

Ernst e o acéfalo/Ernst and the acephalous

Roberta Sendacz¹

RESUMO

Max Ernst foi um transgressor em um espaço que se abre para a transgressão. Para Breton, ele era o "mais magnífico cérebro assombrado" do mundo das artes. A figura do acéfalo em alguns quadros de Ernst encontra correspondência no trabalho do pensador Georges Bataille, um autor que também dedica parte de seu tempo para pensar a questão. Um exemplo disso é a sua revista *Acéphale*, lançada na década de 30 do século passado. Sua capa de estréia traz a ilustração desse personagem, um homem sem cabeça, com suas vísceras expostas, com uma caveira no sexo e um coração em uma mão e um punhal em outra. Traz uma matéria sobre Nietzsche e os fascistas. Não é à toa que o nome de Max Ernst é sempre associado ao Surrealismo e também àqueles que o abandonaram, a exemplo de Georges Bataille.

PALAVRAS-CHAVE: Max Ernst; surrealismo; acéfalo; fragmentação; Georges Bataille

ABSTRACT

*Max Ernst was a transgressor in a space that becomes really open for transgression. To Breton, he was "the most magnific haunted brain" of the world of art. The figure of acephalous in some of the Ernst paintings finds correspondence in the work of the thinker Georges Bataille an author that dedicates part of his time to think about the question. An example of that is *Acéphale* magazine, released in the 30's of last century. The debut cover shows the illustration of this character, a man with no head, with his inwards exposed, with a skull covering the sex and a heart in a hand and a dagger in the other. It brings a feature about Nietzsche and the fascists. It is not by chance that the name of Max Ernst comes always associated with that of Surrealism and also with those who discarded it, following the example of Georges Bataille.*

KEYWORDS: *Max Ernst; surrealism; acephalous; fragmentation and Georges Bataille*

¹ Doutoranda em Filosofia pela PUCSP.

A figura do acéfalo, quando está presente nos quadros de Max Ernst, aparece descrita, similarmente, na obra do pensador e outrora seguidor do Surrealismo, Georges Bataille (1897-1962). Ele sistematiza o conceito de acéfalo na Revista *Acéphale*, publicada na França entre 1936-1939, por também Pierre Klossowski, André Masson e Jean Wahl. Depois de longas conversas com Bataille, Masson, o artista, decide-se pela ilustração do personagem decapitado.

No mesmo sentido, a obra de Max Ernst (1891-1976) surge fragmentada. Mas na forma de colagem. A própria técnica permite a fragmentação e também a decapitação. O pensamento se fragmenta, tal como a concretização artística dele: partes são agrupadas segundo o critério lógico do próprio artista. No acéfalo em Ernst, a fragmentação do corpo, é também a fragmentação do ego moderno, e pode significar a sobrevivência isolada (e ilógica) de todas as partes do corpo, mesmo na ausência da cabeça. É natural a coexistência de outros sistemas sem a presença do cérebro, o centro do sistema nervoso. A mutilação do corpo não é anacrônica e estará associada à história do Modernismo. Um exemplo dela é Laplop, um pássaro criado por Ernst que apesar de possuir corpo de homem e cabeça de pássaro, é ágil como um rouxinol.

A capa de estreia de *Acéphale* traz a ilustração do homem sem cabeça, com suas vísceras expostas, uma caveira em seu sexo e segurando um coração em uma mão e um punhal em outra. O fato de haver a caveira no sexo estaria relacionado à aproximação fictícia do ideal (da cabeça que não existe) e do abjeto (sexo), segundo Eliane Robert Moraes, em *O Corpo Impossível*. No erotismo, de acordo com Bataille, os homens também são desfigurados, pois aí provam que têm dois rostos. Se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar, segundo Moraes (2002, p. 219).

Para Bataille, o acéfalo é na verdade um monstro:

Ele segura uma espada de metal na sua mão esquerda, arde como os corações sagrados na direita. Não é um homem. Tampouco um Deus. Ele não sou eu, mas mais do que eu: seu

ventre é o dédalo no qual perdeu-se ele mesmo, me perde com ele, e no qual eu me descobri como ele, em outras palavras, um monstro. (BATAILLE, 1995, p.1467).

O acéfalo, seguindo o mesmo texto de Bataille, significa também a destruição do instituído, daquilo que foi cristalizado pela sociedade: o fim da hierarquia (fascista), a destituição de um líder, do poder, do sistema. Mas não é, no entanto, anarquismo. Possui um lado de evocar a figura do super-homem e o espírito de rebanho nietzscheanos. O filósofo alemão aparece em destaque na revista. O primeiro número de *Acéphale* traz um artigo sobre Nietzsche e os fascistas. A morte é o tema sobre o qual se articulam quase todos os textos de *Acéphale*, que é publicada durante três anos.

