

a alquimia em “uma semana de bondade” de max ernst

Bernadette Lyra

Escritora e Professora Doutora convidada da ECA-USP

ABSTRACT: A postmodern look considers the study of intertextuality provides a context for contemporary productions as they reinscribe and transform the representations of the cultural past. Just under this postmodern look, the surrealist artists, for example, ever make connections with ancient alchemist's figurations. Especially, Max Ernst's gluing *Une Semaine de Bonté*, ou *Les Septs Éléments Capitaux* makes use of a network of iconographic references and representations which might be defined as the intertextual link between the surrealist techniques and the hermetic alchemist texts, through some biblical cabalistic texts.

KEY WORDS: Intertextuality – Postmodern look – Surrealism – Alchemy.

Introdução

Neste trabalho, a minha tentativa de estabelecer liames intertextuais entre *Uma Semana de Bondade ou Os Sete Elementos Capitaux* - livro de colagens de Max Ernst - e os procedimentos alquímicos parte de estudos sobre a intertextualidade, tal como esse processo se encaixa no espaço semiótico, tomado este último como “*um mecanismo único (senão como um organismo)*” (LOTMAN, 1991, p. 5).

"(...) *intertextuality constitutes, basically, an inevitable mechanism, a sort of cultural link involving works of art from different periods*" (PEÑUELA CANIZAL, 1991, p.261).

Ao trabalhar com tais laços , a intertextualidade não reconhece fronteiras no total do texto cultural, desafiando aqueles sistemas de significação que demarcam territórios históricos e formais.

Assim, busco estabelecer certas ligações exteriores que possam vincular a colagem ernstiana às imagens e significações alquímicas, de modo a permitir um acesso à troca entre as conexões internas e diálogos que se estabelecem a partir de tais traços expressivos.

Acredito que, dentro do contexto contemporâneo, a intertextualidade possa ser enfocada com uma espécie de "olhar pós-moderno" que nada nega ao passado, este último revisto dentro de uma espécie de "fatalidade" do presente. Dessa forma, tal olhar não pode ser outro que não aquele da totalização dos fragmentos que se multiplicam dentro de uma obra artística, sem privilegiar segmentos "altos" ou "baixos". Classificada, comumente, entre as ciências ocultas, a alquimia, *arte sacra e real*, considerada arte revelada, inacessível aos profanos que não privam da intimidade com o Deus, sempre teve na imagem um de seus meios primordiais de expressão, apresentando em seus procedimentos e em suas múltiplas configurações imagéticas, correlações com a arte em geral.

A imagem alquímica apresenta-se como vocábulo que unido a outras imagens tece a escritura dessa chamada arte por excelência.

Entre os muitos artistas que fizeram ou fazem uso das imagens legadas pela iconografia alquímica, Max Ernst ocupa um lugar de tal relevância que Bréton não hesita em compará-lo ao alquimista Cornelius Agrippa.¹

1. Muitas são as considerações de Bréton ligando alquimia e surrealismo. Cf. LENNEP, P. J. van. *Arte y alquimia*. Madrid, Nacional. 1978.

Dentro das relações intertextuais que se expressam na iconografia, Max Ernst fabrica uma rede metaforizada que, ao fim, se tece sobre o seu próprio texto em função de um procedimento de trabalho alquímico. Isso acontece, por excelência mesmo, na escolha da técnica: a *collage*.

A introdução de uma problemática do signo dentro dos estudos da arte parece justificada pela abordagem da iconografia no sentido em que esta reconhece a existência de significação e de denotação nas imagens artísticas. Em *Uma Semana de Bondade*, as imagens não só remetem, por vezes, diretamente a imagens da alquimia como, através de metáforas visuais, reafirmam o propósito alquímico da obra.

Por outro lado, e ainda dentro da rede intertextualizada, por efeito de uma ação *metalogizada*, por assim dizer, o sentido estende-se desde o livro-colagem de Ernst até significados cabalísticos bíblicos, os quais se entrelaçam intimamente às intenções da alquimia.

Dessa forma, tento de modo primordial, mapear a pauta de evidências intertextuais ao longo da narrativa visual de *Uma Semana de Bondade*, em suas relações com os textos herméticos da Bíblia intrinsecamente ligados aos procedimentos alquímicos, certa de que o intercâmbio dialógico de textos não é um fenômeno exclusivo de tal ou tal método de investigações.

Como Peñuela Cañizal, acredito que a intertextualidade se faz não só como uma expressividade de mosaico, mas também como forma narcísica primária que afeta, tensiona e equilibra as combinatórias textuais (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 77-8). Assim, a intertextualidade conduz a um relacionamento centrífugo entre os textos e não se reduz às relações centrípetas de um texto isolado.

