

---

# Do amor fundamental: um possível diálogo entre Max Ernst e Carlos Drummond de Andrade

Angela Taddei\*

---

Este artigo tematiza o sentimento de amor que experimentamos em nossos começos individuais, mediado por dois objetos culturais de domínios distintos. Tendo como *corpora* o quadro de Max Ernst, intitulado *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista* (1926) e o poema *Amar* (1950), de Carlos Drummond de Andrade, a análise e interpretação que propomos privilegiarão os discursos semiótico e psicanalítico.

*amor; representação iconográfica; representação literária*

## Olhando de perto

Um quadro e um poema. A aproximá-los, o pertencimento ao campo da arte. A distanciá-los, a especificidade de seus significantes. No primeiro caso, formas, linhas e cores; no segundo, sons, vocábulos, frases. Em que medida será rentável compará-los?

O conceito de dialogismo, cunhado por Bakhtin (2000), sustenta que há um necessário parentesco entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados acontecidos ou por acontecer. E, ainda que o foco das pesquisas bakhtinianas tenha sido a língua e a literatura, seus seguidores ampliam o arco de aplicação de sua teoria e postulam o intercâmbio constitutivo entre quaisquer complexos de signos – linguísticos, literários, e também iconográficos – e os enunciados passados e futuros, em uma série aberta, de sentidos nunca concluídos.

Nesse passo, o texto que se segue é uma tentativa de articular dois objetos culturais distintos – uma imagem pictórica e um poema –, produzidos por dois artistas de nacionalidades diferentes – um alemão e outro brasileiro –, que viveram e criaram no século XX embora nunca tivessem se encontrado.

---

\*Angela Taddei possui licenciatura plena em Letras (UERJ), bacharelado em Museologia (UNIRIO), especialização em Comunicação e Imagem (PUC-Rio) e mestrado em Memória Social (UNIRIO). É doutoranda em Ciência Sociais (PPCIS/UERJ/FAPERJ).

Max Ernst (1891-1976) pintou a obra *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista* (Figura A) em Paris, em 1926. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) escreveu o poema *Amar* por volta de 1950, no Rio de Janeiro.

Entre o tema do quadro de Ernst e o tema do poema de Drummond, não há, à primeira vista, identidade absoluta. Estando os dois objetos inseridos no domínio da arte, e, por conseguinte, abertos à comunicação com seus receptores, é possível deles derivar múltiplas interpretações.

Valho-me, assim, da qualidade de espectadora e de leitora para propor uma possível interlocução entre as referidas obras. Do ponto de vista teórico, recorro ao discurso semiótico e ao discurso psicanalítico para orientar o meu percurso.

### **A imagem: diversidade e pluralidade**

Nascemos e vivemos numa sociedade de imagens. Isto significa que fomos adquirindo ao longo da vida um conhecimento empírico em relação às imagens que norteia nossa apreensão do mundo e a constituição das nossas identidades.

O conceito de imagem, contudo, suscita um sem-número de associações: pode dizer respeito à produção artística que, diacrônica e sincronicamente, representa e expressa o mundo, coisas e seres, através de diversificados suportes; pode se referir ao polo informático-mediático, como proposto por Pierre Lévy (1993), onde as categorias de tempo e espaço são redimensionadas e a simulação é uma marca da contemporaneidade; pode remeter às noções de identidade e alteridade, aos múltiplos papéis sociais que desempenhamos; mas pode ser ainda uma figuração do imaginário traduzida nos sonhos e delírios e também nos tropos da produção literária.

Para deslindar essa desenfreada polissemia, recorreremos à Lucia Santaella e Winfrid Nöth (2005) com quem aprendemos que as imagens podem ser classificadas em dois amplos domínios. No primeiro, elas se constituem como representações visuais, de que são exemplos desenhos, pinturas, esculturas, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas e computadorizadas. No segundo domínio, as imagens se mostram como representações mentais e abrangem visões, fantasias, alegorias, imaginações, que remetem à ordem do mítico e do onírico.

No entanto, os dois domínios a que aludimos, separados aqui tão somente para tornar a exposição mais clara, não estão divorciados. Na verdade, eles reeditam e ressemantizam a dicotomia sógnica proposta por Ferdinand de Saussure na obra *Curso de Linguística Geral* (1975), publicada no início do século XX, tendo como foco o signo linguístico: de um lado, temos o significante, como suporte material e perceptível da coisa significada; de outro, o significado, como sua imagem mental, sua face ideacional validada pelo grupo social a que se vincula.