Além do personagem do acéfalo, há na revista outros rostos ocultos de criaturas míticas da Antiguidade, que se aproximariam do personagem de Bataille e Masson. Um exemplo é a Medusa. O acéfalo e a Medusa estão sempre entre a vida e a morte. Ela, por exemplo, parece apresentar a “face” do outro, nosso duplo, o estranho. Este estranho será a aproximação entre a criatura e Deus. É a identidade entre ambos, quando o homem e Deus se encaram, de acordo com Paul Vernant, citado pela autora estudiosa de Bataille (MORAES, 2002, p. 211).

De acordo com a *Enciclopédia acephalica*, uma pequena enciclopédia, como o próprio nome diz, que ilumina temas como artes e literatura e antropologia, colhidos por Georges Bataille, o acéfalo não tem cabeça, não só porque representa o homem escapando de seus pensamentos (da razão e do sistema), mas pela possibilidade mesmo da fragmentação como rompimento da hierarquia corporal.

Ora, no erotismo de Bataille, o principal termômetro das relações de poder é não haver hierarquia na relação entre os corpos e as cabeças envolvidas. É importante, aliás, livrar as cabeças da relação para que os corpos possam agir. Não se trata de uma atividade do pensamento. Essa ideia já é apresentada, e desenvolvida, na obra de Bataille, *A Experiência interior*, em 1943. Só que ainda não diretamente aplicada ao erotismo. Nela, ele chama o livrar-se da cabeça de “não-saber”. Trata-se, portanto, de um desligamento total da cabeça (e da razão) em relação às outras partes do corpo. Essa ideia

poderá nos remeter ao princípio do estado adormecido surrealista. O homem deve desmoronar. Fazer o movimento vertical para tocar os seus instintos. O desmoronamento pressupõe o desligamento do mundo do instituído e de tudo encoberto pela cultura: distancia-se do encrustrado, do pensamento, da inteligência, da palavra, da ação, do discurso, da linguagem, do objeto, do projeto. O lugar do “não-saber” é totalmente desconhecido.

Ainda neste livro, Bataille critica Hegel, ao dizer ser avesso à sua filosofia que partirá de um objeto desconhecido para chegar a outro conhecido (sistema), e não, ao contrário, como ele próprio faz, partir de um objeto conhecido para chegar a outro de natureza desconhecida. O pensador francês aprecia estar alocado nesse território onde, para ele, acontecem as experiências verdadeiras ou aquelas de extrair-se algo de valor (não material). A filosofia de Hegel, portanto, não falaria de um anti-projeto ou de um anti-instituído, como o faz Bataille, pois ruma ao assentado e ao sedimentado. Para Hegel, é certo não existir o homem sem cabeça, o acéfalo. Seu personagem filosófico é dotado de cérebro, razão e obediência. Para Bataille, o filósofo alemão coloca Deus e o ser, juntos, numa filosofia do “projeto”². Suas construções pertencem apenas ao projeto (BATAILLE, 1992, p. 87). Mesmo estando ao lado de Deus, no projeto, Hegel transformará sua filosofia em algo profano, pois, segundo Bataille, estar aliado ao projeto, aniquila completamente a presença do sagrado.

Em *O Erotismo* (1957), o pensador francês nos remete a outra questão que parece ter sido derivada do “não-saber”. É uma noção da antropologia, e só possível através dela, de que o homem teria perdido a sua animalidade inicial, por viver nos padrões acachapantes da família, do trabalho, da sociedade. Para Bataille, a experiência erótica torna possível levar o homem novamente até os seus instintos (e devovê-lo a sua animalidade perdida). Trata-se de mais um contato (sem a cabeça) com o mundo desconhecido.

¹ Um projeto é pré-concebido, planejado, arquitetado e manipulado. Essas características do projeto são contrárias àquelas elaboradas por Bataille quando em relação ao desmoronamento do homem, conforme propõe em seu pensamento filosófico.

