

ELIANE ROBERT MORAES

Retrato impossível

- O corpo desfigurado no modernismo francês -

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Renato Janine Ribeiro.

São Paulo
1996

Sinopse

Em 1936, Georges Bataille publica o primeiro número da revista Acéphale, cuja figura emblemática, criada por André Masson, é um homem decapitado e vivo. O acéfalo remete ao ponto terminal de um imaginário moderno que tem no corpo desfigurado um de seus motivos estéticos mais recorrentes. Este trabalho pretende recompor o itinerário do motivo em certos autores do modernismo francês – de Lautréamont aos surrealistas, e destes ao grupo que se reúne em torno de Bataille –, buscando analisar as principais tópicas que o constituem. Tentamos, assim, realçar a lógica histórica e estética que preside ao intenso processo de decomposição da figura humana nas obras desses autores, marcadas por uma forte negação do antropomorfismo, tendo como horizonte uma interpretação da imagem proposta na Acéphale.

i

Para minha mãe, Dorety,
e minha tia Dirce,
com gratidão.

Agradecimentos

Ao CNPq e ao Conselho de Ensino e Pesquisa da PUC-SP, pela concessão de bolsas e auxílios que permitiram a realização desta tese.

À Renato Janine Ribeiro, por ter acreditado na "intuição" deste trabalho e pela orientação sempre instigante.

À Annie Le Brun e Radovan Ivisc, por uma semana de intensas conversas que contribuíram de forma decisiva nos rumos de minhas reflexões sobre o tema.

À Michel Riaudel, pelo empenho carinhoso com que, nos últimos anos, vasculhou as livrarias francêsas em busca de títulos para esta tese, e pelas incontáveis remessas de livros.

Aos colegas e alunos da PUC-SP, pela solidariedade.

Aos amigos que acompanharam de perto a realização deste trabalho, em particular a Dora e José Paulo Paes, Fernanda Peixoto, Guilherme Simões Gomes Jr., Jeanne-Marie Gagnebin, Luis Cláudio Figueiredo, Luís Roncari, Mariza Werneck e Sandra Lapeiz, por diversas sugestões textuais e bibliográficas, mas também, e sobretudo, pela presença afetuosa.

À minha família, em especial aos meus irmãos Beth e Tônico, pelo indispensável apoio.

Ao Fernando, por compartilhar comigo tantas palavras e, particularmente, cada palavra deste texto que, nas suas melhores passagens, muito deve à sua sensibilidade.

À Maíra, por confirmar, a cada dia, as esperanças que cultivo em silêncio.

Sumário

<u>PARTE I</u>	p. 8
Capítulo I - O "peso da cabeça"	
O mito de Salomé nas artes do fin-de-siècle. A mulher fatal e a virgem sedutora. O tema da decapitação em Flaubert e Wilde.	p. 9
Capítulo II - A "mesa de dissecação"	
Lautréamont e a negação do princípio de identidade. A imagem poética no surrealismo: o "encontro fortuito" e o "acaso objetivo". Max Ernst e a "transfiguração dos seres". A mesa de dissecação como objeto dépayisé.	p. 23
Capítulo III - O corpo fragmentado	
O "espírito moderno" e a fragmentação da consciência. A deformação da anatomia humana e a "desumanização da arte". As "meninas desarticuladas" de Hans Bellmer. A anatomia do desejo e a "identidade convulsiva".	p. 46
Capítulo IV - As metamorfoses da figura humana	
A analogia universal e a reversibilidade do mundo. A negação do antropocentrismo e a contestação do humanismo no modernismo francês.	p. 73
<u>PARTE II</u>	p. 96
Capítulo V - A vida dos simulacros	
Hoffmann e a "abominável desconfiança" sobre a realidade do ser humano. O tema do "duplo" na consciência romântica: a perda da sombra e a desfiguração do homem. A afirmação da "coisa humana" em Chirico e Apollinaire.	p. 97
Capítulo VI - O bestiário modernista	
Lautréamont e a "ampliação das fronteiras" do homem. Os "animais paradoxais" do imaginário surreal e a "formação de novos seres". O triunfo da Esfinge sobre Édipo.	p. 118
Capítulo VII - O monstro e o mutilado	
As definições de monstro como "ser inacabado". O "corpo mutilado" da mulher e o princípio da incompletude humana. Os monstros femininos no surrealismo: a mulher-serpente Melusina.	p. 141

Capítulo VIII - A "fábula inumana"

A decomposição do corpo humano em "porções químicas" e em "mecanismos". A interrogação do homem diante do animal e da máquina. As "engrenagens do nada" e os restos da "coisa humana". p. 158

PARTE III p. 190**Capítulo IX - A transgressão do antropomorfismo**

O "homem indestrutível" e a sensibilidade soberana. A contestação de Bataille aos "ideais" do surrealismo. As representações do "mal" e a presença de Sade no contexto modernista. A destruição da forma humana no sacrifício e na arte moderna. p. 191

Capítulo X - O sacrifício da cabeça

Bataille e os "documentos" de desfiguração do homem: rostos, caveiras e máscaras. A recusa dos ideais clássicos e a destituição da figura divina. O princípio das substituições anatômicas e a problematização da cabeça: o Minotauro e o acéfalo. p. 218

Capítulo XI - As monstruosidades do homem

O dedão do pé como forma humana. A idealização secular das mãos e sua contestação no modernismo. O homo erectus e a nostalgia da horizontalidade animal. A "dialética das formas" de Bataille: o "informe" e a "desordem do corpo humano". As figuras acéfalas da arte gnóstica. p. 245

Capítulo XII - O acéfalo

Os dois rostos do homem e suas metamorfoses. A face monstruosa da Medusa e a "máscara do sexo". O pavor da castração e a angústia da morte. A "estética do mal" de Bataille e sua dimensão crítica. O dilaceramento da figura humana e a idéia de totalidade. O retrato impossível.....p. 264

NOTAS SOBRE AS EPÍGRAFES p. 299**BIBLIOGRAFIA** p. 300

L'homme est ce qui lui manque."

Georges Bataille

PARTE I

- I -

"Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palace, Herodias. I begin to be afraid"

Oscar Wilde, Salomé

Não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da segunda Grande Guerra. Ainda que sob certos disfarces, sua decapitação já vinha sendo anunciada há algumas décadas. Mais precisamente, desde o final do século XIX quando, na arte europeia e em particular na França, um tema bíblico tornou-se recorrente, de forma quase obsessiva: a história de Salomé.

A "dançarina de encantos delirantes", para utilizarmos os eloqüentes termos com que Des Esseintes a descreve em À Rebours, ganha notoriedade na estética de um século que se dedicara insistentemente a representar a agonia humana, para aventurar-se numa arriscada familiaridade com a morte.¹ Salomé foi, segundo Carl Schorske, "a fêmea fálica preferida do fin-de-siècle";² e a execução capital de São João Batista, ainda que obscurecida pela "enigmática deusa das cerimônias sepulcrais", para continuarmos com o personagem de Huysmans, revelaria que, daí em diante, não seria mais possível ao homem esconder de si mesmo a evidência de sua finitude, a transbordar na superfície plana de um prato.

¹ J.-K. Huysmans, Às Avessas, tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 85.

² Carl E. Schorske, Viena fin-de-siècle - Política e cultura, tradução de Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 217.

A febre parece ter começado por volta dos anos 70. Nas artes plásticas, o marco foi o quadro que Henri Regnault expôs no Salão parisiense de 1870, com grande sucesso, iniciando a série que a época conheceu pelas mãos de inúmeros artistas, de importância diferenciada, porém movidos por igual afeição no afã de representar a perturbadora personagem. O Salão de 1876 celebrizaria o motivo na aquarela L'Apparition (fig. 1) e no óleo Salomé, ambos de Gustave Moreau, que dedicou mais de setenta quadros e desenhos ao tema. As décadas seguintes conheceriam a princesa da Judéia nos murais de Pierre Puvis de Chavannes e nos desenhos de Aubrey Beardsley; a virada do século traria a versão dourada de Gustav Klimt.

A fabulação literária deste episódio bíblico é, contudo, ainda mais extensa e remonta a meados do oitocentos. Mario Praz vai buscar sua origem no poema Atta-Troll de Heinrich Heine, que, escrito em 1841, mais tarde se teria popularizado na França, inspirando vários escritores, especialmente aqueles que tratariam o tema com um tom mais jocoso. Derivado da tradição popular, o poema de Heine é uma espécie de paródia das Escrituras, substituindo o conteúdo trágico pela ironia e pelo humor. Nesta mesma vertente Praz alinha, além da peça de Wilde, os versos de La Danseuse de Banville (1870) e de La Forêt bleue de Jean Lorrain (1883) e, sobretudo, a novela que Jules Laforgues incluiu nas suas Moralités légendaires (1887), introduzindo uma personagem "estranhamente caricatural", a Salomé das Ilhas Brancas Esotéricas.³

A verdade é que, a partir dos anos 70 – período no qual André Breton reconhece o "ponto de partida para os **nouveaux frissons** que se fariam sentir cada vez mais fortes até o

³ Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Florença, Società Editrice "La Cultura", 1930, p. 301-306.

presente" --⁴ fica difícil determinar quem deve o quê a quem, na medida em que deparamos com uma densa rede de relações entre os diversos artistas e escritores. Sabe-se, por exemplo, que Moreau se inspirou no quadro de Regnault para criar os desenhos que, logo depois, se tornariam a grande fonte de Huysmans no romance À Rebours (1884); este, por sua vez, desempenhou papel decisivo na concepção da Salomé de Oscar Wilde, publicada em 1893. Além disso, com o aparecimento do conto Hérodias, escrito por Flaubert em 1877, uma outra vertente de recriação do episódio evangélico se impôs, mais clássica e mais trágica, à qual se alinha o poema Hérodiade, que Mallarmé publicaria mais tarde.

Para além dos gêneros, dos estilos e mesmo das autorias, é antes o tema que persistiu no imaginário da época. E, da mesma forma como ocorreu nas artes plásticas, a Salomé literária testemunhou a passagem do século sem macular sua aura: vale lembrar, para citarmos apenas autores francêss conhecidos, as versões poéticas de Catulle Mendès e de Guillaume Apollinaire.⁵ Tal persistência nos autoriza a concluir que as histórias da perversa bailarina que

⁴ André Breton, "Crise de l'objet", Cahiers d'Art 2, nos. 1-2 (1936), reproduzido na antologia compilada por Lucy R. Lippard, Surrealists on Art, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1970, p. 52.

⁵ Para se ter idéia da repercussão do tema fora da França, tomemos algumas versões conhecidas em língua portuguesa: Fagundes Varela dedica-lhe o longo Canto IV de Anchieta ou o Evangelho nas Selvas publicado em 1875; entre os escritores do início do século XX, podemos citar os poemas de Mario de Sá Carneiro, de Eugênio de Castro e a paráfrase da poesia de Catulle Mendès realizada por Martins Fontes. Nas artes plásticas brasileiras encontramos "Salomé" de Rodolpho Amoêdo, de Oscar Pereira da Silva, de Sotero Cosme e de Victor Meirelles. Numa nota pessoal ao seu livro sobre Varela, intitulado O festim, a dança e a degolação, Onestaldo de Pennafort diz: "Como os da nossa geração e alguns dos da anterior, fomos um perpetrador de **salomé**s, depois da leitura de Eugênio de Castro, de Wilde (primeiro na tradução muito cotada de João do Rio), de Flaubert. De 1919 a 1921, esse fatigado **cliché** ainda nos era uma preocupação estética..." (Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p. 9, nota).



Fig. 1 - Gustave Moreau, *L'apparition* (1875).

fascinou o **fin-de-siècle** constituem, no seu conjunto, um mito; mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação.⁶

Mario Praz propõe algumas chaves para a interpretação desse mito. Diz ele que, até a primeira metade do século XIX, no período inicial do romantismo, a figura da mulher fatal, ainda que recorrente, disputava com desvantagem a popularidade do herói byroniano, adepto da fórmula **le bonheur dans le crime** que Barbey d'Aurevilly celebrizaria mais tarde. O libertino oitocentista, desprezando as convenções de uma burguesia que lutava para impor seus valores, insistia em preservar a herança dos devassos do século anterior, num elogio a Casanova e Sade. Era na figura masculina que se evidenciavam as marcas da desordem moral e do excesso licencioso; fossem bandidos, vampiros ou libertinos, eram os homens a encarnar o tipo fatal.⁷

A metade do século, porém, veio colocar em cena personagens como Carmen (Mérimée), Cecily (Eugène Sue), Salambô (Flaubert) ou Conchita (Pierre Louÿs) que, uma a

⁶ Um mito similar parece ter conquistado bastante popularidade no Renascimento, quando se observa um verdadeiro culto às figuras bíblicas de Salomé e Judith como nos atestam telas de Leonardo da Vinci, Dürer, Rubens, Donatello, Bernardino Luigi, Lucas Cranach, Ticiano e Boticelli, entre outros. Conforme Edward Lucie-Smith, Eroticism in Western Art, Londres, Thames and Hudson, 1972, p. 227-238 e Robert Melville, Erotic Art of the West, New York, Putnam's, 1973, p. 247-248.

⁷ Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, op. cit., p. 69-75 e 189-204.

uma, foram construindo sua reputação de sedutoras diabólicas, destronando a voga do herói byroniano. Já em Baudelaire a figura da mulher fatal se esboçava com seus contornos mais perversos: é a **femme damnée**, identificada à Morte, que aparece em Les fleurs du mal. Uma dessas variantes, no repertório baudelairiano, será Safo de Lesbos, "cette patronne des hystériques" que, segundo Fontes, representava "o duplo feminino do **dandy**, o contrário da mulher, a perfeição da **antiphysis**" a dramatizar a própria idéia de decadência que a época acalentava.⁸

"O mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade" – diz Lily Litvak, concluindo que a segunda metade do século "submeteu-se à fascinação das grandes cortesãs, rainhas cruéis ou pecadoras famosas".⁹ Dalilas, Cleópatras, Evas, Elenas, Circes e Armidas proliferaram nas artes e na literatura finiseculares, a anunciar a funesta dança da filha de Heródias.

Esse caráter pérfido e lascivo, conclamado na expressão **la belle damme sans merci**, foi com efeito o principal atributo que o século XIX conferiu a Salomé. É notável a reserva com que a princesa é apresentada nos originais bíblicos; nos evangelhos de São Mateus lê-se: "Chegado o dia natalício de Herodes, a filha de Heródias dançou diante de todos e agradou a Herodes, pelo que este prometeu, sob juramento, dar-lhe o que ela pedisse", descrição essa bastante próxima à do evangelho de São Marcos, que acrescenta: "...tendo entrado, dançou e

⁸ Joaquim Brasil Fontes, Eros, tecelão de mitos, São Paulo, Estação Liberdade, 1991, p. 42; o capítulo "Curiosidades Estéticas" traz um vigoroso comentário sobre o tema da lésbica na literatura francesa oitocentista.

⁹ Lily Litvak, Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p.145.

agradou a Herodes e aos seus convivas".¹⁰ Não se encontra, nas concisas narrativas da Bíblia, nenhuma sugestão à "lúbrica dança" que Des Esseintes diz ter acordado "os sentidos entorpecidos do velho rei" e que habitou o imaginário oitocentista.

O fato não passou despercebido ao personagem de Huysmans que, "obcecado pelo tipo de Salomé havia anos", não poupou críticas à economia do texto evangélico: "Mas nem S. Mateus, nem S. Marco, nem S. Lucas, nem outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina. Ela permanecia apagada, perdida, misteriosa e vaga, na névoa longínqua dos séculos, (...), incompreensível a todos os escritores que nunca puderam exprimir a inquietante exaltação da dançarina, a refinada grandeza da assassina".¹¹

Todavia, se Salomé foi definitivamente erotizada pelo **fin-de-siècle**, isso não impediu controvérsias acêrca de sua identidade sexual. Pelo contrário, o que ficou oculto por baixo de seus decantados véus foi justamente o sexo, tendo se tomado, por isso mesmo, objeto de intensa especulação. Representada ora no papel de infanta "ardendo de castidade" (Mallarmé), ora como virgem antes da dança e depois "mulher" (Flaubert), ou ainda como "deidade simbólica da indestrutível Luxúria e deusa da imortal Histeria" (Huysmans), a Salomé finisecular apresenta uma sexualidade turva e difusa.

À polêmica da virgindade soma-se outra, que indaga sua feminidade: em Flaubert, há a sugestão de que a "bela e risonha criatura de formas efêbicas" que atraiu o filho do consul

¹⁰ Episódios transcritos em Oscar Wilde, Salomé, tradução de João do Rio, Rio de Janeiro, Imago, 1994, p.73-75.

¹¹ J.-K. Huysmans, Às Avestas, op. cit., p. 85-86. Como acontecerá posteriormente com Oscar Wilde, Huysmans desqualifica também todos os pintores que representaram Salomé -- exceto Moreau --, atribuindo a ela a força mito poética que Pater atribuiu a Mona Lisa.

romano teria sido a própria princesa, confundida com um menino. Assim também, a Salomé de Wilde nas ilustrações estranhas e sinuosas de Beardsley é muitas vezes identificada a um andrógino;¹² o mesmo acontece com as telas de Moreau, onde testemunha-se o encontro de virgens e efebos a um só tempo assexuados e lascivos.¹³ A indeterminação sexual, porém, longe de revelar uma disputa de originalidade entre autores, vem insinuar que a época vivia um momento particularmente ambíguo no que concerne à erótica.

"É curioso seguir a parábola dos sexos durante o oitocentos", propõe Mario Praz: "a obsessão pelo tipo andrógino por volta do final do século é um claro indício do tumultuado estado de confusão de práticas e ideais. O macho, inicialmente inclinado ao sadismo, tende ao masoquismo no fim do século".¹⁴ É significativo que, ainda em 1870, Léopold von Sacher-Masoch publique A Vênus das peles, citando logo nas primeiras páginas do romance os seguintes versos do Fausto de Goethe, onde Mefistófeles anuncia tal inversão de valores: "Ó libertino sensual, supra-sensual,/ Uma mulher te carrega como bem entende!".¹⁵

Também não deixa de ser significativo que, em 1886, a escritora Rachilde publique sua Marquise de Sade, história de uma libertina provocadora que testemunha a "agonia dos machos decaídos" e desafia os parceiros masculinos a igualar sua "sede de assassinato".

¹² Ver, sobre a Salomé andrógina de Wilde/Beardsley, Elaine Showalter, Anarquia Sexual - Sexo e Cultura no fin-de-siècle, tradução de Waldéa Barcellos, Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 198-206.

¹³ Ver, nesse sentido, Lily Litvak, Erotismo fin de siglo, op. cit., capítulo VIII.

¹⁴ Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, op. cit., p.205.

¹⁵ Léopold von Sacher-Masoch, A Vênus das peles, tradução de Jorge Bastos, Rio de Janeiro, Taurus, 1983, p. 157.

"Fêmea histérica, de vontade exasperada, em cujas mãos o homem torna-se apenas um instrumento", segundo Praz, a personagem de Rachilde, por sua filiação ao libertino setecentista, representa mais que nenhuma outra, os avatares do tipo fatal.¹⁶ Ou, pelo menos, até que Oscar Wilde decida criar a sua Salomé, trazendo o mito para o século XX.

Wilde escreveu a peça originalmente em francês, no início dos anos 90, contando com o auxílio de Pierre Louÿs e de Marcel Schwob. Começou a ensaiá-la logo em seguida, tendo Sarah Bernhardt no papel principal, mas a apresentação foi interdita pela censura de Londres, sustentada por uma antiga lei que proibia a representação teatral de temas bíblicos. Em 1893, numa atitude provocadora, o escritor traduziu e publicou o texto na Inglaterra, com as ilustrações de Aubrey Beardsley nas quais reconhecia "uma energia homicida".¹⁷ Morto em 1900, Wilde não pode testemunhar o estrondoso sucesso de sua peça a partir dos primeiros anos do século XX. Unanimidade no teatro e na ópera, o drama passou a figurar no repertório das maiores companhias européias desde então, sobretudo a partir de 1905, quando foi musicado por Richard Strauss.¹⁸

¹⁶ Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, op. cit., p. 270.

¹⁷ Ver, nesse sentido, Richard Ellmann, Oscar Wilde, tradução de José Antonio Arantes, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 324-329.

¹⁸ Conforme Elaine Showalter, Anarquia sexual - Sexo e cultura no fin-de-siècle, op. cit., p. 197-221 e Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, op. cit., p. 305-306. Praz testemunha: "As Salomé de Flaubert, de Moreau, de

A lasciva princesa concebida pelo "mais francês dos escritores ingleses" acrescentou ao mito pelo menos duas novas características. A primeira delas é que a heroína de Wilde é uma virgem apaixonada: sua ferocidade justifica-se pelo amor furioso que sente por Iokanaan, nome pagão de S. João Batista, o primeiro homem que avistou na vida e que lhe fez provar a dor do desejo contrariado. A decapitação aqui não se origina da ordem materna -- motivada pelo ódio que Heródias acalenta por Batista desde que este denunciara seu casamento criminoso com Herodes --, como acontece nas Escrituras. No texto de Wilde, a execução decorre da paixão ardente de Salomé pelo profeta.

Será também a paixão o motor das ações do Herodes wildiano que, arrastado por um arrebatador desejo pela dançarina e encolerizado com seu beijo na cabeça degolada, acaba por condená-la à morte, transformando-a em vítima de seu próprio excesso. A morte de Salomé, conclui Ellmann, "enquadra-se em uma parábola da paixão que consome a si mesma". Perigosa aproximação entre o amor e a morte que cativou o espírito da época, engendrando uma consciência trágica sintetizada por Wilde na idéia de que "somos todos assassinos daquilo que amamos".¹⁹

Mas a Salomé wildiana ainda guarda segredos que nos interessam. A outra característica do texto do escritor inglês é indicada por Pennafort ao observar que, "à exceção de Wilde, a descrição da dança da princesa núbil diante do Tetrarca e dos lascivos convivas do festim constituiu um **morceau de bravoure** para os escritores dedicados ao tema, como

Laforgue e de Mallarmé estão circunscritas aos literatos e aos exóticos, mas a Salomé do genial bufão Wilde todos nós conhecemos".

¹⁹ Richard Ellmann, Oscar Wilde, op. cit, p. 303 e 98. O tema era caro a Wilde, retornando em diversos escritos seus, como em sua última obra, "A balada da prisão de Reading".

necessariamente teria de ser", na medida em que os elementos artísticos que tal motivo contém podiam ser explorados com resultados magníficos.²⁰ Com efeito, para a maior parte dos escritores, a exemplo de Flaubert e Huysmans, a dança permitiu, como nenhum outro **topos**, a exaltação dos infalíveis poderes de sedução da bailarina. A ausência dessa descrição em Wilde torna-se expressiva, já que, dela, só nos é oferecida uma frase: "Salomé executa a dança dos sete véus".

Abre-se aí um intervalo decisivo, cortado unicamente por essa frase, entre as palavras de Heródias -- "Não dances, minha filha!" --, e os elogios do Tetrarca, já embriagado pela fantasmática cena negada ao leitor: "Admirável! Admirável! Vê, tua filha dançou. Vem cá, Salomé, vem cá, fica bem perto de mim para receberes a tua paga. Ah, pago por um preço real os que dançam para o prazer de meus olhos. Pagar-te-ei tudo o que tua alma ambicionar. Que queres tu? Fala".²¹ A cena crucial, que motiva as palavras impensadas de Herodes, nós ignoramos.

Ou quase, porque, se algo sabemos acêrca desse bailado -- melhor dizendo: a única coisa que dele sabemos no texto de Wilde -- é que Salomé despe os pés e veste os sete véus para dançar. Veste e despe, vela e desvela, numa cena que se apresenta, a um só tempo, oculta e produtiva. Pois, se dessa coreografia nada ou quase nada é oferecido ao leitor, toda a ação que se passa em seguida, dela decorre, é por ela produzida. Introduzido na própria tessitura do texto, este notável jogo de véus mantém o intervalo de penumbra e de sombras.

²⁰ Onestaldo de Pennafort, O festim, a dança e a degolação, op. cit., p. 75.

²¹ Oscar Wilde, Salomé, op. cit., p. 62-63.

Contudo, sabemos o que Salomé oculta: sua sexualidade, sua identidade erótica. Quem sabe aí, onde acreditamos deter algum saber sobre os segredos da princesa, também haja um artil, a desviar nossa atenção. Desconfiemos, portanto. Porque, importa talvez, não o fato de Salomé esconder o seu sexo, e sim o que ela esconde no lugar do sexo.

Aprendemos com a literatura libertina que os personagens sedutores – a exemplo de um Don Juan ou de uma Marquesa de Merteuil – exercem seu poder com dupla eficácia: sobre seus parceiros, ou vítimas, e sobre seus leitores. A Salomé do **fin-de-siècle** não foge à regra. Seduz com seu temperamento intempestivo de princesa na versão de Wilde, seduz com sua irresistível cabeleira dourada no solilóquio que lhe dedicou Mallarmé, seduz com seu porte delicado, a ostentar a túnica das romanas, na descrição de Flaubert. Mas é no relato paroxístico do personagem de Huysmans, tomado por uma "fascinação irresistível" diante do quadro de Moreau, que a princesa encarna em definitivo a "deusa da sedução", "enfeitiçando", "domando" as vontades de Herodes, "com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias".²²

Sedutora por excelência, a Salomé da época assume o plano central do drama e não o papel secundário que a narrativa bíblica lhe reservou, atraindo para si a atenção do leitor. Com isso, acaba por obscurecer aquilo que, nos Evangelhos, é objeto da maior tensão: a decapitação de Batista.

²² J.-K. Huysmans, Às avessas, op. cit., p. 89.

Talvez se possa dizer que, nos textos onde a figura da princesa recebe menos adjetivação, não ocupando o centro da história, o tema da degolação toma maior evidência. Este seria o caso da Hérodias de Flaubert que, embora descreva os encantos da bailarina e seu poder de sedução, não se fixa na tópica da mulher fatal, e sim na questão da exigência materna de vingança: é sobre a rainha que recai toda a responsabilidade da execução do profeta, numa narrativa fiel ao episódio bíblico.

Recordemos as páginas finais do conto: após o pedido da princesa, "um mal estar insuportável" invade o salão do festim, durante os tensos minutos que antecedem a chegada do troféu da dançarina. Daí para a frente o leitor é levado a acompanhar cada passo da exibição da cabeça decepada que percorre, com o sangue já coagulado, a tribuna do Tetrarca, a mesa dos sacerdotes e as mãos curiosas de outros convivas do grande banquete. E, ao despontar o sol, depois que todos se retiram, vê-se ainda no salão "o lúgubre objeto, no prato, entre os restos do festim". Três mensageiros aparecem ali para levar a cabeça do profeta, mas "como ela era muito pesada, eles tiveram que carregá-la alternadamente".²³

É sem dúvida nessa última e desconcertante frase de Hérodias, articulando o detalhe prosaico de como carregar a cabeça do santo e a grandeza trágica do episódio, que vemos ecoar a força mítica da história. Mas, se Flaubert optou por oferecer ao leitor o impacto da cena, Wilde preferiu apresentá-la sob a atmosfera fantasmática de medo. Tudo se passa, na versão do escritor inglês, como se a horrível cena só se realizasse pela visão, engendrando um forte sentimento de "não querer ver". Recorramos ao texto.

²³ Gustave Flaubert, Hérodias in Trois Contes, Paris, Gallimard, 1973, p. 138.

"Um grande braço negro, o braço do Executor, sai da cisterna trazendo num prato de prata a cabeça de Iokanaan. Salomé toma-a. Herodes cobre o rosto com as mãos. Heródias sorri e abana-se. Os nazarenos caem, numa atitude de súplica". A princesa declara seu amor e seu ódio, igualmente furiosos, pelo profeta; e recorda, enraivecida, que ele se negou a olhá-la, ocultando, "com as costas das mãos e a capa das blasfêmias, a face". Em seguida, ouvimos a súplica desesperada de Herodes: "Não quero ver coisa alguma; não quero que as coisas me vejam". "Os escravos apagam as luzes. As estrelas desaparecem e uma grande nuvem oculta a lua. O palco fica completamente escuro". Ouvem-se, na escuridão, as palavras de Salomé a anunciar o beijo na cabeça decepada do santo. E o palco só volta a ser iluminado na derradeira cena em que, a mando de Herodes, os soldados atravessam o corpo da princesa com suas espadas.²⁴

Ali onde Flaubert joga com o "peso da cabeça", cujo sentido concreto o texto insiste em manter, Wilde opta por um segundo jogo de véus, alternando momentos de ofuscante claridade com outros, de intensa escuridão. Apagam-se as tochas, desaparecem as estrelas e até a lua é obscurecida; instaura-se o medo. Na penumbra já não se pode mais distinguir o perigo, e o outro transforma-se no mesmo: "não quero ver coisa alguma, não quero que as coisas me vejam", diz Herodes em desespero.

Assim como na dança de Salomé, também nós continuamos sem ver nada, ou vendo muito pouco. Mas, se lá o espetáculo prometia encantos inconcebíveis, aqui é o horror que faz recuar a vista. A menos que haja algum denominador comum entre aqueles encantos e esse horror. Se houver, seja qual for, ele se inscreverá na ordem do visível, pois nesse caso é o tema

²⁴ Oscar Wilde, Salomé, op. cit., p. 69-72.

do olhar que pulsa, como que indicando os primórdios trágicos de uma história do olho, desde já voltada para o que não é possível ver. Voltaremos a isso.

Importa ressaltar, no texto de Wilde, a construção do medo. As imagens recorrentes dessa recusa de ver, que congela a ação num determinado momento -- Herodes tapando os olhos, os nazarenos caindo ao chão, as luzes naturais e artificiais sendo apagadas -- indicam medo. Por isso, essas imagens também apontam para o peso da cabeça decepada do profeta, neste caso um peso puramente metafórico, mas igualmente insustentável. Herodes não esconde seu pavor diante da cena que presencia: "Não quero ficar, vem! Anda! Vão se dar coisas terríveis".

A força do mito, na versão de Wilde, ecoa sua máxima violência. E, se no jogo entre o velado e o desvelado ele nos oferece a imagem de Herodes cobrindo o rosto com as mãos, é para em seguida recordar que, da mesma forma, Batista cobriu sua face para não ver Salomé. Perturbadora aproximação, que nos leva a conclusões inesperadas. Porque, se ela realmente tiver sentido, somos obrigados a concluir que aquilo que se esconde no sexo de Salomé pode ser o mesmo que faz a vista recuar diante da cabeça decepada do santo.

Wilde não nos diz o que é; contudo, ao longo de seu texto, faz diversas sugestões, indica pistas. Talvez não seja apressado adiantar que essa aproximação entre a sexualidade difusa de Salomé e a cabeça decapitada de S. João Batista atenta para um tema que a modernidade estética não se cansará de representar: a perda de unidade do corpo. Estamos, portanto, nos domínios da morte. Que ali venhamos a encontrar a imagem de uma caveira -- isso já não se pode afirmar sem um certo risco. Mas é a hipótese que, daqui em diante, essas páginas tentarão esboçar.

- II -

"Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité?"

André Breton, Les pas perdus

Para que a imagem de um homem decapitado venha a ser proposta como síntese de uma época, como farão Georges Bataille e André Masson no ano de 1936, terá sido necessário um longo processo de maturação da nova mentalidade cujo ponto de partida André Breton localizava nas últimas décadas do século XIX. Faz parte desse processo a construção de um objeto simbólico que expressa, talvez como nenhum outro, as perplexidades da época. Esse objeto é uma mesa de dissecação.

A imagem foi evocada originalmente por Lautréamont numa passagem de Les chants de Maldoror, que se tornaram uma espécie de Bíblia do grupo que se reunia em torno do movimento surrealista. Isidore Ducasse foi "descoberto" por Breton e Aragon nos dias sombrios que sucederam à primeira Guerra Mundial. Após quatro anos de matanças e destruições, assistia-se à falência de uma civilização que se devorava: o momento era, por excelência, "maldororiano". Segundo Paul Dermée, "a guerra e todas as ruínas enegrecidas que ela deixou em nós, tornaram-nos parentes próximos de Maldoror, que amamos, compreendemos e julgamos como um irmão".²⁵ Mais tarde Breton confirmaria essa relação:

²⁵ Paul Dermée, artigo publicado em Le disque vert, 1925, citado por Leyla Perrone Moisés, Falência da crítica, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 63.

"o que a atitude surrealista, a princípio, teve em comum com a de Lautréamont e de Rimbaud e o que, de uma vez por todas, prendeu nosso destino ao deles, foi o derrotismo da guerra".²⁶

Os surrealistas dedicaram um verdadeiro culto a Isidore Ducasse. Antes de mais nada, ele representava um ataque frontal ao princípio de identidade: nos seus Cantos é impossível discernir o autor do personagem, sendo que cada qual remete a uma sucessão de desdobramentos. Se a figura do autor perde-se em mistérios, dado sua sumariíssima biografia, não menos enigmática será a do Conde de Lautréamont, seu pseudônimo, inspirado no personagem homônimo criado por Eugène Sue em Os mistérios de Paris. A epopéia de Maldoror é ora narrada pelo suposto autor, ora pelo próprio herói, ele mesmo reduplicado em uma série de metamorfoses. A indeterminação entre as figuras de Ducasse, Lautréamont e Maldoror parece realizar o próprio desejo de apagamento manifesto em sua obra e resumido numa frase que os surrealistas não cansaram de repetir: "a poesia deve ser feita por todos, não por um".

Que Lautréamont tenha desencadeado em 1869, "como um deus, uma formidável tempestade", como afirmou Philippe Soupault aludindo a um "dilúvio literário", ou que ele tenha inaugurado os tremores que se tornaram sensíveis a partir dos anos 70, isso foi dito e repetido um sem número de vezes pelos contemporâneos de Breton, que transformaram os Cantos em manifesto do "espírito novo".²⁷ Os jovens artistas marcados pela guerra, para quem

²⁶ André Breton, Qu'est-ce que le surréalisme, 1934, citado por Maurice Nadeau, História do surrealismo, tradução de Geraldo G. de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 15.

²⁷ Breton dizia que sua geração devia a Lautréamont o "estado atual das coisas poéticas", fazendo eco a Soupault, e também a Pierre Reverdy, Paul Éluard, Max Ernst, Julien Gracq, Louis Aragon, e René Crevel, entre outros, que cultivaram o mito Ducasse-Lautréamont-Maldoror, conforme atestam os principais historiadores

a revolta era cada vez mais imperiosa, encontraram em Ducasse uma resposta para seus dilemas: diante da impossibilidade da poesia, sua "poética da agressão pura" tomou-se o único caminho possível.²⁸

"Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda chuva sobre uma mesa de dissecação":²⁹ a frase de Maldoror ecoou forte nos ouvidos sensíveis daquela geração. Mais que apontar um caminho decisivo para o movimento, ela parecia indicar os novos campos de experiência poética. Nas mãos dos surrealistas, a frase foi, por assim dizer, dissecada: quer por sua capacidade de síntese, quer por suas múltiplas possibilidades de interpretação, os termos contidos nessa passagem viriam a identificar as tópicas mais importantes do movimento.

"Belo como": a fórmula lançou as primeiras águas do "dilúvio", dando origem à concepção de imagem surrealista. A expressão consagrava o primado do pensamento analógico, o único, segundo Breton, capaz de produzir efeitos poéticos. E se em Point du jour,

do movimento. Sobre esse culto da geração modernista e sua mistificação crítica, ver Leila Perrone Moisés, op. cit., capítulo 6. Entre os inúmeros textos surrealistas sobre Isidore Ducasse destacamos de André Breton, "Les Chants de Maldoror" e "Caractères de l'évolution moderne" em Les Pas perdus, além das menções nos dois Manifestos, in Œuvres complètes, vol. I, Paris, Gallimard, 1988.

²⁸ O termo é de Gaston Bachelard, Lautréamont, tradução de Maria Isabel Braga, Lisboa, Litoral Edições, 1989, p. 8.

²⁹ Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 743.

ele afirmara que o surrealismo havia "suprimido a palavra **como**", era apenas para reiterar a supremacia da analogia sobre a comparação. Suas palavras eram categóricas: não se tratava apenas de estabelecer correspondências ao comparar os diversos elementos do universo, mas sim de "inventá-las".³⁰

Ora, se a designação de uma realidade anterior à linguagem estava posta em questão, já não era possível nomear a "beleza" -- o que quer que ela fosse -- como mero reconhecimento dessa "realidade". Com tal princípio em mente, qualquer ato de nomeação deveria necessariamente valer-se de uma operação de linguagem que tivesse como fim último a aproximação das palavras entre si. Renunciava-se à comparação pura e simples, e o advérbio **como** excedia a gramática para transformar-se nessa figura operacional que, segundo Breton diria mais tarde, "pronunciada ou calada, é o veículo intercambiável do pensamento analógico".³¹

Foi em Pierre Reverdy que os surrealistas encontraram as primeiras teorias da imagem poética como verdade válida por si mesma. Lê-se nos seus fragmentos de 1918: "A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da

³⁰ Ver, nesse sentido, André Breton, "Exposition X..., Y." IN Point du jour, Paris Gallimard, 1970, p. 57 e 58. Para o autor, somente o pensamento analógico poderia expressar "os valores oníricos" por sua capacidade de associar, sem qualquer mediação da consciência, elementos estranhos uns aos outros; a comparação, ao contrário, estaria fundada numa concepção que preexistiria à simples associação inconsciente e automática. É por essa razão que, ainda nessa passagem, Breton recusa as conhecidas "correspondências" baudelairianas, julgando-as uma tentativa "demasiado tímida" diante da supremacia dos "valores oníricos" na composição da metáfora poética.

³¹ André Breton, Signe Ascendant, 1947, citado por Sérgio C. F. Lima, Collage, São Paulo, Massao Ono, 1984, p. 33.

aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte".³² Percebem-se aí ecos de Apollinaire, de quem Reverdy fora amigo e admirador: a idéia de "pura criação do espírito", supondo a invenção de nexos novos e insólitos, traz profundas afinidades com a figura do poeta "en état de surprise".³³

Breton apoiou-se nessa teoria para definir a "atividade surrealista", apresentada desde o primeiro Manifesto como tendo por base o "princípio de associação de idéias". Contudo, a noção de "exatidão" chocava-se com o critério da arbitrariedade, no qual ele apostava com convicção: "a imagem mais forte é aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade" e, portanto "aquela que demanda mais tempo para se traduzir em linguagem prática".³⁴ Tratava-se, pois, de criar através da imagem um efeito de sentido, fosse qual fosse, da "exatidão" a "alucinação".

³² Pierre Reverdy, Nord-Sud, março de 1918, citado por Jacqueline Chénieux-Gendron, O surrealismo, tradução de Mario Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 72. Cumpre lembrar que, no início da década de 20, Breton, Aragon e Soupault consideravam Reverdy o maior poeta francês vivo, atribuindo-lhe importância análoga à que tivera Mallarmé para os jovens literatos de trinta anos antes.

³³ "A surpresa", diz Apollinaire em 1917 no manifesto L'esprit nouveau, "é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam...". Citado em Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., p. 22. Jacqueline Chénieux-Gendron observa que Jules Romain, em 1909, e Georges Duhamel, em 1913, também já haviam atentado para a "explosão de analogias imprevistas", apontando "os recursos de energia e de tensão que a imagem contém" (in O surrealismo, op. cit., p. 72).

³⁴ André Breton, verbete "Imagem", 1938, in Diccionario del surrealismo, tradução de Moquel Haslam, Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987, p. 50.

Na primavera de 1924, ano da fundação oficial do movimento, Aragon precisou esse projeto numa passagem que depois viria a publicar em Le paysan de Paris: "O vício chamado surrealismo é o uso desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma, por aquilo que ela acarreta no campo da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem, a cada vez, vos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo".³⁵ Tal a força atribuída por Aragon à imagem poética, que ela não só se autonomizava em relação ao mundo, como também passava a ter o poder de anulá-lo.

Meses mais tarde, seria Breton a relacionar a atividade surreal ao uso de alucinógenos, valendo-se das palavras de Baudelaire para propor ainda no primeiro Manifesto: "Acontece com as imagens surrealistas como com essas imagens de ópio que o homem não mais evoca, mas que se oferecem a ele espontaneamente, despoticamente".³⁶ Entende-se por que a escrita automática foi elevada a "técnica de produção das mais belas imagens", motivada pelo objetivo de expandir a realidade, e não de reproduzi-la. Tudo se passa como se a criação poética pudesse surpreender não somente o leitor, mas o próprio criador, e efetuar combinações insuspeitadas para ele mesmo.

³⁵ Louis Aragon, Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1986, p. 82.

³⁶ André Breton, Manifeste du surrealisme in OEuvres complètes, op, cit., vol. I, p. 337.

"Você é capaz de dizer qual foi o encontro capital da sua vida? Até que ponto esse encontro lhe deu, e lhe dá, a impressão de ser fortuito? ou necessário?" -- com essas perguntas Breton e Éluard realizaram uma enquete entre artistas e escritores no início dos anos 30, cujos resultados foram publicados na revista Minotaure. Tratava-se de saber em que medida um encontro, cujas circunstâncias haviam adquirido um relevo muito especial, podia ser encarado sob o signo da indeterminação, do imprevisível ou até do inverossímil.³⁷

Com esses dados em mãos, os surrealistas buscavam um denominador comum entre o insignificante e o significativo, para realçar os elos de dependência que uniam as duas séries: uma, casual, de caráter totalmente fortuito, e a outra, causal, resultante de determinações objetivas. A idéia de "encontro fortuito" viria a ser um dos pilares da atividade surrealista, dando origem à noção de "acaso objetivo".

Em 1934, durante um passeio com Alberto Giacometti pelo "mercado de pulgas" parisiense, Breton sentiu-se atraído por um objeto que veio a adquirir: era uma colher de madeira, cujo cabo entalhado terminava na forma de um pequeno sapato. Movido por essa "escolha eletiva", ele lembrou-se que, vários meses antes, havia tentado persuadir Giacometti a esculpir um "cinzeiro Cinderela",³⁸ idéia que lhe viera de um fragmento de frase ao despertar. O episódio relatado em L'Amour fou é exemplar, evocando as "petrificantes coincidências" narradas em Nadja: o acaso passava a ser portador de um sentido, posto que surpreendido por um desejo anterior ao próprio encontro que, por fim, viria a objetivá-lo.

³⁷ O relato dessa enquete, acompanhado de reflexões sobre seus resultados, encontra-se em André Breton, O amor louco, tradução de Luiza Neto Jorge, Lisboa, Estampa, 1971, parte II.

³⁸ "Le cendrier Cendrillon" em francês, jogando com "cendre" (cinza), raiz de ambas as palavras.

