

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

ANA PAULA CERQUEIRA

**Laboratório de transcrição de *Dons des Féminines* (1951), de  
Valentine Penrose**

São Carlos

2025

ANA PAULA CERQUEIRA

**Laboratório de transcrição de *Dons des Féminines* (1951), de  
Valentine Penrose**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

São Carlos

2025

## **AGRADECIMENTOS**

À Juliana Di Fiori Pondian, Wilson Alves-Bezerra, Flávia Falleiros, Conrado Fogagnoli, Márcia Arbex, Dirceu Villa, Grupo Achado na Tradução, Roberta Pires, Valentina Cantori, Rafael Baldam, Luciana Grilo, Jesús Montoya, Maria Cândida de Almeida Castro, Diogo Cardoso, Élvio Fernandes, Gabriela Grizzo, Letícia Freire Mariconda, Marly Koraicho, Taciana Wiazovski, Eduardo Fernandes, Carmen, Thaísa e Gabo, Vandete Rodrigues Cerqueira, Paulo Marcos Cerqueira, às minhas irmãs e irmãos e aos profissionais do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, professores, secretários e administradores.

*Bendito seja eu por tudo quanto não sei.  
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.*

**Alberto Caeiro**

*Le vent tombe. Le regard change. Le monde, ici, se prolonge.*

**Paul Éluard**

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo realizar um laboratório de transcrição de *Dons des Féminines* (1951), de Valentine Penrose, obra em que a poeta utiliza-se de três elementos em sua composição: a língua francesa, a língua inglesa e a *collage*. Para fundamentar a análise, iremos tomar o fazer tradutório como espaço privilegiado para a reflexão crítica sobre a poética de Penrose e para o exercício de transcrição da obra (Campos, 2005). A transcrição funcionará, em um só tempo, como método e teoria. É intenção desta pesquisa verificar em Penrose a existência de uma “*écriture-collage*” (Colvile, 2001), uma escrita que transgride a linguagem literária ao adotar técnicas visuais. O processo de criação e de reflexão crítica nos permitirá levantar as características semânticas, formais e plásticas da obra, possibilitando uma análise de *Dons des Féminines* como um corpo único, composto por um desdobramento de linguagens que produzem sentido quando funcionam articuladamente.

**Palavras-chave:** Transcrição; Poesia; *Collage*; Texto-imagem; Valentine Penrose.

## **RESUME**

Cette recherche a pour objectif de mener un laboratoire de transcréation de *Dons des Féminines* (1951), de Valentine Penrose, œuvre dans laquelle la poétesse articule trois éléments essentiels : la langue française, la langue anglaise et le collage. Pour appuyer notre analyse, nous abordons l'acte traductif comme un espace privilégié de réflexion critique sur la poétique de Penrose, ainsi qu'un terrain d'expérimentation pour la transcréation de l'œuvre (Campos, 2005). La transcréation se conçoit ici à la fois comme méthode et comme cadre théorique. Il s'agit de vérifier chez Penrose l'existence d'une « écriture-collage » (Colvile, 2001), une écriture qui transgresse le langage littéraire en recourant à des procédés visuels. La démarche de création et d'analyse critique permettra de dégager les caractéristiques sémantiques, formelles et plastiques de l'œuvre, en vue d'analyser *Dons des Féminines* comme un corps unique, où les langages déployés produisent du sens dans leur articulation même.

**Mots-clés** : Transcréation ; Poésie ; Collage ; Texte-image ; Valentine Penrose.

## SUMÁRIO

Introdução, 9

### **CAPÍTULO 1 – O surrealismo de Valentine Penrose, 11**

1.1. Valentine Penrose, *la sorcière des mots*, 12

1.2. A noção de imagem poética para o surrealismo, 22

1.3. A colagem nas vanguardas, 27

1.3.1. Apropriação, desvio, reinvenção, 27

1.3.2. A *collage* surrealista, 34

1.3.3. A *collage* de Valentine Penrose, 41

1.4. O *roman-collage*, 45

### **CAPÍTULO 2 – *Dons des Féminines* (1951) e o desafio da transcrição, 55**

2.1. Os vários dons de *Dons des Féminines*, 56

2.2. Por uma tradução material do livro de Penrose, 60

2.2.1. As línguas e o deslizamento entre línguas, 64

2.2.2. Procedimentos e técnicas da poética penrosiana, 68

2.2.3. Sobre as imagens, 72

### **CAPÍTULO 3 – Laboratório de transcrição – análise e recriação de 6 conjuntos de poemas e *collages* de *Dons des Féminines*, 78**

I. Allons à toutes bornes, 81

II. À la fête de la Tête Oû, 85

III. Viens avec moi dormir, 92

IV. Un dimanche à Mytilène, 95

V. Tantôt elles sont seules, 99

VI. Allons à voix douce, 103

Considerações finais, 107

Bibliografia, 108

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: C'en est fait (1951), de Valentine Penrose.....	20
Figura 2: <i>Guitar, Sheet Music and Wine Glass</i> (1912) de Pablo Picasso.....	28
Figura 3: <i>Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà</i> (1914), de Filippo Tommaso Marinetti.....	30
Figura 4: Primeira Feira Internacional Dadá, Berlim (1920) © Corbis/Getty Images.....	31
Figura 5: <i>Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen</i> (1940), de Hannah Höch.....	32
Figura 6: <i>Fin et suite</i> (1929), de Max Ernst.....	46
Figura 7: <i>et la troisième fois manquée</i> (1929), de Max Ernst.....	47
Figura 8: <i>Serre cette main qui sera...</i> (1930), de Max Ernst.....	48
Figura 9: <i>hop là ! hop là !</i> (1930), de Max Ernst.....	50
Figura 10: <i>O veado segredou...</i> (1934), de Max Ernst.....	51
Figura 11: <i>Je rêve</i> (1951), de Valentine Penrose.....	53
Figura 12: <i>Água-forte</i> (1951) para <i>Dons des Féminines</i> , de Pablo Picasso.....	56
Figura 13: Capa e segunda capa de <i>Dons des Féminines</i> (1951) .....	57
Figura 14: <i>Maria Elona y Rubia</i> , página de <i>Dons des Féminines</i> (1951) .....	58
Figura 15: <i>Ariane</i> (c. 1934) de Valentine Penrose.....	73
Figura 16: <i>Au pic d'Anie</i> (1951), de Valentine Penrose.....	74
Figura 17: <i>A puberdade próxima</i> (1921), de Max Ernst .....	75
Figura 18: <i>Allons à toutes bornes</i> (1951), de Valentine Penrose.....	81
Figura 19: <i>Vamos sem limites</i> (2025), de Ana Paula Cerqueira.....	82
Figura 20: <i>A la fête de la Tête</i> (1951), de Valentine Penrose.....	85
Figura 21: <i>Na festa da Cabeça Onde</i> (2025), de Ana Paula Cerqueira.....	86
Figura 22: <i>Collages</i> de Max Ernst (1934) e de Valentine Penrose (1951) .....	91
Figura 23: <i>Viens avec moi dormir</i> (1951), de Valentine Penrose.....	92
Figura 24: <i>Venha dormir junto a mim</i> (2025), de Ana Paula Cerqueira.....	93
Figura 25: <i>Un dimanche à Mytilène</i> (1951), de Valentine Penrose.....	95
Figura 26: <i>Um domingo em Mitilene</i> (2025), de Ana Paula Cerqueira.....	96
Figura 27: <i>Tantôt elles sont seules</i> (1951), de Valentine Penrose.....	99
Figura 28: <i>Ora estão só elas</i> (2025), de Ana Paula Cerqueira.....	100
Figura 29: <i>Allons à voix douce</i> (1951), de Valentine Penrose.....	103
Figura 30: <i>Vamos sussurrando</i> (2025), de Ana Paula Cerqueira.....	104

## INTRODUÇÃO

Estudar a forma poética pela via da tradução. Orientada por esse desejo, elegi *Dons des Féminines* como objeto desta pesquisa, que resultou também em um projeto de criação. O contato com a obra de Valentine Penrose teve início em 2019 e, desde então, este trabalho começou a tomar forma. Ao longo do percurso, analisamos seus textos, investigamos com deslumbramento suas imagens, conversamos com familiares da poeta, escrevemos e nos debruçamos sobre sua escrita singular.

Apesar de autora de uma obra considerável, Penrose permanece praticamente desconhecida do público brasileiro. Para apresentá-la aos leitores, inicio o primeiro capítulo colocando-a em cena, *la sorcière des mots*, e exploro sua conexão com a tradição surrealista, movimento que frequentava. Busco, assim, perscrutar sua forma poética, marcada por relações de oposição e ambiguidade, que tensionam os lugares comuns associados ao feminino e ao masculino, realidade e sonho, e que é profundamente atravessada pela visualidade.

Nessa primeira parte, dedico-me à noção de imagem poética no surrealismo e às ideias que sustentam sua construção – conceitos fundamentais para a análise da escrita e das imagens criadas por Penrose em *Dons des Féminines*. Isso leva também a uma incursão pelas origens da colagem e à compreensão do procedimento nas vanguardas históricas, com destaque para o modo como foi abordado pelos surrealistas e, em particular, por Penrose.

No caso de *Dons des Féminines*, segundo a organizadora da antologia de Penrose, Georgiana Colvile (2001), a poeta realiza uma “*écriture-collage*”, uma escrita de essência interdisciplinar que confere ao texto um efeito de *collage*. Trata-se, em suma, de uma linguagem que se ancora no pensamento analógico, operando por analogias na composição da imagem poética, tanto visual quanto verbal.

No capítulo 2, a investigação se volta ao funcionamento dessa escritura, aos caminhos que a poeta percorre para produzir sentido e efeito em seu *roman-collage*, desafio que decidi enfrentar pela via da tradução, tomada aqui como método e teoria. Entendo a transcrição, tal como formulada por Haroldo de Campos (2005), como abordagem adequada à tarefa, uma vez que textos de alta elaboração poética oferecem, em igual medida, mais possibilidades e liberdade criativa na recriação.

A partir da reflexão sobre a tradução e o fazer tradutório, procuro apontar os procedimentos de Penrose em *Dons des Féminines*, as técnicas de sua expressão poética,

os jogos e sobreposições constantes, as metáforas concretas, a mescla de linguagens que parte da figuração simbólica no texto para se prolongar no pictural, ganhando corpo na materialidade da imagem. Para decifrar seus desvios e deslocamentos, analiso seu multilinguismo e suas experimentações formais, muitas vezes obtidas pelo cruzamento entre traços de tradição e formas novas, em um exercício de liberdade denso, intrigante.

O eixo das imagens representou um dos grandes desafios desta pesquisa. Sem ter a pretensão de esgotar o tema, detive-me brevemente em sua análise, com a perspectiva de, futuramente, desenvolver considerações mais aprofundadas sobre sua significação e recriação.

Aproximando-me dos procedimentos que perfazem uma obra que conjuga os campos verbal e visual de forma engenhosamente articulada, busquei dissecar os elementos para, então, alcançar o todo. Assim, no capítulo 3, apresento meu laboratório de transcrição, que reúne a análise de seis conjuntos de poemas e *collages* de *Dons des Féminines* – fundamentada em uma abordagem centrada no texto (Faleiros, 2012) e nas marcas de significância poética (Laranjeira, 2003) – seguida da tradução das seis unidades de texto-imagem analisadas.

Inspirada pela formulação haroldiana de que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (2015, p. 85), assumi neste trabalho, desde o início, a dimensão de criação. Penrose me seduziu por completo. Suas *collages* inspiraram a criação de novas *collages*. No entanto, como os procedimentos e as escolhas dessa produção extrapolam o escopo da presente pesquisa, eles não serão aqui detalhados.

No exercício transcriador, busquei ser inventiva e, ao mesmo tempo, perseguir a correspondência formal de *Dons des Féminines*, em texto e em imagem. Procurei, assim, recriar na obra de chegada, os efeitos de sentido presentes na obra de partida. Deste modo, no capítulo final, o texto tem dupla dimensão: por um lado, a análise procedimental das unidades texto-imagem de Penrose e, por outro, um exercício transcriador da respectiva unidade, em português e uma *collage* por mim realizada.



## **CAPÍTULO 1**

### **O surrealismo de Valentine Penrose**

## 1.1. Valentine Penrose, *la sorcière des mots*

Valentine Penrose nasceu Valentine Boué no primeiro dia de janeiro de 1898, em Mont-de-Marsan, na Gasconha, França. Escritora, poeta e artista da *collage*, foi uma das primeiras mulheres a integrar o grupo surrealista. Sua primeira aparição em uma publicação surrealista foi a resposta a uma enquete sobre amor na revista *La Révolution surréaliste* nº 12 (1929). Ao longo de sua vida, Penrose produziu uma obra diversificada, incluindo coletâneas de poesia, textos em prosa e um romance histórico-ficcional, *A Condessa Sanguinária*<sup>1</sup> (*La Comtesse Sanglante*, 1962), seu único livro publicado no Brasil até o momento.

Em 1936, Valentine juntou-se à milícia operária na Espanha para defender a República e, durante a Segunda Guerra Mundial, lutou na Resistência Francesa, alistando-se em 1942 no Exército da França Livre. Em 1944, foi enviada à Argélia, onde permaneceu até a Libertação.

Profundamente interessada em filosofia oriental, ela estudou sânscrito e viveu por longos períodos na Índia, passando temporadas no ashram de Vicente Galarza, visconde espanhol que conheceu em uma viagem ao Egito, e que depois se tornaria seu guru. Os estudiosos da obra de Penrose atribuem a essas experiências uma influência significativa em sua obra, à qual ela incorpora elementos de misticismo, como lendas, mitos e magias, além de temas relacionados à natureza e à espiritualidade, características que conferem à sua escrita a percepção de uma linguagem difícil, hermética:

La sensualité, l'érotisme parfois osé, la célébration du féminin, le rythme musical et les images surprenantes font des poèmes de Penrose autant de bijoux rares, parfois trop bien protégés par l'écrin d'une langue difficile. Cependant, c'est la fascination étrange de cette écriture souvent hermétique, provenant du choix des mots et des images, parfois au détriment du sens et de la syntaxe, qui perpétue le mystère, la magie et la séduction de la poésie penrosienne<sup>2</sup>. (Colville, 2001, p. 20)

---

<sup>1</sup>A *Condessa Sanguinária* foi lançado no Brasil em 1992, pela Paz e Terra, com tradução de Regina Grisse de Agostino.

<sup>2</sup> Tradução nossa: A sensualidade, o erotismo por vezes ousado, a celebração do feminino, o ritmo musical e as imagens surpreendentes fazem dos poemas de Penrose verdadeiras joias raras, em certos momentos excessivamente protegidas por uma “capa” de uma linguagem difícil. No entanto, é a fascinação estranha dessa escrita frequentemente hermética, proveniente da escolha das palavras e das imagens, às vezes em detrimento do sentido e da sintaxe, que perpetua o mistério, a magia e a sedução da poesia penrosiana.

Suas escolhas de palavras e imagens são também associadas ao automatismo, remontando a um “trabalho linguístico puramente sintático, que faz intervir a arbitrariedade”<sup>3</sup>, altamente valorizado na construção da imagem poética dos surrealistas. Ao analisar a escrita automática em dois de seus grandes praticantes, Chénieux-Gendron nos auxilia e compreender as manobras de Penrose:

Para Breton, a imagem faz desvanecer-se qualquer preocupação com um sentido, ela cria sentido; os termos colocados em presença definem o insólito. Para Éluard, o insólito vem da sintaxe pela qual os termos são colocados em presença. (Chénieux-Gendron, 1992, p. 79).

Podemos notar, em Penrose, a adoção de procedimentos semelhantes. Exemplos à maneira de Breton:

*Et les yeux nus par hérédité de sang précieux comme les fouines*<sup>4</sup>.

(E os olhos nus por hereditariedade de sangue precioso como as fuinhas.)

*La petite heure du matin n'est pas ici vient de leur ville*<sup>5</sup>.

(A pequena hora da manhã não está aqui vem de sua cidade.)

*Un oiseau de ma vie ton initiale*<sup>6</sup>.

(Um pássaro da minha vida tua inicial.)

E à maneira de Éluard:

*Cramoisi l'épi et moi je saute aussi*<sup>7</sup>.

(Carmesim a espiga e eu salto também.)

*Tu pars léger monde salué / Entre chacune étaient les choses*<sup>8</sup>.

(Partes leve mundo saudado / Entre cada uma estavam as coisas.)

*La femme au front dans ses doigts souviens-toi a dit la dernière fois*<sup>9</sup>.

(A mulher com a testa nos seus dedos lembra-te disse pela última vez.)

---

<sup>3</sup> CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline. 1992, p. 79.

<sup>4</sup> Penrose, Valentine. 2001, p. 190.

<sup>5</sup> Idem, p. 172.

<sup>6</sup> Idem, p. 174.

<sup>7</sup> Idem, p. 202.

<sup>8</sup> Idem, p. 170.

<sup>9</sup> Idem, p. 196.

A complexidade e o hermetismo da produção literária de Penrose podem ter contribuído para a limitada disseminação de sua obra. Seu estilo poético, que frequentemente opõe um lirismo claro a um exotismo intrincado, apresenta desafios de interpretação que certamente influenciaram a recepção de seus trabalhos. Não obstante sua significativa contribuição para o movimento surrealista, a obra poética de Penrose permanece relativamente obscura e pouco traduzida em comparação com outros expoentes do surrealismo, uma lacuna notável em países como o Brasil, um dos motivos pelos quais nossa pesquisa se justifica. Apesar de publicadas ao lado de companheiros masculinos em diversos períodos do movimento e terem trabalhos em exposições internacionais de arte surrealista, as mulheres surrealistas foram muitas vezes menosprezadas pela crítica de arte e colocadas em um lugar isolado, um “subterrâneo do mundo da arte conhecido como ‘arte de mulher’”<sup>10</sup>.

A produção literária de Penrose inicia-se em 1926, com a publicação de *Imagerie d'Épinal*, em *Les Cahiers du Sud*, n.82. Em 1935, publica *Herbe à la lune* (GLM), com prefácio de seu amigo e apreciador Paul Éluard, seguido por duas plaquetas: *Sorts de la lueur* (GLM), com um frontispício de Wolfgang Paalen, e *Poèmes* (GLM), ambos de 1937. *Dons des Féminines* (Les Pas Perdus, 1951), seu livro de poemas e *collages*, é apresentado por um prefácio de Éluard e acompanhado de uma água-forte de Pablo Picasso. Seu último volume de versos, *Les Magies* (Les Mains Libres, 1972), é acompanhado de uma litografia de Joan Miró.

Em prosa, Penrose escreve *Le Nouveau Candide* (GLM, 1936), *Martha's Opera* (Éditions Fontaine, 1945) e sua obra mais conhecida, *La Comtesse Sanglante* (Gallimard, 1962), sobre a vida de Erzsébet Báthory, aristocrata húngara do século XVI que, segundo documentos históricos, torturou e assassinou mais de 600 jovens virgens para se banhar em seu sangue e preservar sua beleza.

Ela também publica diversos poemas em revistas, destacando-se *Downshire Hill*, que aparece pela primeira vez na revista *DYN 3* (1942), na Cidade do México. Seu texto final, *Tàpies, les sources innommées*, um ensaio crítico e poético sobre o pintor catalão Antoni Tàpies, foi publicado em *L'Art vivant* n.35 (1972-73)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> “By relegating them to a subbasement of the art world known as ‘Women’s Art’”. Cf. ROSEMONT, Penelope. 1998, p. XXX.

<sup>11</sup> As informações biográficas e bibliográficas de Penrose foram consultadas na antologia da poeta - *Écrits d'une femme surréaliste*. Préfacé et présenté par Georgiana M.M. Colvile. Paris: Joelle Losfeld, 2001.

A vida pessoal de Penrose, particularmente suas relações afetivas, influenciou sua obra de maneira sutil. Seu casamento com Roland Penrose, figura importante no surrealismo britânico, e suas relações homossexuais após o divórcio, são aspectos que, embora tratados com discrição pela autora, encontram ecos em sua produção literária. Mas, para além de suas experiências afetivas e eróticas com outras mulheres, assunto que muitas vezes aparece em análises de sua produção, o que pode ser percebido em Penrose é a recorrência do feminino como tema de sua poética. O feminino abrangendo múltiplos aspectos, dos conceitos associados à feminilidade, como a natureza e seus ciclos, as plantas, os minerais, o orgânico; a intuição, o místico, o oculto. Ela gostava de pensar em si como uma bruxa<sup>12</sup> e, de fato, podemos observar referências ao misticismo, ao esotérico e ao alquímico em sua poesia.

O conteúdo lésbico aparece abertamente em sua obra, e o amor entre mulheres assume o papel central em *Martha's Opera* (1945), obra epistolar em que Emily e Rubie são as protagonistas, e em *Dons des Féminines* (1951), no qual as amantes Maria Elona e Rubia vivem um amor impossível, exótico e atemporal. No romance-noir *La Comtesse Sanglante* (1962), a narradora nos diz que a aristocrata talvez fosse homossexual e relata seu vício de torturar jovens garotas virgens. A visão de Penrose que se depreende de suas obras é a das mulheres que contemplam, caminham, adentram paisagens; personagens que se aventuram, observam e amam. A delicadeza lírica dos encontros entre as mulheres narrados nas páginas de *Dons des Féminines* fez Éluard escrever em seu prefácio:

Ce que l'amie pourtant conte à l'aimée a plus de charmes graves que les histoires des hommes. La connaissance des femmes appartient à la femme. Pour dire : appartenait, il faudrait abolir, radicalement, tout un monde bizarre, absurde, agrippé au passé et qui ne tient presque plus au présent. Il vit de souvenirs, il a perdu de vue la terre. Il périra, et il le mérite bien<sup>13</sup>. (Éluard, 2001, p. 151)

Sua abordagem do feminino não estava livre de críticas a uma visão surrealista que, para ela, era fundamentalmente baseada em uma perspectiva masculina, incapaz de superar a posição subordinada das mulheres na cultura ocidental. No período que esteve na Índia, antes da Segunda Guerra, Penrose manifestava a crença de que uma nova guerra

---

<sup>12</sup> Idem, p. 20.

<sup>13</sup> Tradução nossa: O que a amiga, no entanto, conta à amada tem mais encantos profundos que as histórias dos homens. O conhecimento das mulheres pertence à mulher. Digo: pertencia, seria necessário abolir, radicalmente, todo um mundo bizarro, absurdo, agarrado ao passado e que quase não se prende mais ao presente. Ele vive de lembranças, perdeu de vista a terra. Perecerá, e bem o merece.

era inevitável e de que as culturas europeias estavam em declínio, sendo amenizada apenas por uma visão de estar “perpetuamente renascendo como condição de uma imortalidade material”<sup>14</sup>.

A forma como as mulheres e o feminino são abordados majoritariamente no pensamento surrealista daqueles primeiros anos abre um campo largo de reflexões. Em *Nadja* (1928), relato de Breton de sua convivência com a mulher misteriosa de “olhos de avenca” por quem o poeta ficou fascinado, a relação com a figura feminina, o amor e a loucura poderiam servir como uma via de apreciação. Ou poderíamos abordar o olhar para as questões femininas por meio das mulheres retratadas nos *romans-collages* de Max Ernst, como a mulher chamada de três nomes em *La Femme 100 têtes* (1929) e a jovem noviça Marceline-Marie de *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), às quais retornaremos nas páginas a seguir.

Para abordar a visão predominante dos surrealistas sobre a figura feminina, voltemo-nos neste momento à imagem da “*femme-enfant*” (“mulher-criança”) cultivada principalmente por Breton. Ela aparece assim denominada muitos anos depois de *Nadja*, em *Arcano 17* (1944), obra de Breton que enfatiza a liberdade como revolta criativa, evocando a beleza natural, a espiritualidade e a necessidade de romper com as convenções sociais e intelectuais que limitam a expressão individual. Para ele, a figura da “mulher-criança” emerge como um símbolo da pureza e poder criativo:

La mujer-niña. Es su advenimiento a todo el imperio sensible lo que el arte sistemáticamente debe preparar. Debe tenerlo constantemente presente en su triunfo, haciendo huir a los murciélagos de desolado vuelo silogístico, mientras los lustrosos gusanos tejen a su amaño el hilo misterioso que, sólo él, puede llevar al corazón del dédalo. Esa criatura existe y, si no está investida la total conciencia de su poder, no es menos cierto que es ella a quien vemos de tiempo en tiempo hacer una aparición en el sistema, tomar por un corto tiempo el mando de los delicados engranajes del sistema nervioso<sup>15</sup>. (Breton, 2001, p. 67)

---

<sup>14</sup> CHADWICK, Whitney. 2017, p. 47. Em sua análise de um vasto acervo de cartas que abrange cinco décadas – preservado nos Arquivos Roland Penrose da Galeria Nacional de Arte Moderna da Escócia, em Edimburgo –, Chadwick propõe que as estadas de Valentine na Índia foram cruciais para a evolução de seu pensamento crítico. Para a pesquisadora, as experiências no Oriente não apenas intensificaram a compreensão de Penrose do poder inerente ao feminino, à sexualidade e à espiritualidade, mas também a conduziram a um nível mais elevado de consciência. Esse processo de transformação intelectual resultou em uma crítica mais aguda ao racionalismo e materialismo ocidentais, estendendo-se, obviamente, a uma reavaliação do próprio movimento surrealista.

<sup>15</sup> Tradução nossa: A “mulher-criança”. É a sua entrada em todo o império sensível que sistematicamente a arte deve preparar. Esse deve ser o seu objetivo constante no seu triunfo, afugentando os morcegos com seu repugnante voo silogístico enquanto os vermes lustrosos tecem sob suas ordens o fio misterioso, o único

Ele defende o “outro prisma de visão” nos próprios termos da mulher, rejeitando o “despotismo masculino”:

He escogido a la mujer-niña, no para oponerla a la otra mujer, sino porque en ella y sólo en ella me parece que reside, en el estado de transparencia absoluta, el otro prisma de visión del que se rehúsa obstinadamente dar cuenta, porque obedece a leyes muy distintas, de las que el despotismo masculino debe evitar divulgar a cualquier precio<sup>16</sup>. (Breton, 2001, p.69)

A visão de Breton sobre a mulher, cristalizada no conceito de "mulher-criança", oferece uma representação idealizada e problemática da feminilidade. Esta perspectiva, que retrata a mulher de forma etérea e mítica, como símbolo de ingenuidade e pureza, contrasta com as realidades opressivas enfrentadas pelas mulheres na sociedade. Tal idealização, paradoxalmente, tende a perpetuar uma visão limitada e simplista, reduzindo a mulher a um símbolo em detrimento do reconhecimento de sua complexidade, humanidade e realidade desafiadoras.

Chadwick argumenta que o movimento surrealista “construiu as mulheres como objetos mágicos e locais para projetar o desejo erótico masculino”<sup>17</sup>. Em resposta a essa objetificação, as mulheres surrealistas voltaram-se para sua própria realidade, rompendo com as teorizações sobre a musa feminina. Embora quase invariavelmente excluídas do círculo interno de poetas e pintores que formularam a teoria surrealista<sup>18</sup>, as artistas mulheres contribuíram com uma linguagem caracterizada pela fantasia, pelo mágico, pela celebração do corpo e o questionamento de paradigmas de gênero.

Penelope Rosemont, autora da antologia *Surrealist Women* (1998), no entanto, contrapõe-se à generalização da idealização restritiva da figura feminina pelos surrealistas, defendendo a diversidade como uma característica fundamental do movimento. Contrariando a ideia de que a "mulher-criança" foi a única representação feminina celebrada, Rosemont enumera uma variedade de arquétipos femininos no

---

que pode levar ao coração do Dédalo. Essa criatura existe e, se ela não está investida da plena consciência do seu poder, não deixa de ser verdade que é ela que se vê de tempos em tempos fazer uma aparição no sistema, comandar por um tempo curto as delicadas engrenagens do sistema nervoso.

<sup>16</sup> Eu escolhi a “mulher-criança” não para opô-la à outra mulher, mas porque nela e somente nela parece-me residir no estado de transparência absoluta, o outro prisma de visão que se recusa obstinadamente a ser explicado, porque ele obedece a leis muito diferentes cuja divulgação o despotismo masculino deve impedir a qualquer preço.

<sup>17</sup> CHADWICK, Whitney. 1997, p. 184.

<sup>18</sup> Idem, p. 185.

surrealismo, incluindo a feiticeira, a vidente, a súcubo, a fora-da-lei, a esfinge etc. Estes modelos de mulheres não-convencionais, segundo a autora, constituíam alternativas deliberadas ao ideal burguês-cristão da mulher abnegada, submissa, obediente e piedosa, prevalente na sociedade da época<sup>19</sup>.