Max Ernst vai até o desconhecido em seu processo de criação. Depois oferece esse desconhecido para o mundo. Ele desconstrói o sistema para favorecer a construção de ideias através do instinto. Mergulha profundamente para cavar o inexplorado da existência e das forças inconscientes do humano. Breton dizia que Ernst é o "mais magnífico cérebro assombrado" do mundo das artes. Torna-se um grande contestador da autoridade, mas seu olho se volta mesmo para o interno do homem³, a partir do homem que é. O jovem Ernst (1919) escreve sobre o seu processo íntimo de criação ao qual chama "minha alucinação":

Me encontro em um dia úmido num vilarejo em Rhime, estava perplexo por um efeito obsessivo que meu olhar irritado estava sofrendo por causa de um catálogo ilustrado no qual objetos antropológicos, microscópicos, psicológicos, minerológicos e paleontológicos estavam descritos. Eu achei os elementos da figuração todos agregados. Eles são tão distantes uns dos outros que o mero absurdo dessa coleção provocou em mim uma repentina intensificação das faculdades visionárias, e nasceu uma sucessão de imagens contraditórias, duplas, triplas e múltiplas imagens, chegando ao topo de outra com a persistência e rapidez que é propriedade das memórias do amor e das visões que se tem quando se está semi-adormecido. Essas imagens chamaram novas ideias de como encontrá-las em um novo lugar desconhecido...Era suficiente àquela altura acrescentar algo nas páginas do catálogo em pintura ou desenho, mostrando docilmente e reproduzindo o que fez delas visíveis em mim, a cor, o rabisco, a paisagem que não tivessem nada em comum com os objetos representados, o deserto, o céu, o geológico, um chão, uma linha reta significando o horizonte, para se obter uma fiel e fixa imagem de minha alucinação... (BRODSKAIA, 2009, p.83)

As histórias do dadaísmo e do surrealismo sugerem que as profundezas abissais, às quais os artistas desejam ter acesso, surjam na infância, primeiro.

³ Embora tivesse lutado como soldado alemão na Primeira Guerra Mundial, quando é preso em Aix-em-Provence, em 1919, a política não é determinante em sua arte. Na própria Alemanha, faz parte de um grupo junto a emigrantes durante os anos 1930. Sua obra refletia aversão pela vida da classe média moralista naquela época em seu país.

Mas é por meio desses movimentos que se viverá uma segunda infância, instintiva e criativa⁴.

Ernst, segundo Breton, pretende ir além da pintura. Isso se vê logo em suas colagens⁵. Para Ernst, a colagem é “o encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente” (MORAES, 2002, p.44). De acordo com Eliane Robert Moraes, autora do livro *O Corpo impossível*, a colagem desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida. Criava o mundo que se pode perceber de olhos fechados (2002, p.45).

Parece pertinente afirmar que os membros do Surrealismo tenham como guias intelectuais Freud e Marx. O primeiro como teórico da liberdade individual; o segundo como teórico da liberdade social. Desde o início é um movimento heterogêneo, incluía escritores, pintores, poetas, fotógrafos e, no final dos anos 20, cineastas. O Surrealismo, pois, surge com cara de ser o movimento da liberdade por excelência. Os artistas que o seguem parecem firmar esta condição nos trabalhos, embora nem todos estejam contentes ou se encaixem nele. É o exemplo de Antonin Artaud. E o de Georges Bataille, que nutria fascinação e repulsa pelo movimento.

⁴ Em 1919, na Alemanha, o grupo dadaísta entra na vida de Ernst, por meio do *Dada de Cologne*. Seis meses antes, o artista vai para Berlin em lua- de- mel com Louise Straus e lá, ambos observam o trabalho do *Workers Council of Art*, favorecendo a novas demandas para a democratização da arte. Ernst e Straus viram “o casal dadaísta” por excelência. É um período de muita efervescência artística para Ernst. Entretanto, em 1921, encontra-se com Andre Breton e Tristan Tzara, no Tirol e não em Paris, pois não possuía visto para entrar na França. É nesta ocasião, acredita-se, que Ernst adere ao Surrealismo. Uma das grandes razões é a afinidade com seus membros. Muda-se, finalmente para a França, onde também começa a produzir também como crítico.

⁵ Ernst produz muitos quadros para a cooperativa de Hans Arp, a *Fatagaga*. Em maio de 1921, mostra além de colagens, peças de várias técnicas, como prints, rubbings (cópia feita de uma imagem em alto-relevo, colocando um papel sobre ela e decalcando com um lápis, giz, cera, etc) e overpainting.

Ernst migra do dadaísmo (zona da negação) ao surrealismo (campo de liberdade)⁶. De acordo com Mario de Micheli:

O que o dadá não pudera fazer por sua própria natureza o que o surrealismo se encarregou de tentar fazê-lo...é a passagem da negação à afirmação. (De Micheli, 2004, p. 151).

