

O POEMA DE PEDRAS DE FERDINAND CHEVAL

Uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada¹

FERDINAND CHEVAL'S STONE POEM
A gigantic architectural collage to be savored

Nara H. N. Machado² e Robert Ponge³

Resumo

O presente trabalho pretende examinar a obra arquitetural de Ferdinand Cheval, um carteiro rural que, de 1879 a 1912, construiu seu *Palácio Ideal* no sudeste da França e, a partir da mesma, formular algumas reflexões sobre as relações entre arquitetura e surrealismo bem como entre surrealismo e collage. Cheval não era surrealista, mas sua obra seduziu os surrealistas que nela encontraram fortes afinidades. Inicialmente, apresentamos a trajetória do carteiro e analisamos sua obra. Após, abordamos o imaginário de Cheval e as fontes que o alimentaram. A seguir, nos detemos na apreensão dos surrealistas sobre o carteiro e seu palácio, estabelecendo algumas breves ponderações sobre o que é o surrealismo assim como sobre surrealismo e collage, para, então, formular algumas considerações a título de conclusão.

Palavras-chave: Cheval (Ferdinand), Palácio Ideal, surrealismo, collage, arquitetura.

Abstract

The present study intends to examine the architectural work of Ferdinand Cheval, a rural mailman who, from 1879 to 1912, built his Ideal Palace in southeastern France and, based on this, to form some reflections on the relations between architecture and surrealism as well as between surrealism and collage. Cheval was not a surrealist, but his work seduced the surrealists who found strong affinities in it. Initially, we present the trajectory of Cheval and analyze his work. Then, we examine Cheval's imaginary and the sources that fueled it. Next, we shall dwell on the surrealists' apprehension of the mailman and his palace, establishing moreover some brief considerations on what surrealism is as well as on surrealism and collage, to then draw some considerations by way of conclusion.

Keywords: Cheval (Ferdinand), Ideal Palace, surrealism, collage, architecture.

¹ Este artigo foi elaborado a partir de trabalhos anteriores: inicialmente Machado (1991), Machado (1999) e, sobretudo, Ponge; Machado (2009, p. 100-106), tendo sido substancialmente modificado e ampliado. Constitui, com algumas correções e alterações, a versão em português de Machado; Ponge (2020, p. 149-162), acrescida das partes sobre surrealismo e collage.

² Arquiteta graduada pela UFRGS, mestre e doutora em história pela PUC/RS, professora titular aposentada da PUC/RS, onde lecionava História e Teoria da Arquitetura.

³ Graduado e pós-graduado em letras pela Universidade de Paris (França), doutor em letras pela USP, professor titular aposentado do Instituto de Letras da UFRGS, atualmente docente convidado do PPG em Letras da mesma universidade.



*A Bruno e Tiago,
dois viajantes que responderam ao apelo do carteiro Cheval.*

Em “Belvedere”, sua introdução ao livro de Gilles Ehrmann, *Os inspirados e suas moradias*, o poeta André Breton (e principal teórico do surrealismo) chamou a atenção sobre aqueles *inspirados* – indivíduos frequentemente anônimos, muitas vezes identificados como artistas *naïfs* ou espontâneos – que possuem a “necessidade irrepreensível de dar forma a tal ou qual organização de fantasias que os habita” (BRETON, 1962, p. 216)⁴. No campo da arquitetura, vários nomes poderiam ser citados. Mas, talvez o exemplo mais acabado deste tipo de procedimento seja o de Ferdinand Cheval, um carteiro rural que, de 1879 a 1912, construiu seu *Palácio Ideal* (fig. 1) no sudeste da França⁵.

Este trabalho pretende examinar a citada obra arquitetural e formular algumas reflexões sobre as relações entre arquitetura e surrealismo bem como entre surrealismo e collage. Cheval não era surrealista, mas sua obra seduziu os surrealistas que nela encontraram fortes afinidades.

Auxiliar de padeiro, trabalhador rural, carteiro no interior do sudeste francês

Joseph Ferdinand Cheval nasceu em 1836, em Charmes-sur-l'Herbasse, vilarejo de oitocentos habitantes na região de Drôme (cerca de 100 km da cidade de Lyon, no sudeste da França). Oriundo de uma família de pequenos agricultores pobres, sua infância ocorreu num ambiente rural, impregnado pelo dual convívio de ritos milenares com práticas religiosas. Após concluir a escola primária, trabalhou vários anos como auxiliar de padeiro e, por um período bem menor, como trabalhador rural. Finalmente,

⁴ Breton utiliza a palavra francesa *fantasme*, isto é, “fantasia” no sentido psicanalítico do termo (equivalente do termo alemão usado por Freud, *Phantasie*); ver Laplanche & Pontalis (1973, p. 152-159).

⁵ Com a dimensão do carteiro Cheval, mas menos conhecido, cabe lembrar o brasileiro Gabriel dos Santos, trabalhador das salinas, negro, filho de uma escrava, cuja obra, a Casa da Flor, foi desenvolvida em São Pedro da Aldeia, pequena cidade próxima do Rio de Janeiro. A respeito, ver Zaluar (1999).

Figura 2 – A pedra do tropeço (foto dos autores – f.a.).



em 1867, com 31 anos de idade, através do auxílio de familiares, tornou-se carteiro rural. Em 1869, a pedido seu, foi transferido para Hauterives, aldeia de 2.300 habitantes, localizada na mesma região, a cerca de 15 km de seu povoado natal. O emprego de carteiro rural lhe angariou o apelido de *facteur Cheval* (carteiro Cheval) pelo qual passou a ser conhecido e que o acompanhou pelo resto da vida.

Graças a alguns escritos autobiográficos rudimentares, cartas e entrevistas que deixou, é possível conhecer um pouco mais do percurso desse estranho personagem⁶.

Durante anos a fio, por força de sua profissão, Ferdinand Cheval percorria diariamente cerca de 32 km, segundo ele próprio conta. Nestas longas caminhadas, para preencher o tempo, só podia sonhar: “O que fazer, caminhando constantemente na mesma região, a não ser sonhar?”⁷.

Não eram sonhos quaisquer, usuais, banais. Mas, sonhos por ele considerados irrealizáveis, nos quais comparecia uma edificação grandiosa, um “palácio feérico”:

6 Os especialistas divergem quanto ao número exato de rudimentares escritos autobiográficos de Cheval que apresentariam pequenas diferenças e mesmo contradições entre si. Ver Friedman (1977, p. 15).

7 A versão que utilizamos é a de 1911, transcrita em Jouve *et alii* (1981, p. 285-289), todas as citações de Cheval sendo dela extraídas. Todas as traduções para o português são nossas, salvo indicação em contrário.

