Unidos, o casal desenvolveu um projeto de vida particular e artística comum, vetorizado pelo imaginário rebelde de Alice (Cf. MacARA: 2011).

Mas aqui fatores de ordem artística pesam mais. Ernst e Carrington, escritora e artista plástica, sentiram-se especialmente mobilizados pela imagem concebida por John Tenniel⁸ para a Lagarta Absolem, sábia personagem da crônica de *Alice in Wonderland* que fumava narguilé e indagava desdenhosamente a Alice sobre sua identidade (“*Who are you?*”, CARROLL, 2016. Capítulo VI). O interesse pela ilustração do inseto pode ter influenciado as gravuras de Ernst para *La Dame Ovale* (1939), *roman-collage* que o casal compôs em parceria⁹. Nem Alice resistiu à lagarta talentosa: propôs-lhe que a transformasse em lagarta, depois em crisálida e borboleta.

Os mecanismos ficcionais do sonho, os espaços aleatórios, o transbordamento de limites convencionais, o espírito a um só tempo analítico e trocista, o desejo e o medo são elementos que transitam entre o ficcionista britânico e o pintor-poeta alemão, transportados pela figura emblemática de Alice, pela metamorfose da borboleta e por padrões virtuais de produção de presença (GUMBRECHT: 2010) bem surreais.

A absorção do imaginário e das formas inusitadas criadas por Carroll se espalham pela obra e pela vida mesma de Ernst (fascinado pela mítica *femme-enfant*, casou-se quatro vezes, sem contar os *affairs* determinantes para a produção artística, o mais das vezes com mulheres muito mais jovens, escritoras, com as quais trabalhou conjuntamente e nas quais é inescapável o decalque da figura de Alice). A verdade é que a parceria de Ernst com Carroll foi além da atuação como ilustrador de suas obras: primeiro ilustrou *The Hunting of the Snark*, traduzido para o francês, *La Chasse au Snark*¹⁰, por Henri Parisot, em 1950 e em 1968; depois, *La Logic sans peine* – publicada em 1967 e 1972 (edição reunindo longos trechos da *Symbolic Logic*, o tratado de matemática para crianças intitulado *The Game of the Logic*, com prefácio de Jean Gattegno e posfácio de Ernst Coumet, os organizadores). O anglicista Gattegno¹¹ assinala a importância da lógica, nas aventuras de Alice e em *Sylvie et Bruno* (1883 e 1889), obra derradeira de Carroll, em dois volumes (como as aventuras de Alice). Coumet, historiador da ciência, situa Carroll na história da Lógica novecentista. As ilustrações de Ernst para *La Logic sans peine*, por

⁸ Ernst adquirira a edição inglesa com as gravuras de Tenniel em 1934.

⁹ Antes, Ernst já havia produzido outros *romans-collages*: *La femme 100 têtes* (1929), uma história em imagens; *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), no qual sua terceira esposa, Marie-Berthe Aurenche, quinze anos mais jovem que o marido, é representada em trajes de Alice, conforme as ilustrações de Tenniel; e *Une semaine de bonté* (1934), explorando erotismo, histeria e misticismo.

¹⁰ Ernst mantém os oito de desenhos da edição inglesa (de Henry Holliday), porém os seus não se referem diretamente aos episódios: ocupando a página inteira, funcionam como “ilustrações narrativas” (NIÈRES-CHEVREL, 2008, p. 176): abrem os capítulos, oferecendo uma impressão da leitura, a partir de imagens que demandam o texto para serem dotadas de seus elementos essenciais e sentidos.