No Surrealismo se trabalha pontos de vista realmente particulares, associados ao imaginário, e circunscritos em uma regra geral. Assim, é possível haver algumas ideias de fundo. A associação entre o movimento e o papel da mulher, incorporada por Ernst, é uma delas. O artista apresenta em seu trabalho uma gama de personagens femininos. Por vezes até cria homens em papéis femininos, como em *Pietà*. Aqui a mãe de Jesus é retratada de chapéu e bigode. De um modo geral, é difundido pelos artistas do Surrealismo que ele é um ingresso (estratégia) para se ativar a zona do desconhecido (em termos bataillianos mesmo). Acredita-se também que a mulher estaria mais apta a ativá-la, pois teria mais acesso ao que Briony Fer e David Wood chamam “loucura”:

As mulheres, para os surrealistas, estavam mais próximas daquele “lugar da loucura”, do inconsciente, do que os homens, e é através de uma construção particular da “mulher” que a preocupação surrealista com a fantasia e o inconsciente foi definida (Fer et al., 1998, p.176).

Mesmo que Briony Fer leia o trabalho de Freud como uma exclusão do mundo feminino, por este ser “falocêntrico”, ainda assim, coexistem no

⁶ Em 1942, a Valentine Gallery de Nova York exhibe as obras de Ernst sobre personagens da mitologia, pintados nos cinco anos anteriores pelo artista. Como técnica, usa desta vez a decalcomania. O autor tem como tema o oeste americano. Ilustra com os temas peixes, insetos e pássaros a capa da revista surrealista *Minotaure* (1942). Nos Estados Unidos, é questionado sobre o sucesso de Jackson Pollock. Ernst o aprova e vê semelhanças entre si e o pintor americano: Pollock é um dos grandes pintores jovens, porque sua técnica de pintura oscila e com essa oscilação revela-se uma expressiva manifestação de todo o corpo, que lembra o automatismo surrealista. Apesar de sua arte ter expressão nos Estados Unidos, Ernst que agora mora em Nova York, deseja voltar para a Europa. Sente-se isolado do continente e de seu mundo cultural. A experiência nos Estados Unidos lhe parece alienante. Ernst finalmente retorna a Europa em 1953, lá permanecendo até o ano de sua morte (1976). Em 1954, recebe um prêmio da Bienal de Veneza. Mais de setenta exposições foram montadas com a obra de Ernst de 1954 a 1976.

Surrealismo e no trabalho de Ernst a presença desta mulher e de sua sexualidade, com forte inspiração freudiana. Ernst lê obras de Freud ainda na Alemanha. Seu trabalho *Oedipe*, baseia-se na releitura do mito grego, mas traça também correspondência com o pensamento de Freud.

A obra de arte de Max Ernst transita com segurança no movimento surrealista. Sua criatividade ilimitada está circunscrita no Surrealismo, pois nele não se espera haver um tipo de obra apenas, mas manifestações distintas, tantas forem as cabeças (ou não-cabeças e sim corpos) afinadas com movimento. Assim, é possível ser um transgressor no “transgredível”, um artista inquieto que experimente muitas técnicas, as quais parecem caber dentro ou fora de um limite. Não é à toa que o nome de Max Ernst é sempre associado ao do Surrealismo e não àqueles que o abandonaram. Foi um transgressor em um espaço que se abre mesmo para a transgressão (da técnica, do pensamento). O Surrealismo é um campo de representação em constante mudança, que usa a diferença para gerar significados. Para Bataille, entretanto, há idealismo demais no movimento.

Ernst cria inúmeros personagens. O principal é Laplop, o homem com cabeça de pássaro ou um pássaro com corpo de homem. Ele é também personagem de *La femme 100 têtes* (1929). Teoricamente, a ausência de cabeça não significa ausência de vida, ou a morte. Esse é apenas um lado da moeda, talvez o mais acachapante. Bataille e Masson optam pela caveira no membro do acéfalo da revista, pois simboliza tanto o nascimento quanto a morte; em outros termos, a transmutação do homem. Outra extensão do pensamento de Bataille servindo a Ernst é que devemos sempre sacrificar algo nosso para estar na vida (ou morrer). “Somos conduzidos a abandonar qualquer coisa para não perder tudo” (BATAILLE, 1992, p. 103). Abandonar a razão, a cabeça, o pensamento cabem então neste contexto, apesar de sacrificar, significar tornar sagrado. Sabemos que razão, cabeça e pensamento não são sagrados nessa filosofia (acefálica). Pelo contrário. Para a cabeça ser sagrada é preciso decepá-la.