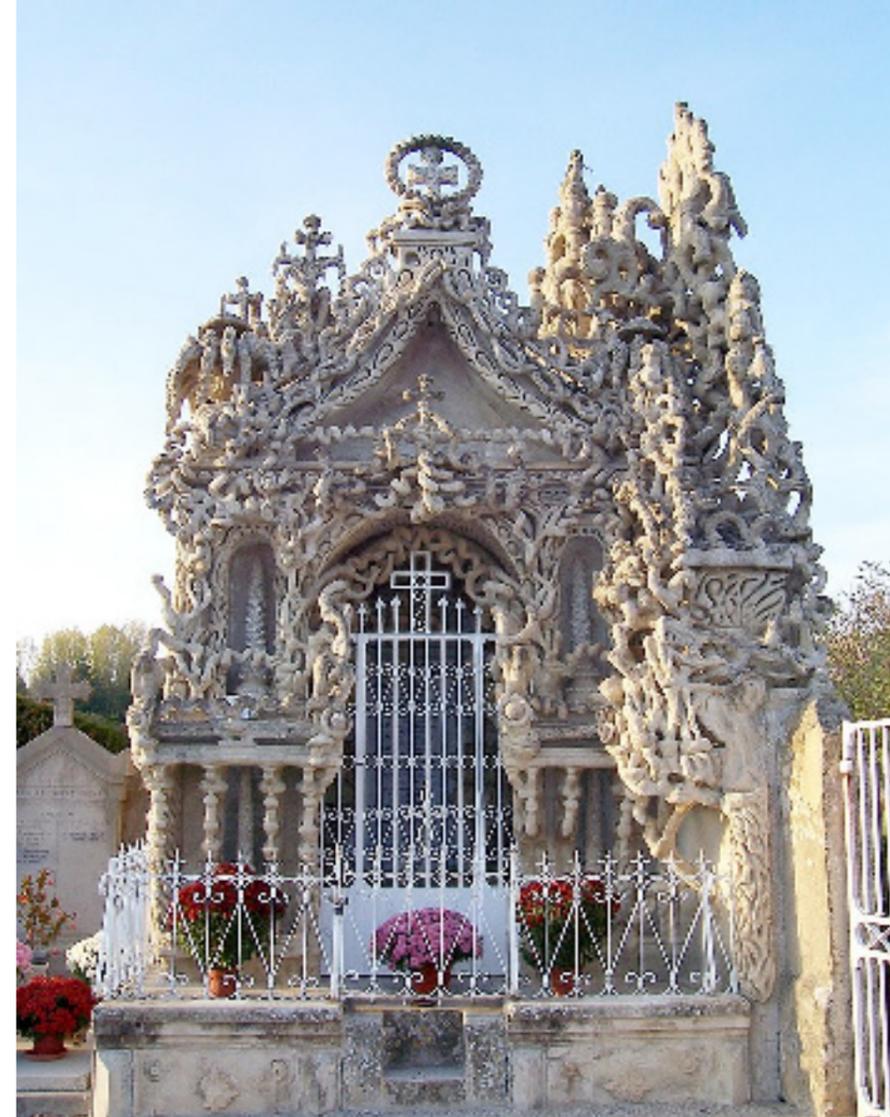


Figura 3 – Túmulo do Silêncio e Repouso sem Fim (foto: Wikilug, 2006. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tombeau_Facteur_Cheval.JPG).

[...] para distrair meus pensamentos, eu construía, em sonho, um palácio feérico excedendo os limites da imaginação, tudo aquilo que o gênio de um sujeito humilde pode conceber, com grutas, torres e jardins, castelos e palácios, museus e esculturas, buscando fazer renascer todas as antigas arquiteturas dos tempos primitivos. Meu sonho era tão bonito que sua imagem ficou gravada, durante dez anos, pelo menos, em minha memória.

Quando estava perdendo a esperança de realizar seu sonho – afinal, escreveu ele, já tinha mais de 40 anos, “idade que não é aquela dos loucos empreendimentos nem dos castelos na Espanha” –, um incidente veio reavivar o projeto.

“Já que a natureza fornece as esculturas, me tornarei arquiteto e construtor”

Relata Cheval que, durante uma caminhada, seu pé chocou-se com uma pedra que quase o fez cair, pedra por ele chamada de “*Pierre d’achoppement*” (pedra do tropeço, fig. 2). Que nos parece ter sido, também, a pedra do encantamento, pois, como escreveu, “desejei ver de perto a minha pedra do tropeço; era de forma tão estranhamente singular que a apanhei e levei comigo”.



Seduzido, voltou, no dia seguinte, ao local da quase queda em busca de pedras semelhantes: “encontrei pedras mais belas, que juntas, faziam um bonito efeito; aquilo me entusiasmou; então eu disse: já que a natureza fornece as esculturas, me tornarei arquiteto e construtor [...]. A palavra impossível não existe mais”.

Durante anos, o carteiro Cheval percorreu o mesmo caminho, enchendo os bolsos com as pedras que o fascinavam ou trazendo-as à noite em seu carrinho de mão. Cada uma escolhida a dedo, amorosamente; cada uma expressando um sentido muito particular. Claro que sua estranha atividade acabou chamando a atenção, não só dos vizinhos, mas de toda a região. Conforme ele próprio coloca: “a opinião foi rapidamente formada: trata-se de um pobre louco que enche seu jardim de pedras”. Conta que zombavam dele, criticavam-no, censuravam-no, mas esclarece que, “como este tipo de loucura não era nem contagioso nem perigoso, entenderam que não seria necessário buscar algum médico alienista” e que pôde, então, dedicar-se a sua paixão com toda liberdade.

Após recolher um número considerável de pedras, Cheval começou a dar forma ao seu sonho: uma edificação que chamou de “*Palais idéal*” (Palácio Ideal) ou “*Palais de rêve*” (Palácio do Sonho).

Seus instrumentos de trabalho eram bastante rudimentares: um carrinho de mão (que denominou “meu companheiro de pena”), um buril, colheres de pedreiro, baldes e bacias. A concretização do Palácio tomou-lhe não pouco tempo. Foi iniciada em 1879 (quando Cheval não era nenhum garoto, tendo, então, exatos 43 anos). Em maio de 1895, com 59 anos, o carteiro aposentou-se, o que lhe permitiu dedicar-se em tempo



integral à sua obra. Em 1912, na idade de 72 anos, considerou terminada a edificação; exigira trinta e três anos de constante e assíduo trabalho.

Após a conclusão do Palácio, voltou-se para a construção, no cemitério da aldeia, de sua sepultura, que denominou de “Túmulo do Silêncio e Repouso sem Fim” (fig. 3), obra que absorveu oito anos de sua vida.

No total, somando, palácio e túmulo exigiram quarenta e um anos de trabalho. Ferdinand Cheval faleceu em 1924, na idade de 88 anos, cerca de três ou quatro anos depois de concluir a tumba.