É, então, dentro desse conceito alargado de intertextualidade que situo *Uma Semana de Bondade* frente ao sonho em que se configura a alquimia. Um gigantesco sonho, que "*solve et coagula*"²

2. Divisa alquímica.

Uma Semana de Bondade data de 1934, embora tenha sido criada durante uma viagem do artista à Itália em 1933. Difere de outros livros-colagem de Max Ernst (*Répétition*-1922, *Les malheurs des immortels*-1922, *La Femme 100 têtes*-1929, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*-1930).

Em *Uma Semana de Bondade*, as imagens estão dispostas duplamente em verso e reverso nas páginas, oferecendo, assim, uma unidade narrativa maior. Publicada em cinco cadernos para parodiar a moda da literatura popular em fascículos, começa com o “Domingo”. Mas a “Quinta-Feira”, a “Sexta-Feira” e o “Sábado” estão reunidos no último fascículo.

A cada dia da semana corresponde um elemento e a cada elemento corresponde um exemplo. Para cada elemento e cada dia da semana há epígrafes escritas que ancoram a seqüência visual e vice-versa.

Uma Semana de Bondade ou Os Sete Elementos Capitais

A transgressão: a gesta dos sete dias

TÍTULO: o jogo intertextual começa a partir dos dois títulos que se justapõem como um hieróglifo. Max Ernst usa o procedimento alquímico: cruzamentos e associações, deslocamentos e oposições.

BONDADE: desloca-se o sentido usual do termo para uma série de imagens em que a angústia, o terror e a crueldade se mesclam à mais refinada ironia e erotismo;

ELEMENTOS: remete à concepção alquímica da matéria una e total, em quatro modalidades sustentadas na teoria dos quatro elementos de Empédocles - terra, água, ar, fogo (os quais Platão e Aristóteles admitiam básicos para os estudos alquímicos. Da combinação desses quatro elementos e de suas propriedades - seco, molhado, quente, frio - resultariam todos os corpos existentes);

SETE: remete aos sete metais alquímicos: dois nobres (ouro e prata) e cinco imperfeitos (cobre, estanho, ferro, chumbo, mercúrio. Em certos casos, o mercúrio confunde-se com o enxofre).³

Pelo processo da destilação, o alquimista esperava obter a alma ou o espírito ou a essência dos corpos. E, em sua obra, o alquimista perseguia o “Elixir Vitae”, capaz de transformar os metais ignóbeis em ouro e prata. Os metais ignóbeis ou vis, portanto, constituíam o ingrediente da *opus alchimicum*;

CAPITAIS: esse termo que parece retirado da locução “os sete pecados capitais” interfere no mecanismo do título, ligando-o, de forma paralela, ao código da Lei Divina e, ao mesmo tempo ao código da transgressão dessa Lei.

O divino sempre foi parte das preocupações alquímicas. O ouro que a alquimia busca é fruto da experiência da transmutação espiritual do homem que apostava na ligação perfeita com Deus. O elixir da vida transformava o homem em eterno. Ora, ser eterno é ser Deus. Para a criatura imperfeita representava imensa transgressão tentar igualar-se ao Criador, ao ser perfeitíssimo.

Teremos, assim, no tecido textual:

sete metais + quatro elementos + sete pecados capitais = sete elementos capitais.

A primeira parte do título, *Uma Semana de Bondade*, lida no contexto bíblico, permite encaixar a obra (*opus alchimicum*) de Max Ernst dentro do período dos sete dias em que durou a criação da obra divina.

Os elementos

“Os sete dias estão inscritos em nosso sangue em letras de fogo” (Ray Bradbury).

3. Segundo o livro hermético *Tractatus aureus de Lapide* apud JUNG, C.G. *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis, Vozes, 1985. v. 1. p. 108.

"(...) e no sétimo dia Ele descansou de toda a obra que havia feito. Ele abençoou e santificou o sétimo dia, porque nesse dia Ele repousou da obra que havia feito" (GÊNESE II, 1-3).⁴

Analisando cada um dos sete elementos capitais na obra de Max Ernst, é possível observar que LODO ÁGUA FOGO SANGUE NEGRO VISTA DESCONHECIDO guardam curiosa seqüência de relações com o episódio da criação do homem e do mundo, narrado no *Gênese*, com prolongamento para outros livros bíblicos ligados à Cabala: *Levítico* e *Deutorônimo*, e incursões do artista pelas operações alquímicas.