Partidário da insurreição pelo imaginário e contra as limitações do real, o surrealismo foi reconhecido como um movimento que abrangeu todos os domínios da arte, e seus integrantes eram vistos como rebeldes, revolucionários, questionadores das noções tradicionais de gênero, críticos da opressão patriarcal e contra os modelos de masculinidade vigentes. Uma de suas aspirações essenciais era a libertação do desejo, o que os levou a querer abolir tabus morais e sexuais que existiam na época. Para Roudinesco, “a representação que o surrealismo faz da feminilidade é contemporânea da ascensão do feminismo”<sup>20</sup>. Isso explica a existência de um reconhecimento do desejo feminino no surrealismo, no qual a mulher passa a ter características valorizadas, a ter espaço de expressão; ela passa a ser vista como um sujeito do desejo.

Rosemont amplia a reflexão, abordando a perspectiva do movimento surrealista sobre as questões de gênero e a dicotomia masculino-feminino. A autora reconhece a presença de uma “misoginia ambígua” em certos autores surrealistas, mas argumenta que, em contrapartida, o movimento apresentou desafios potentes “às pretensões patriarcais predominantes”<sup>21</sup>. Ela pontua que o caráter revolucionário da abordagem surrealista aos paradigmas de gênero emergiu da própria experiência surrealista. De fato, as práticas automatistas, os jogos e outras formas de investigação fomentaram concepções inovadoras sobre a vida e o mundo, levando os participantes a vislumbrar modos inéditos de conceber as relações entre homens e mulheres. Nesse contexto, o surrealismo atuou como um catalisador, inspirando tanto homens quanto mulheres a romperem com as “noções tradicionais de gênero”<sup>22</sup>, incentivando-os a questionar e transcender os conceitos convencionais de “masculinidade” e “feminilidade”.

Em *Dons des Féminines*, Penrose eleva suas personagens à condição de heroínas, em uma abordagem do feminino que ganha corpo pela transgressão da heteronormatividade. O universo criado pela autora é povoado de personagens femininas marcantes. Em suas obras, a mulher que surge é transgressora, misteriosa, não

---

<sup>19</sup> ROSEMONT, Penelope. 1998, p. XLVII.

<sup>20</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. 1988, p. 35.

<sup>21</sup> ROSEMONT, Penelope. 1998, p. XXXIX.

<sup>22</sup> Idem, p. XLVIII.

conformista e, numa análise mais abrangente, suas figuras femininas arquetípicas podem ser definidas como “*la femme-nature, la fugueuse et la rebelle*”<sup>23</sup>, a mulher-natureza, a mulher-fugitiva e a mulher-rebelde. Em *Dons des Féminines*, estes arquétipos estão presentes: as mulheres transitam por lugares imaginados, em realidades subvertidas, em situações incomuns – em espaços dominados pelo desejo ou delírio. São mulheres que se rebelam contra a opressão, não seguem as regras impostas, se encontram em *Mytilène*, fogem para a Índia, dançam *el fandango*. Nos poemas e nas *collages*, a natureza é um personagem onipresente: as montanhas, a selva, o céu, a noite, a lua, o sol e o fogo comparecem; fuinhas, mula, besouro, pássaros, plantas e flores habitam as páginas da obra.

Vivendo um amor interrompido e unido pela linguagem, Rubia e Maria Elona, as protagonistas do *roman-collage* de Penrose, experimentam um relacionamento que oscila entre separação e união, continuidade e interrupção, realidade e imaginação: as amantes não podem ficar juntas, pois Rubia se casou com Cock Norah, *Qui en duel sinistre gagna la main de Rubia pas son coeur*<sup>24</sup>. Contudo, em um espaço de sonho e de alucinação, o amor das mulheres se realiza: *Je rêve. La jeunesse est hors de la pluie elle vient*<sup>25</sup>. No mesmo poema, e desta vez por meio da alternância entre línguas, a poeta coloca em evidência a lesbiandade: o verso *Mais marcheuse des talus qui se prolongent* se transforma, na versão em inglês, em *But you wanderer of long dykes*. A “caminhante das encostas que se prolongam”, em francês, aparece em inglês como a “andarilha de longos diques (canais)”. Aqui, ao optar por *dyke*, termo utilizado pejorativamente para se referir a uma mulher lésbica, Penrose adiciona uma ambiguidade, pois o termo pode ser compreendido como uma alusão ao tema da homossexualidade, que permeia a narrativa.

Na obra, podemos verificar que, por meio de operações linguísticas e imagéticas, Penrose evidencia a ambiguidade entre as marcações de gênero. Observemos (fig. 1):

---

<sup>23</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 29.

<sup>24</sup> PENROSE, Valentine. 2001, p.160.

<sup>25</sup> Idem, p.172.

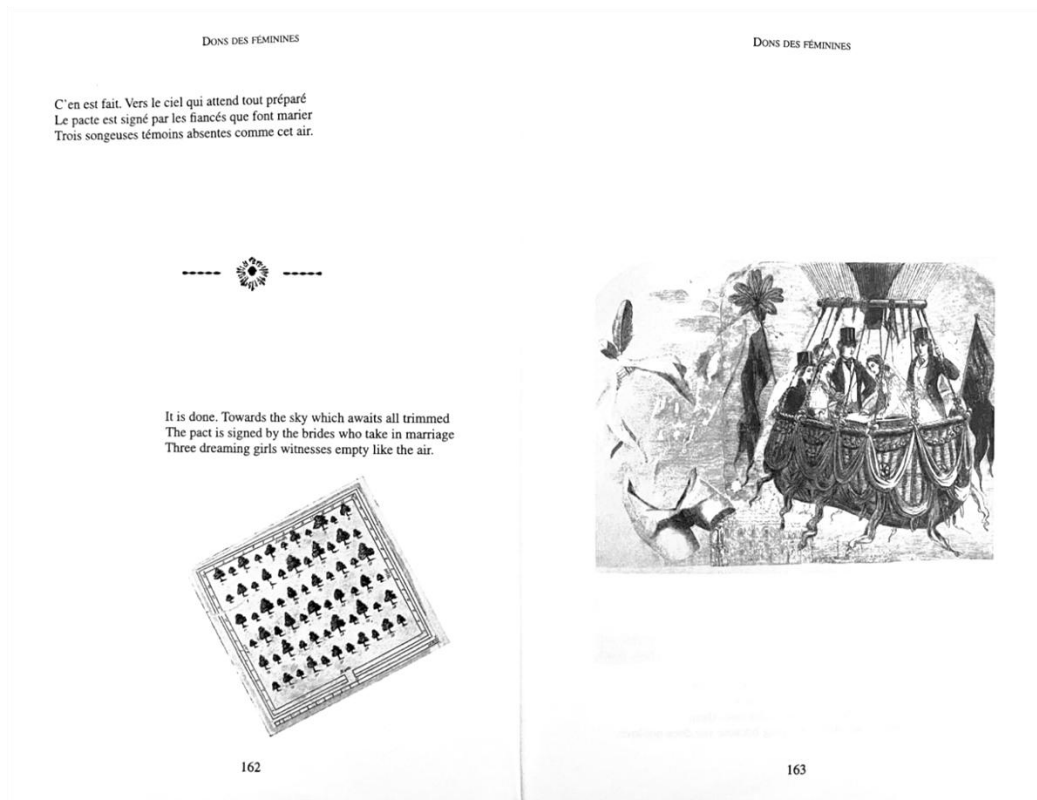


Figura 1: *C'en est fait*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 162-163.

C'en est fait. Vers le ciel qui attend tout préparé  
 Le pacte est signé par les fiancés que font marier  
 Trois songeuses témoins absentes comme cet air.

It is done. Towards the sky which awaits all trimmed  
 The pact is signed by the brides who take in marriage  
 Three dreaming girls witnesses empty like the air.  
 (2021, p. 162)

No poema em francês, Penrose utiliza a expressão *les fiancés*, que se refere aos *noivos* de forma genérica ou masculina. Na versão em inglês, a poeta opta por *the brides*, especificamente, *as noivas*. A complexidade da representação de gênero se estende às testemunhas do ato. Descritas como *trois songeuses* em francês e *three dreaming girls* em inglês – ambas expressões femininas – estas figuras são representadas na *collage* como seres alados trajando ternos e cartolas, roupas tradicionalmente associadas ao masculino. Esta justaposição de elementos textuais e visuais aparentemente contraditórios serve para desestabilizar as noções convencionais de gênero.

A característica de trabalhar com dualidades é uma marca fundamental na obra de Penrose. Pares como feminino-masculino, interior-exterior, real-imaginário e sonho-realidade habitam o universo criado pela autora. Essa abordagem se alinha à tradição surrealista, que busca abarcar conceitos aparentemente opostos, sem necessariamente tratá-los como contraditórios. Tais operações colaboram para o estranhamento e a confusão dos sentidos, revelando o exercício de linguagem de Penrose, que explora sobreposições e justaposições no plano textual e no plano visual.

Através do jogo linguístico e visual, Penrose convoca a ambiguidade e questiona ativamente as fronteiras de gênero. A poeta utiliza a natureza bilíngue do poema como um recurso adicional para amplificar esta ambiguidade, explorando as nuances semânticas entre o francês e o inglês.

## 1.2. A noção de imagem poética para o surrealismo

Trabalhar com oposições evidencia a filiação de Penrose ao surrealismo e nos ajuda a compreender a noção de imagem poética do movimento. Seus integrantes empregavam uma abordagem que desafiava as normas convencionais e explorava as potencialidades da ambiguidade, permitindo que buscassem “no sonho, nos poderes do inconsciente e da imagem uma práxis que lhes permitisse reencantar o mundo”<sup>26</sup>. Uma práxis que encontra sua raiz no pensamento analógico, elemento chave para compreender a construção imagética nesta tradição.

O sistema de comparação serve como ferramenta fundamental para decifrar a imagem poética no surrealismo e, neste contexto, as oposições não apenas geram estranhamento e confusão dos sentidos, elas atuam, paradoxalmente, como um mecanismo de esclarecimento, colocando em diálogo elementos aparentemente contraditórios como razão e fabulação. Sobre a linguagem surrealista, Flávia Falleiros comenta:

A linguagem surrealista é poética por excelência, pois recorre constantemente ao pensamento analógico, o que lhe permite criar significados insólitos e completamente inesperados, qual faíscas que iluminam um objeto ainda não avistado e têm, por isso, um forte poder de revelação. A analogia, como se sabe, é um princípio fundamental da poesia moderna, que se destaca pelo recurso à comparação entre objetos diferentes, feita através de figuras de linguagem como a metáfora, a comparação e o símile. (Falleiros, 2024, pp. 80-81)

Desde os primeiros períodos do movimento, os surrealistas se dedicaram a refletir sobre o automatismo e a elaborar uma abordagem da imagem<sup>27</sup>. No *Primeiro Manifesto*, Breton reflete sobre a questão da imagem e, para propor sua definição, baseia-se nas ideias elaboradas no texto *L'Image*, escrito por Pierre Reverdy, publicado em 1918 na revista *Nord-Sud*:

*A imagem é uma criação pura do espírito.*

---

<sup>26</sup> FALLEIROS, Flávia. 2024, p. 92.

<sup>27</sup> Discussões sobre a articulação entre poesia e pintura estavam em debate alguns anos antes, tratando do simultaneísmo nas artes. Sobre a teoria simultaneísta e suas distintas concepções, ver FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. *Guillaume Apollinaire e o debate sobre o Simultaneísmo*. Lettres Françaises, Revista da Área de Língua e Literatura Francesa, nº 21(2), 2020, p.233-255.

*Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.*

*Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá... etc. (Breton, 2001, p. 35)*

As ideias de Reverdy em muito influenciaram os surrealistas. Em seu ensaio *O ocaso da vanguarda*, Octavio Paz explora as ideias do poeta e sua elaboração de uma “doutrina da imagem poética”<sup>28</sup>, que tem por objeto o conceito de uma arte “que não seja imitação da realidade”:

[...] a imagem é a verdadeira realidade. A imagem ocupa, dentro da economia verbal do poema, o antigo lugar que tinham tido o ritmo e a analogia. Ou mais exatamente: a imagem é a essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal. No sistema solar que é cada poema, a imagem é o sol. (Paz, 1984, pp. 159-160)

Entretanto, segundo Paz, embora as ideias de Reverdy tenham servido de inspiração para o surrealismo, os surrealistas tomaram outro caminho em relação à poesia: para Reverdy, a finalidade da poesia era a contemplação do poema, este objeto verbal “no qual nos reconhecemos. A poesia como *re-conhecimento*”<sup>29</sup>. Enquanto que para os surrealistas, a poesia “não era contemplação, mas um meio de transformação do mundo e dos homens”. Para eles, era uma experiência, “algo que alternativamente nos faz e nos desfaz, algo que nos atravessa: uma *paixão*”<sup>30</sup>.

Sobre esse atravessamento, essa experiência de produção poética, Aragon relata, em *Uma vaga de sonhos*: “Nós experimentávamos toda a força das imagens. Tínhamos perdido o poder de manejá-las. Tínhamos nos transformado na propriedade e na montaria delas”<sup>31</sup>. Ele elabora uma hipótese sobre as perturbações que os acometiam e os punham “em contato com as mais estranhas paragens de nós mesmos”, “imagens que tomavam corpo” no inconsciente:

---

<sup>28</sup> PAZ, Octavio. 1984, p. 159.

<sup>29</sup> Idem, p. 161.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> *Une vague de rêves*, texto seminal do movimento surrealista, foi escrito por Louis Aragon e publicado na revista *Commerce* meses antes da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, de André Breton, no verão francês de 1924. O livro foi traduzido para o português 100 anos depois por Flávia Falleiros, seguido de posfácio e comentários sobre a tradução. ARAGON, Louis. *Uma vaga de sonhos*. Tradução, posfácio e notas de Flávia Falleiros. São Paulo: 100/cabeças, 2024, p. 28.

A existência de uma matéria mental, que a similitude das alucinações nos forçava a encarar como algo diferente do pensamento, algo de que o próprio pensamento, sobretudo em suas modalidades mais sensíveis, só poderia ser um caso particular. Nós experimentávamos essa matéria mental por seu poder concreto, por seu poder de concreção. Nós a víamos passar de um estado ao outro e, por essas transmutações, vislumbrávamos sua existência e éramos também informados sobre sua natureza. Víamos, por exemplo, uma imagem escrita que se apresentava primeiramente com a aparência do fortuito, do arbitrário, atingir nossos sentidos, despojando-se do aspecto verbal, para assumir modalidades fenomenais que sempre tínhamos pensado ser impossível provocar, fixas, fora de nossa fantasia. [...] Assim, imaginando algo recíproco à nossa experiência, toda sensação, todo pensamento a ser criticado, era reduzido a uma palavra. O *nominalismo absoluto* encontrava no surrealismo uma demonstração brilhante, e essa matéria mental de que eu falava, parecia-nos, enfim, ser o próprio vocabulário: *não há pensamento fora das palavras* – o surrealismo inteiro sustenta esta proposição. (Aragon, 2024, pp. 28-29)

A análise do filósofo Georges Sebbag (1942) sobre a influência de George Berkeley<sup>32</sup> no surrealismo e, particularmente, no pensamento de Aragon, revela uma conexão entre o idealismo subjetivo e o projeto surrealista. A inclinação de Aragon ao princípio nominalista, alinhado com as ideias de Berkeley, manifesta-se em sua concepção da mente como capaz de apreender “uma multiplicidade de relações, inclusive a da realidade”<sup>33</sup>. Esta visão se expande para englobar uma compreensão mais ampla da natureza do real e da experiência humana. Aragon, em sua reflexão sobre a surrealidade, vai além da percepção sensorial, propondo uma realidade que incorpora elementos tradicionalmente tomados como opostos ou exteriores ao real. Ele articula uma visão expandida, na qual o real estabelece relações com outros aspectos:

[...] nada fará ouvir a verdadeira natureza do real: que ele não passa de um vínculo como outro qualquer, que a essência das coisas não está de modo algum conectada à sua realidade, que há outros vínculos, além do real, que o espírito pode captar, e que eles também são primordiais, como o acaso, a ilusão, o fantástico, o sonho. Esses diversos aspectos estão

---

<sup>32</sup> O filósofo irlandês George Berkeley (1685-1753) é conhecido principalmente por suas contribuições à filosofia do empirismo e à teoria que ele chamou de “imaterialismo” (ou idealismo subjetivo). Ele argumentava que os objetos materiais só existem como ideias na mente de quem os percebe. Sua crítica ao materialismo e às noções abstratas de substância desafiou o pensamento filosófico de sua época. Para uma análise mais aprofundada de seu pensamento e influência na teorização do surrealismo, ver “Aragon, nominalista absoluto”. In: SEBBAG, Georges. *Patíbulo com para-raios: surrealismo e filosofia*. Tradução de Bruno Costa. São Paulo: 100/cabeças, 2023, pp. 105-130.

<sup>33</sup> SEBBAG, Georges. 2023, p. 119.

reunidos e conciliados num gênero, que é a surrealidade. (Aragon, 2024, p. 24)

Para Aragon, como vemos, o nominalismo figura como central em sua teorização do surrealismo. Para ele, “a imagem é palavra. A palavra é imagem”<sup>34</sup>, seja qual for a experiência que as anime. Quando profere que “não há pensamento fora das palavras”, ele nos informa que as palavras são a chave para entender o pensamento por imagens na tradição surrealista. Falleiros analisa:

[...] o pensamento e a experimentação do mundo se fazem através de imagens concretas: imagens que são, por sua vez, *obra concreta da linguagem*. Esta ideia encontra-se lapidarmente resumida numa curtíssima frase de Aragon, com ares de aforismo: "Só há pensamento nas palavras". Por conseguinte, entregar-se à busca das palavras equivale a adentrar a surrealidade. (Falleiros, 2024, p.77)

Como pudemos observar, a exploração da linguagem é o caminho para acessar o conceito da surrealidade. A visão expandida da realidade, oferecida por Aragon, onde o real é apenas um dos muitos 'vínculos' que o espírito pode captar, ressoa com o conceito de “ditado do pensamento”, “automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se pode exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento”<sup>35</sup> definido por Breton no *Manifesto do Surrealismo*, de 1924.

No campo literário, as experiências poéticas que exploravam o modo expandido de acessar a realidade eram experimentadas através da escrita automática. No campo artístico, entra em cena um novo tipo de procedimento que, para Breton e Aragon, foi vislumbrado como um **equivalente visual do pensamento por imagem do surrealismo**: a *collage* surrealista. Para termos uma ideia da importância do procedimento, que evoluiu da prática e foi transformada em conceito por Max Ernst<sup>36</sup>, alguns estudiosos atribuem à *collage* o surgimento da pintura surrealista<sup>37</sup>, e que artistas como “Magritte e Dalí

---

<sup>34</sup> FALLEIROS, Flávia. “A musa coletiva em seus anos de formação: testemunho, teoria e lirismo surrealistas em *Uma vaga de sonhos*, de Louis Aragon”. In: ARAGON, Louis. *Uma vaga de sonhos*. Tradução de Flávia Falleiros. São Paulo: 100/cabeças, 2024, pp. 57-92.

<sup>35</sup> BRETON, André. 2001, p. 40.

<sup>36</sup> ARBEX, Márcia. *Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst*. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, vol. 3, 1998, p. 79-92. No artigo, Arbex reflete sobre o processo criado pelo artista, relacionando-o com a noção de imagem poética surrealista.

<sup>37</sup> FABRIS, Annateresa. 2013, p. 95.

subordinaram inicialmente o conteúdo de sua pintura ao das *collages*<sup>38</sup>, desenvolvendo mais tarde a técnica de seu próprio gênio. O próprio artista, sem modéstia, chegou a afirmar tal fato, alegando ser a pintura surrealista uma importante conquista da *collage*<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> ALEXANDRIAN, Sarane. 1973, p. 97.

<sup>39</sup> ERNST, Max. 1982, p. 208.

### 1.3. A colagem nas vanguardas

A fim de analisar o procedimento pelas mãos de Penrose ou, ainda antes, como os integrantes do surrealismo compreendem esta linguagem, remontemos às origens e ao entendimento da colagem para as vanguardas do século XX.

#### 1.3.1. Apropriação, desvio, reinvenção

No início do século XX, no contexto das vanguardas europeias, os *papiers collés* criados por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) anunciavam uma ruptura com a noção tradicional de representação, evidenciando um interesse “na destruição e na reconstrução do espaço pictural, na busca de um novo vocabulário de formas”. Os artistas estavam à procura de “uma nova linguagem”<sup>40</sup>.

No âmbito do cubismo, que propunha a inovação formal na representação artística, o *papier collé* tinha o propósito de

dar a ideia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza. Tentamos nos livrar do *trompe l'oeil* para achar um *trompe l'esprit*.<sup>41</sup> (Picasso, 1964 *apud* Perloff, 1993, p. 95).

Os cubistas compreendiam o novo procedimento como uma técnica que evocava a apreensão da realidade ou a sua reprodução por meio da inserção de elementos concretos na tela (fig. 2), a exemplo de páginas de jornal, fotografias, retalhos de tecidos e papéis diversos.

Segundo Chénieux-Gendron, enquanto no cubismo a intenção da colagem é referencial (recusando imitar a natureza, ideia fundamental do movimento) e o uso do objeto colado “era o ponto de partida da organização do quadro, da sua sintaxe”, no surrealismo, sua função é semântica, “adquirindo um funcionamento metafórico no qual os elementos empregados eram tomados para representar algo diferente”<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> ARBEX, Márcia. 1994, p. 57-61.

<sup>41</sup> PICASSO, Pablo. Em conversação com François Gilot e Carlton Lake, em *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 70, cf. PERLOFF, Marjorie. 1993, p. 95.

<sup>42</sup> CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. 1992, p.80.



Figura 2. *Guitar, Sheet Music and Wine Glass* (1912). Pablo Picasso.  
([http://art-picasso.com/1910\\_21.html](http://art-picasso.com/1910_21.html))

A questão da tridimensionalidade foi herdada do conceito original do próprio movimento cubista, e não apenas isto, mas também a ideia de desfiguração dos objetos ou figuras. Nesse sentido, a colagem também invoca outras subversões como quando

[...] subverte todas as relações convencionais de figura-fundo, quando justapõe itens verdadeiros [...]. Cada elemento tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que o seu impulso seja o de solapar a própria referencialidade (Perloff, 1993, p.103).

Perloff nos lembra que os futuristas foram ágeis em adaptar aos seus próprios propósitos o modelo cubista: “em poucos anos, a colagem e os seus cognatos – montagem,

construção, *assemblage*<sup>43</sup> – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais”<sup>44</sup>.

Os futuristas, obcecados pela máquina-movimento-velocidade, expandiram o princípio da justaposição para diversas linguagens, incluindo a literatura, a música e o design gráfico. Entretanto, ela argumenta, não se tratava, nesse caso, de uma transgressão direta do *medium*, mas de uma reconfiguração conceitual: os futuristas elaboraram colagens não em termos materiais ou literais (apenas), mas como operação metafórica de montagem e deslocamento<sup>45</sup>. Para eles, como sabemos, a ordem era celebrar a modernidade, eliminar o ultrapassado valorizando o dinamismo, a energia, a força. Usaram a colagem como arte da propaganda. Em muitos casos, vale lembrar, flertando com a ideologia do movimento fascista.

Um bom exemplo de reconfiguração conceitual proposta pelo movimento é o uso radical da linguagem literária por meio das *parole in libertà*, expressão que passou a definir a estética da linguagem visual futurista. Rompendo com os limites da tradição, as palavras liberadas aparecem sem ordenação de signo ou relações sintáticas estruturadas, em arranjos tipográficos inovadores e artifícios onomatopaicos elaborados (fig. 3). A experiência da cidade moderna, com seus fluxos rápidos de informação, orienta o uso de elementos fragmentados e sobrepostos, propondo um ritmo visual novo que acompanha a velocidade e a simultaneidade da vida urbana.

---

<sup>43</sup> A autora reflete sobre a nomenclatura dos termos, argumentando que *collage* – termo originado do verbo francês *coller* e que significa “afixar”, “colar”, “pregar”, não é bastante amplo para abarcar “a diversidade da arte composta”. *Assemblage*, tanto em inglês como em francês, denota a junção de partes, e pode ser aplicada “tanto para as formas planas como para as tridimensionais”. Montagem refere-se habitualmente a relações temporais, como no teatro e na poesia (a colagem, em seu turno, refere-se às espaciais), com a primeira buscando “a integração de diversos constituintes combinatórios”, enquanto que a segunda caracteriza-se pela apresentação de elementos heterogêneos, “enfatizando a fragmentação” (p. 99). Ela segue sua reflexão para concluir que a colagem, tal como desenvolveu-se simultaneamente em países da Europa, Rússia e América “é distinta das ‘colações’ do século XIX pelo fato de que sempre implica a transferência de materiais de um contexto para o outro, ainda que o conceito original não possa ser apagado”, que se trata de um procedimento em que “cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso, em uma criação nova para produzir uma totalidade original” (remontando ao Grupo Mu, 1978), para terminar citando uma frase de Max Ernst (em suas *Écritures*, 1970): “*Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n’est pas la colle qui fait le collage*” (p.102).

<sup>44</sup> Idem, p. 99.

<sup>45</sup> Idem, p. 114.



Figura 3. *Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà*. (1914). Filippo Tommaso Marinetti. (<https://www.moma.org/collection/works/31450>)

A guerra se aproximava na Europa. Na Suíça, o movimento Dadá tomava forma. Desiludidos com o horror da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), um grupo de artistas começou a criar poesia e performance de natureza satírica e sem sentido. Em 1916, Hugo Ball (1886- 1927) funda, em Zurique, o Cabaré Voltaire e uma revista de nome *Dada*.

Os dadaístas rejeitaram a ordem moral moderna, a violência da guerra e as estruturas políticas responsáveis por sua deflagração. Em vez de buscar qualquer forma de harmonia ou conciliação, eles optaram por incorporar em suas práticas artísticas o ambiente de instabilidade.

Nesse processo, a fotomontagem destacou-se como um meio de experimentação estética e política. Explorando materiais impressos produzidos em massa, os dadaístas cortaram e remontaram imagens fotográficas para produzir composições em que a lógica da montagem substituía a representação tradicional. O procedimento servia como ferramenta para desmontar o discurso oficial e evidenciar as contradições sociais da época.

O caráter acessível da técnica, que não exigia formação acadêmica prévia, operava como uma negação da estética expressionista alemã então dominante e afirmava o projeto de antiarte. Essa abordagem, embora concebida como um gesto de recusa, foi absorvida e legitimada pelo circuito institucional das artes visuais.

Em 1920, em Berlim, é realizada a Primeira Feira Internacional Dadá. Entre os participantes, uma única mulher: Hannah Höch (vista de perfil, sentada à esquerda, fig. 4).



Figura 4: Primeira Feira Internacional Dadá, Berlim, 1920. © adoc-photos - Corbis/Getty Images (<https://www.britannica.com/biography/Hannah-Hoch#ref1204320>)

Hanna Höch (1889-1978) foi pioneira na apropriação e combinação de imagens e textos extraídos dos materiais de comunicação, ampliando criticamente as possibilidades expressivas da fotomontagem (fig. 5), sobretudo na abordagem das questões de gênero e representação feminina.



Figura 5: *Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen*, 1940. Hannah Höch. Em: *Hannah Höch*. London: Whitechapel Gallery, 2022, p. 165.

Em texto para o catálogo da exposição retrospectiva de sua produção (*Collage aus den Jahren 1916-1971*) na Academia de Belas Artes de Berlim, em 1971, Höch comenta “Zur Collage”:

The wide range of uses for photographs led to a new form of compressed utterance. Photomontage. This term was later subsumed in 'collage'. It means: stuck down, adjoining. The process of remounting, cutting up, sticking down, activating - that is to say, alienating - took hold in all different forms of art. And all kinds of intermediate forms arose as the process was tried out. [...] So it was necessary to find an all-embracing word for all these things. Perhaps even a word with some give in it. It came from France, after 1945 - the word 'collage'. In the visual arts it predominantly refers to a newly created entity, made from alienating components<sup>46</sup>. (Höch, 2022, p. 16)

---

<sup>46</sup> Tradução nossa: A ampla variedade de usos atribuídos à fotografia conduziu a uma nova forma de enunciação condensada: a fotomontagem. Este termo, posteriormente, foi incorporado sob a designação mais geral de "collage". Seu significado literal é: colado, adjacente. O processo de remontagem, recorte, colagem e ativação – ou seja, de alienação – disseminou-se por diferentes formas de arte. Diversos formatos intermediários surgiram à medida que esse procedimento era experimentado. Diante disso, tornou-se necessário encontrar uma palavra que englobasse todas essas manifestações. Talvez até um termo com certa

O *papier collé* pode ser compreendido como um dos marcos inaugurais de uma virada conceitual nas artes visuais (lembramos: na mesma época, Marcel Duchamp (1887-1968) submeteu seu ready-made *Fountain* (1917) a um salão de arte em Nova York; o urinol de porcelana assinado “R. Mutt” não foi exibido).