Contam, na região de Hauterives que, após ter visitado o Palácio Ideal, um turista norte-americano teria declarado: “Agora, sim, podemos visitar Versalhes” (citado por Jouve *et alii*⁸, 1981, p. 11). Brincadeira? Pode ser, mas nem tanto. Vejamos o comentário do célebre arquiteto Le Corbusier a respeito de Cheval e seu Palácio: “Contemplei tua obra e fiquei fascinado” (citado por PERSITZ, 1962, p. 2). Mas, certamente, foram os surrealistas os primeiros a reparar na singularidade de Cheval e de seu Palácio Ideal, destacando-se entre aqueles que mais contribuíram para tirá-los do anonimato. Não mediram palavras para elogiar o Palácio, caracterizando-o como “uma construção maravilhosa” (BRETON, 1935, p. 133), uma “edificação prodigiosa” (ALEXANDRIAN, 1969, p. 182-183). Por que tanto fascínio?

Visita do Palácio

O Palácio Ideal tem cerca de 23 a 26 metros de comprimento por 12 a 13 metros de largura. A altura varia de 6 a 12 metros, conforme o local. É uma construção frágil, de conservação difícil, feita basicamente de pedras de tamanhos e tipos diversos,

⁸ Trata-se, sem dúvida, de trabalho extremamente completo sobre esse personagem e sua obra, com rica iconografia, vários anexos e uma recompilação bibliográfica sobre o tema até 1980. Em termos de bibliografia, deve-se também mencionar Soubigou *et alii* (2019), outro precioso, primoroso e preciso volume, com abundante iconografia colorida bem como informações e análises atualizadas. Cabe reparar que, em sua “introdução”, Soubigou faz questão de apontar o imenso valor do livro de Jouve *et alii* (uma “obra que continua incontornável”, 2019, p. 10).



unidas por uma espécie de cimento, uma argamassa de areia e cal. Em vários lugares, pequenos seixos ou conchas sobrepõem-se às pedras.

Ferdinand Cheval começou pela fachada leste, cujos 26 metros de comprimento lhe custaram cerca de vinte anos de trabalho; por sua vez, a fachada oeste lhe consumiu seis anos. O carteiro não possuía qualquer formação em arquitetura ou construção civil.

Observando-se a edificação de perto, notam-se desigualdades. Em certas partes, a construção é bem menos esmerada e aprimorada do que em outras. Também, as características das quatro fachadas variam bastante: aquelas do sul e oeste são mais sóbrias, percebendo-se certa busca de equilíbrio; já as outras duas, norte e leste, são bem mais ricas e exuberantes. Essas diferenças são atribuídas tanto a certa evolução e aperfeiçoamento em sua maneira de construir como a altos e baixos na sua inspiração.

Visualmente, a edificação surpreende, destacando-se pela leveza e diversidade. O exterior é, com efeito, conformado por uma abundância e miscelânea de grutas, colunas entrelaçadas, reentrâncias e nichos diversos, de cascatas, árvores, cipós e plantas, de pequenos torreões, arquiteturas miniaturizadas e figuras gigantes. Segundo Cheval, são “mil pequenos palácios variados”, mil mundos nos quais se mesclam, esculpidos, representações de objetos, monumentos, plantas, animais e seres humanos ou míticos.

No lado leste (o primeiro a ser construído, fig. 4), Cheval inseriu castelos e palácios fantásticos, dois túmulos (um druida, um egípcio), duas fontes (da Sabedoria, da Vida), uma série de grutas que apresentam representações esculpidas de animais e árvores, etc. Destaque deve ser dado à Fonte da Vida, núcleo espacialmente central da face leste e, também, marco do início da construção do prédio. Numa extremidade da fachada, observa-se uma espécie de superposição de frontões em andares bem como um conjunto definido por quatro colunas (o Templo da Natureza), que abriga, encravado, o Túmulo Egípcio. Na outra ponta, salientam-se os Três Gigantes (fig. 15), revestidos de pequenas conchas, que suportam o peso da Torre de Berbéria.

Do outro lado do prédio, a fachada oeste (fig. 1) apresenta várias unidades espaciais distintas, com nichos que abrigam arquiteturas miniaturizadas, como o Templo Hindu, o Chalé Suíço, o Castelo Medieval (fig. 9), a Casa Quadrada de Argel, a Casa Branca (fig. 10) e a Mesquita.

A face sul (a mais estreita, fig. 5) abriga o Museu Antediluviano, assim denominado pelo próprio carteiro. Há quem julgue essa fachada “pobre, fria” (BONCOMPAIN, 1988, p. 31). Digamos que talvez seja a mais despojada e comedida de todas. Mesmo assim, cabe nela ressaltar os dois expressivos aloés que a encimam, à direita do observador e, a sua esquerda, ladeado por dois pares de colunas, um tronco de árvore, em argamassa, do qual brotam diversos animais, como pássaros, serpentes e esquilos.

Na fachada norte (com quatorze metros de largura, fig. 6), também sobressaem colunas e outros tantos nichos e grutas, com uma abundância de representações: cipós entrelaçados, plantas, animais de todo o tipo, não faltando as serpentes nem a presença de Adão e Eva. Aqui, a gruta do cervo e dos pelicanos; ali, a da corça; depois, a das pedras. Numa delas, o carteiro colocou, em suas próprias palavras, “duas poltronas grosseiramente talhadas em madeira onde repousar após as longas fadigas dos dias de verão”.

É possível circular na parte interna do Palácio através de galerias, cujos acessos se situam nas laterais da edificação e nos quais Cheval gravou: “Entrada de um palácio imaginário” e “O sonho torna-se realidade”. Nas galerias, encontra-se um sem número de esculturas variadas (fig. 7): árvores, vegetais diversos, cascatas, ursos, elefantes, camelos, avestruzes e outros animais ou ainda figuras da Antiguidade que teriam como função obstar a entrada de estranhos. São abundantes as inscrições com sentenças e aforismos de todo o tipo, muitas sendo de exaltação ao próprio carteiro, como “Criando este pedregal, eu quis provar o que a vontade pode fazer” ou “Na Fonte da Vida, me alimentei, meu talento nela conquistei”.