LODO *"No começo Deus criando:*
ÁGUA *o fogo água e a terra*
FOGO *E a terra era lodo turvo"* (GÊNESE, I, 1-2)

SANGUE: *"Porque eu vingarei o sangue das vossas almas das mãos de todas as bestas (...). Todo o que derramar o sangue humano será castigado com a efusão de seu próprio sangue. Por que o homem foi feito à imagem de Deus"* (GÊNESE, IX, 5-6)

"Porque a alma de toda a carne está no sangue: por isso disse aos filhos de Israel: Não comereis sangue de qualquer animal que seja, porque a vida do animal está no sangue e todo o que comer dele perecerá" (LEVÍTICO, XVII, 14).

"Guarda-te somente de lhes comer o sangue: porque o sangue lhes serve de alma: e por isso não debes comer a alma com a carne"(DEUTORÔNIMO, XII,23).

4. As citações bíblicas foram retiradas da tradução de *Gênese*, Haroldo de Campos, e de tradução portuguesa da *Vulgata Latina*, pe. Antonio Pereira de Figueiredo.

Nepheh haiah, sangue como água. Da mesma forma como em alquimia mercurio é o *spiritualis sanguis* (aparecendo sob o símbolo do pelicano, em analogia com Cristo, aquele que reanima os filhotes com seu próprio sangue).

“Mercure c'est l'Eau permanente, sans laquelle rien ne se fait; car sa vertu est un Sang spirituel, conjoint avec le Corps, qu'elle change en Esprit, par la mixtion que se fai d'eux (...)

parce que tout ce qui a Esprit, il a Sang aussi et le Sang est une humeur spirituelle qui confort la nature”
(ALLEAU, 1953, p. 176).⁵

O homem seria, pois, matéria e sangue, entendido este último como alma. Lodo, água fogo, sangue se juntam na criação do mundo. Adão, segundo alguns autores, significa barro (do hebraico *adama*). Segundo outros, significa sangue. Adão representa o homem antigo alquímico constituído de prima matéria. É ele o *hermaphroditus Adam* que conjugava os contrários e que, segundo Sholem e outros estudiosos da Cabala, é concebido como representação extensiva da força do universo. O homem perdeu-se pela transgressão da Lei. O sangue de Cristo concilia o Adão antigo ao novo.

“Este cálice é o Novo Testamento e meu sangue que será derramado por vós” (LUCAS, 22, 20).

O sangue de Cristo figura entre os muitos símbolos do Cristianismo utilizados na alquimia. Como aliás toda a paixão e morte e ressurreição do Filho de Deus - tido ele mesmo, alquimicamente, como a *Pedra*.

NEGRO: Nigredo é a putrefação alquímica da matéria pela morte. Segundo a Bíblia, Adão e Eva estão destinados à morte pelo seu pecado:

5. *Le Desir Desire*, p.304, conforme citado em ALLEAU (1953).

"...até que te tornes na terra de que foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás de tornar" (GÊNESE, IV, 19).

A morte é a própria natureza corruptível do homem adâmico. A partir de tal natureza, nasceu a alquimia. A morte, para o alquimista, é um mistério cíclico renovado. O negro (nigredo, putrefação) é um retorno ao caos. O negro, portanto, não é bom nem mau. É a mãe de todas as possibilidades alquímicas. Talvez por essa razão Jung fale do negro como o inconsciente (JUNG, 1985, p. XI).

VISTA. *Olho, visão.*

"Óculos est (...) claritas intellectus" (RABANUS MAURUS)

O olho, para o alquimista, é solar. Como o sol é o símbolo do único olho de Deus: tudo vê, tudo devassa, o olho é a consciência.

A consciência começa para Adão e Eva no momento em que eles provam o fruto proibido e perdem a inocência. Antes, o estado dos dois era de ausência da clarividência:

"Porque Deus sabe que em qualquer dia que comais desse fruto, se abrirão vossos olhos e vos sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal" (GÊNESE, III, 5).

DESCONHECIDO: Alquimicamente, um elemento ia além dos quatro conhecidos. Era chamado de quintessência. Na verdade, um mistério que estava *"acima de todas as coisas e de todas as criaturas"* (JUNG, 1985, p.183). O sétimo dia da criação pode bem representar esse estado de "além de". Aparece como um pacto entre o criador e a criatura. É um dia que excede:

"Trabalharás seis dias; mas o sétimo dia será para ti uma coisa santa; é o Sabá, o dia do repouso consagrado ao Senhor" (EXODO, 35,2).

Voyeur solitário de si mesmo, o Criador fez o mundo e o homem. “*E Deus viu que era bom*”, repete a cada etapa o livro da criação. Porém, “ver” para o homem foi uma “transgressão”.

Max Ernst, diz ser a função do criador projetar o que nele se vê, através de sua obra.⁶ Reelabora, assim, a transgressão possível através da visão.

Uma Semana de Bondade (através de imagens - tal como faz a alquimia -) pode ser lida como a narrativa do medo, do escândalo e do terror de uma humanidade criada para um jardim das delícias, mas dele arrojada por seu próprio criador.