A introdução de elementos concretos dentro da obra pelo cubismo representou uma inovação formal, uma provocação sintonizada com as tensões e inquietações do início do século. O gesto rompia com a tradição e forçava um novo tipo de produção, mais analógica (sobretudo no caso do ready-made, levantando ainda a questão da escolha do artista). Essa operação de deslocamento material e ressignificação instaura um campo aberto para experimentações futuras, em que a ideia, o conceito se torna a matéria-prima da arte.

A colagem, ao longo do tempo, mantém-se como prática de apropriação e reinvenção, preservando seu caráter de desvio e contestação. Baseada na exploração de paradoxos, na utilização de materialidades diversas e na combinação de dimensões e técnicas distintas, articula realidade e inconsciente, tempo e espaço, texto e imagem. Ela antecipa o que viria a se tornar um dos procedimentos centrais da estética das vanguardas: a articulação de sentidos por meio da justaposição de fragmentos heterogêneos.

---

flexibilidade semântica. Ele veio da França, após 1945: a palavra "collage". No campo das artes visuais, passou a designar predominantemente uma entidade criada a partir de componentes alienados entre si.

### 1.3.2. A *collage* surrealista

Para os surrealistas, a *collage* foi transformada em procedimento poético por Max Ernst (1891-1976), que elaborou uma reflexão paralela à sua prática<sup>47</sup>, dando à técnica uma outra dimensão. Nas primeiras décadas do século passado, Ernst inicia sua produção de *collages* que, em quase sua totalidade, eram acompanhadas de inscrições textuais, consideradas legendas ou títulos muito extensos.

Escrito dez anos após a publicação do *Manifesto Surrealista*, o texto de Ernst *Qu'est-ce que le surréalisme ?*<sup>48</sup> abriu o catálogo da exposição coletiva surrealista realizada na Kunsthaus, em Zurique, em 1934. Trata-se de um texto fundamental para compreender as bases da concepção de uma teoria poética para o surrealismo, pois retoma os princípios e o alcance das técnicas reivindicadas pelo movimento que não dispunham de reconhecimento literário, a saber: “a escrita automática, o sono hipnótico, os textos coletivos e as *collages*”, todas elas surgidas como “interrogações do *hasard objectif*”<sup>49</sup>. Pela proposta de reformulação da linguagem poética, pelo rompimento com os padrões vigentes, pelo questionamento das normas do discurso, o surrealismo ainda chocava ou causava escândalo a cada exposição.

Ao passo que Ernst demonstrava as relações entre poesia e pintura, ele oferecia o suporte teórico em defesa das criações surrealistas, contribuindo na formulação de uma teoria poética para o movimento. Elaborado para abrir o catálogo de uma exposição, seu texto é importante não apenas por fornecer um olhar conceitual, criando uma base sobre a qual se pode navegar pelo conceito do surrealismo, mas sobretudo porque perpassa alguns aspectos que servem a uma compreensão mais profunda daquilo que é essencial para seus integrantes, como “o procedimento da escrita automática, o mito do autor, a questão da imagem surrealista e a definição da surrealidade”<sup>50</sup>.

Para abordar a composição poética e a concepção da imagem, Ernst recorre à aproximação de realidades distantes já manifestada em *L'Image* (1918), de Reverdy, ao efeito da arbitrariedade dos elementos e à faísca que se dá quando eles se encontram:

“O encontro ocasional sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” (Lautréamont) é, hoje, um exemplo universalmente conhecido, quase clássico, do fenômeno descoberto pelos

---

<sup>47</sup> ARBEX, Márcia. 1998, p. 79-92.

<sup>48</sup> ARBEX, Márcia. 2000, p. 212-228.

<sup>49</sup> Idem, p. 214.

<sup>50</sup> Idem, p. 216.

surrealistas, a saber, que *a aproximação de dois (ou mais) elementos de natureza aparentemente oposta sobre um plano de natureza oposta à deles, provoca as mais violentas deflagrações poéticas*.[...] Desta forma, percebemos que quanto mais arbitrário era o encontro dos elementos, mais certamente se produziria - através da centelha de poesia que dali jorraria - uma mudança completa ou parcial no sentido dos objetos. (Ernst, 1934, *apud* Arbex, 2000, p. 221)

O célebre trecho de *Os Cantos de Maldoror* (1869) de Lautréamont, do belo como “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”<sup>51</sup>, é tido como precedente da noção de imagem poética adotada pelo surrealismo. A formulação do poeta franco-uruguaio é entendida como símile do que os surrealistas nomeiam como *maravilhoso*. No seu entendimento, a aproximação de realidades distintas ou a recusa a uma única realidade desenvolve uma relação nova, um milagre, uma conciliação do real e do *maravilhoso* “num jogo dialético entre a negação do primeiro termo e a aceitação do segundo”<sup>52</sup>. Dessa nova relação, teria origem a surrealidade.

O efeito de contradição manifesto pela imagem de Lautréamont carrega o cerne da imagem poética surrealista, fenômeno que a escrita automática produzia e cujo procedimento análogo era buscado por pintores e escultores na elaboração da obra de arte<sup>53</sup>. Para Ernst, um fenômeno não vinculado necessariamente com uma estética, mas com uma necessidade de nosso intelecto de liberar memórias e se conectar a algo mais amplo e vasto, em experiências que borram os limites “das realidades de dentro e de fora”, ou seja, do mundo interior e exterior. Esse livre trânsito, ele explica, não teria a ver com uma cópia dos sonhos ou a construção de um universo paralelo, mas com se mover numa região de fronteiras entre esses dois mundos que, “apesar de ainda ser imprecisa, possui uma realidade completa (“surrealidade”) física e psíquica”<sup>54</sup>.

O surrealismo pregava a morte ao mito da autoria, ao poder criador do artista, exaltando o papel passivo “do ‘autor’ no mecanismo da inspiração poética” e denunciando, como contrário à inspiração, “qualquer controle ‘ativo’ da razão”<sup>55</sup>. Um fenômeno possível no nascimento do pensamento poético tanto do poeta quanto do pintor

---

<sup>51</sup> WILLER, Claudio. 2015, p. 31.

<sup>52</sup> FABRIS, Annateresa. 2013, p. 97.

<sup>53</sup> ARBEX, Márcia. 2000, p. 216.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 220.

(ou seja, do artista), no qual o automatismo joga um importante papel, liberando achados e “imagens”, numa saga contínua de exploração do inconsciente.

Para o surrealismo, a *collage* assume um papel de ruptura. É uma linguagem que opera via deslocamentos e fragmentação do real, marcada por uma “tensão constante entre subjetividade e objetividade”<sup>56</sup>. Ela é entendida como um procedimento poético que desvia objetos do seu sentido para despertá-lo numa nova realidade, uma linguagem que “inventa por completo coisas, pessoas e lugares que não existem”<sup>57</sup>.

### ***Collage surrealista, um equivalente visual das imagens verbais***

Breton e Soupault, tomados pela prática da escrita automática que experimentaram em *Les Champs Magnétiques*, texto fundador de 1919, vislumbraram no novo procedimento de Ernst um “estado de espírito” semelhante ao que vinham praticando em suas criações, entendendo a *collage* como “um equivalente visual que confirmava a validade das imagens verbais produzidas durante a escrita de textos automáticos”<sup>58</sup>.

Em seu ensaio *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*<sup>59</sup>, Breton reconhece que, a partir do trabalho de Ernst com as *collages*, um pintor poderia conseguir, no domínio plástico, a “liberação” que os escritores buscavam na poesia, ou seja, que o surrealismo poderia ter influência para além do domínio literário, como deixa explícito:

En effet, le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les collages de 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation visuelle absolument vierge mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud. [...] L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sort émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouleversement de la notion de relation).<sup>60</sup> (Breton, 1965, p. 64)

---

<sup>56</sup> FABRIS, Annateresa. 2013, p. 98.

<sup>57</sup> ARAGON, em *L'essai Max Ernst*, 1981, p.318-9, apud FABRIS, 2013, p.99.

<sup>58</sup> ARBEX, Márcia. 1998, p. 84.

<sup>59</sup> BRETON, André, in : *Surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965, pp. 49-82.

<sup>60</sup> Tradução nossa: De fato, o surrealismo imediatamente encontrou sua expressão nas *collages* de 1920, nas quais se traduz uma proposta de organização visual absolutamente virgem, mas correspondente ao que foi buscado na poesia por Lautréamont e Rimbaud. O objeto exterior tinha rompido com seu campo habitual, as partes que o constituíam, tinham, de algum modo, se emancipado dele, estabelecendo com outros elementos relações inteiramente novas, que escapavam do princípio de realidade, sem deixar de ter consequências no plano real (subversão da noção de realidade).

Em outro texto de *Le Surréalisme et la Peinture* (1965), de 1942, Breton enaltece a importância do artista alemão como figura surrealista – “Mas para mim o espírito que habita Max Ernst nunca foi prisioneiro do invólucro humano [...] Pelos primeiros sinais que ele me deu, por volta de 1919, entendi que havia algo completamente diferente acontecendo”; alude ao seu procedimento-conceito inovador, “Esses sinais, em que o julgamento prosaico e rotineiro só conseguia ver *collages*, no entanto, eram cartões de visita fabulosos!” e o coloca em um lugar privilegiado de contribuição na busca por novos mitos, como alguém capaz de criar um novo sistema de significado e compreensão que transcende os mitos antigos e tradicionais<sup>61</sup>.

Para oferecer uma conceituação da *collage* surrealista, Ernst a definiu como “algo parecido com a alquimia da imagem visual. Milagre da total transfiguração dos seres e objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico”<sup>62</sup>. Ele faz um paralelo com a “alucinação simples”, reivindicada por Rimbaud, em *Une saison en enfer* (*Uma temporada no inferno*, 1873), citando-o:

Las antiguallas poéticas tenían una buena parte de mi alquimia del verbo. Me acostumbré a la alucinación simple: veía sin la menor vacilación una mezquita en vez de una fábrica, una escuela de tambores formada por los ángeles, calesas por los caminos del cielo, un salón al fondo de un lago; los monstruos, los misterios, un título de vodevil alzaban espantajos ante mí. ¡Pues expliqué mis sofismas mágicos con alucinaciones de las palabras! (Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*).<sup>63</sup> (Ernst, 1982, p. 198)

Ernst narra como se deu sua descoberta:

Un día de 1919, encontrándome en un día lluvioso, en una ciudad a orillas del Rhin, me sorprendió la obsesión que ejercían sobre mi mirada excitada las páginas de un catálogo ilustrado en el que figuraban objetos destinados a la demostración antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica y paleontológica. Encontré reunidos en el catálogo elementos de figuración tan distantes que la misma absurdidad del

---

<sup>61</sup> BRETON, André. 1965. “Vie légendaire de Max Ernst précédé d’une brève discussion sur le besoin d’un nouveau mythe”. pp. 155-165.

<sup>62</sup> ERNST, Max. “La colocación bajo whisky marino”. In: \_\_\_\_\_. *Escrituras*. Tradução de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1982, pp. 197-210. O texto original foi publicado em 1937, nos *Cahiers d'Art*, nº 6-7.

<sup>63</sup> Tradução nossa: “A velharia poética tinha uma boa parte da minha alquimia do verbo. Me acostumei à simples alucinação: via sem a menor hesitação uma mesquita em vez de uma fábrica, uma escola de tambores formada pelos anjos, carruagens pelos caminhos do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios, um título de *vaudeville* levantavam espantalhos diante de mim. Bem, eu expliquei meus sofismas mágicos com alucinações de palavras!”

conjunto provocó en mí una intensificación súbita de las facultades visionarias e hizo nacer una sucesión alucinante de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan a los recuerdos amorosos y a las visiones de duermevela. Tales imágenes, a su vez, reclamaban planos nuevos para encontrarse en un nuevo territorio desconocido (el plano de no-conveniencia). Bastaba entonces con añadir sobre aquellas páginas de catálogo, pintando o dibujando, y limitándome a reproducir dócilmente lo que se veía en mí, un color, un bosquejo, un paisaje extraño a los objetos representados, el desierto, un cielo, un estrato geológico, un entarimado, una sola línea recta que representara el horizonte, para obtener una imagen fiel y fija de mi alucinación y transformar en dramas que revelan mis deseos más secretos lo que anteriormente no eran sino unas triviales páginas publicitarias.<sup>64</sup> (Ernst, 1982, p. 203)

Em *Max Ernst Loplop - L'artiste et son double* (1997), Werner Spies, historiador de arte que organizou exposições e escreveu diversos livros sobre Ernst, afirma:

Son œuvre tout entier repose sur une conception du collage qui vise à introduire la confusion dans les éléments sémantiques : toiles, dessins, collages, frottages, sculptures et textes sont fondés sur une esthétique associant aux structures et aux textures des images accessibles à tous et qui, avant d'être découpées, n'avaient guère qu'une signification pratique et dénuée d'émotion<sup>65</sup>. (Spies, 1997, p.19)

Tanto no nível do texto como da imagem, Ernst criava imagens que negavam propriedades físicas elementares ou aparentavam ser de ordem alucinatoria, feitas a partir de elementos de naturezas opostas, difíceis de serem traduzidas em linguagem prática.

---

<sup>64</sup> Tradução nossa: Um dia de 1919, encontrando-me em um dia chuvoso, em uma cidade às margens do Reno, fiquei surpreso com a obsessão que as páginas de um catálogo ilustrado exerciam sobre meu olhar excitado no qual figuravam objetos destinados à demonstração antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica e paleontológica. Encontrei reunidos no catálogo elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo do conjunto provocou em mim uma súbita intensificação das facultades visionárias e fez nascer uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas, que se sobrepujam entre si com a persistência e a rapidez que caracterizam as memórias amorosas e as visões de adormecer. Tais imagens, por sua vez, exigiam novos planos para se encontrar em um novo território desconhecido (o plano de não conveniência). Bastava então adicionar sobre aquelas páginas de catálogo, pintando ou desenhando, e me limitando a reproduzir docilmente o que se via em mim, uma cor, um esboço, uma paisagem estranha aos objetos representados, o deserto, um céu, um estrato geológico, um piso, uma única linha reta que representasse o horizonte, para obter uma imagem fiel e fixa de minha alucinação e transformar em dramas que revelam meus desejos mais secretos o que antes não eram senão umas páginas publicitárias triviais.

<sup>65</sup> Tradução nossa: Sua obra inteira repousa sobre uma concepção da *collage* que visa introduzir a confusão nos elementos semânticos: telas, desenhos, *collages*, *frottages*, esculturas e textos são baseados em uma estética que associa estruturas e texturas de imagens acessíveis a todos e que, antes de serem recortadas, tinham pouco mais que um significado prático e desprovido de emoção.

Tais imagens produziam um efeito de faísca poética, a "*étincelle*", para os surrealistas, uma espécie de luz que emana da imagem.

Notemos que, em suas primeiras *collages*, ele fazia uma associação de um texto a uma imagem, criando uma espécie de “poema-duplo”<sup>66</sup>. A prática consistia em adicionar palavras esparsas ou frases insólitas, usando jogos de palavras ou mesmo criando novas, em inscrições ou legendas que ganhavam caráter poético.

Para entender o procedimento operado por Ernst na composição das imagens, tomemos a explicação de Louis Aragon em *La peinture au défi* (1930), em que o poeta sintetiza as técnicas empregadas por Ernst em dois mecanismos<sup>67</sup>: os elementos usados por ele “eram tomados para representar o que já haviam representado, ou então, por meio de uma espécie de metáfora absolutamente nova, representar algo absolutamente diferente”.

Da mesma forma, para acompanhar as imagens, Ernst tomava emprestadas inscrições de catálogos, revistas e dicionários, muitas vezes misturando idiomas, para assim criar textos que não podiam ser interpretados apenas como um título ou uma legenda. Recorremos aqui novamente a Aragon, em seu *L’essai Max Ernst*, nas palavras de Fabris:

Aragon define a *collage* de Ernst como “uma pintura ‘legendária’, isto é, que é necessário ler, com seus títulos ou comentários escritos, (...) a *collage* entendida desse modo nada mais é que um desafio lançado à pintura, é um autêntico poema, não digo isso em sentido figurado: podem-se amiúde ler, com o que está pintado ou colado, as linhas de um poema em prosa.” (Fabris 2013, p. 101, Cf. Louis Aragon, p. 318)

Como procedimento plástico e poético, a *collage* é uma forma subversiva de conceber a arte. É subversiva também no âmbito literário. Ernst estabelece, a partir do procedimento que executa para adicionar frases, títulos ou legendas nas *collages*, um “sistema duplo” de geração de significado, quando utiliza como material “unidades de imagem-texto”<sup>68</sup> que produzem sentido apenas enquanto estão juntas. E curiosamente, estas inscrições, esses títulos que ele inventa, não explicam coisa alguma. É uma forma de operação que duas vezes subverte o estado das coisas, considerando que legendas e títulos oferecem comumente uma chave de leitura ou descrição.

---

<sup>66</sup> ARBEX, Márcia. 1998, p. 83.

<sup>67</sup> Idem, p. 85.

<sup>68</sup> Ibidem.

Em Ernst, as legendas fornecem fragmentos de sentido, soam quebradas, e observar a imagem para tentar compreender o sentido global da inscrição parece inútil, assim como o movimento contrário. Desta forma, uma espécie de labirinto se estabelece, oferecendo caminhos e possibilidades de leitura, em que o uso da imaginação é exigido de quem lê. Este efeito pode ser observado na obra de Penrose, sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante. Como explica Arbex, o leitor somente irá realizar uma leitura da obra “a partir da relação entre o texto e a imagem, do vínculo que estabelece entre esses dois sistemas semióticos”<sup>69</sup>. Ela complementa: “texto e imagem só significam juntos e em sua relação recíproca, o que justifica sua denominação de poema-duplo”<sup>70</sup>.

Ainda considerando o fenômeno do poema-duplo, conceito fundamental para nossa análise de *Dons des Féminines*, as inscrições das legendas poéticas muitas vezes se desenvolvem em forma de poemas, apresentando uma “precisão gramatical” contrastante com o conteúdo das associações das palavras, remontando novamente a *Les Champs Magnétiques*, de Breton e Soupault, e à escrita automática, em que se faz uso de um expediente onde “uma sintaxe correta se opõe à incoerência semântica do texto”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Idem, p. 87.

<sup>70</sup> Idem, p. 89.

<sup>71</sup> Idem, p. 87.

### 1.3.3. A *collage* de Valentine Penrose

Precisamente, essa formulação das *collages* inventadas por Ernst, que são ao mesmo tempo textuais e visuais, pode ser reconhecida em Penrose. No caso dela, este processo de criação que expande o procedimento poético da *collage* para a escrita foi denominado por Georgiana Colvile, organizadora da antologia da poeta, “*écriture-collage*”<sup>72</sup>. Colvile defende que os deslocamentos frequentes de significantes, a fragmentação do sentido, as inversões e a justaposição de palavras que causam embaralhamento dos sentidos conferem a *Dons des Féminines* um “*effet de collage*” – descrição similar à análise de Arbex, quando explica a correspondência de justaposição de palavras na frase à dos elementos icônicos na *collage*, ao falar do poema-duplo. Estamos diante de uma linguagem que, assim como a dos sonhos, condensa idiomas diferentes, o pictural e o verbal, uma linguagem desafiadora das convenções literárias e artísticas e frequentemente empregada pelos surrealistas em sua expressão poética.

Colvile observa que apesar de *Dons des Féminines* ser a única obra de Penrose que contém as *collages* da poeta, “todo seu *corpus* é composto por elementos visuais”<sup>73</sup>. Ela explica como sua escrita transgride os limites entre linguagens, operando via analogias na composição da imagem poética visual e verbal, e o efeito que tal procedimento gera:

D'essence interdisciplinaire, l'écriture de Valentine Penrose transgresse souvent le purement littéraire pour adopter les techniques picturales inventées par divers peintres surréalistes de ses amis, comme le « frottage » de Max Ernst et le « fumage » de Wolfgang Paalen. Le premier processus consistait à « irriter » une surface afin d'y révéler des formes et des schémas inattendus, le second, au contraire, s'employait à voiler et à déformer l'image préliminaire avec de la fumée. De façon analogue, Valentine Penrose tend à transformer l'image première, au lieu de la filer. À la manière de ses collages proprement dits, y compris ceux de *Dons des Féminines* (1951) [...] la dislocation fréquente de la chaîne des signifiants et la fragmentation des textes penrosiens créent d'emblée un « effet de collage ». <sup>74</sup> (Colvile, 2001, p. 19)

<sup>72</sup> COLVILE, Georgiana. 2001, p. 19.

<sup>73</sup> COLVILE, Georgiana. 1996, p. 85.

<sup>74</sup> Tradução nossa: Interdisciplinar em sua essência, a escrita de Valentine Penrose muitas vezes transgride o puramente literário para adotar as técnicas pictóricas inventadas por vários pintores surrealistas entre seus amigos, como a “*frottage*” de Max Ernst e a “*fumage*” de Wolfgang Paalen. A primeira envolvia “irritar” uma superfície para revelar formas e padrões inesperados, enquanto a segunda envolvia ocultar e distorcer a imagem preliminar com fumaça. Da mesma forma, Valentine Penrose tende a transformar a imagem inicial, em vez de mostrá-la. Como em suas *collages* propriamente ditas, incluindo aquelas em *Dons des*

A combinação de expressão verbal e visual em Penrose gera inúmeras leituras possíveis, e seus elementos ficam simultaneamente ligados e contrastados, recusando um olhar único sobre o livro. A escolha da poeta por utilizar duas línguas, francês e inglês – nos moldes do que Ernst empregava em algumas de suas obras – pode ser compreendida como “uma estratégia que reforça a ambiguidade”<sup>75</sup>, um procedimento criativo que emula o “efeito de *collage*” na obra, uma vez que a ambiguidade está no cerne do gesto criador:

Ambiguity is a prevailing theme throughout the *collage* process: selection of some images necessitates the rejection of others; the assembly of selected fragments depends on the decomposition or cutting into pieces of the source material; displacement of verbal and visual elements generates the semiotic polyvalence expressed in the monolithic form of the book.<sup>76</sup> (Humphreys, 2006, p. 378)

O uso de expressões de duplo sentido, “inversões complicadas na ordem do texto, frases abertas, combinação de palavras e palavras incomuns”<sup>77</sup> é uma característica que atravessa toda sua obra. Em *Dons de Féminines*, este atributo é potencializado pela apresentação em três formas de expressão: a língua francesa, a língua inglesa e a *collage*. Tal composição exige do leitor uma “leitura em espiral”<sup>78</sup>, movimentando-se entre a compreensão do texto e da imagem. Uma operação que requer transferências constantes entre os dois modos de interpretação, nos convidando a mergulhar em uma espécie de “labirinto semântico”:

C’est ainsi que le parcours « en spirale » de *Dons des Féminines*, à l’origine de sa poétique de fuite, invite le lecteur-spectateur à poursuivre les sens multiples et fuyants du livre, à se plonger dans une sorte de labyrinthe sémantique. Si l’on tourne la page trop vite, si l’on fait preuve d’un moment d’inattention (ce qui arrive fréquemment lorsque les sens sont trop sollicités), le fil narratif sera rompu et il faudra donc une respectature ainsi qu’une relecture. De cette manière, les rapports intermédiaires dans *Dons des Féminines* permettent de multiplier les

---

*Féminines* (1951) [...] o deslocamento frequente da cadeia de significantes e a fragmentação dos textos de Penrose criam imediatamente um ‘efeito de *collage*’.

<sup>75</sup> FABRIS, Annateresa. 2013, p. 101.

<sup>76</sup> Tradução nossa: “A ambiguidade é um tema predominante em todo o processo de *collage*: a seleção de algumas imagens exige a rejeição de outras; a montagem de fragmentos selecionados depende da decomposição ou do corte em pedaços do material de origem; o deslocamento de elementos verbais e visuais gera a polivalência semiótica expressa na forma monolítica do livro”.

<sup>77</sup> COLVILE, Georgiana. 1996, p. 88.

<sup>78</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 57.

potentiels sens au lieu de les fragmenter entre les divers langages.<sup>79</sup>  
(Kearney, 2019, p. 59)

Em seus escritos, Penrose opera com as imagens poéticas como se manipulasse imagens pictóricas – fragmentos de materiais pré-existentes que ela recorta e cola para compor a *collage*. Segundo Chénieux-Gendron, “no campo das artes visuais, desenvolvem-se paralelamente toda uma prática e toda uma reflexão surrealista sobre a *collage*, cujo funcionamento evoca o da imagem: é o seu equivalente plástico”<sup>80</sup>. Quando Gendron afirma que a *collage* é o equivalente plástico da imagem poética, ela nos oferece uma explicação para o procedimento de Penrose em seu *Dons des Féminines* no que diz respeito aos mecanismos de equivalência entre o pictural e o verbal observados na obra.

Nesse mesmo movimento de equivalência entre o pictórico e o verbal, Kearney observa que as imagens produzidas por Penrose operam como figurações literais de metáforas poéticas<sup>81</sup>. Para a autora, as *collages* presentes nas páginas da direita do livro retomam elementos dos poemas dispostos à esquerda, compondo uma rede de ressonâncias visuais e textuais. Segundo Kearney, o leitor é inicialmente conduzido pela leitura do poema em francês, situado no canto superior esquerdo, seguido por sua versão inglesa – que não é uma autotradução, como iremos aprofundar mais adiante. À direita, as *collages* dialogam com os poemas, criando uma “ilusão de harmonia”: os textos seriam, assim, percebidos como “versões textuais das imagens”<sup>82</sup>. A encenação do conjunto das páginas duplas – poema em francês, versão em inglês e *collage* – sugere uma transposição intermediática de sentidos, cuja ordem, mimetismo e literalidade reforçam o efeito de unidade. Penrose, ao tornar metáforas poéticas em imagens literais, usa estratégias recorrentes de jogo entre os registros; ora hiperbolizando, ora reiterando visualmente os deslocamentos semânticos sugeridos nos poemas.

As figuras de linguagem são a matéria fundamental da imagem poética surrealista, e os *romans-collages* de Ernst e Penrose, fiéis “à ideia de desdobramento da linguagem

---

<sup>79</sup> Tradução nossa: O percurso em espiral de *Dons des Féminines*, a fonte de sua poética de fuga, convida o leitor-espectador a buscar os significados múltiplos e elusivos do livro, a mergulhar em uma espécie de labirinto semântico. Se a página for virada muito rapidamente, se houver um lapso momentâneo de atenção (o que geralmente acontece quando os sentidos são sobrecarregados), o fio narrativo será quebrado, e o leitor terá que retornar e reler. Dessa forma, as relações intermediáticas em *Dons des Féminines* permitem que os significados potenciais sejam multiplicados, em vez de fragmentados entre os vários idiomas.

<sup>80</sup> CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. 1992, p. 79.

<sup>81</sup> KEARNEY, Beth. 2020, p. s/n.

<sup>82</sup> Idem, p. s/n.

plástica em linguagem pictural e verbal”<sup>83</sup>, são exemplares da prática do movimento, configurando-se como expressões de uma realidade poética defendida pelos surrealistas.

---

<sup>83</sup> ARBEX, Márcia. 1994, p.60.

#### 1.4. O roman-collage

Nessa prática de desdobramento da linguagem, nasce o “roman-collage”, inaugurado por Ernst. São de sua autoria os célebres *romans-collages* *La femme 100 têtes* (*A mulher 100 cabeças*, 1929), *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (*Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo*, 1930) e *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (*Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais*, 1934), obras criadas a partir de *collages* de gravuras e revistas antigas<sup>84</sup>, acompanhadas de legendas poéticas.

Annateresa Fabris, em artigo intitulado *Os folhetins perversos de Max Ernst* (2010) dissecou a estrutura dessas três obras do autor. Repletas de ambiguidade, erotismo, violência, desejo sexual e crítica social, as narrativas “propõem uma figuração excessiva e paradoxal do imaginário”<sup>85</sup>, apresentando objetos e seres da ordem do fantástico, que atuam em relações desconcertantes. Situações chocantes se desenrolam nas páginas do romance, e as composições de imagem e texto provocam os sentidos.

No primeiro deles, *La femme 100 têtes* (*A mulher 100 cabeças*, 1929), o “recalque do desejo sexual” é o teor dominante, acompanhado de uma “falsa segurança proporcionada pelo interior burguês”<sup>86</sup>. As *collages* são apresentadas ao lado de legendas enigmáticas, e uma sensação de perturbação vai se estabelecendo através de uma narrativa que não segue o fluxo começo-meio-fim. A desorientação culmina quando o leitor se depara com a última imagem do romance (fig. 6), que é a repetição da primeira, seguida das palavras “*Fin et suite*” (“Fim e continuação”).