Em toda a extensão do comprimento da parte central do edifício, localiza-se a grande galeria, denominada “Onde o sonho torna-se realidade” (vinte metros de comprimento por dois metros de largura). Na decoração do teto e paredes, são múltiplas inscrições, cipós, serpentes, plantas, árvores, pássaros e outros animais. Destaca-se, na

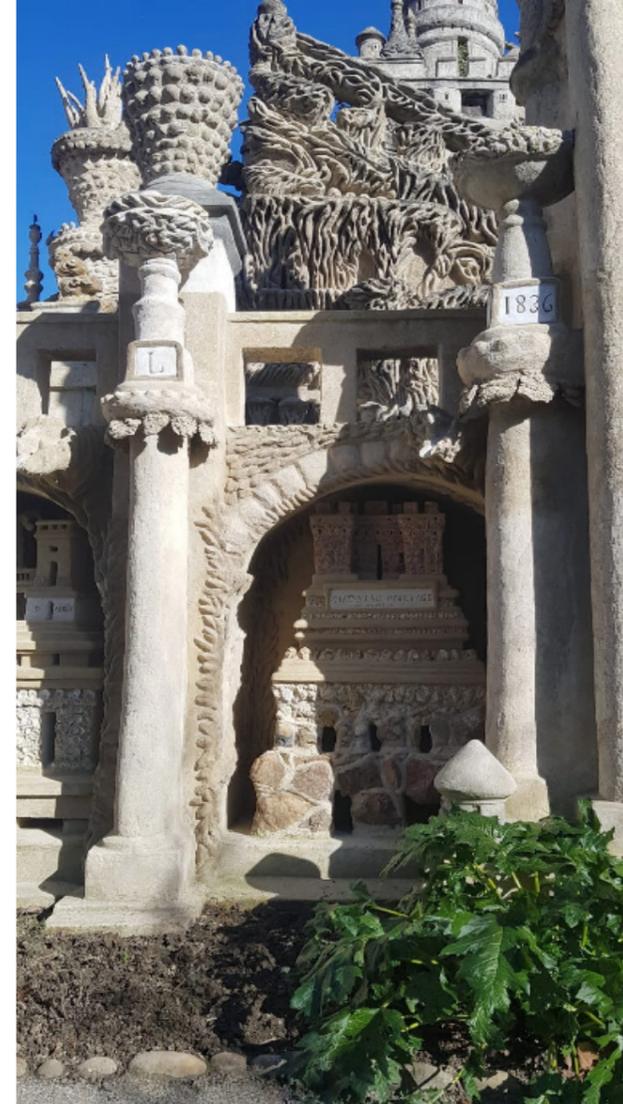


Figura 7 - Detalhe da decoração das galerias internas (f.TMD.). Figura 8 - Pequeno lustre suspenso (f.a.).

abóbada, uma espécie de pequeno lustre suspenso (fig. 8), em cimento, com dois anéis concêntricos em torno de um pequeno aglomerado central lembrando uma flor – tudo coberto por uma profusão de conchas e circundado por uma inscrição, na altura do teto: “A vida sem objetivo é uma quimera” e, mais embaixo, “O panteão de um herói obscuro”.

Tem-se acesso à parte superior do edifício por escadas semicirculares, localizadas nas extremidades externas da edificação. A cobertura é quase toda ocupada por um terraço (figs. 11, 12), do qual partem duas escadas: uma (no início da qual está exposta a *pedra do tropeço*, SOUBIGOU et alii, 2019, p. 22 e 115) conduz à Torre de Berbéria (fig. 14), e a outra ao local por ele denominado de “Pequeno gênio que ilumina o mundo”. Novamente, há uma profusão de reentrâncias, algumas com arquiteturas miniaturizadas ou com pequenos torreões.

Uma gigantesca collage para ser saboreada

Alguns comentaristas aventam uma vontade de Cheval de usar o Palácio como moradia. É duvidoso. Porém, se houve, por parte dele, qualquer intenção inicial neste sentido, prevaleceu, no desenvolvimento do conjunto, a vontade de não respeitar qualquer critério funcional.

Tanto as galerias como a cobertura em terraço, profusamente decoradas (fig. 12), oferecem a possibilidade de diversos trajetos, internos e externos, sempre repletos de surpresas. O conjunto da edificação (com as quatro fachadas e com as duas poltronas,

localizadas na fachada norte) foi concebido para ser usufruído como espaço onde estar, caminhar, se deleitar, como algo para ser visto, tocado ou, como diria Fernando Fuão, para ser amorosamente desfrutado (ver adiante), ou, como diria Salvador Dalí, saboreado⁹.

Longe do conjunto permitir uma apreensão fácil e homogênea, são inúmeras visões distintas que se oferecem ao espectador externamente, conforme o ângulo adotado. A presença quase atordoante de um aglutinado de elementos diferenciados – que, à primeira vista, parecem disputar territórios, rivalizar, competir, mas acabam intercruzando-se, interpenetrando-se – sinaliza o intenso barroquismo que perpassa o conjunto. Nas palavras de Cheval:

[...] a gente se pergunta se não está sendo transportada nas asas de um fantástico sonho quimérico que excederia os limites da imaginação: estamos na Índia, no Oriente, na China, na Suíça? Não sabemos; pois os estilos de todos os países e de todos os tempos estão misturados e entrelaçados.

Aqui, pode-se retomar o comentário de Urbiola *et alii* (referente a outra arquitetura afim ao surrealismo) de que, de uma maneira profundamente orgânica, “a forma

⁹ A observação de Dalí se refere ao caráter nutritivo, comestível de algumas residências vinculadas ao chamado *Art Nouveau*, sobretudo às obras de Gaudí, identificando nas mesmas um caráter erótico que levaria à necessidade de “poder o mais realmente comer o objeto do desejo” (DALÍ, 1933, p. 72).

Figura 9 - Nicho na fachada oeste: Castelo Medieval (f.TMD). Figura 10 - Nicho na fachada oeste: Casa Branca (f.TMD).

Figura 11 - Vista parcial do terraço (f.a.).



[arquitetural] se desembaraça da função [função casa], se esparrama até converter-se em mero objeto de contemplação, escultórico”¹⁰.

Pois, o que é o Palácio Ideal, a não ser uma gigantesca collage incorporando uma quantidade incalculável de elementos oriundos de várias fontes?

O imaginário do carteiro e suas fontes

Quais elementos alimentaram o imaginário de Cheval, inspirando-o na idealização do Palácio Ideal e fazendo-se presente em sua realização?

Impossível começar sem referir a onipresença da natureza na obra do carteiro, filho de pequenos agricultores e homem cuja experiência da vida foi totalmente rural. A natureza comparece, antes de mais nada, nas duas substâncias básicas da sua construção: a terra, que dificilmente poderia estar ausente, e, sobretudo, a pedra, material de suporte tradicional nas construções da região, pedra desencadeadora da busca e consecução do sonho, pedra que aflora e se destaca enquanto matéria prima do projeto. A natureza também marca veemente presença na organicidade da forma e nas motivações da

¹⁰ Urbiola *et alii* (s.d., p. 75): trata-se de um comentário a respeito da obra (casa e jardins) do inglês Edward James (conhecida como “a casa sem fim”), por ele realizada em Xilitla (estado de San Luis Potosí, México), nos anos quarenta do século 20.



Figura 12 - Detalhe da profusa decoração (f.a.).

abundante decoração, que apontamos na descrição do prédio: uma opulência de animais e plantas que impregna o Palácio e dele parece brotar.