A figuração: o jardim iconográfico

A iconografia em *Uma Semana de Bondade* constitui uma parafernália que reúne visões de obras herméticas da Baixa Idade Média, visuais cabalísticos, hieróglifos esotéricos e metáforas alquímicas.

No fascículo “Domingo”, personagens masculinas têm cabeça de leão. Domingo (“dia dominica”, para o cristianismo) é o dia do Sol (em inglês e alemão conserva-se o nome do deus ariano). O leão, na alquimia, é animal solar, o animal que brilha como o sol. Como figura terimórfica do sol, o leão mostra que existe necessidade de fundamentar a luz em animal, porque “o sol também é ‘bestiae’” (JUNG, 1985, p. 240). Animal solar, mas também animal de rapina, pois o espírito (a luz) tem em si a soberba e a concupiscência. Por isso, o alquimista corta as patas do leão que aparece após a morte do *draco mercurialis*: para demonstrar essa intensa cobiça. O outro lado do sol, do leão, é ser a “besta loura”, a luz que nega sombra (a sombra representa o princípio feminino) e deseja a sua aniquilação. É então que o leão assume um preconceito puramente “masculino”. Tais considerações remetem ao super-homem de Nietzsche:

6. Conforme nota do editor castelhano de *Une Semaine de Bonté*, p. XIII.

o super-homem detesta o homem inferior, revolta-se contra o homem comum que há em todos (como a sombra que, inevitavelmente, existe na luz) e quer aniquilá-lo. Dessa forma, historicamente, clarificam-se as atitudes lúbricas e arrogantes das personagens que Max Ernst dota de cabeça de leão em “Domingo”.

Algo salta da ferocidade aterradora dessas imagens que exibem a crua insolência da lubricidade e a intimidação pela força. Não sem razão, a última página de “Domingo” é amarga e premonitória para aquele ano mesmo em que a *collage* foi feita, o ano da ascensão do nazismo ao poder: *Laudate pueri dominum*.

Uma outra leitura permite intertextualizações a partir de signos burgueses e cristãos, bastante usados também em alquimia. O Sagrado Coração, com sua coroa de espinhos se aloja ora no ventre de uma dançarina nua, ora entre os seios nus de uma mulher. A Santa Verônica serve de babadouro a um leão. Uma gigantesca rosa brota da algibeira de um leão camponês, enquanto o Cordeiro de Deus dorme sobre sua cruz ao fundo.

Ainda, dialogicamente, surgem vozes históricas deixando a possibilidade de uma visão alegórica. O exemplo citado como *O Leão de Belfort*, reporta-se à defesa de Belfort, em 1870, por Denfert-Rochereau. Tal defesa se deu durante a guerra movida por Napoleão III contra a Prússia. *O Leão de Belfort* é a estátua erigida em memória à bravura francesa. Na primeira página do “Domingo”, o militar leão volta a cabeça e fita o retrato de Napoleão Bonaparte, do qual Napoleão III se dizia herdeiro direto. Também nesse quadro, uma leoa de dimensões fora da perspectiva metaforiza o elemento feminino tão notável naquele episódio histórico: a imperatriz Eugênia.

“Segunda-feira”: a água é exemplo e elemento desse dia lunar. A água - elemento feminino bem como a lua - permanece na cosmologia universal dos sonhos (BACHELARD, 1942). A imagem da mulher é uma constante nesse dia. Mulheres exangues, afogadas ou dormindo, enquanto a água invade leitos e aposentos. Max Ernst mostra uma água violenta em contraste com a passividade das figuras femininas presentes. Segun-

do os opostos alquímicos, a água - quando violenta - passa de elemento feminino a masculino (BACHELARD, 1942, p. 29).

Para a alquimia, em certas circunstâncias, a água passa a ser “periculosíssima”.

O fascículo “Terça-feira” tem monstros visuais que, sob o elemento fogo, repetem o tema do dragão. A crucifixação é aí outro signo constante. Divide as paredes burguesas estampada nos quadros com espelhos e gravuras que ou repetem detalhes das personagens ou apresentam símbolos fálicos. Na mitologia, o inconsciente costuma ser figurado pela imagem de um grande animal: o leviatã, a baleia, o lobo, o dragão (JUNG, 1985, p. 204). O dragão e seu fogo. Na alquimia, o dragão tem seu fogo comparado ao *Ignis Gehennalis*, o fogo do inferno. Na “Terça-feira” aparece mesmo um anjo fálico que bem mereceria o nome de Lúcifer. Que vem a ser *sulphur* em seu papel luminoso. O mesmo *sulphur* que participa do *caput draconis* ou o dragão da Babilônia, veneno pernitiosíssimo para os alquimistas.