A colher-sapato encontrada ao acaso reatualizava, por um deslocamento, o jogo de palavras "cinderela-cinzeiro". Opera-se aí o que Jacqueline Chénieux chamou de "deslocamento factual": as relações causais tornam-se "retorcidas", uma zona de turbulência emotiva produz-se e nela os fenômenos parecem observar mecanismos de "condensação, deslocamento, substituição, retoques". O "acaso objetivo" obedeceria, assim, as mesmas leis que presidem à organização dos sonhos, colocando igualmente o sujeito em "comunicação misteriosa com o mundo".³⁹

Imagens de outro encontro fortuito: a cabeça de uma estatueta clássica e uma luva de borracha vermelha, ambas coladas sobre um fragmento arquitetônico ocre; uma bola verde imobilizada sobre um plano escuro; tudo repousando num horizonte celestial, recortado pela silhueta longínqua de uma locomotiva. A visão do quadro "Canto de Amor" (1914) de Giorgio de Chirico – ela mesma resultante de uma série de acasos objetivos simultâneos (Breton o viu numa vitrine, Max Ernst numa livraria em Munique, Yves Tanguy do alto de um onibus, Magritte através de um amigo) – precipitou a invenção das técnicas surrealistas.⁴⁰

³⁹ Ver Jacqueline Chénieux, Le surréalisme et le roman, Lausanne, l'Age d'homme, 1983, p. 160-164, e O surrealismo, op. cit., p. 96.

⁴⁰ Ver, nesse sentido, Sarane Alexandrian, O surrealismo, tradução de Adelaide Penha e Costa, São Paulo, Verbo/Edusp, 1976, p. 56, e John Russel, The meaning of modern art, New York, Harper & Row, 1981, p. 196.

Ernst partiu dessa reunião de elementos díspares, típica dos quadros metafísicos de Chirico, para sistematizar suas pesquisas em torno da colagem. Estimulado pelo desejo de buscar um caminho que fosse "além da pintura", ele explorou o campo das artes gráficas e da ilustração, propondo combinatórias plásticas como equivalentes da imagem poética. Com isso, realizava a "ampliação dos meios surrealistas" que Breton reclamara no Manifesto, ao indicar as possibilidades de investigação estética contidas nos **papiers-collés** de Braque e Picasso e na justaposição de títulos e fragmentos recortados dos jornais.

Em suas notas autobiográficas, Ernst registra que, num dia chuvoso de 1919, atraído pelas ilustrações de um catálogo de artigos escolares referentes à pesquisas antropológicas, microscópicas, psicológicas, minerológicas e paleontológicas, tal reunião absurda de elementos de figuração tão distantes provocou nele "uma súbita intensificação das faculdades visionárias e fez nascer uma sucessão de imagens contraditórias".⁴¹ Esse impacto visual estaria na origem de muitas de suas invenções. De sua insistente desconfiança diante do material existente resultava um desejo, potencializado pelas "faculdades visionárias", de destruir aquela ordem inicial, já com vistas a uma nova combinatória.

Foi evocando a famosa frase de Lautréamont que Ernst definiu a colagem como o "encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente". Sua definição acrescentava os aspectos centrais da teoria da imagem proposta por Reverdy ao "fortuito" de Lautréamont, na mesma direção tomada por Breton no primeiro Manifesto. A colagem

⁴¹ Max Ernst, Escrituras, tradução de Pere Gimferrer e Alfred Sargatal, Barcelona, Polígrafa, 1982, p. 26.

desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar de sua "ingênua destinação" e de sua identidade, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida.

Nesse sentido, a invenção de Ernst distanciava-se da colagem cubista: nos **papiers-collés** de Braque e Picasso, o objeto colado era o ponto de partida da organização do quadro, comprometido com a sintaxe da tela. Segundo Aragon, o procedimento aí, ainda excessivamente preso aos referentes, era motivado por uma intenção "realista". Na colagem de Ernst, ao contrário, os elementos empregados funcionavam como metáfora, num compromisso sobretudo semântico.⁴² Da mesma forma, segundo Werner Spies, se na obra de Picasso uma realidade é colocada em questão até sua desfiguração, em Ernst ela é totalmente inventada: ancorado na tradição romântica alemã, seu ponto de partida é "um mundo que se pode perceber de olhos fechados".⁴³

"É como espectador que o autor assiste, indiferente ou entusiasmado, ao nascimento da sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento" -- dizia ele para explicar o processo que chamava de "alquimia visual".⁴⁴ A "materialização do imaginário" que resultava da colagem terminava por evocar "o milagre da transfiguração total de seres e objetos, através da modificação de seus aspectos físicos e anatômicos ou não".⁴⁵ Ao invés de desfigurar, produzindo alterações, Ernst voltava-se para o objetivo de transfigurar, operando

⁴² Conforme Jacqueline Chénieux, O surrealismo, op. cit., p. 80.

⁴³ Werner Spies, catálogo da exposição Max Ernst - bücher und grafiken, traduzido por Marcelo Kahns, Estugarda, Dr. Cantz'sche Drukerei, 1991, p. 7.

⁴⁴ Conforme Sarane Alexandrian, O surrealismo, op. cit. p. 67.

⁴⁵ Max Ernst, Escrituras, op. cit., p. 198.

metamorfoses de seres e objetos; dessa forma, através de cortes e de justaposições realizados sobre elementos "já prontos", uma nova imagem surgiria, dando acesso a "mundos ainda não vistos".

As teorias de Ernst a esse respeito dimensionam a própria noção de "invenção" surrealista que, em geral, oscila entre a descoberta de um sentido oculto e a produção de um sentido totalmente novo. O "milagre da transfiguração" parece, nesse caso, contemplar ambos os sentidos na medida em que supõe um material preexistente, já dado, mas sempre passível de ser "deslocado" até o ponto de se "converter em outra realidade". Trata-se pois, como o próprio Ernst observou, de "liberar o universo de sua opacidade" e, uma vez descobertas as possibilidades infinitas de mutação da matéria, interrogá-las até a alucinação.⁴⁶

Com a descoberta da frotagem, em 1925, esse procedimento alcançou sua forma mais acabada. Estando numa estalagem à beira-mar, Ernst decidiu aplicar uma folha de papel às ranhuras de um soalho e esfregá-la com um lápis a fim de obter um decalque; dessa "interrogação à matéria" -- motivada também por seu interesse pelas técnicas de Leonardo da Vinci -- surgiu um mundo estranho, povoado por seres imaginários, cabeças humanas, vapores, minerais e vegetais. Tal foi sua surpresa com as imagens obtidas que passou a considerar a técnica como o verdadeiro equivalente da escrita automática, reproduzindo-a em outras matérias. No mesmo ano, por ocasião da publicação do primeiro trabalho de frotagem de Ernst, a "Histoire Naturelle", Paul Eluard lançou a questão: "o espelho perdeu suas ilusões ou foi o mundo que deixou de ser opaco?".⁴⁷

⁴⁶ Id., *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷ Id., *Ibid.*, p. 44.

Desde Lautréamont, as "ilusões de realidade" vinham sendo colocadas em xeque. A estranha associação entre uma máquina de costura e um guarda chuva, que parece ter sido capturada nas páginas publicitárias de algum jornal,⁴⁸ indicava uma atitude igualmente determinada em duvidar dos significados usuais desses objetos, inscrevendo-os numa nova cadeia de metamorfoses. O procedimento, contudo, não se circunscrevia apenas a essa imagem e, efetivamente, constitui a base que sustenta a estrutura dos Chants de Maldoror.

Ducasse fez da paródia o motor de sua criação. No romantismo exasperado dos Cantos, cujo exagero macabro tem sido creditado às citações de Sade, Poe, Eugène Sue e sobretudo do **roman noir**, são reconhecidas passagens de Homero, de Dante, de Goethe, do Apocalipse, além de enciclopédias, almanaques, revistas e folhetins. A obra de Lautréamont resulta de uma imensa colagem de outros autores, muitas vezes através de transcrições literais, método que atinge a perfeição nas Poesias, de 1870. Até mesmo a afirmação de que "a poesia deve ser feita por todos, e não por um" era, na verdade, uma citação adulterada de Vauvenargues, escritor do século XVIII.

Inspirados nesse projeto de criação coletiva, os surrealistas se atiraram à prática de diversas técnicas de criação. O exemplo mais clássico é o jogo conhecido como **cadavre exquis**, desenvolvido em 1925, que consistia na produção de poemas e desenhos, a partir de

⁴⁸ Conforme P. Capretz em nota a Lautréamont, Les Chants de Maldoror, op. cit., p. 918.

um fragmento escrito ou desenhado numa folha de papel que, oculto, deveria ser continuado por outro participante, e assim por diante. Na medida em que tornava plural a atividade criadora, a colaboração representava, por si só, uma combinatória análoga à colagem.⁴⁹ De Lautréamont aos autores surrealistas, a paródia tornou-se, por excelência, o exercício de desconfiança diante das imagens imediatas que o mundo oferecia.

Considerado também uma extensão dos procedimentos da colagem,⁵⁰ o método paranóico crítico que Salvador Dali introduziu no movimento em 1931, defendia a proposta de uma constante "simulação do delírio", que viria contribuir para o "descrédito total do mundo da realidade".⁵¹ Talvez a melhor definição do método tenha sido dada por Breton: "Trata-se de

⁴⁹ Breton cria um efeito de colagem quando copia uma notícia de jornal, deslocando apenas o nome de uma pessoa e substituindo-o pelo de Apollinaire; o procedimento guarda grande proximidade com o **ready-made** de Duchamp. Também é possível perceber marcas desse processo em Aurora, de Michel Leiris - que insere em seu texto a narrativa de sonhos anotados antes de escrevê-lo -, ou na apologia do plágio que encontramos em Lautréamont, inspirando Aragon em Le paysan de Paris. Uma interessante análise da colagem surrealista, acompanhada de inúmeros exemplos, é realizada por Eduardo Peñuela Cañizal em Surrealismo - Rupturas expressivas, São Paulo, Atual, Série Documentos, 1986. Quanto à generalização desse processo e suas variantes literárias, ver Jacqueline Chénieux, O surrealismo, op. cit., p. 80-81 e 201-202. Neste livro a autora aponta também as diferenças entre as diversas técnicas, retomando de forma resumida, as teses de Le surréalisme et le roman, op. cit., onde ela se detém detalhadamente nos procedimentos literários de cada escritor do movimento.

⁵⁰ Não é nosso objetivo aqui repertoriar exhaustivamente essas variantes, mas simplesmente explicitar o processo da colagem como desdobramento da frase de Lautréamont. René Passeron enumera trinta e cinco técnicas que considera variações da colagem de Ernst, em Histoire de la peinture surréaliste, Paris, Gallimard, 1968, p. 193-197.

⁵¹ Sobre a crítica de Dali ao automatismo consultar Laurent Jenny, "From Breton to Dali: the adventures of automatism" in October n° 51, Cambridge, MIT Press, inverno de 1989, pp. 105-114. Sobre o método paranóico crítico como extensão dos procedimentos de

especular ardentemente sobre esta propriedade do devir ininterrupto de todo objeto sobre o qual se exerce a atividade paranóica", que "permite considerar as próprias imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, se não com suspeitas e, coisa perturbadora, está em seu poder fazer com que os outros controlem a realidade de sua impressão..."⁵²

Já não haverá dúvida acerca desse devir ininterrupto dos objetos -- diríamos, com Ernst, dos seres -- quando Breton escreve essas palavras. A concepção ultrapassava, em muito, os limites do movimento surrealista para revelar-se diante de outros olhos, que também suspeitavam do que viam. Antes de mais nada havia "desconfiança, desconfiança e desconfiança".⁵³ as imagens do mundo exterior pareciam efetivamente instáveis e transitórias. No mesmo ano de 1931, Georges Bataille publica L'anus solaire, que se inicia com as seguintes palavras: "está claro que o mundo é puramente paródico, quer dizer, cada coisa que se vê é a paródia de outra coisa, ou da mesma coisa sob uma forma decepcionante. (...) Por isso o chumbo é a paródia do ouro. O ar é a paródia da água. O cérebro é a paródia do equador. O coito é a paródia do crime".⁵⁴

Ernst, ver Henri Béhar e Michel Carassou, Le surrealisme, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 407.

⁵² André Breton, citado por Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., p. 139.

⁵³ As palavras são de Walter Benjamin: "Desconfiança pela sorte da literatura, pela sorte da liberdade, pela sorte da humanidade européia, mas antes de mais nada desconfiança, desconfiança e desconfiança de qualquer entendimento: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos". Em "O surrealismo", tradução de Erwin Theodor Rosenthal, in Os Pensadores - Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 84.

⁵⁴ Georges Bataille, L'anus solaire in Oeuvres complètes, tomo I, Paris, Gallimard, 1970, p. 81.

Voltemos, uma vez mais, aos objetos dispostos sobre a mesa de dissecação. Resta talvez indagar o sentido mais literal do encontro que ali se realiza. Porque, sabemos, na colagem surrealista os elementos tanto podem ser reordenados para "representar algo absolutamente diferente, mediante uma espécie de metáfora absolutamente nova", como para, no novo arranjo, "representar aquilo que já haviam representado".⁵⁵ Ao tomarmos a orientação de Aragon, que possibilidades podemos vislumbrar no encontro de um guarda chuva e uma máquina de costura?

Breton propõe que recuemos até a chave dos símbolos sexuais mais simples para compreender que a força da frase de Lautréamont "diz respeito ao fato do guarda-chuva só poder, neste caso, representar o homem, a máquina de costura, a mulher (bem como, aliás, a maior parte das máquinas, com a única agravante de esta, como é sabido, ser frequentemente utilizada pela mulher com fins onanistas) e a mesa de dissecação, a cama, ela própria equivalente geral da vida e da morte".⁵⁶ Se a hipótese parece se sustentar na noção de "objeto surrealista" que, **grosso modo**, é todo objeto **dépaysé** – retirado de seu quadro habitual para figurar uma nova destinação –, a sugestão de que esses efetivamente representam "objetos de amor", destinados ao ato erótico, merece investigação mais atenta.

⁵⁵ Conforme Aragon, citado por Jacqueline Chénieux, O surrealismo, op. cit., p. 80.

⁵⁶ Breton citado por Jules-François Dupuis, História desenvolvida do surrealismo, tradução de Silva de Viseu, Lisboa, Antígona, 1979, p. 94.

Vejamos, nesta mesma linha, a visão de Ernst: "uma realidade pronta cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir deslocadas (sobre uma mesa de dissecação), escapará por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade; passará de seu falso absoluto, por uma série de valores relativos, para um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda chuva e a máquina de costura farão amor".⁵⁷

A identificação de "um absoluto novo, verdadeiro e poético" com o ideal de amor surrealista nos dá uma chave para essas interpretações, remetendo não só ao primado do "objeto de amor" no movimento, como também à supremacia do encontro amoroso, expressão exemplar da ocorrência do "acaso objetivo". Breton e seus companheiros não economizaram palavras na exaltação desse "absoluto", insistindo na idéia de que a complementaridade entre os dois amantes lhes permitiria "engendrar o cosmos, da mesma forma que ele mesmo os engendrou um dia".⁵⁸ Trata-se, aqui também, de uma "alquimia": num ato de fusão total, homem e mulher, reconciliados consigo mesmos e com o mundo, tornam-se os

⁵⁷ Max Ernst, Escrituras, op. cit., p. 199.

⁵⁸ Robert Benayoun, Érotique du surréalisme, Paris, Pauvert, 1965, p. 177. O tema do amor surreal será desenvolvido ainda no último capítulo deste trabalho. De momento vale lembrar que há inúmeros textos surrealistas que insistem nessa perspectiva: de Breton, além de L'amour fou, op. cit., vale citar Arcane 17, Paris, Pauvert, 1971, e, de Benjamin Péret, Anthologie de l'amour sublime, Paris, Albin Michel, 1956. O tema também foi objeto de diversas análises, além da de Robert Benayoun acima citada, entre elas: Xavière Gauthier, Surréalisme et sexualité, Paris, Gallimard, 1971; Sarane Alexandrian, Les libérateurs de l'amour, Paris, Seuil, 1977; e Octavio Paz, A dupla chama - Amor e erotismo, tradução de Wladyr Dupont, São Paulo, Siciliano, 1994.

"microcosmos" que sintetizam e revelam os mistérios do universo. Assistiríamos, no amor, a uma transmutação análoga a que se realiza na criação da imagem poética.

Ora, Ernst observa, ainda ao interpretar a frase, que "a transmutação completa seguida de um ato puro como o do amor ocorrerá, forçosamente, sempre que as condições se tornarem favoráveis pelos fatos dados: acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém...".⁵⁹ Estamos, uma vez mais, diante da aproximação de duas realidades distantes que, segundo Breton, "permanece como a tarefa mais elevada que a poesia pode pretender".⁶⁰

Ocorreria, pois, com o amor, o mesmo que com a poesia: ambos ficariam sujeitos à exigência do desejo que, "à procura do objeto de sua realização, dispõe estranhamente dados exteriores".⁶¹ Ou seja, para os surrealistas, quando a máquina de costura e o guarda chuva se encontram fortuitamente, são as palavras que fazem amor.⁶²

Que sentido buscar, contudo, na insólita aproximação entre o ato vital do amor e uma mesa destinada a retalhar cadáveres? Na verdade, este objeto, de intensa significação, parece

⁵⁹ Max Ernst, Escrituras, op. cit., p. 199.

⁶⁰ André Breton, Les vases communicants, Paris, Gallimard, 1977, p. 129.

⁶¹ André Breton, citado por Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., p. 144.

⁶² Conforme a conhecida fórmula de Breton: "As palavras fazem amor" in Les pas perdus, op. cit., p. 286.

ter sido pouco lembrado na exegese surreal. É curioso, pois, que a mesa de dissecação tenha passado quase despercebida aos olhos afiados de um grupo completamente comprometido com o projeto de cortar, retalhar e examinar por dentro materiais de toda a espécie.

Diremos mais: este silêncio talvez se deva a uma certa resistência. Embora a metáfora da dissecação transpareça reiteradamente nas diversas técnicas de colagem, o objeto, na sua literalidade, parece inadmissível para a consciência surreal: Ernst simplesmente o ignora; Breton o associa um tanto apressadamente a uma cama. Ainda: admitindo-se a hipótese de um encontro destinado à atividade erótica, como conciliar a utopia feliz do "amor sublime" com a imagem sombria de uma mesa de dissecação?

Na proposta de Breton ela representaria a cama, "equivalente geral da vida e da morte", onde repousam dois corpos, homem e mulher, no momento do ato amoroso. O fato destes corpos se encontrarem sobre um objeto que expressa o sentido da vida e da morte, parece indicar que a experiência ali levada a termo está profundamente ligada à consciência de finitude. Seria, então, essa mesa de dissecação uma medida do tempo?

Talvez sim, mas é preciso sublinhar: de um tempo concebido a partir do corpo, tendo no nascimento e na morte seus limites absolutos de começo e fim. Estamos distantes, pois, de qualquer tipo de enunciado abstrato sobre a categoria "tempo", em função de uma afirmação categórica da experiência singular que cada sujeito concreto testemunha na duração de sua vida. Nenhuma ilusão de universalidade tampouco: na matéria sensível de cada homem, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses.

Ora, se a consciência poética reivindicada pelo surrealismo decorre dessa experiência particular do corpo – origem e paradigma da vida sensível –, então é possível dizer que ela se

confunde com a própria idéia de finitude. Não seria lícito, portanto, desenvolvermos a interpretação de Breton tendo por base a idéia de que "o coito é a paródia da morte"?

Recordemos Bataille, buscando inicialmente sua aproximação com a consciência surreal: "o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão dos limites".⁶³ Essa fusão – que para Breton adquire um caráter de reconciliação com o mundo (homem e mulher vistos como "microcosmos" que sintetizam e revelam os mistérios do universo) --, para o autor de L'Érotisme inscreve-se nos domínios da violência. À fusão dos corpos corresponde a violação das identidades: dissolução de formas constituídas, destruição da ordem descontínua das individualidades. Na experiência erótica, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo – de duração individual -- amplia sua significação. A passagem da vida é testada no seu termo final: "o sentido último do erotismo é a morte", conclui o autor no final do livro.⁶⁴

A erótica surrealista guarda visível distância da concepção de Bataille. Com seu voto de fé no elevado ideal do amor único entre homem e mulher, ela circunscreve de forma clara os limites de sua abordagem: "o amor recíproco é o único de que nos ocupamos", dizem os criadores do movimento no seu Dicionário do surrealismo.⁶⁵ Quando Breton acusa Bataille de

⁶³ Georges Bataille, L'Érotisme, in OEuvres complètes, tomo X, Paris, Gallimard, 1987, p. 129.

⁶⁴ Id., Ibid., p. 143.

⁶⁵ André Breton e Paul Éluard, verbete "Amor" in Diccionario del surrealismo, op. cit., p. 6. Uma ressalva se faz necessária nesse sentido: a noção de "erótica surrealista" aqui identificada ao "amor sublime", embora exaustivamente formulada por Breton, Péret, Éluard, Aragon e outros, não é hegemônica entre os participantes do movimento. Vale lembrar concepções mais perversas como a de Robert Desnos, que em La Liberté ou l'Amour! (Paris, Gallimard, 1962), cria um "Clube de Bebedores do Esperma" bem mais

"baixo materialismo" no segundo Manifesto, afirmando que este só considera no mundo "o que existe de mais vil, de mais desencorajador e de mais corrompido", esses limites se evidenciam ainda mais;⁶⁶ e se repõem ainda, como veremos mais adiante, na polêmica de ambos sobre o marquês de Sade: poético para o primeiro, sórdido para o segundo. Diante de tais diferenças, poderíamos imediatamente propor que a distância entre a erótica surreal e a erótica batailliana fosse medida pelo intervalo simbólico que separa uma cama de uma mesa de dissecação. Tal hipótese é, contudo, apressada.

Ao falar dos procedimentos surreais, Breton lança mão de um exemplo, no mínimo, inesperado. Revisitemos a passagem de seu prefácio à La Femme 100 têtes: "A surrealidade será aliás função de nossa vontade de **dépaysement** absoluto de tudo (e fica entendido que se pode chegar até a **dépayser** uma das mãos isolando-a de um braço, e que essa mão ganha na sua qualidade de mão, e também que ao falar de **dépaysement**, nós não pensamos apenas na possibilidade de agir no espaço)".⁶⁷ Uma conclusão semelhante também é sugerida por Peñuela Cañizal ao comentar a famosa imagem de Breton formulada no primeiro Manifesto -- "há um homem cortado em dois pela janela" --, observando que "a imagem surrealista, enquanto combinatória de signos, não se resume à união de duas realidades remotas: ela pode

próximo do jogo libertino do Marquês de Sade que da aspiração de "amor eletivo" de Breton.

⁶⁶ André Breton, Second manifeste du surréalisme in OEuvres complètes, op. cit., vol. I, p. 824.

⁶⁷ André Breton, "Avis au lecteur pour 'La Femme 100 têtes' de Max Ernst" in Point du jour, op. cit., p. 63.

ser também, em termos de representação, a disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa".⁶⁸

Em outras palavras: entre o procedimento e a imagem abre-se uma zona turva de comunicação. Nesse sentido, poderíamos dizer que, para além mesmo das reservas de Breton e seus companheiros, a mesa de dissecação repousa no horizonte da consciência surreal, ainda que o grupo prefira, quase sempre, manter-se em silêncio sobre esse horizonte. Assim também, se é possível afirmar que o autor de L'Érotisme está nas margens do movimento, não se pode dizer que ele esteja à margem deste. Voltaremos a isso. De momento, convém pensar Bataille na condição de fantasma, a excursionar por regiões que se constituem como extensões lógicas do surrealismo, mas impedidas de manifestar-se enquanto tal por excederem o programa oficial do movimento.

Seria possível, então, tomarmos a mesa de dissecação como emblema desse "excesso", **moto perpetuo** de Bataille? É certo que ele não se valeu da imagem de Lautréamont nas suas reflexões; mas, se o tivesse feito, teria encontrado nela um objeto adequado para dramatizar sua concepção de erótica? A questão não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Sabemos que a obra de Bataille está profundamente comprometida com imagens de retalhamento do corpo e que seu erotismo é sempre associado à morte. Mas as imagens dilacerantes que ele nos apresenta – e que surgem em Les larmes d'Eros como sua síntese exemplar -- são, quase sempre, referidas a suplícios e sacrifícios.

⁶⁸ Eduardo Peñuela Cañizal, O surrealismo - Rupturas expressivas, op. cit., p. 94/95.

Se consultarmos os dicionários, encontraremos no ato da dissecação um significado que efetivamente guarda muito mais afinidade com as técnicas surreais do que com a erótica de Bataille. "Operação pela qual se dividem metodicamente e se descobrem as diversas partes de um corpo organizado para o estudo de sua disposição e sua estrutura" – diz o Littre. Trata-se também aqui de um jogo combinatório, com possibilidades múltiplas. É bem verdade que, conforme as descrições vão ficando mais técnicas, entram em cena termos mais próximos ao universo batailliano como incisões, feridas ou alusões a objetos cortantes, porém sempre referidos a um corpo imóvel, petrificado, irremediavelmente apaziguado pela morte.

Em Bataille, ao contrário, é o corpo agonizante que ganha relevo. Quer revisitemos a orgia sangrenta das cenas finais de Histoire de l'oeil, ou a horripilante descrição da tortura de um gibão em L'oeil pineal, que fazem parte de seus primeiros escritos; quer tomemos as passagens de L'expérience intérieure sobre o calvário de Cristo, ou a vasta iconografia sobre o tema do suplício reproduzida em Les larmes d'Eros -- ambos seus trabalhos de maturidade --, constataremos que a obra batailliana se organiza fundamentalmente a partir de uma nostalgia do ato sacrificial.

Se o corpo agonizante, convulsivo e retorcido, denuncia a morte, ele torna-se, paradoxalmente, a alteridade do corpo morto, imobilizado num vazio glacial. As imagens da agonia identificam-se ao êxtase e dela poderíamos dizer o mesmo que Bataille afirmou sobre o erotismo: "é confirmação da vida até na própria morte".⁶⁹ Para este corpo febril, inquieto, tremendo violentamente diante do abismo em que está prestes a ser lançado, dificilmente

⁶⁹ Georges Bataille, L'Érotisme, op. cit., p. 17.

poderíamos propor a imagem de uma mesa de dissecação. Não: o objeto emblemático da erótica de Bataille é antes uma mesa de sacrifícios.

Arrisquemos, contudo, uma última aproximação. Num texto escrito no final da vida, Bataille nos dá uma chave importante para que tentemos, ainda uma vez, submeter sua erótica à imagem de Lautréamont. Em Les larmes d'Eros, publicado em 1959, há uma passagem na qual ele afirma que o período posterior a Sade e Goya assistiu a um expressivo "declínio de violência": "é verdade que as guerras, no século XX, deram a impressão de um desencadeamento da violência. Mas, não importa a magnitude desse horror, esse desencadeamento foi medido, tornou-se a ignomínia perfeita através da disciplina!". Não se tratava, pois, de "afirmar que a natureza humana tornou-se finalmente mais dócil", mas de confirmar a racionalização da crueldade, que "ganhou em consciência o que perdeu em brutalidade cega".⁷⁰

Diante do aperfeiçoamento das tecnologias da morte nos últimos séculos -- da lâmina infalível da guilhotina revolucionária, aos mecanismos industriais de "eliminação natural" que a geração de Bataille e de Breton testemunhou na segunda Grande Guerra --, os antigos ritos sacrificiais só poderiam restar como nostalgia. O lento espetáculo do corpo agônico foi reduzido a produção programada de cinzas; os instrumentos de extermínio submeteram-se à lógica da produtividade. Em que pesem as resistências dos surrealistas e as nostalgias de Bataille, o século XX parece ter substituído definitivamente a mesa de sacrifícios por uma mesa de dissecação.

⁷⁰ Georges Bataille, Les larmes d'Eros in OEuvres complètes, tomo X, op. cit., p. 620-621.

- III -

"Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables".

Hans Bellmer,
L'anatomie de l'image

Lê-se num texto de Marinetti, publicado em 1912: "A mão que escreve parece separar-se do ..corpo e prolongar-se em liberdade bem distante do cérebro, que também se separa do corpo, que por sua vez parece tomar-se aéreo e observar, bem do alto, as frases inesperadas que saem da caneta".⁷¹ Essas palavras poderiam perfeitamente descrever o processo de **dépaysement** que Breton ilustra com semelhante imagem da mão separando-se do braço, e que supõe, numa escala ampliada, a decomposição de uma integridade física. Que essa passagem figure em A batalha de Trípoli, relato inspirado na temporada do autor no **front** líbio, isso só torna mais densas as relações entre o imaginário literário do modernismo e a experiência da guerra.

As palavras de Marinetti supõem, **avant la lettre**, um modo de escrever paralelo ao automatismo surrealista. As "frases inesperadas que saem da caneta" prenunciam as "frases que batem contra a vidraça" a que Breton aludiria no manifesto de 1924. Em ambos os casos assiste-se a um processo no qual a consciência de si é dispersada em proveito de uma

⁷¹ Citado por Paul Virilio, Guerra e cinema, tradução de Paulo Roberto Pires, São Paulo, Scritta, 1993, p. 33.

experiência autônoma da "mão que escreve", o que também guarda semelhanças com a conhecida expressão de Tzara, "o pensamento se produz na boca". Mas a passagem não deixa dúvidas: para que tal experiência possa ocorrer, o sujeito deve se fragmentar, perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista.

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do "espírito moderno". Entre a década de 1870 e o início da segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens dessa época vivenciaram uma complexa transformação da mentalidade européia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade.⁷²

De início, diz McFarlane, a ênfase recaiu sobre a fragmentação, o rompimento e a progressiva desintegração daqueles "sistemas", "tipos" e "absolutos" meticulosamente elaborados durante o século XIX: as leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão que o mundo moderno apresentava. A cultura tradicional sofria um colapso e as tentativas que se seguiram a esse período inicial, no sentido de recompor as relações com vistas a uma nova ordem, só fizeram reiterar o forte sentimento de desordem e caos que se instalara na consciência européia. Nenhum inventário do universo parecia estar à altura do fenômeno de seu estilhaçamento.

Para uma grande parte dos artistas e dos intelectuais do período a sensibilidade era, por excelência, de transição. Mas não se chegava a lugar nenhum: o espírito moderno

⁷² Malcolm Bradbury, O mundo moderno, tradução de Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 22.

concentrava-se nos pontos de passagem e, paradoxalmente, fixava-se num estado de permanente suspensão. Destruídos os velhos modelos e descartada qualquer ambição de criar obras duradouras, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação: uma sensação de fluxo, "coisas correndo juntas em sentidos muitas vezes contrários aos ditames do simples bom-senso (embora bastante familiares em sonhos) pareciam as únicas capazes de auxiliar na compreensão de certos fenômenos desconcertantes da vida contemporânea, de outra forma inexplicáveis".⁷³ As formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero.

"Uma folha que cai" -- bastava isso para que Strindberg registrasse um nível "mais real" da realidade, como propôs no Sekundenstil, onde tentava decompor em sucessivos instantes fragmentários os fatos mais corriqueiros da vida. Com efeito, a "fragmentação" foi a base da estratégia dramática que lhe rendeu o título de "porta-voz" da geração modernista. Já em seu prefácio a Srta. Júlia, de 1888, ele afirmava rejeitar categoricamente as noções oitocentistas sobre as personagens teatrais "fixas", e postulava a criação de "personagens incertas, desintegradas, vivendo num período de transição": os protagonistas de seus dramas deveriam ser "aglomerados de estágios passados e presentes da civilização, pedaços tirados de livros e jornais, retalhos de humanidade, trapos e farrapos de tecidos finos, remendados como a alma humana".⁷⁴

⁷³ James McFarlane, "O espírito do modernismo" in Malcolm Bradbury e James McFarlane, Modernismo - guia geral, tradução de Denise Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 62-63.

⁷⁴ Citado em James Mcfarlane, "O espírito do modernismo", op. cit., p. 63.

Quase três décadas depois se ouviria Apollinaire dizer que "um lenço que cai" – segundo o manifesto L'Esprit nouveau de 1917 – "pode significar uma alavanca com a qual o poeta erguerá todo o universo..."⁷⁵ Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o insignificante, para o momentâneo. Diante de "um mundo em pedaços" e do "amontoado de ruínas" que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através das formas fraturadas, das estruturas parodísticas, das justaposições inesperadas, dos registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.

Como todo grande movimento de transformação da consciência e da sensibilidade coletiva, o modernismo foi um empreendimento longo e marcado por constantes mutações. Há, nele, tantas contradições, variantes, e tendências inter cruzadas que se torna impossível expressar essas mudanças numa série única de termos ou numa periodização rígida. Seus historiadores, contudo, tendem a considerar duas grandes forças, que alguns preferem definir pelos períodos imediatamente anteriores e posteriores à Grande Guerra.

O primeiro momento foi marcado por um certo otimismo diante da crise: depositava-se grande esperança nos processos de destruição – o que gerava o forte entusiasmo em relação à guerra – e professava-se uma crença na energia vital da violência. A exemplo de Apollinaire, "poeta-artilheiro" que exaltava "o caos bélico", diversos autores da época

⁷⁵ Citado por Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., p. 22.

passaram a considerar-se "soldados da vanguarda", armados para "destruir o museu morto da civilização".⁷⁶ Com esses ideais em mente, elevavam a destruição a "ato de criação": dela resultaria a experiência ousada da consciência e das formas de expressão que anunciavam o "novo", utopia maior de toda uma geração de artistas.⁷⁷

Com o fim da guerra, a atmosfera otimista de experimentalismo foi substituída por uma sensação de vazio e fragilidade. As imagens de destruição e decomposição que restaram numa Europa dilacerada pela violência excederam as expectativas do projeto modernista, engendrando um clima de angústia e de desconfiança em relação à modernidade. Se a obsessão com o "espírito novo" intensificou-se, ela foi movida menos pelo entusiasmo e inquietação iniciais, do que pela consciência sombria de uma crise que se tornara evidente em todo o mundo: "o que antes parecia experimentação estratosférica e chocante agora surgia apenas como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado do mundo pós guerra".⁷⁸

Essas duas forças, muitas vezes testemunhadas num mesmo momento histórico, representam talvez os pontos extremos que delimitam a aventura modernista. O tema é demasiado amplo e complexo, e seu desenvolvimento implicaria uma série de

⁷⁶ Conforme José A. Gonzáles Alcantud, El exotismo en las vanguardias artistico-literarias, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 231-233.

⁷⁷ O tema foi desenvolvido por Morris Eksteins, A sagração da primavera - A grande guerra e o nascimento da era moderna, tradução de Rosaura Eichenberg, Rio de Janeiro, Rocco, 1991, especialmente no primeiro e segundo capítulos. Sobre as relações entre a obra de Apollinaire e a primeira Grande Guerra, ver também Roger Shattuck, The banquet years - The origins of the avant garde in France - 1885 to World War I, New York, Vintage, pp. 289-297.

⁷⁸ Malcolm Bradbury, O mundo moderno, op. cit. p. 33.

desdobramentos.⁷⁹ Importa aqui realçar que, de um ponto ao outro, quer na versão "solar" do deslumbramento inicial, quer na versão "noturna" dos anos que se sucederam ao armistício, o modernismo teve como base um princípio que seus exegetas diagnosticam em uníssono como "fragmentação do espírito moderno", remetendo à consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente.

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a idéia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano.

"A mulher se tomará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia" — afirmava Dali no artigo "As novas cores do sex-appeal espectral", publicado na revista

⁷⁹ O tema da fragmentação da consciência moderna foi exaustivamente analisado, em diversas direções, por inúmeros estudiosos. Para ficarmos apenas com alguns intérpretes e historiadores do período, remeto aos trabalhos de Malcolm Bradbury e James McFarlane, O modernismo - guia geral, op. cit.; Malcolm Bradbury, O mundo moderno, op. cit.; Malcolm Eksteins, A sagração da primavera, op. cit.; Roger Shattuck, The banquet years, op. cit.; e Nicolau Sevcenko, Orfeu extático na metrópole, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, capítulo 3.

Minotaure, onde propunha o primado do "corpo desmontável" na estética e na erótica.⁸⁰ Se essas palavras só foram publicadas em 1934, o projeto que elas encerram já vinha sendo testado há décadas, como vimos, pelo menos desde o momento em que os intuitos dos jogos combinatórios da linguagem passaram a se estender também à imagem do corpo, estabelecendo um nexos entre a paródia e a decapitação.

Ainda que a proposta de Dalí seja bem menos nova do que ele ousa admitir em seu artigo, ao menos ela tem o mérito de sintetizar todo um empenho de decomposição do corpo humano, que marcou a estética modernista desde seus primórdios. E a palavra "decomposição", nesse caso, poderia ser entendida no duplo sentido de separação e de desaparecimento, supondo respectivamente alteração e morte. Bataille é categórico nesse sentido: atribuindo às artes modernas um poder de "alterar os objetos com uma violência até então desconhecida", ele afirma que "de uma forma demasiado brusca elas colocaram em cena um processo de decomposição e destruição que não teria sido, para muitas pessoas, muito menos penoso do que a visão de um cadáver em estado de decomposição".⁸¹

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o

⁸⁰ Salvador Dalí, "Los nuevos colores del sex-appeal espectral" IN Si, tradução de Gloria Martinengo, Barcelona, Ariel, 1977, p. 53. A sequência do texto é esclarecedora: "o novo atrativo sexual das mulheres procederá da possível utilização de suas capacidades e recursos espectrais, a saber, de sua possível dissociação, decomposição carnal e luminosa".

⁸¹ Georges Bataille, "L'art primitif" IN OEuvres complètes, op. cit., tomo I, p. 253.

primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também "em pedaços".

Destrói-se a forma humana, desumaniza-se a arte. Com efeito, em 1925, Ortega y Gasset publica um ensaio sobre a estética moderna com o expressivo título de A desumanização da arte. Mais que um ensaio crítico, o texto é uma espécie de manifesto em defesa da busca empreendida pelos artistas e escritores modernistas, no sentido de retirar o homem do centro da cena universal em que parecia ter sido colocado desde o Renascimento. Ortega toca frontalmente nos dois pilares que a estética modernista havia eleito para demolir: o realismo e o humanismo.

"Estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização" -- defende o autor, buscando mostrar que o artista moderno caminhava "contra a realidade" na medida em que se propunha "decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, desumanizá-la". Assim, continua ele, "na nova arte atua evidentemente esse estranho sentimento iconoclasta e seu lema bem podia ser aquele mandamento de Porfírio que, adotado pelos maniqueus, tanto combateu Santo Agostinho: **omne corpus fugiendus est**. E é claro que

se refere ao corpo vivo. Curiosa inversão da cultura grega, que foi em sua hora culminante tão amiga das formas viventes!"⁸².

A idéia de desumanização -- que, aqui, significa desantropomorfização -- poderia, a princípio, sugerir uma negação do corpo humano (como insinua o mandamento citado: "fugir de tudo o que é corpóreo") em função de aspectos mais espirituais ou abstratos. Todavia, ainda que a tese de Ortega seja efetivamente uma defesa da arte abstrata, a hipótese é apressada, podendo levar a equívocos de interpretação.

Vale lembrar, para ficarmos no exemplo mais célebre, o quadro de Picasso que revolucionou a arte em 1907, Les demoiselles d'Avignon. Numa total desconsideração pela anatomia realista, pelas leis de composição e perspectiva do passado, Picasso pintou cinco mulheres nuas numa compacta estrutura plástica composta por losangos e triângulos, introduzindo planos e elementos inesperados, alguns deles inspirados em esculturas ibéricas arcaicas e máscaras africanas. A perspectiva múltipla do quadro dava substância a uma sintaxe mental do relativismo, da ambigüidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte. Les demoiselles foi, como observou Sevcenko, um "atentado de desestabilização da linguagem", desvelando o "ilusionismo por meio do qual a arte inoculava valores na sociedade".⁸³

⁸² José Ortega y Gasset, A desumanização da arte, tradução de Ricardo Araújo, São Paulo, Cortez, 1990, p. 47, 41 e 68. O texto de Ortega permite diversas ilações, e em muitas direções; aqui vamos nos deter na que interessa mais de perto ao trabalho, a alusão ao corpo humano.

⁸³ Conforme Nicolau Sevcenko, Orfeu extático na metrópole, op. cit., p. 197.

A tela de Picasso inaugurou o grande afastamento da representação tradicional da forma humana e fixou um marco na ruptura de que fala Ortega y Gasset. "Pintar um homem que se pareça o menos possível com um homem" -- seria esse o projeto do artista moderno: "em sua fuga do humano não lhe importa o termo **ad quem**, a fauna heteróclita a que chega, como o termo **a quo**, o aspecto humano que destrói" ⁸⁴. O interesse pela anatomia humana era, portanto, proporcional ao desejo de destruí-la. Mas esse desejo era intenso e inesgotável; por isso, Les demoiselles d'Avignon -- que Apollinaire definiu como "crepúsculo da realidade"-- marcava o início de um verdadeiro empreendimento de exploração de um continente até então confinado aos limites das descrições realistas e das representações figurativas. Essa exploração, exaustivamente teorizada nos anos 30 -- quando ela atinge aquela evidência própria dos processos que vivem sua fase terminal --, resultou num corpo totalmente desprovido de dimensões estáveis. Um corpo em crise.

Um mundo em crise: "por volta dos anos 30", diria Breton na sua cautelosa advertência à reedição do segundo Manifesto, "os espíritos perpicazes se aperceberam do retorno próximo e inelutável da catástrofe mundial".⁸⁵ A década se iniciava com a longa série de convulsões econômicas, sociais e políticas que pareciam estender-se por todo o planeta,

⁸⁴ Ortega y Gasset, A desumanização da arte, op. cit., p. 42-43.

⁸⁵ André Breton, "Avertissement pour la réédition du 'Second Manifeste'" (1946), in OEuvres complètes, vol. I, op. cit., p. 835.

gerando uma profunda crise na consciência ocidental. Se tal sentimento já havia se instalado na sensibilidade européia pelo menos desde o final da primeira Grande Guerra, ele adquiria agora uma evidência cada vez mais perturbadora. A geração surrealista respondeu ao momento anunciando "uma crise fundamental do objeto".

"Cache-toi, objet" -- provocante e irônica, a palavra de ordem de Maldoror denunciava, já no final do século XIX, o utilitarismo reinante na economia moderna, que reduzia todos os objetos a um uso previamente estabelecido. O objeto industrial, percebido nos seus primórdios como garantia de um progresso indispensável à conquista da natureza, passava a ser considerado perverso, por demarcar e balizar a vida humana de acordo com as normas da produtividade capitalista. No entre-guerras, a consciência dessa situação ampliou-se entre certos artistas e intelectuais, levando-os a um crescente pessimismo diante de um mundo que se mecanizava mais e mais.⁸⁶ Para eles, a produção vertiginosa de mercadorias culminara com o aparecimento dos objetos bélicos introduzidos na guerra, não lhes deixando outra alternativa senão repetir as palavras de Lautréamont: "Cache-toi, objet".