Cabe também assinalar a dimensão sexual e/ou sensual, erótica, expressa de maneira bastante direta, quase que explícita, em muitas das figurações. Por um lado, a abundância de grutas, nichos, bacias, urnas e outros receptáculos côncavos, além da dupla fileira de seios na fachada oeste. Por outro lado, as florestas de minaretes, torres, árvores, ramos truncados, elementos nos quais autores como Alain Borne ou Claude Boncompain visualizam o órgão sexual masculino. Sem falar nos entrelaçamentos de cipós, com formas bastante sugestivas, ou na significativa profusão de certo animal (a serpente) e na escolha dos personagens de Adão e Eva (BONCOMPAIN, 1988, p. 31, 34-36).

Contudo, dar primazia ao ângulo sexual levaria a pecar por reducionismo. Os processos criativos de Cheval são inegavelmente perpassados por símbolos sexuais e/ou eróticos, porém, sua obra requer uma leitura abrangente, plural, que não ignore a presença de outras dimensões significativas, todas elas devendo ser inter cruzadas.

Assim, é necessário remeter às tradições e lendas, aos ditados, mitos e senso comum do campo francês no qual ele nasceu e se criou, bem como à informações e conhecimentos adquiridos na escola primária ou pertencentes ao panteão histórico-cultural e à mitologia popular da França e de seu passado. A fantástica imaginação de Cheval foi ainda abastecida pelo acesso aos jornais, folhetos, almanaques, iconografia popular, revistas, livros, dicionários ilustrados (figs. 9, 10) que estavam disponíveis



Figura 13 - Gruta da Corça na fachada norte (f.a.).

de várias formas na região e aos quais ele conseguiu acesso de diversas maneiras, inclusive, possivelmente, através de moradores possuidores de escolaridade um pouco maior ou mais abastados, com os quais fez conhecimento em suas jornadas de carteiro¹¹.

Os surrealistas e o Palácio Ideal (1)

Quem teria chamado a atenção de André Breton sobre Cheval, então totalmente desconhecido? Talvez o poeta Paul Éluard, seu amigo, que, nos anos 1920, havia escrito um poema sobre o carteiro (até recentemente inédito).

O fato é que, em setembro de 1931, Breton aproveitou uma viagem na região sudeste da França para visitar o Palácio Ideal. Ficou tão impressionado que imediatamente redigiu um poema sobre o carteiro, inserindo, depois, em *Os vasos comunicantes* (ensaio de 1932), uma foto de si próprio diante da edificação.

Em 1935, em um ensaio sobre os fundamentos da poesia e da arte, no qual dedica algumas páginas à arquitetura, Breton fez questão de comentar o caso de Cheval. Começa observando que se trata de uma pessoa “totalmente inculta”, cuja “função social” era modesta (carteiro rural) e que construiu sua obra “sem qualquer ajuda” (BRETON, 1935, p. 133). Ou seja, para Breton, o exemplo do carteiro depõe em apoio à convicção surrealista de que a criação e a beleza não são monopólio exclusivo dos criadores profissionais e da arte erudita, de que a poesia e a arte autêntica podem encontrar terreno muito propício em certos *primitivos* (ou *selvagens*) dos mais diversos quadrantes: tanto nas culturas primeiras (ou primitivas) e pré-colombianas como nas sociedades modernas (em indivíduos “bem pouco numerosos”, desprovidos de qualquer formação artística, usualmente rotulados de loucos, médiuns, *naïfs*, ingênuos, inocentes ou outra qualificação parecida) (BRETON, 1962, p. 216, 218).

¹¹ Ver a respeito Boncompain (1988, p. 24) e, sobretudo, Jouve *et alii* (1981, p. 82-101).

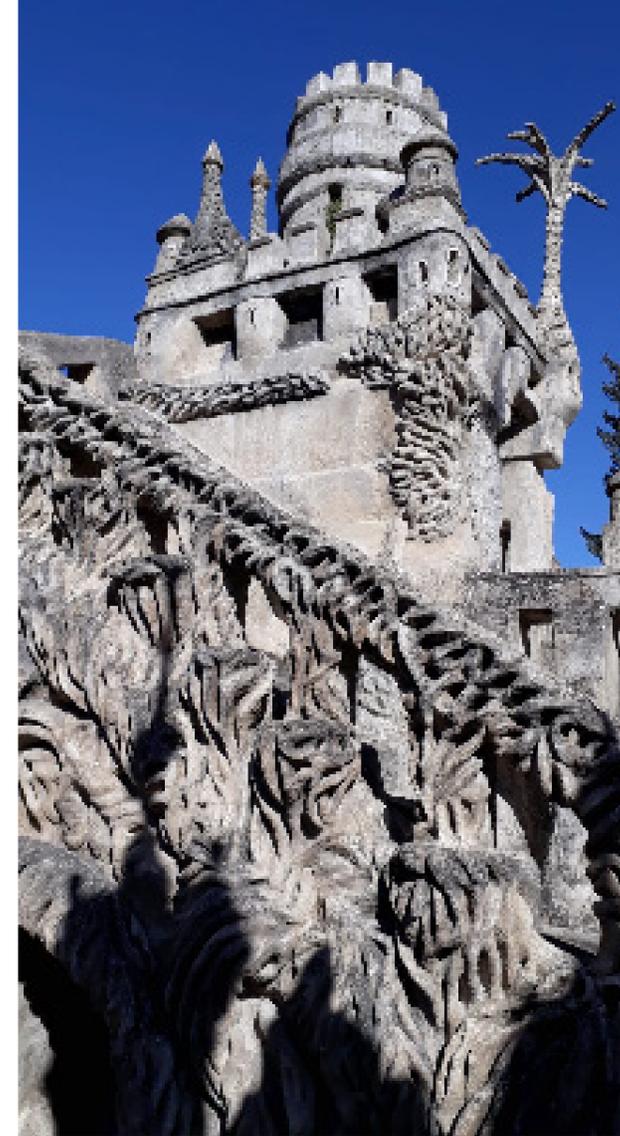


Figura 14 - Torre de Berbéria (f.a.).

Um outro aspecto é fundamental para o surrealismo: esses casos “isolados” caracterizam-se por “uma fidelidade a toda prova” àquilo que lhes permitiu encontrar o “caminho de criação excepcional” que constitui seu “apanágio” (BRETON, 1962, p. 218). Como teria Cheval descoberto seu *caminho*?

Como vimos anteriormente, durante as longas caminhadas empreendidas para a distribuição do correio, nosso carteiro, conforme seu próprio depoimento, sonhava – sonhos grandiosos que envolviam “um palácio feérico”. Quando, com mais de quarenta anos, estava perdendo totalmente a esperança de concretizar o seu sonho, o acaso o levou a tropeçar em uma pedra, a “pedra do meu tropeço”. Pedra que o seduziu, levando-o a muitas idas e vindas pelos mesmos caminhos, em busca de outras semelhantes, convencido de que, “já que a natureza fornece as esculturas, eu me tornarei arquiteto e construtor [...]. A palavra impossível não existe mais”.