¹¹ Em 1970, Gattegno publica sua tese: *L'Universe de Lewis Carroll* (Paris: Josée Corti, 1990).

sua vez, reduzidas a traços e sinais, correspondem graficamente às reduções analíticas de Carroll, seja como matemático, seja como ficcionista. Os desenhos exploram a incorrespondência automática dos desenhos em relação aos exemplos *nonsense* apresentados no livro¹²: atribuem materialidade visual aos malabarismos mentais recorrentes nos exercícios de lógica. Em outras palavras, os desenhos reproduzem o trabalho de redução e/ou decomposição exigida pelo raciocínio lógico. A contiguidade surpreendentemente desautomatizada entre narrativa e imagem evoca, em chave gráfica, os encontros improváveis, os ensaios analíticos dos habitantes de *Wonderland*, o xeque-mate em que é colocado o senso de racionalidade já inculcado na incursionista. Ao mergulhar *Through the looking glass*, Alice se depara, de fato, com um jogo disfuncional de xadrez, o jogo da faculdade raciocinante por excelência. Este *agón* (gr. “jogo”, “conflito”) é também imprescindível na boa ficção, em que elementos da “imaginação moral” (ordem, hierarquia, valores etc.), entretecidos a ritos, metáforas e alegorias, desestabilizam a lógica das oposições extremadas.

Tensões entre o autêntico e o falso, realidade e ficção, o razoável e o delirante chamam à associação os três atores da sobrevida de Alice, neste ensaio. São evidentes as ressonâncias da obra de Carroll no universo de Ernst: ambos exploraram os espaços do acaso e do desejo; fizeram experimentações textuais e gráficas; perseguiram sentidos além das aparências e da primeira leitura. Warburg e Ernst¹³ estiveram no Arizona, em contato com sociedades indígenas primitivas, e de lá retornaram impactados pela paisagem remota, o fim do mundo onde encontraram materiais para suas elaborações epistemológicas e artísticas.

Um demonstrativo do emprego eficaz de termos e critérios de análise warburgianos, na abordagem literária, é a narrativa muda que explode numa das telas de Ernst, situada no centro da constelação pentagonal da exposição *Presence d’Alice*. Não nos propomos a levantar empréstimos, apropriações ou quaisquer outros processos de análise ponto a ponto, mas sim evidenciar efeitos da presença de Carroll na tela 33

¹² Em 1970, Ernst publicou com Spies, em *Lewis Carrolls Wunderhorn* (1970b), 36 litografias originais dentre as quais destacam-se ilustrações para textos escolhidos de lógica de Carroll, na verdade uma abordagem parodística da lógica, assumidamente ilógica. A maioria das litografias apresenta figuras geométricas: triângulos, círculos, elipses e gráficos, em várias combinações e posições livres. Ernst cria figurações perturbadoras, que reproduzem a desorientação mental de adultos em certas atividades mentais, bem como traços tateantes, como os de desenhos infantis ou da caligrafia iniciante, homólogos aos primeiros exercícios lógicos.

¹³ Se Warburg conviveu com os povos do Arizona e do Novo México por um ano e meio, Ernst e sua última esposa, Dorothea Tanning, lá viveram por dez anos. O casal só retornou à Europa, em 1953.

Meninas-moças saem à caça de uma borboleta branca (1958) – que é o verso central do poema e da exposição.



Fig. 1: Max Ernst. *Treinta y tres muchachas salen a cazar la mariposa blanca*. (1958). Óleo sobre tela. 137x107cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madri.

Nesta tela monumental¹⁴ (Fig. 1), Ernst apresenta uma visão altamente abstrata que evapora numa miríade caleidoscópica. O pintor retornara havia pouco da América, no início dos anos 1950, otimista com a perspectiva de reconstrução europeia. A tela evoca este contexto. A díade composição / desintegração traduz o momento. Percebe-se o *agón* entre o jorro iridescente e a obscuridade insondável, ao primeiro olhar sobre a tela.