---

<sup>84</sup> Fabris nos oferece uma lista de fontes que Ernst usou para criar seus romances. Cito: “Ernst constituiu seu repertório visual a partir de um número restrito de fontes: ilustrações de folhetins publicados em *Le Petit Journal* e no semanário *L’Ouvrier*, e de romances populares editados nas últimas décadas do século XIX como *Martyre* (*Mártir*, 1886), de Alphonse d’Ennery, *Mam’zelle Misère* (*Senhorita Miséria*, 1892), de Pierre Decourcelle, *Les trois majors* (*Os três majores*), de Lucien Huard, *La grande Iza* (*A grande Iza*, 1882), *Iza, Lolotte et compagnie* (*Iza, Lolotte e companhia*, 1882), *La femme du mort* (*A mulher do morto*, 1897), de Alexis Bouvier, e *Les damnés de Paris* (*Os condenados de Paris*, 1884), de Jules Mary. Além disso, usa como fontes as ilustrações concebidas em 1865 por Gustave Doré para *Paradise lost* (*Paraíso perdido*), de John Milton; os desenhos de Sylvain Goudemare e Antoine-France Claude para *Mémoires de Monsieur Claude* (*Memórias do Senhor Claude*, 1881-1883), de autoria de Antoine Claude, chefe da Polícia de Paris entre 1859 e 1875; uma edição ilustrada de *Drácula*, de Bram Stoker; e a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (*Iconografia fotográfica do Salpêtrière*).” In: FABRIS, Annateresa. *Os folhetins perversos de Max Ernst*. Anuário de Literatura, ISSN: 2175-7917, vol. 15, n. 1, 2010, pp. 166-7.

<sup>85</sup> Idem, p. 159.

<sup>86</sup> Idem, p. 156.

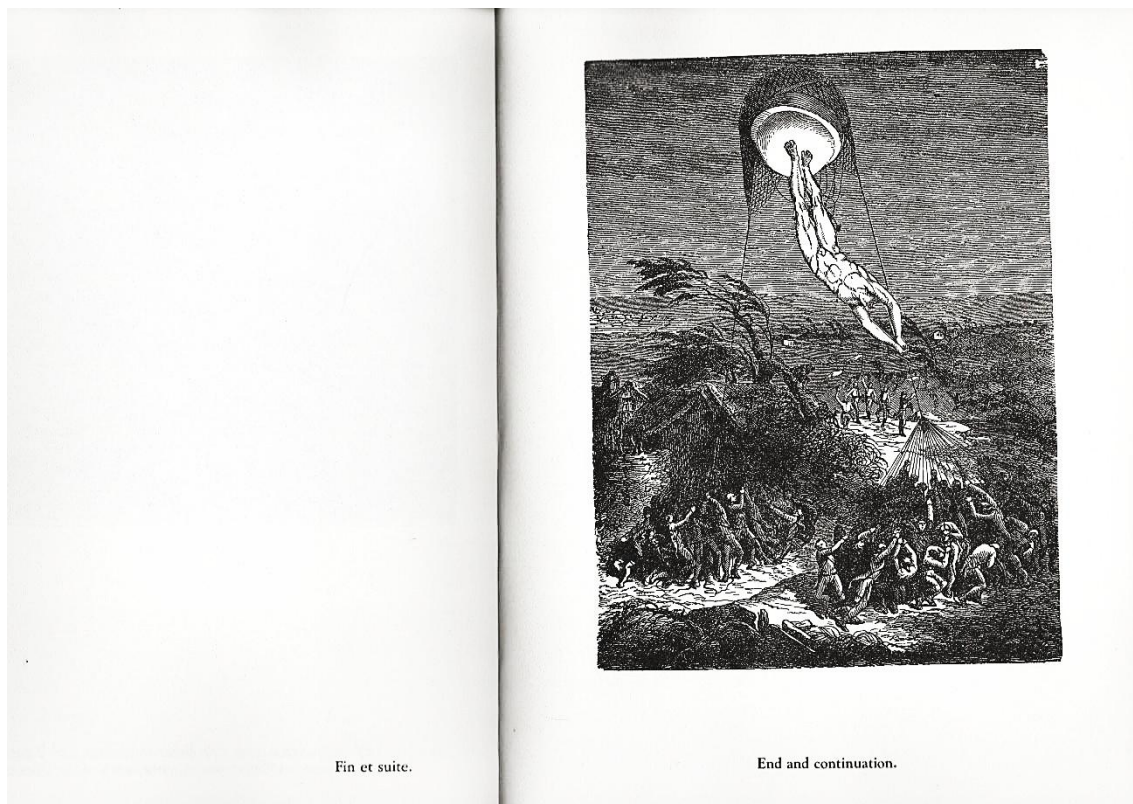


Figura 6: *Fin et suite*. Max Ernst. Em: *The hundred headless woman*. Garden City, New York: Dover Publications, 2017, pp. 324-325.

O livro foi publicado originalmente em 1929 em Paris, pela Editions du Carrefour, com prefácio de André Breton, que enaltece o gênio no autor e a singularidade da obra:

One awaited, finally, *The Hundred Headless Woman* because one knew that in our day Max Ernst is the only one to have severely refused those considerations that for other artists refer to "form" [...] Because one knew that Max Ernst was not the man to draw back from anything that might widen the modern field of vision and provoke the innumerable illusions of true recognition that we alone must choose to see in the future and in the past. Because one knew that Max Ernst's is the most magnificently haunted brain of our day, by that I mean the one that knows it is not enough to send a new boat into the world, even a pirate ship, but instead to build the ark and in such a way that, this time, it is not the dove that returns, but the raven<sup>87</sup>. (Breton, 2017, p. 11)

<sup>87</sup> Tradução nossa: Aguardava-se, finalmente, *La femme 100 têtes*, porque se sabia que, em nossos dias, Max Ernst é o único a ter recusado severamente aquelas considerações que, para outros artistas, se referem à "forma" [...] Porque se sabia que Max Ernst não era homem de recuar diante de qualquer coisa que pudesse ampliar o campo de visão moderno e provocar as inúmeras ilusões de verdadeiro reconhecimento que só nós devemos escolher ver no futuro e no passado. Porque se sabia que o cérebro de Max Ernst é o mais magnificamente assombrado de nossos dias, com isso quero dizer aquele que sabe que não basta lançar um novo barco ao mundo, mesmo que seja um navio pirata, mas sim construir a arca de tal forma que, desta vez, não é a pomba que retorna, mas o corvo. In: ERNST, Max. *The hundred headless woman*. New York:

Em *La femme 100 têtes*, Ernst deixa evidente uma crítica aos costumes, à religião católica, ao acúmulo de bens, atacando “as estruturas esclerosadas da sociedade ocidental”<sup>88</sup>. A obra relata as situações vividas por uma mulher chamada Wirrwarr, Perturbação e Germinal, razão pela qual, Fabris argumenta, alguns críticos apontam referência à Virgem Maria. Logo no início, deparamo-nos com três *collages* acompanhadas das legendas *L'immaculée conception manquée, La même, pour la deuxième..., ...et la troisième fois manquée*.<sup>89</sup> (fig. 7). Por três vezes, a Imaculada Conceição fracassa. O que se segue são sequências de *collages* que funcionam em blocos, com textos que as acompanham divididos em capítulos numerados, mas que não demarcam temas específicos.

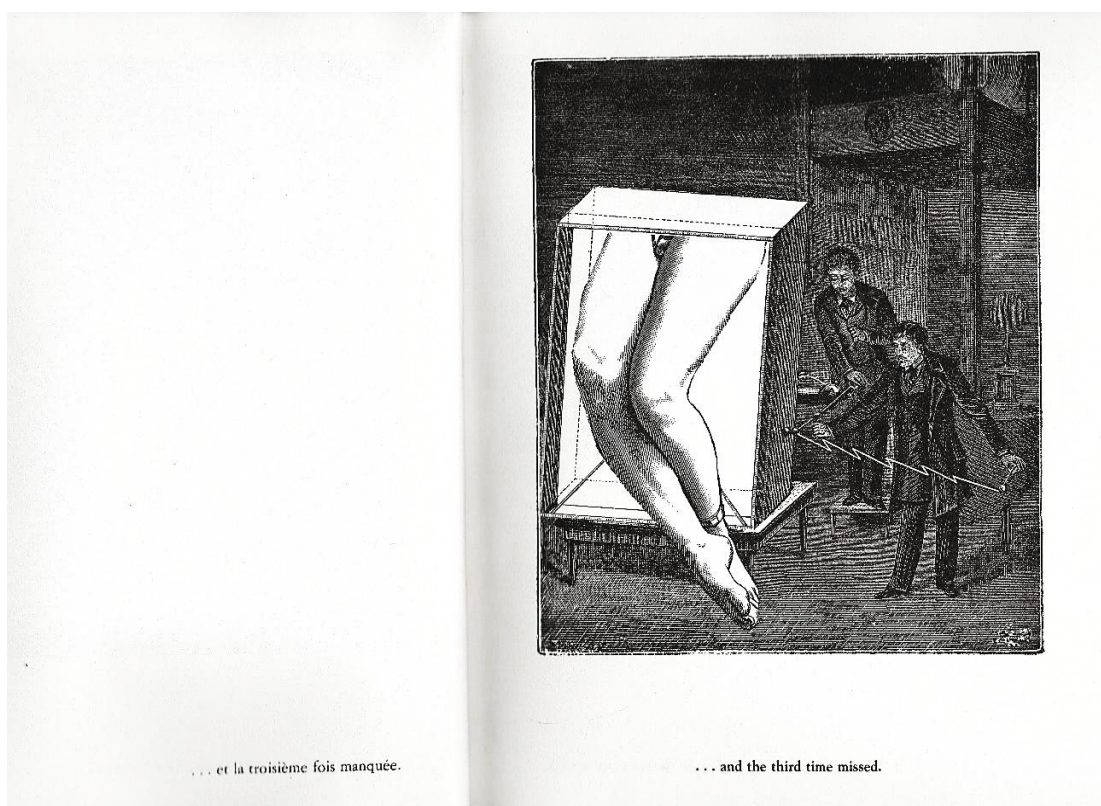


Figura 7: *et la troisième fois manquée*. Max Ernst. Em: *The hundred headless woman*. New York: Dover Publications, 2017, pp. 20-21.

---

Dover Publications, 2017. Esta edição de *La femme 100 têtes* é a republicação integral da tradução feita por Dorothea Tanning (1910-2012), baseada na tradução de George Brazillier, de 1981. Tanning foi uma artista americana conhecida principalmente por suas pinturas. Além de pintora, foi escultora, escritora e poeta, mantendo uma carreira artística ativa por mais de setenta anos. Foi companheira e esposa de Max Ernst de 1946 até a morte dele, em 1976.

<sup>88</sup> FABRIS, Annateresa. 2010, p. 158.

<sup>89</sup> ERNST, Max. 2017, pp. 16-21.

Seu segundo *roman-collage*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (*Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo*, 1930), exhibe outra organização. Inicia-se com um texto breve, no qual a trama e as personagens são apresentadas ao leitor. Ao longo do romance, as legendas descrevem passagens do enredo: aos 16 anos, Marceline-Marie sonha o sonho do título, do qual podemos ver as imagens, e logo no início do primeiro capítulo, a jovem noviça se divide em duas pessoas (fig. 8). A história é uma “interpretação parodística da vida de Santa Teresa de Lisieux, e traz as marcas das leituras do Marquês de Sade, de Sigmund Freud e, possivelmente, de Jean-Martin Charcot”<sup>90</sup>. A paródia de Ernst é anticlerical, violenta, bizarra e, segundo Fabris, confere à histeria “uma conotação claramente libidinosa”<sup>91</sup>. Vale lembrar como os surrealistas a interpretam: “A histeria não é um fenômeno patológico e pode ser considerada, para todos os efeitos, um meio de expressão supremo”<sup>92</sup>.

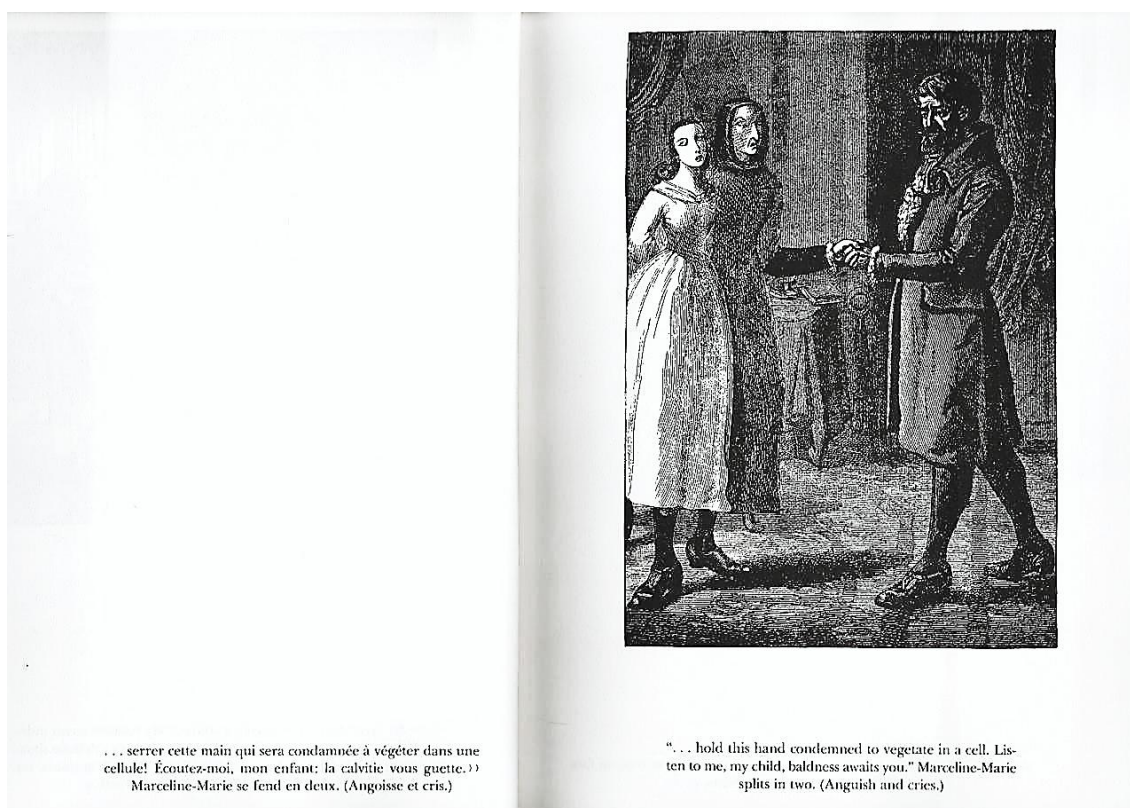


Figura 8: *Serre cette main qui sera...* Max Ernst. Em: *A little girl dreams of taking the veil*. New York: Dover Publications, 2017, pp. 18-19.

<sup>90</sup> FABRIS, Annateresa. 2010, p. 160.

<sup>91</sup> Idem, p. 162.

<sup>92</sup> L.A. e A.B (Louis Aragon e André Breton). “Histeria”. In: BRETON, André, ÉLUARD, Paul. *Dicionário abreviado do surrealismo*. Tradução de Diogo Cardoso. São Paulo, 100/cabeças. 2024, p. 48.

Na narrativa de Ernst, Marceline-Marie é violentada aos sete anos, no dia em que perde os dentes de leite, como o autor nos conta na introdução: “O indivíduo, não contente em forçá-la, quebrou todos os seus dentes com a incrível ferocidade de uma grande pedra”<sup>93</sup>. O evento acontece no mesmo dia em que a ela é negada a sua primeira comunhão. Após o acontecido, ela retorna ao reverendo e, mostrando sua boca ensanguentada, lhe diz: “Agora eu posso comungar, pois não tenho mais dentes de leite”<sup>94</sup>. Em seguida, ela envia ao seu pai, pelo pombo-correio, a seguinte mensagem: “Oh! Estou tão feliz! Quão certo você estava ao dizer que o dia da primeira comunhão é o dia mais feliz da nossa vida. Laudate dominum de coelibus catalinena”<sup>95</sup>.

A narrativa é obscena e perturbadora, e poderíamos analisar, num exercício de leitura à luz da interpretação à qual muitos livros ou objetos estéticos são submetidos em nossos dias atuais, que o autor produziu uma obra que dirige alta dose de violência à figura feminina, uma criança (que cresce até os 16 anos), além de bastante eloquente em seu teor sexual: corvos, ratos, besouros e gafanhotos são convidados a adentrar o vestido de Marceline-Marie, que se alegra com sua presença (...*hop là! hop là!*) (fig. 9).

Como em *La Femme 100 têtes*, a protagonista aqui também é uma paródia de uma figura religiosa, santa Thérèse Martin<sup>96</sup>, noviça no convento de Lisieux que, em 1925, foi canonizada por Pio XI (Santa Teresinha do Menino Jesus).

---

<sup>93</sup> ERNST, Max. 2017, p. 9.

<sup>94</sup> Idem, p. 9.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> FABRIS, Annateresa. 2010, p. 162.

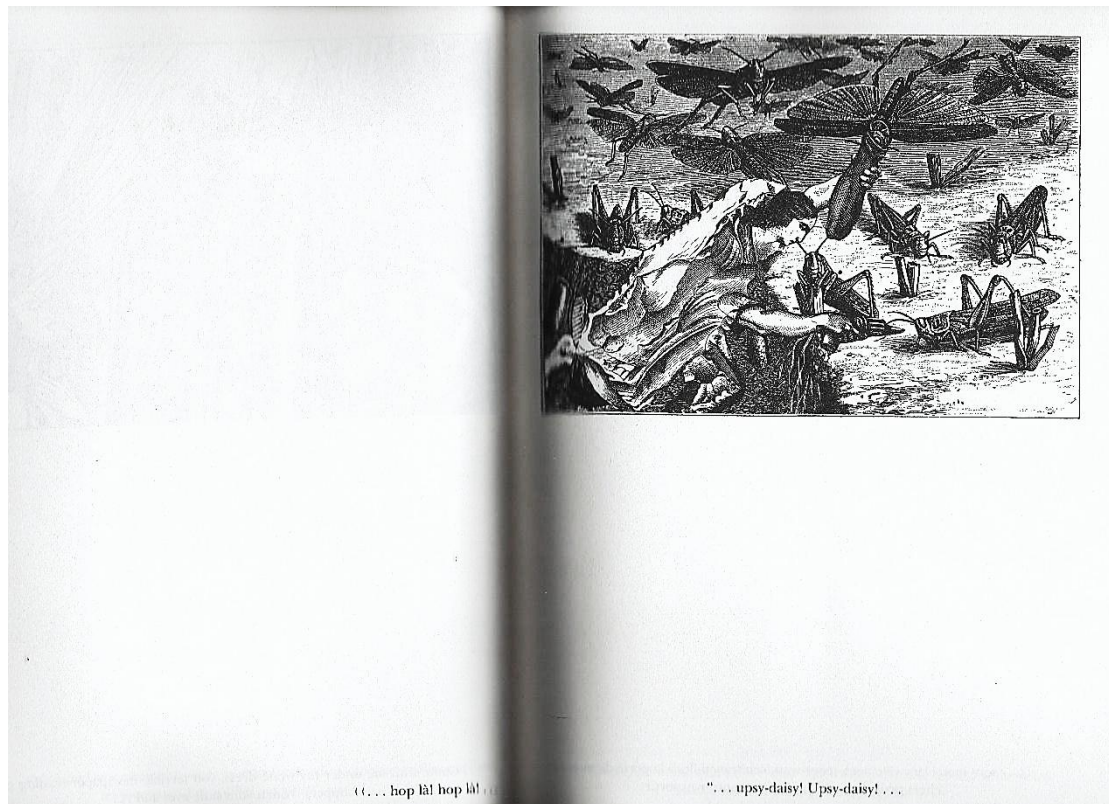


Figura 9: *hop là ! hop là !* Max Ernst. Em: *A little girl dreams of taking the veil*. New York: Dover Publications, 2017, pp. 76-77.

O terceiro *roman-collage* do autor, *Une semaine de bonté ou Les sept elements capitaux* (*Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais*, 1934) foi concebido em sete cadernos, publicados separadamente, um para cada dia da semana, oferecendo “uma sequência de violências, torturas, brutalidades e catástrofes”; [...] onde “os sete pecados capitais são o pano de fundo da narrativa sincopada, na qual se entremeiam atos de avareza, gula, inveja, ira, luxúria, orgulho e preguiça”<sup>97</sup>. Diferentemente da estrutura das obras anteriores, em que texto e imagem aparecem lado a lado, as imagens aqui não vêm acompanhadas de legendas, que figuram apenas no início de cada capítulo, e são compostas por provérbios e citações de autores e livros diversos (fig. 10).

---

<sup>97</sup> Idem, p. 163.



Figura 10: *O veado segredou...* Max Ernst. Em: *Uma semana de bondade*. Lisboa: &etc, 2010, p. s/n.

Como nos dois romances anteriores, a semana de bondade de Ernst faz uma clara alusão à religião. Se nos livros de 1929 e 1930 a conotação religiosa estava atrelada às personagens femininas, neste o autor cria uma narrativa em que associa as origens do mundo (o Livro do Gênesis, primeiro livro da Bíblia cristã e da Torá) a símbolos, cores e elementos. Nota-se ainda sua inspiração no poema *Les voyelles* (As vogais, c. 1871), de Arthur Rimbaud, em que cada vogal recebia uma cor correspondente<sup>98</sup>.

As conhecidas figuras híbridas de Ernst também compõem *Une semaine de bonté*. Para Fabris, através delas, o autor “introduz a problemática do monstruoso”, sendo que “os monstros configuram-se no livro como fantasmas do inconsciente, a confrontarem o espectador com a alteridade, a ambiguidade e a ambivalência das formas mentais”<sup>99</sup>.

Os seres híbridos, compostos por corpos humanos com cabeças de animais, são uma característica marcante na obra de Ernst. Este tipo de composição aparece em todos os seus *romans-collages*, com destaque para “Loplop”, personagem que é o alter ego do artista. Por 12 vezes, Loplop surge nas lendas de *La Femme 100 têtes*, na qual ele atua

<sup>98</sup> Idem, p. 164.

<sup>99</sup> Ibidem.

como ator e narrador<sup>100</sup>. Ernst se identifica como Loplop, “*le supérieur des oiseaux*” (“o superior dos pássaros”) e, em 1937, nos *Cahiers d'Art*, nº 6-7, ele escreve:

En 1930, tras haber compuesto con obstinación y método mi novela *La mujer 100 cabezas*, me visitó casi a diario el *Superior de los pájaros*, llamado Loplop, fantasma particular de fidelidad modélica, vinculado a mi persona<sup>101</sup>. (Ernst, 1982, pp. 191-192)

Enquanto Ernst cria em seus *romans-collages* “narrativas ambíguas e elípticas que manifestavam uma visão crítica da sociedade do século XIX, enraizadas em categorias surrealistas e psicanalíticas”<sup>102</sup>, Penrose, por sua vez, em *Dons des Féminines*, constrói uma narrativa que desafia os costumes em uma história de amor impossível entre duas mulheres.

Autoras como Humphreys (2006) e Chadwick (2017) mencionam que o apoio financeiro de Roland Penrose, então marido de Valentine, para a publicação de *Une semaine de bonté* enfureceu a poeta. Ambas afirmam que Valentine considerava as imagens do livro de Ernst “violentas e misóginas”, expressando sua indignação contra o que via como “uma valorização masculina da heterossexualidade e da feminilidade reprimida”<sup>103</sup>.

Para Humphreys (2006), a obra de Penrose contém ainda outros subtextos, que envolvem seu próprio imaginário erótico e uma crítica à maneira como o feminino é representado na tradição surrealista:

Close inspection of Ernst’s *Une Semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934) and Penrose’s *Dons des Féminines* (1951) reveals a deeper correspondence that informs analysis of each *collage* universe. [...] Valentine’s composition is a visual response to Ernst’s project as well as a voyage through her erotic imaginary. *Dons des Féminines* is an implicit critique of the surrealists’ representation of women and the female form<sup>104</sup>. (Humphreys, 2006, p. 378)

---

<sup>100</sup> SPIES, Werner. 1997, p. 11.

<sup>101</sup> Tradução nossa: Em 1930, após ter composto com afinco e método meu romance *La Femme 100 têtes*, tive a visita quase diária do *Superior dos pássaros* chamado Loplop, fantasma particular de fidelidade exemplar, ligado à minha pessoa.

<sup>102</sup> FABRIS, Annateresa. 2010, p. 154.

<sup>103</sup> CHADWICK, Whitney. 2017, p. 23.

<sup>104</sup> Tradução nossa: Uma inspeção minuciosa de *Une Semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934), de Ernst, e *Dons des Féminines* (1951), de Penrose, revela uma correspondência mais profunda que orienta a análise do universo da *collage* de cada (um). [...] A composição de Valentine é uma resposta visual ao projeto de Ernst, bem como uma viagem por seu imaginário erótico. *Dons des Féminines* é uma crítica implícita à representação que os surrealistas fazem das mulheres e da forma feminina.

O *roman-collage* de Valentine Penrose adota o gênero criado por Ernst para apresentar uma narrativa irreverente: nela, as mulheres são as protagonistas, porém retratadas em corpos íntegros, livres de violência, capazes de realizar seu amor, ainda que no espaço do sonho. Sua obra, publicada duas décadas após os romances de Ernst, poderia ser tomada como uma resposta ao autor, menos no sentido de uma ‘réplica pessoal’, mas através da manipulação da linguagem poética. Com *Dons des Féminines*, a autora demonstra como o mesmo procedimento poético pode ser aplicado para gerar uma narrativa alternativa – ainda sim exótica, perturbadora, desambientada, permeada por desejo sexual, mas operacionalizada de maneira a redefinir as possibilidades do gênero (e de gênero), oferecendo uma visão particular da experiência feminina (fig. 11).

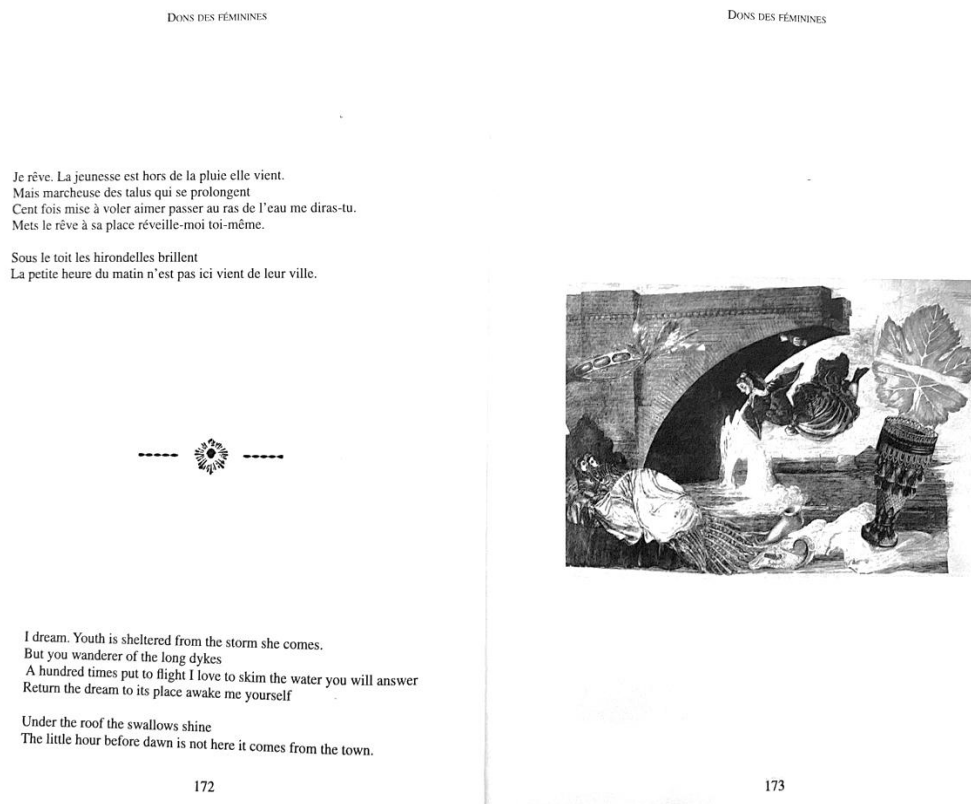


Figura 11: *Je rêve*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 172-173.

Apresentadas as bases da poética de Penrose, sua filiação à tradição surrealista e sua linguagem fundamentada na visualidade, o capítulo seguinte volta-se à análise do funcionamento de sua “*écriture-collage*”. A investigação parte do conceito de transcrição, adotado aqui tanto como abordagem teórica quanto como método de

trabalho. Desta maneira, examinamos os procedimentos da poeta e propomos uma leitura crítica aliada à tradução de uma amostra de conjuntos de poema e *collage* de *Dons des Féminines*, permitindo-nos refletir sobre os mecanismos formais e expressivos da obra ao longo do processo tradutório.



## **CAPÍTULO 2**

***Dons des Féminines (1951) e o desafio da transcrição***

## 2.1. Os vários dons de *Dons des Féminines* (1951)

*Dons des Féminines* narra o relacionamento amoroso entre Rubia e Maria Elona em conjuntos de poemas e *collages*, seguindo o mesmo princípio de arranjo: as imagens aparecem à direita, na página ímpar, enquanto os poemas, escritos em francês e inglês, ocupam a página à esquerda. Composto por 24 poemas, 2 intertítulos e 27 *collages*, a primeira edição contou com uma tiragem de 400 exemplares, sendo os primeiros 50 acompanhados de uma gravura de Picasso, figurando um casal entrelaçado (fig. 12).