Breton, que gostava de “deixar-se subjugar” pela paixão de “ir à cata” de pedras, comenta:

É sem detê-los minimamente que as pedras deixam passar a imensa maioria dos seres humanos que atingiram a idade adulta. Porém aqueles que, extraordinariamente, elas retêm, esses elas não soltam nunca mais (BRETON, 1957b, p.150, 148).

É o que faz a *pedra do tropeço* de Cheval (fig. 2): ela literalmente o *retém* e não o *solta nunca mais*. Ele vê nela um signo, que lhe revela o caminho a tomar: perseguir o sonho acalentado e praticar a “língua das pedras”¹². Com uma *fidelidade*, “uma fé” que “não esmorece durante quarenta anos” (BRETON, 1935, p. 133), ele ergue uma edificação em pedra e cimento, na qual, com outras pedras escolhidas com um cuidado e amor ainda maiores, ele corta, cinzela, grava e molda um sem número de esculturas, “obrigando a dura matéria a assumir formas moles ou fluidas, tais como aquelas do jato de água petrificada que jorra de um chafariz” (BRUN, 1982, p. 90). Neste processo, a construção foi metamorfoseada em palácio.

Os surrealistas e o Palácio Ideal (2)

Cabe, aqui, a pergunta: como os surrealistas apreenderam o Palácio? Quais foram as dimensões que imprimiram e as valorizações que descortinaram em Cheval e sua obra?

Certamente foram atraídos (no sentido magnético do termo) pela conformação da edificação resultante da união e casamento de uma forma e de uma copiosa e transbordante decoração, ou melhor, foram conquistados, encantados pela originalidade de uma gigantesca collage, intensa, profusa e exuberantemente decorada, na qual estão incorporados, acoplados, conjugados e reciclados elementos das mais distintas procedências, sem qualquer tipo de censura.

Os surrealistas e o Palácio Ideal (3)

Por outro lado, para além do impacto visual, sensorial, foi também a maneira de agir de Cheval que seduziu os surrealistas. Por que? Porque, muito mais do que a busca do heterodoxo e do não habitual (o que poderia levar a catalogar toda obra insólita como surrealista), eles militavam sem reservas pela afirmação do instintivo, pela liberação das “águas subterrâneas dos sonhos” que existem enterradas dentro de nós (PIERRE, 1967, p. 23). Ora, qual é a palavra significativamente recorrente nos escritos do carteiro, senão “sonho” (“Palácio do Sonho”, “O Sonho se torna Realidade”, etc.)? Não por acaso Breton considerava-o como “o mestre incontestável da arquitetura e da escultura mediúnicas” (BRETON, 1933, p. 213). O Palácio Ideal é um exemplo acabado da concretização desta concepção e postura: a irrupção do sonho dá vazão a uma escritura profundamente interior quando “desejo e liberdade se recriam um ao outro, a perder de vista” (BEDOUIN et alii, 1951, p. 108).

Pode ainda ser invocada, enquanto elemento fulcral de apelo para os surrealistas, a profunda e recôndita ancestralidade implícita na obra de Cheval. Dois elementos são indícios dessa dimensão: por um lado, a multiplicidade de grutas (fig. 13), tanto através de nichos incrustados nas fachadas externas como através da própria conformação do espaço interno enquanto uma grande caverna acessível por labirintos; por outro lado e igualmente importante, a ampla presença de elementos verticalizados, que remete a outra componente antiga, a torre (fig. 14). Os dois aspectos, *gruta-templo* e *torre-templo*, comparecem praticamente inseparáveis na arquitetura primitiva, como ressalta Breton, que sublinha a identidade tanto de sua função como de sua ação: “[...] a caverna e o labirinto desempenham uma função análoga à torre e ao templo: ambos são condensadores de força mágica [...]”, salientando ainda que “muitos templos são

¹² É o título do ensaio de Breton que acabamos de citar (1957b, p. 147-155).



Figura 15 - Os Três Gigantes (Cesar, Vercingetorix, Arquimedes) (f.a.).

construídos acima de uma gruta sagrada” (BRETON, 1957a, p. 135, 134)¹³. Ora, o Palácio Ideal corresponde exatamente a essa superposição de espaços, dentro e fora, sem abstrair o vínculo e diálogo entre eles, já presentes nos povos primitivos. Essa dimensão de ancestralidade mágica era certamente desconhecida por Cheval, mas foi por ele intuitivamente pressentida, sendo um dos pilares da importância conferida a Cheval pelos surrealistas: através do seu sonho, de sua liberação e expressão, o carteiro teve a capacidade de acordar o seu eu mais primitivo e de lhe dar (mediunicamente ou não) vazão.

Está na hora de abrir dois parênteses sobre...

O que é o surrealismo

Historicamente, o surrealismo nasceu, em 1919, entre um trio de jovens poetas franceses (André Breton, 1896-1966; Louis Aragon, 1897-1982; Philippe Soupault, 1897-1990) envolvidos na tentativa de “remontar às fontes da imaginação poética, e mais ainda, de ali se manter” (BRETON, 1924, p.29, 31-32). Foi quando, segundo o próprio relato de Breton, sua atenção se fixou sobre frases que, à noite, quase pegando no sono, emergiam livre e espontaneamente na mente, frases poeticamente densas que, posteriormente, denominou de frases de semi-sono (PONGE, 1991, p. 17, 23, *passim*).

Para abrir a torneira das frases que gotejavam no adormecer (ou no acordar), Breton e Soupault tentaram obter de si “um monólogo de fluxo tão rápido quanto possível”. Conseguiram esse jorro experimentando “escrevinhar”, com total liberdade, sem censura, soltos, “com um louvável desprezo pelo que pudesse literariamente resultar” (BRETON, 1924, p. 33). Em quinze dias, a dupla produziu um conjunto de textos que intitularam *Os campos magnéticos*. Decidiram denominar esse novo modo de expressão de *escrita* ou *escritura surrealista* ou *automática*. O surrealismo estava nascendo (PONGE, 1991, p. 23, *passim*).

Posteriormente, nos anos 1920, Breton e seus companheiros (já mais numerosos do que o trio inicial) continuaram explorando as relações entre a criação poética e o inconsciente: anotando, logo ao despertar, o relato de seus sonhos; depois, através de experiências com o sono induzido (hipnótico ou auto-hipnótico); também, voltando à escuta das frases de semi-sono e ao escrevinhar realizado conforme referido acima. O conjunto desses quatro procedimentos passou a receber a designação global de *automatismo* (ibidem).