Ernst emprega a técnica de *grattage* (raspagem), um desenvolvimento da *frottage* (fricção) por ele concebida por volta dos anos 1920. Utilizando a técnica de friccionar com lápis sobre materiais rugosos tais como barbante, miolo de pão dormido, couro granulado, cristal lapidado, palha trançada etc., as características destes objetos se perdiam, texturas grosseiras se convertiam em formas muito precisas. A metamorfose tanto do meio quanto do objeto criado levou a *frottage* à *grattage*, estiletagem de uma superfície recoberta com camadas de tinta. As lancetagens com uma espátula fina traziam à tona pigmentos secretamente depositados ao fundo, além de possibilidades de inventar a estrutura da composição (em mosaico, por ex.). Por outro lado, obras “gratadas” guardam algo de sensual e tátil. São capazes de gerar imagens de objetos friccionados que surgem como traços fantasmiais de formas que se levantam do subsolo da tela (SPIES, 2005, p. 12-13). Este é um primeiro aspecto que remete a Warburg, suas fantasmagorias e exumação de memórias na representação artística.

Merece também atenção o fato de, nos anos 1950, Ernst se encontrar vivamente interessado pela geologia e por astronomia. Uma certa fascinação astronômica sutilmente permeia as formas pulsantes da tela. Ele se via atraído pelo desconhecido, uma noção que centelha em muitas de suas obras. No mesmo período da produção das *33 Meninas moças...*, Ernst publicou *Maximiliana ou o Exercício ilegal da astronomia*, uma série de

¹⁴ Cf. www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/1142 O título, em alemão: *33 kleine Mädchen jagen einen weissen Schmetterling*.

ilustrações em homenagem ao astrônomo Ernst Wilhelm Leberecht Tempel, do séc. XIX. Tempel foi exilado de guerra, como Ernst, e tal qual este prosseguiu, mesmo em duros tempos de guerra, suas buscas no vasto campo das brumas interestelares. A identificação com o astrônomo é forte, o que traz para a tela as espirais e nebulosas “gratadas” e “frotadas”, também evocativas do elemento “*explosante-fixe*” que Breton reivindicava para expressar a visão de mundo surrealista. Não é fortuito lembrar a importância que Warburg atribuiu à astronomia e à astrologia, nas representações figurais produzidas do medievo ao Humanismo europeu (WARBURG, 2013, pp.453-625; AGAMBEN, 2007).

No entrecruzamento de todas estas influências, *33 Meninas-moças...* também põem em movimento as teorias freudianas sobre sexualidade, em eferescente debate; repercutem o discurso da *femme enfant* que conquista espaço e reavivam a própria Alice como “tropo” investigativo do movimento surrealista, a mente curiosa, o espírito analítico e a expressão da superação de uma imagem da infância ligada à inocência (JI: 2015).

Alice se multiplica, se divide, em 33 meninas-moças, alvoroçadas, tumultuosas, zombeteiras, variações da Alice bem-educada dos desenhos de Tenniel. Salva por sua curiosidade, a Alice múltipla pula, se embaralha, se desvia e desaparece, para testar a imprevisível aventura de perseguir um objeto invisível que voeja e ofusca. Se não é só uma, também não são 33 as mocinhas que circulam na tela. Na parte inferior direita da pintura, nitidamente se percebem dois pés e parte das pernas, embora a cor cianótica (azul violáceo, como a cor de Lázaro ressuscitado), esboroada, torne invisíveis as caçadoras perseguidas por nossos olhos. Tornam-se fugazes as meninas-moças, enquanto borboleteiam atrás do inseto cujo voo constrói a espiral luminosa e a estrutura do quadro.

É pelos intervalos, já não perpendiculares e retilíneos como os dos painéis warburgianos, mas circulares, helicoidais e elípticos, que as figuras fantasmais se perdem da borboleta branca e se encontram com o labirinto das questões já não de Absolem, mas de outra lógica: “*Onde está a borboleta que se encontra em todos e nenhum dos lugares?*” Só sabemos que ela está onde não a vemos, signo de sobrevivida ancestral da borboleta como *psykhé*¹⁵, corpo imaterial que evolui do corpo morto para retornar quando sente falta da vida. Precisamos seguir os passos da Alice fantasmal para discernir a experiência estética que a tela-verso e a poema propõem. Estamos no cerne geométrico do poema (verso 4 da septilha surrealista) e do pentâmero (tela 3 dentre 5) exposto.