Se o primeiro Manifesto almejava situar-se numa perspectiva resolutamente atemporal, colocando a experiência onírica como o único fundamento da arte, o segundo tentava inscrever o surrealismo na história de seu tempo, buscando responder às interrogações sobre a crise da civilização ocidental que a guerra havia legado. Publicado em 1930, o segundo Manifesto proclamava a urgência de um "retorno ao concreto", insistindo no projeto

⁸⁶ Para citarmos apenas alguns exemplos do pessimismo reinante nos anos 30, basta evocar os livros O homem e a técnica, de Spengler, e O admirável mundo novo de Huxley, publicados respectivamente em 1931 e 1932, além do filme Les temps modernes de Chaplin, de 1936.

de desviar a ordem das coisas para subverter a utilidade prática dos objetos. Para tanto, Breton defendia um retorno à unidade profunda da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo: "tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente".⁸⁷ Esse ponto, Breton já havia reconhecido em L'amour fou, era o desejo.⁸⁸

Estava aberto o caminho para o surgimento dos primeiros objetos surrealistas: se o produto industrial era determinado por sua finalidade externa e reduzido à sua definição funcional, o objeto surreal, inversamente, buscava interromper a circulação normal da mercadoria para liberar os objetos de sua função, submetendo-os ao imaginário e ao desejo. De um lado, a afetividade do artista viria dotar o objeto exterior de um novo sentido; de outro, a subjetividade do "inventor" seria incorporada à realidade exterior. A intenção era de perverter o "bom uso" dos produtos cotidianos que, esvaziados de sua utilidade habitual, passariam a expressar um novo "valor de uso".

O projeto já havia sido realizado, **avant la lettre**, por Marcel Duchamp que, na década de 10, "inventara" o **ready-made**: objeto achado pronto, mas escolhido e assinado pelo artista.⁸⁹ Porém, a estratégia surreal não se resumia à mera atividade negadora e irônica das

⁸⁷ André Breton, Second manifeste du surréalisme In OEuvres complètes, vol. I, op. cit., p. 781.

⁸⁸ "A confirmação de acontecimentos imaginários pela realidade depende de um denominador comum, situado no espírito do homem, e que não é outro senão o desejo". Breton, citado por Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., p. 158.

⁸⁹ O primeiro deles foi certamente a Roda de bicicleta, armada em cima de um tamborete e tornada inutilizável; a obra de Duchamp visava, segundo ele mesmo, substituir o movimento habitual do

vanguardas dadaístas, fundamentalmente comprometidas com o propósito de contestação da obra de arte. Ao proclamar a primazia do objeto *dépaysé*, os surrealistas reiteravam a intenção inventiva de "tranfigurar o real": fosse o que fosse -- virtual, oculto, perturbado, interpretado, imprevisível, achado, insólito, maravilhoso, selvagem -- o objeto não deveria jamais ser "idêntico a si mesmo".⁹⁰

"Inventar" um objeto implicava, a princípio, escondê-lo. O primeiro passo foi dado por Man Ray que, em 1920, se propôs a ocultar nada menos que o objeto-referência do surrealismo: utilizando lona e barbante, ele empacotou uma mesa de dissecação onde se encontravam um guarda chuva e uma máquina de costura. O enigma de Isidore Ducasse, também chamado de Objeto desconhecido embrulhado num pano, evocava uma simbologia da ambivalência: o véu que serve para ocultar as coisas, fazendo-as desaparecer, não passa às vezes de um alibi para colocá-las em evidência. O objeto criado por Man Ray sugeria uma mortalha cobrindo um cadáver, da mesma forma como insinuava a preservação do que estava escondido, jogando simbolicamente com o binômio vida e morte. Essa ambivalência lançava o

espectador em torno do objeto contemplado pelo movimento da própria roda, criando um "antítodo".

⁹⁰ A "questão do objeto", central no surrealismo, é extremamente ampla, desdobrando-se na grande variedade de inventários criados por diversos autores do movimento. Posto que o objetivo deste trabalho é tratar da questão num prisma pontual, a saber, nas suas relações com a "questão do corpo", remetemos aos estudos que orientaram as considerações aqui apresentadas: Jacqueline Chénieux-Gendron, O surrealismo, op. cit., p. 182-205; Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., capítulo 4; Sarane Alexandrian, O surrealismo, op. cit., capítulo 7; René Passeron, Histoire de la peinture surréaliste, op. cit., capítulo 6; Emmanuel Guigon, Objets singuliers, Besançon, Odradek, 1985, e "L'Objet surréaliste, le jeu et l'humour" in Jeu surréaliste & Humour noir, Paris, Lachenal & Ritter, Coleção Pleine Marge no. 1, 1993; e Juan-Eduardo Cirlot, El mundo del objeto a la luz del surrealismo, Barcelona, Anthropos, 1990.

observador para um campo fantasmático, obrigando-o a atravessar o objeto para conhecê-lo mais profundamente.

No limite, tal ambigüidade estaria inscrita em todo objeto, cuja visão primeira poderia sempre circunscrever apenas uma aparência, ocultando imagens mais profundas. A conferência Situation surréaliste de l'objet, proferida por Breton em 1935, insistia nessa ambivalência: para "ver" era preciso "visitar a noite secreta das coisas", onde se conheceria "o jogo das contradições". O visível tornava-se, dessa forma, apenas uma das possibilidades do objeto. Não é de estranhar, portanto, que o imenso inventário surrealista tenha dado especial destaque aos objetos "ocultos", "perdidos", "desaparecidos" ou mesmo "ausentes".

O mais famoso deles talvez tenha sido a "faca sem lâmina nem cabo", que constava na lista de instrumentos absurdos criado por Lichtenberg no final do século XVIII. Abolidos os dois elementos que constituíam o objeto, só lhe restava o nome, o que lançava a imaginação a uma inquietante vertigem. Com efeito, no almanaque de Goettingen, o escritor alemão esclarecia seu propósito de "procurar ver em cada coisa aquilo que pessoa alguma jamais havia visto ou imaginado".⁹¹ Seguindo-lhe o exemplo, os surrealistas evocavam "a resistência das coisas ausentes", fosse a "falta de roupa" do rei no conto de Andersen, a "falta do pênis" na mulher, ou mesmo o **buffet** do Catalão que desaparecera "por descuido" numa pintura de Picasso.⁹²

⁹¹ G. C. Lichtenberg, Aphorisms, Londres, Penguin-Classics, 1990, p. 180.

⁹² Conforme Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 129-131.

O objeto ausente evocava o vazio, a não-matéria, o não-objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar ou pelas mãos, ele adquiria o estatuto absoluto de objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se num objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. O objeto ausente responderia, assim, aos desejos mais inconscientes do homem, atingindo suas nostalgias mais profundas.⁹³ Foi precisamente nesse ponto que Walter Benjamin reconheceu a "revelação profana" da "surpreendente descoberta" dos surrealistas no sentido de "dominar esse mundo dos objetos e das coisas".⁹⁴

Em 1928, Miró criou um quadro-objeto intitulado A dançarina espanhola, que consistia em uma tela virgem onde estavam colados um alfinete de chapéu e uma pluma. Suprimindo os elementos da linguagem pictural, a tela sem pintura à qual haviam sido

⁹³ "Se o homem não fechasse seus olhos às vezes, ele acabaria por não ver o que vale ser visto" - diria René Char em Les feuillets d'Hypnos, evocando Georges Bataille. Citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 130. Para os surrealistas, a criação poética tenderia a devolver à palavra a amplitude das coisas ausentes, a sucitá-las até seu desaparecimento silencioso. A palavra daria então um corpo para essa ausência que não cessa de produzir a falta, evocando sempre uma origem perdida, uma instância plural que precederia toda escritura como inscrição inconsciente e pré-simbólica. Com efeito, o motivo da "mão que escreve" em liberdade é um dos mais recorrentes no movimento, estando intimamente relacionado ao dos "olhos fechados" que conhecem a "noite fundamental do ser", onde as palavras e as imagens teriam livre curso.

⁹⁴ "Coube ao surrealismo, diz Benjamin, uma surpreendente descoberta. Apercebeu-se em primeiro lugar das energias revolucionárias contidas naquilo que é 'obsoleto', nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a desaparecer de circulação, nos pianos de caudas, nos vestidos de cinco anos atrás, nos locais mundanos de reunião, quando a moda principia a considerá-los ultrapassados". Walter Benjamin, "O surrealismo", tradução de Erwin T. Rosental, IN Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 78.

incorporadas as imagens mais típicas de uma dança espanhola, convidava o espectador a repensar a hierarquia dos objetos e reconsiderar sua equivalência. A mulher não precisava mais ser descrita para aparecer, suntuosa e radiante, no coração daquele mundo transparente que era a "terra de sua dança".

Dessa forma, Miró realizava uma "construção do imaginário", tal como havia imaginado Breton quando observou que "a exigência do desejo à procura do objeto de sua realização dispõe estranhamente os dados exteriores, procurando egoisticamente conservar deles somente aquilo que pode servir à sua causa".⁹⁵ A ausência tornava-se, pois, o ponto de partida da "vontade de objetivação" do surrealismo, encontrando na transfiguração dos objetos as possibilidades mais amplas de "concretizar uma realidade subjetiva".⁹⁶

Ora, nenhum objeto parecia ser mais susceptível às metamorfoses ditadas pelo desejo que o corpo humano, esse "misterioso teatro em que se elaboram todos os intercâmbios, tanto materiais quanto intelectuais ou sensíveis, entre o interior e o exterior", segundo Michel Leiris.⁹⁷ Erotizado, transfigurado pelo prazer ou pela dor, o corpo do desejo tornava-se irredutível à sua forma natural, repondo sem cessar as relações entre a imaginação e a

⁹⁵ André Breton, citado por Maurice Nadeau, História do surrealismo, op. cit., p. 144.

⁹⁶ Desenvolvemos o tema da "afirmação dos objetos imaginários" no surrealismo, tendo por base a "questão dos castelos" enunciada por Breton, no artigo "Quase plágio: o **roman noir**" IN 34 Letras no. 5/6, Rio de Janeiro, Nova Fronteira-34 Literatura, setembro de 1989, pp. 132-145.

⁹⁷ Michel Leiris, "El hombre y su interior", IN Huellas, tradução de Jorge Ferreiro, Cidade do México, Fundo de Cultura Econômica, 1988, p. 51.

realidade.⁹⁸ Ninguém o disse melhor que Paul Éluard, numa síntese poética: "Autour du lit fatal, chaque objet est nouveau".⁹⁹

O mesmo número da revista Minotaure que anunciava a "mulher desmontável" de Dali, trazia as fotografias de uma "boneca" criada por Hans Bellmer, sob o título "Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada". A Boneca era uma menina reconstituída depois de dilacerada: feita de fragmentos que deixavam transparecer sua estrutura interior, inteira ou decepada, careca ou com a cabeça oculta por uma boina, o sexo nú ou encoberto por uma rosa, os pés fixados no meio das costas ou as pernas surgindo do prolongamento dos braços, seu corpo de brinquedo parecia ter sido violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto. A "menina desarticulada" de Bellmer não era uma escultura, tampouco uma **marionnette**, mas um "objeto provocante", como ele mesmo a definiu no prefácio aos Jeux de la poupée, poemas em prosa de Paul Éluard inspirados na sua criação.

"O corpo, assim como aparece no sonho – escreveu Bellmer, ainda nesse prefácio – pode deslocar caprichosamente o centro de gravidade de suas imagens. Inspirado por um curioso espírito de contradição, ele superpõe a algumas delas o que suprime em outras, a imagem da perna por exemplo, sobre a do braço, ou a do sexo sobre a axila, para realizar

⁹⁸ Como dissera Breton, "a energia libidinal supõe um desafio maior à realidade imediata que pode chegar, em casos extremos, até à negação absoluta dessa realidade". Citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 49.

⁹⁹ Id., Ibid., p. 19.

'condensações', 'provas de analogias', 'ambiguidades', 'jogos de palavras', estranhos 'calculos de probabilidade' anatômicos".¹⁰⁰ O artista condensava nessa passagem os temas abordados posteriormente em L'anatomie de l'image, que se transformaram no **leitmotiv** de toda a sua obra: a busca de um equivalente plástico para o "inconsciente físico".

Criado o primeiro protótipo, Bellmer passou a desenvolver nos anos seguintes outra série de bonecas, estas articuladas a partir de uma "esfera de ventre", objeto central em torno do qual se poderiam multiplicar diversos cenários anatômicos. Isso lhe permitia transpor os limites naturalistas do primeiro protótipo, para conceber uma criatura com dois ventres ou dois pares de pernas, lembrando uma ampulheta reversível ou um animal tentacular. A "articulação em esferas" dava-lhe a garantia de flexibilidade, permitindo à boneca uma mobilidade absoluta e revelando as inúmeras analogias que o corpo encerra: esfera dos joelhos, do ventre, das nádegas, dos seios, cada qual evocando a outra. Era justamente essa dinâmica de reversibilidade que caracterizava o "objeto provocante": graças à suas partes móveis ou desmontáveis ele podia ser modificado indefinidamente.

A Boneca representava, pois, o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas. Num processo permanente de permutação dos membros e órgãos, manipulando-os em complexas combinações, os "devaneios anatômicos" de Bellmer buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação. Com isso, ele libertava a anatomia humana das proporções pré-estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar

¹⁰⁰ Hans Bellmer citado por Constantin Jalenski, "Hans Bellmer ou la douleur déplacée", prefácio a Les dessins de Hans Bellmer, Paris, Denoel, 1966, p. 9.

os "anagramas do corpo". Porém, bem mais que simples jogos combinatórios, os anagramas que estão na base da morfologia de Bellmer representavam um método de exploração das possibilidades físicas do ser humano, atenta às sensações simultâneas do corpo, para dele oferecer "uma imagem mais verossímil".¹⁰¹

"O objeto idêntico a si mesmo perde a realidade" – observava o desenhista em L'anatomie de l'image: "um pé feminino, por exemplo, só é real se o desejo o tomar fatalmente por um pé".¹⁰² A frase sintetiza não só um princípio fundamental da obra de Bellmer, mas também, de certa forma, o imaginário surreal sobre a anatomia humana. Ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo "natural", o surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos.¹⁰³ Nos versos de "L'union libre", Breton celebrava a mulher amada fragmentando cada um de seus órgãos e conferindo autonomia aos pedaços,

¹⁰¹ Ver Hans Bellmer, Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image, Paris, Le Terrain Vague, 1957. Sobre Hans Bellmer, consultar: Sarane Alexandrian, Hans Bellmer, Paris, Filipacchi, Coll. "La septième Face du dé", 1971; André Pierre de Mandiargues, Le trésor cruel de Hans Bellmer, Paris, Sphinx-Veyrier, Coll. "Le plan des Sources", 1980; e Constantin Jalenski, "Hans Bellmer ou la douleur déplacée", op. cit..

¹⁰² Citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 48 (grifos do autor).

¹⁰³ Voltaremos ao tema no capítulo III. De momento, vale lembrar que a iconografia surrealista fornece inúmeros exemplos dessa transfiguração anatômica. Citemos, ao acaso, as imagens do sexo no lugar da boca e os seios no lugar dos olhos (Magritte, Le viol), do pênis no lugar da língua (Matta, Femme affamée) ou como prolongamento da cabeça (Brauner, Histoire d'une petite fille); ou ainda das "mulheres-tronco" de Labisse (Ophélie), dos homens sem pernas de Dalí (Le grand masturbateur), ou das pernas sem corpo de Max Ernst (La femme 100 têtes). Remetemos a René Passeron, Histoire de la peinture surréaliste, Paris, L.G.F., "Le livre de poche - Série Art", 1968; e Sarane Alexandrian, O surrealismo, op. cit..

para que cada qual pudesse, segundo as palavras de Bellmer, "viver triunfalmente sua própria vida".¹⁰⁴

O gesto surrealista operava, pois, no sentido de "desumanizar" a anatomia, para penetrar no "domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais".¹⁰⁵ Daí que uma das mais freqüentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo. Daí também a admiração intensa que Sade suscitou em grande parte dos escritores e artistas da época: o que lhes interessava na obra sadiana, para além da inspiração delirante, era a fúria do desejo e o poder de agressão que ela traduzia e que excedia, em muito, os limites da composição literária.

O projeto de decomposição orgânica não se reduzia, contudo, à fragmentação; era testado em diversas direções e, muitas vezes, conduzido a seu ponto terminal. Entre as diversas expressões surrealistas sobre a instabilidade do corpo do desejo, uma das mais intensas está num conto de Louis Aragon. Paris la nuit -- inicialmente intitulado Les plaisirs de la capitale -- narra as aventuras tumultuosas de um jovem que, durante uma noite, vagueia pela cidade em busca de prazeres. A trajetória do personagem é exemplar: ele começa por duvidar de seus limites corporais, em seguida de sua pele, e assim vai progressivamente, até que por fim se vê destituído do próprio corpo. Da mesma forma, o narrador também é destituído de si

¹⁰⁴ Citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 48.

¹⁰⁵ Hans Bellmer citado por René Passeron, Histoire de la peinture surréaliste, op. cit., p. 182.

mesmo, agarrando-se tanto a enunciados universais e irônicos, quanto a divagações furtivas, flutuando na embriaguez do álcool e do sexo, diante de um leitor convidado a partilhar com ele os corpos e as palavras, os prazeres e a filosofia.

De bordel em bordel, de orgia em orgia, o personagem vai sendo conduzido em direção a um demônio ambíguo que, invertendo o pacto faustiano, pede-lhe o corpo, e não a alma, em troca de novos prazeres. Realizado o contrato, o jovem abandona-se a delícias carnis e, quanto mais intensas as experiências por que passa, maior a sensação de perda de si. Por fim, terminada a noite de loucuras, ele desperta, ainda sob efeito do álcool, com as palavras de um **garçon** que gentilmente lhe comunica: "O demônio? Ele partiu, senhor, levando consigo vosso corpo".¹⁰⁶

Do corpo fragmentado ao corpo ausente -- a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. De Bellmer a Aragon, de Breton a Bataille, a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão de identidade corporal chegava então ao seu "grau zero", colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Louis Aragon, Le libertinage, Paris, Gallimard, 1983, p. 213.

¹⁰⁷ Remetemos à entrevista de Alberto Giacometti a André Parinaud, onde o escultor desenvolve exaustivamente o tema da procura do corpo: "Todo procedimento dos artistas modernos está nessa vontade de apreender, de possuir algo que foge constantemente". "Por que sou escultor", tradução de Célia Euvaldo, IN Novos Estudos no. 34, São Paulo, CEBRAP-Ed. Bras. de Ciências, Novembro de 1992.

Numa carta a Breton, Antonin Artaud dizia que "o homem não deveria pensar-se como revolucionário apenas no plano social, mas acreditar e sobretudo sê-lo no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico".¹⁰⁸ Em suma, como André Masson sintetizaria mais tarde, "era preciso se fazer uma idéia física da revolução".¹⁰⁹ Para Artaud, tomava-se urgente a tarefa de encontrar o "espaço corporal da liberdade" e, para tanto, era preciso antes de mais nada colocar o homem a nu: "nada de boca, nada de língua, nada de dentes, nada de laringe, nada de esôfago, nada de estômago, nada de ventre, nada de ânus".¹¹⁰

A anatomia do desejo foi buscar as matrizes de suas metamorfoses nas imagens do prazer e da dor. Ou, numa só palavra: no êxtase. No decorrer da década de 30, essa palavra adquiriu intensa significação e foi incessantemente evocada pela geração de escritores e artistas que participavam de revistas como a Minotaure e a Documents, especialmente empenhadas em expressar e discutir as transfigurações do corpo humano. Nenhuma outra evidência parecia testemunhar melhor essas metamorfoses que o fenômeno do êxtase.

¹⁰⁸ Antonin Artaud, citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 49.

¹⁰⁹ Citado por Bernard Noel, La chair du regard, Paris, Gallimard, 1993, p. 37.

¹¹⁰ Antonin Artaud, citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 138.

Antes de mais nada, tratava-se de atentar para a dimensão física de toda e qualquer atividade humana, como alertara insistentemente Artaud. As idéias deveriam ser testadas na carne; mas não só isso: a mão, a boca, os olhos, os ouvidos, o sexo eram efetivamente considerados "orgãos pensantes",¹¹¹ e qualquer pensamento que deixasse de levar isso em conta estaria condenado às nefastas "pretensões do idealismo".¹¹² "O gênio é uma manifestação extravagante do corpo" -- já afirmara Arthur Cravan, poeta e pugilista, num manifesto publicado em 1914.¹¹³

Decorria daí a importância conferida à própria experiência corporal da escrita, da pintura, da fala. No prefácio a Le libertinage, Aragon sublinhava a relevância da "aprendizagem física da escrita" para a realização posterior de seus textos literários, recordando as sensações experimentadas na época das primeiras garatujas.¹¹⁴ Em L'amour fou, Breton expressava semelhante sentimento, estendendo-o ao campo do gozo estético: "Confesso, sem o mínimo acanhamento, a minha profunda insensibilidade perante espetáculos da natureza e obras de arte que, à primeira vista, não me suscitem aquela emoção física cuja sensação mais característica é a de uma pena de vento a latejar-me nas têmporas, capaz de me

¹¹¹ Veja-se, por exemplo, essa bela passagem de Malcolm de Chazal: "O pulso é a sala de deliberações dos dedos. Antes de agir, a mão pensa nele um tempo mais ou menos longo". Fragmentos de Sens plastiques e La vie filtrée traduzidos por Carlos Drummond de Andrade para o Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13.02.1973.

¹¹² O termo é de André Breton em O amor louco, op. cit., p. 11.

¹¹³ Citado por Sarane Alexandrian, O surrealismo, op. cit., p. 32.

¹¹⁴ Louis Aragon, Le libertinage, op. cit., p. 10.

provocar um verdadeiro arrepio".¹¹⁵ Entre essa emoção física e o efetivo prazer erótico só existiria, segundo o autor, uma diferença de grau.

Essas sensações pareciam ganhar em intensidade quando o corpo era submetido a pressões ainda mais severas. Lê-se logo no primeiro parágrafo do Diário de um gênio, de Salvador Dali: "Para escrever o que vai se seguir, estou usando pela primeira vez sapatos de verniz que nunca consegui utilizar durante muito tempo, porque são horripelmente apertados. Em geral, calço-os exatamente antes de começar uma conferência. A pressão dolorosa que eles exercem em meus pés acentua ao máximo minhas capacidades oratórias. Esta dor fina e massacrante faz com que eu cante como um rouxinol ou como um desses cantores napolitanos que usam, eles também, sapatos apertados demais. A vontade física visceral e a tortura penetrante provocada por meus sapatos de verniz obrigam-me a fazer jorrar das palavras verdades condensadas, sublimes, generalizadas pela suprema inquisição da dor suportada por meus pés".¹¹⁶

A consciência dos resultados produzidos por uma tal "vontade física visceral" era compartilhada por diversos contemporâneos de Dali.¹¹⁷ Se as sensações do corpo passavam a

¹¹⁵ André Breton, O amor louco, op. cit., p. 12.

¹¹⁶ Salvador Dali, Diário de um gênio, tradução de Luis Marques e Martha Gambini, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989, p. 19.

¹¹⁷ Breton, no primeiro Manifesto, atribuía à fome uma sucessão ininterrupta de estranhas frases que o tomam de assalto numa noite, para em seguida recordar que os primeiros quadros de Chirico tinham sido pintados sob a influência de fortes distúrbios cinestésicos como enxaquecas e cólicas. André Breton, Manifeste du surréalisme, op. cit., p. 325/326. Aqui poderíamos evocar também o depoimento de Nietzsche, que atribui importante papel à doença na realização de sua obra: "em meio a terríveis sofrimentos produzidos pela cefalalgia, que duravam três dias consecutivos, acompanhados de vômitos, conservei maravilhosa impidez dialética e refleti com bastante sangue-frio sobre problemas para os quais, quando estou

ser consideradas determinantes para o ato de criação, isso se devia fundamentalmente à obstinada busca desses artistas no sentido de "intensificar a consciência" através das manifestações orgânicas, levando em conta sobretudo as alterações mais bruscas do ser, expressas primordialmente na matéria.

O êxtase dava, portanto, a chave para essa ampliação da consciência. Mais que isso: fornecia-lhe as imagens do corpo transfigurado. Em 1928, os surrealistas realizaram uma comemoração do "cinquentenário da histeria", que Breton e Aragon qualificaram como "a maior descoberta poética do século XIX". A histeria, divulgada pelos trabalhos de Charcot, constituiu o ponto de partida das pesquisas de Freud, cuja teoria teria decorrido da atenção particular que ele e Breuer voltaram para o famoso "caso Anna O.". Não era contudo o enfoque terapêutico que interessava aos surrealistas, e sim as "imagens passionais infinitamente inquietantes" que deveriam retirar a histeria do domínio patológico para transformá-la em "meio supremo de expressão".¹¹⁸

Definida como doença "complexa e proteiforme", a histeria caracterizava-se principalmente por perturbações orgânicas de origem psicológica. As desordens funcionais nela observadas manifestavam-se fisicamente: rigidez muscular, suspensão dos movimentos involuntários, insensibilidade dos membros, vertigens e, sobretudo, convulsões. O corpo

são, não me sinto suficientemente ágil, perspicaz, **frio**". Ver: *Os Pensadores - Nietzsche*, tradução de Rubens Rodrigues Torres, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. XIX.

¹¹⁸ "A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível que se caracteriza pela subversão das relações que se estabelecem entre o indivíduo e o mundo moral do qual ele acredita depender praticamente, fora de qualquer sistema delirante" - afirmavam Breton e Aragon em "Le cinquantenaire de l'hystérie - 1878-1928", in André Breton, *OEuvres complètes*, vol. I, op. cit., p. 950.

erotizado e convulsivo das histéricas era um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer, assim como nos objetos e desenhos de Bellmer, o "inconsciente físico".

As internas do sanatório La Salpêtrière encarnavam, aos olhos dos surrealistas, o "tipo perfeito" de subversão poética por eles almejada. Com efeito, as fotos publicadas na revista La révolution surréaliste por ocasião do cinquentenário da histeria, sob o título "As atitudes passionais em 1878", traziam imagens de mulheres contorcidas, transfiguradas, em estado de graça, fúria ou terror. Cinco anos mais tarde o número 3-4 da Minotaure publicava uma colagem de Dalí intitulada "O fenômeno do êxtase" (fig. 2), reunindo inúmeras fotos de mulheres com a mesma "beleza das agitações vitais e materialistas".¹¹⁹ As imagens comprovavam: nenhum intervalo parecia isolar a histeria do êxtase.

"A beleza será convulsiva ou não será" -- afirmara Breton no final dos anos 20, aludindo aos estados poéticos que se expressavam em imagens "convulsivo-fulgurantes".¹²⁰ Contudo, o inventário mais completo e radical dessas expressões não foi realizado por Breton, nem por outros integrantes do movimento surrealista. Foi Georges Bataille quem o fez: se for possível buscar um nexos em sua obra, este se encontra na manipulação de um imaginário do êxtase que, em Larmes d'Eros, chegava a seu ponto culminante com a descrição da tortura de um jovem chinês em 1905, acompanhada de documentação fotográfica. Ao refletir sobre a

¹¹⁹ Salvador Dalí, "Le phénomène de l'extase" IN Minotaure, no. 3-4, Paris, Skira-Flammarion, edição fac-simili, vol. 1, p. 76-77. "O êxtase é por excelência -- conclui Dalí nesse mesmo artigo -- o estado mental crítico que o pensamento atual, histérico, moderno, surrealista e fenomenal aspira a dar 'continuidade'. - A busca de imagens susceptíveis de **nos extasiar**".

¹²⁰ André Breton, O amor louco, op. cit., p. 25.

agonia e o suplício, que ao lado do erotismo foram seus temas privilegiados, Bataille realizava, de forma dramática, o projeto de propor imagens da "beleza convulsiva".

A máxima de Breton ultrapassava as aspirações do movimento por ele criado, para traduzir uma inquietação da época. Mais tarde, seria Dali a propor que a nova era de "canibalismo dos objetos" se justificaria na conclusão de que "a beleza será comestível ou não será".¹²¹ Depois dele viria Max Ernst que, em 1936, sintetizaria o sentimento estético de uma geração cuja recusa ao antropomorfismo desviava as atenções para o projeto de duvidar incessantemente das formas e, assim, deslocar os sistemas de referência; em Au delà de la peinture, ele retomava a fórmula surreal para concluir: "A identidade será convulsiva ou não será".¹²²

¹²¹ Salvador Dali, "Le phénomène de l'extase", op. cit., p. 76.

¹²² Max Ernst, Escrituras, op. cit., p. 213.



Fig. 2 - Salvador Dalí, *Le phénomène de l'extase* (1933).

- IV -

"Il est facile, à partir du ver, de considérer ironiquement un animal, un poison, un singe, un homme, comme un tube avec deux orifices, anal et bucal".

Georges Bataille, L'oeil pinéal

Um princípio de mutação permanente parece apoderar-se do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários. Verdade e mentira anulam-se. E como "nada existe que não possa ser desmentido", as palavras "passam a dizer, a um só tempo, o pró e o contra".¹²³ A identidade convulsiva é, antes de mais nada, a negação da identidade.

Mas não são apenas os contrários que se revertem um no outro: uma bicicleta pode transformar-se em touro (Picasso), um ferro de passar roupa em ouriço (Man Ray), um pássaro em montanha (Magritte), uma lagosta em telefone (Dali), uma usina em mesquita (Breton). As partes do corpo perdem sua estabilidade para tomarem-se intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça (Magritte: Le viol), o olho desce ao ânus (Bataille: Histoire de l'oeil). Quando os objetos e os seres são liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, eles passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Como observa Paul Éluard, "tudo é comparável a tudo, tudo encontra seu eco, sua razão, sua semelhança, sua oposição, seu devir, por toda a parte. E esse devir é infinito".¹²⁴

¹²³ Robert Desnos, La liberté ou l'amour, op. cit., p. 64 e 54.

¹²⁴ Paul Éluard, citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 35.

No interior desse universo, os objetos mantêm-se numa zona turva de indeterminação e de incerteza que evoca a todo tempo uma "era original em que nada ainda se havia estabilizado, nenhum edital ainda fora publicado, nenhuma forma ainda estava fixada. Os objetos se deslocavam por si mesmos, as canoas voavam pelos ares, os homens transformavam-se em animais e inversamente. Eles mudavam de pele em vez de envelhecer ou de morrer. O universo era plástico, fluido e inesgotável".¹²⁵ Nesse tempo primeiro em que as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários: era um tempo de metamorfoses incessantes.

Essa evocação da origem está na base da sensibilidade surrealista.¹²⁶ Tudo se passa como se fosse possível reinventar o mundo a partir de um grau zero no qual todos os elementos se encontrariam em constante transição. O empenho de "atualizar" esse tempo primordial em que as leis, biológicas e sociais, ainda não pesavam sobre a vida, restando uma

¹²⁵ Roger Caillois, L'homme et le sacré, Paris, Gallimard, 1978, p. 130-132.

¹²⁶ Ainda que essa "evocação da origem" possa parecer, aos olhos do leitor contemporâneo, demasiado ingênua, vale lembrar que ela reitera uma tópica recorrente da estética modernista. Segundo Curtius, "as relações para com a tradição literária movem-se entre dois conceitos ideais: o de tesouro (**thesaurus**) e o da **tabula rasa**". O primeiro supõe que as forças criadoras são sempre desencadeadas como continuidade das tradições; o segundo supõe que a recusa das tradições está na origem da criação poética. Curtius observa ainda que, desde o pré-romantismo, a poética moderna tende a não mais reconhecer a "excelência do antigo", em franco antagonismo para com as tradições. Nesse sentido, a poética surreal representa talvez a expressão mais exacerbada do que poderíamos chamar de "tradição da **tabula rasa**". Conforme Ernst Robert Curtius, Literatura européia e Idade Média latina, tradução de Teodoro Cabral, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 411. O tema da "evocação da origem" no surrealismo é desenvolvido por Claude Maillard-Chary em "Le sentiment de la nature chez les surréalistes" in L'Homme et la société n° 91-92, "Le rapport à la Nature", Paris, L'Harmattan, 1989.

total indiferença entre as coisas e os seres, já estaria expressamente formulado por Lautréamont no início de um dos Chants de Maldoror: "É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto".¹²⁷

Os objetos surrealistas obedecem, quase sempre, a tal disposição de intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, numa visão unitária que se funda sobre um princípio superior de equivalência entre todos os elementos da realidade múltipla. Ao recusar as classificações do pensamento dualista, designando um "certo ponto do espírito" que anula os contrários, Breton buscava substituir a contradição abstrata, que fixa o estatuto do objeto a partir de uma consciência exterior a ele, por um enunciado absoluto do sentido que contém, no seu interior mesmo, a própria contradição.

Ainda que essa concepção venha a ser, como veremos adiante, o principal ponto de discordância entre Bataille e os surrealistas, para estes ela contemplaria a essência da imagem poética: a poesia é um procedimento de "totalização do sentido" e, como tal, uma "linguagem sem negação".¹²⁸ É nessa tópica também que o pensamento surreal reconhece as convergências profundas entre poesia e alquimia, ambas perseguindo um desígnio comum em, pelo menos, três níveis: na preocupação de remontar à matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração.

¹²⁷ Lautréamont, Les Chants de Maldoror, op. cit., p. 685.

¹²⁸ "Uma 'coisa poética' preenche a totalidade do espaço que ela habita, não deixando em conseqüência nenhum lugar para sua própria negação". Conforme Jean Cohen, Le haut langage, Paris, Flammarion, 1979, p. 79 e 245. Nesse sentido, ver também André Breton e Paul Éluard, "Notes sur la poésie" (1929) IN Œuvres complètes, vol I, op. cit., p. 1014-1020.

Uma tal similitude entre a transmutação alquímica e as metamorfoses da imagem poética já se fazia ler nas "correspondências" de Swedenborg e de Baudelaire, na "alquimia do verbo" de Rimbaud, ou no "demônio da analogia" de Mallarmé. Com o surrealismo, porém, ela atingiu sua maior evidência: ao dizer que buscava o "ouro do tempo", Breton insinuava a procura de um novo paraíso terrestre, de uma "verdadeira idade de ouro" que viria a substituir por completo a "idade da lama". Insinua-se aí também a busca de uma linguagem perdida. Nela, o dia e a noite, o sol e a lua, seriam reunidos da mesma forma como acontece no casamento alquímico, assim como a estrela prometida de Arcane 17, constelação andrógina protetora dos amantes, figuraria a reconciliação das antinomias.¹²⁹

Ao longo dessa busca, poesia e alquimia seguiriam caminhos similares, tendendo para um destino recíproco que, do romantismo ao surrealismo, só fez se consolidar.¹³⁰ "Tudo se passa, diz Breton, como se a alta poesia e aquilo a que se dá o nome de 'alta ciência' esboçassem um caminho paralelo e se prestassem apoio mútuo".¹³¹ Um tal paralelismo, porém, não seria concebível dentro dos parâmetros da identidade e da contradição. Na base dessa convergência restava um único princípio: a analogia universal.

¹²⁹ André Breton, Arcane 17, Paris, Union Générale d'Édition, 1975. Sobre o casamento alquímico dos princípios contrários, consultar Y. K. Centeno, A alquimia do amor, Lisboa, A Regra do Jogo, 1982, pp. 19-50.

¹³⁰ Ver, nesse sentido, Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1991.

¹³¹ André Breton, Perspective cavalière, citado por Henri Béhar e Michel Carassou, Le surréalisme, op. cit., p. 303.

Velho conceito, familiar à ciência grega, o pensamento analógico foi, segundo Michel Foucault, uma das principais figuras do saber da semelhança que, até o século XVII, desempenhou um papel essencial na cultura do Ocidente. A partir de um mesmo ponto, valendo-se de "ajustamentos, liames e junturas", a analogia podia tramar um grande número de parentescos, multiplicando-os indefinidamente. Esse caráter de reversibilidade e polivalência conferia a ela um campo universal de aplicação, na medida em que permitia a aproximação de todas as figuras do mundo.¹³²

Daí resultava o tema, recorrente no imaginário renascentista, da reversibilidade do universo: peixes voando em pleno céu, pássaros vivendo no fundo do mar. "Uma dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura, atravessa todo o pensamento barroco", provocando, segundo Genette, "uma espécie de vertigem do infinito". A existência inteira era afetada por essa ambiguidade reversível que alguns poetas do século expressaram através do tema da alucinação: o mundo do sonho ou da loucura aparecia então como o reflexo, o avesso, ou o duplo simétrico do mundo "real"; mas, "sendo todos reversos de uma única coisa, são necessariamente idênticos: todos os abismos resumem-se num único abismo".¹³³

Foucault observa, contudo, que nesse espaço sulcado em todas as direções havia um ponto privilegiado, saturado de analogias; esse ponto, diz ele, era o homem: "ele está em

¹³² Michel Foucault, As palavras e as coisas, tradução de Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 1981, p. 37-38.

¹³³ Gérard Genette, "O universo reversível" IN Figuras, tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 18-21.

proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades". Segundo um dos inúmeros tratados da época que abordam o tema da similitude entre o corpo humano e o mundo, a carne do homem "é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas". O autor de As palavras e as coisas, conclui: "o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal".¹³⁴

Nas suas dimensões restritas, o corpo humano reproduzia a ordem do universo. Assim sendo, ele representava um microcosmo, categoria fundamental da **epistémé** do século XVI, reanimada então pela tradição neoplatônica. Como "categoria de pensamento", diz ainda Foucault, o microcosmo aplica o jogo das semelhanças redobradas a todos os domínios da natureza; "garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior, seu espelho e sua segurança macroscópica; afirma, em troca, que a ordem visível das mais altas esferas virá mirar-se na profundidade mais sombria da terra".¹³⁵ Mais que tudo, porém, a relação entre microcosmo e macrocosmo garantia o termo da expansão do sistema global das correspondências.

É, sem dúvida, notável o parentesco entre essas concepções e aquelas ditadas pelo surrealismo. Compare-se, a título de exemplo, uma descrição anatômica citada por Foucault com uma passagem de Malcolm de Chazal em Sens-plastique. Ao traçar, no século XVI, a primeira tábua comparada do esqueleto humano com o dos pássaros, Pierre Boulon observava que a ponta da asa chamada apêndice, estava em proporção com a asa, com o polegar, com a

¹³⁴ Michel Foucault, As palavras e as coisas, op. cit., p.38.

¹³⁵ Id., Ibid., p. 47.

mão; "a extremidade da ponta da asa, é como nossos dedos, e assim como temos quatro dedos pequenos nos pés, assim os pássaros têm quatro dedos, dos quais o de trás tem proporção semelhante a do dedo grande do nosso pé".¹³⁶ Essa mesma similitude entre homem e animal encontra-se, nos seguintes termos, em Chazal: "Todos os dedos dos animais são uma mistura, com diferenças de grau, do polegar e do mínimo do homem. Tomai os 'extremos' da mão do homem e dividi por dois, e tereis a maioria das contrapartidas animais".¹³⁷ De um lado, uma descrição científica, valendo-se dos progressos da anatomia comparada; de outro, um enunciado poético, recuperando antigos saberes.

Poderíamos multiplicar **ad infinitum** esses exemplos, na medida em que os temas articulados pelo surrealismo guardam profunda familiaridade com aqueles que figuram na imaginação dos séculos XVI e XVII.¹³⁸ Interessa aqui, mais precisamente, apontar que a hierarquia analógica parece, quase sempre, tomar o corpo humano como equivalente comum. Como observou Foucault: "O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente,

¹³⁶ Id., *Ibid.*, p. 38.

¹³⁷ Malcolm de Chazal, Sens-plastique (1948), citado por José Pierre e Jean Schuster, Os arcanos da poesia surrealista, tradução de Antônio Houaiss, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 49.

¹³⁸ Além da reversibilidade do universo, há diversos outros temas que figuram com frequência tanto no imaginário barroco quanto no surrealista, como, por exemplo, a busca do paraíso terreal, a idéia do mundo como livro que encerra uma linguagem secreta, a relação entre microcosmo e macrocosmo, o paralelismo entre magia e erudição. Entre eles destaca-se também o tema da monstruosidade, que ganha evidência nos bestiários comuns a ambos os imaginários; a ele voltaremos, em particular, no capítulo II. A aproximação entre a estética barroca e a modernista foi trabalhada em diversos estudos entre os quais destacamos a obra de Walter Benjamin, Origem do drama barroco alemão, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.

transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções -- o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas".¹³⁹

Ao substituir o princípio de identidade e de contradição pela analogia universal, o pensamento surrealista -- como um dos pontos terminais de uma consciência que vinha se formando desde o século XIX com o romantismo -- acaba por retornar a uma forma do saber que desaparece na época moderna. Após o século XVII, toda semelhança passa a ser submetida à prova da comparação e só é legitimada, pela medida ou pela ordem, quando encontrar uma unidade comum ou uma série de identidades e diferenças. A partir daí, a atividade do espírito não mais consistirá "em **aproximar** as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma natureza secretamente partilhada, mas ao contrário, em **discernir**: isto é, em estabelecer as identidades, depois a necessidade da passagem a todos os graus que delas se afastam".¹⁴⁰

Ora, é justamente esse discernimento, abstrato e analítico, que a consciência surreal contesta quando se propõe reiteradamente a buscar os parentescos subterrâneos das coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas. O reconhecimento da "identidade convulsiva" e a primazia a ela conferida constituem, assim, uma espécie de contradiscurso da época. Ainda uma vez será Georges Bataille, numa passagem enfática, a fornecer a expressão mais radical dessa recusa: "A filosofia, toda ela, não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca ao que existe, uma sobrecasaca matemática. Pelo contrário, afirmar que o universo a nada se

¹³⁹ Michel Foucault, As palavras e as coisas, op. cit., p. 39.

¹⁴⁰ Id., Ibid., p. 70.

assemelha e nada mais é que **informe**, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro".¹⁴¹

Em 1942, Breton publica os Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não, onde propõe o conhecido mito dos "grandes transparentes". "O homem não é talvez o centro, o **ponto de mira** do universo. Pode-se chegar a pensar que há acima dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho como o seu pode ser para o efemerídeo ou para a baleia. Nada garante que estes seres não possam escapar de modo perfeito a seu sistema sensorial de referências graças a qualquer tipo de camuflagem que se possa imaginar, na medida em que a **teoria da forma** e o estudo do mimetismo animal propõem a sua possibilidade". Não seria descabido, continua ele, imaginar a estrutura e a compleição de tais seres hipotéticos e torná-los verossímeis, na medida em que eles se manifestam em nós de forma obscura, através do medo ou do sentimento do acaso.¹⁴²

¹⁴¹ Georges Bataille, "Informe" IN OEuvres complètes, Tomo I, op. cit., p. 217.