Paralelamente, artistas de diversas origens e nacionalidades deram à luz obras plásticas que foram produzidas apostando no acaso (Hans Arp, André Masson) ou recorrendo ao automatismo gráfico (Joán Miró, Yves Tanguy), havendo convergências com as buscas dos poetas. Entre os artistas plásticos, deve-se destacar o alemão Max Ernst, inventor de vários procedimentos de feição surrealista, como a *collage*, a esfrega (*frottage*) ou a raspagem (*grattage*). Das convergências resultou a confluência, sem prejuízo da pluralidade de caminhos e experimentações (PIERRE, 1983, p. 129-130).

¹³ A palavra “primitivo” deve ser tomada em sentido amplo, pois nela Breton inclui a Antiguidade ou períodos dela.

Era apenas o início. O surrealismo começou a se conformar com a descoberta do automatismo em 1919, porém não parou aí. No decorrer dos anos, se desenvolveu, ampliou e adensou, aprofundando a ideia inicial de constituir-se enquanto um *estado de espírito*, um modo de pensar, uma maneira de ver e sentir, em suma, uma “atitude poética, social, filosófica” e “moral” (BRETON, 1950, p. 288) baseada em quatro valores cardinais: antes de mais nada, o não-conformismo absoluto, a revolta (“[...] a revolta, unicamente a revolta é criadora de luz”), e três outros valores basilares (“esta luz pode tomar somente três caminhos: a poesia, a liberdade e o amor”, BRETON, 1944, p. 130) – isso, sem desconhecer a importância de outros valores, como a imaginação, o maravilhoso, o humor, o acaso objetivo, o apelo às forças internas (PONGE, 1991, *passim*).

Surrealismo e collage: breves apontamentos

A collage surrealista teve antecedentes, alguns bem antigos ou primitivos (selvagens). Ao limitarmos-nos ao início do século 20, a collage deve ser situada no parentesco e prolongamento dos papeis colados cubistas, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) e da generalização e sistematização da colagem entre os dadaístas (Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield – o que inclui a fotomontagem). No entanto, foi o alemão Max Ernst (1891-1976) que propriamente criou, inventou a collage surrealista ao experimentar, a partir de 1919, com os elementos anteriores, sintetizá-los e avançar em relação a eles (PIERRE, 1983, p. 310-311; PASSERON, 1977, p. 259; FUÃO, 2011, p. 93-111).

Embora haja parentesco e prolongamento, é qualitativa a diferenciação entre a collage (surrealista) e seus antecedentes. Trata-se de operações de naturezas diferentes. No cubismo, a inserção, o acréscimo de papeis colados na tela tem uma função estética. Por sua vez, a collage surrealista objetiva dar nascimento a uma imagem, no sentido surrealista da palavra, ou seja, a junção eventual, imprevista, de termos, elementos diferentes, de cujo encontro fortuito “jorra uma luz particular, *luz da imagem*. O valor da imagem depende da beleza da fâsca”, a imagem mais forte sendo “aquela que apresenta o maior grau de arbitrariedade” (BRETON, 1924, p. 49, grifado por ele).

Em um curto e denso verbete sobre collage, José Pierre distingue dois caminhos para produzir collages: seja pelo acréscimo, (com pincel, pena ou recorte) em uma gravura, de um elemento sugerido pela própria gravura; seja pela reunião de elementos diferentes recortados em gravuras distintas. Porém, isso não ultrapassa o nível das questões de procedimentos, de técnicas. Ora, ressalta José Pierre, o importante está alhures, reside no estado de espírito: “Tanto em um caso quanto no outro, é o desejo do artista que impõe sua lei soberana a uma ou mais imagens pré-existentes”. Desta maneira, para além do aspecto estreitamente técnico, a collage se conforma enquanto um “procedimento poético e mesmo filosófico que consiste em colocar o conhecido a serviço da descoberta do desconhecido” (PIERRE, 1973, p. 43-44). Para pertinentes complementos sobre a collage, ver o excelente livro de Fernando Fuão (2011, p. 93-111 e *passim*) bem como a bibliografia à qual remete.

Em José Pierre, temos a palavra *desejo*, Fuão usa a denominação *trajetória amorosa*. Ambas expressões remetem ao *apelo às forças internas*, algo essencial no surrealismo enquanto estado de espírito calcado na afirmação do instintivo, na força da imaginação, na liberação das “águas subterrâneas dos sonhos” que existem em nós (PIERRE, 1967, p. 23).

Chegamos ao ponto em que reencontramos o nosso carteiro. Acima, explicamos que a *pedra do tropeço* seduziu, encantou, subjugou Cheval, retendo-o e não mais o soltando. Nela, ele viu o signo revelador do caminho a tomar: perseguir o sonho acalentado praticando a *língua das pedras*. Pois bem, na collage surrealista, o recorte original é o *recorte do tropeço*, que seduz, encanta e subjuga o(a) collagista, liberando as *águas subterrâneas dos sonhos* que nele(a) existem: praticar a *língua dos recortes*, a *língua da collage*.

Antes de encerrar os parênteses, algumas linhas de ordem lexical. A palavra *collage* é originalmente francesa. Várias línguas (alemão, espanhol, inglês, italiano, sueco, etc.) tomaram-na emprestada, copiando-colando-a, para designar a referida atividade. Em português, a palavra *collage* não é dicionarizada, ocorrendo no Brasil uma dualidade de situações: os dicionários bem como certos autores e instituições culturais recorrem à palavra *colagem*; por sua vez, a comunidade do(a)s collagistas usa o termo *collage*. É o que fazemos em consideração a eles e aos autores da chamada deste número da *Pixo*.

A aventura interior do poeta da *língua das pedras*

Cheval foi uma exceção em sua terra e época, uma ocorrência *isolada* (BRETON, 1962, p. 216), um solitário. Em sua solidão, foi poeta maiúsculo. Movido pelo ideal de concretização física de seu universo interior, encontrou, no construir e na resultante edificação, a via para libertar e materializar seus sonhos, formulá-los em uma escrita espacial, praticar a *língua das pedras*, estabelecendo um processo de “ir e vir entre os materiais, as formas e as imagens” (JOUVE *et alii*, 1981, p. 160), de collage de elementos das mais diversas procedências.

Não se tratou de um jogo gratuito do carteiro, mas, sim, de uma atividade instintiva, onírica, poética, de uma aventura interior de transmutação de elementos e significados, originando rupturas com o mundo do cotidiano utilitário e cinzento. Às agruras da realidade, ele contrapôs outro universo, sobrepôs o maravilhoso do *palácio feérico*, antepôs um novo espaço ao qual se incorporou plenamente, instaurando seus próprios valores e regras, suas próprias noções de grande, pequeno e belo, implementando repetições, acréscimos, multiplicações, acumulações, miniaturizações, agigantamentos.

Fazendo da pedra sua argila, este homem singular não teve intermediários entre si e sua obra: construiu, ele próprio, pedra sobre pedra, todo o seu sonho. Jamais como em Cheval, “a surrealidade jorrou tão vigorosamente do sonho para irromper no mundo” (BRUN, 1982, p. 90).