¹⁵ Palavra polissêmica, em grego, designando tanto “borboleta” quanto “alma”.

A tela esfumaçada e “frotada” camufla a circunscrição do espaço lúdico e figural ao arco do narguilé concebido por Tenniel¹⁶ (Fig. 2) , redoma de cristal concentrando o saber/poder absoluto da Lagarta não nomeada, mas presente. Não obstante a miríade branca, transparece o multicolorido que medra em seu subsolo, tanto quanto a vertiginosa velocidade e a candura da rosácea, que em seu giro estalou. A superfície craquelê remete ao que subjaz à forma concêntrica e mesmo ao exterior da própria tela, no caso, o verso-título 3, no *Poème d’ Alice*, para onde se dirigem os pés das meninas, em marcha para a esquerda. A *tarantella* suspensa é sinal “*pour une école de cristaux*” (ironicamente, única tela não visualizável).



Fig. 2: Desenho de Tenniel à abertura do Chapter V de *Alice in Wonderland*.



Fig 3 – Ernst. *Enseigne pour une école des harengs* (1955). 42 x 33,5 cm

Aberto o itinerário de memória entre Ernst e Carroll, o movimento aéreo da borboleta pode ser também aquático, “*pour une école de harengs*” (verso 2 / Fig.3). As volutas aéreas são hélices giratórias, lâminas que estiletam o corpo da tela para que dela irrompa o pensamento iconológico, o sentido evoluindo das imagens, no intervalo que se abre entre a imagem verbal-visual e a sua hermenêutica. É no intervalo, na passagem descontínua e ressignificadora das imagens,

que a iconologia se constitui.

O poema em versos desconexos e ilógicos projeta a explosão das Alices em cores e estilhaços de espelho. O fio que mantém unidos os versos do poema-exposição é a *Pathosformel* irrequieta, onírica, de um grande rebuliço, transitando invisível e doando sentidos incompreensíveis; recuperando memórias inconscientes, construções tropológicas, “*aveugles dansent la nuit*” (verso 5 / Fig. 4), não princesinhas bem-comportadas e ingênuas, Belas Adormecidas de grata memória, mas seus pares, “*princes [que] dorment*



Fig. 4 – Ernst. *Les aveugles dansent la nuit* (1956). 196x114cm.

¹⁶ Cf. In: <https://www.amazon.com/Complete-Works-Lewis-Carroll-First/dp/0140105425> Acesso 25/06/2016.



Fig. 5 – Ernst.
*Les princes
dorment mal*
(1957). 89 x
116 cm

mal” (Fig. 5). *Por quê? Como assim?* Delas percebem-se tenuemente suas pernas umbrosas. É o voo, não a borboleta branca, mas a imagem em movimento, que domina a tela.

“A menina borboletras” – expressão tomada de empréstimo a Adriana Peliano (2012, p. 171) para designar as andarilhas de Carroll e de Ernst – perdeu a forma e passa a viver a pulsação da cor. “A Alice quase mística na obra do artista, viajante dos sonhos diversos e das caçadas de borboletras no meio da noite” (id., ib.), é ela mesma e todas as suas sobrevivências, nas quais ela se desfaz. Ao mesmo tempo, ela se revela este campo de imantação que mobiliza artistas à

experimentação de novas formas e linguagens.

Warburg, neste circuito, comparece como um precursor das discussões mais contemporâneas sobre apropriação, transmutação, contaminação, intertextualização, análise intersemiótica e interartes.