¹⁴² Id., Ibid., p. 218-219. A passagem termina evocando Novalis ("Na realidade, vivemos num animal de que somos os parasitas. A constituição deste animal determina a nossa e vice versa"), William James ("Quem sabe se, na natureza, nosso lugar é tão pequeno junto a seres por nós insuspeitados, como o dos cães e gatos que vivem a nosso lado em nossa casa?"), e Emile Duclaux, cientista do século XIX ("Em torno de nós circulam talvez seres construídos no mesmo plano que nós, porém diferentes, homens por exemplo cujas albuminas seriam retas"). O apelo a esses depoimentos indicam a dupla perspectiva do texto, poética e científica, entrecruzadas.

O tema está longe de ser uma novidade quando Breton o escreve. Na verdade, como observam Keith Thomas e Paolo Rossi, a questão da insuficiência da tradicional visão antropocêntrica atravessa toda a cultura européia. Pelo menos desde o século XVI, a ciência e a filosofia, muitas vezes recorrendo a autores clássicos, lançam-se ao debate sobre a pluralidade dos mundos e das formas de vida, que ganhará vigor nos séculos seguintes. Se o tema ainda aparece com certa imprecisão e ambigüidade em Descartes ou Galileu, ele se apresentará, segundo Rossi, de forma límpida nas obras de Hobbes, Espinosa e Pascal. A partir de meados do século XVII a noção de centralidade do homem no universo tende a perder sentido, sobretudo com a expansão da anatomia comparada que revelava a semelhança entre a estrutura do corpo humano e o dos animais. Grande parte dos cientistas e filósofos passa a refutar abertamente a legitimidade de um ponto de vista antropocêntrico, enfraquecendo sobremaneira a doutrina ortodoxa da singularidade humana.¹⁴³

Nesse grupo destacam-se os pensadores céticos e libertinos, que fazem sua essa polêmica, recusando-se a acatar a idéia de um universo construído para o homem e em função do homem. Cyrano de Bergerac, defendendo a doutrina de um cosmos orgânico e vivo, aludia "ao insuportável orgulho dos homens, que os faz pensar que a natureza foi criada expressamente para eles, como se fosse verossímel que o Sol tivesse sido aceso só para fazer amadurecer as suas nêspas e florescer as suas couves".¹⁴⁴ Tais concepções vão ressoar com

¹⁴³ Ver, nesse sentido: Paolo Rossi, A ciência e a filosofia dos modernos, tradução de Álvaro Lorencini, São Paulo, UNESP, 1992, em particular o capítulo sétimo, "A pluralidade dos mundos e o fim do antropocentrismo"; e Keith Thomas, O homem e o mundo natural, tradução de João Roberto Martins Filho, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, especialmente os capítulos III e IV.

¹⁴⁴ Citado por Paolo Rossi, A ciência e a filosofia dos modernos, op. cit., p. 253.

intensidade no pensamento materialista francês do século XVIII, tornando-se também a fonte principal de Sade, que delas se serve para justificar seus princípios. "Ora, o homem custa alguma coisa para a natureza? E supondo que possa custar, custa mais que um macaco ou que um elefante?" -- pergunta ele, para concluir que o ser humano foi "lançado no mundo pela natureza, da mesma forma como o boi, o burro, a couve, a pulga e a alcachofra".¹⁴⁵

Talvez se possa circunscrever aí uma tradição de pensamento, mas a amplitude do tema, e o complexo entrelaçamento de elementos que o constitui, nos sugere certa cautela. Não seria, aqui, o caso de procedermos à recomposição dessa genealogia, mas simplesmente de afirmar que o mito dos "grandes transparentes" de Breton traz uma tal afinidade com essas fontes do passado que torna descabido tratá-lo como um inusitado "deslocamento dos valores normais em que se haviam fundado, no Ocidente, vários séculos de cultura", como o faz Jacqueline Chénieux.¹⁴⁶ Para se afirmar a singularidade da proposta de Breton, é necessário buscar outras chaves.

¹⁴⁵ Sade, Histoire de Juliette In OEuvres complètes, Paris, Pauvert, 1987, Tomo IX, p. 151, e La Nouvelle Justine In Oeuvres complètes, op. cit., tomo VII, p. 208. Desenvolvemos o tema da influência dos pensadores libertinos na obra de Sade em Marquês de Sade - Um libertino no salão dos filósofos, São Paulo, EDUC, 1992.

¹⁴⁶ Jacqueline Chénieux, O surrealismo, op. cit., p. 2. Não deixa de ser notável a coincidência dos exemplos a que recorrem os diversos autores citados, numa alusão que vai dos maiores mamíferos terrestres (o elefante, a baleia), aos minúsculos insetos (o efemerídeo, a pulga), passando pelos animais de porte médio (o boi, o burro, o macaco), para chegar ao reino vegetal (a couve, a alcachofra, a nêspera). O apelo aos contrastes aí verificado certamente diz respeito à questão da desproporção entre homem e natureza, que se constitui numa das bases desse debate, pelo menos desde o século XVI, reaparecendo com intensidade no surrealismo.

Uma delas encontra-se no entrelaçamento, operado pelo surrealismo, entre o sistema global das correspondências e as doutrinas que contestam o antropomorfismo. No primeiro, como vimos, o homem assume a centralidade das relações de semelhança, tornando-se a criatura privilegiada que reproduz a ordem do universo; na segunda, trata-se de afirmar essas mesmas relações, porém retirando delas o elemento que lhes servia de equivalente comum. Assim, ao recusar a base humanista que, para o pensamento renascentista, estava na origem da relação entre o macrocosmo e o microcosmo, o surrealismo torna possível a concepção de um jogo de analogias universais completamente livre de qualquer idéia de "medida humana".¹⁴⁷

Justamente por isso, a imaginação surreal pode operar com as duas fontes, enunciando a equivalência entre todos os seres vivos sem conferir nenhum privilégio ao homem. E se isso acontece é porque "o homem" do século XX não é, de forma alguma, como ensinou Foucault, o mesmo "homem" do século XVI.¹⁴⁸ Nesse sentido, qualquer discurso moderno que se pretendesse "contradiscurso", como é o caso do surrealismo e de outras expressões artísticas da época, teria inevitavelmente que partir dessa negação, digamos também dessa "desumanização".

Sabemos que essa negação encerra uma trajetória histórica. Nela, Sade ocupa um lugar de passagem, desempenhando "o papel de um incessante murmúrio primordial" e

¹⁴⁷ Ora, como o próprio Foucault observou, embora a relação microcosmo-macrocosmo seja uma das mais frequentes formulações da **epistemé** do século XVI, ela não passa de "simple efeito de superfície". Michel Foucault, As palavras e as coisas, op. cit., p. 48.

¹⁴⁸ Remetemos novamente às teses de As palavras e as coisas, cujo argumento central gira em torno da "invenção do homem moderno", que Foucault localiza no deslocamento da **epistemé** que se opera na passagem da Idade Clássica à Moderna.

anunciando a "nova experiência da linguagem e das coisas" tal como será perseguida por Nietzsche, Holderlin, Artaud, Roussel, Kafka ou Bataille.¹⁴⁹ Em que pesem as significativas diferenças entre esses autores, são eles que Foucault tem em mente ao aproximar o poeta moderno do louco: "na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de 'limite' -- postura marginal e silhueta profundamente arcaica -- onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação".¹⁵⁰

No desejo de investigar o mundo a partir dessa "situação de limite", na insistente busca de um "estranhamento sensível", esses autores percorrem indiferenciadamente o campo de similitudes, indo do homem ao animal, e destes ao vegetal, para finalmente chegar aos "seres inanimados". Daí Bataille investigar a "linguagem das flores", que dariam a conhecer "a obscura inteligência das coisas".¹⁵¹ Daí Caillois e Breton buscarem igualmente no reino mineral "o domínio dos índices e dos sinais": "As pedras -- as pedras duras por excelência --

¹⁴⁹ Id., *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁰ Id., *Ibid.*, p. 65. Foucault insistiu quanto a esse retorno, na literatura moderna, do saber da semelhança em diversas passagens de As palavras e as coisas, conforme pp. 59-63, 344, e 399-403. Valeria, aqui, estender essa concepção à outras formas artísticas da modernidade que, especialmente no surrealismo, assumem o mesmo estatuto da poesia. O tema é amplamente teorizado no movimento, que reconhece a "imagem poética" tanto nas esculturas de Arp e Giacometti quanto na arquitetura de Gaudi ou no teatro de Artaud e, principalmente, na pintura. "Não existe, hoje, nenhuma diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Éluard, de Benjamin Péret e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy", declara Breton em 1935 na conferência Situation surréaliste de l'objet. Ver, nesse sentido, Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., pp. 27-30, 98-101; e René Passeron, Histoire de la peinture surréaliste, op. cit., pp. 261-309.

¹⁵¹ Georges Bataille, "Le langage des fleurs" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 174.

continuam a falar àqueles que querem ouvi-las. Dirigem, a cada um, uma linguagem à sua medida: através do que ele sabe, elas ensinam-lhe aquilo que ele deseja saber".¹⁵² Fecha-se o círculo: desumaniza-se o homem, humaniza-se a pedra.

Aqui, uma questão se impõe: diante de um tal projeto de negação do homem, quais os limites dessa contestação? A divisão e a multiplicação anatômicas que estão na base da morfologia de Bellmer, de Masson ou de Brauner, a transfiguração dos corpos de que falam Ernst ou Dali, a decomposição das formas humanas descritas na literatura de Crevel, Desnos, Roussel ou Bataille, consistiriam numa apologia da destruição do homem? Tratava-se, então, de pensar o universo sem a figura humana?

Essas questões estão no horizonte de Georges Bataille quando ele observa que "os seres só morrem para voltar a nascer", comparando o ciclo da vida à atividade erótica "dos falos, que saem dos corpos para neles retornarem". O pequeno texto onde se encontra essa

¹⁵² André Breton, "Le langage des pierres" (1957), citado por Sarane Alexandrian, O surrealismo, op. cit., p. 147; Roger Caillois L'écriture des pierres, Paris, Skira-Flammarion, 1970. Aqui também os exemplos se multiplicam: proliferam, no interior do pensamento surrealista, textos que interrogam a pertinência da diferença entre o homem e os outros seres e elementos do universo, tanto no domínio poético quanto no etnográfico, psíquico e orgânico. Entre esses, o estudo que Caillois dedicou ao louva-a-deus é um dos exemplos mais surpreendentes. Ver: Roger Caillois, "O louva-a-deus religioso" (1938), in O mito e o homem, tradução de José Calisto dos Santos, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 31-64. O tema já aparece de forma recorrente, segundo observou Keith Thomas, nos poetas românticos da passagem do século XVIII para o XIX, como é o caso de Blake, Burns e Coleridge; conforme O homem e o mundo natural, op. cit., p. 205.

passagem consiste numa incisiva afirmação da "metamorfose contínua a que todos os seres estão sujeitos", tendo por base a idéia de que o universo é regido por dois movimentos fundamentais, o rotativo e o sexual. Bataille descreve desde as rotações do sistema planetário até o mais gratuito gesto humano, para concluir: "o amor e a vida só parecem individuais na Terra, pois nela tudo se destrói com vibrações de amplitude e duração diferentes".¹⁵³

L'anus solaire retoma, portanto, o tema da paródia, reatualizando-o da estética para a erótica, e conferindo-lhe uma gravidade ontológica: não são apenas as imagens do mundo moderno que obedecem ao ritmo de transitoriedade e de instabilidade, mas a própria condição do homem, colocado num universo em constante metamorfose. Esboça-se aí uma espécie de materialismo cósmico, crítico ao antropocentrismo, e que, como vimos, o autor compartilhou com diversos pensadores de sua geração. Como se fizesse eco a Bataille, Roger Caillois diria alguns anos mais tarde: "o homem só é um caso particular para si mesmo".¹⁵⁴

Recorramos, numa primeira aproximação, às fontes de Bataille e dos surrealistas; retornemos, uma vez mais, a Sade. Lê-se em Histoire de Juliette: "O nascimento do homem não constitui o começo de sua existência assim como a morte não significa o fim; e a mãe que engravida não confere mais vida que um criminoso que oferece a morte: a primeira produz uma espécie de matéria orgânica, em determinado sentido, ao passo que o segundo dá oportunidade ao renascimento de uma matéria diferente, qualquer deles efetuando um ato de criação".¹⁵⁵ Elevando a destruição à condição de ato criador, Sade insiste na idéia de que a

¹⁵³ Georges Bataille, L'anus solaire, op. cit., p. 84.

¹⁵⁴ Citado por Annie Le Brun, Sade, aller et détours, Paris, Plon, 1989, p. 130.

¹⁵⁵ Sade, Histoire de Juliette, in OEuvres complètes, Paris, Pauvert, 1987, tomo 9, p. 173.

morte não passa de "modificações da matéria", de "transformações de um estado em outro", ou de "simples transmutação, que tem por base o perpétuo movimento, nada mais sendo que uma passagem imperceptível de uma existência à outra".¹⁵⁶

Em que pese os distintos sistemas históricos e conceituais que orientaram as concepções de Sade e de Bataille, a aproximação é notável, inclusive porque ambas vêm desembocar na questão erótica. Não é o caso, aqui, de indicarmos as diferenças entre os dois escritores, mas atentar para as afinidades que o próprio Bataille propõe nas suas interpretações da obra sadiana, mesmo quando elas parecem forçar uma tal aproximação.¹⁵⁷ Diz ele: "Sade funda-se numa experiência comum: a sensualidade – que liberta forças vulgares – é despertada não somente pela presença, mas por uma modificação do objeto possível".¹⁵⁸ Não é, portanto, a destruição que se sublinha aqui, mas a possibilidade de transformação.

Ora, se o marquês de Sade chegou efetivamente a conceber o universo sem o homem, fazendo seus personagens sonharem com "um mundo totalmente coberto de cadáveres", Bataille e seus contemporâneos, ainda que em diferentes graus, parecem acompanhar o pensamento sadiano apenas até o ponto em que a destruição é teorizada como princípio de transmutação da matéria. Às decomposições das formas sucedem, necessariamente, novas recomposições, que se multiplicam num processo ampliado de contínua modificação dos

¹⁵⁶ Sade, La philosophie dans le boudoir, in OEuvres complètes, op. cit., tomo 3, p. 526.

¹⁵⁷ Sobre as afinidades e as diferenças entre Sade e Bataille, ver especialmente Annie Le Brun, Soudain un bloc d'abime, Sade, Paris, Pauvert, 1986, pp. 148-155 e 274-278, e Elisabeth Lange, "Georges Bataille, interprète de Sade" In Du surréalisme et du plaisir, Paris, José Corti, 1987, pp. 241-250.

¹⁵⁸ Georges Bataille, "Sade" in La littérature et le mal, OEuvres complètes, Paris, Gallimard, 1979, tomo IX, p. 254 e 249.

objetos. Nesse sentido, a afirmação da metamorfose que se encontra na base da sensibilidade moderna pede igualmente uma aproximação com Lautréamont.

Retornemos também aos Chants de Maldoror: "A metamorfose nunca surgiu aos meus olhos senão como a alta e magnífica retumbância de uma felicidade perfeita que eu há muito esperava. Esta surgiu, finalmente, no dia em que eu fui um porco! Afiava os dentes na casca das árvores e contemplava com delícia o meu focinho".¹⁵⁹ A passagem expressa, segundo Bachelard, o "frenesi da metamorfose" que caracteriza a obra ducassiana: mas aqui, o ato de violência não encontra sua razão de ser na mera destruição, e sim na conquista de novas formas e movimentos. A interpretação sugerida por Bachelard, de certo modo, contesta as palavras de Ortega y Gasset, pelo menos no que diz respeito à poética de Lautréamont: na "desumanização" operada nos Chants de Maldoror o que importa efetivamente não é "o aspecto humano que destrói", mas sobretudo "a fauna heteróclita a que chega".

Bachelard propõe um interessante confronto entre Ducasse e Kafka, partindo do pressuposto de que cada um deles encontra-se num dos pólos da experiência moderna da metamorfose. No autor dos Cantos, as transformações são urgentes e diretas, surpreendendo até mesmo o pensamento: "o sujeito, admirado, verifica, de súbito, que construiu um objeto; e esse objeto é sempre um ser vivo".¹⁶⁰ Num processo vertiginoso de polarização das forças vitais, Lautréamont destrói uma forma para imediatamente criar outra, lançando-se ao vigor de um movimento que expressa um violento desejo de viver.

¹⁵⁹ Lautréamont, Les Chants de Maldoror, op. cit., p. 701.

¹⁶⁰ Id., Ibid., p. 19.

Em Kafka, ao contrário, assiste-se a um espetáculo lento e progressivo de catatonia, no qual a metamorfose surge como resultado de "um estranho afrouxamento da vida e das ações". O personagem de A metamorfose é exemplar: Gregor conserva um bocado de comida na boca "durante horas"; não consegue reter uma só idéia, uma sensação sequer; ao menor esforço, fica ofegante. Para Bachelard, esse retardamento da vida, em que o psiquismo se encolhe e se descoordena, corresponde a um estado de desânimo e impotência que prenuncia a morte: "As formas empobrecem em Kafka porque o querer-viver vai se esgotando; multiplicam-se em Lautréamont porque o querer-viver se exalta".¹⁶¹

Partindo da interpretação de Bachelard aos Chants de Maldoror, talvez se possa afirmar que os artistas modernistas oscilaram entre esses dois caminhos: de um lado, o destino destrutivo da metamorfose que teria sua "versão solar" em Sade e sua "versão noturna" em Kafka; de outro, o desejo de "ultrapassar as fronteiras humanas para tomar posse de novos psiquismos" expresso na obra de Lautréamont.¹⁶² Tal oscilação pode indicar que, para aqueles autores, estava em jogo menos uma apologia do mal, como no sistema sadiano, e sim a emergência de uma nova sensibilidade que pudesse deslocar o horizonte humano. Não era mais possível repensar as relações do homem com o mundo sem realizar um tal deslocamento; e essa tarefa tornava-se cada vez mais urgente.

¹⁶¹ Id., Ibid., p. 18.

¹⁶² Id., Ibid., p. 14.

"Podemos definir a obsessão da **metamorfose** como uma violenta necessidade, **que aliás se confunde com cada uma das nossas necessidades animais**, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela natureza humana" -- diz o verbete "Metamorfose" do Dicionário crítico que Bataille publicou em 1929.¹⁶³ Essa "obsessão" diria respeito a um desejo profundo que instiga o ser humano a indagar os limites da sua condição; desejo que certamente ultrapassa, e em muito, as preocupações dos artistas modernos para revelar-se como centro de uma tarefa do pensamento no sentido de demarcar as fronteiras da humanidade. Nas primeiras décadas do século XX, porém, essa "violenta necessidade" significou bem mais que a continuidade de uma indagação filosófica: o pensamento foi obrigado a confrontar a cena simbólica com os ímpetos destrutivos que assaltavam a cena histórica com força assassina.

Tudo se passa, diz Annie Le Brun, "como se uma percepção mais e mais viva da complexidade contraditória das relações do homem com o mundo exigisse respostas cada vez mais sutis e mais concretas".¹⁶⁴ A reflexão surrealista, especialmente nos anos 30, centrando-se na "situação do objeto", parecia levar a uma concepção de mundo na qual a silhueta humana desaparecia em função de tudo que a perseguia, para reaparecer sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras. Breton confirmaria mais tarde essa relação: "Aquele carnificina sem justificativa, aquele logro monstruoso, foi a partir deles que me convenci de que a palavra escrita não devia ser só um instrumento de encanto, mas que devia agir sobre a vida -- pelo menos a vida sensível -- e, em relação a tudo o que pode ser

¹⁶³ Georges Bataille, "Metamorphose" in OEuvres complètes, op. cit., tomo I, p. 208 (grifos do autor).

¹⁶⁴ Annie Le Brun, Sade, aller et détours, op. cit., p. 133.

considerado aberrante, e insuportável, demarcar desde o início uma vontade de intervenção".¹⁶⁵

Para que o "desejo de viver" pudesse ser reafirmado em novas bases tornava-se urgente uma reviravolta de perspectiva, e isso só se realizaria através de uma força negadora e destrutiva que resultasse na conquista de novas formas de vida e de expressão para o humano, e não no aniquilamento dos seres. "É preciso que o homem passe, com armas e bagagens, para o lado do homem" – reiteraria Breton.¹⁶⁶ A negação do antropocentrismo, como veremos mais adiante, não poderia identificar-se com a negação das forças vitais em curso.

Pelo contrário: se a saída humanista de afirmar uma suposta totalidade da vida estava fora de questão, era porque nela se denunciava uma total indiferença pela particularidade dos seres concretos, de sua existência sensível e de sua materialidade singular. Chegava-se a atribuir a essa cultura um razoável quinhão de responsabilidade pelo terrível estado a que o mundo chegara: "foi em nome do humanismo que as mais graves usurpações foram cometidas", diz Annie le Brun, concluindo: "as mais belas idéias acabaram em matanças".¹⁶⁷

Ora, se para contestar esse humanismo era preciso negar o homem, essa negação só se tornaria efetivamente operante através de projetos que viessem a reconsiderar a vida sensível. As guerras e suas assustadoras conseqüências acabaram por precipitar esses projetos,

¹⁶⁵ Depoimento de André Breton, in Madelaine Chapsal, Os escritores e a literatura, tradução de Regina Louro, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 191.

¹⁶⁶ André Breton, "Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não" (1942) in Manifestos do surrealismo, tradução de Luiz Forbes, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 209.

¹⁶⁷ Annie Le Brun, Qui vive - Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme, Paris, Ramsay-J.J. Pauvert, 1991, p. 83-84.

obrigando o pensamento a enfrentar os temas da finitude, da dor, do genocídio, da tortura, da mutilação, do "nada da vida".¹⁶⁸ Ainda que se verifiquem, entre os autores do período, respostas diferentes -- e até mesmo contraditórias -- a essa situação, elas parecem orientar-se por uma mesma e forte convicção: num mundo em que a vida sofria tal ordem de ameaças, não havia outra forma de afirmar a existência sensível senão recolocando o corpo humano em questão.

Entende-se, pois, o significado dessa indagação profunda sobre a figura humana, que desafiava os sujeitos à tarefa permanente de uma recomposição que parecia interminável. Não foram poucas as razões que levaram a geração modernista a formular os parâmetros de uma "estética desumana": primeiro, como oposição radical aos discursos humanistas que, na sua afirmação abstrata do homem, desconsideravam a singularidade concreta dos seres; segundo, como resposta às cenas de horror que se rotinizavam, evidenciando a falta de sentido de um mundo em que a ameaça de desintegração sugeria uma negação das forças vitais até então desconhecida. Por último, como reflexão sobre as fronteiras entre o humano e o inumano,

¹⁶⁸ Essa é uma das vias -- para anteciparmos um tema do nosso último capítulo -- pelas quais se compreende a atualidade de Sade nos anos 30 e 40. O tema foi discutido por Simone de Beauvoir no artigo onde afirmava que, "se o marquês ncontra tantos ecos hoje, é porque que o indivíduo se sabe vítima menos da maldade dos homens que da boa consciência deles". Palavras que revelam um dos problemas essenciais dos pensadores da época e que, segundo ela, "obseda nosso tempo: a verdadeira relação do homem com o homem". Assim também disse Blanchot que, "quando enfim vimos no sadismo uma possibilidade concernindo toda a humanidade", um pensamento como o de Sade "pode ajudar o homem normal a compreender a si mesmo, ajudando-o a modificar as condições de toda compreensão". Ver: Simone de Beauvoir, "Deve-se queimar Sade?" in Novelas do Marquês de Sade, tradução de Augusto de Sousa, São Paulo, Difel, 1967, p. 63; e Maurice Blanchot, "La raison de Sade" in Sade et Restif de la Bretonne, Bruxelas, Complexe, 1986, p. 66.

dada a urgência histórica de repensar esses limites e, desse modo, abrir talvez possibilidades de reconsiderar a noção de totalidade e, como veremos ainda, de conferir um novo sentido à vida.

Não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da segunda Grande Guerra. Afinal, desde meados do século XIX, ele vinha submetendo-se incessantemente às mais extravagantes operações realizadas sobre uma mesa de dissecação. O primeiro e dramático corte deu-se quando lhe separaram a cabeça do corpo, fazendo dela a ostensiva prova desse dilaceramento definitivo.

Daí para a frente, o ser humano foi totalmente desfigurado, desmontado e desarticulado: as mãos separaram-se dos braços, os pés desligaram-se das pernas, o ventre adquiriu autonomia, os olhos e as orelhas destacaram-se do rosto, os órgãos internos desagregaram-se uns dos outros. Uma vez fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas. Uma grande variedade delas se sucedeu até que, em 1936, Georges Bataille e André Masson recolocaram em cena a figura do homem decapitado (fig. 3).

Porém, estranhamente, nessa imagem não era mais a cabeça o que restava: desse homem ereto, de braços abertos, evocando a conhecida figura de Leonardo da Vinci que apresenta o cânon das proporções humanas, só sobrava então o restante do corpo. "O homem fugirá de sua cabeça como o condenado da prisão" -- alertava o cabeçalho da revista Acéphale, onde a figura foi reproduzida pela primeira vez.

O acéfalo parecia sintetizar todo o processo de fragmentação da anatomia humana levado a termo desde as últimas décadas do século XIX, ao mesmo tempo em que insinuava seu ponto terminal através da reversibilidade da imagem original do decapitado: se a negação do homem começara quando lhe tiraram o corpo, ela agora era reiterada em seu termo contrário. Para realmente "desumanizar" o homem, tal como insistiram os artistas e escritores modernistas, não bastava apenas cortar sua cabeça: era preciso também abandoná-la por completo.

Bataille assim definiu a imagem na apresentação do primeiro número da revista: "O acéfalo não é um homem. Tampouco é um deus. Ele não é eu, mas ele é mais eu que eu: seu ventre é o dédalo no qual ele perde-se de si mesmo, perde-me com ele, e no qual eu me reencontro sendo-o, quer dizer, monstro".¹⁶⁹ A criatura trazia um punhal na mão esquerda, uma espécie de sagrado coração em chamas na direita, duas estrelas no peito e um dédalo no ventre. Na sua nudez, o acéfalo nada ocultava: no lugar do sexo ele exibía uma caveira.

¹⁶⁹ Georges Bataille, "La conjuration sacrée" IN *Acéphale* n° 1, junho de 1936, Paris, Jean Michel Place, 1980, edição **fac-simili**, p. 3.

.PARTE II

- V -

"Cherchons ce corps introuvable, que
dependent mes yeux aperçoivent..."

Lautréamont,
Les chants de Maldoror

Uma estranha disposição invadiu os habitantes da pequena cidade de G. -- cenário de O homem da areia -- ao tomarem conhecimento de que Olimpia, a bela filha do professor Spalanzani, nada mais era que uma boneca de madeira, engrenagem mecânica construída por um fabricante de autômatos. Natanael, que por ela havia se apaixonado, foi tomado de terrível loucura. Os juristas locais consideraram o ato uma fraude insidiosa, passível de rigorosa punição; os homens de letras interpretaram o episódio como uma "alegoria", na qual percebiam um suposto "prolongamento da metáfora". Essas teses, porém, não conseguiram tranquilizar a maior parte dos venerados senhores que habitavam a cidade, em cujas almas a história do autômato se enraizara profundamente: com efeito, a partir dessa descoberta, "de todos apoderou-se sorrateiramente uma abominável desconfiança em relação à figura humana".¹⁷⁰

Hoffmann descreve essa "abominável desconfiança" numa passagem magistral do conto: "A fim de convencerem-se não estarem amando uma boneca de madeira, muitos amantes exigiram de suas amadas que cantassem e dançassem fora do ritmo, que bordassem, tricotassem ou brincassem com o cãozinho enquanto liam para elas, e assim por diante; mas

¹⁷⁰ E.T.A. Hoffmann, "O homem da areia" In Contos sinistros, tradução de Ricardo Ferreira Henrique, São Paulo, Max Limonad, 1987, p. 49.

sobretudo que não ficassem apenas ouvindo, mas também falassem, vez ou outra, mostrando, com suas palavras, serem realmente capazes de pensar e sentir". Todos temiam a horrível ilusão de que fora vítima Natanael ao se deixar enfeitiçar pela beleza misteriosa e glacial de Olímpia. E nada parecia suficiente para garantir os amantes contra tal ilusão: apesar das precauções, muitos acreditavam que "nunca se poderia ter completa certeza".¹⁷¹

É precisamente dessa indagação sobre a realidade da figura humana que decorre grande parte do efeito sinistro do conto. O insuportável, no caso de O homem da areia, não reside na descoberta de que Olímpia é um autômato, mas sim no fato de Natanael acreditar, sem qualquer hesitação, que ela seja um ser vivo. Apesar da suspeita dos amigos, a quem os passos de Olímpia pareciam "estranhamente compassados" e seus movimentos "condicionados por um mecanismo de relojoaria", em nenhum momento o jovem enamorado interroga a realidade do objeto de sua paixão. E mesmo quando recorda a passividade e o mutismo de Olímpia, Natanael retruca, com particular enlevo: "Mas que são palavras? Palavras? (...) Como poderia uma criatura celestial integrar-se no círculo traçado por uma mesquinha necessidade humana?".¹⁷²

A questão fundamental do conto de Hoffmann não parece residir, portanto, na desconfiança em relação ao autômato: à exceção do jovem apaixonado, todos compartilhavam um certo receio de que Olímpia fosse, na verdade, uma boneca animada. Aliás, quando O homem da areia foi publicado, em 1817, as máquinas que imitavam seres vivos já eram bastante conhecidas na Europa. Embora haja registros da fabricação desses artefatos desde a

¹⁷¹ Id., Ibid., p. 50.

¹⁷² Id., Ibid., p. 47.

Idade Média, foi sobretudo a partir do século XVII que se difundiram o conhecimento e o interesse por mecanismos cujo funcionamento parecia independente da intervenção humana.¹⁷³

Entre os construtores de máquinas móveis, para utilizarmos o termo com que Descartes descreve os autômatos, o mais conhecido foi Jacques de Vaucasson, um engenhoso mecânico do Antigo Regime que concebeu o primeiro tear totalmente automático. Os pequenos e fascinantes personagens de Vaucasson -- como o Tocador de flauta transversal e o célebre Canário, construídos entre 1737 e 1738 -- ganharam grande popularidade, constando entre os objetos da primeira exposição do "Conservatório nacional de artes e ofícios", realizada em 1794 na França.

Os simulacros de Vaucasson foram os modelos a partir dos quais se desenvolveram inúmeros artefatos similares. No decorrer do século XIX, esses objetos se rotinizaram, tornando-se atrações em exposições públicas, que disputavam o sucesso das figuras sinistras dos museus de cera. Hoffmann descreve no seu diário um desses espetáculos, a que teria assistido na cidade de Dresden, no qual uma orquestra completa executava um belo concerto em

¹⁷³ Entre tais registros consta que, no século XIII, Roger Bacon teria construído uma cabeça falante regida por um encantamento; na mesma época Santo Alberto Magno teria criado um andróide, destruído logo em seguida por Santo Tomás de Aquino por ter considerado uma blasfêmia a existência de tal ser irreal. No século XV, Paracelso afirmava ter desenvolvido em seu laboratório uma réplica precisa do homem, o "homunculus". Em que pese o caráter de fabulação de tais registros, o que importa aqui é sublinhar sua presença no imaginário europeu bem antes do século XIX. Ver, nesse sentido, o estudo de Oscar Cesarotto "No olho do outro" In E.T.A. Hoffmann, Contos Sinistros, op. cit., p. 149. Na literatura moderna o tema do autômato parece ser inaugurado pelo romantismo, com os contos de Arnim (Dolores), Kleist (Teatro das marionetes) e outros.

perfeita coordenação de movimentos, observando que a platéia mal podia esconder o desconforto por estar diante de seres sem vida.¹⁷⁴

A curiosidade gerada por essas engenhocas é atestada também pelos artigos da série intitulada "Physique amusante", publicada em La Nature, uma das revistas mais populares do **fin-de-siècle** francês. Esses artigos descreviam toda sorte de artefatos animados, antigos e modernos, acompanhando sua apresentação em exposições: eram animais elétricos, como o eletróforo de Peiffer; mecânicos, como as moscas movidas à hélice de Jean Müller; ou pneumáticos, como os pássaros de Héron d'Alexandrie, todos rivalizando em engenhosidade para reproduzir o funcionamento dos organismos vivos.¹⁷⁵ Entende-se por que grande parte dos autores surrealistas -- notadamente os nascidos no final do século XIX, como Tzara, Breton, Ernst, Desnos ou Vitrac, marcados pelo fascínio dos brinquedos animados da sua infância -- vá evocar o "legendário canário de Vaucasson do qual se contava que era capaz de comer e digerir" como um dos objetos inspiradores de sua poética.¹⁷⁶ Voltaremos a isso.

De momento, vale lembrar que O homem da areia, escrito numa época em que os autômatos eram efetivamente considerados "réplicas", humanas ou animais, parece inaugurar um novo ponto de vista sobre os simulacros mecânicos. Isso porque a dúvida, ao invés de incidir sobre a máquina que simula um ser vivo, acaba por transformá-la no objeto a partir do qual a própria realidade humana é posta à prova.

¹⁷⁴ Conforme Oscar Cesarotto, "No olho do outro", op. cit., p. 148.

¹⁷⁵ Conforme Claude Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 185.

¹⁷⁶ André Breton, Le surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1965, p. 284.

Ao tornar irrelevante o mutismo de Olímpia, Natanael anula a derradeira e capital diferença que, para o pensamento clássico, separaria o homem da máquina. Segundo a teoria dos animais-máquinas de Descartes, a linguagem seria justamente a pedra de toque de tal distinção: a réplica poderia ser capaz de tudo, menos de falar e expressar sentimentos, ou seja, de manifestar as qualidades exclusivas do espírito. Partindo desse pressuposto, a filosofia cartesiana torna inconcebível a possibilidade da máquina existir independente do entendimento que a constrói e, portanto, de interrogar a própria existência do homem. Assegurando a primazia do sujeito pensante sobre qualquer engrenagem, Descartes circunscreve a técnica num contexto radicalmente humanista.¹⁷⁷

Ora, o personagem de Hoffmann caminha exatamente na contramão do fundador do racionalismo moderno: ao acreditar no amor de Olímpia, não obstante sua voz mecânica e sua incapacidade de produzir respostas articuladas, Natanael coloca em dúvida os atributos mais essenciais da humanidade. Semelhante disposição encontramos no conhecido ensaio Sobre o teatro de marionetes de Heinrich von Kleist. Porém, neste caso, a réplica é considerada mais perfeita que o ator vivo: seu poder de interrogar as qualidades humanas decorre justamente do fato de estar privada de toda consciência e obedecer apenas às leis da matéria.¹⁷⁸ No texto de

¹⁷⁷ Remetemos à quinta parte do Discurso do método, onde Descartes alude aos animais-máquinas e aos autômatos buscando determinar suas diferenças fundamentais em relação ao homem. Descartes, Discurso do Método, tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, in Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979, pp. 54-62. Ver também Franklin Leopoldo e Silva, Descartes - A metafísica da modernidade, São Paulo, Moderna, 1994, pp. 93-97.

¹⁷⁸ Conforme Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1991, p. 430-431.

Kleist -- um avêso da teoria cartesiana -- afirma-se a superioridade da máquina sobre o homem; no conto de Hoffmann, o acento incide sobre a dúvida.

Quando Natanael indaga os limites do "círculo traçado pela mesquinha necessidade humana", além de manifestar considerável desprezo pela idéia da supremacia do homem no universo, ele expressa também uma profunda consciência das incertezas que, a partir de então, começam a abalar a afirmação da identidade.¹⁷⁹ Em O homem da areia repercutem ecos de uma forte recusa das formas seculares do antropomorfismo; recusa que, pelo menos desde o final do século XVIII, funda uma crise definitiva da representação da figura humana no pensamento europeu.

A imagem fugaz da sombra, a deformar implacavelmente a silhueta humana, foi talvez uma das primeiras descobertas de uma nova sensibilidade que buscava dar corpo às incertezas expressas pelos contemporâneos de Hoffmann. No decorrer de mais de um século --

¹⁷⁹ Vale lembrar que, a exemplo das versões oitocentistas da história de Salomé, O homem da areia também é um texto de grande repercussão na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em particular na França. As mais célebres referências talvez sejam as óperas de Adam (La poupée de Nuremberg de 1852) e de Jacques Offenbach (Os contos de Hoffmann de 1881), além do conhecido estudo de Freud sobre o sinistro, Das Unheimliche: unheimlich (1919). Cumpre mencionar ainda o **ballet** de Léo Belibes, Coppélia ou la Fille aux yeux d'email (1870), além da extensa série de filmes franceses e alemães realizados na primeira metade deste século, que têm como precursores La poupée de Louis Lumière (1899), e Coppélia de Georges Méliès (1900). Veremos adiante que o conto de Hoffmann também foi decisivo na composição das Poupées de Hans Belmer, criadas nos anos 30.

pelo menos desde o "Sturm und Drang" até os primeiros modernistas --, ela figurou como motivo recorrente no imaginário europeu, com particular relevo na consciência romântica.¹⁸⁰

Ao longo desse extenso período, o público das grandes cidades européias fascinou-se por espetáculos cujos personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, e que se movimentavam numa tela branca e transparente. Conhecido na Alemanha como "Schattenspiel", o milenar teatro de sombras, de origem oriental, foi introduzido em Paris por volta de 1770. As "sombras chinesas" de Séraphin tornaram-se tão populares que, sob o título "Spectacles des Enfants de France", foram encenados ininterruptamente nas galerias do Palais Royal entre 1784 e 1858. No final do século XIX esses espetáculos ainda conheceram grande voga nos cabarés parisienses da Belle Époque, celebrizando autores como o desenhista Caran d'Ache. O interesse pelas sombras, porém, excedeu em muito a mera diversão cosmopolita, para assumir intensa gravidade nas artes oitocentistas.

No espectro, os homens oitocentistas descobrem também uma cópia perversa, que submete a realidade às suas formas instáveis e fugidias. "Há mais enigmas na sombra de um homem que caminha sob o sol do que em todas as religiões do passado, do presente e do futuro" – a frase de Giorgio de Chirico, escrita por volta de 1910, parece sintetizar os motivos de mais de uma geração voltada para a exploração das paisagens sombrias.¹⁸¹ Entre esses

¹⁸⁰ Retomamos aqui a periodização proposta por Albert Béguin e Rafael Argullol, entre outros, que reconhecem as manifestações do espírito romântico tanto no "Sturm und Drang" setecentista quanto no surrealismo das primeiras décadas do século XX. Breton alude a essa filiação do movimento surrealista ao romantismo alemão em diversos artigos onde busca as origens sensíveis de sua poética. Ver A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, op. cit., e R. Argullol, *La atracci3n del abismo*, Barcelona, Bruquera, 1983.

¹⁸¹ Citado em Dawn Ades (org.), *Dada and Surrealism reviewed*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1978, p. 20.

enigmas destaca-se, em particular, o tema do "duplo", que fundamenta a obsessiva investigação do **topos** da sombra desde os primórdios do romantismo.

Breton explora o tema num extenso ensaio sobre Archim von Arnim -- "o grande evocador da mais durável e mais moderna das inquietações poéticas" -- que, "um século antes de Picasso, sonhou com um quadro representando frutas tão habilmente pintadas que os pássaros, tomando-as por frutas verdadeiras, acabavam colidindo com a tela". Fascinado pelo motivo do "duplo", Arnim teria sido o primeiro escritor a expressar uma dúvida radical a respeito da afirmação "Eu sou", da qual resultam "os diversos estados de dispersão do Eu no objeto `exterior', que ocorrendo em particular na infância e em certos delírios, engendram uma perturbação geral da noção de personalidade".¹⁸² Vividos com intensidade pelo próprio Arnim, tais desdobramentos de personalidade -- aliados a experiências de telepatia e de sonambulismo artificial -- foram determinantes, segundo o criador do surrealismo, não só na formação espiritual do poeta prussiano, mas também na história da poesia moderna.

Ainda no mesmo ensaio, Breton refaz o itinerário dessa aventura sensível, que "descobre na representação o mecanismo das operações da imaginação, e coloca a primeira na dependência exclusiva da segunda, na condição de submeter o próprio Eu ao mesmo regime do Objeto". Das transfigurações por que passa a personagem de Nerval em Aurélia ou le rêve et la vie à profissão de fé filosófica que Rimbaud condensou na conhecida expressão "Je est

¹⁸² André Breton, "Introduction aux `Contes bizarres' d'Archim d'Arnim" in Point du jour, Paris, Gallimard, 1970, p. 130 e 129. Sobre o tema do "duplo" em Arnim, ver A. Béguin, L'âme romantique et le rêve, op. cit., capítulo XIII. A despeito das palavras categóricas de Breton, Béguin e outros estudiosos do tema, como Otto Rank, afirmam que o tema do duplo foi introduzido na literatura romântica por Jean Paul, pseudônimo do escritor alemão Johann Paul Friederich Richter.

un autre"; do instável Maldoror de Lautréamont aos personagens duplos de César Antechrist de Jarry; dos contos de Apollinaire a toda a obra de Salvador Dalí, "na qual a multiplicação da imagem onírica ao infinito tende a comprometer a base do poder objetivante" -- essas são algumas das variantes nas quais Breton reconhece a inquietação moderna que, a partir de Arnim, vem alterar decisivamente a consciência da identidade.¹⁸³

Se a ampla tematização do "duplo" aparece como o principal elo entre os autores elencados por Breton, convém lembrar que, nessa tradição, a duplicação tende sempre a revelar uma imagem noturna, e portanto diversa, de seu protótipo. Assim, nas obras desses autores, o sócio se apresenta freqüentemente na qualidade de um outro de contornos sinistros. Tal disposição é característica de grande parte da produção romântica e, em particular, das novelas de Hoffmann, a quem Otto Rank definiu como "o poeta clássico do Duplo".¹⁸⁴

Em Os elixires do Diabo (1815), os desdobramentos do personagem central se realizam através de inúmeros artificios, que vão da telepatia à transmissão de processos anímicos, ou da identificação plena entre duas pessoas à perda do domínio sobre si mesmo. A trama central do romance gira em torno da história de Medardus, um monge criado no claustro desde criança, que certo dia descobre uma relíquia escondida no convento: um frasco

¹⁸³ Id., *Ibid.*, p. 129 e 130. A essa genealogia de Breton poderíamos acrescentar outros nomes, que os fundadores do movimento surreal viriam a considerar "surrealistas *avant la lettre*", como Blake, Stevenson, Poe e Novalis, entre outros, para citarmos apenas alguns dos autores que exploraram o tema do "duplo".