“Quarta-feira”: roda em torno de Édipo. A partir de uma epígrafe de Paul Éluard: “*Também o chamam mamãe por engano*”, uma curiosa figura mistura Édipo e Jocasta. O elemento reservado para esse dia, o sangue, comparece figurativamente na imagem de grandes sanguessugas. Não falta a Esfinge de Gizeh devorada por ratos.

O fascículo “Quinta-feira” tem o negro como elemento. Spies vê aí a sugestão do *roman noir*. Simbolicamente, o negro é morte: ausência da luz da vida. As imagens da “Quinta-feira” são indiciativas de morte. Aparecem velórios, tumbas, lápides, esqueletos, torturas, além de criaturas mortas nas circunstâncias mais diversas: enforcadas, apunhaladas, assassinadas a tiro (em um duelo de damas), decapitadas. No segundo quadro deste fascículo, figuram textualmente um atamor alquímico e retortas. Imagens que de modo direto sinalizam a nigredo alquímica.

Outra figura, um galo que observa uma mulher morta trajada de negro significa o animal da deusa Hécate, a que rege o lado mais temível

da lua, capaz de provocar loucura, epilepsia e toda sorte de doenças alucinatórias. Aparece ainda outro animal figurativo que se relaciona a essa deusa terrível: o cão.

Hécate tem papel preponderante na alquimia quando se transmuda na esposa do *Cântico dos Cânticos*. É o que Hécate tem de terrível que leva o esposo a exclamar:

“És formosa, amiga minha, suave e bela como Jerusalém: terrível como um exército em ordem de batalha. Desvia de mim os teus olhos porque me fascinaram”
(CÂNTICO dos CÂNTICOS, VI, 3-4).

Por toda extensão de *Uma Semana de Bondade* reiteram-se muitas outras metáforas visuais.⁷

A transmutação: a carne de flor e pedra

Em *Uma Semana de Bondade*, a metamorfose serve como metáfora e procedimento visual capaz de dar conta da ambigüidade que Max Ernst, dentro dos procedimentos surrealistas, imprime às imagens.

O primeiro poema visual integra os três poemas do exemplo: o interior da vista, no fascículo “Sexta-feira”, cujo elemento é a vista.

A primeira epígrafe, a que abre o capítulo, tematiza a subversão que destrói o sentido de uma imagem primitiva sem sequer alterar sua disposição, coisa tão cara ao trabalho dos surrealistas.

Tirada de um compêndio de testes mentais, convencionalmente relatados por dois professores, essa epígrafe, por estar encaixada em imagens oníricas e cabalísticas, recria-se com um procedimento de imagem iniciática:

7. Segundo PEÑUELA CAÑIZAL (1992), existe metáfora visual quando à condensação no plano da expressão correspondem deslocamentos de sentido no plano do conteúdo.

"Se 3 é maior que 6, faz um círculo em torno da cruz, e se a água apaga o fogo, traça uma linha do selo até a vela, passando por cima da faca e depois faz uma cruz na escada."

Cada um dos poemas visuais tem também uma epígrafe específica. A do primeiro é de Éluard:

*"Et j'opose à l'amour
Des images toutes faites
Au lieu d'images à faire."*

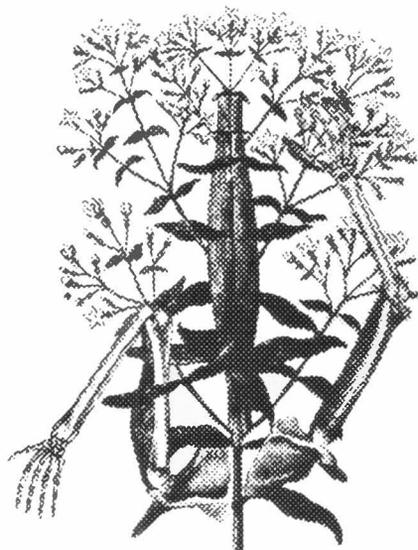
Cria-se um espaço de cruzamento e confrontação a partir de imagens já feitas, como é próprio da *collage*.

As seis estrofes desse primeiro poema visual (ou visível) têm em comum com a alquimia o tema da transmutação.