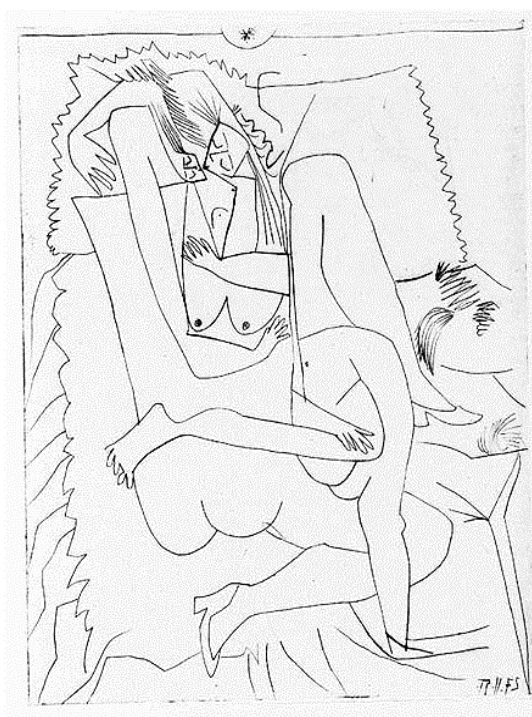


Figura 12: Gravura de Pablo Picasso. Em: *Dons des Féminines, un recueil-collage de Valentine Penrose* (<https://lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/>)

Um olhar para a capa, a segunda capa<sup>105</sup> e o título do livro de Penrose é importante para nossa análise, pois informa sobre o caráter geral da obra, auxiliando a compreensão das significações que a poeta molda desde o início da leitura. São elementos paratextuais que fornecem indícios sobre as construções semânticas que ela desenvolve ao longo da obra.

---

<sup>105</sup> O exemplar que dispomos é uma versão fac-similar do exemplar de 1951, incluído na antologia que Colville fez sobre Penrose, publicada na França, em 2001. As informações e imagens complementares do livro, como a capa e o formato originais, foram encontradas em páginas de sites diversos da internet, às quais faremos menção.

Em formato um pouco maior que um A4 (25,5 cm x 33 cm), o livro exibe na capa apenas o título centralizado em uma página bege, com tipografia rebuscada, e nada mais. A segunda capa repete o título e contém os nomes da autora, de Paul Éluard, que redigiu o prefácio, e da editora, Les Pas Perdus (fig. 13).

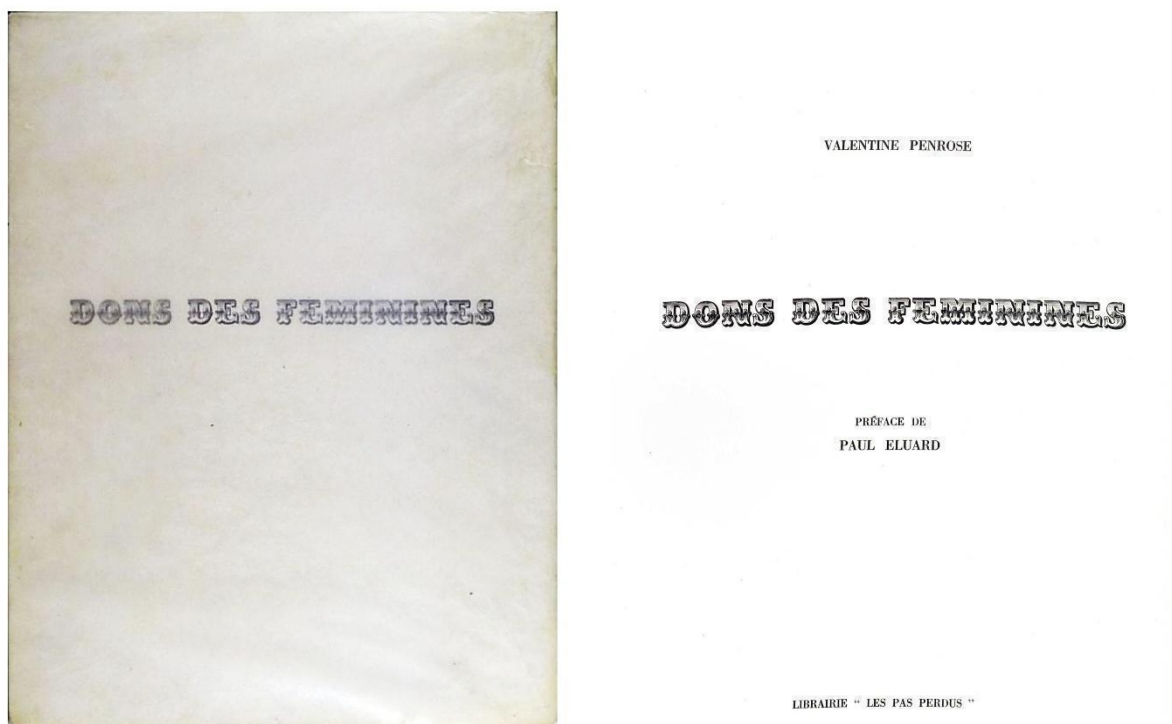


Figura 13: Capa e segunda capa. Em: *Dons des Féminines*, un recueil-collage de Valentine Penrose (<https://lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/>)

Na sequência, há uma página dedicada às protagonistas, figurando seus nomes “Maria Elona y Rubia”, com o conectivo em espanhol, em grande dimensão (fig. 14), utilizando uma fonte ornamentada em estilo tipográfico como os utilizados para demarcar inícios de capítulos, remetendo à tradição de livros ilustrados de épocas mais antigas, similares aos que a poeta utilizou como fonte material para criar as *collages* que compõem a obra.

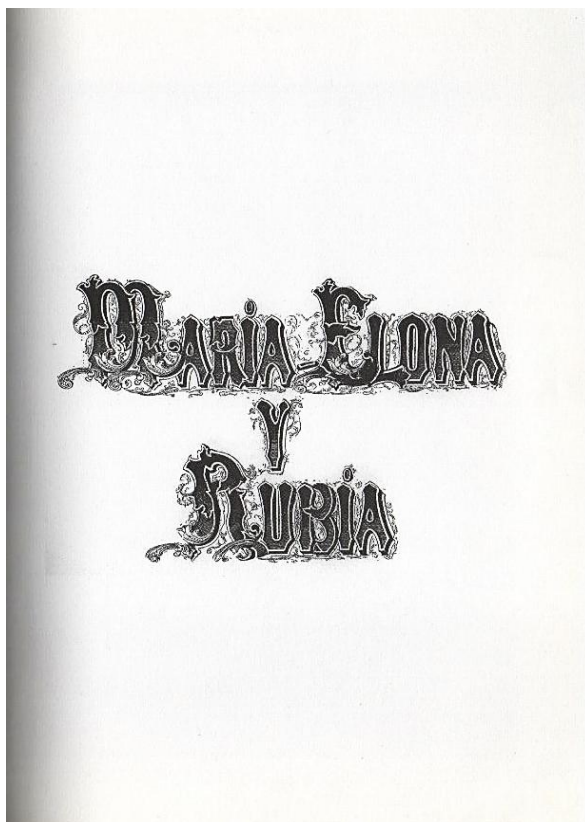


Figura 14: Maria Elona y Rubia. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, p. s/n.

A poeta adiciona outros elementos visuais nas páginas pares, que contêm os textos. Entre os poemas em francês e em inglês, ela insere, na maioria das páginas, uma ligadura – um *fleuron* tipográfico, espécie de flor estilizada precedida e seguida por uma linha pontilhada, que funciona como um separador decorativo. Ela também acrescenta vinhetas com pequenas *collages*, que ornamentam os poemas (usadas para abrir os capítulos desta dissertação).



A respeito do título, a análise de “*Dons des Féminines*” revela uma construção que abre espaço a múltiplos significados. No âmbito gramatical, o uso de “*des*”, que é a contração da preposição “*de*” com o artigo feminino plural “*les*” sugere uma seleção ou especificidade dos “*dons*”, enquanto o plural em “*féminines*” evoca uma noção de coletividade ou diversidade dentro do universo feminino. Semanticamente, “*don*”

significa “presente”, “faculdade”, “poder”, “dom”, “doação”, a ação de oferecer algo; e carrega nuances que vão além de simples talento ou dádiva, podendo aludir a habilidades especiais ou até mesmo a dons divinos, adicionando uma dimensão mística ao título e, por continuidade, à obra.

A escolha de “*féminines*” como adjetivo substantivado é particularmente significativa. Ao evitar o uso direto de “*femmes*” (mulheres), Penrose amplia o escopo do feminino, incluindo não apenas indivíduos, mas também qualidades, entidades ou conceitos associados à feminilidade. Esta decisão linguística cria uma ambiguidade intencional, permitindo interpretações, convidando o leitor a explorar um conceito mais fluido e abrangente do feminino.

No contexto cultural, “*féminin*” transcende a designação de gênero, englobando uma gama de atributos tradicionalmente associados ao feminino. A estrutura sintática “*dons des féminines*” oferece uma dualidade interpretativa, podendo ser compreendida tanto como dons pertencentes às femininas quanto como dons provenientes delas. As escolhas linguísticas de Penrose caracterizam um estranhamento, uma vez que a substantivação do adjetivo “*féminin*” é totalmente inusitada na língua francesa. “*Dons des femmes*” seria um título previsível; o gesto de inventar um uso linguístico novo produz, também, uma “faísca” poética em seu texto.

A complexidade linguística, a começar pelo título, acompanha a obra, estabelecendo um tom de abertura e de inclusão. Ao fazer tal escolha lexical, Penrose questiona as definições rígidas de feminilidade e explora os múltiplos aspectos do feminino.

## 2.2. Por uma tradução material do livro de Penrose

Desde o princípio, uma grande questão se impôs a este projeto de pesquisa: que experiências nos propomos realizar ao assumir uma abordagem que toma a transcrição como metodologia de análise da obra, sendo ela composta por poemas forjados em duas línguas, seguidos de *collages*? Em análises e estudos sobre a obra, é consenso que Penrose não realiza uma autotradução, visto que nas versões, em língua francesa e em língua inglesa, a poeta adiciona sentidos entre uma versão e outra; ela joga com expressões, termos, com a significação do verso a estrofação, entre outros. É uma prática intrincada, enigmática e hermética, essa de oscilar *a forma* e *o sentido* entre os poemas que, num primeiro olhar, podem parecer traduções literais.

Isso significa que, de saída, deparamo-nos com alguns dilemas: como analisar textos escritos em línguas diferentes que convivem e *se prolongam* em *collages*? Seria possível mesclar os dois poemas em um<sup>106</sup>, fazendo escolhas arbitrárias sobre qual desvio manter, qual ambiguidade priorizar? Como se prioriza o ambíguo? Que efeito a poeta busca ao contar o relacionamento das amantes em dois sistemas linguísticos diferentes, em conjunto com o pictural? Qual “meditação sobre a linguagem”, qual “reinvenção da linguagem”<sup>107</sup> Penrose estaria propondo com sua prática?

Os dilemas e as hesitações nos parecem reafirmar ser a transcrição a abordagem indicada para nossa tarefa, dada sua abertura:

[...] inverti outra objeção tradicional à tradução de poesia: quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da recriação, dar-se-ia exatamente o contrário: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. (CAMPOS, 2015, p. 85)

---

<sup>106</sup> Este parece ter sido o caminho tradutório adotado na tradução ao espanhol de *Dons des Féminines* que consta da antologia *La surrealista oculta, obra reunida*, tradução de Marie-Christine del Castillo-Valero, Girona: Wunderkammer, 2020. Sob nossa perspectiva, a tradutora fez escolhas, na língua de chegada, entre as nuances de sentido contidas entre os poemas em francês e em inglês. Ela apresenta uma única tradução, em espanhol, para os poemas escritos em duas línguas diferentes, e nesta operação, parece ter condensado as sobreposições semânticas contidas no original. Iremos exemplificar seu procedimento nas páginas a seguir, no capítulo 3, Análises de poemas.

<sup>107</sup> Em seu livro *Poética da Tradução*, Mário Laranjeira, refletindo sobre “a língua da poesia” e sua característica de criar um sistema “outro” de geração de sentido, retoma comentários feitos por Aragon (*Les Yeaux d'Elza*, Paris, Seghers, 1940) sobre a poesia de Rimbaud: “Só há poesia quando há meditação sobre a linguagem e, a cada passo, reinvenção dessa linguagem. O que implica quebrar os quadros fixos dessa linguagem, as regras da gramática e as leis do discurso.” In: LARANJEIRA, Mário. 2003, p. 53.

Em ressonância com a proposta deste projeto, a de tomar o fazer tradutório como espaço privilegiado para a reflexão crítica sobre a poética de Penrose, nossa escolha será analisar as duas versões do poema e sua relação com as imagens. Assim, buscaremos alcançar sua amplitude poética e também enfrentar os desafios impostos por uma prática que acumula linguagens e explora novas formas de expressão.

Filiada a uma tradição associada ao automatismo, prática na qual a arbitrariedade e o insólito desempenham um papel essencial na construção de sentido, Penrose propõe uma dinâmica entre linguagens ao expandir a poética da *collage* (visual) para a escrita. Como mencionado, para Georgiana Colvile (2001) sua obra configura-se como uma “*écriture-collage*”, uma escrita de essência interdisciplinar que, por incorporar elementos da *collage*, imprime ao texto um “efeito de *collage*”.

A pesquisadora e poeta espanhola Lurdes Martínez, membro do Grupo Surrealista de Madri e coeditora da revista *Salamandra*, propõe uma reflexão sobre essa característica da escrita penrosiana. Para Martínez, o “efeito de *collage*” pode ser observado na obra da poeta quando ela desarticula significantes e fragmenta significados. No entanto, argumenta que, “em Penrose, mais do que uma escritura interdisciplinar, deveria falar-se de poesia surrealista”, baseada na justaposição arbitrária de realidades díspares – a mesma lógica que fundamenta a imagem surrealista e “que foi explorada amplamente por outros poetas do movimento, a partir do exercício febril do automatismo”<sup>108</sup>.

Sob nossa perspectiva, a poética de Penrose em *Dons des Féminines* é interdisciplinar e transgressora por romper com as convenções tradicionais e questionar normas estéticas e morais estabelecidas, característica que podemos localizar, assim como a justaposição e o automatismo, no cerne da poesia surrealista. Esses aspectos ampliam as possibilidades expressivas, mas também impõem desafios à tradução, ao exigir estratégias que preservem os deslocamentos e a fragmentação do discurso.

Embora os surrealistas sejam amplamente reconhecidos como experimentadores de linguagem, transitando entre as artes plásticas, visuais e performáticas, há também uma recorrência de formas herdadas da tradição literária. Autores como Aragon, Desnos e o próprio Breton, por exemplo, dialogam com a tradição simbolista, oscilando entre as estruturas rítmica e métrica consagradas pela tradição e a experimentação.

---

<sup>108</sup> MARTÍNEZ, Lurdes. “Valentine Penrose: Entre colchones de algas y corales”. In: MARTÍNEZ, Lurdes (Coord). *Bellas damas sin piedad. Mujeres del Surrealismo*. Madrid: Enclave de Libros, 2022, p. s/n.

Tomemos Paul Éluard, figura próxima de Penrose, como exemplo. Autor de prefácios de algumas de suas obras, Éluard constitui um precedente significativo para sua poesia. Ainda que tenha se destacado pelo uso de imagens oníricas, pela busca por um verso mais livre e espontâneo e pela prática do automatismo, sua produção não rompeu completamente com o formalismo simbolista<sup>109</sup>. Mesmo como um dos principais expoentes do surrealismo, elaborou decassílabos e alexandrinos, além de versos com ritmo marcado por aliterações e assonâncias, embora sem uma rigidez métrica absoluta. Em *Dons des Féminines*, Penrose opera de modo semelhante, criando uma irregularidade calculada que ecoa nos versos ao explorar cadências e estruturas que, se por um lado evocam a tradição simbolista, por outro, são reinventadas dentro de sua poética de *collage* e fragmentação. Tanto Éluard como Penrose (e tantos outros surrealistas) criaram espaços, em seus poemas, para “a construção de uma ‘nova possibilidade de linguagem’ para a poesia”<sup>110</sup>.

Em *Dons des Féminines*, pela leitura convencional, o destaque recai sobre o poema em francês, que sempre aparece em primeiro lugar na página. Neste, é possível identificar traços formais mais marcados como, por exemplo, uma aproximação da estrofe sáfica e seu caráter melódico<sup>111</sup>. Já no poema em língua inglesa, ainda que mantenha, pontualmente, recursos como aliterações e acentuações, é possível verificar que ela recorre ao verso livre, marcando uma diferença formal perceptível entre um poema e outro. Trata-se, portanto, de uma mesma poeta operando, do ponto de vista estrutural, com estratégias diferentes em cada língua.

O que se pretende evidenciar é que *Dons des Féminines* configura-se como uma obra que tensiona as fronteiras entre o verbal e o visual, que opera no plano formal entre procedimentos tradicionais e a ruptura com os mesmos. Sua singularidade reside nessa tensão e na fusão de procedimentos poéticos e plásticos, resultando em um conjunto que desafia a tradução convencional. Dessa maneira, nossa proposta não poderá perder de

---

<sup>109</sup> Em seu estudo *Paul Éluard. Le Coeur absolu. Étude de Capitale de la douleur (1926)*, a pesquisadora Corinne Bayle (2013) analisa "os procedimentos complexos da métrica, do jogo de formas e imagens" do poeta, presentes em poemas como "*L'égalité des sexes*" (versos alexandrinos) ou através dos decassílabos e octossílabos, apresentados em outros poemas de "Nouveaux poèmes", conforme aponta Karine Souza em seu artigo "Capital da dor: um monumento construído a partir dos escombros de todas as maravilhas dos *années folles* por Paul Éluard". In: Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, 20(35), 2021, pp. 678–694.

<sup>110</sup> Idem, p. 687.

<sup>111</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 62. Voltaremos a analisar a influência sáfica em versos de Penrose nas páginas a seguir.

vista a necessidade de interpretá-lo garantindo uma homologia sobretudo formal, visando a manutenção do impacto estrutural e estético de sua poesia.

Para tratar de sistemas homólogos, Haroldo de Campos, em seu ensaio *Da tradução como crítica*, estabelece entre os textos uma relação de isomorfia:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (Campos, 2006, p. 34)

Buscando manter o isomorfismo entre original e traduzido, e orientados por uma abordagem de análise em que a base é sempre o texto – “sistema onde se articulam som e sentido, forma e imagem”<sup>112</sup>, propomos, no capítulo final deste trabalho, uma amostra tradutória que inclui os poemas e a recriação criativa das *collages* da poeta.

Iremos aplicar os princípios da transcrição na totalidade do corpo poético – entendido aqui como o conjunto de poema em inglês, poema em francês e *collage* –, compreendendo-o como um corpo composto por linguagens distintas que funcionam de maneira articulada, pois entendemos que a tradução de poesia

[...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. (Campos, 2015, p. 14)

Quanto às imagens, voltaremos à sua análise nas páginas a seguir.

---

<sup>112</sup> FALEIROS, Álvaro. 2012, p.35.

### 2.2.1. As línguas e o deslizamento entre línguas

Na composição de *Dons des Féminines*, Penrose nos apresenta seus poemas nas línguas francesa e inglesa, aos quais adiciona expressões e versos em espanhol.

Os poemas bilíngues, à primeira vista aparentando se tratar de versões em francês e inglês, revelam-se como composições distintas e complementares. A opção de Penrose em apresentar os poemas em dois idiomas torna-se mais complexa pela incorporação de um terceiro sistema de significação: o texto visual. A justaposição destes três elementos - o texto em francês, o texto em inglês e a imagem - cria uma rede de significados que se entrelaçam e se amplificam. O resultado é uma experiência de leitura labiríntica, que expande os campos de significação e cria inúmeras possibilidades hermenêuticas<sup>113</sup>.

Nas análises que iremos conduzir ao longo das próximas páginas, ficará evidente que Penrose não realiza uma autotradução, visto que ela brinca com a forma e o sentido nos pares de poemas. Melhor dizendo, os poemas poderiam ser descritos como composições, apresentando um jogo em que as ambiguidades revelam nuances ou dualidades. No poema *Zambra la Zambra* (p. 202), lemos os versos:

*Je ne veux pas me souvenir  
Des poignards de tes baisers droits*

que em inglês aparecem como:

*I don't want to remember  
The daggers of your straight kisses*

O adjetivo *droit* em francês possui múltiplos significados, incluindo “direto”, “reto”, “justo” e “honesto”. No contexto do poema, o eu lírico, evocando a amada, expressa não querer se lembrar “dos punhais de teus beijos incisivos”, beijos que, como punhais, cortam de forma precisa, justa, profunda. No poema em inglês, Penrose opta pelo termo *straight*, que além de compartilhar os significados de “reto”, “direto” e “honesto”, é frequentemente usado como expressão para se referir à heterossexualidade.

Em alguns casos, ela fabrica um jogo entre os poemas em diferentes línguas ao aplicar em seus versos expressões que brincam com indicadores gramaticais, como em

---

<sup>113</sup> HUMPHREYS, Karen. 2006, p. 381.

*les fiancés* e *the brides* (p. 162), ou como em *les hommes* em francês e *man kind* em inglês (p. 192); ou ainda como em *talus que se prolongent* e *long dykes* (p. 172) –

*Le pacte est signé par les fiancés que font marier*

*The pact is signed by the brides who take in marriage*

-

*Éteindre ces drapeaux qui brûlent les hommes*

*Extinguish these flags that burn man kind*

-

*Mais marcheuse des talus qui se prolongent*

*But you wanderer of the long dykes*

São exemplos que apontam referências à dicotomia masculino-feminino e sugerem uma provocação à heteronormatividade. A partir de nuances linguísticas entre os dois idiomas, a poeta explora questões ligadas à feminilidade, à sexualidade e à conformidade social.

Ao analisar a coletânea de poemas, constatamos o traço de rigor formal nos versos livres, uma irregularidade calculada, como apontamos anteriormente. Essa prática pode ser notada principalmente no poema em francês, evidenciada pelo uso frequente de métrica e efeitos sonoros, o que não se repete na versão em língua inglesa, que pode soar, em contraste, como um inglês “coxo” (“*boiteux*”<sup>114</sup>) – ainda que não o seja de fato. Essa impressão decorre, em parte, do uso frequentemente mais literal da língua inglesa por Penrose.

No movimento de transferência de um poema a outro, o leitor é “confrontado com dois idiomas entre os quais o significado oscila sutilmente”<sup>115</sup>, ao mesmo tempo em que busca coerência na *collage* que, junto aos textos, compõe um arranjo coeso, embora de interpretação complexa. Essa composição, que exige uma decifração simultânea do verbal e do visual é descrita por Kearney como “leitura em espiral”<sup>116</sup>. Ainda sobre a transição entre os poemas, a autora evoca a noção de “uma língua intermediária”,

---

<sup>114</sup> No prefácio da antologia da poeta, Antony Penrose, filho de Lee Miller e Roland Penrose, ex-marido de Valentine – ao contar sobre sua convivência com a poeta, que passava longos períodos na casa da família em Farley Farm, na Inglaterra, descreve: “Ela seduzia a todos com seu charme e suas ideias excêntricas, seu horror a tudo o que era moderno e seu inglês maravilhoso, coxo, mas cheio de poesia.” In: *Écrits d'une femme surréaliste*. Préface et présenté par Georgiana M.M. Colville. 2001, p. 9. Tradução nossa.

<sup>115</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 59.

<sup>116</sup> Idem, p. 60.

processo compreendido como “um terceiro código entre as duas línguas”<sup>117</sup>, caracterizado pela sobreposição de elementos semânticos.

Tal sobreposição contribui para conferir à obra uma aura fantasmagórica, fugidia, como se a poeta instaurasse uma refração contínua, um movimento que desestabiliza a compreensão da narrativa, confunde o espaço-tempo, embaralha a identidade do sujeito lírico e borra a fronteira entre realidade e sonho. Há sempre o poema e seu duplo, o poema e seu fantasma, o poema e seu espírito, o poema e sua outra forma de manifestação. Uma característica que permeia não apenas a escrita, como já anuncia Éluard no prefácio da obra:

Les fantasmagories des images et des poèmes de Valentine Penrose, par la merveille savante de l'écriture, par l'objectivité naïve des collages, me font confiance en moi et dans les vertus de la vérité donnée. D'une grande réserve ici surgit une grande gloire, celle de l'honnêteté : je suis ce que je suis, *je suis ce que l'amour dit de lui-même à qui veut l'entendre*<sup>118</sup>. (Éluard, 2001, p. 152)

É também notória a presença de mais um elemento que atua em sobreposição semântica: o uso de palavras e expressões de língua espanhola. Lembremos: Rubia, a *bien-aimée* de Maria Elona, emana “o cheiro da madeira da Espanha” (p. 156); juntas, as protagonistas são embaladas pela Zambra (p. 202) – dança flamenca de influências árabe, cigana e espanhola tradicional da região da Andaluzia, originalmente realizada por mulheres em celebrações como casamentos e nascimentos; e pelo Fandango (p.188), outro ritmo originário da região ibérica. Há muitas referências à Espanha – Ávila (p. 186), Aragon (p.196), rios Ebro e Segre (p. 194) e à língua espanhola. Para além da ambivalência semântica, as menções que remetem a lugares e tradições espanholas (presentes também nas imagens) imprimem ao romance uma energia erótica ou até mesmo uma rebeldia, colaborando para “a sedução mútua do casal e o voo emancipatório para a aventura lésbica”<sup>119</sup>, numa história que preza a liberdade e o amor, indo contra o ideal da mulher (e esposa) subjugada.

---

<sup>117</sup> A autora baseia-se na “teoria dos imaginários da tradução” (Cf. BEZARI, Christina, in: « *La théorie des imaginaires de la traduction. Introduction* », Itinéraires, n° 2 e 3, 2019, p. 8). Embora não seja exatamente produzida uma terceira língua em *Dons des Féminines*, ela continua, “o ‘terceiro código’ do livro surge da sobreposição de elementos semânticos ‘fugidios’”. In: KEARNEY, 2019, p. 60.

<sup>118</sup> Tradução nossa: As fantasmagorias das imagens e dos poemas de Valentine Penrose, pela maravilha sábia da escrita, pela objetividade ingênua das colagens, me inspiram confiança em mim mesmo e nas virtudes da verdade oferecida. De uma grande reserva surge aqui uma grande glória, a da honestidade: sou o que sou, “sou o que o amor diz de si a quem quiser ouvir”.

<sup>119</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 131

No poema que abre o livro (*Au pic d'Anie*, p. 156), além de mencionar explicitamente a Espanha – ao narrar a origem de Rubia e descrever seu odor característico –, Penrose evoca esse universo cultural por meio de referências mais sutis, perceptíveis tanto na sonoridade quanto na carga semântica das palavras escolhidas. O poema segue:

Au pic d'Anie au temps qu'il fait au pic d'Anie  
Après les Arabes et ceux qui boivent dans du bois était Rubia.

Rubia ton odeur est celle du buis d'Espagne  
Du fer rouillé où les amoureux ont pleuré  
Des jalousies aux grilles des villes d'Espagne,  
Des œillets de cendre qui disent l'amour quand ce n'est pas la célosie.

Chaude et d'un pied sévère elle est l'orpheline des montagnes.

At the Pic d'Anie in the weather of the Pic d'Anie  
After the Arabs and those who drink from the wood came Rubia.

Rubia your smell is of Spanish box  
Of iron rusted where lovers have wept  
Of sunblinds of the barred windows in Spanish towns  
Of ash carnations which speak of love or otherwise of lovelies bleeding

Warm but of looks severe she is the orphan of the mountains.

Ao empregar os termos *jalousies* e *célosie*, esta última, uma flor da família dos amarantos, a poeta aciona a polissemia que reforça o tema do ciúme, insinuado no poema. Não se trata só de um jogo entre imagem e sentimento: foneticamente, essas palavras se aproximam de *celos*, termo espanhol que significa “ciúmes”. Esse deslizamento entre línguas, que mobiliza sentidos e sons, exemplifica a maneira como a língua espanhola atravessa a escrita penrosiana, contribuindo para a densidade simbólica de sua obra.

## 2.2.2 Procedimentos e técnicas da poética penrosiana

Considerados os princípios norteadores da tradução como crítica para este trabalho, iremos nos apoiar em diferentes perspectivas que levem em conta abordagens textuais, semânticas, retóricas e pictóricas, dado o desafio e a dimensão da “máquina da criação” de nosso objeto, *Dons des Féminines*.