¹⁸⁴ Otto Rank, The double - a psychoanalytic study, tradução de Harry Tucker Jr., Londres, Maresfield Library, 1989, p. 9. Breton irá discordar de Rank ao afirmar que os personagens de Hoffmann não passam de uma "tosca falsificação" das criações de Arnim. Ver Breton, "Introduction aux 'Contes bizarres' d'Archim d'Arnim", op. cit., p. 126.

contendo um elixir, que o Maligno em pessoa havia destinado a Santo Antonio, patrono dos capuchinhos. De posse da substância maldita, ele abandona o mosteiro para entregar-se às mais sombrias aventuras.

A peregrinação do herói pelo mundo é marcada por crises de dispersão do eu que o levam a cometer crimes terríveis. Torna-se responsável pela morte de um meio-irmão, apresentado como sua cópia fiel que, mais tarde, retorna na condição de louco e o acompanha como uma sombra. Numa das passagens mais fortes do conto, Medardus é acolhido num castelo onde todos os habitantes o tomam por sócia, de tal forma que ele começa a desconfiar de sua própria existência. Depois de muita errância, marcada por sucessivas falsificações de sua identidade, ele acaba por descobrir um manuscrito que lhe revela a história de sua família e a fatalidade que o persegue: o grave sortilégio cometido por um de seus ancestrais gerara uma maldição sobre toda a descendência. O triste destino de Medardus -- e de seu duplo, o meio-irmão Viktorin -- era a penitência desse crime.

Os avatares do personagem de Os elixires do diabo apontam inequivocamente para o tema da alteridade maligna e persecutora: o duplo, seja ele sócia, irmão ou ancestral, está associado aos poderes do Mal que agem sobre o herói.¹⁸⁵ Ao dispersar-se em outros, o solitário monge torna-se um criminoso; isso não leva, contudo, à definição de sua autêntica identidade, pois na verdade seus atos diabólicos são determinados pelo crime de um outro. Nada se fixa nesse universo equívoco, concebido à imagem de um duplo que se multiplica de

¹⁸⁵ O tema da alteridade maligna aparece em várias obras do século XIX, como é o caso de A morte amorosa de Théophile Gautier, O retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde ou O médico e o monstro de Robert Louis Stevenson, entre outras.

forma vertiginosa: Hoffmann situa seu herói num plano instável, marcado por incertezas semelhantes às que encontramos em O homem da areia.

"Um dos efeitos dos `elixires do diabo'" -- conforme observou Alain Faure -- "é precisamente o de abolir a fronteira entre o real e o sonho, permitindo o acesso ao invisível, aos leitos profundos do inconsciente". Segundo o autor, o romance de Hoffmann se distancia do "realismo" do roman noir para dar espaço às ambigüidades inconscientes, na linha da clássica distinção de Edgar A. Poe entre o fantástico de um "mundo percebido por uma consciência normal" e a fantasmagoria de "um universo cotidiano visto por uma consciência delirante". Se nos livros de Lewis, Radcliff ou Maturin o horror se manifesta de forma concreta -- através de sofrimentos e torturas físicas --, nas obras do romantismo alemão ele se interioriza, dando origem às angústias alucinantes ou ao sentimento que Freud definiu como "sinistro" (**unheimlich**).¹⁸⁶

Vale lembrar que a relação entre a poética romântica e os enigmas do inconsciente não é apenas um artifício de interpretação **a posteriori**, como aparece nos estudos de Rank e Freud. Sabe-se que o chamado grupo de Berlim, do qual Hoffmann fazia parte, explorou com paixão os mistérios da alma, devotando especial interesse às pesquisas de seus contemporâneos sobre a hipnose, a sugestão, a autoscopia e os fenômenos de alteração de personalidade.¹⁸⁷ Para esse grupo, a expressão poética autêntica se conectava com as

¹⁸⁶ Alain Faure, "Du simple au double: du Moine de M.G. Lewis aux Élixirs du diable de E.T.A. Hoffmann" in Europe n° 659, "Le Roman Gothique", Paris, Europe/Messidor, Março 1984, p. 59 e 62 (nota 6).

¹⁸⁷ Essas investigações -- que, na história moderna, têm seu ponto de partida nas experiências de Mesmer e na divulgação da teoria do magnetismo animal realizada por Schubert -- atentavam sobretudo para as alterações de personalidade em estados

manifestações subjetivas -- notadamente os sonhos -- que revelavam estados estranhos à consciência: Schubert aludia ao inconsciente como "poeta oculto", Jean Paul como "poesia involuntária", e Hoffmann como "poeta interior".

A obsessiva tematização do duplo na literatura romântica antecipa, portanto, a concepção de que cada homem abrigaria em si um "hóspede desconhecido", conforme a fórmula cunhada por Breton. E a sombra, ao interrogar a realidade dos corpos e denunciar a infidelidade das imagens capturadas pela percepção imediata, vem confirmar uma das máximas surrealistas: "L'existence est ailleurs".

Talvez seja possível afirmar, assumindo os riscos inevitáveis às classificações, que o motivo da sombra na literatura oitocentista desdobra-se em pelo menos duas variantes distintas, embora não antagônicas. Na primeira delas a ênfase recai no encontro -- e conseqüente confronto -- com o duplo, tal como encontramos em Os elixires do diabo, em William Wilson de Poe, ou em O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde de Stevenson, entre outros. Nesses casos o espectro surge sempre para desvelar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou ainda com a previsão de fatos catastróficos, freqüentemente a morte. A sombra aqui representa uma

subconscientes, em particular no sonambulismo. Ver, nesse sentido, além das obras de Albert Béguin, de Rafael Argullol e de Otto Rank já citadas, o estudo de Mario Praz, "El 'doble'" in El pacto con la serpiente, tradução de Ida Vitale, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 426-432.

autônomo, possuidor de corpo e alma próprios, mas também se torna poderoso o suficiente para aniquilar seu antigo senhor. Também nesse caso o duplo persegue seu protótipo de origem, reiterando um dos traços clássicos do motivo. Aqui, porém, há uma diferença significativa: ao invés de tal perseguição resultar num enfrentamento que mantém a tensão entre o homem e sua sombra, dela decorre uma resignada aceitação da impotência humana, ora enunciada pelo triunfo do espectro, ora por sua solitária errância no mundo.

Contudo, nesse ponto se faz necessária certa cautela. Isso porque, se tomarmos o conjunto destas narrativas sobre o "duplo", verificaremos que no horizonte de ambas as variantes está um obscurecimento da figura humana que aponta inevitavelmente para a morte. A questão central dessa distinção reside, portanto, numa tendência decorrente da ênfase em tal ou qual tratamento do tema: na primeira variante prevalece a interiorização do duplo -- reafirmada na hipótese de uma consciência delirante, ou da emergência de sinais inconscientes -- enquanto na segunda prevalece a situação absurda da separação entre a sombra, que se torna autônoma, e o homem, que se desfigura definitivamente.

O fato de serem essas variantes contemporâneas uma da outra só faz confirmar o clima de instabilidade que, desde Hoffmann, ganhava expressão na obra de diversos autores europeus. Porém, se no decorrer do século XIX essa grande dúvida assumiu diversas formas, na fase terminal desse processo a ênfase parece recair no obscurecimento da figura humana: no início do século XX -- e, em particular naqueles autores que antecipam o surrealismo, como Chirico e Apollinaire -- o que acaba prevalecendo é o tema da sombra como entidade independente. Em outras palavras: das inquietações que abalam o princípio da identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; da "mirada interior" que submete a percepção do real à ambivalência do onírico, passa-se à representação concreta dos sonhos.

Não será por outra razão que Breton e seus companheiros reconhecem o ponto de partida do "espírito moderno" tanto no romantismo alemão quanto no **roman noir** inglês: enquanto o primeiro se contrapõe à **mimesis** realista subvertendo as leis da percepção, o segundo autonomiza as imagens subjetivas, dando corpo à cena mental.¹⁸⁹ Tudo se passa como se a "descoberta" do inconsciente tivesse precipitado um processo de desrealização que, iniciando-se com a suspeita do simulacro da vida, termina por afirmar a vida do simulacro.

Rafael Argullol sugere hipótese semelhante num estudo sobre a paisagem romântica na pintura: se "os espaços oníricos do romantismo giram ao redor de uma nostalgia e uma insaciabilidade trágicas -- a 'Idade de Ouro' perdida, a totalidade inacessível -- nos surrealistas essa tragicidade vai dando lugar à obsessão do absurdo". Dessa forma, a luta e o enfrentamento que caracterizam os sonhos românticos são substituídos, nas obras do surrealismo, "por uma iconologia desolada na qual se reflete toda a impotência de quem se sente rodeado por um universo sem sentido".¹⁹⁰

A diferença essencial entre a paisagem surreal e a romântica estaria no fato de que "nesta, o homem vive a **consciência da cisão**, enquanto naquela parece ter desaparecido toda função humana. A **ausência do homem 'humano'** -- ou de seu rastro projetado -- é um

¹⁸⁹ A geração surrealista dedicará particular atenção à atmosfera gótica do **roman noir**, produzindo inúmeros textos sobre o tema. Esse interesse perpassa quase toda a obra de Breton, aparecendo desde o primeiro Manifesto de 1924 até o prefácio à edição francesa de 1954 do clássico de Maturin, Situation de Melmoth. Desenvolvemos o tema em "Quase plágio: o **roman noir**" in 34 Letras no. 3/4, Rio de Janeiro, 34 Literatura/Nova Fronteira, setembro de 1989, pp. 132-140. Ver também Annie Le Brun, Les châteaux de la subversion, Paris, Pauvert/Garnier, 1982.

¹⁹⁰ Rafael Argullol, La atracción del abismo, op. cit., p. 120.

elemento fundamental do paisagismo surrealista. Em seu lugar, o homem se apresenta ou totalmente desprovido de seus atributos -- de sua consciência ativa -- ou simplesmente eliminado". As obras de Ernst, Tanguy, Magritte ou Dali, ainda segundo Argullol, são povoadas por estranhas criaturas e inquietantes objetos, cujo denominador comum é a falta de vida, confirmando a desantropomorfização que se ultima nas cenas surreais.¹⁹¹

"Os espaços surrealistas sugerem uma `paisagem depois da batalha'. Comparados a eles os espaços românticos denotam uma comoção trágica, mas cheia de vigor; uma comoção de quem ainda se encontra no centro da batalha" -- conclui o autor de La atracción del abismo.¹⁹² Todavia, vale lembrar que a paisagem não fica deserta: conforme atesta o próprio Argullol, esse cenário é invadido por "estranhas criaturas e inquietantes objetos". Resta portanto investigar a natureza desses seres que passam a habitá-la, pois, se lhes falta vida humana, eles não deixam de reclamar certas qualidades sensíveis que distingüiam os desaparecidos na batalha.

Tal disposição já se encontra claramente delineada na iconografia metafísica de Giorgio de Chirico, que recorre insistentemente ao motivo da sombra -- colocado em

¹⁹¹ Id., Ibid., p. 121 (grifos do autor). Argullol analisa particularmente os quadros "Pintura grande que é uma paisagem" (1927) de Yves Tanguy, "A paisagem secreta" (1928) e "Meditações" (1936) de René Magritte, "Solidão paranóico-crítica" (1935) de Salvador Dali, e "Paisagem" (1953) de Max Ernst.

¹⁹² Id., Ibid., p. 122.

evidência pelo efeito da luz sobre monumentos, estátuas ou solitários transeuntes que habitam suas grandes praças públicas -- como se vislumbrasse um mundo no qual o homem se libera de todas as aparências humanas para se tornar, ele mesmo, apenas um espectro. Ao analisar "A angústia de partir" (1913-14), Argullol observa que, embora o quadro evoque algumas cenas portuárias das telas de Friedrich por apresentar um mundo paralisado, em Chirico este mundo está morto: "as duas pequenas sombras -- já que não se pode denominá-las figuras humanas -- permanecem anuladas pelo jogo dos volumes".¹⁹³

A mesma interpretação é sugerida num pequeno artigo publicado em 1930 na revista Documents, assinado por Georges Ribemont-Dessaignes. Porém, neste artigo, o escritor avança a hipótese ao observar que "mais que seres vivos, isso que entendemos como seres vivos, homens ou cavalos, [os personagens de Chirico] parecem objetos inanimados, mais mortos que os mortos, mas que retomam de forma estranha e da maneira mais surpreendente algumas prerrogativas da vida".¹⁹⁴ As sombras do pintor greco-romano -- freqüentemente projetadas por pessoas ou objetos exteriores ao quadro -- evocam os espectros que adquirem vida própria não obstante sua condição fantasmática.

Por certo, não é a vida humana que se afirma nas telas de Chirico, mas a "vida das coisas". Para representá-la, o pintor recorre ao artifício de intensificar a realidade através da falsificação das perspectivas, do deslocamento dos planos, da desproporção dos objetos ou da simples combinação de elementos incompatíveis. Suas sombras -- a exemplo do que se observa em "Les plaisirs d'un poète" (1912) -- são muitas vezes alteradas e reorientadas,

¹⁹³ Id., Ibid., p. 121.

¹⁹⁴ Citado em Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, Paris, Macula, 1995, p. 103.

criando uma aparente disparidade entre o reflexo e a hora indicada no relógio. Esses deslocamentos acabam por animar os objetos que, repousando num plano além da realidade objetiva, passam a ocupar seu próprio espaço e se tornam pura presença.

Assim como as imagens de Atget -- que Benjamin identificou como o precursor da fotografia surrealista --, também os quadros de Chirico "liberam os objetos de sua aura" para revelarem "uma condição em que o homem e seu ambiente se tornam estranhos um ao outro".¹⁹⁵ Ou, como o próprio pintor observou em Hebdomeros, recusando a *mimesis* como princípio de toda a representação: "É essencial que o pensamento se separe de tudo que nós chamamos de lógica ou significado, que se coloque em tal distância dos grilhões da humanidade, que as coisas apareçam sob uma nova luz, como se iluminadas por uma constelação ofuscante".¹⁹⁶

Essa intenção confirma-se sobretudo no emprego insistente do motivo do manequim que, para Chirico, representava uma metáfora do corpo humano ou, como sugere Giovanni Lista, "o meio de alcançar a 'coisa' que é referida como humana".¹⁹⁷ Com efeito, o manequim pode ser considerado como extensão dos motivos da sombra e da estátua na obra do pintor, inclusive por ser um tema ao qual ele recorre a partir de 1914, numa fase posterior à das grandes praças povoadas por monumentos e espectros. Com os manequins (fig.4), Chirico

¹⁹⁵ Walter Benjamin, citado por Giovanni Lista, De Chirico, traduzido por Eddie Crockett, Paris, Hazan, 1991, p. 85. Giovanni Lista observa, na mesma passagem, que a afinidade entre os bonecos de Chirico e os manequins fotografados por Atget também foi desenvolvida em textos de Robert Desnos e Roger Vailland sobre a poética surrealista.

¹⁹⁶ Citado em Giovanni Lista, De Chirico, op. cit., p. 79/82.

¹⁹⁷ Id., Ibid., p. 93.

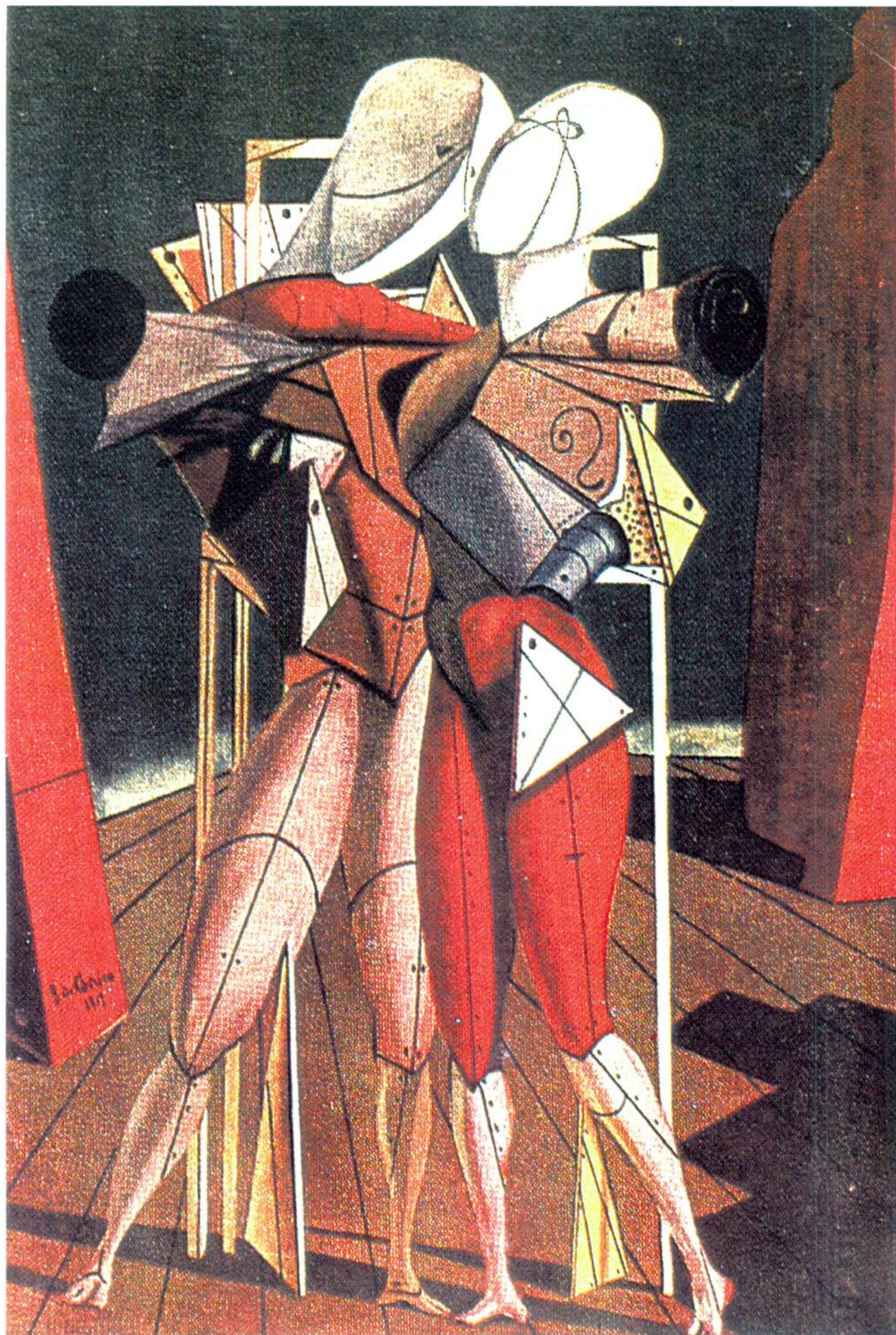


Fig. 4 - Giorgio de Chirico, *Hector et Andromaque* (1917).

trivializa as estátuas -- que, retiradas de sua base, perdem o aspecto monumental --, ao mesmo tempo em que concretiza as sombras, dando-lhes volume e cor.

Dessa forma, conclui Giovanni Lista, "tendo sido a enigmática sombra de uma presença invisível, depois a imagem espectral de uma estátua, o Homem agora, finalmente, alcança o **status** de 'coisa'".¹⁹⁸ Não é difícil perceber esse percurso ao acompanharmos a progressão do trabalho de Chirico, evidenciado também na série de auto-retratos pintados na fase metafísica. No "Portrait de l'artist par lui même", de 1910, ele se representa de forma realista, grave, pensativo, com a cabeça repousando sobre a mão; no quadro do ano seguinte, sua imagem de perfil -- petrificada sobre o fundo celeste, recortado ao longe por uma imensa torre -- lembra a efigie de um medalhão; finalmente, no "Autoportrait" de 1913, já não há mais vestígio humano de sua figura: dois pés de estátua cortados jazem sobre uma mesa, ao lado de uma parede escura onde encontra-se a enigmática inscrição de um grande "X".

Nesse mesmo ano, quando Chirico envia algumas de suas telas para o Salão dos Independentes, Apollinaire publica uma crítica com a seguinte observação: "A estranheza dos enigmas plásticos que o Sr. Chirico nos oferece ainda escapa a muita gente. Para retratar o caráter fatal das coisas modernas, este pintor emprega a mais moderna fonte de energia -- a surpresa".¹⁹⁹ Nessas telas, o poeta francês reconhece a nova disposição do espírito que libera os seres e objetos da tirania das aparências para lhes conferir uma realidade própria.

¹⁹⁸ Id., Ibid., p. 93.

¹⁹⁹ Citado por Dawn Ades in Dada and Surrealism reviewed, op. cit., p. 11.

Quando Apollinaire escreve essas palavras -- um século depois da publicação de O homem da areia de Hoffmann -- a integridade da figura humana parece sofrer fortes ameaças. As réplicas, que tanto inquietaram o século XIX, são substituídas pelos manequins que, "congelados na imobilidade de um espaço praticamente fechado, eliminam os últimos traços de potência carnal incorporados nas estátuas, resultando num corpo transformado em 'coisa'".²⁰⁰ Assim ocorre não só nos quadros de Chirico ou de Fernand Léger pintados nos anos 10, mas também em narrativas como Les chants de la mi-mort (1914) de Alberto Savinio -- pseudônimo de Andrea de Chirico, irmão do pintor --, cujo personagem central é uma espécie de boneco sem personalidade, nem rosto, olhos ou voz. Comparada a ele, Olímpia certamente figuraria como um autêntico ser humano.

Contudo, esses seres "mais mortos que os mortos", que Ribemont-Dessaignes diz reclamarem "algumas prerrogativas da vida", não geram sentimentos menos inquietantes que o aparecimento do autômato de Hoffmann. Num pequeno conto de Apollinaire, o personagem central é tomado de espanto ao deparar-se com uma sombra "que não dependia de corpo algum e avançava livremente, sozinha". Essa "sombra ensimesmada" não só teria se separado do corpo de um homem, mas a ele sobrevivia, vagando solitária pelas ruas de uma pequena cidade.²⁰¹

²⁰⁰ Giovanni Lista, De Chirico, op. cit., p. 89.

²⁰¹ Guillaume Apollinaire, "O passeio da sombra" in O Rei Lua, tradução de José Carlos Rodrigues, Lisboa, Vega, s/d, p. 67.

Ao segui-la, o personagem de O passeio da sombra percebe que ela é capaz de respirar e até mesmo de sentir o "inefável odor" das rosas plantadas num jardim público. Tomado de emoção, ele finalmente se dá conta "de que havia nela uma vida imortal" e, embora o mistério da sombra lhe escapasse, sua presença o faz compreender "quão vã é a morte, e que ela mal atenua a presença. Os que estão mortos não estão ausentes".²⁰² O espanto inicial dá lugar então a um sentimento terno e solidário para com o espectro: a sombra sem nome nem corpo, que parece triunfar sobre a morte, permanece interrogando os velhos enigmas humanos.

²⁰² Id., Ibid., p. 70-71.

- VI -

"Il faut des éléphants à têtes de femmes et des lions volants".

André Breton,
Les Champs magnétiques

A grande suspeita que pesa sobre a figura humana no imaginário moderno -- manifesta com singular vigor nos motivos do autômato e da sombra -- representa um passo decisivo em direção à transgressão das formas seculares do antropomorfismo. Quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, quando suas proporções deixam de servir como medida universal do cosmos, enfim quando os contornos da sua imagem são obscurecidos pela indagação de seus próprios limites, abrem-se novos espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos.

Tudo se passa, porém, como se essa transgressão do antropomorfismo dependesse inicialmente de uma exploração exaustiva da própria imagem do homem, num exame cruel de suas possibilidades.²⁰³ Tudo se passa como se fosse necessário levar a termo um projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres e matérias, num

²⁰³ Na sua definição usual, o antropomorfismo significa a atribuição da forma humana a tudo que originalmente não a possui, ou, mais abrangente, a interpretação de todo tipo de realidade por semelhança ou analogia ao homem. No caso da problematização aqui analisada, talvez fosse mais correto falar de uma crítica ao antropocentrismo, na medida em que ela coloca em questão a própria forma humana atribuída ao homem. É também o que sugere Georges Didi-Huberman em La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, op. cit., p. 37.

processo rigoroso cujo sentido último residiria em demonstrar a abominável hipótese de sua irreabilidade.

"Sabei que o homem, por sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de ampliar ainda mais suas fronteiras" -- alertava Lautréamont, um dos primeiros modernos a abandonar-se a tal aventura. Tendo por base esse princípio, a "ampliação das fronteiras" que se realiza nos Chants de Maldoror toma a condição natural do homem como ponto de partida de suas metamorfoses, na medida em que atenta ao fato dele poder viver "na água como o hipocampo; nas camadas superiores do ar como a águia marinha; e debaixo da terra como a toupeira, o bicho da conta e o sublime vermezinho".²⁰⁴

Dessa forma, o homem ducassiano não ultrapassa seus limites abrindo mão da condição biológica, mas tornando-a ainda mais ampla: segundo Bachelard, em Lautréamont "o homem aparece como uma soma de possibilidades vitais, como um 'superanimal'; tem toda a animalidade à sua disposição".²⁰⁵ Trata-se, portanto, da conquista de um potencial biológico variado, que permite ao ser humano habitar todas as pátrias imaginárias -- o ar, a terra, a água. Nessa "peregrinação indomável e retilínea", para utilizarmos as palavras de Ducasse, o homem realiza a totalidade animal.

Com esse procedimento, Lautréamont parece inaugurar uma nova disposição em relação à natureza, que consiste fundamentalmente em abolir as fronteiras convencionais entre seus diversos reinos. Depois dos acasalamentos monstruosos realizados por Maldoror -- e, algumas décadas mais tarde, das metamorfoses vividas por Gregor Samsa -- um **leitmotiv**

²⁰⁴ Lautréamont, Les chants de Maldoror, op. cit., p. 704.

²⁰⁵ Gaston Bachelard, Lautréamont, op. cit., p. 21.

invade a poesia e a pintura, notadamente o surrealismo: o animal habita o homem. A partir daí, a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno.

Contra os tratados de zoologia e de botânica, antigos ou modernos, que visavam a estabelecer uma perspectiva completa e limitada do universo, o surrealismo não cessa de opor outros métodos de investigação do mundo natural, propondo uma revisão radical do conhecimento sobre as espécies vivas do planeta. Ainda que tal revisão tenha por base uma sólida formação intelectual -- a biologia já fazia parte do horizonte cultural de vários autores ligados ao movimento, mesmo antes de sua fundação oficial -²⁰⁶ ela parece servir sobretudo como polo privilegiado de ataque.

A nova abordagem da natureza se constrói como negação das taxionomias tradicionais que têm como pressuposto a autosuficiência dos três reinos naturais. Breton é intransigente ao denunciar "os eloqüentes naturalistas presos ao visível e ao palpável, que frustram essa necessidade ardente e urgente que nos conduz não na direção do que vemos nos objetos sensíveis, mas na direção do que não vemos". Ao poeta cabe a tarefa de estabelecer os

²⁰⁶ Soupault era filho de um renomado médico francês; Aragon e Breton eram formados em Medicina, embora não tivessem se dedicado à prática da clínica como foi o caso de seus colegas Théodore Fraenkel, Jacques Boiffard, Pierre Mabille e Maurice Heine. Deve-se lembrar ainda a significativa contribuição de Jacques Lacan ao desenvolvimento do "método paranóico-crítico" nos anos 30.

novos critérios de reconhecimento dos seres vivos: "é preciso sair da boutique do naturalista", reitera Aragon, "para provar a vertigem da floresta virgem e reencontrar o caos primitivo".²⁰⁷

Será preciso também lançar mão de um método que despreze a noção de espécie biológica como categoria mental autônoma, para dar conta dos fenômenos invisíveis e instáveis da natureza. "A chave da prisão mental só pode ser encontrada na ruptura com as formas irrisórias do conhecimento: ela reside no jogo livre e ilimitado das **analogias**", insistirá Breton.²⁰⁸ Ao invés de valorizar o detalhe visível, o velho método analógico reabilitado pelo surrealismo pretende investigar o funcionamento global dos organismos animais, atendo-se às funções normalmente negligenciadas pela zoologia e pela botânica, tais como a camuflagem, o mimetismo e a simbiose.

Breton confirma tal intenção ao proclamar que "o bestiário surrealista, sobre todas as outras espécies, concede a primazia aos tipos fora de série, de aspecto aberrante ou indeterminado como o ornitorrinco, o louva-deus ou o tamanduá". Com efeito, tanto nos estudos consagrados ao universo animal -- a exemplo das análises de biologia comparada sistematizadas por Pierre Mabile --, quanto nas coleções e criações de diversos tipos de insetos, que incitam o grupo a inúmeras explorações, o interesse repousa sobretudo nas

²⁰⁷ Citados por Claude Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 42 e 40. As considerações que se seguem têm por base esse trabalho, um exaustivo exame das imagens da natureza no surrealismo, tema que o autor desenvolve também no artigo "Le sentiment de la nature chez les surréalistes" in L'Homme et la société, op. cit., pp. 157-171.

²⁰⁸ Id., Ibid., p. 42.

espécies irreduzíveis às classificações convencionais. "De resto, a idéia dos três reinos é um contrasenso absoluto" -- concluirá Breton.²⁰⁹

Em 1938, Kurt Seligmann participa da Exposição Internacional de Paris com uma colagem que tem por título Os animais surrealistas. Com suas dezessete vinhetas se destacando sobre os **grafitti** de um grande muro antigo, a encobrir quase por completo as silhuetas do farol e das duas chaminés de um transatlântico que escapam do lado direito da imagem, a colagem evoca o mito cristão da Arca de Noé, apresentando um grupo de animais que parece ter sido salvo de um naufrágio. O fato de "surgirem" esses animais de um muro, lembrando as figuras que surgem das frotagens de Max Ernst, também sugere a descoberta de um mundo subterrâneo revelado pela sensibilidade poética.

Na arca surrealista reúnem-se as espécies mais insólitas e ambíguas da zoologia -- notadamente as que realizam de forma concreta a junção dos reinos --, como que constituindo um catálogo dos animais reabilitados pelo movimento. Na verdade, o trabalho de Seligmann pode ser considerado um resumo da fauna surreal, ao mesmo tempo em que atualiza o propósito de "reconstruir a arca", afirmado por Breton dez anos antes, num comentário às colagens de Ernst.²¹⁰

²⁰⁹ Id., Ibid., p. 39 e 40.

²¹⁰ André Breton, "Avis au lecteur pour 'La Femme 100 têtes' de Max Ernst" in Point du jour, op. cit., p. 65 (grifo do autor).

Em primeiro plano repousa, ajoelhado, um louva-deus -- o inseto-fetiche do movimento -- numa posição que lembra, ao mesmo tempo, o ato religioso da oração e o violento ataque nupcial que caracteriza as fêmeas da espécie. A ele segue-se um ornitorrinco -- o "mamífero com bico de canário" --, e um tamanduá -- o "grande quadrúpede aerófago" --, animais cuja "interpretação hieroglífica permanece sendo a mais difícil", conforme Breton.²¹¹ Complementando esse tríptico maior, a colagem ainda apresenta o cavalo-marinho, a girafa, o camaleão, a toupeira, a anta e o tatu, ao lado de tipos raros de pássaros, borboletas, rinocerontes, focas e moluscos.

Se o gabinete de ...história natural dos surrealistas é fundamentalmente composto por esses "pesadelos dos zoólogos" reunidos no trabalho de Seligmann, a eles vem se somar ainda uma infinidade de outros seres "fora de série", a exemplo das plantas carnívoras, dos vagalumes, das pérolas, dos corais, das larvas, dos parasitas ou dos micróbios. Trata-se de um conjunto orgânico *sui generis*, por pressuposto "inclassificável" e, por isso mesmo, impossível de ser catalogado através de qualquer critério seguro: "a flora e a fauna do surrealismo são inconfessáveis", certifica o primeiro Manifesto.²¹²

Assim concebida, a zoologia surreal parece dar continuidade ao projeto de "ampliação de fronteiras" esboçado nos Chants de Maldoror. À multiplicação das possibilidades vitais do homem, tendo em vista sua capacidade biológica de ultrapassar os limites humanos, os signatários do Manifesto fazem eco estendendo tal capacidade ao

²¹¹ Citado por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 47.

²¹² André Breton, Manifeste du surréalisme, in Œuvres complètes, vol. I, op. cit., p. 340.

conjunto dos seres vivos, todos movidos pela mesma "repugnância ao repouso" que Bachelard identifica em Maldoror. As espécies insólitas que compõem a inconfessável fauna de Breton -- aqui sempre ampliada à flora e aos minerais -- supõem igualmente um caos primitivo cujos elementos vivem em constante metamorfose.

Não é por outra razão que na "arca" e na "floresta virgem" -- motivos da fábula cristã das origens, revisitados com frequência pelos autores do movimento -- os "animais paradoxais" como o louva-deus e o ornitorrinco figuram como seres ancestrais, evocando uma "regressão abismal às origens do mundo".²¹³ Nesse caos primitivo, diz Bachelard, "os seres se contaminam uns aos outros": a fusão entre pássaros e peixes, tema bíblico recorrente na imaginação poética, é um testemunho dessa operação primordial da natureza.²¹⁴ Com efeito, tal processo de "contaminação dos seres" -- que Benjamin Péret e Paul Éluard parecem sintetizar no provérbio "Os elefantes são contagiosos" --²¹⁵ representa a base sobre a qual o grupo constrói a sua "história natural".

Dos parasitas às baleias, dos vermes aos elefantes, nenhum ser vivo -- incluindo o homem -- escapa ao princípio soberano da metamorfose. Se Breton e seus companheiros dão

²¹³ Conforme Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 46. Vale lembrar que o caráter ancestral do ornitorrinco já aparece formulado nos tratados evolucionistas da segunda metade do século XIX que, como veremos a seguir, os surrealistas bem conheciam. Segundo Haeckel, "pela sua estrutura, o ornitorrinco é, de todos os mamíferos conhecidos, aquele que mais se aproxima da forma ancestral da classe inteira". Citado por Jean Brun, A mão e o espírito, tradução de Mario Rui Almeida Matos, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 48, nota 51.

²¹⁴ Gaston Bachelard, Lautréamont, op. cit., pp. 40-43.

²¹⁵ Citados em André Breton, Diccionario del surrealismo, tradução de Miguel Haslan, Buenos Aires, Renglón, 1987, p. 32.

continuidade ao projeto manifesto na obra de Lautréamont é porque ele se orienta inequivocamente pela dinâmica das transformações. Por essa razão, as únicas ciências consideradas capazes de fornecer as chaves do conhecimento sobre um universo em constante metamorfose são o evolucionismo e a psicanálise: aos olhos dos surrealistas, o devir orgânico que fundamenta as descobertas de Darwin guarda profundas afinidades com as mutações das pulsões inconscientes reveladas por Freud.²¹⁶

Menos que uma adesão a essas doutrinas, o que se observa é sua adaptação à expressão poética do movimento: o evolucionismo, afirma Maillard-Chary, é percebido pelo grupo "como uma teoria aberta e concretamente indutiva, mais próxima da poesia-vidência por eles defendida do que qualquer outra ciência da época, à exceção da psicanálise".²¹⁷ Na verdade, o que interessa a eles não são as teorias em si, mas certos resultados de suas demonstrações – como, por exemplo, a simbiose a flora e a fauna no caso das plantas carnívoras – que propõem um devir orgânico alheio à teleologia antropomórfica das origens.

Semelhante atitude manifesta-se em relação à psicanálise, de ressonância imediata no movimento.²¹⁸ Para os surrealistas, as teses de Freud sobre o inconsciente também conferem

²¹⁶ Se Breton e seus companheiros recorrem a uma pluralidade de fontes para fundamentar sua "história natural" -- incluindo as revistas de vulgarização das ciências como a popular La Nature, origem de inúmeras colagens textuais e iconográficas --, é sobretudo nas descobertas científicas efetuadas a partir de Darwin e Freud que eles encontram explicações mais afinadas com suas propostas. Na zoologia surreal convergem, sem constringimento, o mero espírito de curiosidade e as novas teorias decorrentes das conquistas decisivas do transformismo, do evolucionismo e da psicanálise.

²¹⁷ Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 3.

²¹⁸ Sabe-se que os surrealistas demonstram grande interesse pelas teses de Freud sobre as neuroses infantis, as manifestações

primazia ao "invisível", privilegiando a instabilidade dos fenômenos: à vertente diacrônica do evolucionismo corresponde a vertente sincrônica da psicanálise, esta revelando as configurações mentais que resultam de um mesmo princípio encontrado na natureza. Assim, a vertiginosa "floresta virgem" de onde ecoa o "caos primitivo" também revela uma paisagem interior do homem, conforme Breton precisou num comentário aos quadros do **douanier** Rousseau: "A selva, inalienável propriedade do subconsciente".²¹⁹

Seduzidos pela plasticidade das imagens geradas pelos sonhos e nelas reconhecendo a atividade permanente do desejo, os surrealistas ampliam sobremaneira os domínios do inconsciente, estendendo-o a todo o universo sensível. Com isso, "a referência espectral acaba por triunfar sobre a ditadura do 'sujeito' ou sobre a antinomia 'mundo interior'/mundo exterior', impondo-se como ferramenta do conhecimento universal".²²⁰ Assiste-se aqui ao triunfo das operações subterrâneas que asseguram a simbiose dos reinos, devolvendo o homem aos domínios da natureza e apagando toda a diferença entre o inconsciente mental e o inconsciente físico: "La nature est mon inconscient" -- dirá Aragon, numa frase conclusiva.²²¹

fóbicas, e particularmente sobre o "fantasma do abutre" em Leonardo da Vinci, fazendo dessas descobertas um instrumento de suas investigações poéticas. Sobre as aproximações e as diferenças entre o surrealismo e a psicanálise, ver Jacqueline Chénieux-Gendron, O surrealismo, op. cit., pp. 205-210. Sobre a ressonância da tese do "fantasma do abutre" ver Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., pp. 124-126.

²¹⁹ Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 3.

²²⁰ Id., Ibid., p. 125. Tal concepção está na base da "interrogação da matéria", que precipita a criação das frotagens de Max Ernst -- na série significativamente intitulada Histoire Naturelle (1925) --, assim como nos "devaneios anatômicos" de Hans Bellmer, que dão origem aos "anagramas do corpo" de suas bonecas.

²²¹ Id., Ibid., p. 4.

Amplia-se o bestiário: aos animais de aspecto aberrante e indeterminado encontrados na natureza vêm se acrescentar uma série de criaturas enigmáticas, criadas pela imaginação. Sátiros, minotauros, dragões e outras figuras mitológicas passam a povoar a paisagem surreal ao lado de espécies desconhecidas como pombos de três cabeças (Hugnet), répteis metálicos (Crevel), cobras-centauros (Arp), leopardos cósmicos (Desnos), abelhas gigantes (Vitrac), ou mulheres fosforescentes (Aragon).

Intensificam-se as contaminações: o bestiário natural do surrealismo, constituído essencialmente pelos "animais paradoxais", tem como extensão lógica a "formação de novos seres, não menos híbridos ou monstruosos que o agave, a esfinge ou o aptérix", conforme observou Breton.²²² Isso porque o princípio da metamorfose que rege a "floresta virgem" revela-se ainda mais operante na "selva subconsciente": a imaginação, diz Bachelard, "só compreende uma forma quando a transforma, quando lhe dinamiza o devir e quando a apanha no fluxo da causalidade formal, do mesmo modo que um físico só compreende um fenômeno quando o apanha no fluxo da causalidade eficiente". Desse modo, "a metamorfose torna-se função específica da imaginação" -- conclui o filósofo.²²³

Assim como ocorre com as sombras -- que, separadas dos seus corpos originais, terminam tornando-se seres autônomos --, também os animais surrealistas clamam por uma

²²² Citado por Maillard-Chary, "Le sentiment de la nature chez les surréalistes", op. cit., p. 166.

²²³ Gaston Bachelard, Lautréamont, op. cit., p.123.

vida própria, independente das forças da natureza. Porém, se as sombras ainda guardam reminiscências de seu protótipo, não obstante sua susceptibilidade à deformação, os seres imaginários parecem cada vez mais afastados da silhueta humana. No bestário teratológico, a figura do homem surge sempre combinada a formas animais, reiterando a hipótese de que "a necessidade de **animalizar** está na origem da imaginação".²²⁴

Na grande rede de metamorfoses, todavia, os animais representam um suporte transitório, submetendo-se aos jogos de equivalências que repudiam a permanência das formas. Como se reatualizassem continuamente o propósito de "reconstruir a arca", Breton e seus companheiros lançam o protótipo do animal monstruoso "por natureza" à vertigem das analogias mentais, precipitando o intenso processo de deformação que está na origem das "formas híbridas, nas quais toda a emoção humana tende a se projetar".²²⁵

Operação privilegiada da imaginação surreal, a atividade combinatória realiza, como nenhuma outra, a intenção de "aproximar realidades distantes". Dela resultam os híbridos por excelência – a exemplo das "moscas-mulas" de Aragon, das "sardinhas-borboletas" de Péret, dos "morangos-rouxinóis" de Éluard ou dos "ursos-folhas" de Masson – que concretizam a definição de imagem poética do movimento. A justaposição de elementos não se restringe contudo ao mundo natural: a contaminação estende-se aos objetos inanimados que, combinados a outras realidades, também passam a reclamar "algumas prerrogativas da vida".

No catálogo da Exposição Surrealista de Objetos, realizada em maio de 1936, "cofres-crisálidas", "torres girafas" e outros objetos híbridos repousam à margem de um ovo

²²⁴ Id., Ibid., p. 42 (grifos do autor).

²²⁵ Breton, citado por Maillard-Chary, "Le sentiment de la nature chez les surréalistes", op. cit., p. 166.

gigante de Aepyonis, imensa ave pré-histórica, formando uma imagem que sintetiza o começo do mundo e a incubação dos prodígios. A apresentação de Breton atenta para o fluxo e refluxo das precipitações orgânicas que estão na origem dessa imagem: "Os seres-objetos (ou objetos-seres) se caracterizam pelo fato de obedecerem a uma transformação contínua e testemunharem a eternidade da luta entre as potências agregantes e desagregantes que reivindicam a verdadeira realidade da vida".²²⁶

A multiplicação de formas que decorre de tal processo tende, portanto, a ampliar o procedimento básico da combinatória -- que reside fundamentalmente na justaposição de "duas realidades" --, tornando mais complexa a "formação dos novos seres". Respondendo ao imperativo dos avatares, o surrealismo conclui seu inventário de espécies raras e fantásticas com uma série de criaturas que, justamente por sua complexidade, parecem resumir o sentido último de seu bestiário. Nessa passagem, o híbrido cede lugar ao monstro.