De uma visada semiótica – que Peirce inaugurou (1972) e Lacan releu – o signo ou *representamem* se complexifica por ser constituído de uma natureza triádica: além do arcação sensível, e do objeto a que se refere, Peirce acrescenta a noção de interpretante que dá conta de seu uso pragmático. Desse modo, uma imagem visualmente considerada é um ícone quando as relações entre o *representamem* e seu referente são de analogia, similitude. É um índice quando entre o *representamem* e o referente estabelecem-se relações de causalidade. É símbolo quando as relações entre o *representamem* e seu referente são resultado de uma convenção socialmente legitimada. Uma pintura renascentista, uma impressão digital e uma bandeira não figurativa seriam exemplos respectivos dessas três modalidades de signos.

Se especificamos a taxionomia peirceana, é porque o primeiro objeto que escolhemos analisar é um signo icônico embora ele possa ser interpretado como evocação de uma imagem mental. É essa dupla leitura, aliás, que intentamos realizar. Um percurso que vai da denotação para a conotação, instrumentalizado por um olhar semiótico e uma interpretação psicanalítica.

## **O quadro de Marx Ernst**

A obra *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista* (a partir de agora, *Virgem abençoada*) que encontrei, não sem espanto, folheando um livro de Alberto Manguel (2001, p. 64), pertence ao acervo do Museu Ludwig, em Colônia, Alemanha, e integrou recentemente a megaexposição *Traces du sacré*, havida no Centro Georges Pompidou, em Paris, de maio a agosto de 2008 ([traces-du-sacre.centrepompidou.fr](http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr)). Trata-se de um óleo sobre tela que me fornece de início, via registro verbal, informações preciosas, pistas que vou seguindo a fim de desvelar ou tentar desvelar os seus sentidos: um inusitado título, o nome de seu autor e, por conseguinte, o movimento a que está filiado. Vamos a eles.



**Max Ernst**

Virgem abençoada castigando o Menino Jesus  
diante de três testemunhas: André Breton,  
Paul Éluard e o artista  
1926, óleo sobre tela. 198 x 130 cm

O título é descritivo e narrativo. Sintetiza a ação captada pelos olhos do espectador, reunindo em um mesmo espaço pictórico habitantes de tempos históricos diferenciados: a dupla Virgem/ Menino Jesus e os três artistas surrealistas.

De fato, André Breton – teórico maior do movimento surrealista – , o poeta Paul Éluard e o próprio Max Ernst, habitantes do tempo de enunciação da obra, nela figuram como personagens, ainda que secundários. Eles estariam exercitando sua pulsão escópica, segundo as teorias de Freud e de Lacan (NÁSIO, 1995).

Sobre o Surrealismo, podemos dizer, com Apollinaire – citado por Argan (1999) – que foi um movimento artístico identificado com a mentalidade de sua época, os anos 20-30 do século passado, ainda impactados pelo absurdo de uma guerra total. Surgiu na França, dos escombros do Dadaísmo, sob a liderança de André Breton, literato, psiquiatra e leitor de Freud. Os pressupostos básicos da poética surrealista se fundamentam na convicção de que a arte é o espaço privilegiado para se trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente, rechaçados pela razão. Como o inconsciente pensa por imagens, mas não obedece a uma lógica cartesiana, a temática surrealista privilegia as fantasias oníricas, expressas pela combinação sincrônica de seres e coisas habitualmente não associados em situação de vigília. Em termos estritamente formais, o Surrealismo retorna ao figurativo embora seu *telos* não seja reproduzir a realidade como ela é, mas, ao invés, expressar as imagens mentais plasmadas pelo inconsciente humano.

Tendo essas informações em mente, olhemos a obra. A tela *Virgem abençoada*, de cunho figurativo, é dominada pela representação de uma mulher vestida de vermelho, cujo braço direito se levanta com ímpeto enquanto o braço esquerdo segura um bebê nu que está de braços em seu colo. Na cabeça da mulher, há uma auréola, índice que confirma sua identidade/santidade, de resto enunciada pelo título da obra. Uma outra auréola, esta pertencente ao bebê, jaz no chão, no canto inferior direito, derrubada pela força do gesto de castigar a criança. A madona sem manto nem compaixão relembra no penteado, na indumentária – em vermelho e azul – e na configuração piramidal, as madonas do pintor renascentista Rafael Sanzio embora sua compleição masculinizada e sua postura autoritária contrastem com a placidez da representação da Virgem na poética renascentista. No que concerne à concepção do corpo humano, a obra de Ernst remeteria a Parmigiano, e mais especificamente, ao quadro maneirista *Virgem com pescoço longo*, em que há ruptura das proporções preconizadas pelo arquiteto Vitrúvio e retomadas por Leonardo da Vinci (2004) em seu *Tratado da pintura*<sup>1</sup>.