Para as análises que iremos apresentar, inspiramo-nos amplamente no conceito de significância do poema e da dinâmica de suas relações significantes, ideias defendidas por Mário Laranjeira em *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância* (1993, 1ª edição), livro que reproduz sua tese de doutoramento (1989), e em *Traduzir o Poema* (2012), de Álvaro Faleiros, versão reelaborada de sua tese de doutoramento, defendida em 2003 e orientada por Mário Laranjeira.

Cientes da obliquidade própria da linguagem poética, de que “o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra”<sup>120</sup>, orientamos nosso trabalho de busca de sentido tendo em mente reconstituir uma estrutura “que mantenha com a significância do original uma relação homogênea”<sup>121</sup>. Para Laranjeira, mesmo quando o sentido se vê ameaçado “no nível da referencialidade externa”, ele se recompõe “num nível superior, o da significância”<sup>122</sup>. A significância, por sua vez, pode ser acessada por meio de um mapeamento estrutural do poema, por seus indícios, traços e marcas, assim como pelas ocorrências e repetições que os sustentam.

Trata-se, evidentemente, de lidar com forma e conteúdo, e é nesses planos em que nos deteremos nas análises dos poemas a seguir. A obra de Penrose, sob esta perspectiva, nos oferece um campo de mergulho profundo.

Do ponto de vista semântico, teremos a chance de observar uma profusão de índices textuais, como as ambiguidades gramaticais, a masculinidade, a feminilidade, a dualidade – e a mudança entre as pessoas verbais. Penrose, como demonstrado anteriormente, muitas vezes rompe com a coerência semântica e opera perturbações na linearidade sintática, criando alternâncias que revelam e ofuscam, traço que achamos importante trasladar na tradução, ainda que infidelidades estritamente semânticas possam ocorrer, visando manter-se o poético na reescritura.

---

<sup>120</sup> LARANJEIRA, Mário. 2003, p. 81.

<sup>121</sup> Idem, p. 81.

<sup>122</sup> Idem, p. 85.

Desvios semânticos, ainda que sutis, aparecem aqui e ali, rompendo expectativas, como em *Elona et Rubia sa fête regardée dans une eau* (p. 182), em que se emprega um pronome possessivo no singular (*sa fête*) para designar a festa de duas personagens no plural (*Elona et Rubia*), onde se esperaria *leur fête*.

No nível sintático, um recurso bastante recorrente é o uso de paralelismos, que estruturam o poema. São reiterações que dão cadência ao texto, constituindo uma base em que se apoia a significância. A técnica, usada para criar ritmo ou enfatizar ideias, aparece em diversos poemas, como nos versos metrificados que abrem o poema da página 182, e os iniciais da página 158:

*Tantôt elles sont seules tantôt avec les plantes*

*Tantôt elles se parlent et tantôt elles-mêmes*

-

*Attention aux femmes dont les soeurs sont belles*

*Attention aux filles dont les femmes sont belles*

Na escrita de Penrose, é frequente a presença de versos metrificados, com cesuras e hemistíquios definidos. Como observa Kearney (2019), em *Dons des Féminines*, a poeta constrói os poemas seguindo uma espécie de padrão, combinando versos longos com versos curtos, evocando a estrofe sáfica sem, no entanto, se fixar rigidamente a esse modelo:

Alors que la poète surréaliste ne reproduit pas vraiment la strophe dite saphique inaugurée par Sapho, constituée de trois hendécasyllabes suivis d'un pentasyllabe, les poèmes de Penrose oscillent souvent entre plusieurs vers longs (de dix à quinze syllabes) et quelques vers courts (de quatre à huit syllabes)<sup>123</sup>. (Kearney, 2019, p. 61)

A ocorrência desse tipo de composição fica evidente no poema da página 158, onde nos versos de Penrose podemos notar o ritmo sáfico<sup>124</sup>:

*Attention aux femmes dont les soeurs sont belles*

*Attention aux filles dont les femmes sont belles*

---

<sup>123</sup> Tradução nossa: Embora a poeta surrealista não reproduza de fato a chamada estrofe sáfica inaugurada por Safo, que consiste em três hendecassílabos seguidos de um pentassílabo, os poemas de Penrose frequentemente oscilam entre várias linhas longas (dez a 15 sílabas) e algumas linhas curtas (quatro a oito sílabas).

<sup>124</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 61.

Dans les foules où nos yeux  
Font leurs échanges déserts<sup>125</sup>.

Tanto as repetições como a marcação de um padrão métrico apontam para uma textura fônica do poema e para “a força dos sons como portadores de sentido”<sup>126</sup>. Mesmo que o valor dos sons nos poemas não seja uma unanimidade entre os pesquisadores da poesia e da tradução, há de se analisar o modo como eles articulam-se e ocupam lugar no sistema da obra. A bem da verdade, não apenas o som

[...] a motivação que age no signo e especialmente no signo mais pesado de vida (o mito, o sonho, o poema), percorre todos os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas. (Bosi, 1983, p. 51)

A rima é outro aspecto formal que se destaca nos poemas. Como aponta Álvaro Faleiros, dada a natureza da língua francesa e suas características de tonicidade, que “não possui um amplo espectro de terminações de palavras”<sup>127</sup>, a construção de poemas não rimados tende a ser mais difícil. Em nosso exercício tradutório, em alguns casos, optamos por verter esses trechos em versos brancos, mas sempre atentos à preservação de assonâncias e aliterações. Como observado antes, mais do que reproduzir soluções formais isoladas, buscamos preservar a coerência sonora e rítmica do conjunto, ou seja, a arquitetura poética como um todo.

Também merecem destaque as perturbações que a poeta cria entre a própria materialidade dos poemas, operando em “elementos palpáveis do signo”<sup>128</sup>, como a distribuição das estrofes e a pontuação.

Isso pode ser observado no poema *À la fête de la Tête Oû* (p. 168), que apresenta, na versão em francês, versos dispostos em quantidades de 4 e 6, enquanto na versão inglesa essa ordem se inverte, formando blocos de 6 e 4 versos. O sétimo verso do poema em francês, escrito em espanhol, aparece, na versão inglesa, redigido em espanhol e inglês, deslocado para outra posição, passando a abrir a quadra final. O arranjo se dá da seguinte forma:

---

<sup>125</sup> PENROSE, Valentine. 2001, p. 158.

<sup>126</sup> FALEIROS, Álvaro. 2012, p. 143.

<sup>127</sup> Idem, p. 95.

<sup>128</sup> LARANJEIRA, Mário. 2003, p. 103.

<i>À la fête de la Tête Où</i>	Verso 1
<i>À la Verbena de la Cabeza Donde</i>	Verso 7
<i>At the fair of “Where the Head”</i>	Verso 1
<i>At the fair of the Cabeza Donde</i>	Verso 7

Nesse engenho, Penrose espelha os versos iniciais de ambas as versões, e os reflete em uma intercalação de línguas e posições, no desenvolver do próprio corpo do poema. Ao deslocar o verso de lugar e entrelaçar idiomas, Penrose produz, ao mesmo tempo, um efeito de estranhamento e circularidade<sup>129</sup>.

Em um outro exemplo (*À l’auberge des grands reflets*, p. 196), encontramos novamente um desvio: o total de versos dos poemas é desigual, 15 em francês, agrupados em estrofes de 7-3-1-4, e 16 em inglês, dispostos em 10-2-4. Oscilações como essas são comuns nos exercícios de linguagem de Penrose, operações que soam como um sussurro permanente de alerta: “*attention*, nem tudo que parece ser, é”.

De modo geral, conduzimos nosso exercício tradutório – em sua versão inicial e amostral – com o objetivo de minimizar perdas de significância, priorizando uma economia global do poema e uma correspondência formal. Buscamos, assim, preservar aquilo que Laranjeira define como *fidelidade* em tradução poética, sendo “a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal”, estando todos integrados, finalmente, “no nível semiótico-textual, onde se dá a significância”<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> A análise completa do poema *À la fête de la Tête Où* será apresentada no capítulo 3.

<sup>130</sup> LARANJEIRA, Mário. 2003, p. 125.

### 2.2.3 Sobre as imagens

As imagens parecem ter sempre povoado a poética de Penrose e, para a autora de sua antologia, imagens que contêm traços de *collage* ou, como ela descreve, dotadas de um “efeito de *collage*”, produzido a partir de uma escrita que mescla procedimentos e opera via analogias<sup>131</sup>. Segundo Colvile, o “efeito disruptivo das imagens [poéticas] em forma de *collage*” emergem da própria composição de seus textos: “a estrutura predominantemente nominal de Penrose combina livremente palavras por palavras, subordinando a lógica a sons recorrentes [...] e associações eróticas<sup>132</sup>”. Em seu poemário de 1935, *Herbe à la lune*, lemos:

Ô dame des pays  
là sous le ciel et ce n'est pas peu dire  
à regarder sous l'aile  
entre l'aile et son ombre  
à midi quand l'étoile  
et moi brûlons la même vie  
avec des signes  
moi d'avance  
elle parfois avec sa longue différence.

Tout enchanté de longtemps  
le cœur dans sa grotte pend.<sup>133</sup>

Em *Les Magies* (1972), no poema *Chanson*, vemos imagens tecidas em sonoridade e ritmo pelas palavras:

Notre chambre suspendue  
Au creux du ciel  
Hors des lames de la pluie  
Hors des larmes de la lune.

Au bas des murs sont les tournois  
Et les orties nous ne les verrons pas.

---

<sup>131</sup> COLVILE, Georgiana. 2001, p.19.

<sup>132</sup> COLVILE, Georgiana. 1996, p. 86.

<sup>133</sup> PENROSE, Valentine. 2001, p. 79.

La lune a parlé de nuit je ne sais pas  
La nuit l'emène courir  
Sur la rive et dans son lit  
De nuit.

Ceci cela jusqu'à l'aube du jour  
Qui fait rentrer les salamandres.<sup>134</sup>

Sobre a produção de imagens pictóricas, há registros de *collages* criadas por Penrose anteriores a 1951 (fig. 15), entretanto, *Dons des Féminines* é a única obra da poeta em que ela conjuga escrita e imagem de sua autoria.



Figura 15: *Ariane*, c. 1934. Valentine Penrose. Em: *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, de Whitney Chadwick (2017), p. 35. [Courtesy of the Roland Penrose Estate, England, 2016]

Em *Dons des Féminines*, Penrose parece exacerbar as analogias e borrar os limites entre linguagens, criando imagens que funcionam como figurações literais<sup>135</sup> do poema. O que resulta é uma espécie de ressonância visual da metáfora poética – um procedimento que opera entre os registros visual e verbal, reforçando o efeito de unidade da obra.

<sup>134</sup> Idem, p. 234.

<sup>135</sup> KEARNEY, Beth. 2020, p. s/n.

Vejamos como isso se dá. No primeiro conjunto do livro (*Au pic d'Anie*, p. 156-157; o poema foi reproduzido anteriormente para apontar o efeito da língua e cultura espanholas), no verso final, lemos: *Chaude et d'un pied sévère elle est l'orpheline des montagnes* (fig.16). A *collage* que acompanha o poema:

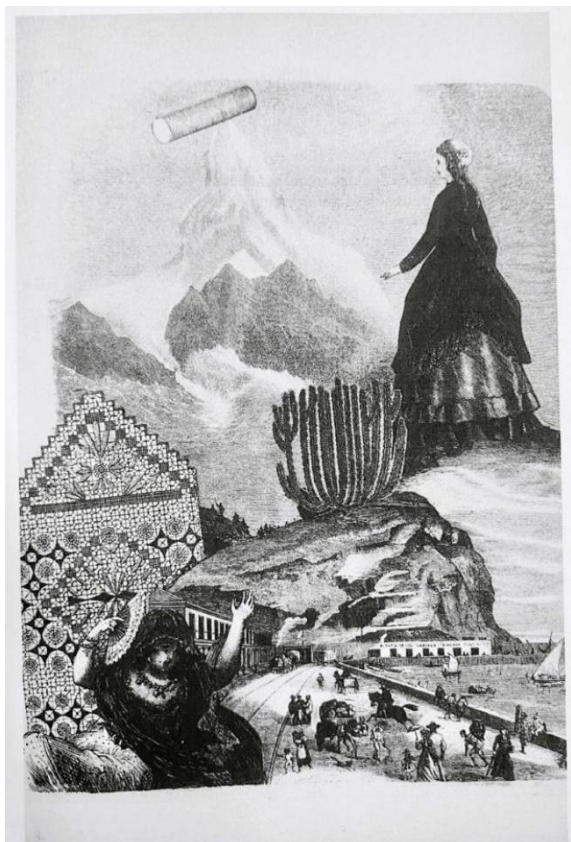


Figura 16: *Au pic d'Anie*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 157.

Ao colocar Rubia ao lado do *Pic d'Anie* (montanha localizada na fronteira entre França e Espanha, nos Pirineus) e transformar a figura feminina ela mesma em uma montanha, Penrose cria “literalmente o que o poema descreve metaforicamente como “a órfã das montanhas””<sup>136</sup>. Ela transpõe uma metáfora do texto para a figuração pictórica (ao mesmo tempo que, ao olhar para o poema, podemos entendê-lo com uma “versão textual da *collage*”<sup>137</sup>). Observamos, ainda, uma possível conotação sexual no primeiro

---

<sup>136</sup> Idem.

<sup>137</sup> Ibidem.

verso: o pico de Anie poderia ser uma alusão ao monte de Vênus, protuberância carnuda na parte superior da vulva, coberta de pelos.

Em *Zambra la Zambra* (p. 203), o jogo de figuras do poema e da imagem se dá entre o verso *Tes pieds sont petits l'insect s'enfuit* e a aparição de uma aranha no canto inferior da *collage*; em *Viens avec moi dormir* (p.177), a presença da cortina na imagem brinca com o sintagma *Aux rideaux de tes hanches*. Jogos como esses são frequentes, em que a poeta parece tratar “os elementos linguísticos e visuais de sua obra em pé de igualdade”<sup>138</sup>.

Uma estratégia de jogo entre línguas e imagens, signos e significantes. Vemos algo semelhante em algumas obras de Ernst, em que a imagem vem acompanhada de escritos. No caso do artista alemão, uma análise semelhante é feita por Arbex (1998). Para a autora, “o texto que acompanha faz referência a certas partes da imagem, mas funciona principalmente como seu prolongamento poético”<sup>139</sup>. Em *A puberdade próxima* (1921) (fig. 17), lê-se: *La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades/ Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore*

---

<sup>138</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 63.

<sup>139</sup> ARBEX, Márcia. 1998, p. 88.



Figura 17: *A puberdade próxima* (1921). Max Ernst. Em: *O desafio do olhar, fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume II*, de Annateresa Fabris, 2013. [Coleção particular, Paris. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012]

Arbex analisa a imagem:

Les expressions "la puberté" et "le pavé qui va tomber" peuvent trouver des parallèles iconographiques respectivement dans la figure de la femme et dans celle du bloc de pierre à gauche, très proche du sol sans pour autant le toucher. L'expression "la gravitation des ondulations n'existe pas encore" paraît justifier le flottement de ce corps dans l'air, comme s'il était déplacé en un monde et un temps immémorial ou la loi de la gravitation n'aurait pas encore existé<sup>140</sup>. (Arbex, 1998, p. 88)

<sup>140</sup> Tradução nossa: As expressões "a puberdade" e "a pedra que vai cair" podem encontrar paralelos iconográficos respectivamente na figura da mulher e na do bloco de pedra à esquerda, muito próximo ao solo sem, no entanto, tocá-lo. A expressão "a gravitação das ondulações não existe ainda" parece justificar o flutuar desse corpo no ar, como se estivesse deslocado em um mundo e um tempo imemoriais onde a lei da gravitação ainda não existia.

Sob o mesmo tipo de procedimento, tanto Ernst quanto Penrose colocam frases ou versos acompanhando as imagens, e esta “justaposição de palavras na frase corresponde à justaposição dos elementos icônicos na *collage*”<sup>141</sup>.

Não é proposta desta pesquisa realizar uma análise intersemiótica da obra de Penrose, trabalho que demandaria um aprofundamento em estudos interartes, de intermedialidade, da teoria da imagem. Contudo, achamos importante nos voltar, mesmo que brevemente, à composição da imagem e ao exercício de desdobramento de linguagens na obra.

Em “A retórica da imagem” (1964), Barthes propõe uma reflexão sobre “como o sentido chega à imagem”<sup>142</sup>. Ao buscar compreender uma imagem, ele analisa os diferentes níveis de informação que o signo veicula: uma mensagem literal – a montanha, a flor, a pedra, isto é, elementos não mediados por nossa percepção subjetiva e que remetem “a um saber quase antropológico”<sup>143</sup> – e uma mensagem simbólica<sup>144</sup>.

Os signos de uma imagem carregam, assim, a mensagem icônica: seja uma informação codificada, perceptível (imagem denotada), seja não-codificada, simbólica, cultural (imagem conotada).

Se, conforme Barthes, a imagem denotada desempenha o papel de naturalizar a mensagem simbólica – ou seja, de inocentar o artifício semântico da conotação<sup>145</sup>, em *Dons des Féminines*, Penrose parece justamente tensionar essa função estabilizadora da imagem. Em vez de servir como chão perceptível e “neutro”, o registro visual, em sua articulação com os poemas, participa de um processo de metaforização que é radicalizado pela literalidade.

---

<sup>141</sup> Idem, p. 87

<sup>142</sup> O texto original, intitulado *Rhétorique de l'image (A retórica da imagem)*, foi publicado em 1964 na revista francesa *Communications*, número 4, em uma edição temática sobre Pesquisas Semiológicas (Cf. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027).) A edição brasileira que contém o referido texto, o qual consultamos é BARTHES, Roland. “A retórica da imagem”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.27-43.

<sup>143</sup> BARTHES, Roland. 1990, p. 30.

<sup>144</sup> Além das mensagens literal e simbólica, Barthes também aborda a mensagem de substância linguística: “A mensagem linguística será constante? Haverá sempre texto no interior, abaixo ou à volta da imagem? Para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação co é frequente [...] A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?” (1990, p. 31). Optamos, contudo, por não nos fixar no signo linguístico, direcionando o foco para os “signos incertos” que compõem o sistema de sentido da imagem.

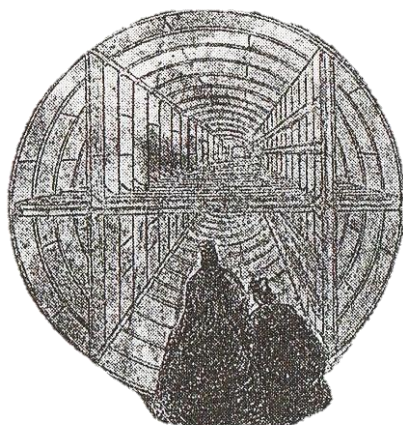
<sup>145</sup> Idem, p. 37.

Penrose, porém, avança um passo além, ao fundir o plano da metáfora com o da visualidade. Em suas *collages*, aquilo que no poema se constrói como figura, como deslocamento simbólico, ganha corpo visual. O jogo metafórico é reiterado na imagem, em uma operação de concretização que desloca os limites entre signo verbal e signo icônico.

O que se vê, enfim, é o resultado de uma estratégia que entrelaça planos de significação – verbal, visual, simbólico – para criar um sistema, uma máquina de criação<sup>146</sup> que desafia a decodificação linear. Eis aí o labirinto de Valentine Penrose.

---

<sup>146</sup> Inspirados pelo jogo de registros e desdobramento de linguagens que *Dons des Féminines* apresenta e, considerando que todo corpo poético, toda totalidade é objeto e objetivo de tradução, nosso trabalho contemplou ainda o desafio de traduzir imagens. O ato de recriação das *collages* foi provocado pelo princípio haroldiano de transcrição, que postula que em uma tradução de natureza transcriativa “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo” (Campos, 2015, p. 5). Assim, em nossa criação paralela, buscamos o parâmetro estético dos signos icônicos de Penrose para dar vida a novas imagens. Se para produzir suas *collages* Penrose recorreu a fragmentos de ilustrações de revistas de moda inglesas da era vitoriana e a jornais e catálogos científicos e de arquitetura, coletados enquanto vivia em Londres, antes e depois da guerra (Chadwick, 2017, p. 215), para as novas *collages*, criadas para acompanhar a tradução dos poemas, a fonte material utilizada foi outra, uma vez que não dispomos de um acervo similar ao da poeta, construído com imagens de seu tempo. Tomando emprestado mais um conceito de tradução de poesia, este sobre a dinâmica das relações significantes – buscamos, para a recriação das imagens “captar as combinatórias que constituem a sua significância” em uma espécie de restituição da estrutura do original na “língua-cultura de chegada” (Laranjeira, 2003, p. 81). Desse modo, as *collages* recriadas contêm em sua visualidade traços mais contemporâneos, uma vez que foram utilizados recortes de revistas de fotografia dos anos 1970 aos 2020; foram utilizadas também reproduções de gravuras dos séculos XVI ao XIX e fragmentos de livros de ilustrações (*pictorial archive* de fontes do século XIX).



### **CAPÍTULO 3**

**Laboratório de transcrição –  
Análise e recriação de 6 conjuntos de poemas e *collages*  
de *Dons des Féminines***

A seguir apresentamos as análises e transcrição de 6 conjuntos de *Dons des Féminines*:

- I. Allons à toutes bornes  
Vamos sem limites
- II. À la fête de la Tête Oû  
Na festa da Cabeça Onde
- III. Viens avec moi dormir  
Venha dormir junto a mim
- IV. Un dimanche à Mytilène  
Um domingo em Mitilene
- V. Tantôt elles sont seules  
Ora estão só elas
- VI. Allons à voix douce  
Vamos sussurrando

Em seu segundo *roman-collage* *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (*Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo*, 1930), Max Ernst inicia a obra com um breve texto que apresenta os personagens e explica o enredo do sonho sonhado por Marceline-Marie, o qual figura no título do livro.

O romance de Penrose nos fornece a trama sem introdução, e os poemas e imagens vão dando conta de narrar a história. Para nosso laboratório, que trabalha em fragmentos da obra, faz-se interessante formular texto de mesma natureza:

Rubia e Maria Elona são as protagonistas de *Dons des Féminines*. Rubia é a órfã das montanhas, uma mulher que tem o cheiro da madeira espanhola. Apesar de não o amar, Rubia fica com Cock Norah, que em duelo sinistro conquista sua mão, não seu coração. O casamento acontece, o pacto é assinado. A atmosfera de sonho permeia o romance, permitindo que Rubia e Maria Elona subvertam realidades e visitem lugares como Ávila (Espanha), Ganges e Chandernagor (Índia), Pic d'Anie (França), Mytilène (Grécia). Entre pássaros, montanhas, selvas e festas, o amor parece se concretizar para logo em seguida se evanescer, entre súplicas, sonhos e despedidas. Referências a soldados, violência, fogo e sangue entram em cena, e a história termina em um epitáfio para as duas amantes.





I. Allons à toutes bornes

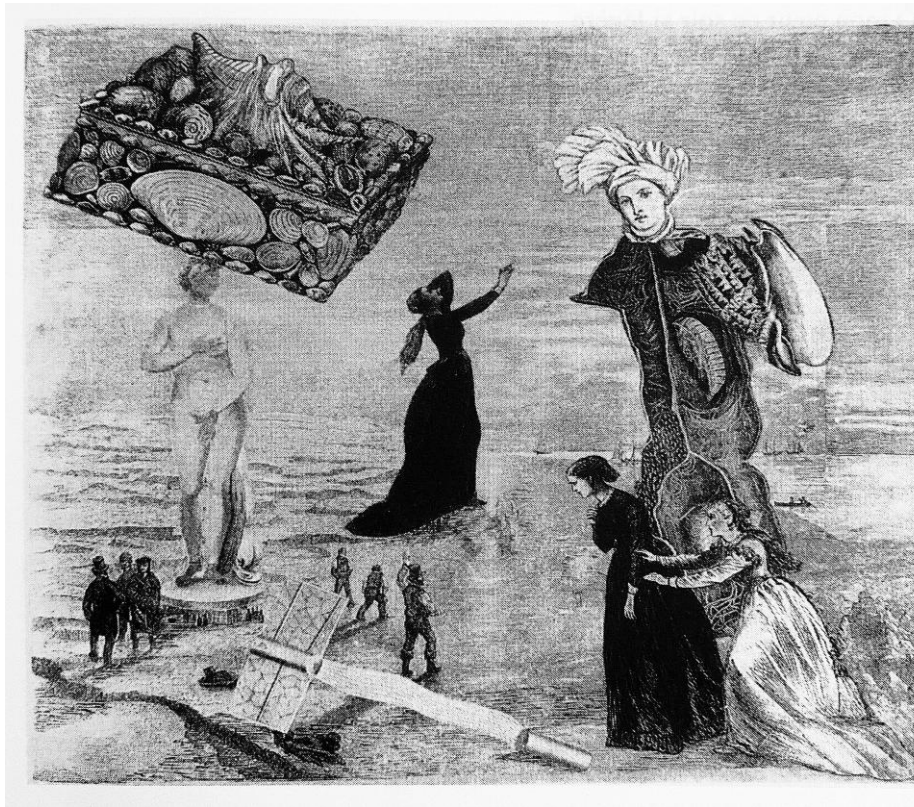


Figura 18: *Allons à toutes bornes*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 167.

Allons à toutes bornes où le soleil est froid v 1  
Où nous n'entrons plus au passage. v 2  
Des choses à venir d'autres déconcertées d'autres sûres v 3  
Ils parlent ils errent v 4  
Rien n'était plus hanté. Adieu ma bien-aimée v 5  
Ta femme de clameurs est dans le paysage v 6  
Adieu Rubia. v 7

Let us go to each limit where the sun is cold v 1  
Where we enter no longer by the way. v 2  
Things to come some puzzling others certain. v 3  
They speak they wander v 4  
Nothing has ever been so haunted. Goodbye my beloved v 5  
Your wife of clamours enters the landscape v 6  
Farewell Rubia. v 7

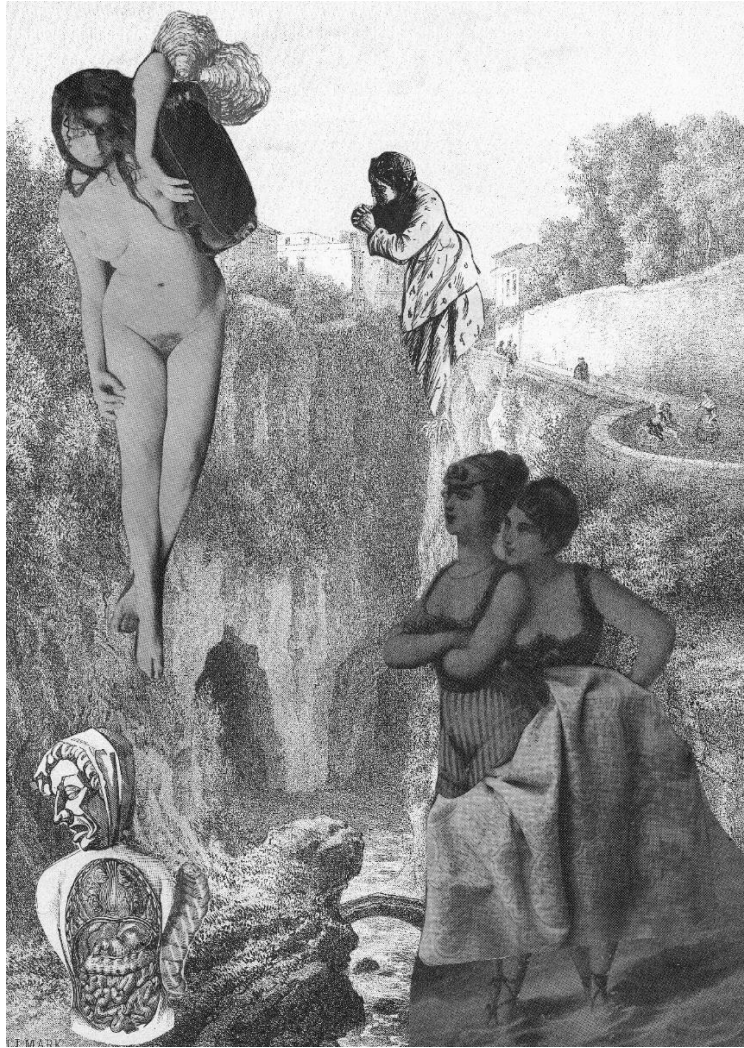


Figura 19: *Vamos sem limites* (2025). Ana Paula Cerqueira.

Vamos sem limites lá onde o sol é frio  
Onde não mais entramos na passagem.  
Coisas desencontradas outras acertadas estão por vir  
Eles falam eles vagam  
Nada foi tão assombrado. Adeus amada  
Tua mulher de clamor está na paisagem  
Adeus Rubia.

Vamos até o limite onde o sol é frio  
Onde não temos mais passagem.  
Coisas confusas e outras certas estão a caminho.  
Eles falam e eles vagam  
Nada jamais foi tão assombrado. Adeus minha amada  
Sua esposa de clamores entra na paisagem  
Adeus Rubia.