"Não sabíamos nós, de longa data, que o enigma da esfinge diz muito mais coisas, e bem diferentes, do que parece dizer?" -- a questão de Breton revela o interesse que a figura da esfinge suscita na consciência surreal.²²⁷ Mais ainda, ela manifesta a determinação dominante no grupo de propor novas interpretações para os enigmas colocados pela legendária criatura.

²²⁶ Citado por Maillard Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 189.

²²⁷ Id., Ibid., p. 197.

No capítulo da teratologia os surrealistas normalmente se rendem aos tipos mais tradicionais da mitologia, fixando-se sobretudo nas imagens da sereia, do minotauro e da esfinge. Todavia, isso não significa uma retomada do repertório clássico em torno desses mitos: pelo contrário, nessa tópica o poder da referência antiga diminui sensivelmente para dar lugar às imponentes figuras simbólicas que, por seu caráter monstruoso e enigmático, parecem tramar intensos laços com a sensibilidade moderna.

A reinvenção dos monstros passa, portanto, pela dessacralização das tradições que os sustentam na qualidade de "uma simbólica acabada": "Nós dispensamos os tesouros da imaginação. Figurar a esfinge como um leão com cabeça de mulher pode ter sido poético outrora. Espero que uma verdadeira mitologia moderna esteja em formação" -- confirmará Breton.²²⁸ Recusando as formas fixadas pelo modelo grego, os surrealistas não poupam esforços para denunciar o "erro da esfinge", criatura que, isolada nas areias do deserto, bloqueia o vôo da imaginação e interdita o acesso à "verdadeira vida".

Ao comentar uma tela de Picasso, La femme en chemise, Éluard evoca a figura mitológica -- "A massa enorme e escultural dessa mulher em sua poltrona, a cabeça grande como a da Esfinge, os seios cravados no peito" -- numa comparação que acaba por apagar definitivamente as referências antigas: "o rosto de traços miúdos, a cabeleira ondulada, a axila deliciosa, as costelas salientes, a camisa vaporosa, a poltrona doce e confortável, o jornal cotidiano". O mesmo se passa com a interrogação de Édipo, dessacralizada tanto pela reversão de papéis, como registra Picabia -- "Eu interrogo a Esfinge: ela me diz ter inventado o deserto"

²²⁸ André Breton, Les pas perdus in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 251.

-- quanto pelo rebaixamento do enigma mortal em prosaica adivinha, conforme a equação proposta por Éluard: "Quem fica mais contente consigo mesmo, mais seguro da eficácia de sua inteligência, Édipo ou a Esfinge?".²²⁹

Contudo, como observa Maillard-Chary, o ataque dos surrealistas não visa "o mito enquanto tal, mas a convenção milenar e o esteticismo exasperante que continua a alimentar o culto dos Antigos".²³⁰ Reinventada como figura da mitologia moderna, a nova esfinge também obedece à dinâmica dos avatares, desdobrando-se em diversos seres ou objetos -- sejam homens ou mulheres, pedras ou borboletas -- para, nessa condição, revelar as múltiplas faces do Enigma.

Em Poisson soluble o monstro aparece sob a forma de um inseto gigante que semeia pânico pelos arredores da Bastilha: "Naquele tempo tratava-se de uma enorme vespa que, toda manhã, descia o **boulevard** Richard-Lenoir cantando em altos brados e propondo enigmas às crianças". O local de onde surge "a pequena esfinge moderna" remete à fundação da própria modernidade e ao propósito de criação de uma mitologia que lhe corresponda. Depois de ter feito muitas vítimas, a vespa retorna sob o aspecto de uma bela mulher e, "após olhar detidamente para mim, sem dúvida com o objetivo de me fazer testemunhar sua irônica surpresa, aproximou-se e cochichou em meus ouvidos: 'Eu volto'".²³¹

²²⁹ Citados por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 200 e 203.

²³⁰ Id., Ibid., p. 203.

²³¹ André Breton, Poisson soluble in OEuvres complètes, vol. I, op. cit., p. 353.

A imagem retorna em inúmeros textos e sob os disfarces mais diversos, mas quase sempre ambientada no cenário cosmopolita. Em Les vases communicants, Breton identifica a esfinge numa mulher cujos fascinantes olhos cor de violeta desviam sua atenção durante um passeio pelas ruas de Paris; o mesmo ocorre logo no início de Le paysan de Paris, quando Aragon evoca "as esfinges desconhecidas que não interrompem o caminhante sonhador, a menos que ele as encontre em sua distração meditativa, que não lhe propõem questões mortais. Mas se souber adivinhá-las, esse sábio que então as interroga terá diante de si, graças a aqueles monstros, seus próprios abismos para sondar novamente".²³²

Não é de estranhar que os dois amigos terminem por sucumbir à mesma aparição, pressentida nas suas peregrinações pela cidade e intensamente perseguida, conforme confidencia Breton em Nadja ao recordar "o apelo irresistível que nos levou, a Aragon e a mim, a retornar aos mesmos pontos onde nos havia aparecido aquela verdadeira esfinge sob a aparência de uma encantadora jovem passando de uma calçada a outra, a interrogar os transeuntes".²³³ Com efeito, a trama sinuosa do livro, marcada pela trajetória errante de seus protagonistas, repousa sob o signo de uma busca incessante que jamais encontra seu termo final. A cena se repete num dos artigos de Les pas perdus -- significativamente intitulado "L'esprit nouveau" --, no qual os mesmos amigos, por "não poderem renunciar a conhecer a palavra do enigma", percorrem em vão um bairro de Paris à procura de uma desconhecida.²³⁴

²³² Louis Aragon, Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

²³³ André Breton, Nadja in Oeuvres complètes, vol. I, op. cit., p. 691.

²³⁴ André Breton, Les pas perdus, op. cit., p. 259.

Assim, se a esfinge não tem rosto, se também ela não pode ser identificada pelo "visível" e pelo "palpável", seu reconhecimento é inequívoco quando, por um retorno às fontes do mito, ela revela sua "alma errante". Tema recorrente em diversas obras do surrealismo, e onipresente em Nadja, que conclui a evocação nostálgica da misteriosa esfinge ao constatar "a falta de resultados dessa perseguição que o passar do tempo devia tornar sem esperança -- foi em meio a tudo isso que, de repente, Nadja surgiu".²³⁵

"Depositária do sentido da vida, a mulher-esfinge orienta o curso da caminhada" -- sugere Maillard-Chary ao observar a predominância do monstro feminino no imaginário surreal.²³⁶ Novamente é Breton que atesta essa presença num álbum de Man Ray em que os diversos retratos de mulheres "refletem inconscientemente a existência humana naquilo que, para nós, é e continuará sendo seu último estágio": nos contrastes entre as fisionomias fotografadas, nos seus traços múltiplos e contraditórios, o que se revela enfim é "o ser único através do qual [Man Ray] nos oferece a visão do último avatar da Esfinge".²³⁷

Plural e insaciável, as vezes essa criatura se imobiliza por um momento para "interromper o caminhante sonhador" e postá-lo diante dela, numa atitude amorosa que lembra

²³⁵ André Breton, Nadja, op. cit., p. 691.

²³⁶ Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 205.

²³⁷ André Breton, "Les visages de la femme" in Point du jour, op. cit., p. 161.

o quadro de Gustave Moreau, Édipo e a Esfinge (1864), em que o monstro está agarrado ao peito do herói. A esfinge surreal evoca amiúde a mulher amada, em cujos avatares o poeta reconhece "o ser único" que resume os mistérios do mundo: "representando todo o real, a mulher é sucessivamente a natureza, a mãe consoladora, a musa ou a mediadora; ela pode transformar-se também na rebelde, na perturbadora -- neste caso ela se chamará Germaine Berton ou Violette Nozière; algumas vezes ainda ela se faz de súcubo; e noutras ela chega mesmo a apossar-se do papel e dos atributos do homem".²³⁸

Mas a esfinge, feminina por essência, também representa frequentemente a portadora da morte, como bem expressa um verso de Paul Éluard: "Doce monstro, tu carregas a morte no teu bico".²³⁹ Neste caso, é a **femme fatale** que reaparece, ostentando os mesmos poderes funestos que a Salomé do **fin-de-siècle**, e sugerindo igualmente um significativo retorno às origens do mito.

Os monstros pintados por Léonor Fini parecem conservar o sentido que os antigos egípcios lhe conferiam: em La bergère de sphinx (1941), a pastora é uma mulher feroz,

²³⁸ Henri Béhar e Michel Carassou, Le surréalisme, op. cit., p. 142. Quanto às mulheres citadas nessa passagem vale lembrar que Germaine Berton foi a militante anarquista que matou um panfletista da monarquia em 1923, e Violette Nozière foi uma assassina acusada de envenenar o próprio pai, ambas homenageadas como grandes figuras heróicas em diversos textos do movimento. Sobre o tema da mulher amada no surrealismo, além da excelente compilação dos autores acima citados no capítulo "L'Amour" (pp. 119-155), ver também o estudo de Xavière Gauthier, numa perspectiva feminista radical que denuncia a "idealização misógina" da mulher pelos autores do grupo, in Surréalisme et sexualité, op cit.. O tema ainda será objeto de análise no próximo capítulo, ao retomar as críticas frontais de Bataille ao "ideal" de mulher do surrealismo.

²³⁹ "Doux monstre tu tiens la mort dans ton bec" -- verso do poema "Rencontres" de Paul Éluard em Le livre ouvert, citado por Xavière Gauthier, Surréalisme et sexualité, op. cit., p. 194.

protegida por um grande casco de escaravelho que deixa entrever seus olhos ameaçadores e sua cabeleira, abundante como a crina de um cavalo. O rebanho de esfinges reunido ao seu redor, composto de mulheres selvagens com corpo de leão, repousa imóvel sobre uma paisagem sinistra onde misturam-se flores despedaçadas e pedaços de esqueletos humanos. Da mesma forma, em Sphinx Amalburga (1942), o monstro parece dotado de terrível poder diante do frágil jovem que, adormecido em seus joelhos, lembra uma presa capturada e morta.

A criatura funesta reaparece ainda numa das espécies mais recorrentes do bestiário surrealista, a "esfinge Atropos", uma borboleta cujo torax lembra as formas de uma caveira. O "inseto porta-morte", conforme a definição de Aragon, evoca muitas vezes a imagem da mulher em movimento -- símbolo da "alma errante" -- oscilando entre o encanto e a crueldade, como na descrição de Wolfgang Paalen: "As mulheres circulavam, no lugar de suas cabeças se abria enorme a esfinge da noite". É também ela que surge, gigantesca e mortífera, no final de Un chien andalou, revelando a obsessão de Buñuel pela "grande e obscura borboleta noturna com a caveira entre as asas".²⁴⁰

Numa das variantes mais expressivas do motivo -- a colagem "Rencontre de deux sourires" incluída em Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst (1922) -- uma mulher sentada, em posição solene e servida por um criado com cabeça de pássaro, tem seu rosto substituído pela "esfinge Atropos" de cabeça para baixo (fig. 5). Como que formando uma "imagem-advinha", a colagem retoma o argumento central da coletânea: a

²⁴⁰ Citados por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 208 e 209.



Fig. 5 - Max Ernst, *Rencontre de deux sourires* (1922).

crise edipiana na modernidade. Signo da morte, neste caso a caveira invertida parece apresentar uma nova face da impotência humana.

Mas se tal esfinge insiste em afirmar sua condição de mito moderno – denunciando a vã ambição daqueles que "formulam enigmas eternos aos antiquários que passam" –,²⁴¹ ela não deixa de reatualizar com vigor o tema original da lenda, trazendo-o para o século XX. Com isso, a colagem de Éluard e Ernst nos remete ao herói que, um dia, teria derrotado o monstro. Resta indagar o que é feito de Édipo.

Segundo a interpretação clássica de Hegel, no pensamento ocidental Édipo representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega, "conhece-te a ti mesmo". Ao responder à interrogação enigmática da esfinge, lançando-a ao abismo, o herói vence a opacidade das formas monstruosas projetadas pelo espírito nas quais "subsiste o respeito diante da interioridade obscura e obtusa da vida animal que resiste à reflexão".²⁴²

Os seres ambíguos e misteriosos da arte egípcia constituem, ainda segundo o filósofo alemão, o discurso enigmático por excelência; nelas é o próprio espírito que surge como monstruoso, participando ao mesmo tempo das qualidades humanas e animais: "tem-se a

²⁴¹ Max Ernst, "Los infortunios de los imortales revelados por Paul Éluard y Max Ernst" in Escrituras, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982, p. 110.

²⁴² G.H.F. Hegel, Esthétique, tradução de S. Jankévich, Paris, Aubier, 1944, tomo II, p. 163.

impressão de que o espírito humano deseja se livrar da força brutal e obtusa sem conseguir romper por completo os laços que o unem e reúnem àquilo que ele não é". Por isso, os monstros encontrados nos antigos símbolos egípcios "contêm implicitamente muito, explicitamente pouco": ou seja, "são trabalhos que foram realizados com o objetivo de obter conhecimentos sobre si mesmo, mas que permaneceram a meio caminho desse objetivo".²⁴³

Na medida em que "faz do símbolo um enigma", a esfinge "constitui a essência mesma do simbolismo", evocando um estágio do pensamento em que as formas ambivalentes e obscuras ainda não teriam sido superadas.²⁴⁴ Se a esfinge interroga o espírito é porque ela mesma, na qualidade de monstro, se constitui enquanto um enigma: inferior ao conceito, o símbolo revelaria uma ambigüidade de base, manifesta numa busca de consciência que não se completa e, dessa forma, reitera o mistério subjacente à vida animal. Nesse sentido, a esfinge representaria o oposto de Édipo: ela é hostil ao homem e à humanidade.

Ora, quando Édipo destrói a esfinge, não é apenas o monstro em si que sucumbe ao espírito humano, mas tudo aquilo que ele representa enquanto "símbolo do simbolismo", conforme precisou Hegel.²⁴⁵ Com esse ato, o herói supera o estágio simbólico para elevar-se ao plano conceitual do pensamento. Ao eliminar as formas monstruosas, inadequadas à vida humana, ele conquista "um conhecimento que só se obtém pelo espírito": a consciência de si resulta de um processo de depuração das formas que parte da negação da animalidade. Não se trata, pois, de um homem que alarga suas fronteiras compartilhando a mesma natureza dos

²⁴³ Id., *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁴ Id., *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁵ Id., *Ibid.*, p. 72.

animais, mas o contrário: Édipo funda um domínio próprio e exclusivo no qual "o espírito recebe uma existência sensível e natural que lhe é adequada".²⁴⁶

Nada mais distante do Édipo que resta na mitologia surrealista que as formulações de Hegel. Aliás, o que efetivamente resta do herói grego é muito pouco: embora evocado com alguma frequência nas colagens de Max Ernst e nas gravuras de Kurt Seligmann, não raro numa atitude esquiva e receosa, sua aparição é sempre eclipsada pela esfinge. Reduzido à galeria dos símbolos mais corriqueiros da modernidade -- como confirma o título de uma colagem de La femme 100 têtes: "A esfinge e o pão de cada dia visitam o convento" --²⁴⁷ Édipo ocupa aqui uma posição insignificante, contrariando sua ênfase no pensamento moderno.

Antes de mais nada, como observa Maillard-Chary, aos olhos dos surrealistas o vencedor da esfinge figura como o grande precursor de um despotismo masculino que tem, como corolário, o triunfo da razão e da consciência de si sobre o caos primitivo. Isso bastaria para colocá-lo às margens de uma mitologia que exalta a figura feminina como signo augural do "espírito novo": "Os monstros, tendo negado o estado de peixe, de leão, de águia, enfeitam-se com as formas de mulher. Sereia. Esfinge. Dragão".²⁴⁸

À reabilitação da esfinge na cosmologia surreal corresponde a condenação definitiva de Édipo: "eu sempre me admirei -- diz Breton numa entrevista -- com a insignificância

²⁴⁶ Id., *Ibid.*, p. 151.

²⁴⁷ Max Ernst, La femme 100 têtes in Escrituras, op. cit., p. 140.

²⁴⁸ Roger Vitrac citado por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 211.

daquela interrogação diante da qual Édipo assume grandes ares... Mas ela nos leva ao coração do mito grego, mais precisamente a uma das primeiras maquinações que tendem a persuadir o homem de que ele é o senhor da sua situação, que nada pode superar seu entendimento ou bloquear seu caminho, a envaidecê-lo, enfim, fazendo-lhe valer dos meios de elucidação dos quais dispõe, à custa de lhe ocultar o sentido de seu próprio mistério".²⁴⁹

Muito mais mobilizador que o suposto enigma decifrado por Édipo, é no tríptico polinésio de Gauguin -- "De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?" -- que os surrealistas encontram as autênticas interrogações humanas: "Nessa tripla questão reside o único enigma verdadeiro diante do qual aquele colocado pela lenda na boca da esfinge torna-se uma formulação ridícula". Mais ainda: longe de pretender dar uma resposta à questão como fez o herói grego, a regra geral do grupo sempre foi, como observou Vitrac, "recusar-se a qualquer expediente que deixe de provocar a interrogação inesgotável da esfinge e manter-se na situação de adivinhá-la".²⁵⁰

Manter o estado de interrogação significa manter o mistério das formas monstruosas, em consonância com a afirmação de Jarry que em 1895 já pontificava: "chamo monstro toda beleza de origem inesgotável".²⁵¹ Nesse retorno ao símbolo revela-se o desejo de conservar

²⁴⁹ Citado por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 210. Essa passagem de Breton sugere uma discordância das interpretações freudianas em relação ao mito de Édipo que, aliás, ele já havia enfatizado num artigo de Le pas perdus, ao denunciar o "déterminisme bleu du professeur Freud". Ver André Breton, "Interview du professeur Freud" in Le pas perdus, op. cit., p. 255.

²⁵⁰ Citado por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 210 e 211.

²⁵¹ Id., Ibid., p. 178.

intacto o caos primitivo da "floresta virgem" e da "selva mental" de onde surgem os monstros, pelo menos até que uma verdadeira solução para o enigma seja vislumbrada. E, por certo não teria sido Édipo a formulá-la: "nós não pretendemos de forma alguma codificar o espírito moderno e, pelo prazer do enigma, voltar as costas àqueles que tencionam resolvê-lo. Que venha o dia em que, decifrada, a esfinge se lançará ao mar. Mas até agora só apareceram simulacros".²⁵²

Entendem-se, portanto, as razões pelas quais o grande herói do pensamento moderno é, aqui, reduzido à bagatela de "pão de cada dia" e a simulacro de si mesmo. Diante disso, não causa surpresa o fato de Édipo jamais aparecer em pé na iconografia surrealista, mas sempre sob uma forma amputada ou mortificada. É significativo que a transmutação moderna do herói mantenha uma só característica da figura mítica original: o corpo mutilado.

²⁵² André Breton, "Marcel Duchamp" in Les pas perdus, op. cit., p. 270.

- VII -

"... d'une façon ou de l'autre, à une époque ou à l'autre, l'espèce humaine ne peut pas rester froide devant ses monstres".

Georges Bataille,
"Les écarts de la nature"

Mutilado, o homem torna-se uma figura monstruosa. A perda da integridade corporal -- pela supressão de algum órgão ou privação de qualquer capacidade natural -- tende a transformá-lo numa criatura imperfeita e indeterminada, aproximando-o dos seres ambíguos criados pela imaginação. Numa reversão perturbadora, o corpo do mutilado traz a forma monstruosa para os domínios da vida real: evidenciado no próprio homem, o monstro deixa de ser fantasia dos bestiários imaginários para tornar-se signo do possível.

Nos tratados ocidentais de teratologia, antigos ou modernos, os mutilados e deformados figuram quase sempre como um capítulo obrigatório. Entre os monstros biológicos incluem-se com frequência os anões, os corcundas, os cegos, os aleijados e outros portadores de defeitos físicos; entre os seres imaginários destaca-se igualmente uma série de criaturas às quais faltam um ou mais órgãos. Tudo se passa como se houvesse uma continuidade entre as formas monstruosas e as imperfeições anatômicas, de modo que as deformidades do corpo humano parecem estar na origem da própria idéia de monstro.

Entre as diversas definições de monstro, uma das mais frequentes consiste em considerá-los "seres inacabados" ou, como prefere Kappler, "seres a quem falta algo de

termo de intensa significação para Georges Bataille (fig.6). Não deixa de ser expressivo que essa concepção continue sendo operante em distintas condições históricas: em que pese o grande intervalo entre épocas, certas definições de seres monstruosos que figuram nos tratados do século XVI guardam bastante proximidade com a de Lucrecio.²⁵⁵

O mais conhecido desses tratados talvez seja Des monstres et prodiges, escrito em 1573 por Ambroise Paré, que realiza uma das primeiras compilações ocidentais visando a sistematizar o conhecimento sobre tais criaturas. O ponto de partida de Paré, explicitado no primeiro prefácio à obra, reside na idéia de monstro como "coisas que aparecem contra o curso da Natureza" (fig. 7). Talvez por julgar excessivamente genérica sua definição inicial, no segundo prefácio datado de 1579, o autor a substitui por "coisas que aparecem além do curso da natureza", estabelecendo ainda uma distinção — que sugere igualmente uma aproximação — entre "monstros", "prodígios" e "mutilados".²⁵⁶

Ainda assim, na escala estabelecida por Paré as fronteiras que separam os três tipos de criaturas permanecem um tanto turvas: os prodígios são "coisas totalmente contrárias à natureza" e os mutilados "são cegos, zanolhos, corcundas, coxos ou os que têm seis dedos na mão ou nos pés, ou menos de cinco, ou juntas unidas, ou braços muito curtos, ou o nariz muito encravado como têm os golfinhos, ou os lábios grossos e invertidos, ou fechamento da parte genital das meninas por causa do hímem, ou carnes suplementares, ou que sejam

²⁵⁵ Vale lembrar que a obra de Lucrecio, e particularmente De natura rerum, começa a tornar-se conhecida em alguns países da Europa a partir do século XVI, conforme afirma Sergio Bertelli em Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco, tradução de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Península, 1984, p. 86.

²⁵⁶ Ambroise Paré, Des monstres et prodiges, Genebra, Droz, 1971, p. 3.

hermafroditas, ou que tenham manchas, ou verrugas, ou lúpias, ou outra coisa contra a Natureza".²⁵⁷

Além disso, nos três exemplos das "coisas que aparecem além do curso da natureza" - ou seja, já na segunda definição de monstro -- o autor evoca "uma criança que nasce com um só braço, outra que tem duas cabeças, e outros membros, além do ordinário". Portanto, a indeterminação entre o que é **contra**, **totalmente contrário** ou **além** da natureza parece fazer com que os prodígios e os mutilados retornem aos domínios do monstruoso, reiterando a concepção inicial.²⁵⁸ Talvez se possa dizer que no livro de Paré encontra-se a mesma "circulação de fantasmas entre o corpo mutilado e a forma monstruosa" que Gilbert Lascault diagnostica na arte moderna.²⁵⁹

Sabe-se que De monstres et prodiges fazia parte de um compêndio intitulado De la génération de l'homme. A obra foi dedicada ao Duque de Uzès, cujo interesse pelos "problemas da geração" parece ter precipitado o volume suplementar que, na dedicatória, Paré apresenta simplesmente como "coletânea de diversos monstros, tanto dos que são produzidos nos corpos de homens e mulheres, quanto outros animais terrestres, marítimos e aéreos".²⁶⁰ Assim sendo, a própria concepção do livro associa a geração dos monstros à dos seres humanos. Interessa, aqui, notar a reiteração de um motivo que, de Lucrecio a Paré, das fontes

²⁵⁷ Id., Ibid., p. 3.

²⁵⁸ Vale lembrar ainda que à substituição do prefácio não parece ter correspondido qualquer modificação no texto, conforme observou Jean Céard, nas notas à De monstres et prodiges, op. cit., p. 151, nota 7.

²⁵⁹ Gilbert Lascault, Le monstre dans l'art occidental, op. cit., p. 377.

²⁶⁰ Id., Ibid., p. XI.

mais antigas às mais modernas, talvez possa ser sintetizado numa breve fórmula: o monstro descende do homem.

O primeiro capítulo de De monstres et prodiges é inteiramente dedicado às "causas dos monstros". Paré é sucinto: "As causas dos monstros são várias. A primeira é a glória de Deus. A segunda, sua ira. A terceira, a demasiada quantidade de semente. A quarta, sua quantidade demasiado pequena. A quinta, a imaginação. A sexta, a estreiteza ou pequenez da matriz. A sétima, o assentar-se inconveniente da mãe que, em estando prenhe, permanece sentada durante longo tempo com as coxas cruzadas ou apertadas contra o ventre. A oitava, por queda ou golpe dado contra o ventre da mãe que está prenhe. A nona, por enfermidades hereditárias ou acidentais. A décima, por podridão ou corrompimento da semente. A décima primeira, por mistura ou cruzamento de sementes. A décima segunda, por artifício das más disposições da parteira. A décima terceira, pelos demônios ou diabos".²⁶¹

A classificação de Paré, de grande riqueza tanto do ponto do ponto de vista histórico quanto literário,²⁶² parece centrar-se sobretudo nas causas humanas da geração de monstros,

²⁶¹ Id., Ibid., p. 4.

²⁶² Inscrita na história, essa justaposição de condições, a princípio incompatíveis, revela aquela disposição de pensamento típica do século XVI que, segundo Duby e Mandrou, aliava a necessidade de compreender o mundo com os medos mais irracionais, colocando lado a lado as ordenações limitadas e racionais e as enumerações angustiantes de múltiplas possibilidades. Do ponto de vista literário -- e com os desdobramentos filosóficos que toda boa literatura engendra -- basta nos lembrarmos da conhecida "enciclopédia chinesa" citada por Jorge Luís Borges e evocada por Michel Foucault, que remete o leitor aos limites epistemológicos de

embora o faça emoldurando-as estrategicamente entre Deus, que encabeça a lista, e os demônios, que a fecham. Ora, grande parte das razões enumeradas refere-se especificamente à geração do próprio homem que, por algum acidente -- incapacidade da parteira, posições inconvenientes durante a gravidez, quedas, golpes ou enfermidades --, não teria completado seu curso de forma satisfatória.

Segundo Jean Céard, a noção de monstro proposta em De monstres et prodiges circunscreve-se exclusivamente "ao uso do homem", sendo portanto esboçada "à medida de sua inteligência". Ciente dos limites da "frágil razão humana", em sintonia com o pensamento de sua época, Paré não teria qualquer ambição de propor uma explicação totalizante. Isso porque, mesmo excetuando-se as razões divinas ou diabólicas que determinam tais criaturas, haveria na ordem natural uma série de operações cujos mecanismos escapariam à compreensão do homem: "esse domínio do oculto, segundo o termo empregado correntemente no século XVI, representa o lugar onde a natureza, no segredo de sua atividade, ocupa-se em produzir efeitos ininteligíveis ao homem, efeitos que Paré nomeia precisamente como monstruosos".²⁶³

seu próprio pensamento. Ver G. Duby e R. Mandrou, Histoire de la civilisation française, Paris, Colin, 1958, tomo I, pp. 265-270; e Michel Foucault, As palavras e as coisas, op. cit., p. 5. Essas são, contudo, apenas algumas das inúmeras vertentes a partir das quais essa passagem pode ser examinada. Vale insistir que, aqui, a análise visa tão somente a esclarecer o parentesco entre o homem e o monstro, tendo como horizonte a retomada do pensamento analógico do século XVI pelo surrealismo (conforme nosso capítulo VI, parte I) e a problemática batailliana dos "desvios da natureza" que apresentaremos nos capítulos X e XI (parte III).

²⁶³ Jean Céard, introdução à Des monstres et prodiges, op. cit., p. XXXIII.

Inacessíveis à compreensão humana, esses mecanismos secretos da natureza visariam, em última instância, à manutenção da harmonia universal. Na base de tal concepção reside a idéia de que o universo é um "grande Todo", para empregarmos a expressão de Paré, que se organiza através de uma trama perfeita de relações e correspondências: assim como "o mundo celeste reflete o mundo dos homens, as ordens inferiores existem como reflexo das ordens superiores". Nesse grande jogo de equilíbrios e contrastes -- princípio de toda analogia --, as formas monstruosas seriam o reflexo invertido do corpo humano que, segundo Paré, representa a "mais perfeita obra de Deus, contendo em si a harmonia absoluta das coisas contrárias".²⁶⁴

Mas a natureza, observa ainda o autor de De monstres et prodiges, "tende sempre àquilo que é o mais perfeito, e não ao contrário, tornar imperfeito o que é perfeito". É por essa razão que por vezes assiste-se ao caso paradoxal de "certas mulheres que degeneram em homens", no qual o efeito monstruoso é produzido com o objetivo de atingir a perfeição das formas: "como não encontramos jamais uma história verdadeira de algum homem que tenha se tomado mulher, é porque a Natureza não tende jamais a engendrar fêmea, mas sempre um macho, como o mais perfeito", reitera o autor.²⁶⁵

A tópica nos remete novamente às relações entre os monstros e a mutilação dos corpos. Paré conhecia a tese aristotélica de que a mulher é um homem mutilado, como comprovam suas citações do livro sobre a Geração dos animais. Considerando a supremacia do sêmen masculino na geração, Aristóteles concebe a forma ideal como reprodução idêntica

²⁶⁴ Id., *Ibid.*, p. XLI e XXXIX.

²⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 30 e XXXIII.

de seu protótipo: quanto maior a distância do modelo original, maior será a imperfeição. O primeiro grau dessa diferença -- que nos monstros chegaria ao estágio máximo -- seria dado na formação de um indivíduo feminino ao invés do masculino. A anatomia da mulher revelaria, assim, uma realização inacabada da natureza e, embora necessária, imperfeita.²⁶⁶

Ora, tanto na hipótese genética de Aristóteles como na de Paré, a mulher contém em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros. Entre a anatomia feminina e as formas monstruosas haveria tão somente uma diferença de grau, não de essência: a produção de uma fêmea seria, desse modo, o primeiro passo -- ou o primeiro desvio da natureza -- no caminho da formação de criaturas imperfeitas. Seguindo essa hipótese, não seria equivocado formular uma segunda suposição: o monstro descende da mulher.

Matriz geradora do homem, é a mulher que cabe a gestação dos seres monstruosos. A obra de Paré não deixa dúvidas nesse sentido: a maior parte das causas por ele enumeradas tem como protagonistas as "fêmeas prenhes". Até mesmo a quinta causa, referida sumariamente à imaginação, na verdade diz respeito exclusivamente à "uma ardente e obstinada imaginação que pode ter a mulher no momento em que concebe, por qualquer objeto ou sonho fantástico". Por isso, o autor adverte às mães que "não imaginem coisas monstruosas na hora da concepção e enquanto a criança ainda não está formada".²⁶⁷

²⁶⁶ Remetemos a discussão sobre essas teses de Aristóteles e sua relação com o livro de Paré a Claude Kappler, Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média, op. cit., capítulo VI, especialmente as páginas 291-295.

²⁶⁷ Ambroise Paré, De monstres et prodiges, op. cit., p. 35 e 37.

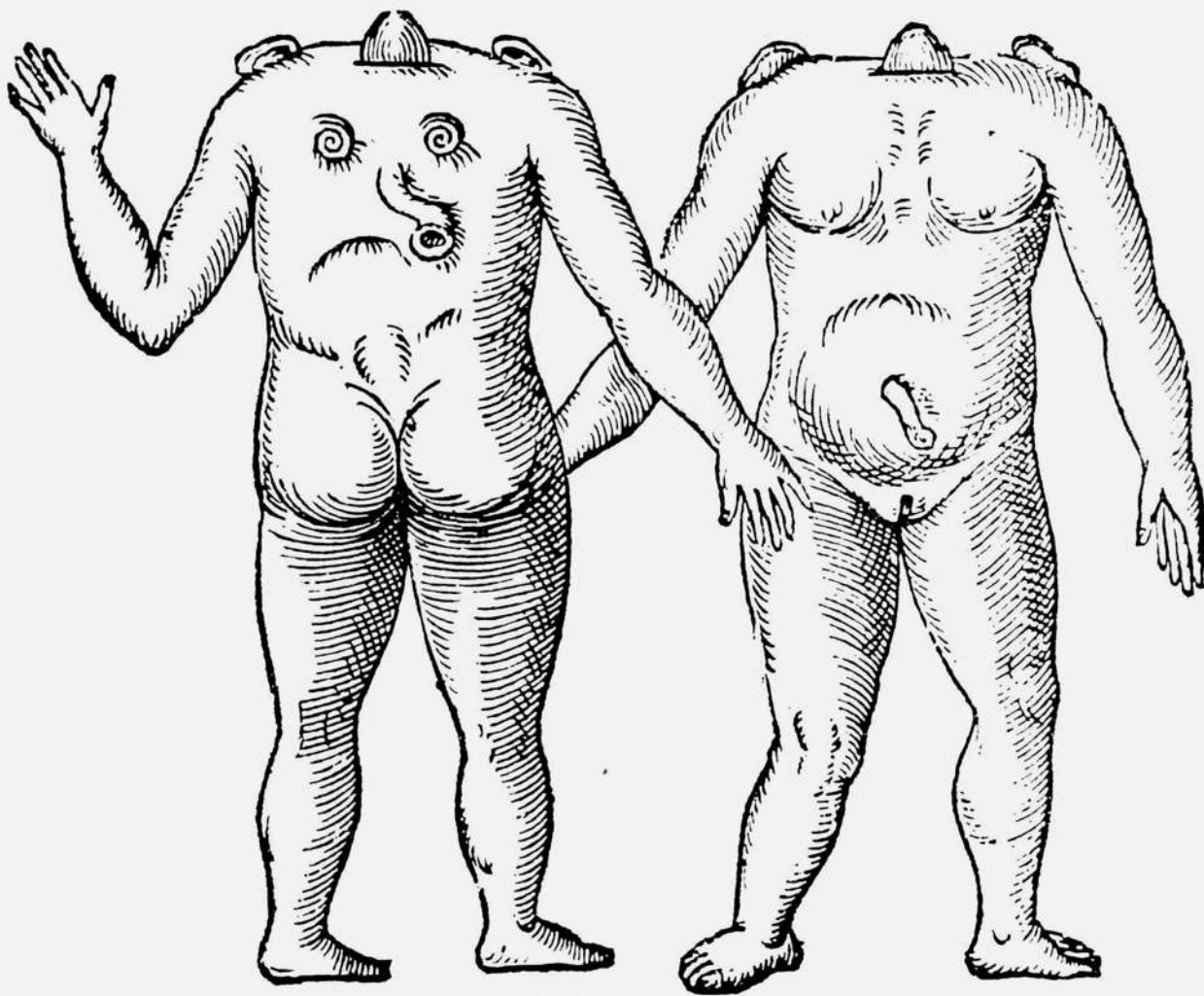


Fig. 7 - "Monstro feminino sem cabeça", cf. Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges* (1573).

A geração de monstros também remete amiúde à zoofilia, conforme a décima primeira causa apresentada em De monstres et prodiges. Entre os "exemplos de mistura ou cruzamento de sementes", Paré elenca uma série de casos nos quais as mulheres conceberam "seres hediondos e abomináveis", frutos de "uniões bestiais".²⁶⁸ Ainda que as criaturas híbridas resultem muitas vezes do cruzamento entre outras espécies, provenientes de distintos reinos da natureza, os monstros que decorrem da cópula entre seres humanos e animais, como observa Kappler, são os mais freqüentes.²⁶⁹

Se a concepção de harmonia universal sobre a qual repousa a trama oculta das correspondências é retomada pelo surrealismo, neste os monstros deixam de ser descritos como frutos de "uniões aberrantes" para tomarem-se tão somente imagens poéticas. Assim, até mesmo a idéia de que "os animais se prestam voluntariamente à curiosidade amorosa dos homens", como afirmou Crevel em 1925, encontra seus fundamentos bem mais na imaginação das formas do que nas fantasias de zoofilia.²⁷⁰

²⁶⁸ Id., *Ibid.*, pp. 62-68.

²⁶⁹ Ver Claude Kappler, Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade média, op. cit., p. 201-203.

²⁷⁰ René Crevel, Mon corps et moi, citado por Xavière Gauthier, Surréalisme et sexualité, op. cit., p. 212. Sobre a reprovação da zoofilia pelos surrealistas ver também Claude Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 138 e 139.

Freqüentes em Lautréamont -- que descreve diversos acasalamentos bestiais de Maldoror, alguns deles retomados mais tarde nas colagens de Ernst -- de forma geral os cruzamentos entre seres humanos e animais tendem a ser repudiados na erótica surreal. "A bestialidade não interessa a ninguém" -- registram sumariamente os participantes do grupo nas suas "pesquisas sobre sexualidade".²⁷¹ Isso não significa, contudo, que os híbridos mereçam pouca atenção do movimento; nesse capítulo, como já vimos, o bestiário surreal parece estar em franca sintonia com a zoologia fantástica do Renascimento que prima pelas representações de um tipo particular de monstro: as criaturas semi-humanas.

Dadas as inúmeras possibilidades de combinatória entre dois seres, a princípio o método de fabricação do híbrido é ilimitado. Contudo, é bastante significativo que, quando se trata em particular da união entre homem e animal, esse processo se realize quase sempre por uma combinação da parte superior de um dos corpos com a parte inferior do outro. Mais precisamente, observando-se os híbridos, tanto dos bestiários renascentistas quanto dos surrealistas, percebe-se uma clara tendência entre a associação da cabeça ou tronco de uma criatura com o ventre e as pernas de outra.²⁷²

²⁷¹ Archives du surréalisme no. 4, Recherches sur la sexualité, Paris, Gallimard, 1990, p. 54.

²⁷² Provavelmente deve-se a tal recorrência o fato dessas combinações figurarem como um capítulo obrigatório nas tipologias de monstros. Kappler, por exemplo, divide os híbridos de seres humanos e animais entre os monstros de dois corpos, os humanos com cabeça de animal e os animais com cabeça ou tronco de homem; na mesma categoria, Lascault acrescenta a esses tipos o monstro que deriva de uma combinação mais complexa de elementos humanos e animais, sendo esta menos freqüente. Ver, nesse sentido, Claude Kappler, Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade média, op. cit., pp. 205-218; e Gilbert Lascault, Le monstre dans l'art occidental, op. cit., pp. 141-143. Cumpre observar que tais formas híbridas não são raras também nos bestiários medievais, conforme observam Janetta Rebold Benton, Bestiaire Médiéval - Les animaux dans l'art

Essa combinatória particular -- que, adiantando um tema deste trabalho, remete a uma "problematização da cabeça" -- dá forma aos monstros mais evocados em diversas mitologias ocidentais, tais como o minotauro, o fauno, o centauro ou o cinocéfalo. A série completa-se com os híbridos femininos, cujas imagens mais recorrentes encontram-se na esfinge tradicional -- cabeça de mulher sobre corpo de leão --, e nas sereias -- tronco de mulher com cauda de peixe. É significativo que essas duas figuras mitológicas ocupem um lugar de honra no bestiário dos surrealistas, sendo consideradas as "matrizes genéricas das formas bifurcadas" que eles não cessam de opor às classificações fixas para proclamar a simbiose dos reinos naturais.²⁷³

Segundo Maillard-Chary, se a esfinge e a sereia são monstros dominantes do bestiário surreal, isso acontece porque cada qual manifesta uma face essencial do ser feminino, circunscrevendo os dois polos entre os quais se organiza o imaginário do movimento. Ao caráter misterioso da primeira -- evocado na "alma errante", a propor "inesgotáveis interrogações" ao homem -- acrescenta-se o caráter maravilhoso da segunda: signo predestinado do amor, associado aos poderes femininos de encantamento, a sereia expressa sobretudo a alma da "mulher-criança", exaltada pelo grupo como "a imagem quase profética da mulher num mundo renovado".²⁷⁴

du *Moyen Âge*, tradução de Michèle Veubret, Paris, Abbeville, 1992, capítulo I; e Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, Flammarion, 1993, capítulo I, partes I e II.

²⁷³ Conforme Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 197.

²⁷⁴ Conforme Benjamin Péret, *Amor sublime*, tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens, São Paulo, Brasiliense, 1985, p.40. Os temas da sereia e da "mulher criança" no surrealismo foram exaustivamente estudados pelos exaetas do movimento. Para citarmos apenas algumas das fontes secundárias, sobre a sereia ver Claude Maillard-Chary,

"Preparemos a supressão do luto e troquemos as lágrimas por sereias estendidas de um continente ao outro" -- as sereias de Tzara, anunciando o "mundo renovado" de que fala Péret, aparecem como o presságio de uma "idade de ouro" que aguarda a humanidade. "É chegado o momento em que mil sirenes, todas decoradas por sereias e tais sereias decoradas com escamas verdadeiras de peixes, mil sirenes anunciarão na cidade -- digo que é chegado o momento de se clamar não só ao céu moribundo -- a novidade feliz, para desfazer a trama de uma existência monótona e desprezível, mas também para fornecer um exemplo daquilo que poderia ser sua admirável demonstração".²⁷⁵

Na associação fetiche entre a mulher-peixe e o aparelho acústico de longo alcance, a sereia-sirene, recorrente no surrealismo, representa por excelência a figura inaugural da mitologia moderna. Ainda que ela divida tal papel com a esfinge, diferentemente desta -- que permanece interrogando os transeuntes -- sua aparição tem por objetivo a instauração efetiva de uma nova ordem na cidade. Ou, como observa ainda Maillard-Chary, a sereia "funda a 'Norma' abissal do grupo, e fornece na seqüência o protótipo de suas manifestações".²⁷⁶

Assim sendo, na imagem da sereia, o "sistema feminino" dos surrealistas encontra sua formulação decisiva, em reação visceral à hipertrofia dos modelos viris. Breton é categórico

Le bestiaire des surréalistes, op. cit., pp. 212-218; sobre a "mulher-criança", ver Xavière Gauthier, Surréalisme et sexualité, op. cit., pp. 98-114, e Henri Béhar e Mochel Carassou, Le surréalisme, op. cit., pp. 143-148.

²⁷⁵ Tristan Tzara, citado por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 215. Aqui a tradução prejudica necessariamente o texto pois resolve a ambigüidade original na medida em que "sirène" significa em francês tanto "sereia" quanto "sirene".

²⁷⁶ Id., Ibid., p. 214.

nesse sentido, proclamando a urgência "de fazer predominar ao máximo tudo aquilo que diz respeito ao sistema feminino do mundo em oposição ao sistema masculino, de investir exclusivamente nas faculdades da mulher, de exaltar, ou melhor ainda, de se apropriar, a ponto de fazê-lo zelosamente seu, de tudo aquilo que a distingue do homem no que se refere aos modos de apreciação e de volição".²⁷⁷ Mas quando Breton propõe essa tarefa em Arcane 17, o monstro feminino já se apresenta numa nova face, revelando talvez seu último avatar: Melusina.