**Parmigiano**

Madona com longo pescoço  
1535-40, óleo sobre madeira. 214 x 133 cm



A composição, banhada por muita luz, incidindo em especial sobre o corpo já marcado do bebê, tem como pano de fundo um cenário concebido num sistema perspectivo assemelhado ao do Cubismo: à direita, um canto de muro ou fragmento de parede; à esquerda, em uma outra espécie de muro – desta vez vazado por uma abertura quadrangular –, três figuras masculinas assistem à cena. O título do quadro nos informa que essa mãe punitiva é a Virgem Maria, a criança é o Menino Jesus, e as testemunhas são os amigos surrealistas André Breton, Paul Éluard e o próprio Max Ernst.

Não é difícil imaginar o quanto de escândalo a obra em análise provocou no momento em que foi exibida. Na qualidade de signo icônico, colado à representação mimética do mundo, esta cena subverte toda uma tradição de figurar a mãe de Cristo como uma mulher cheia de qualidades.

A imagem de Maria – no sentido iconográfico e no sentido de ideação – repousa na noção de mãe perfeita. Na *Ladainha de Nossa Senhora* (1923, p. 128), oração que apresenta cinquenta invocações laudatórias à Virgem, há onze epítetos que enfatizam esta sua condição:

Mãe de Cristo/ Mãe da divina graça/ Mãe puríssima / Mãe castíssima/ Mãe inviolada/ Mãe intemorata/ Mãe amável/ Mãe admirável/ Mãe do bom conselho/ Mãe do Criador / Mãe do Salvador<sup>2</sup>.

Proclamada mãe de Deus no concílio de Éfeso em 431 d.C (CAMPBELL, 1990), a Virgem Maria, de acordo com a doutrina católica, não só foi concebida sem o pecado original, sem mácula, mas também foi fecundada pelo verbo e não pelo falo, revertendo as leis da natureza. Ela é, ao mesmo tempo, mãe de Deus-Filho e filha de Deus-Pai, mediadora privilegiada entre os desejos humanos e os desígnios divinos. No percurso milagroso de sua vida, Maria escapa às contingências humanas: além das circunstâncias extraordinárias de sua concepção e de seu parto, a mãe de Cristo não morre. Seu corpo é alçado aos céus por uma legião de anjos, no episódio conhecido por *Assunção de Nossa Senhora* (AUGRAS, 2005).

Tendo como modelo esse perfil de mãe perfeita, plácida e acolhedora, que é desdobrado nas muitas denominações e representações de Nossa Senhora no mundo ocidental ao longo dos séculos, como ler essa versão mariana de Max Ernst que evoca e renega as madonas renascentistas? E o que dizer do Menino Jesus, Filho de Deus, sem direito a rosto ou sinal de santidade, vítima de uma mãe colérica?

Se considerarmos, por outro lado, que as imagens surrealistas se ancoram em visões oníricas, poderíamos então nos perguntar: que sonho é esse? Ou será um pesadelo? A imagem da santa que espanca deflagra lembranças de uma história antiga, partilhada por todos nós, humanos, em nossos começos individuais.

## **Uma história antiga**

Ao contrário do animal que, ao nascer, traz em si o mapa de inequívocos instintos que o vinculam ao real e garantem sua sobrevivência no meio que o rodeia, o bebê humano nasce incompleto e experimenta uma insuficiência biológico-ontológica extrema (PELLEGRINO, 1987). Nascer é ser exilado, cindido. Ao pequeno humano faltam os equipamentos para viver sozinho na hostilidade desse mundo. A partir da angústia primária que o funda, o recém-nascido se refugia no passado, no fantasma da vida intrauterina, onde todas as suas necessidades foram satisfeitas. Essa negação da realidade se faz pelo narcisismo primário – fusão imaginária de



**Rafael Sanzio**

Madona Granduca

1505, óleo sobre madeira. 84,5 x 55,9

seu corpo ao corpo materno. Como um náufrago em mar revolto, agarra-se imaginariamente à mãe, fonte de seu prazer, e identifica, segundo Melanie Klein, duas figuras maternas: a mãe benéfica, dadivosa; e a mãe maléfica, hostil. No psiquismo arcaico, os instintos de vida e morte estão representados pela fantasia de um seio bom, associado aos instintos eróticos, e a um seio mau, vinculado aos instintos tanáticos.