Na sobrevivência da menina curiosa aqui discutida, foi possível constatar como diferentes meios, “diferentes materialidades afetam o sentido que transportam”. Saímos desta experiência estética de mãos dadas com Gumbrecht (2010, p. 32), repetindo o que ele suspeitou: “já não podemos acreditar que um complexo de sentido possa estar separado da sua medialidade”. Ernst e Carroll se encontram, como criadores entre imagens e a linguagem, através da *femme-enfant* Alice. Categorias ficcionais, gestos discursivos, temporalidades e paisagens poeticamente imaginadas se reciclam em ambientes representacionais distintos, e emitem os nunca mesmos sentidos que neles se plasmam. De forma semelhante, Warburg se deparou com a intensa expressividade da ninfa na Gradiva, a quem chamou *Fräulein Schnellbring* (“senhorita Leva-Rápido”), quase uma *Schmetterling*, “borboleta”: o mesmo passo quase invisível e ágil das 33 *fillettes*, *muchachas*, *meninas-moças*, *Fräulein...*, atravessando formulações estéticas, saltando para novas textualidades – como ocorreu do retrato talhado na ficção de Carroll à captura da ação, na tela-poema de Ernst.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Catalogue de l'Exposition *Cinq Poèmes*. Paris: Galerie Creuzevault, 1958.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madri: T.F. Editores / Museu Reina Sofía, 2010.

ERNST, Max. “La Nudité de la femme est plus sage que l’ enseignement du philosophe”. In: *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970a.

ERNST, Max u. SPIES, Werner. *Lewis Carrolls Wunderhorn*. Auswahl der Texte von M.Ernst u. W. Spies. Orig.-Lithographien von Max Ernst. Stuttgart: Manus Press, 1970b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

JI, Renan. *Sexo dos anjos: Mito, infância e sexualidade na literatura*. Tese de Doutorado. Niterói: Programa de Pós-graduação em Letras da UFF, 2015.

MacARA, Catriona. “Surrealism ‘s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant”. In: *Papers of Surrealism* (9). Inglaterra: University of Huddersfield, 2011. Pp. 1-25. http://eprints.hud.ac.uk/11945/1/McAra_13.9.11.pdf

Max Ernst: le jardin de la France. Exposition, Musée des Beaux-Arts de Tours, 17 octobre 2009-18 janvier 2010 / Catalogue sous la direction de Werner Spies, Sophie Join-Lambert, Julia Drost. Milan : Silvana Editoriale, 2009.

MICHAUD, Alain-Phillipe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad.Sibylle Muller e Vera Bibeiro. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2013.

NIÈRES-Chevrel. “Max Ernst et Lewis Carroll”. In: *Max Ernst. L’ Imagier des poètes*. Paris: PUIS, 2008. Pp. 171-183.

NIÈRES-Chevrel. “Alice dans la mythologie surréaliste”. In *Lewis Carroll et les mythologies de l’ enfance*. Actes du Colloque International de Rennes, II, 17-18 oct. 2003. Rennes: PUR, 2005. Pp. 153-165.

PELIANO, Adriana Medeiros. *Através do surrealismo e o que Alice encontrou lá*. Dissertação de Metrado. São Paulo: USP/Pós-Grad. Estética e História da Arte, 2012.

SPIES, Werner. “Nightmare and Deliverence”. In *Max Ernst: A Retrospective* (exhibition catalogue). New York: 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madri: AKAL,2010.

WARBURG. *A Renovação da Antiguidade pagã*. Trad. Markus Heidiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Links:

ERNST, Max. *Enseigne pour une école de harengs* (1955) http://www.artnet.com/artists/max-ernst/enseigne-pour-une-%C3%A9cole-de-harengs-hoeb_jTyl59B--NQA2wLWw2 Acesso 10/10/2016.

ERNST, Max. *Treinta y tres muchachas salen a cazar la mariposa blanca*. (1958). http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/1142 Acesso 20/05/2016.

ERNST, Max. *Les aveugles dansent la nuit* (1956). <https://www.superstock.com/stock-photos-images/866-14777> Acesso 10/10/2016.

ERNST, Max. *Les princes dorment mal* (1957). <http://fr.wahooart.com/@/@/8EWLLH-Max-Ernst-Les-princes-dorment-mal> Acesso 10/10/2016.