A meio caminho entre o mistério e a maravilha, a mulher-serpente Melusina realiza a síntese das duas figuras chaves da mitologia ocidental, reunindo o clamor revolucionário da esfinge ao canto sedutor da sereia. Se, já em 1928, ela é evocada no romance de Breton como a personalidade mítica a quem Nadja mais se identifica, quase vinte anos mais tarde, em Arcane 17, a fada céltica aparece resumindo a "mulher por inteiro", "prisoneira das suas raízes mutáveis tanto quanto se queira, mas também por elas em comunicação providencial com as forças elementares da natureza".²⁷⁸

Embora haja registros de sua presença em tradições orais da Idade Média, a lenda de Melusina remete normalmente ao século XIV, mais exatamente a 1392, quando teria surgido

²⁷⁷ André Breton, Arcane 17, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 62-63.

²⁷⁸ Id., *Ibid.*, p. 65. Quanto à identificação entre Nadja e Melusina, ver Breton, Nadja in Œuvres complètes, op. cit., p. 713 e 727.

sob a forma romanesca em La noble hystoire de Luzignan -- também conhecida como Roman de Mélusine -- escrita por Jean d'Arras.²⁷⁹ O tema central da história gira em torno de uma fada que, encontrada pelo senhor de Lusignan junto a uma fonte, promete casar-se com ele e enriquecê-lo sob a única condição de jamais ser vista aos sábados. Respeitada tal cláusula, o herói casa-se, gerando herdeiros e aumentando sua fortuna. Mas certo sábado, motivado por suspeitas, ele surpreende a mulher banhando-se e descobre sua verdadeira natureza: metade mulher, metade serpente. A partir daí, segundo algumas versões da lenda, Melusina separa-se do herói e causa a ruína da casa dos Lusignan, lastimando seu destino trágico com gritos de amargura e pavor. Depois da fuga, porém, a fada reaparece secretamente a cada noite para amamentar os filhos, todos eles criaturas deformadas.

Apesar de sua origem francesa, a lenda foi insistentemente trabalhada por autores alemães, em particular na época do romantismo: a saga melusiniana é retomada na obra de Goethe, que trata o tema em Wilhelm Meister, assim como em Beethoven, Grillparzer ou Clemens Brentano. Este último foi a grande fonte de Arcane 17, onde encontram-se alusões indiretas ao conto "Der arme Raimondin", escrito provavelmente em 1815 mas editado pela primeira vez somente em 1944, quando Breton começava a preparar seu livro.

²⁷⁹ Embora Jean d'Arras faça alusões a tradições orais do folclore francês medieval, ele refere-se também à fontes livrescas, em particular aos romances de cavalaria como a história de "Henno aux grand dents" do De nugis curialium de Gautier Map escrita no século XII, e a La dame du Château d'Esperver incluída nas Otia imperialia de Gervais de Tilbury do século XIII. Kappler sugere fontes mais antigas para o mito, observando que Heródoto, no livro IV das suas Histórias discorre sobre uma união efêmera entre Hércules e uma criatura híbrida mulher-serpente, da qual teriam nascido três crianças; a terceira, Cites, teria sido o tronco gerador da nação cita. As conjeturas de Kappler sobre as origens de Melusina encontram-se em Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média, op. cit., pp. 215-218.

O conto póstumo de Brentano transpõe a saga feudal para o cenário de uma guerra civil que se desenvolve na última década do século XVIII. No interior de uma família alsaciana, uma linhagem masculina, identificada aos anseios revolucionários, luta contra o clã feminino, associado à ordem do antigo regime. Assim como na lenda original, Raimondin vence Melusina, mas sua vitória representa também uma condenação: ao sacrificar a casta materna, o herói perde o escudo que o protegia da "serpente tricolor". Derrotada, resta à mulher o grito desesperado de dor.

Num contexto bastante próximo ao do escritor alemão, Arcane 17 retoma a lenda ambientando-a em Paris na época da libertação do jugo nazista. Também aqui Melusina aparece como "a grande vítima dos empreendimentos militares" cuja responsabilidade cabe unicamente ao homem; porém, ao invés de se opor às causas revolucionárias como a heroína de Brentano, a fada surrealista anuncia o advento de uma nova era de fraternidade. Na "mulher que veste uma saia de serpentes", para evocarmos a expressão de Péret, Breton reconhece a "última criatura capaz de requalificar a existência".²⁸⁰

O brado de Melusina viria restaurar os poderes da mulher que o "despotismo masculino" de heróis como Édipo e Ulisses silenciaram: a voz da esfinge e o canto da sereia. Tema recorrente na literatura das primeiras décadas do século XX, o "silêncio da sereia" no mundo moderno foi evocado por Jarry e por Kafka como símbolo da "letargia ou da catalepsia permanente de uma humanidade acuada pelo perigo".²⁸¹ O grito libertador da fada céltica,

²⁸⁰ Citados por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 219 e 220.

²⁸¹ Id., Ibid., p. 221, nota 199. Maillard-Chary refere-se a L'Amour absolue de Jarry (1899) e "O silêncio das sereias" de Kafka (1917).

"abafado há nove séculos sob as ruínas do castelo de Lusignan", representa para Breton a única possibilidade de redenção de uma "época selvagem": "que futuro não teria tido o grande clamor de recusa e de alarme da mulher (...) se, no decorrer destes últimos anos ele tivesse ecoado principalmente na Alemanha e, por um acaso extremo, houvesse sido forte o suficiente para ninguém poder abafá-lo!".²⁸²

Se Melusina figura como a mulher redentora, isso se deve antes de mais nada à sua capacidade de mutação, que manifesta a "comunicação providencial com as forças elementares da natureza". No mito da mulher-serpente, Breton encontra as bases de uma cosmologia renovada através da qual, segundo Michel Beaujour, "a visão antropocêntrica que sustenta todos os nossos pontos de partida seria ultrapassada pela visão analógica, em cujo interior a natureza humanizada e o homem naturalizado dialogariam sem obstáculo, numa exaltante transparência".²⁸³

Dessa forma, ao invés de negar a "pretensa irracionalidade" que caracteriza a mulher, Breton exalta nela uma saída "para a noite total de nosso tempo".²⁸⁴ Aqui, o monstro deixa de encarnar a mulher fatal: se no imaginário moderno, como observam Schorske e Litvak, os poderes de encantamento da mulher-serpente remetem com freqüência ao tema da femininidade perigosa,²⁸⁵ no surrealismo o medo masculino que subjaz a esse perigo é

²⁸² André Breton, Arcane 17, op. cit., p. 62.

²⁸³ Michel Beaujour, "André Breton ou la transparence" in Breton, Arcane 17, op. cit., p. 183.

²⁸⁴ Breton, Arcane 17, op. cit., p. 70.

²⁸⁵ Sobre a recorrência do arquétipo da mulher serpente na modernidade ver Carl Schorske, Viena fin-de-siècle, op. cit., pp. 215-217; e Lily Litvak, Erotismo fin de siglo, op. cit., pp. 41-45.

ultrapassado pela reconciliação com os valores femininos, através de um novo pacto entre o homem e a natureza.

Uma grande distância separa a cruel Salomé do fin-de-siècle da fada Melusina dos anos de guerra. Ainda que ambas remetam aos mistérios do ser feminino -- ocultados sob os véus da primeira, e nos banhos secretos da segunda -- cada qual emprega seus poderes de forma totalmente diversa. Passado quase meio século, a virgem sedutora e imperiosa, ainda no limiar inconsciente da infância, parece ser destronada pela mulher redentora, cuja identidade com a criança decorre sobretudo de seus dons maternos. Num retorno às origens do mito -- que evoca a "Mère Lusigne", lendária fundadora da casa dos Lusignan -- a Melusina dos surrealistas é a mãe soberana que protege, embaia e nutre os filhos, não obstante as formas monstruosas dos seres a quem concebeu.

Todavia, aos significativos avatares por que passa a a mulher no imaginário moderno não corresponde qualquer mudança expressiva da figura masculina. No corpo do homem permanecem, irreversíveis, as marcas da mutilação. Se no início do século Salomé exibia, triunfante, a cabeça decapitada de Batista num prato de prata, passadas as duas grandes guerras, cabe a Melusina uma tarefa não menos trágica: "reunir os pedaços esparsos" de um corpo mutilado, para tentar recriar o homem.²⁸⁶

²⁸⁶ Lê-se em *Arcane 17*: "Desse corpo, que foi a sede da beleza total e da sabedoria, [a deusa] só ficou condenada a reunir os quatorze pedaços esparsos e a mutilação foi ainda mais implacável uma vez que o órgão próprio a transmitir a vida foi devorado pelos peixes" (p. 101). Nessa passagem, Breton desdobra a lenda de Melusina no mito egípcio de Osiris -- o deus mutilado que perde o falo -- que, segundo Michel Beaujour, representa "seu duplo trágico".

- VIII -

"La femme spectrale sera la femme
démontable"

Salvador Dali,
"Nouvelles couleurs du 'sex-
appeal' spectral"

Em 1929, a revista Documents publica dois pequenos artigos anônimos, ambos intitulados "Homem". Lê-se no primeiro deles: "**Homem**. - Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de forma exata de que é feito o homem e qual é seu valor químico. Eis os resultados de suas sábias pesquisas. A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diversas matérias primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 25 francos".²⁸⁷

Essa imagem perturbadora, que decompõe o homem em porções para definir "de forma exata do que ele é feito", evoca com terrível poder de síntese a redução do corpo humano a um quase nada. O artigo -- atribuído a Georges Bataille ou, pelo menos, produzido

²⁸⁷ Revista Documents, 1929, nº 4, citada por Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 274-275. O artigo remete ao "Journal des Débats" de 13 de Agosto de 1929 como sua fonte.

por ele a partir de eventuais registros das "sábias pesquisas" de algum positivista, como sugere Didi-Huberman -- parte de um princípio radicalmente materialista. Nessa decomposição vertiginosa do antropomorfismo, o ser humano se resume a umas poucas qualidades de matéria e, ainda, a quantidades de valor irrisório.

O mesmo gênero de cálculo delirante, que sugere a dissecação de organismos vivos, é retomado no outro artigo intitulado "Homem", publicado também em 1929 no número seguinte da Documents. Neste, a definição assume proporções ainda mais cruéis, terminando por afirmar que: "Um cálculo baseado em cifras bastante moderadas mostra que a quantidade anual de sangue derramada nos matadouros de Chicago é mais que suficiente para permitir com que cinco grandes transatlânticos possam flutuar..."²⁸⁸

Aqui já não há mais homens nem corpos, mas apenas frações de matéria que, devidamente separadas e medidas, poderiam servir como substância empregada na composição de certos produtos ou na viabilização de certas situações. De acordo com as quantidades de gordura, fósforo, ferro ou sangue -- todos provenientes de seres vivos --, imagina-se o potencial correspondente de sabonetes, palitos, pregos ou ainda o número exato de navios a serem sustentados. No horizonte desses cálculos talvez resida o pesadelo de uma dissolução química dos corpos, que eles enunciam numa impiedosa antecipação da realidade: dez anos depois da publicação desses artigos, esse pesadelo efetiva-se nos processos de "liquidação industrial" levados a termo pelo nazismo.

As formas "científicas" de decomposição aqui descritas remetem inexoravelmente à degradação dos corpos mortos: nessas imagens o homem se vê confrontado com a sua

²⁸⁸ Id., *Ibid.*, p. 275.

condição de matéria, perecível e reciclável, cuja evidência maior se manifesta no aspecto definitivo do cadáver. Descoberta insustentável que também desperta o ser humano para a irrevogável condição de objeto que ele é, que pode vir a ser, e que seguramente será.

Os pequenos artigos publicados na Documents expressam o ponto terminal de uma sensibilidade que, começando por duvidar da realidade dos corpos vivos, acaba por confrontar-se com essa evidência do nada -- ou do quase nada -- que a matéria impõe à existência. Entre a abominável desconfiança que começa a pesar sobre o homem na passagem do século XVIII para o XIX e as imagens da decomposição química de seu organismo, realizada dez anos antes da eclosão da segunda guerra mundial, assiste-se a um longo e progressivo processo de alteração das formas humanas.

Recordemos o percurso até aqui proposto; nele, esboça-se uma tentativa de recompor o itinerário de um motivo que, em seus diversos desdobramentos ao longo de mais de um século, resulta na desfiguração da imagem do homem. Retomemos algumas das etapas que constituem o processo de consolidação dessa grande interrogação sobre a figura humana que habita o imaginário moderno.

As imagens fugidias das sombras, recorrentes na imaginação romântica, parecem compor as primeiras manifestações desse motivo, expressando a inquietação que vem abalar de forma decisiva o princípio de identidade.²⁸⁹ No horizonte das paisagens sombrias reside

²⁸⁹ Como "inquietação romântica", vale insistir, entendemos uma consciência sombria manifesta tanto no "Sturm und Drang" alemão

uma forte indagação do modelo humano: como vimos, os espectros que povoam a literatura romântica -- e, mais tarde, as sombras tematizadas pelos primeiros modernistas -- parecem existir tão somente para trair a imagem de seu protótipo. Ou seja, exatamente onde se insinua uma cópia da silhueta humana, surgem as primeiras evidências de sua condição espectral.

Da mesma forma, se o duplo aparece sob o disfarce de réplica -- no sócia, na sombra ou no reflexo do espelho --, sua verdadeira condição não se reduz jamais ao mero **status** de cópia. Pelo contrário, a aparição do duplo vem quase sempre denunciar a ilusão das aparências que conferiam ao homem uma identidade, revelando o absurdo da suposta integridade que o constituía. Na qualidade de um "outro" desconhecido que lança a figura humana à indeterminação de sua própria imagem, o duplo interroga o princípio de toda representação, precipitando o fim da estética da imitação.

A dúvida que decorre da paixão de Natanael pela boneca Olímpia, levando os personagens de O homem da areia a desconfiar da realidade de seus semelhantes, resume de forma exemplar tal inquietação. Mais ainda, se o conto de Hoffmann apresenta-se como uma expressão singular desse imaginário sombrio é porque, já no início do século XIX, ele elege a máquina como objeto privilegiado dessa indagação, antecipando as principais questões que, nas primeiras décadas do século XX, irão engendrar uma forte crise da consciência européia.

quanto no "gênero gótico" inglês ou no "roman noir" francês -- reunidos às vezes sob a expressão "romantismo noir" -- da mesma forma como sugerem os autores surrealistas. Ver, nesse sentido, "Le romantisme noir", número especial de Les cahiers de l'Herne, Paris, L'Herne, 1978. Uma tal associação também orienta o livro de Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, op. cit., que estabelece diversas relações entre a literatura romântica e os livros do gênero "gótico" que proliferam no período.

Ao tematizar as incertezas de sua época a partir de uma suposta indistinção entre o humano e o autômato, Hoffmann não só inaugura um novo motivo, mas o faz também sob um novo ponto de vista. Nesse sentido, sua lucidez só pode ser comparada à de Benjamin Constant que, antes mesmo dele, numa carta datada de 1790, escreve: "atualmente tudo parece ser feito sem que se saiba qual o objetivo, e... nós, em particular, nos sentimos destinados a alguma coisa de que não fazemos a menor idéia; nós somos como relógios que não teriam mostrador, e cujos maquinismos, dotados de inteligência, rodariam até que fossem danificados, sem saber por que e sempre repetindo: já que rodo, então tenho um objetivo".²⁹⁰

Passagem notável que, ao decompor mecanicamente o homem, manifesta o mesmo horror que a decomposição química citada por Bataille muito tempo depois. Na origem dessa imagem repousa uma profunda consciência da falta de sentido da existência humana, comparada a uma engrenagem que funciona sem parar, e sem razão de ser. Ora, é precisamente dessa desesperança -- não só em qualquer possibilidade de reconciliação do ser com o mundo, mas também consigo mesmo -- que decorre a forte suspeita de que o homem obedece ao mesmo regime do objeto.

Tal constatação não deixa de contrariar as convicções dominantes da época: no momento em que se desenvolvem máquinas à semelhança do homem -- na tentativa rigorosa de aproximar cada vez mais o simulacro de seu modelo original --, Constant e Hoffmann se propõem a investigar precisamente aquilo que, no ser humano, se assemelha à máquina. E dessa forma, ao destruir o princípio de imitação reafirmado na fabricação de autônomos, a

²⁹⁰ Citado por Annie Le Brun, Les châteaux de la subversion, op. cit., p. 256-259.

suspeita de que o homem nada mais é que uma "engrenagem do nada", como propõe Annie Le Brun, destrói também o protótipo da réplica.²⁹¹

Se a inversão de perspectiva operada por Hoffmann e Constant desloca a compreensão do humano, ela também tem o mérito de revelar, sob a então promissora silhueta do "novo homem", os mecanismos sem fim que começam a apagar seus contornos. Ao otimismo do século XIX, a imaginação romântica não cessa de opor uma concepção sinistra da condição humana: justamente quando o homem acreditava ter alcançado os meios de tornar-se sujeito, ele é colocado diante da evidência de sua condição de objeto.

Todavia, para que o ser humano venha a ser concebido definitivamente como "coisa", tal como acontecerá um século depois da emergência do romantismo, será necessário que, além de se confrontar com sua própria imagem, ele se interrogue também diante de outras criaturas. De forma geral, os animais – que compartilham certas qualidades da espécie humana, ao mesmo tempo em que constituem sua grande alteridade – serão as figuras privilegiadas de tal interrogação.

Lautréamont fornece os paradigmas dessa exploração moderna, buscando reconquistar, através do animal, um estado selvagem e primitivo. Seu bestiário compõem-se fundamentalmente de espécies ferozes, movidas por impulsos de crueldade e munidas de "instrumentos de ataque", como as garras das águias, os tentáculos dos polvos ou as patas dos

²⁹¹ Id., Ibid., p. 256.

caranguejos. Maldoror é incisivo: "Ficai sabendo que, no meu pesadelo... cada animal impuro que ergue sua garra ensanguentada, pois bem, representa a minha vontade".²⁹²

Se a energia cruel dos Chants de Maldoror tem sua origem no "complexo da vida animal", como sugere Bachelard, é porque nela a agressividade se manifesta em estado bruto e de forma gratuita. Nesse sentido, a adesão ducassiana ao animal difere em essência das fabulações animalizadas de La Fontaine. Nas fábulas do escritor seiscentista, o animal figura como um suporte metafórico que traduz os comportamentos humanos; não lhe interessam nem a fisiologia nem a psicologia bestiais, mas tão somente as formas que lhe servem como símbolos das paixões humanas.

Em Lautréamont, ao inverso, a consciência da animalidade provém do desejo de "ultrapassar as formas humanas e tomar posse de novos psiquismos". Para tanto, o animal é "apanhado em flagrante, não nas suas formas, mas nas suas funções mais diretas, precisamente nas suas funções de agressão". Se na obra de Ducasse a humanidade aparece violentada, ou "brutalmente deformada", como propõe Bachelard, isso acontece porque a crueldade de Maldoror remete ao passado bestial do gênero humano. Por isso, a fina psicologia humana esboçada nas histórias de La Fontaine distancia-se sobremaneira da "fábula inumana" criada por Lautréamont que faz reviver "a bestialidade atávica dos homens".²⁹³

Percebe-se, aqui, a mesma inversão de perspectivas que sublinhamos nas concepções de Hoffmann e Constant em relação à máquina: não é o animal que empresta suas formas para a encenação das paixões humanas, mas, pelo contrário, é o homem que, alargando suas

²⁹² Citado por Bachelard, Lautréamont, op. cit., p. 29.

²⁹³ Id., Ibid., p. 14 e 99.

fronteiras, toma posse dos psiquismos bestiais. A concepção ducassiana vai prevalecer no imaginário moderno; algumas décadas depois de Lautréamont, como já vimos, o surrealismo irá opor à supremacia do homem sobre a natureza --pedra angular da racionalidade ocidental --, o poder original da floresta virgem.

A fauna selvagem -- com seus "animais virgens de homens", como propõe Vitrac --²⁹⁴ representa o testemunho vivo das forças primitivas que a civilização teria domado. Na animalidade, os surrealistas também reconhecem, a exemplo de Lautréamont, um estado original a ser reconquistado. Daí que, nas obras do movimento, os animais figurem quase sempre sob atributos positivos, como resume Hugnet no Dictionnaire abrégé du surréalisme: "Os animais são encantadores porque estão despídos, interiormente também".²⁹⁵

A "nudez" ou a "virgindade" das feras será, contudo, insistentemente contrastada com a susceptibilidade de certas espécies à domesticação. Segundo Maillard-Chary, na imaginação surreal, a oposição selvagem-doméstico tende a reiterar a clivagem selvagem-civilizado, de modo a recusar toda forma de domesticação em função de uma recuperação dos "poderes perdidos" pelo homem moderno. Aos olhos dos escritores ligados ao movimento, a imagem mais expressiva da tentativa de conter as forças selvagens parece ser dada pelos animais enjaulados no jardim zoológico.

²⁹⁴ Citado por Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 226.

²⁹⁵ André Breton, Diccionario del surrealismo, op. cit., p. 7.

Em Aurora, Michel Leiris descreve os passeios dominicais de famílias que visitavam os zoológicos, movidas pela "atração que as prisões, as leis e os baluartes sempre exercerão sobre a canalha dita 'gente honesta'. A multidão, mais sábia que um excremento, ficava olhando demoradamente os animais, esboçando um movimento de fuga quando algum deles demonstrava sua cólera, mas logo retornando, tranqüilizada pela majestade das grades". A mesma indignidade é retomada por Breton ao evocar a debilidade sexual dos animais de um zoológico: "lá os macacos são anêmicos: eles não têm força nem mesmo para se masturbar".²⁹⁶

Como contrapartida das seguras excursões burguêsas ao falso mundo selvagem, os surrealistas propõem o retorno do homem à sabedoria da selva. Do jovem "especialmente treinado por um orangotango" de Desnos, ao "macaco vestido de mulher" imaginado por Bataille, ou ainda às "crianças selvagens" que povoam as fábulas antigas insistentemente evocadas pelo grupo, assiste-se novamente a uma inversão das prioridades.²⁹⁷ Breton é conclusivo sobre os resultados de tal retorno à primitividade animal, resumindo-os numa breve fórmula de L'Immaculée conception: "o que se produz não é um animal treinado, mas um animal treinador".²⁹⁸

²⁹⁶ Citados por Maillard Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., p. 247-248.

²⁹⁷ Robert Desnos, Destinée arbitraire, Paris, Gallimard, 1975, p. 32; Georges Bataille, "Espace" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 227.

²⁹⁸ André Breton e Paul Éluard, L'Immaculée conception, in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 865.

Semelhante inversão é proposta por Bataille ao imaginar a perplexidade das feras de um zoológico vendo "surgir a multidão de criancinhas seguidas por papais-homens e mães-mulheres". Sob a ótica selvagem, é o ser humano que figura na triste condição de prisioneiro -- "há em cada homem um animal fechado numa prisão" -- privado da liberdade essencial dos *animais*. Diante dessa evidência, resta-lhe uma grande inveja: "pois na presença desses seres **ilegais** e essencialmente livres (os únicos verdadeiramente **outlaws**) a inveja mais inquieta prevalece sobre uma estúpida sensação de superioridade prática (inveja que se manifesta nos selvagens sob a forma do totem, e que se dissimula comicamente nos chapéus de penas usados pelas nossas avós)".²⁹⁹

Na agressividade gratuita das feras o homem reconhece sua natureza mais profunda, abafada pela civilização: "Tantos animais no mundo e tudo aquilo que perdemos: a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos que mal se diferenciam de pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Restam os gabinetes, os documentos de identidade, uma vida de criados biliosos...". Para além das forças selvagens, resta a existência domesticada: "é neste sentido que se olha para um homem como uma prisão de aparência burocrática", conclui o autor.³⁰⁰

²⁹⁹ Georges Bataille, "Metamorphose" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 208 (grifos do autor).

³⁰⁰ Id., Ibid., p. 208-209. O tema retorna em inúmeras obras de Bataille, das quais vale citar em particular as conferências realizadas no "Colégio do Sociologia" em parceria com Roger Caillois no final da década de 30. Ver "Les sociétés animales" e "Attraction et répulsion" in Denis Hollier (ed.) El Colegio de Sociología, tradução de Mauro Armijo, Madri, Taurus, 1982, pp. 117-121 e 125-136.

Assim sendo, não causa surpresa o fato de que o cachorro, o porco e o cavalo sejam desprezados tanto na zoologia surreal quanto no bestiário de Lautréamont. Domesticados, esses animais perdem sua liberdade e se tornam seres "legais", para parodiarmos a expressão batailliana. Ou, como observou Bachelard, "cavalo e cão não exibem qualquer traço da potência teratológica que caracteriza a imaginação ducassiana". Justamente por não traduzirem "nenhum impulso monstruoso", essas espécies perdem sua capacidade de designar o "complexo dinâmico" que determina o princípio soberano das metamorfoses no reino animal.³⁰¹

Como que num desdobramento dessa concepção, Bataille propõe uma distinção entre a fauna de "formas acadêmicas" e a de "formas dementes". Na primeira categoria estariam os cavalos, animais de "formas nobres e corretamente calculadas que, a justo título, constam entre os mais perfeitos, os mais acadêmicos". Aliás, continua o autor, deve-se à "perfeição clássica" do cavalo seu "profundo parentesco com o gênio helênico": ou seja, "não há razão para hesitarmos em dizer que o cavalo, localizado por curiosa coincidência nas origens de Atenas, é uma das expressões mais acabadas da *idéia*, e isso num plano idêntico, por exemplo, ao da filosofia platônica ou da arquitetura da Acrópole".³⁰²

Bataille reconhece o mesmo princípio na imagem dos tigres que, a exemplo dos eqüinos, manifestam os "ideais elevados de harmonia e hierarquia" da estética clássica. Aqui também a aproximação com Lautréamont é nítida: segundo Bachelard, a imaginação ducassiana despreza o símbolo do tigre porque ele "totaliza a crueldade num animal

³⁰¹ Gaston Bachelard, Lautréamont, op. cit., p. 25.

³⁰² Georges Bataille, "Le cheval academique", in Oeuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 160-161 (grifos do autor).

tradicional", bloqueando as funções da agressão inventiva. A "crueldade clássica" dos tigres torna-se, portanto, inadequada para expressar a violência dinâmica que caracteriza os Cantos de Maldoror.³⁰³

Diferente interpretação sugerem as criaturas de "formas dementes ou barrocas", entre as quais Bataille distingue a aranha, o gorila e o hipopótamo. Sendo figuras recorrentes no imaginário dos povos bárbaros, esses animais "representam uma resposta definitiva da burlesca e horrível noite humana às bobagens e às arrogâncias dos idealistas". O aspecto repugnante dessas espécies, segundo o autor, significa "um insulto à correção dos animais acadêmicos", contrariando "tudo o que é harmonioso e regrado na terra, tudo o que tenta impor autoridade com um aspecto correto".³⁰⁴

A aranha, o gorila e o hipopótamo são definidos ainda como "monstros naturais" que revelam "uma obscura mas profunda semelhança com os monstros imaginários", reiterando a hipótese de que o protótipo do animal monstruoso "por natureza" precipita a criação das imagens teratológicas.³⁰⁵ Com efeito, no bestiário moderno – de Lautréamont a Bataille, passando pelos surrealistas –, os monstros imaginários figuram quase sempre como um prolongamento das formas naturais; na sua origem estariam não só os "animais paradoxais", que desmentem a perfeição da fauna "acadêmica", mas também os homens mutilados e deformados, que desmentem "o ideal humano".

³⁰³ Gaston Bachelard, Lautréamont, op. cit., p. 25.

³⁰⁴ Georges Bataille, "Le cheval academique", op. cit., p. 161-162.

³⁰⁵ Id., Ibid., p. 162.

Tal distinção supõe uma clivagem definitiva: de um lado, as formas fixadas pela tradição clássica, perpetuando os princípios de perfeição, harmonia e autoridade; de outro, as formas instáveis, "em permanente revolta consigo mesmas", que constituem "o principal sintoma dos grandes transtornos".³⁰⁶ Assim, à estabilidade dos modelos animais idealizados, Bataille opõe a dinâmica primitiva da metamorfose, reiterando não só o procedimento de Lautréamont, como também o dos surrealistas em relação à "simbólica acabada" da esfinge no mito grego.

Isso explica por que o verbete "Metamorfose" -- incluído no "Dicionário crítico" publicado pela Documents -- é imediatamente sucedido pelo subtítulo "animais selvagens": para Bataille, a história do reino animal constitui-se de uma "simples sucessão de metamorfoses desconcertantes". Se essas transformações são insuportáveis -- levando o pensamento clássico a fixá-las em imagens ideais -- é porque, no limite, elas dizem respeito a todos os seres vivos, do "cavalo ao animal homem" e deste "às figuras nobres e delicadas que surgem nas saídas de um nauseabundo esgoto".³⁰⁷

Recordemos uma passagem do verbete: "Podemos definir a obsessão da **metamorfose** como uma violenta necessidade **que aliás se confunde com cada uma das nossas necessidades animais**, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e

³⁰⁶ Id., *Ibid.*, p. 162-163.

³⁰⁷ Id., *Ibid.*, p. 159 e 162.

atitudes exigidos pela natureza humana".³⁰⁸ A noção batalliana remete, em última instância, a toda sorte de desvios que alteram a identidade idealizada do homem: trata-se, como observou Didi-Huberman, de todo ato no qual a figura humana "deixa seu ser normal, sua substância, seu estado familiar, seu reino orgânico natural".³⁰⁹

A metamorfose seria então um intenso e interminável processo de "dispersão do Eu no objeto exterior", para retomarmos as palavras de Breton sobre Arnim, cuja evidência inicial seria dada na duplicação do ser. Se para os escritores românticos esse desdobramento dramático parece ter sua principal evidência na constituição de um "duplo", para Bataille sua ocorrência original se daria sobretudo nos momentos em que o homem se abandona a seus implusos animais.

Seja como fôr, essa capacidade de transformação sempre implica a projeção do ser para "fora de si", como Leiris sintetiza num artigo igualmente intitulado "Metamorfose", também publicado na Documents. "Eu deploro os homens que não sonharam, pelo menos uma vez na vida, em se transformar em qualquer um dos objetos que o rodeiam: mesa, cadeira, animal, tronco de árvore, folha de papel...". A atitude de quem deseja "permanecer tranqüilo na sua pele, como o vinho no seu barril" seria, para Leiris, o "signo tangível da insuportável presunção dos homens": pois, "sem falar dos artificios mágicos que permitiriam verificar

³⁰⁸ Georges Bataille, "Metamorphose", op. cit., p. 208 (grifos do autor).

³⁰⁹ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 171.

realmente (ainda que numa duração maior ou menor) essa metamorfose, é certo que nada conta além daquilo que é capaz de colocar um homem efetivamente **fora de si**".³¹⁰

Tudo leva a crer que, tanto para Leiris quanto para os surrealistas, essa dinâmica seria, antes de mais nada, uma capacidade reivindicada por quem almeja ultrapassar "a insuportável presunção humana". Na origem desse desejo estaria uma vontade do ser de se projetar "fora de si", para estabelecer "laços sensíveis" com o universo exterior.³¹¹ Para Bataille, contudo, a metamorfose representa ainda mais que isso: trata-se efetivamente de uma condição atávica do homem que, no limite, o impede de identificar-se por completo com o "ideal humano", remetendo-o às suas "violentas necessidades animais".

A exemplo do que encontramos em Lautréamont, o "vir-a-ser animal do homem" se revelaria sobretudo nos momentos em que "seus impulsos se tornam violentos", obrigando-o "a recorrer às formas bestiais de libertá-los". Segundo Bataille, a boca seria o órgão que mais denuncia essa ordem de impulsos: "o indivíduo transtornado ergue a cabeça e estica o pescoço freneticamente, de forma que sua boca se coloca, na medida do possível, no prolongamento da coluna vertebral, **quer dizer, na posição que normalmente ocupa na constituição animal**". Isso porque a boca "é a proa dos animais", e embora no homem civilizado ela tenha perdido "seu caráter proeminente", "nos grandes momentos, a vida humana ainda se concentra

³¹⁰ Michel Leiris, Metamorphose - Hors de soi in Documents, nº 6, 1929, citado por Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 172 (grifos do autor).

³¹¹ Michel Leiris, "El hombre y su interior" in Huellas, op. cit., p. 48.

bestialmente na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem dela o órgão dos gritos dilacerados".³¹²

Na concepção batailliana, como veremos ainda, o corpo humano figura como suporte original das metamorfoses: ele contém, em si, a capacidade de desdobrar-se em outros e, conseqüentemente, de projetar-se "fora de si". Essa transformação exemplar -- que se manifesta "nos grandes momentos em que o homem recorre às forças bestiais" -- representa o ato inaugural de uma vertiginosa cadeia que se prolonga indefinidamente. Se os "totens dos selvagens" e os "chapéus de pena das nossas avós" são desdobramentos dessa primeira alteração, ela se estende também aos monstros imaginários, efígies, bonecas, máscaras e manequins que expressam a inesgotável capacidade de metamorfoses da figura humana.

Ao "vir-a-ser animal" que projeta todo ser humano para além de sua condição antropomórfica, sucede, portanto, o "vir-a-ser coisa do homem", cuja manifestação primeira Bataille reconhece no emprego de máscaras: "a destruição da normalidade humana", diz ele, "é revelada pelo animal e pela máscara". Por "encarnar a intenção que a natureza tem de matar e de deteriorar o homem", a máscara antecipa a "coisa" que todo ser se torna ao morrer. Por isso, ainda que "a inteligência **humanize** o mundo, dando-lhe formas previsíveis", resta em todo homem "uma obscura vontade" de negar a aparência humana: "a máscara apresenta-se diante de mim como um semelhante, e este semelhante, que me desfigura, traz em si a figura da minha própria morte".³¹³

³¹² Georges Bataille, "Bouche" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 237-238 (grifos do autor).

³¹³ Georges Bataille, "Le masque", in OEuvres complètes, tomo II, op. cit., p. 403-406. A discussão das máscaras na obra de Bataille, à qual voltaremos no próximo capítulo, é exaustivamente

Os diversos avatares por que passam os corpos humanos -- das mutilações físicas aos estados de bestialidade --, ou suas extensões imaginárias -- das máscaras aos monstros --, precipitam o antropomorfismo ao grande jogo das metamorfoses. No limite desse processo de decomposição, a figura humana é reduzida por completo ao estado de "coisa"; no limite desse irreversível processo de desantropomorfização, reitera-se a imagem do homem como uma "engrenagem do nada".

Voltemos à boneca Olímpia -- é ela que está na origem das "meninas desarticuladas" criadas por Hans Bellmer, cujas primeiras fotos foram publicadas na revista Minotaure. Foi precisamente em 1933, logo após ter assistido à montagem de Max Reinhardt da ópera Os contos de Hoffmann, que o artista alemão começou a desenvolver o projeto de suas "bonecas". Diante da visão da filha artificial do professor Spalanzani -- que, na cena final do conto, aparece totalmente desarticulada --, Bellmer intuiu "uma solução", como veio a declarar mais tarde.

Tal "solução" -- também precipitada por um "acaso objetivo": neste mesmo ano, o artista recebe de sua mãe uma velha caixa de brinquedos que o faz reviver intensamente os jogos da infância -- consistia na construção de uma boneca que, a exemplo de Olímpia, podia ser montada e desmontada segundo os desejos de seu demiurgo. Para tanto, como vimos, Bellmer concebeu um organismo artificial, articulado por esferas, que permitia inúmeras

reversões anatômicas (fig. 8). A "menina desarticulada" concretizava, conforme ele mesmo registrou, sua "ambição de enumerar as inumeráveis possibilidades integradoras e desintegradoras segundo as quais o desejo talha a imagem da figura desejada".³¹⁴ Na verdade, essa ambição percorre toda sua obra, movida pela obsessão de duplicar, permutar, decompor, inverter e transformar a anatomia humana.

Se a imagem da boneca dilacerada de Hoffmann está no princípio da aventura criadora de Bellmer, ela retorna no final de sua vida, quando ele ilustra uma edição de 1969 das Marionnettes de Kleist, reiterando sua fidelidade às fontes do romantismo alemão. Esses desenhos -- buscando capturar a vertigem mecânica dos movimentos da bailarina artificial do escritor, através da multiplicação de seus membros -- remetem ao princípio de reversibilidade das primeiras bonecas inventadas pelo artista, insistindo na idéia de uma afinidade profunda entre o mecânico e o orgânico.

Semelhante afinidade é testemunhada no motivo do esqueleto, recorrente na obra de Bellmer: a ossatura deixa entrever a estrutura fundamental do corpo humano, reduzindo-o à condição de aparelho. Como numa radiografia, os desenhos que propõem tal motivo descrevem "elementos sub-cutâneos e construtivos", flagrando uma imagem espectral das bonecas, mas sempre capturadas no momento de um ato feroz, expressando êxtase ou terror. Por isso, ainda que o motivo evoque irremediavelmente a idéia de morte, na obra de Bellmer essa idéia é relativizada pelo intuito de descrever, em profundidade, a estrutura de um

³¹⁴ Citado por André Pieyre de Mandiargues, Bellmer, Paris, Sphinx-Veyrier, 1980, p. 33.

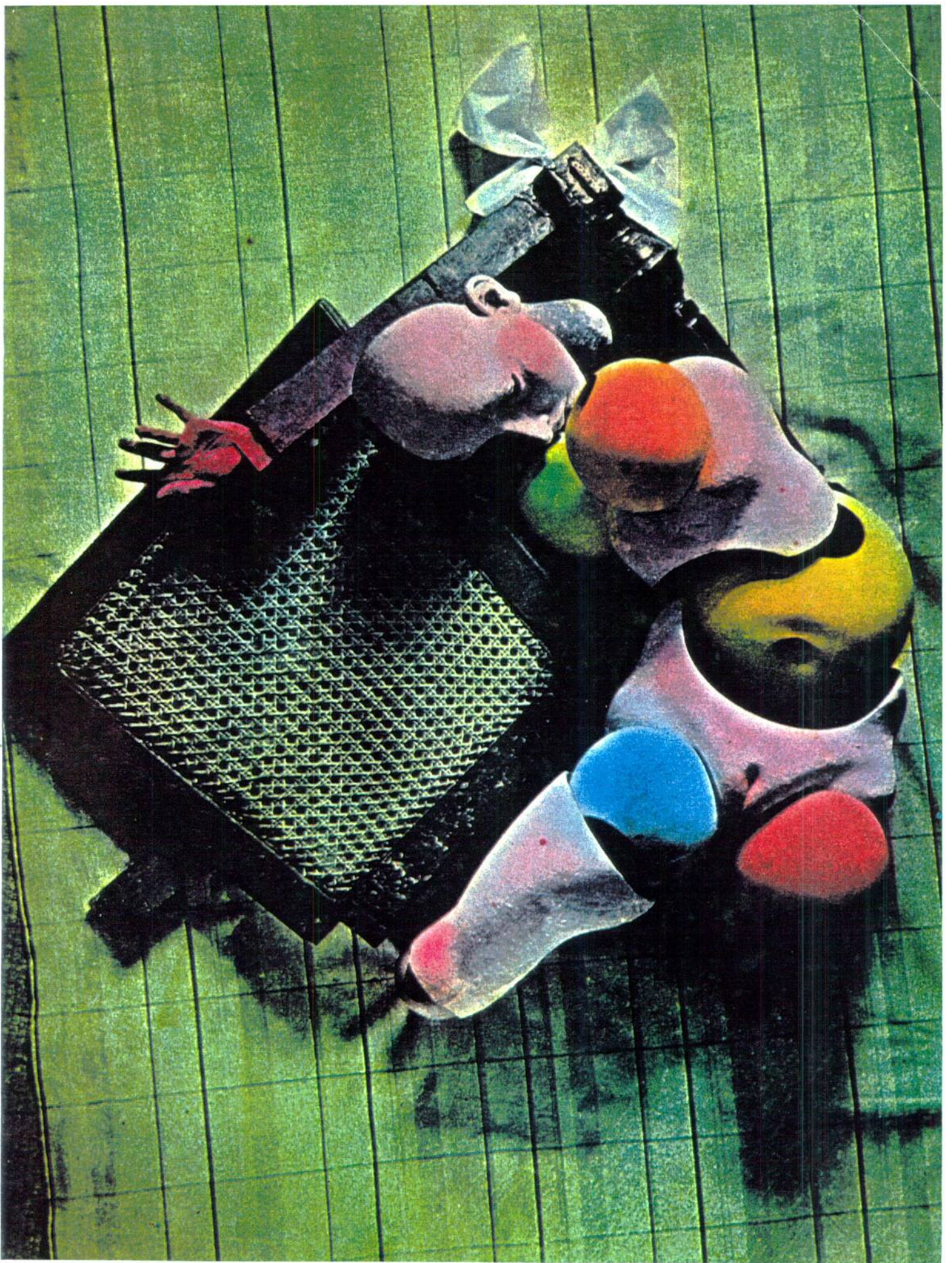


Fig. 8 - Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée* (1949).

organismo vivo, percebido através de seus espasmos carnis. "O esqueleto é o nú integral", conclui Alexandrian, num comentário às gravuras do artista.³¹⁵

O esqueleto é, por excelência, a "coisa humana", poderíamos acrescentar. Significante ambíguo, ele remete a uma essência material das espécies animais, que se constitui tanto como o arcabouço oculto dos organismos vivos quanto como a carcaça exposta dos corpos descarnados. Mantendo essa ambivalência simbólica, a obra de Bellmer concentra-se no não menos ambíguo "maquinismo humano", atentando profundamente para o aspecto de incompletude que subjaz a todo esqueleto: suas ossaturas deixam frequentemente entrever certas partes do corpo cobertas de carne e, não raro, até vestidas.

Assim também, a "armação da máquina humana" só interessa a Bellmer quando está "em pleno funcionamento", como numa dissecação de corpos vivos. Numa de suas inúmeras gravuras dedicadas ao tema, vê-se um acoplamento de ossaturas, no qual mal se distinguem as formas de duas pessoas reunidas num ato feroz de erotismo (fig. 9); noutra, um grande esqueleto provido de seios morde brutalmente o ventre de uma menina. Tudo se passa, diz Annie Le Brun, como se "na origem dessa vertigem erótica, só existissem as possíveis articulações dos ossos, e nada mais".³¹⁶

Ao submeter o mecanismo dos corpos à dinâmica improdutiva dos devaneios eróticos, Bellmer reafirma o princípio de inutilidade da máquina humana suscitado tanto no autônomo de Hoffmann quanto no maquinismo de Constant. Também neste caso, a

³¹⁵ Sarane Alexandrian, Hans Bellmer, op. cit., p. 35.