A mãe colérica da obra de Max Ernst reencena, no século XX, a fantasia deste seio arcaico de onde com certeza não jorram rios de leite e mel. E nos diz ainda que nem o Filho de Deus, tornado homem, escapou do seu quinhão de fel.

A polarização entre mães benéficas e maléficas há muito já é narrada pelas mitologias das civilizações antigas, como nos reporta Campbell em obra já mencionada. As Grandes Deusas eram tanto mães protetoras das colheitas e propiciadoras da fertilidade quanto mandatárias de secas, devastações e cataclismos. Quer se tratasse de Gaia ou de Hera, entre os gregos, de Ísis, entre os egípcios, de Istar, entre os assírios e babilônicos, ou de Astart, entre os fenícios, todas essas divindades partilhavam da mesma natureza contraditória: eram, ao mesmo tempo, senhoras da vida e da morte.

A ambivalência da figura materna e também a sua prevalência são ratificadas por Freud (1978). Ao postular a existência do inconsciente – estrutura que opera movida pelo princípio do prazer, ao sabor dos instintos, e não obedece aos ditames da razão – a teoria freudiana sustenta que a relação do homem com o mundo se constitui, no desenvolvimento de cada indivíduo, a partir de sua relação com a própria mãe.

Para o bebê, a mãe é o seio, alimento e prazer, mas também abandono, frustração e dor. A vida segue, contudo, e a criança começa a perceber que os objetos que satisfazem seus desejos têm vida própria, estão separados dela, não respondem a seus comandos. A realidade se impõe e a criança precisa dos outros. Essa transposição do princípio do prazer para o princípio da realidade marca o trânsito do imaginário para o simbólico, descrito por Lacan a partir do episódio metafórico do estádio do espelho. Mas, por mais que o tempo passe, nos desgaste e nos devaste, guardamos sempre a nostalgia daquela plenitude/beatitude intrauterina. E a estamos continuamente buscando...

É exatamente a propósito dessa busca que convoco o poeta Drummond e sua acuidade para radiografar os dilemas da condição humana.

## O poema de Drummond

### Amar

Que pode uma criatura senão,  
entre criaturas, amar?  
amar e esquecer,  
amar e malamar,  
amar, desamar, amar?  
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,  
sozinho, em rotação universal, senão  
rodar também, e amar?  
amar o que o mar traz à praia,  
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,  
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,  
o que é entrega ou adoração expectante,  
e amar o inóspito, o cru,  
um vaso sem flor, um chão vazio,  
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este é o nosso destino: amor sem conta,  
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,  
doação ilimitada a uma completa ingratidão,  
e na concha vazia do amor a procura medrosa,  
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secra nossa  
Amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

(*Amar*, de Carlos Drummond de Andrade, 1966, p. 146-7)

Uma primeira leitura do poema nos faz ver de pronto que ele não se alinha a uma tradição literária romântica, que vigorou entre nós como *Zeitgeist* na segunda metade do século XIX (BOSI, 1994), e que vem sobrevivendo nos filmes ficcionais holywoodianos e nos folhetins televisivos.

Contrariamente ao que ocorre com este romantismo anacrônico que viceja em nossos dias, não há aqui invocação ao ser amado, revelação do desassossego do eu-lírico, representação de um personagem singularizado ou o consolo de um final feliz. A pergunta retórica que abre o poema – “Que pode uma criatura senão, entre criaturas, amar?” –, e que ecoa com variantes até a segunda estrofe, tem como sujeito gramatical um agente vago e indeterminado: “uma criatura”/ “o ser amoroso”. Despersonalizado, este agente não é um, mas abrange muitos: a coletividade das criaturas, os seres amorosos/viventes da família humana. A reforçar esse receptor ampliado, o uso do possessivo “nosso/nossa” em três recorrências.

E quem é essa criatura (ou quem somos nós)? Fundamentalmente um ser “sozinho em rotação universal”, perdido na imensidão do cosmos, indiferenciado de outros seres ou coisas, impelido a repetir incessantemente o movimento de “rodar”, ir e vir como as marés, fazendo e refazendo os ciclos da natureza: amando, malamando, desamando, amando.