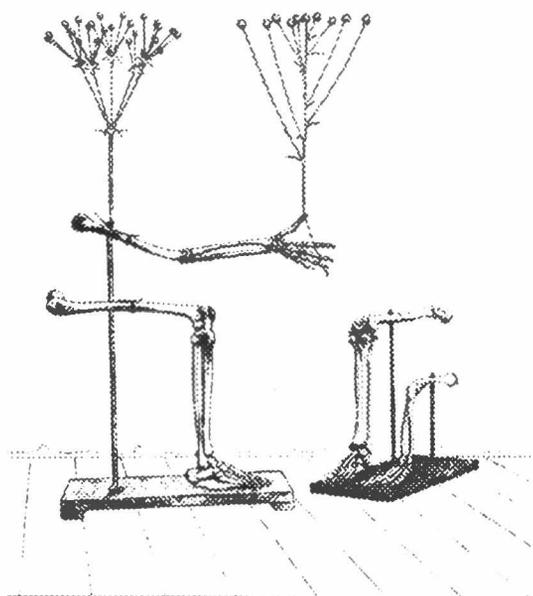
Considerarei cada prancha de ilustração da colagem como uma estrofe visual de cada poema.

Na primeira estrofe visual, de um imenso falo/vagina brotam delicados ramos de flores e, da mesma haste que sustenta essa estranha carnção floral, rebentam duas folhas que são os ossos de dois braços de um esqueleto. Ligados pela mesma seiva, ossos e flores circundam o elemento sexual. Este último se configura ambígua e duplamente forjado, nervo endurecido e pele macia a um tempo. Uma fenda também visível na imagem se articula nos traços da delgada haste central ornada de flores e folhas.

Na segunda estrofe visual, delinea-se um fundo de linhas semelhantes a montanhas ao longe. De uma plataforma brotam os pés de um esqueleto, tibia, perônio e fêmur. Desse último, rebentam os estames de uma flor despojada de pétalas, dura e alta.



Primeira estrofe visual



Segunda estrofe visual

Na terceira estrofe visual, um homem de músculos expostos tem uma espécie de coroa vegetal à cabeça. Um canudo de formato sexuado lhe pende da mão.

Através dessas três estrofes visuais, perpassa uma progressão metaforizada da figura-imagem.⁸ De algo uno, embora misto, na primeira, entra-se em formas diferenciadas na segunda, em que os ossos contrastam. Há também formas vegetais isoladas: uma brota do sustentáculo do osso, outra floresce em um canto do cenário. Daí, passa-se ao contorno completo da figura humana, na terceira estrofe. Também se apresentam isoladas as imagens dos vegetais: um ao lado e outro sobre a cabeça da criatura.

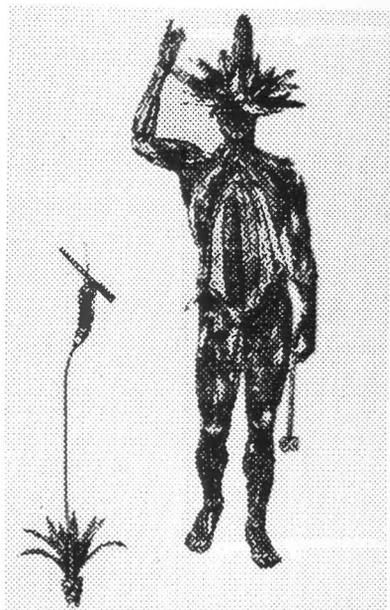
Essas três primeiras estrofes visuais se incorporam às demais – quarta e quinta.

Na quarta, as linhas corporais avançam de uma caixa torácica para uma espécie de pedra com fósil e, sobre a cabeça rebenta uma flor ou um estranho animal com forma de flor. Faz-lhe frente a ossatura de uma caveira com ovos, armada sobre uma pedra de onde se dependura um rabo de animal. A presença animal comparece, ainda, na imagem de uma sanguessuga que, no entanto, lembra uma folhagem.

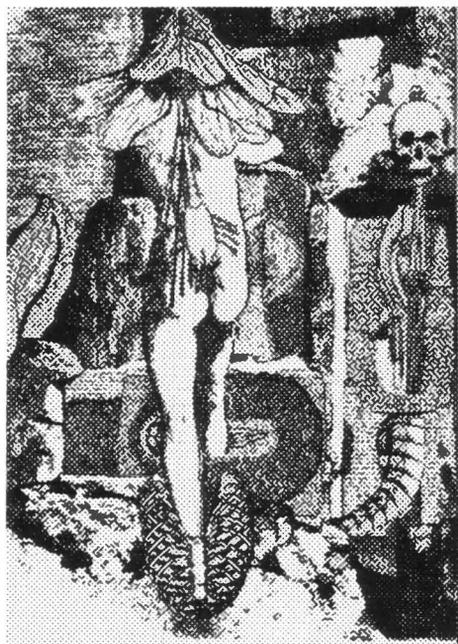
Na quinta estrofe, o corpo humano se oferece frontalmente despi-do. Porém, sem a cabeça. O cenário mineralizado interfere na textura do corpo que parece esculpido em pedra. Da vagina entreaberta do corpo, que tem seios, cai um cordão curvo e longo, terminado em esfera. Atrás desse corpo, nada um polvo entre folhas.