A violenta decomposição da figura humana, tal como propõem Georges Bataille e André Masson, concluirá uma grande fábula inumana que desde o

século XVIII, com Sade e as inquietações românticas, passou a assombrar o pensamento europeu. Entre a degolação bíblica de São João Batista e a criação do acéfalo moderno, em 1936, houve uma reversão: a cabeça morta, num prato de prata, foi substituída por um corpo vivo, na qualidade de “resto do homem”, de acordo com Moraes (MORAES, 2002, p.226).

O homem perde a cabeça, naturalmente, no período da Segunda Guerra Mundial. Sua decapitação já se anunciava havia décadas. Na Europa, a história de Salomé tornou-se recorrente. Nesta obra de Oscar Wilde está a relação entre o amor e a morte. Ou seja: a aproximação da sexualidade de Salomé à cabeça decapitada de São João Batista, atentando para um tema da modernidade que é a perda da unidade do corpo. Fragmentar, decompor e dispersar são palavras recorrentes na passagem do século XIX para o XX, parafraseado Moraes. Destrói-se a forma humana, desumaniza-se a arte. As idéias deveriam ser testadas na carne como insiste Artaud. O corpo é composto por órgãos pensantes, de acordo com o livro *O Corpo Impossível*. Como se o dedo, o nariz e a amígdala fossem providos de razão particular, por exemplo, e não, necessariamente, a cabeça. Tomemos o quadro *Le Viol* (1934), de Magritte. O sexo vai para a cabeça e, provavelmente, a seqüência dele seria retratar a cabeça (como) sexo.

É igualmente possível ver na arte de nosso século a figura do decapitado. Para citar um exemplo, o trabalho do artista Lars Nilsson, em *The House of Angel* (2000), representa um homem acéfalo entre o alienígena e o astronauta.



Fig.1 LARS NILSSON. The house of angel. 2000. Instalação. Millwaukee, Institute of Visual Arts.

La femme 100 têtes (1929) é a primeira colagem na forma de novela de Max Ernst. Seu título pode significar algo dúbio, cheio de sentidos, por exemplo: “100 têtes” (100 cabeças), “sans tête” (sem cabeça), “s’entête” (obstina-se) e “sang tête” (cabeça de sangue). Assim, o título mesmo é uma colagem. A obra é dividida em nove capítulos que narram a história de uma mulher a quem se acreditava ser Maria, mãe de Jesus. Cada página contém uma única impressão e uma legenda que segue a narração da imagem. Apesar de confusas, as legendas são cruciais para o sentido e significado da imagem. No primeiro capítulo da obra, Ernst rejeita o dogma do nascimento da Virgem, por exemplo. As legendas foram igualmente publicadas por Ernst em *Le Poème de la femme 100 têtes*, em 1959.



Fig. 2 MAX ERNST. Les Pléiades.1921. Colagem. Coleção particular.

Em Max Ernst, philosophe! (1959), um prefácio elogioso sobre o artista, Bataille desmorona frente ao colega. Mesmo escrevendo um trecho em primeira pessoa, fica claro que a grande experiência também inclui Ernst:

Conforme eu colapso, meu ser inteiro evidentemente colapsa nesse pensamento que é de repente a morte do pensamento, a morte de todo ser e de todo pensamento (BATAILLE, 2006, p.134).

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, G. *A experiência interior*, São Paulo: Ed. Ática, 1992
- BATAILLE, G. *Encyclopaedia Acephalica*, London: Atlas Press, 1995
- BATAILLE, G. *The absence of myth, writings on Surrealism*, London: Verso, 2006
- BRETON, A. *Les Pas Perdu*, Paris: Gallimard, 1990
- BRODSKAIA, N. *Surrealism, Genesis of a revolution*, New York: Parkstone, 2009
- DE MICHELI, M. *As Vanguardas Artísticas*, trad. Pier Luigi Cabra, São Paulo: Martins Fontes, 2004
- FER, B., BATCHELOR, D., WOOD, P. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo- a arte entre-guerras*, trad. Cristina Fino, São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998
- MORAES, E. R. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002
- SPIES, W.; MULLER-WESTERMANN, I., DEGEL, K., ERNST, M. *Max Ernst: Dream and Revolution*, Louisiana: Hatje Cantz, 2009
- WOOD, P., HARRISON, C. *Art in Theory- 1900-1990- an anthology of changing ideas* Oxford: Blackwell, 1992