Esse amor obrigatório e compulsivo, este “destino” que nos cabe a todos, tem como objeto de desejo “o inóspito” (cuja etimologia é não hospitaleiro), “o cru” (não cultural, em estado de natureza), “as coisas pérfidas ou nulas”. E na explicitação do que seriam essas coisas amáveis, Drummond retoma imagens literárias tradicionalmente associadas ao campo semântico do amor, invertendo-lhes os sinais. Assim, o frescor das flores é substituído pelo “vaso sem flor”; o coração palpitante se torna “um peito inerte”; a belicosidade de “uma ave de rapina” está no lugar de um símbolo da paz como a pomba.

Contudo, o exercício de amar a que nos aplicamos com empenho, “paciência” e “medo” – “simples ânsia”, “entrega” ou “doação ilimitada a uma completa ingratidão” – resulta numa procura vã: a “concha” do amor está “vazia”. Jamais preenchamos essa “falta”. E de algum modo sabemos que não há no mundo água capaz de curar nossa “secura” ou aplacar nossa “sede infinita”.

No âmbito semântico, o poema se constrói em dois eixos imagísticos antagônicos, tendo a natureza como solo comum: as figurações do movimento/fertilidade/vida – “amar”, “rodar”, “mar”, “praia”, “brisa marinha”, “água” – e as figurações da imobilidade/esterilidade/morte – “esquecer”, “malamar”, “desamar”, “sepulta”, “deserto”, “inóspito”, “cru”, “chão vazio”, “ave de rapina”, “concha vazia”, “falta”, “secura”, “sede infinita”. Ao que parece, Tanatus suplanta amplamente Eros. Será um pesadelo?

O questionamento que Drummond verbaliza com o engenho e a arte da poesia diz respeito à nossa irreduzível incompletude, à nossa infinita carência. Não sofreremos por um ou outro amor eventualmente mal resolvido: estamos fadados à solidão, que é constitutiva da condição humana.

## Mapeando sentidos

“A pintura é poesia muda e a poesia, pintura que fala.”

(Simônides de Ceos, *apud* HAUSER, 1995, p. 334)

Muitos séculos depois de o poeta grego ter enfatizado a conexão entre imagem visual, que funda as artes plásticas, e imagem mental, que instaura a poesia, empreendemos uma interlocução entre dois objetos culturais de linguagens diferenciadas.

No diálogo que tentamos estabelecer entre o quadro de Ernst e o poema de Drummond, ainda que haja um hiato de duas décadas entre seus tempos de enunciação, sublinhamos a recorrência de uma temática que diz respeito a nós todos, frágeis seres humanos: o vínculo inaugural entre filho e mãe, esse amor fundamental e simbiótico, que é vivido como perda, rejeição e pesadelo.

Metonimicamente representados no lugar do filho, somos o Menino Jesus atônito diante do seio malévol, figurado na tela de Ernst.

Separados para sempre da nave-mãe, o poema de Drummond nos faz lembrar a angústia da existência, nossa inadequação e insegurança neste planeta sem água.

Nesse mundo desencantado que é o nosso, perderam validade as promessas de transcendência em uma outra dimensão e as juras do amor romântico que se diz eterno. E porque estamos apartados da crença no sagrado e da ilusão amorosa, temos que nos haver cotidianamente com a nostalgia do paraíso perdido em brumas intrauterinas; temos que empreender a tentativa, que sabemos de antemão inútil, de sempre e sempre buscá-lo.

*Recebido em 5 abril de 2010/ aprovado em 10 de maio de 2010*

## Notas

1 Leonardo, em sua obra *Tratado de pintura*, baseia-se no trabalho do arquiteto Vitruvius para explicitar as proporções do corpo humano a serem figuradas na representação iconográfica. Assim:

“Tanto abre o homem os braços quanto é a sua altura. Da raiz dos cabelos até embaixo do queixo é um décimo da altura do homem; de debaixo do queixo ao topo da cabeça é um oitavo de sua altura; do alto do peito ao topo da cabeça é um sexto do homem [...]” (DA VINCI, 2004, p.42).

2 Mater Christi/ Mater divinae gratiae/ Mater purissima / Mater castissima/ Mater inviolata./ Mater intemorata/ Mater amabilis/ Mater admirabilis/ Mater boni consilii/ Mater Creatoris/ Mater Salvatoris (Ladainha de Nossa Senhora, 1923, p. 128).

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 1966.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUGRAS, Monique. *Todos os santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – v. 6: A figura humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: ed. 34, 1993.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NÁSIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et alii, *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Pequeno Thesouro de Piedade*. Porto: Escola tipográfica do Asilo do Villar, 1923.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *A imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultirx, 1975.
- SIMÔNIDES de Ceos, *apud* HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura.*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- traces-du-sacre.centrepompidou.fr Acesso em 10/04/2010.