*Allons à toutes bornes* é o primeiro conjunto de poema e *collage* a ser analisado, o sexto do livro. No poema, Penrose articula diferentes vozes líricas, alternando entre a primeira pessoa do singular e do plural, mas “eles” também comparecem em um verso. A enunciação é oscilante, algo febril. Em um aspecto mais amplo, a oscilação é uma marca do poema, e desdobra-se em outras instâncias, como no jogo de sentidos: no verso 2, observamos uma tensão semântica entre *passage* e sua imediata negação, *n'entrons plus*. Apesar de haver uma possibilidade, uma abertura, o seu ingresso não acontece mais.

O ritmo também oscila, o que pode ser observado pela composição da métrica: Penrose alterna entre versos dodecassílabos (v1, v5 e v6) e livres. A falta de pontuação, o encadeamento de palavras e a alternância entre tempos verbais também contribuem para a sensação de instabilidade. O poema começa no presente (v1, v2), remete ao futuro (v3), cita o passado (v5) para finalmente retornar ao agora. O jogo continua na presença de um oxímoro no verso 1, opondo *soleil* e *froid*; em outra figura de linguagem, de repetição anafórica, observamos o uso repetido de *ou, ou, d'autres, d'autres; ils, ils; adieu, adieu*. Tais paralelismos e reiteraões são índices importantes da manifestação do poético<sup>147</sup> e buscamos preservá-los na tradução.

O verso 3 nos chama especialmente a atenção. Nele, o cenário de desorientação é um signo motivado pela presença de alguns traços, como o encadeamento sintático, a extensão, a repetição de sintagmas e o efeito aliterativo de consoantes vibrantes e sibilantes (*tre / tes / tre / res*), homofonias que conferem ritmo à estrutura do verso. A tensão, a reverberação e o tremor se fazem notar pelas palavras. No verso seguinte, a atmosfera errática se confirma de maneira explícita: *ils errent*.

Quanto à estrofação, notamos o padrão de combinar versos de estrutura longa com outros mais curtos. Como buscamos uma relação de isomorfia entre os textos, ao vertê-los ao português procuramos manter, sempre que possível, a forma. Assim, no verso 5, as rimas internas dos hemistíquios (*hanté, aimée*) foram mantidas em português (“assombrado”, “amada”), abrindo mão da precisão do metro. Na economia do poema, pareceu-nos uma escolha tradutória aceitável. Afinal, o desviante em Penrose parece ser um traço regular.

Em inglês, ela não reproduz a correspondência sonora entre *passage* e *paysage* (v2 e v6), que ocorre em francês. Nesses dois versos, podemos notar ainda o uso repetido do verbo *enter* na versão inglesa, enquanto, em francês, os verbos usados são *entrer* e

---

<sup>147</sup> LARANJEIRA, Mário. 2003, p. 127.

*être*. Essa alternância verbal sugere um deslocamento sutil de sentido: no penúltimo verso em francês, a mulher de clamores está na paisagem, ela é parte dela. Na versão inglesa, que é apresentada ao leitor depois da versão francesa, a mulher entra na paisagem, o que condiz com a literalidade da expressão – a esposa de clamores não era parte do cenário, até então se fazer presente.

Na *collage* (fig. 18), ao centro e abaixo, à direita, figuras femininas aparecem em posições de lamento, clamor, súplica. Elas são três, e com as mesmas dimensões. Nota-se uma quantidade grande de elementos, uma realidade chocante, confusa (*déconcertée*, *puzzling*), como evidencia a figura inspirada em “O Nascimento de Vênus”, de Botticelli, frequentemente associada à beleza clássica e à harmonia (mas neste caso com a concha posicionada acima, e não abaixo dela), uma dentre as várias referências iconográficas presentes na estética que atravessa o livro. A Vênus não é exatamente uma mulher, mas sim uma espécie de *mise en abyme*, uma representação feminina dentro de outra representação. Sua dimensão é maior, assim como o outro corpo, ainda maior, uma criatura que apresenta uma fusão de anatomia humana e animal, ambígua também, entre o feminino e o masculino. Já os homens são, em número, o dobro das mulheres, entretanto, de tamanho diminuto. A paisagem é heterogênea, composta de elementos que pertencem ao mundo natural e ao arquetípico.

A imagem apresenta ainda uma correspondência entre signos: a *femme de clameurs* mencionada em verso aparece em signo visual no centro da *collage*, transportando para a figuração pictórica a figura simbólica do poema. A imagem poética é reconstituída na *collage*, operando no deslocamento de limites entre signo verbal e signo icônico.

## II. À la fête de la Tête Où

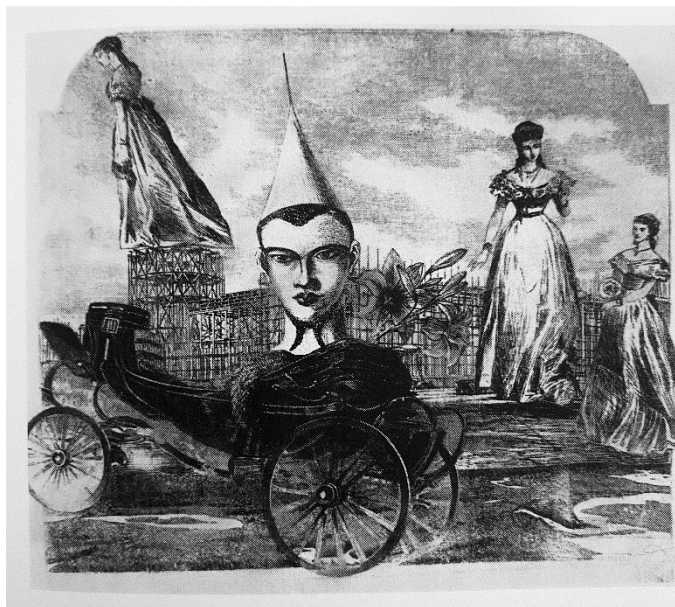


Figura 20: *À la fête de la Tête Où*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 169.

À la fête de la Tête Où	v 1
Mon bouquet est passé je le réclame	v 2
Sous un baiser avant l'autre je me transporte.	v 3
Où regarder la fête où parler sans parures ?	v 4
Si je suis ce que l'amour dit de lui-même à qui veut l'entendre	v 5
Qui le crie sur les toits qui tombe de son haut	v 6
À la Verbena de la Cabeza Donde	v 7
Ô mon cœur ce soir si légère	v 8
De nuits dites tenues pour dites	v 9
Où ne fais-tu que te faire belle pour toujours !	v 10
At the fair of « Where the Head »	v 1
My posy went by I ask for it back	v 2
Before a kiss has come under another kiss I move	v 3
How do I watch the fair how do I speak unadorned?	v 4
If I am that which love has promised who wishes to hear	v 5
Who cries it from the roofs who falls from all its height	v 6
At the fair of the Cabeza Donde	v 7
O my dear heart tonight so exalted	v 8
Promised nights silent trysts	v 9
Where are you thinking of making yourself beautiful forever.	v 10



Figura 21: *Na festa da Cabeça Onde* (2025). Ana Paula Cerqueira.

Na festa da Cabeça Onde  
Perdi meu buquê eu o reclamo  
De beijo em beijo me desprendo do chão.  
Onde assistir a festa onde falar sem floreios?

Se sou o que o amor diz de si a quem quiser ouvir  
Que grita dos telhados que cai das alturas  
À la Verbena de la Cabeza Donde  
Ó coração hoje flutua  
Em noites ditas e bem ditas  
Onde você se faz bela para sempre bela!

Na festa da Cabeça Onde  
Meu buquê correu porém ele é meu  
À espera do beijo que precede outro beijo eu viajo.  
Como assistir a festa como dizer a verdade?  
Se sou aquela que o amor prometeu querer ouvir  
Aquele que grita dos telhados que precipita

Na festa da Cabeza Donde  
Minha querida hoje tão sublime  
De noites prometidas e encontros secretos  
Onde você pretende tornar-se bela para sempre.

À la fête de la Tête Où é o sétimo conjunto de *Dons des Féminines*, aparecendo logo após *Allons à toutes bornes*. No poema, a enunciação está na 1ª pessoa do singular, e o tom é testemunhal, emotivo. Não existe regularidade métrica fixa, os versos são livres, com ritmos internos variáveis.

Quebras e sobreposições acontecem em diversos âmbitos. O poema abre com versos em ruptura sintática, com o *enjambement* - À la fête de la Tête Où / Mon bouquet est passé je le reclame. As estrofes são irregulares, os versos estão agrupados de forma inversa em cada poema, 4 e 6 em francês e 6 e 4 em inglês.

Com trechos em espanhol, a dimensão semântica se intensifica. O verso 7, À la Verbena de la Cabeza Donde – um espelhamento do verso inicial – muda de posição entre os dois poemas. A operação auxilia a instaurar uma espécie de movimento que reverbera em outros níveis da composição: o signo da noiva (a dona do buquê) na *collage*, parece deslocar-se dentro da imagem, assim como o eu-lírico, que sob o efeito de beijos que antecipam outros (v3), se transporta.

O movimento se prolonga e alcança a significação: na transferência de leitura entre o poema em francês e seu duplo em inglês, o verso 5, que abre a segunda estrofe do primeiro poema, ativa um novo deslocamento de sentido (grifos nossos). Aparecem:

*Si je suis ce que l'amour dit de lui-même à qui veut l'entendre* (v5)

*If I am that which love has promised who wishes to hear* (v5)

Em uma língua, o eu-lírico afirma ser aquilo que o amor diz sobre si mesmo a quem quiser ouvir; na outra, declara ser aquela que o amor prometeu querer ouvir. Se, em francês, ela encarna o próprio sentimento amoroso, proclamado abertamente, em inglês a situação muda: do amor, a mulher recebe uma promessa. No penúltimo verso, em francês e em inglês, lemos:

De *nuits dites tenues pour dites* (v9)

*Promised nights silent trysts* (v9)

No poema inicial, as noites contadas passam a ser, no poema em inglês, noites prometidas, encontros amorosos silenciosos (*trysts*). A nuance de sentido entre os poemas é uma marca da escrita de Penrose e buscamos manter os desvios para ampliar o campo das possíveis significações.

Um caminho diferente ocorre na tradução da obra ao espanhol que consta da antologia *La surrealista oculta* (2020), feita por Marie-Christine del Castillo-Valero<sup>148</sup>. A tradutora oferece uma única tradução para os poemas bilíngues. A solução que ela encontrou para estes mesmos versos (grifos nossos):

*Si yo soy lo que el amor dice de sí mismo a quien quiere oírle (v5)*

*De noches prometidas incógnitas (v9)*

Castillo-Valero decidiu traduzir o verso 5 priorizando o sentido contido no poema em francês, fazendo desaparecer a ideia de promessa do amor expressa no poema escrito em língua inglesa. Já no verso 9, a escolha pelo adjetivo *incógnitas* para descrever as noites parece ter sido orientada pela expressão *silent trysts*. Em nossa tradução, entretanto, a sobreposição semântica se mantém. A tradução do francês mantém *dizer* tanto no verso 5 como no 9, a tradução do inglês mantém *prometer* nos versos correspondentes. Nossa tradução dos versos 5 e 9 do poema em francês e em inglês, respectivamente:

*Se sou o que o amor diz de si a quem quiser ouvir (v5)*

*Em noites ditas e bem ditas (v9)*

*Se sou aquela que o amor prometeu querer ouvir (v5)*

*De noites prometidas e encontros secretos (v9)*

Numa escrita marcada por contrastes e alternâncias, notamos também que a poeta recorre a assonâncias, como no verso como *Ô mon coeur ce soir si légère* (v4), com vogais prolongadas que acentuam a sonoridade.

Como estratégia de ritmo e intensificação de ecos internos, as repetições e paralelismos comparecem: *Qui le crie sur les toits qui tombe de son haut* (v6) e em *Où ne fais-tu que te faire belle pour toujours !* (v10). Na tradução, as repetições foram transportadas para a língua portuguesa, ainda que um procedimento de recriação semântica tenha sido aplicado no verso 10, no qual repetimos a palavra “bela” ao invés de utilizar a expressão “se fazer bela” (embelezar-se). Assim, buscamos reforçar a ideia de duração (*pour toujours*) mesmo sem seguir o caminho literal, criando uma cadência e

---

<sup>148</sup> PENROSE, Valentine. *La surrealista oculta, obra reunida*. Tradução de Marie-Christine del Castillo-Valero. Girona: Wunderkammer, 2020, p. 148-149.

sonoridade circular (“bela para sempre bela”), que tem por objetivo reafirmar e expandir a ideia ampla de movimento contida na forma do poema (o verso completo transportado ao português: *Onde você se faz bela para sempre bela!*).

No poema, Penrose emprega por cinco vezes o termo *où*, com diferentes acepções, classes gramaticais e funções ao longo dos versos. Em v1, *Où* dá nome a festa – mas o vocábulo pode ser entendido também advérbio, se lido em continuidade com o verso 2. No verso 4, figura duas vezes, ali transformado em advérbio interrogativo (*Où regarder la fête où parler sans parures ?*), e reaparece no verso 10, como advérbio que refere-se a um lugar (*Où ne fais-tu que te faire belle pour toujours !*). A quinta aparição da expressão ocorre em espanhol, *Donde* (v7), completando uma espécie de eixo estrutural e semântico que percorre o poema – *Où? À la fête de la Tête Où*.

No poema em inglês, neste e em outros de nossa amostra tradutória, em que os versos são livres, fizemos uso mais recorrente do procedimento de recriação semântica. Desta forma, conseguimos ampliar o campo de criação e realçar, ainda que sutilmente, uma diferença entre os poemas, mas sempre atentos à preservação de sentido. Para exemplificar, vejamos os versos 2 e 6 deste poema: *My posy went by I ask for it back* (v2), chega em português como *Meu buquê correu porém ele é meu*; e *Who cries it from the roofs who falls from all its height* (v6), que traduzimos para *Aquela que grita dos telhados que precipita*. Em ambos os versos, nossa estratégia busca manter traços formais do original, com palavras que se encadeiam de forma paratática, sem pontuação; ou transportar características de tonicidade e coerência sonora, como em “correu” e “meu”, como em “grita” e “precipita”.

Na *collage* (fig. 20), observa-se novamente a concretização da imagem poética. O jogo entre o poema e a imagem se dá na literalidade pictórica de uma grande cabeça que figura na cena, sendo transportada junto a um buquê. Ainda, uma leitura possível desta composição seria uma sutil alusão de Penrose à *La Femme 100 têtes* (1929), *roman-collage* de Max Ernst. Como mencionamos, na obra de 1929 a personagem central, a mulher 100 cabeças, é identificada por três nomes diferentes. Aqui, são três as figuras femininas e, como visualmente se assemelham, evocam a multiplicidade de uma única

mulher. E esta mulher participa de uma festa enigmática em que está presente uma cabeça perdida de seu corpo, um corpo *sans tête*.

Nota-se também indícios de outras referências (provocações?) a Ernst, “*le supérieur des oiseaux*”, pelas páginas de *Dons des Féminines*. Menções textuais e visuais a pássaros e a outros elementos utilizados pelo artista aparecem na obra. Penrose adotava um posicionamento crítico voltado ao artista, seja pelo comportamento com suas companheiras, seja pelo tratamento violento que ele conferia às figuras femininas em seus livros. E, se tomarmos como exemplo uma carta enviada por ela a Roland Penrose, suas críticas não se restringiam a Ernst, mas aos homens surrealistas de forma geral:

Ils choisissent ce qui dans l’Inconscient ne sont que des forces brutales et parfois assez néfastes. R. C. [René Crevel] s’est tout de même suicidé à cause d’eux ; Marie Berthe a eu sa vie affective gâchée à cause de leurs théories empruntées par Max— à cause de leur fameux ‘amour physique’. Cela n’est pas beau. Il faut lorsqu’on les fréquente, une très grande force je puis te le dire l’ayant éprouvée. Il faut beaucoup de discernement, plus qu’ailleurs parce que justement il y a de beaux côtés. [Correspondence, ms.0712. no.7, RPA, Scottish National Gallery of Modern Art.] <sup>149</sup>(Humphreys, 2006, pp. 383-4)

Tomemos um exemplo de *collages* criadas pelos dois artistas (fig. 22). A imagem da esquerda, de Ernst, consta do caderno dedicado à segunda-feira, em *Uma semana de bondade* (1934); a da direita, de Penrose, em *Dons des Féminines*. A presença de signos semelhantes é notável: a cortina, o fluxo de água, as barras metálicas. Na dele, vemos uma figura masculina, atrás de grades, observando do alto, o corpo feminino na cama, enquanto na dela, observamos as mulheres juntas, à frente da estrutura arquitetônica. Imagens afins, ambas evocando um certo estado de desejo, no caso da *collage* dele, com a mulher lânguida, nua, na cama; já na *collage* de Penrose, com a mulher objeto de desejo, ereta, vestida, cortejada por outra mulher, em posição reverente. Na dela, acima, as formas dos pássaros evocam coxas femininas.

---

<sup>149</sup> Tradução nossa: Eles escolhem o que no Inconsciente são apenas forças brutais e às vezes bastante nefastas. R. C. [René Crevel] se suicidou por causa deles; Marie Berthe teve sua vida afetiva arruinada por causa das teorias deles adotadas por Max - por causa do seu famoso 'amor físico'. Isso não é bonito. É preciso, quando se relaciona com eles, uma força muito grande, posso lhe dizer tendo experimentado isso. É preciso muito discernimento, mais do que em outros lugares, porque justamente há lados belos. (Correspondência, ms.0712. n°7, RPA, Galeria Nacional de Arte Moderna da Escócia.)

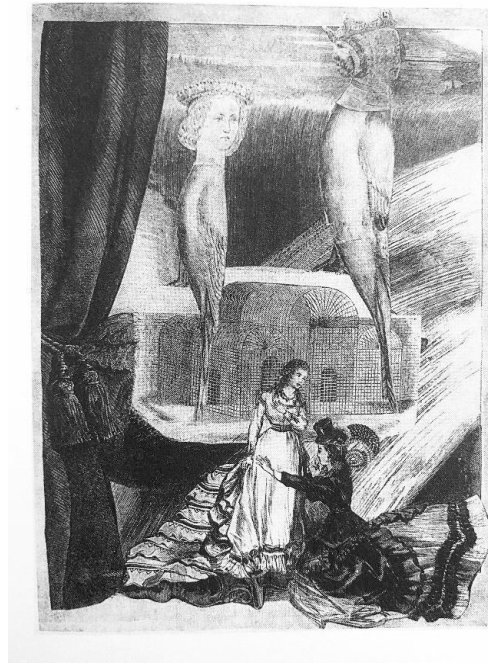


Figura 22: à esquerda, *collage* de Max Ernst. Em: *Uma semana de bondade*. Lisboa: &etc, 2010, p. s/n. À direita, *collage* de Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, p.177.

III. Viens avec moi dormir

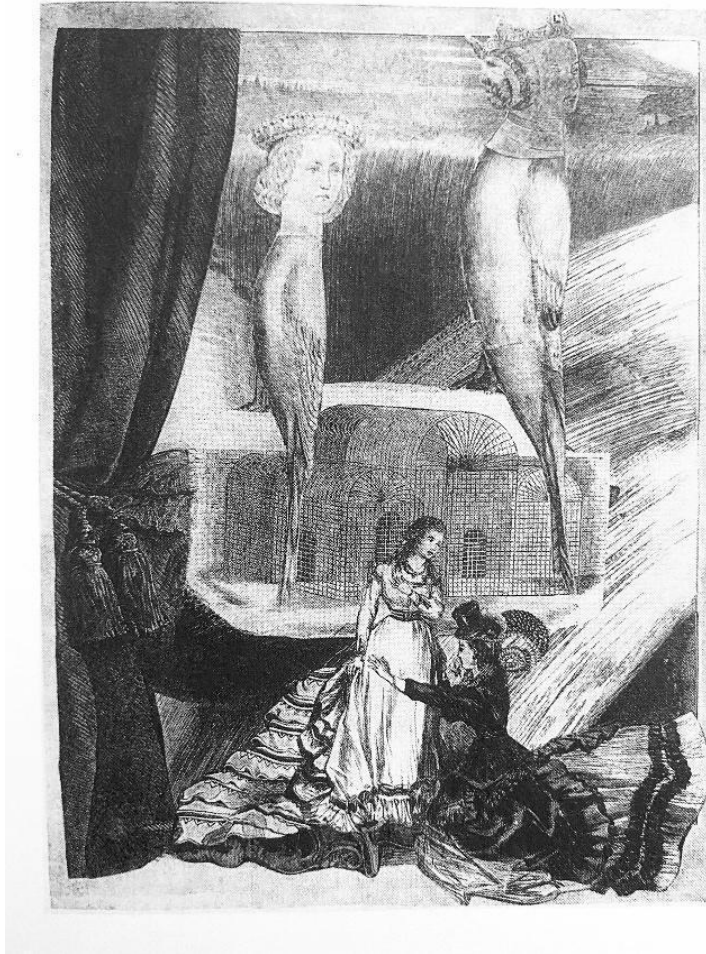


Figura 23: *Viens avec moi dormir*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 177.

Viens avec moi dormir dans le lit de ces ancêtres v 1  
Où furent élaborées les forces de ta beauté vive. v 2  
Reviens ô surprenante. Aux rideaux de tes hanches v 3  
Où je me tiens agenouillée v 4  
Plus que nulle autre n'a prié v 5  
Je te prie de me laisser dormir et me mêler aux temps. v 6

Come to sleep with me in the bed of ancestors v 1  
Where the vivid powers of your beauty have been blended v 2  
Come back astonishment. At the curtain of your hips v 3  
Where I am now kneeling I beg v 4  
As none has ever begged v 5  
To let me sleep and melt into the ages. v 6

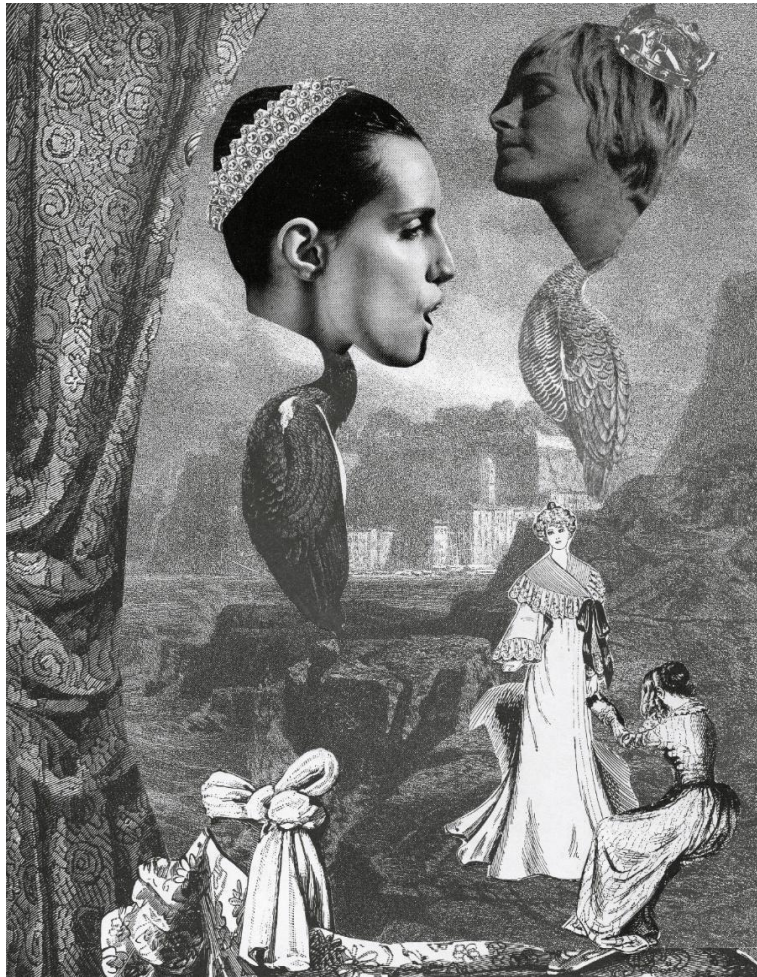


Figura 24: *Venha dormir junto a mim* (2025). Ana Paula Cerqueira.

Venha dormir junto a mim no leito dos ancestrais  
Onde foi forjada sua beleza pujante.  
Volte, impressionante. Ao véu de suas ancas  
Onde ajoelhada estou  
Como nenhuma ficou  
Imploro que deixe-me dormir e misturar-me ao tempo.

Dorme comigo na cama dos ancestrais  
Onde foi tecida sua beleza viva  
Volta, deslumbrante. Na curva de seus quadris  
De joelhos eu peço  
Como nenhuma outra pediu  
Me deixa dormir e mergulhar no tempo.

O poema *Viens avec moi dormir* é formado por seis versos, a maioria deles longos, de 12 a 15 sílabas, e dois menores, de oito sílabas cada verso. Destaca-se o uso do vocativo, e o tom é sobretudo de apelo, devido ao uso repetido do imperativo.

Nos dois primeiros versos, o eu-lírico embala em sonoridade, fazendo ressoar *dormir* com *lit*, *avec* com *ancêtres*, *furent élaborées* com *forces de ta beauté*. No verso 3, o ponto final divide ao meio o verso (e o poema) numa cesura entre os dois hemistíquios que apresentam uma semelhança sonora interna (*suprenante* e *hanches*). A característica rítmica continua nos versos 4 e 5, regulares, e parece propor um jogo: um verso longo de 16 sílabas que a poeta quebra, espelhando o som com as rimas *agenouillée* e *prié*, além da estrutura sintática semelhante. Nota-se, ainda, uma circularidade – o convite, o pedido a dormir está presente no verso inicial e no final.

O poema apresenta uma estrutura sonora de ecos internos que reforça a musicalidade, sobretudo nas posições acentuais. Já na versão em língua inglesa, o mesmo procedimento não está presente, não se percebe a recorrência sonora, exceto na aliteração do verso 2 (...*beauty / been blended*).

O poema exemplifica bem o estilo de Penrose, com o manejo de estruturas e cadências mais ligadas à tradição, ao mesmo tempo em que se recorre a formas mais livres.

Na *collage* que acompanha o poema (fig. 23), a alusão aos ancestrais pode ser observada na composição com os pássaros que, com cabeças de rei e rainha, estão acima na imagem. Os pássaros remetem ainda a quadris femininos<sup>150</sup>, com sua forma curva.

Outra metáfora que vemos tomar forma literal na imagem é a mulher que implora. No texto e no registro visual a mulher está ajoelhada *aux rideaux de tes hanches* (mais um verso carregado de conotação erótica). Por meio de sobreposições significado-signo, o jogo metafórico ganha corpo visual pelas mãos de Penrose.

---

<sup>150</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 38.

IV. Un dimanche à Mytilène

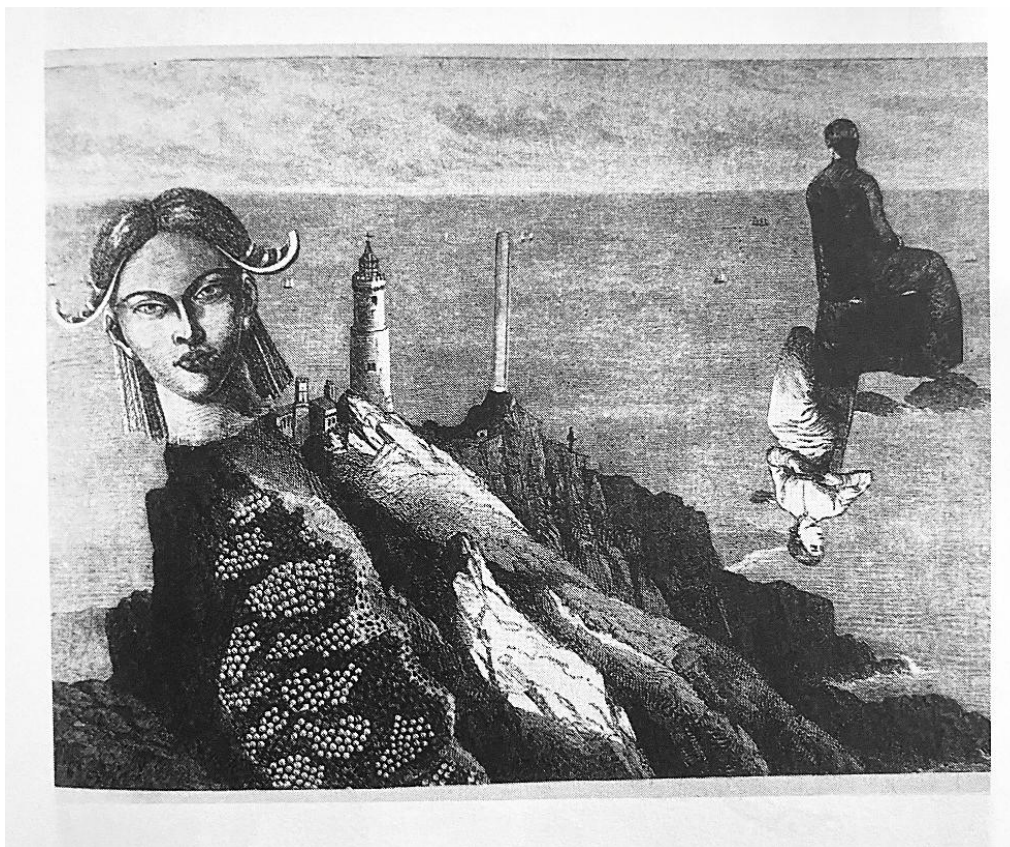


Figura 25: *Un dimanche à Mytilène*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 179.