A sexta e última estrofe visual torna à desarticulação corporal. Aparecem ossos, agora arrancados e separados. Há dois suportes. No maior deles, ossos humanos sustentam e são sustentados por formas vegetais. No menor, um par de ossos lembram patas de animais.

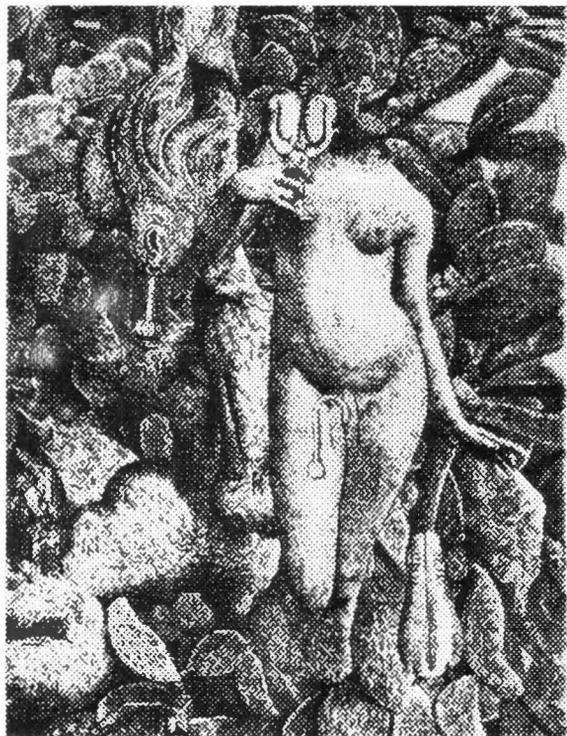
8. Segundo LYOTARD (1978): "*La figure - image est celle qui se donne à voir sur la scène onirique ou presque onirique*".



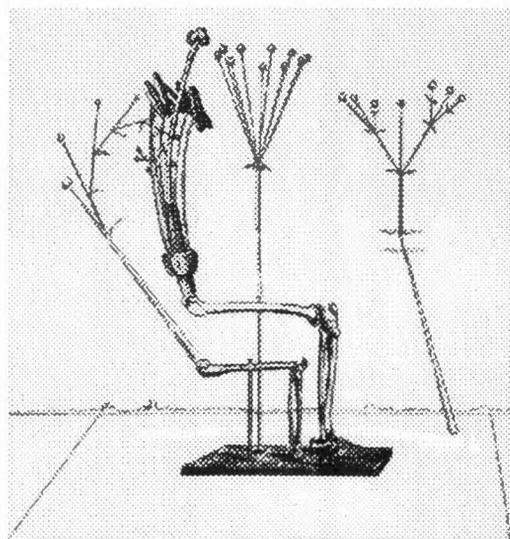
Terceira estrofe visual



Quarta estrofe visual



Quinta estrofe visual



Sexta estrofe visual

Da descrição iconográfica acima, pode-se efetuar uma leitura de um processo de transformação, uma metamorfose em que os três reinos da natureza se mesclam e se transmudam.

A metamorfose como metáfora se mostra fértil para descrever "*n'importe quel changement graduel faisant passer d'un état à un état nettement contrasté*" (SCHATTSCHEIDER, 1992, p. 268).

O processo da transmutação aparece na alquimia em forma de imagens que exibem a mesma fusão entre os reinos naturais. Na obra *Lapis et sua Opera con Figurae*, do Vaticano, uma imagem mostra o rei e a rainha com os corpos parcialmente fundidos em pedra.⁹ Em outro desenho desse mesmo livro, os dois esposos alquímicos explodem dos ramos de uma árvore que os enlaça. Em um códice de Florença, um cavaleiro deitado exhibe um imenso falo que é uma árvore florida.

A petrificação e a vegetalização do humano nas estrofes visuais do primeiro poema visual de Max Ernst aproximam-se da passagem do alquimista Arnau de Vilanova:

"a mescla de coisas chama-se pedra bendita, mineral, animal, vegetal, pois não tem nome próprio a gosto; mineral, porque se compõe de coisas minerais; vegetal, porque vive e vegeta; animal, porque tem um corpo, uma alma e um espírito como os animais" (LENNEP, 1978, p. 75).

A mesma reflexão feita por Diderot em *Rêve de D'Alembert*:

"Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces, tout est un flux perpétuel. Tout animal est plus ou moins homme, tout minéral est plus ou moins plante tout plante est plus ou moins animal Il n'y a rien de précis en nature" (DIDEROT, 1951, p. 929).

9. Tema usado por Max Ernst no segundo poema visual, em "Sexta-feira", *Uma Semana de Bondade o Los Siete Elementos Captales* (1980).