Acreditou o carteiro no poder da escritura interior, escolhendo materiais não convencionais (terra, pedra, conchas) para dar-lhe alicerce e fulcro, enxertando seu mundo imaginário, recriando influências, formas, modelos, metamorfoseando-os, cada um recebendo “a própria [...] cor” de seu criador (JOUVE *et alii*, 1981, p. 87).

Referências

ALEXANDRIAN, Sarane. *L'Art surréaliste*. Paris: Fernand Hazan, 1969.

BEDOUIN, J.-L. *et alii*. Haute fréquence. (1951). In: *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome II: 1940-1969. Organisation, présentation et commentaires de José Pierre. Paris: Le Terrain vague, 1982. p. 107-108.

BONCOMPAIN, Claude. *Le facteur Cheval, piéton de Hauterives*. Valence (France): Le Bouquin – Peuple Libre, 1988.

BRETON, André. (1924). Manifeste du surréalisme. (1924). In: IDEM. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1985. p. 13-60.

BRETON, André. (1933). Le Message automatique. In: BRETON, André. *Point du jour*. Paris, Gallimard, coll. Idées, 1970, p. 164-189.

BRETON, André. (1935). Situation surréaliste de l'objet. In: BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1972, p.122-168.

BRETON, André. (1944). Arcane 17. In: IDEM. *Arcane 17 enté d'Ajourns*. Paris: UGE, coll. 10/18, 1970. p. 5-121.

BRETON, André. (1957a). *L'Art magique* (avec le concours de Gérard Legrand). Paris: Phébus/Adam Biro, 1991.

BRETON, André. (1957b). Langue des pierres. In: BRETON, André. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970, p. 147-155.

BRETON, André. (1962). Belvédère. In: BRETON, André. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970, p. 215-220.

BRUN, Jean. Cheval Ferdinand. In: BIRO, A; PASSERON, R. (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982. p. 90.

FRIEDMAN, Michel. *Les Secrets du facteur Cheval*. Paris: Jean-Claude Simoën, 1977.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

JOUVE, Jean Pierre; PRÉVOST, Claude; PRÉVOST, Clóvis. Le Palais idéal du facteur Cheval: quand le songe devient réalité. Paris: Éditions du Moniteur, coll. Les Bâtisseurs inspirés, 1981.

MACHADO, Nara H.N. Surrealismo e arquitetura. In: PONGE, Robert (org.) *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991. p. 129-143.

MACHADO, Nara H. N. A arquitetura fantástica do Carteiro Cheval. In: FUÃO, Fernando. (Org.). *Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 1999. p. 63-81.

MACHADO, Nara H. N.; PONGE, Robert. Surrealismo y arquitectura: el poema de piedras de Ferdinand Cheval. In: BERNAT Visarini, Antonio *et alii* (ed./org.). *Como el camino empieza: palabra e imagen para Perfecto E. Cuadrado*. Palma de Mallorca (España): José J. de Olañeta Editor, col. Medio Maravedí, 2020, p. 149-162.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France, 1973. p. 152-159.

PASSERON, René. *Encyclopédie du surréalisme*. Nouvelle édition revue et complétée. Paris: Somogy, 1977.

PERSITZ, Alexandre. Architectures fantastiques. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 102, juin-juil. 1962. Paris. p. 2-3.

PIERRE, José. (1967). *Le Surréalisme*. Lausanne: Rencontre, 1967.

PIERRE, José. (1973). *Le Surréalisme, dictionnaire de poche*. Paris: Fernand Hazan, 1973.

PIERRE, José. (1983). *L'Univers surréaliste*. Paris: Somogy, 1983.

PONGE, Robert. Mais Luz! In: *IDEM (Org.), O Surrealismo*, Porto Alegre: Editora. da UFRGS, 1991. p. 15-29.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara H.N, De l'Art nouveau au Palais idéal: des architectures en marge de l'architecture. *Mélusine*, n.º 29, Lausanne: L'Âge d'homme, 2009. p. 95-106.

SOUBIGOU, G. *et alii*. Hauterives, le Palais idéal du facteur Cheval. Genouilleux (France): Éditions La Passe du vent, coll. Patrimoines pour demain, 2019.

URBIOLA, Xavier Guzmán; VILLAREAL, J. Moreno; KIRCHNER, Ricardo; VÉRTIZ, Jorge. *La habitación interminable*. México: Universidad Autonoma Metropolitana (Unidad Xochimilco), s/d.

ZALUAR, Amélia Maria. A Casa da Flor: uma tentativa de compreensão. In: FUÃO, Fernando. (Org.). *Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 1999. p. 45-56.

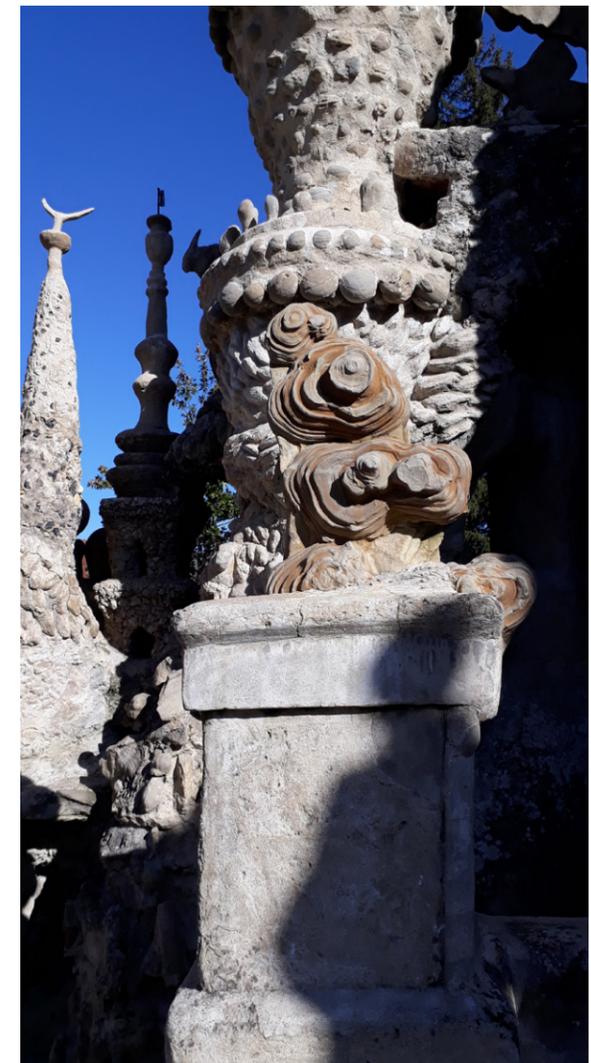


Figura 16 – Fachada leste (f.a.). Figura 17 – Vista parcial da fachada oeste, no encontro com a fachada norte (f. TMD). Figura 18 – A pedra do tropeço (f. TMD).