Un dimanche à Mytilène.



Figura 26: *Um domingo em Mitilene* (2025). Ana Paula Cerqueira.

Um domingo em Mitilene.

Nesta composição, que aparece na 12ª posição no livro, lemos uma única frase, escrita em francês, *Un dimanche à Mytilène*. Cinco páginas duplas depois lemos o segundo intertítulo da obra, este em língua espanhola: *El fandango del Candil*. Mais nove duplas se desenrolam para então o romance encerrar-se em um epitáfio para Rubia e Maria Elona, escrito em francês somente.

Mitilene – capital da ilha grega de Lesbos e cidade onde viveu a poeta Safo – é mencionada explicitamente em *Dons des Féminines* e, de acordo com Kearney, também evocada de forma implícita em diversos momentos ao longo da obra<sup>151</sup>. Para a autora, “os espaços exóticos da obra são abstrações ficcionais de lugares emprestados do mapa real”<sup>152</sup> e constituem, para além de uma escolha estética da poeta, “um regime simbólico dos espaços fora de alcance”, servindo para “libertar as heroínas dos constrangimentos ligados ao modelo da mulher heteronormativa”<sup>153</sup>.

E são muitos os lugares nos quais as personagens circulam. No *roman* de Penrose, de uma maneira consistente, o espaço se configura como um *entre-deux*:

Les personnages féminins se révèlent et se cachent au travers des poèmes et des collages, représentant alors une traversée spatiale et temporelle, car l'espace matérialise un entre-deux permettant au sujet de fuir le réel.<sup>154</sup> (Kearney, 2019, p.74.)

Esse espaço ‘entremeio’ é povoado de diversos elementos do reino animal e vegetal. Do universo botânico, aparecem árvores, plantas, flores e folhagens, que recebem a companhia de animais: pássaros, tigres, elefantes e cavalos, além de insetos como besouros e borboletas. O cenário de paisagens naturais é ornado por montanhas e rochas, rios, picos e falésias, com a presença de edificações e componentes de arquitetura,

---

<sup>151</sup> Em artigo dedicado ao exotismo mitiliano na obra de Penrose, Kearney argumenta que “a liberdade, garantida pela fuga do casal de lésbicas para lugares sob o signo do exotismo e da alteridade, concretiza-se graças às múltiplas referências a Mitilene”. Para demonstrar seu argumento, ela destaca “as temáticas ligadas à representação de Lesbos” em *Dons des Féminines*, a saber: a representação sublime e sentimental do lugar, a estética da abundância que acompanha os elementos do livro e a ideia do paraíso terrestre. Para uma análise mais detalhada, ver KEARNEY, Beth. *Un dimanche à Mytilène : topographies de l'exotisme dans Dons des Féminines (1951) de Valentine Penrose*. In : *Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale*, n°31, Postures Revue. 2020.

<sup>152</sup> Idem, p. s/n.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Tradução nossa: As personagens femininas revelam-se e escondem-se nos poemas e *collages*, representando uma travessia tanto espacial quanto temporal. O espaço se configura como um *entre-deux*, um limiar que permite ao sujeito escapar da realidade.

incluindo escadarias, pontes, corredores, passagens, pórticos e itens como arabescos, cortinas e tecidos, fazendo referência a diferentes costumes e culturas, como do Oriente e da Espanha, notadamente. Nota-se, também, a ocorrência de figuras místicas ou espirituais como anjos e sábios, e referências à música e à dança. Os signos usados por Penrose evocam narrativas lendárias, exóticas.

Nesta *collage* (fig. 25), acompanhadas de uma menção explícita à ilha sáfica, vemos duas mulheres suspensas, como que flutuando, acompanhadas de uma grande cabeça feminina no topo do penhasco. Um lugar onde o feminino impera.

V. Tantôt elles sont seules

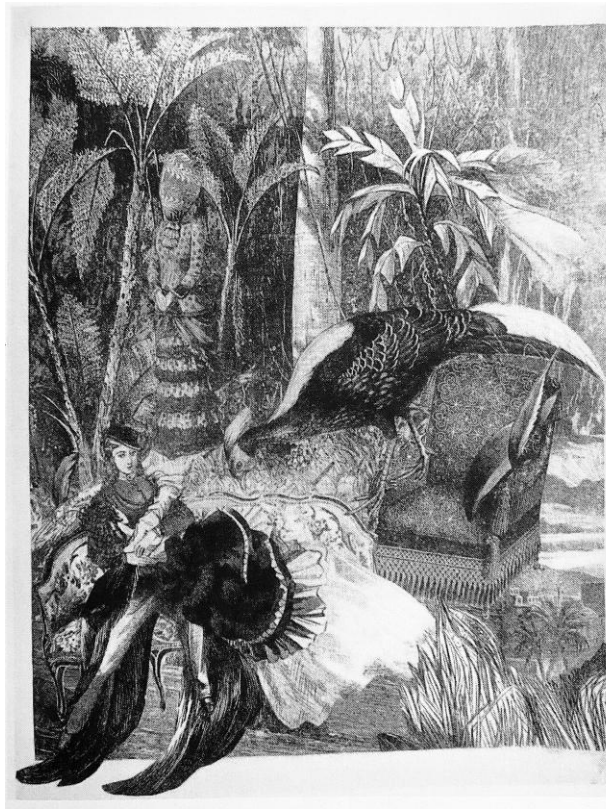


Figura 27: *Tantôt elles sont seules*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 183.

Tantôt elles sont seules tantôt avec les plantes v 1  
Tantôt elles se parlent et tantôt elles-mêmes v 2  
Sûres dans une jungle ornée de larges nœuds v 3  
De jours neufs et aussi de coutumes d'effroi v 4  
À Chandernagor où la feuille retombe v 5  
Au-dessous des oiseaux elles trouvent la place v 6  
Où chacun a laissé le soleil pour repère. v 7  
Elona et Rubia sa fête regardée dans une eau. v 8

At times they are alone at times with the plants v 1  
They speak to each other or else to themselves. v 2  
At ease in a jungle adorned with ribbons v 3  
And new days and also with traditions of fright v 4  
At Chandernagor where the leaf hangs down v 5  
Under the birds they find the place v 6  
Where everyone has left the sun as a record. v 7  
Elona and Rubia her festive love shining in the water. v 8



Figura 28: *Ora estão só elas* (2025). Ana Paula Cerqueira.

Ora estão só elas ora com as plantas  
Ora elas se falam e ora elas mesmas  
Seguras em uma selva ornada de nós  
De dias novos e costumes de pavor  
Em Chandernagor onde a folha cai  
Abaixo dos pássaros elas acham o canto  
Onde cada um pôs o sol como sinal.  
Elona e Rubia sua festa refletida na água.

Ora sozinhas ora com as plantas  
Elas conversam entre si ou consigo mesmas.  
Confortáveis numa selva enfeitada com fitas  
E novos dias e ainda com tradições de pavor  
A folha cai em Chandernagor  
Sob os pássaros elas encontram o lugar  
Onde o sol foi deixado como memória.  
Elona e Rubia seu amor festivo reluz na água.

Na 3ª pessoa do plural, *Tantot elles sont seules* narra o encontro de Rubia e Elona. Elas estão juntas, envoltas por plantas e folhagens; há sol, o amor brilha. Os versos fluem, encadeados. Nota-se maior correspondência semântica entre o poema em francês e em inglês.

A forma também é mais harmônica: os 8 versos, longos (entre dez e 14 sílabas), são dispostos em uma estrofe única, e a mancha que gera cria um bloco quase uniforme. Como se a estabilização do amor implicasse diretamente no estilo e na forma do texto poético.

No plano sintático, os dois primeiros versos trazem uma repetição anafórica com o advérbio *tantôt* abrindo os quatro hemistíquios, o que confere ritmo ao texto. Essa cadência se prolonga nos versos seguintes (v3 e v4), que enumeram os elementos da selva, um espaço *de larges nœuds / de jours neufs / de coutumes d'effroi*, encadeados em *enjambement*, sem pontuação. No quinto verso, o lugar é nomeado (Chandernagor), para então vir uma nova sequência sintática: o sexto verso inicia a descrição de onde elas estão e conecta-se com o verso 7, que abre com o advérbio *Où*, encerrando a descrição com um ponto final. O verso 8 fecha o poema em uma espécie de síntese, um retrato do amor reluzente vivido por Rubia e Elona. Presença de outro ponto final.

O ritmo é marcado por alguns efeitos sonoros, além de *nœuds* e *neufs*, em *feuille* e *soleil* e em *au-dessous des oiseaux*, que parece aludir ao silvo dos pássaros, ao som por eles produzidos. Pode-se ouvir os pássaros cantar.

Na tradução, as repetições e paralelismos foram transportados para a língua portuguesa, bem como a musicalidade, por meio do uso de figuras de linguagem como a aliteração, que “não tem outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo”<sup>155</sup>.

Na *collage* (fig. 27), além das mulheres abraçadas à beira de um riacho, nota-se a riqueza vegetal, além de pássaros. O espaço simbólico, “fora de alcance”, como observado anteriormente, evoca um local real – Chandernagor, pequena cidade indiana próxima a Calcutá. Kearney defende que “abstraído de sua realidade”, o lugar exótico é “colocado a serviço do sonho sáfico das amantes, que se rebelam contra a

---

<sup>155</sup> BOSI, Alfredo. 1983, p. 50.

conformidade”<sup>156</sup>. Porém, continuando nossa apreciação do procedimento penrosiano de figuração pictórica da imagem poética, é na análise sobre as fitas (*ribbons*) e as mulheres que queremos nos deter. As únicas fitas na imagem são as dos vestidos das mulheres, e a expressão pode ser entendida como “uma metonímia para mulher”<sup>157</sup>, que em francês aparece como *larges nœuds*, ou seja, elas se entrelaçam em grandes nós. Além do casal, a outra figura feminina da *collage* é a “Dafne ovidiana, ao fundo”<sup>158</sup>.

Para nós, a referência iconográfica (observada por Kearney) ao mito de Dafne, narrado nas *Metamorfoses* (8 d.C.) do poeta latino Ovídio, é um signo motivado. Como sabemos, a ninfa, amada e perseguida por Apolo, foge dele e transforma-se em um loureiro. Da obra, nos versos 477 a 480, lemos:

Uma fita prendia seus cabelos em arranjo descuidado.  
Muitos a quiseram, mas ela, afastando-se dos desejosos,  
impaciente e livre de homens, percorre bosques errantes,  
e não cuida do que seja Himeneu, nem de Amor ou casamento<sup>159</sup>.

Retomando a questão elaborada por Barthes sobre como o sentido chega à imagem, a presença da figura embrenhada nas folhagens, que remete ao mito, transmite um significado de forte carga simbólica ligada à experiência de fuga ou esquiva (do casamento, no caso das personagens, e do próprio leitor, que “não consegue se orientar devido às particularidades formais e intermediáticas da obra”<sup>160</sup>). Penrose, nesse caso, insere na imagem uma mensagem icônica conotada, invertendo seu padrão de literalidade pictórica.

---

<sup>156</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 182.

<sup>157</sup> KEARNEY, Beth. 2020a, p. s/n.

<sup>158</sup> Idem.

<sup>159</sup> Hexâmetros 477 a 480, a partir da tradução do texto original em latim dos hexâmetros de número 416 a 567 do Livro I das *Metamorfoses* de Ovídio, desenvolvida a partir da edição *Les Belles Lettres* (OVIDE, 2009), estabelecida por G. Lafaye, cotejando-se com a edição comentada de William S. Anderson (OVID, 2009) e com a edição Oxford Classical Texts (P. OVID NASONIS, 2004), estabelecida por R. J. Tarrant. In: Ferreira, Ingrid Moreno. *Dafne e Apolo nas Metamorfoses de Ovídio: uma leitura figurativa*. Dissertação de mestrado - UNESP, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2020, pp. 32-39.

<sup>160</sup> KEARNEY, Beth. 2019, p. 57.

V. Allons à voix douce

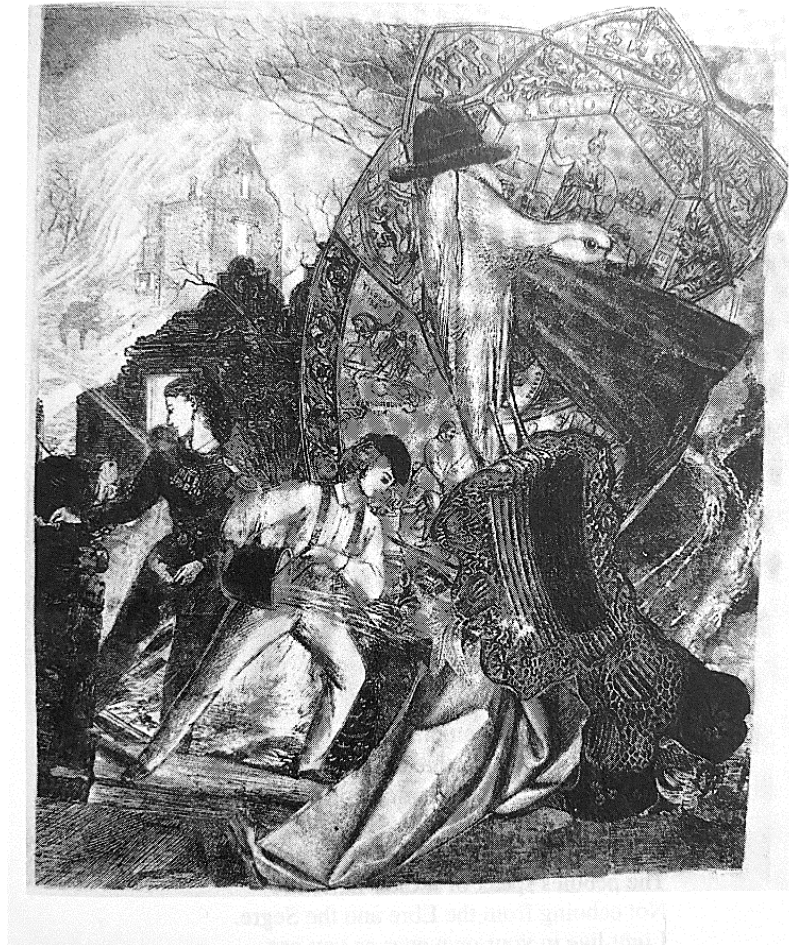


Figura 29: *Allons à voix douce*. Valentine Penrose. Em: *Écrits d'une femme surréaliste*. Paris: Joelle Losfeld, 2001, pp. 193.

Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettrons	v 1
Éteindre ces drapeaux qui brûlent les hommes	v 2
Et relever l'étincelle de son usage.	v 3

Let us with gentle voices while it pleases us	v 1
Extinguish these flags that burn man kind	v 2
And reinstate the spark to its ancien life.	v 3



Figura 30: *Vamos sussurrando* (2025). Ana Paula Cerqueira.

Vamos sussurrando na medida em que nos permitimos  
Apagar as bandeiras que queimam os homens  
E reacender a centelha de seu uso.

Vamos com a voz suave que nos satisfaz  
Extinguir as bandeiras que queimam os homens  
E restaurar a chama à sua antiga essência.

O poema e a *collage* que compõem *Allons à voix douce* aparecem na 19ª página dupla da obra. Na 1ª pessoa do plural, o poema em terceto adota um tom mais reflexivo, abordando o tempo, os homens, o patriarcado.

Embora não haja uma métrica regular, há um padrão rítmico nos três versos que compõem o poema. São versos livres trabalhados. No primeiro verso, longo, a repetição de vogais (*voix douce pour autant que nous nous*) cria um ritmo sussurrado e redondo, em eco com o próprio conteúdo (*à voix douce*). No verso 2, o sussurro dá lugar a um conflito, tanto na forma como no sentido semântico: muda-se do suave para o brusco, com as “bandeiras que queimam” (*drapeaux qui brûlent*). O som duro e vibrante da aliteração espelha, no plano sonoro, o campo semântico do fogo, da violência.

No segundo verso, pode-se perceber um jogo semântico entre os poemas bilíngues. A expressão *man kind*, que abrange todo o gênero humano (e cuja grafia aparece assim, separadamente) surge em francês como *les hommes*, que, embora possa se referir à humanidade em geral, carrega também uma conotação masculina específica.

No terceiro e último verso, o poema retorna à evocação da sutileza, trazendo o motivo da “faísca”, embora com uma diferença significativa entre as versões: *relever l'étincelle de son usage* em francês e *reinstale the spark to its ancien life*, em inglês. A versão francesa sugere a restauração de um propósito ou função específica para a “centelha”, enquanto a inglesa evoca um retorno a um estado anterior, primordial. No texto em inglês, Penrose opta por *ancien* em vez de *ancient*, a primeira sendo uma forma arcaica da grafia da palavra. O fogo, aludido pelas bandeiras que queimam (*les hommes*), produz calamidades e pode destruir, porém contém em si a mínima partícula que brilha, que cintila. Lembremos, para os surrealistas, a *étincelle* é o efeito de faísca poética, uma espécie de luz que emana da imagem poética.

A poética de Valentine Penrose é caracterizada por uma manipulação linguística de grande sofisticação. Ela cria enunciados poeticamente fortes que quebram a coerência semântica. Um exemplo aparece no segundo verso, *Éteindre ces drapeaux qui brûlent les hommes*: onde se espera um sujeito no enunciado, aparece outro. Aqui, bandeiras queimam homens.

A *collage* (fig. 29) contém bastante informação. Kearney nos ajuda a decifrar seus elementos<sup>161</sup>. Além das duas mulheres (a central, com o balde, vestida como “*un ouvrier*”, e a da esquerda, portando um traje de soldado, com insígnias de honra), remetendo a bandeira, pátria; os códigos de um estado de conflito estão presentes. No grande brasão, constam as inscrições (pouco perceptíveis) *Tilbury 1587* e *Bannockburn 1314* que se referem, respectivamente, “ao discurso da Rainha Elizabeth para as tropas em Tilbury durante a Guerra Anglo-Espanhola e à vitória escocesa na Batalha de Bannockburn”<sup>162</sup>.

A combinação de elementos femininos e masculinos, tanto no terceto (*voix douce* e *drapeaux qui brûlent*) quanto na imagem (alusão a batalha, guerra), parecem conter uma crítica ao patriotismo e à brutalidade masculina, visando uma atitude reconciliatória. Para a autora, as personagens em *Dons des Féminines* “se emancipam ao se aventurarem [...] demonstrando uma forma de excesso que, em última análise, dá origem à liberdade absoluta da morte, que torna o amor eterno”<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> KEARNEY, Beth. 2019, pp. 104-105.

<sup>162</sup> Idem.

<sup>163</sup> Ibidem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Dons des Féminines*, objeto deste projeto, revelou-se instigante por permitir aproximar-me da convergência entre arte pictórica e poética, reunidas em uma obra que articula imagens no campo visual e no literário. Uma conjugação realizada por uma única autora que se desdobra, demonstrando, desta forma, uma dualidade criativa, à qual ainda se soma a duplicidade linguística.

Minha hipótese analítica se comprovou ao longo do estudo: as rupturas sintáticas e semânticas, os desvios, as sobreposições atuam como elementos desestabilizadores do sentido na obra, ou seja, a realização do amor narrado no romance se revela interrompida pela própria linguagem, que se constrói por meio de quebras. Paradoxalmente, é através desses deslocamentos e metamorfoses da linguagem que o relacionamento amoroso encontra espaço para se manifestar, ainda que no âmbito do delírio ou do sonho, conforme a visão de mundo surrealista.

No percurso da transcrição, fui confrontada com questões centrais relativas à análise de textos em línguas distintas que coexistem e se prolongam nas *collages*. Não se tratou de fundir os poemas em um só, nem de eliminar desvios, mas de valorizar a ambiguidade como elemento essencial da poética de Penrose<sup>164</sup>. A narrativa do relacionamento das personagens, expressa por dois sistemas linguísticos distintos e articulada ao campo pictórico, coloca ela mesma uma reflexão sobre a linguagem e sua reinvenção. A prática de Penrose configura-se, assim, como um exercício de ampliação que ultrapassa as fronteiras tradicionais da palavra e da imagem, abrindo espaço para outras instâncias de significação.

Essas questões orientaram o processo tradutório e criativo, guiado pela tentativa de preservar a riqueza e a complexidade da obra original. A transcrição revelou-se, assim, não só um desafio técnico, mas uma extensão da própria poética de Penrose – uma prática que convoca, desde sua origem, um espaço de invenção.

---

<sup>164</sup> Para a continuidade deste projeto tradutório, considerando uma futura recriação integral de *Dons des Féminines*, uma possibilidade seria traduzir os poemas originalmente em inglês para uma segunda língua que não o português, de modo a preservar o jogo de refrações instaurado pela coexistência de dois sistemas linguísticos. A proposta seria seguir com a tradução dos poemas em francês para o português e, quanto aos poemas em inglês – aqui vertidos ao português –, retraduzi-los para o próprio inglês. Assim, o gesto original da poeta seria preservado.

## BIBLIOGRAFIA

### Corpus literário

PENROSE, Valentine. *Écrits d'une femme surréaliste*. Préfacé et présenté par Georgiana M.M. Colvile. Paris: Joelle Losfeld, 2001.

PENROSE, Valentine. *La surrealista oculta, obra reunida*. Traducción de Marie-Christine del Castillo-Valero. Girona: Wunderkammer, 2020.

### Textos sobre Valentine Penrose

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. New York: Thames & Hudson, 1997. 2nd edition.

CHADWICK, Whitney. *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*. London: Thames & Hudson, 2017.

COLVILE, Georgiana M.M., *Through an Hour-Glass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen*, dans Russell King et Bernard McGuirk (dir.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*. Leicester: Leicester University Press, 1996, p. 81-112. Disponível em: <https://docslib.org/doc/1560669/valentine-penrose-and-alice-rahon-paaen-by-georgiana-mm>. Consulta em 5 de outubro de 2022.

KEARNEY, Beth. *Figures de femmes chez Valentine Penrose : à la croisée du saphisme littéraire et du roman gothique*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en Littératures de Langue Française, Université de Montréal, 2019. Disponível em: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:f4d081a>. Consulta em 5 de outubro de 2022.

KEARNEY, Beth. *Détournements surréalistes : les jeux intermédiaires de Dons des féminines (1951) de Valentine Penrose*. « Ludiques. Quand la littérature se met en jeu ». Cahier virtuel, numéro 7. 2020. Disponível em: <https://quartierf.org/fr/article-dun-cahier/detournements-surrealistes>. Consulta em 2 de abril de 2024.

KEARNEY, Beth. *Un dimanche à Mytilène : topographies de l'exotisme dans Dons des féminines (1951) de Valentine Penrose*. « Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale », n°31, Postures Revue. 2020. Disponível em: <http://revuepostures.com/fr/articles/kearney-31>. Consulta em 10 de agosto de 2023.

OBERHUBER, Andrea. HOUDE, Sarah-Jeanne Beauchamp. *Dons des féminines, un recueil-collage de Valentine Penrose*. Disponível em <https://lisaf.org/project/penrose-valentine-dons-feminines/>. Consulta em 5 de outubro de 2022.

## O surrealismo

### Obras citadas

ARAGON, Louis. *Uma vaga de sonhos*. Tradução, notas e posfácio de Flávia Falleiros. São Paulo: 100/cabeças, 2024.

BRETON, André. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

BRETON, André. *Arcano 17*. Tradução de Marisol Vera Giusti. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Próprio, 2001.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso, São Paulo: 100/cabeças, 2022.

BRETON, André, ÉLUARD, Paul. *Dicionário abreviado do surrealismo*. Tradução de Diogo Cardoso. São Paulo, 100/cabeças, 2024.

ERNST, Max. *The hundred headless woman*. Translated by Dorothea Tanning. Garden City, New York: Dover Publications, 2017. The work was originally published as *La femme 100 têtes* by Editions du Carrefour, Paris, in 1929.

ERNST, Max. *A little girl dreams of taking the veil*. Translated by Dorothea Tanning. New York: Dover Publications, 2017. The work was originally published *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, by Editions du Carrefour, Paris, in 1930.

ERNST, Max. *Uma semana de bondade*. Tradução de Célia Henriques. Lisboa: &etc, 2010. A obra foi publicada originalmente *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* por edições Jeane Bucher, em 1934.

ERNST, Max. *Escrituras*. Traducción de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1982.

### Textos sobre o surrealismo

ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

ARBEX, Márcia. *Palavra de artista ou como decifrar uma obra surrealista*. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, ISSN-e 2238-3824, vol. 5, 2000, p. 213-228. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/29858/23456>. Consulta em 18 de março de 2024.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa. *Os folhetins perversos de Max Ernst*. Anuário de Literatura, ISSN-e: 2175-7917, vol. 15, n. 1, 2010, p. 154-175. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180720232850/https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.2010v15n1p154/13022>. Consulta em 4 de junho de 2013.

FALLEIROS, Flávia. “A musa coletiva em seus anos de formação: testemunho, teoria e lirismo surrealistas em *Uma vaga de sonhos*, de Louis Aragon”. In: ARAGON, Louis. *Uma vaga de sonhos*. Tradução de Flávia Falleiros. São Paulo: 100/cabeças, 2024, pp. 57-92.

MARTÍNEZ, Lurdes (Coord). *Bellas damas sin piedad. Mujeres del Surrealismo*. Madrid: Enclave de Libros, 2022.

ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women, an international anthology*. Austin: University of Texas Press, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. “O surrealismo a serviço da psicanálise”. In: \_\_\_\_\_. *História da Psicanálise na França*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, pp. 17-49.

SEBBAG, Georges. *Patíbulo pra para-raios, surrealismo e filosofia*. Tradução de Bruno Costa. São Paulo: 100/cabeças, 2023.

SPIES, Werner. *Max Ernst – Loplop : l'artiste et son double*. Paris: Gallimard, 1981.

### **Textos sobre imagem / collage**

ARBEX, Márcia. *Palavras e imagens: o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX*. Revista de Letras, vol. 16, nº ½, 1994, p. 57-61. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19621/30288>. . Consulta em 20 de maio de 2024.

ARBEX, Márcia. *Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst*. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, ISSN-e 2238-3824, vol. 3, 1998, p. 79-92. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/29840/23438>. Consulta em 18 de março de 2024.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ADES, Dawn, BUTLER Emily, HERRMANN, Daniel F. (Editors). *Hanna Höch*. London: Whitechappel Gallery, London, and Prestel Verlag, Munich – London – New York, 2022.

BARTHES, Roland. “A retórica da imagem”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.27-43

FABRIS, Annateresa. “Max Ernst e a colagem: por uma identidade convulsiva”. In: \_\_\_\_\_. *O desafio do olhar, fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume II*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, pp. 95-117.

HUMPHREYS, Karen. *Collages Communicants: Visual Representation in the Collage-albums of Max Ernst and Valentine Penrose*. Contemporary French and Francophone studies. vol. 10, nº 4, 2006, p. 377-387. Disponível em em: <http://dx.doi.org/10.1080/17409290601040379> . Consulta em 5 de outubro de 2022.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

### **Abordagem metodológica**

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

### **Outras obras e textos**

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva ... [et al.]. 37ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

FERREIRA, Ingrid Moreno. *Dafne e Apolo nas Metamorfoses de Ovídio: uma leitura figurativa*. Dissertação de mestrado – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2020. Disponível em: [https://agendapos.fclar.unesp.br/agendapos/estudos\\_literarios/5413.pdf](https://agendapos.fclar.unesp.br/agendapos/estudos_literarios/5413.pdf) . Consulta em 3 de junho de 2025.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. *Guillaume Apollinaire e o debate sobre o Simultaneísmo*. Lettres Françaises, Revista da Área de Língua e Literatura Francesa, nº 21(2), 2020, p.233-255. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/14148>. Consulta em 10 de março 2025.

PAZ, Octavio. "O ocaso da vanguarda". In: \_\_\_\_\_. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 133- 204.

SOUZA, Karine. "Capital da dor: um monumento construído a partir dos escombros de todas as maravilhas dos *années folles* por Paul Éluard". In: *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 20(35), 2021, pp. 678–694. Disponível em <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2021.56109>. Consulta em 1 de abril de 2025.

WILLER, Claudio. "O astro negro". In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror, poesias, cartas*. Tradução, prefácio e notas de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, pp. 13-69.