A criatura que surge nas estrofes quatro e cinco é mescla dos três reinos. Mineral: a criatura subindo de ossos petrificados e de fósseis - carne de pedra, folhas de pedra, polvo de pedra. Vegetal: a carne da mulher produzindo uma estranha espécie de flor ou de fruto. Animal: imagem de polvo e de criatura humana, como uma folhagem entre as outras.

Na transmutação, desaparecem as fronteiras. A presença da vida e da morte em perpétua transformação pode ser lida como tema dessa figuração de mudanças e mesclas.

A imaginação: o vôo intuitivo

“Sábado” apresenta-se com o elemento desconhecido.

As imagens mostram figuras femininas levitando ou caindo no vazio. O pulo gracioso da saltimbanca, na última página, parece enfeixar a chave da *collage* ernstiana que denuncia as preocupações surrealistas do autor quando investiga os processos da inspiração e que têm paralelo nas investigações alquímicas envolvendo a intuição.

A própria condição da *collage* passa pela transgressão, figuração, transmutação e imaginação. E tal como a técnica escolhida por Max Ernst para efetuar a narrativa visual em questão, a alquimia passa pelas mesmas fases.

Tendo essencialmente por fim a busca do “Elixir da Longa Vida” e da “Pedra Filosofal”, os procedimentos alquímicos tentavam alcançar a imortalidade, através do primeiro, e transformar metais vis em ouro, através da segunda.

Qual maior transgressão que a de tentar igualar o homem mortal a Deus? E o que melhor pode metaforizar a mudança e a fusão de elemen-

tos que o trabalho da transmutação?

Esse é um dos laços que ligam os propósitos da alquimia aos propósitos da arte em geral.

Quanto à figuração alquímica, desde a Idade Média, a alquimia fez uso das imagens como vocábulos e as reuniu em textos alegóricos.

Tais textos foram, prazerosamente, incorporados ao figurativo da pintura de todos os tempos.

Toda uma vasta iconografia alquímica herdada serviu de fundo a pintores como Bruegel e Bosch e a surrealistas como Dalí, Tanguy e Magritte.

Os caminhos do surrealismo, em especial, cruzam-se com os da alquimia, como atesta André Breton, tanto em *Manifestos do Surrealismo* como em *Surrealismo e Pintura*.

Assim, creio que se pode afirmar que o interesse de Max Ernst pela alquimia vai além das singelas preocupações que um pintor erudito pudes-se ter pelo ocultismo. Da arte hermética, em diálogo estreito com ela, esse artista recolhe as manifestações expressivas no espaço figural, além do rigor no domínio da forma de expressão (marca essencial do trabalho alquímico), e a confiança nos processos investigativos da intuição.

Bibliografia

ALLEAU, René. (1953). *Aspects de l'alchimie*. Paris, Minuit.

———. 1977. *La sciences des symboles*. Paris, Payot.

BACHELARD, Gaston. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti.

BENOIST, Luc. (1976). *Signos, símbolos e mitos*. Belo Horizonte, Interlivros.

- BRÉTON, André.(1990). *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard.
- CHABOCHE, François Xavier. (s.d.). *A vida e o mistério dos números*. São.Paulo, Hemus.
- DIDEROT.(1951). *Oeuvres*. Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea.(1979). *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro, Zahar.
- .(1984). *Mefistofeles y el androgino*. 2cd. Barcelona,Labor.
- ERNST, Max.(1980). *Uma semana de bondade o los siete elementos capitales*. Barcelona, GG.
- GARFIELD, Patricia.(1982). *La créativité onirique*. Paris, La Table Ronde.
- GIMFERREX, Perc. (1983). *Max Ernst*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico.
- GUÉNON, René.(1984). *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo, Pensamento.
- HOUQUE, Patrick. (1982). *Ève, éros, élohim*. Paris, Denoel.
- JUNG, C.G. (1985). *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis, Vozes. 2v.
- LENNEP, P.J.van. (1978). *Arte y alquimia*. Madrid, Nacional.
- LOTMAN, Iuri. (1991). Acerca de la semiosfera. *Critérios*, Habana, 30;VII, 91/ XII 91.
- LYOTARD, Jean-François. (1978). *Discours, figure*. Paris, Klincksieck.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (1990). A intertextualidade conotada. *Significação*, 8/9, out., pp.63-75.
- . (1991). Visual illusions and intratextuality in Picasso's Picasso. *Semiótica*. 81- 3/4.
- . (1992). La metáfora visual. *Analtsis*. 14.

———. (1993). A metáfora da intertextualidade. In: *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo, Edusp.

CHATTSCHNEIDER, Doris. (1992). *Visions de la symétrie*. Paris, Scuil.