³¹⁶ Annie Le Brun, "À des fins de désoccultation passionée" in L'inanité de la littérature, Paris, Pauvert-Belles Lettres, 1994, p. 256.



Fig. 9 - Hans Bellmer, *Dessin* (1946).

constatação do funcionamento sem sentido da "coisa humana" supõe uma recusa feroz da situação histórica que o artista testemunha na Alemanha dos anos 30. Não é significativo que sua decisão de construir a primeira "menina desarticulada" coincida com a firme determinação de "não mais exercer qualquer atividade útil" em protesto à ascensão de Hitler ao poder?

Em 1933, Bellmer abandona definitivamente a profissão de desenhista industrial para dedicar-se aos "jogos indeterminados da boneca". Sua solução de vida tem, portanto, intensas correspondências com a "solução" estética que ele vislumbra a partir da visão do autômato de Hoffmann.³¹⁷ Ao obscurantismo e à violência do nazismo, Bellmer opõe o espetáculo escandaloso da menina desarticulada, com seu corpo dócil a todas as transformações, dotado de uma liberdade sem limites. Na sua suntuosa inutilidade, a boneca encarna, por excelência, o "objeto provocante".

Nessa qualidade, os brinquedos desmontáveis de Bellmer subvertem a própria natureza da máquina: eles não são réplicas do funcionamento sem sentido de uma sociedade perversa mas, antes, funcionam como um barômetro da descrença e da revolta. Mais ainda, ao reafirmar a insubordinação do desejo, essas máquinas erotizadas contêm uma negação absoluta não só das condições históricas específicas dos anos que antecederam e sucederam a segunda grande guerra, mas também de toda realidade.

³¹⁷ Crítico feroz do nazismo, Bellmer foi perseguido, tendo seus livros e obras confiscados pelo regime; em 1938, exila-se na França, e em 1940 é internado no campo de concentração de Milles, como cidadão alemão, onde conhece Max Ernst. Ao ser libertado, em 1941, decide abrir mão de sua cidadania alemã, e o faz num ato simbólico em que lança seu passaporte num esgoto.

A "redução de um corpo vivo e profundo à exaustiva exterioridade de uma álgebra", como precisou Yves Bonnefoy a respeito dos desenhos de Bellmer,³¹⁸ não é, contudo, um projeto solitário do criador das meninas desarticuladas. Assim como, num artigo publicado em 1936, Dali convida seus contemporâneos a "penetrar com toda vida nas profundidades viscerais da alma estética e das geometrias sanguinárias",³¹⁹ essa concepção está presente num expressivo número de autores dessa geração, de Chirico a Picabia, de Apollinaire a Kafka, de Roussel a Klossowski.³²⁰

Como não associá-la também à "mecânica amorosa" que, já em 1902, Jarry explicita no Surmâle, iniciando seu livro com a simples constatação de que "o amor é um ato sem importância, já que pode ser feito indefinidamente"?³²¹ Essa inutilidade do ato amoroso -- que o herói de Jarry não cessa de comprovar ao absurdo, chegando a cifras eróticas como setenta relações sexuais num só dia -- ganha, no romance, sua imagem mais acabada numa "máquina

³¹⁸ Citado por Mandiargues, Bellmer, op. cit., p. 28.

³¹⁹ Salvador Dali, "El surrealismo espectral del eterno femenino preraphaelita" in Si, op. cit., p. 137.

³²⁰ Uma aproximação entre esses e outros autores, tematizando a criação de máquinas eróticas encontra-se no ensaio de Michel Carrouges, Les machines célibataires, de 1954. O tema é retomado por Annie Le Brun em "Les surréalistes, Sade et Minotaure" em Sade, aller et détour, op. cit., pp. 133-139. Sobre a concepção maquinal dos personagens de Klossowski, ver particularmente "Les simulacres de Pierre Klossowski" de Jean Roudaut em Un ombre au tableau, Chavagnes, Ubacs, 1988, pp. 137-174. Sobre a mesma concepção em Roussel, ver "Aspas, Mina, Cristal" e "La metamorfosis y el laberinto" de Michel Foucault em Raymond Roussel, tradução de Patricio Canto, cidade do México, Siglo Veintuno, 1992, pp. 63-114.

³²¹ Citado por Annie Le Brun, "Un crime de lése-sentiment" in L'inanité de la littérature, op. cit., p. 124.

de inspirar o amor" que, depois de fabricada, apaixonou-se por seu criador e termina por eletrocutá-lo...

Como não associar igualmente essa mesma visão mecânicista do amor às "máquinas celibatárias" de Duchamp que decompõem a anatomia humana em vapores, faíscas ou ondas magnéticas, para enfim poder determinar sua "álgebra erótica"? Também neste caso, o que se exhibe é um funcionamento inútil e privado de sentido: como observou Octavio Paz, as transmutações do ser humano em mecanismos delirantes, tal como encontramos nas obras de Duchamp, colocam o espectador diante de "máquinas que destilam a crítica de si mesmas".³²²

Entre essas, a mais notável talvez seja La mariée mise à nu par ses célibataires, même, objeto de inúmeras análises, sobretudo no interior do movimento surrealista.³²³ A obra, desenvolvida entre 1912 e 1923, é composta de um grande vidro duplo, pintado a óleo e dividido em duas partes idênticas -- uma destinada ao "domínio da noiva", e a outra aos "aparatos dos solteiros" --, à qual se acrescenta ainda um catálogo com uma breve descrição do insólito funcionamento da engrenagem. O desnudamento da virgem consiste, em um breve resumo, de uma série de operações de descarga, conversão ou dispersão de fluídos magnéticos

³²² Octavio Paz, Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Perspectiva, 1990, p. 13.

³²³ Entre as inúmeras análises da obra de Duchamp, além do ensaio de Octavio Paz acima citado, destacamos os textos que fundamentam as considerações que se seguem: André Breton, "Marcel Duchamp" in Les pas perdus, op. cit., e "Phare de la Mariée" in Minotaure, vol. 2, Paris, Skira-Flammarion, edição fac-simili, s/d; René Passeron, Histoire de la peinture surrealiste, op. cit., pp. 25-38; Jacques Leenhardt, "Duchamp - Crítica da razão visual", tradução de Renata B. Proença, in Adauto Novaes (org.) Artepensamento, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 339-350; e Anne d'Harnoncourt e Kynaston Mcshine (org.), Marcel Duchamp, New York, The Museum of Modern Art, 1973.

ou elétricos que, durante seu curso, estabelecem as mais diversas "liberações de desejo" entre as diferentes partes do engenho.

Segundo Octavio Paz, a obra de Duchamp tende a resumir seus objetos aos elementos mais simples -- o volume em linha, a linha em uma série de pontos, e assim por diante --, o que resulta em mecanismos sem qualquer vestígio humano. Nesse sentido, continua ele, a "máquina celibatária" se diferencia em essência dos manequins e dos autômatos de Chirico, na medida em que estes ainda guardam certa semelhança com o corpo humano.³²⁴ Todavia, onde Paz aponta uma diferença não poderíamos supor apenas o prolongamento de uma mesma lógica de decomposição da figura humana? Não poderíamos, ainda, vislumbrar uma profunda afinidade entre o procedimento de Duchamp e as reduções do homem em componentes químicos de que fala Bataille?

Ora, o próprio Paz afirma, ao retomar uma frase de Apollinaire -- "Duchamp é o único pintor da escola moderna que se preocupa com nus" -- que, na Mariée, "o nu é um esqueleto" e "o esqueleto é um motor". No horizonte desse desvendamento, como observa ainda o ensaísta, não estaria a revelação de uma imagem acabada, mas sim a manifestação reiterada de "momentos e estados de um objeto invisível".³²⁵ A partir dessa hipótese, não é difícil pensar nas "máquinas celibatárias" como uma descrição dos últimos avatares da figura humana -- do esqueleto ao motor, e deste aos vapores e fluídos que se diluem na transparência do vidro, signo da invisibilidade -- que, no limite, perde completamente sua integridade.

³²⁴ Octavio Paz, Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza, op. cit., p. 14-15.

³²⁵ Id., Ibid., p. 64-65.

Descrição científica, o processo de desnudamento da noiva, a um só tempo erótico e mecânico, não deixa de sugerir uma resolução para os mistérios ocultos sob os sete véus de Salomé. Não são poucas as relações que se pode estabelecer entre as duas "virgens", a começar pelo comentário de Paz sobre o título da obra de Duchamp, ao observar que o "**mise à nu**" da Mariée traz profundas correspondências "com um ato público ou um rito: o teatro (**mise en scène**) e a execução capital (**mise à mort**)".³²⁶

Além disso, a própria estrutura da obra supõe, na sua divisão espacial, duas metades em tensão: a parte de cima, a da noiva, "representa a energia e a decisão"; a de baixo, dos solteiros, "a passividade em sua forma mais irrisória: a ilusão do movimento, o auto-engano". Em nenhum momento do processo, segundo Paz, "a noiva entra em relação com a verdadeira realidade masculina nem com a realidade real: entre ela e o mundo se interpõe a imaginária máquina que o seu motor projeta".³²⁷ Dessa forma, não é de estranhar que alguns críticos, inspirados nas teses da psicanálise, tenham interpretado a Mariée como um mito de castração, semelhante ao que encontramos em Salomé.

Seja como fôr, a figura feminina de Duchamp coloca em cena a mesma operação circular que, começando e terminando na virgem, expõe e oculta o centro do desejo. Mas ao substituir o aspecto carnal da noiva por reflexos, alusões e transparências, o criador dos **ready-made** revela aquilo que, sob os véus de Salomé, ainda permanecia como uma promessa oculta, a indicar uma derradeira possibilidade de descoberta. Na Mariée já não resta mais

³²⁶ Id., Ibid., p. 29. Seria possível também traçar inúmeras afinidades entre Salomé e a "Noiva", a partir da longa digressão de Paz sobre as relações entre o objeto de Duchamp e o mito indiano da deusa Kali, ambos referidos ao poder feminino.

³²⁷ Id., Ibid., p. 37.

nenhum segredo: "o momento da aparição da presença feminina coincide com o de sua desapareção".³²⁸ Despido, o objeto do desejo continua inacessível, impenetrável, inalcançável.

Sobre isso Duchamp já havia insistido: "a noiva é uma aparição, a projeção de uma realidade invisível". Ou seja, se na transparência das máquinas celibatárias toda aparência se dissipa, isso não leva, de forma alguma, a uma resolução final da "álgebra erótica", mas sim à constatação pura e simples de que "não há solução porque não há problema".³²⁹ Mais ainda, se a Mariée ilustra perfeitamente essa afirmação é porque nela se anulam tanto a eficácia da figura humana como a da máquina, numa concepção glacial que supera o confronto dramático entre sujeito e objeto tal como encontramos nos autores românticos.

A exemplo do que acontece com as bonecas Bellmer, diante das máquinas celibatárias todo segredo é desmentido pela nudez vazia da virgem que figura, ao mesmo tempo, a plenitude efêmera do presente e a perspectiva definitiva da morte. Ou, como observou Foucault a respeito do romance Locus Solus de Raymond Roussel, numa passagem que caberia perfeitamente para descrever os mecanismos anatômicos de Duchamp: "protegidas pelo vidro que lhes permite ser vistas, ao abrigo deste parênteses transparente e gelado, a vida e a morte podem comunicar-se para continuar sendo, indefinidamente, uma na outra, uma como medida da outra, o que são".³³⁰

³²⁸ Id., *Ibid.*, p. 94-95.

³²⁹ Marcel Duchamp, citado em Annie Le Brun, "Un crime de lèse-sentiment", *op. cit.*, p. 130.

³³⁰ Michel Foucault, Raymond Roussel, *op. cit.*, p. 91.

Inúteis e improdutivas, as engrenagens do nada parecem funcionar apenas como reprodução infinita de si mesmas, numa vertigem repetitiva que reitera o sentido último da máquina. A produção maquinal, diz Maurice Blanchot, "é essencialmente capaz de reprodução" pois, "aquilo que produz, ela reproduz indefinidamente, identicamente, como um poder que se realiza para além da duração".³³¹

Ora, o que a máquina coloca a nu é justamente a possibilidade de reproduzir e de ser reproduzido na qual Blanchot reconhece "a pobreza fundamental do ser": "que algo possa repetir-se, é um poder que parece supor, no ser, uma carência, e uma falta da riqueza que lhe permitiria não mais repetir-se. O ser se repete -- eis o que significa a existência das máquinas; mas, se o ser fosse superabundância inesgotável, não haveria nem repetição nem perfeição maquinais. A técnica é, pois, a penúria do ser tornada poder do homem, signo decisivo da cultura ocidental".³³²

Seria difícil encontrar palavras tão exatas para definir a razão sombria que subjaz a esses mecanismos de repetição exaustiva. Isso porque a definição de Blanchot excede a concepção da máquina como mero simulacro do funcionamento sem sentido da sociedade industrial para buscar a dimensão ontológica que faz dela a "penúria do ser". Inscritas nessa dimensão, as engrenagens que, de Hoffmann a Duchamp, vêm inquietar o imaginário moderno, sem dúvida funcionam bem mais como aparatos simbólicos que mecânicos.

³³¹ Maurice Blanchot, "El mal del museo" in La risa de los dioses, tradução de J.A. Doval Liz, Madri, Taurus, 1976, p. 43.

³³² Id., Ibid., p. 43.

Na qualidade de "máquinas que destilam a crítica de si mesmas", elas contêm uma violenta negação de uma cultura que, conforme Adorno e Horkheimer, transformou definitivamente o corpo humano "em objeto, coisa morta, corpus". Segundo os filósofos frankfurtianos, na civilização moderna o corpo é totalmente escravizado pela gigantesca aparelhagem da indústria burguesa que impede a reconversão "do corpo físico no corpo vivo", mantendo-o numa condição semelhante à de um cadáver. Daí que, continuam eles, "as tentativas dos românticos, nos séculos XIX e XX, de levar a um renascimento do corpo apenas idealizam algo de morto e mutilado".³³³

Essa constatação da redução do corpo a "coisa morta" e da impossibilidade de sua reconstrução desde o romantismo, guarda, sem dúvida, profundas afinidades com o processo de decomposição da figura humana que descrevemos. Contudo, desse diagnóstico, Adorno e Horkheimer deduzem que os artistas "tiraram a conclusão errada": "não denunciaram a injustiça como ela é, mas transfiguraram a injustiça como ela era. A reação contra a mecanização tornou-se o adorno da cultura industrial de massa, que não consegue abrir mão dos gestos nobres. Os artistas, a contragosto, prepararam para a publicidade a imagem perdida da unidade do corpo e da alma".³³⁴ Ou seja, para os autores, a desfiguração da silhueta do homem nas artes modernas se resumiria bem mais a um retrato da condição humana numa sociedade perversa – pintado nos seus aspectos mais sinistros – que a uma crítica radical.

³³³ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, Dialética do esclarecimento, tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, pp. 217-218.

³³⁴ Id., *Ibid.*, p. 218.

Não poderíamos, porém, ver nos mecanismos anatômicos de Bellmer ou Duchamp bem mais que isso? Essas insólitas engenhocas, exatamente por sua inutilidade e improdutividade, não supõem uma indomável revolta do espírito contra toda escravização do corpo? Basta lembrarmos a "solução" que Bellmer encontra na "boneca" para confirmar a insubordinação poética desses objetos que, recusando qualquer atribuição social de sentido ao corpo, se afirmam tão somente na condição de brinquedos, destinados aos "jogos livres e indeterminados" do desejo. Basta recordarmos igualmente que Duchamp, negando toda capacidade produtiva das máquinas industriais, define seus objetos como "**physique amusante**", num retorno aos brinquedos de Vaucasson ou Droz.³³⁵

Ora, se o fascismo reduz o corpo a "um mecanismo móvel", vislumbrando "em suas articulações as diferentes peças desse mecanismo, e na carne o simples revestimento de um esqueleto", segundo a justa observação de Horkheimer e Adorno,³³⁶ não se pode esquecer que

³³⁵ Os "brinquedos animados" do século XIX foram objetos de grande fascínio não só para Duchamp mas também para diversos autores surrealistas, como comprova o extenso artigo "Au paradis des fantômes" de Benjamin Péret no número 3-4 da Minotaure, amplamente ilustrado com imagens dessas engenhocas. Nele, o autor cria um diálogo imaginário entre diversos construtores de autômatos (Santo Alberto, Bacon, Droz, Vaucasson, entre outros) e suas criaturas, compondo um elogio ao automatismo. A referência a esses autores está igualmente presente em vários textos de Breton, entre eles o "poema-objeto" de 1941, intitulado "Portrait de l'acteur A B dans son rôle mémorable en l'an de grace 1713", que alude tanto ao ano de nascimento de Vaucasson quanto ao seu legendário "Canário". Remetemos essa tópica aos trabalhos de Emmanuel Guigon, que desenvolvem extensamente o tema do objeto surrealista como "brinquedo" em Objets singuliers, op. cit., p. 93-95, e em "L'objet surréaliste, le jeu et l'humour" in Jacqueline Chénieux-Gendron e Marie Claire Dumas (orgs.) Jeu surréaliste & Humour noir, Arles, Lachehenal & Ritter, 1993, pp. 259-280.

³³⁶ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, Dialética do esclarecimento, op. cit., p. 219.

essa redução tem como contrapartida a exaltação do ideal físico de virilidade, saúde e pureza racial que está na base de sua ideologia. É precisamente esse ideal que as máquinas celibatárias vêm subverter, da mesma forma como, na condição de artefatos lúdicos, elas subvertem a lógica industrial que subjaz à produção de brinquedos desde o século XIX.

Walter Benjamin denunciou a "emancipação do brinquedo" na sociedade oitocentista, em contraposição aos produtos artesanais dos séculos anteriores, atribuindo a essa "especialização industrial" um impedimento à atividade "sonhadora" das crianças, que lhes permitia "recuperar o contato com um mundo primitivo" através de "combinações" criativas com os diversos materiais. Nessa atividade da imaginação, conforme propõe o autor, estaria a própria essência do ato de brincar, regido por uma "obscura compulsão da repetição" que "não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo".³³⁷

Não é difícil ver, em tal associação entre a brincadeira infantil e a erótica, o mesmo princípio que orienta a "emancipação subversiva" das bonecas de Bellmer ou das máquinas de Duchamp. Trata-se de uma conjunção do amor e do jogo na qual Benjamin reconhece também o "fetichismo da boneca", que anima, em distintos polos de uma mesma região, tanto os devaneios da criança quanto as fantasias do fetichista.³³⁸ Trata-se portanto, nesse caso, da razão solar que subjaz aos mecanismos de repetição exaustiva: na qualidade de brinquedos, eles remetem não mais à "pobreza fundamental do ser", conforme propôs Blanchot, mas à

³³⁷ Walter Benjamin, "História cultural do brinquedo" e "Brinquedo e brincadeira" in Obras escolhidas, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 246, 252 e 253.

³³⁸ Walter Benjamin, "Elogio da boneca" in Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação, tradução de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Summus, 1984, p. 98.

inesgotável riqueza da imaginação humana. Isso porque o objetivo último da brincadeira, como observou ainda Benjamin, consiste em repetir "insaciavelmente" uma "experiência profunda", buscando a "restauração de uma situação original que foi seu ponto de partida".³³⁹

É significativo ainda que, na conclusão do texto "Brinquedo e brincadeira", o autor alemão evoque um anônimo "poeta contemporâneo" que teria afirmado "que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer". Na verdade, as palavras citadas por Benjamin são de Aragon, e a questão com que ele finaliza suas reflexões -- "para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?" -- vem aproximar em definitivo sua concepção de "brincadeira" aos jogos eróticos e improdutivos das engenhocas modernistas.³⁴⁰

As "engrenagens do nada" representam não só uma resposta feroz aos ideais glorificados pelo fascismo e àqueles impostos pela sociedade industrial, mas também, como veremos adiante, a todo "ideal humano" que "impõe autoridade com uma forma correta". Ou, como propôs Annie Le Brun, essas "máquinas celibatárias" têm, antes de mais nada, o mérito de "esvaziar justamente aquilo que toda ideologia se esforça ao máximo por preencher".³⁴¹

³³⁹ Walter Benjamin, "Brinquedo e brincadeira", op. cit., p. 253.

³⁴⁰ Id., Ibid., p. 253. Nesse sentido, é importante lembrar que a própria noção de "escrita automática" do surrealismo, ao transferir o "funcionamento maquinal" para o interior do texto, supõe um tipo de "mecanismo" mental análogo ao das brincadeiras infantis, isto é, o jogo livre da imaginação e a projeção indefinida do sujeito sobre os objetos.

³⁴¹ Annie Le Brun, "Un crime de lèse-sentiment", op. cit., p. 125.

Não é por outra razão que tais mecanismos são totalmente desprovidos de subjetividade: despido de toda transcendência, conceitual ou psicológica, o homem passa a obedecer apenas ao regime intensivo da matéria. Mais ainda, se seu funcionamento insólito e excessivo inspira sentimentos de "inquietante estranheza", conforme propõe Bruno Bettelheim, isso acontece porque eles fazem lembrar "que o corpo humano pode operar sem um espírito humano, que o corpo pode existir sem alma".³⁴² Em outras palavras: essas máquinas devolvem o homem à sua potência primitiva e animal.

Na sua nulidade psicológica, os mecanismos vivos que, desde o século XIX, inquietam a consciência européia -- seja nas versões dramáticas de Hoffmann a Bataille, seja nas concepções glaciais de Chirico a Duchamp -- completam a grande "fábula inumana" do imaginário moderno. E dessa forma, ao percorrer o arco que vai da "liberdade essencial" dos animais selvagens à "penúria do ser tornada poder do homem", essa fábula antecipa, com precisão visionária, as interrogações sobre o humano e o inumano que, depois dos campos de concentração e das ameaças atômicas, não cessam de assombrar o pensamento ocidental.

O que sobra do homem, no final dessa história, é muito pouco: alguns vapores, uma sombra, um cadáver em decomposição, ou uma quantidade irrisória de matérias primas que não excede a soma de 25 francos. Mas, será justamente desse "quase nada" que alguns autores partem, na contramão da grandiloquência humanista, para tentar redefinir a condição humana. Esvaziando o homem de toda concepção ideal e de toda transcendência psicológica, só lhes

³⁴² Citado por Anne d'Harnoncourt e Kynaston McShine, Marcel Duchamp, op. cit., p. 79, nota 32.

restará o corpo -- ou melhor, esse "quase nada" revelado em certas partes do corpo como, por exemplo, o dedão do pé.

PARTE III

- IX -

"Il n'y a d'image que de notre corps".
André Masson, Entretiens

Como compreender que, depois do violento processo de desantropomorfização por que passa a figura humana, depois de sua absurda decomposição em matérias químicas ou fluídos elétricos, depois do esvaziamento de seus traços psicológicos, ainda possa restar algo que permita afirmar o homem como um ser vivo? Como entender também que, separados dos corpos que lhes deram origem, as sombras e os espectros se mantenham vivos, anunciando um triunfo sobre a morte? Como compreender igualmente que o corpo mutilado, ou tornado "coisa", ainda possa reclamar certas "prerrogativas da vida"?

A questão é complexa e remete a um dos fundamentos do longo processo de decomposição da imagem do homem no imaginário modernista. Tudo se passa como se no horizonte de tal empreendimento não houvesse jamais um termo final e esse "luto da figura humana", como propõe Didi-Huberman, nada mais fosse realmente que um "interminável e irremediável processo".³⁴³ A persistência em renovar continuamente o grande jogo de metamorfoses remete, portanto, a um claro limite: neste caso a decomposição nunca encontra sua resolução no aniquilamento.

³⁴³ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 167.

O homem, diz Georges Bataille, "é o único animal que mata seus semelhantes com furor e obstinação"; porém, "ele é também o único em que a morte de seus semelhantes transtorna de maneira absolutamente dilacerante".³⁴⁴ Essa passagem sugere algumas chaves importantes para se tentar compreender a razão pela qual a figura humana não pode ser aniquilada por completo: se ela é aquilo que o homem destrói de forma mais feroz e obstinada, paradoxalmente ela representa também a imagem do que permanece indestrutível.

Bataille desenvolve o tema em diversos textos, particularmente em alguns artigos publicados no pós-guerra. Um deles, "À propos de récits d'habitants d'Hiroshima", traz uma aguda reflexão sobre as possibilidades da vida humana depois da catástrofe nuclear de 1945. O autor parte de uma distinção entre as representações sensíveis da explosão, narradas por seus sobreviventes, e os relatórios oficiais sobre o fato: para ele, os registros da vivência imediata da desgraça dariam a dimensão de sua "experiência animal", enquanto os discursos do presidente Truman se constituiriam na sua "representação humana" por excelência.

Os pronunciamentos oficiais "situam imediatamente o bombardeio de Hiroshima na história e definem as possibilidades novas que ele introduziu no mundo", conferindo um sentido ao horror, o que o diferencia em essência dos cataclismos naturais. Se tais discursos se organizam como "representações de projetos possíveis, destinados a tornar impossíveis os outros projetos", isso acontece porque "a bomba atômica retira seu sentido de sua origem

³⁴⁴ Georges Bataille, "Dossier de Lascaux" in OEuvres complètes, tomo IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 322.

humana: é a possibilidade que **as mãos dos homens** suspendem deliberadamente sobre o devir".³⁴⁵

Ao contrário, a percepção "animal" estaria restrita à imediatez do acontecido e, por isso mesmo, "privada pelo erro de uma abertura sobre o devir, de um evento cuja essência é modificar o destino do homem". Os habitantes de Hiroshima teriam vivenciado o momento de explosão da bomba como se fossem uma multidão de formigas a testemunhar "a destruição ininteligível de seu ninho", mas incapazes de distinguir esse efeito particular de outras catástrofes. A falta de sentido que subjaz aos momentos de grande desgraça levaria o homem à "pura sensibilidade animal", livre dos limites da razão e da "inquietação do futuro" que lhe corresponde.³⁴⁶

Teríamos aí uma simples oposição entre a racionalidade dos pronunciamentos oficiais e a representação sensível do acontecimento; contudo, ela é superada quando Bataille reconhece nos relatos dos sobreviventes uma "memória da fera", na qual repercutem ecos da vivência imediata, obrigando a reflexão a precipitar-se na falta de sentido do horror. Passível de ser pensada, a experiência da catástrofe daria uma nova medida ao ser humano: do fundo da "ignorância animal" poderia nascer uma "sensibilidade soberana" que permitiria vislumbrar o "extremo do possível" no qual nada conta além do instante vivido, "como o vento ou a luz preenchendo o ar". Por essa razão, a sensibilidade que "vai até o extremo afasta-se da política

³⁴⁵ Georges Bataille, "À propos de récits d'habitants d'Hiroshima" (1947) in Œuvres complètes, tomo XI, Paris, Gallimard, 1988, pp. 176-178 (grifos do autor).

³⁴⁶ Id., Ibid., pp. 176-179.

e, assim como no animal que sofre, nesse ponto o mundo nada mais é que um imenso absurdo, fechado em si mesmo".³⁴⁷

Bataille associa essa experiência sensível ao "estado místico" formulado por Nietzsche, no qual "o instante é vivido sem escapatória". Nesse sentido, a explosão da bomba teria sido "a prova mais rigorosa" da sensibilidade humana, na medida em que o horror de Hiroshima ultrapassa qualquer fabulação mística -- como a de Cristo crucificado ou a de Orfeu decapitado -- para "captar de fato, como uma lâmpada capta um vôo de insetos, a atenção de meus semelhantes". Os relatos dos sobreviventes forneceriam, assim, "um intolerável clarão às possibilidades da dor humana da qual ele é o símbolo e o signo mas que o excedem infinitamente".³⁴⁸

Ora, é justamente nesse ponto que a sensibilidade soberana se distingue não só da inteligibilidade da razão mas também da pieguice ou da simples piedade, fundamentos do "homem da civilização". Diante do insustentável espetáculo da dor, o homem soberano não diz de imediato "Vamos suprimi-lo, a todo preço", mas antes "Vamos vivê-lo". Trata-se, como precisa Bataille, "de elevar no instante uma forma de vida ao nível do pior", ou seja, para o homem trágico, "mais vale viver à altura de Hiroshima do que gemer e não poder suportar nem mesmo a idéia de sua existência". A catástrofe realizada pelas "mãos humanas" evidencia a dimensão do próprio humano: "na verdade, o homem está na medida de todo possível, ou melhor, o impossível é sua única medida".³⁴⁹

³⁴⁷ Id., *Ibid.*, pp. 177-180.

³⁴⁸ Id., *Ibid.*, p. 184 e 185.

³⁴⁹ Id., *Ibid.*, p. 185.

Semelhante concepção sobre a "aprovação da vida até na morte" -- para empregarmos a definição de erotismo que abre o conhecido ensaio de Bataille --³⁵⁰ aparece num outro artigo datado de 1947, onde ele resenha um livro de memórias de um sobrevivente do holocausto. Em "Réflexions sur le bourreau et la victime", o autor conclui igualmente que "quando nos descobrimos no poder do horror e nos abandonamos à miséria física, a vida assegura-se contudo que, por um excesso da persistência sobre a imundície, ela prevalecerá na totalidade". Reitera-se a noção de que o excesso define os limites do humano, mesmo quando esses limites parecem estar sendo ultrapassados: no fim das contas, "a vítima triunfa e, olhando de frente a morte e a desgraça, afirma a vitória da vida colocada à prova".³⁵¹

Esboça-se aí a idéia de um "homem indestrutível", tal como propõe Maurice Blanchot num artigo também dedicado à reflexão sobre a experiência das vítimas dos campos de concentração. Nas situações em que "o homem, esmagado pelos homens, é radicalmente alterado, deixando de existir na sua identidade pessoal", diz Blanchot, "no momento em que ele se torna o desconhecido e o estrangeiro, ou seja fatalidade para si mesmo, seu último recurso é o de se saber esmagado, não pelos elementos, mas pelos homens e de dar o nome de homem a tudo o que o ataca". Despossuído de tudo, o ser humano se torna enfim uma

³⁵⁰ Georges Bataille, L'Érotisme, op. cit., p. 17.

³⁵¹ Georges Bataille, "Réflexions sur le bourreau et la victime" in Œuvres complètes, tomo XI, op. cit., p. 263 e 264. Vale lembrar que o tema se encontra claramente delineado também em diversas telas de André Masson, em particular naquelas em que ele tematiza situações de extrema violência: os combatentes da sua série de Massacres (1932-1933) e os mutilados de Sacrifices (1936) -- capturados na imediatez física de um convulsivo corpo-a-corpo -- propõem imagens-limite em profunda sintonia com a idéia de uma afirmação da vida até no momento da morte.

"presença silenciosa" que nenhum poder pode suprimir: "o que essa presença traz, por si mesma e como afirmação última" é o "sentimento de pertencimento à espécie".³⁵²

Nos campos de concentração, continua Blanchot, o homem fica completamente "reduzido a si mesmo", isto é, às "necessidades puras" que lhe devolvem à sua condição original mas, por isso mesmo, lhe revelam a própria "necessidade de viver" comum à sua espécie. Trata-se de uma situação em que o "homem se reduz ao irreduzível" de sua condição, na medida em que tais necessidades não dizem respeito apenas a si mesmo, mas a todos os seus semelhantes. Mais ainda, trata-se de "um tipo de egoísmo, e mesmo do mais terrível egoísmo, mas de um **egoísmo sem ego**, no qual o homem, incitado a sobreviver, impulsionado a viver e a continuar vivo de uma forma que se poderia dizer abjeta, sustenta esse impulso como um impulso impessoal à vida, e sustenta essa necessidade como uma necessidade que já não é mais a sua, mas de certo modo a necessidade vazia e neutra que é virtualmente a de todos".³⁵³

A exigência impessoal, ao ultrapassar a vontade própria, faz convergir o desejo individual com a "necessidade radical, sem satisfação, sem valor", que "remete a si mesma o devir e o sentido de todos os valores ou, para falar mais precisamente, de todas as relações humanas". Porém, enfatiza Blanchot, para que um tal movimento comece realmente a se afirmar, "é preciso que fora desse eu que deixei de ser, se restaure, na comunidade anônima, a

³⁵² Maurice Blanchot, "L'Indestructible" in L'entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, pp. 193-195.

³⁵³ Id., Ibid., p. 196.

instância de um Eu-Sujeito" pronta a abrigar o desconhecido e o estrangeiro, "quer dizer, pronta a encontrar um ponto de partida de **reivindicação comum**".³⁵⁴

Trata-se, portanto, de "partir do impossível", para retomarmos as palavras do autor, numa argumentação que manifesta intensa sintonia com a "sensibilidade soberana" proposta por Bataille. Desse impossível, que se torna a medida e o horizonte únicos do ser humano diante da desgraça, Blanchot propõe uma definição conclusiva: "o homem é indestrutível, e isso significa que não há limite à destruição do homem".³⁵⁵

As considerações de Bataille e de Blanchot lançam luz sobre o caráter particular da decomposição da figura humana no imaginário modernista, indicando talvez sua razão mais profunda. Se não há limites para a destruição do homem, então a sua desfiguração só pode realizar-se enquanto um processo interminável, sem jamais alcançar um estado definitivo e absoluto. Se a medida do homem é o impossível, qualquer tentativa de fixar-lhe uma "imagem última" torna-se igualmente uma tarefa impossível.

Breton parece compartilhar uma tal posição quando, em 1946, escreve que é "preciso ter ido ao fundo da dor humana, ter descoberto suas estranhas capacidades, para poder saudar com o mesmo dom ilimitado de si mesmo aquilo que vale a pena viver". A passagem encontra-se em Arcane 17, um livro também escrito sob o impacto da guerra, no qual o criador

³⁵⁴ Id., Ibid., pp. 196-197 (grifos do autor).

³⁵⁵ Id., Ibid., p. 199 e 200.

do surrealismo reconhece, a exemplo de Bataille, que "nesse instante pungente em que o peso dos sofrimentos parece devorar tudo", o próprio "excesso da prova" suportada por seus contemporâneos "tende a fazer passar o indisponível humano para o lado do disponível e atribuir ao último uma grandeza insuspeitada".³⁵⁶

Contudo, a utopia que Breton desenvolve a partir desse diagnóstico guarda sensível distância da idéia de "elevar a vida ao nível do pior". No momento em que Bataille propõe uma sensibilidade à altura dos nefastos acontecimentos dos anos 30 e 40, o surrealismo vislumbra uma instância capaz de redimir a desgraça humana. Como já vimos, é na figura feminina que os signatários do movimento depositam essa esperança: à mulher, e somente a ela, cabe "a redenção desta época selvagem", assim como o augúrio de uma "nova era de fraternidade" entre os homens.³⁵⁷ Vale lembrar que, em Arcane 17, a divindade feminina surge -- na qualidade de "imagem profética", normalmente definida por seus dons maternos ou infantis -- para reunir "os pedaços esparsos" do homem mutilado, no afã de encontrar uma nova integridade para o humano.

A imaginação de Breton, como observa Michel Beaujour, "se recusa a permanecer no pesadelo". Por isso, mesmo reconhecendo que "a vida, para prosseguir, precisa da morte", o autor de Nadja sempre retorna à utopia da redenção pela mulher amada, tal como evidencia em diversos textos como Poisson soluble ou L'amour fou. Assim, se em Arcane 17 "a guerra estende uma imensa sombra sobre o mundo", essa noite opaca é superada quando finalmente Breton encontra Elisa, a mulher-vidente, que devolve a luz à sua imaginação: "os signos se

³⁵⁶ André Breton, Arcane 17, op. cit., p. 107.

³⁵⁷ Id., Ibid., p. 65.

invertem com a proximidade da mulher criança", e este livro que deveria "pertencer à opacidade e ao desespero", conforme conclui Beaujour, "torna-se por inteiro um testemunho da transparência conquistada graças ao amor, graça aos poderes mediadores da mulher".³⁵⁸

O ideal de mulher formulado por Breton -- que, no limite, postula uma "substância feminina" original -- fornece um exemplo acabado do que Bataille denuncia como "escapatória idealista" da consciência surreal. Por trás dessas idealizações haveria uma concepção de "natureza humana" que o autor de La part maudite se recusa terminantemente a compartilhar com os surrealistas, rejeitando todo ponto de vista que "olha a vida humana com elevação".³⁵⁹

Nas sociedades humanas, diz Bataille, as mulheres, assim como as flores, tendem a encarnar os mais elevados ideais de amor e beleza; todavia, "não é descabido observar que se afirmamos a beleza das flores é porque **elas parecem estar em conformidade com aquilo que deve ser**, ou seja, por representarem, no que lhes diz respeito, o **ideal humano**". Nesses casos, o aspecto simbólico se sobrepõe à presença real dos objetos em questão, sejam mulheres ou flores, impondo a eles uma "forma pura e sublimada". Na verdade, essa atribuição de valores nada mais é que "uma fórmula abstrata", cujo sentido último seria o de transformar em "elevado, nobre, sagrado" as formas naturais em permanente mutação.³⁶⁰

³⁵⁸ Michel Beaujour, "André Breton ou la transparence", op. cit., pp. 174 e 168.

³⁵⁹ Georges Bataille, "Le gros orteil" in Oeuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 200.

³⁶⁰ Georges Bataille, "Le langage des fleurs" in Oeuvres complètes, tomo I, op. cit., pp. 176 e 178 (grifos do autor).

O texto "Le langage des fleurs", publicado em 1929, está na origem da polêmica entre Bataille e Breton.³⁶¹ Divulgado no final do mesmo ano, o segundo Manifesto traz, ao lado de uma defesa apaixonada do amor, uma violenta crítica ao diretor da revista Documents que "professa não querer considerar no mundo senão o que existe de mais vil, de mais desencorajador e de mais corrompido". Denunciando o "abuso delirante" que Bataille faz dos adjetivos "sujo, senil, rançoso, sórdido e decrepito", o mentor do surrealismo conclui seu ataque reafirmando os valores ideais buscados pelo movimento ao dizer que "mesmo uma rosa despojada das pétalas continua sendo **a rosa**".³⁶²

Para Bataille, a "mulher" ou a "flor" a que Breton alude de forma genérica e abstrata representam, por excelência, as concepções elevadas que cada mulher e cada flor desmentem na sua existência particular e imediata. À aspiração etérea dos idealistas -- leia-se: dos surrealistas -- em direção à pureza, o autor de Histoire de l'oeil preconiza uma "cólera negra e até mesmo uma indiscutível bestialidade", ameaçadora e repugnante, que se constituiria como a grande contrapartida das visões sublimadas da realidade.³⁶³ Assim também, à lógica onírica que subjaz à consciência surreal, destinada a resolver as contradições numa "enjoativa

³⁶¹ Sobre essa polêmica ver, além das obras e estudos aqui citados, Georges Bataille, "Dossier de la polemique avec André Breton" in OEuvres complètes, tomo II, op. cit., pp. 51-109. Para uma análise comparativa dos textos ficcionais de Breton e de Bataille, ver Jacqueline Chénieux-Gendron, "La position du sujet chez Bataille et Breton" in L'objet au défi, Paris, PUF, 1987, pp. 59-76.

³⁶² André Breton, Second manifeste du surréalisme, in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., pp. 825 e 827 (grifos do autor).

³⁶³ Georges Bataille, "Le 'Jeu lugubre'", in Oeuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 212.

sentimentalidade utópica", Bataille opõe a "categoria do impossível", que mantém o contraditório irreduzível a qualquer inteligibilidade, seja ela racional ou poética.

Essa divergência fundamental orienta, sem dúvida, as distintas saídas que, nos anos 40, Breton e Bataille vislumbram diante dos horrores da guerra: um buscando ultrapassá-los com uma utopia redentora, o outro, propondo-se a sustentar o insustentável. Segundo Michel Surya, "o maravilhoso do surrealismo dissimulava com muita dificuldade a carnificina que a guerra havia sido. A 'bestialidade' de Bataille acentuava o desespero e o fastio a que ela havia lançado uma geração inteira". Por isso, continua ele, naquele momento só as concepções bestiais do autor de Madame Edwarda eram capazes de oferecer uma visão dos homens na condição de animais: "de certa forma, surrealista ele também, Bataille o foi ao ponto de só ter pensado o impensável (o impossível)".³⁶⁴

Todavia, ainda que pontuando esses limites com vigor, Bataille não deixou de designar o surrealismo como a "aurora da emancipação mental", reconhecendo uma força nova e subversiva no movimento de Breton. Se isso aconteceu, como observa Marie-Christine Lala, é porque "ele persistiu como um continuador do surrealismo e contra ele": ou seja, "nessa oposição sem concessões entre Bataille e Breton, percebemos a mesma exigência de rigor ético, o mesmo sentido de progresso da emancipação humana, mas tudo acontece como se, enquanto um se esforçava em fazer uma economia dos circuitos dos processos de decomposição, o outro se abandonava a eles para explorar-lhes da 'noção de despesa' à 'parte

³⁶⁴ Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, Paris, Gallimard, 1992, p. 156.

maldita". Vislumbra-se aqui, como propõe a justa expressão da comentadora, uma luta entre "irmãos inimigos".³⁶⁵

Semelhante conclusão esboça-se na análise de Michel Surya quando ele afirma que a revista Documents representa tudo "aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violência seria, **in extremis**, se não fosse travada pela vontade bravia de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas". Ou seja, para o autor, a continuidade que Bataille dá ao projeto surreal diz respeito a uma ampliação dos horizontes e das aspirações do movimento: "do empreendimento muito raciocinado da desrazão surrealista ele é o filósofo 'louco', descontrolado". Por isso, diz ainda Surya, "de uma forma que escapa a todo domínio e sobretudo que escapa ao surrealismo, sem dúvida fora das suas regras, Bataille 'filosofou' o surrealismo, ao passo que Breton só foi, sendo essa a sua fraqueza, o seu teórico, por vezes o ideólogo, nunca o filósofo".³⁶⁶

Talvez seja essa a razão pela qual os dissidentes do grupo, quanto mais fugiam à autoridade de seu mentor, mais se aproximavam de Bataille que, conforme Michel Leiris, acabou por tornar-se "a alma da dissidência". O próprio Breton testemunha o fato no segundo Manifesto, escrito num momento de profunda crise do grupo, motivada aliás pelas polêmicas sobre as "margens" do movimento.³⁶⁷ Ora, era exatamente numa dessas margens que Bataille

³⁶⁵ Marie-Christine Lala, "Bataille et Breton: le malentendu considerable" in Surréalisme et philosophie, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 57 e 60.

³⁶⁶ Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, op. cit., pp. 153 e 156.

³⁶⁷ Breton alude aos "antigos surrealistas" que se alinham a Bataille no final dos anos 20, como Robert Desnos, Georges Limbour, André Masson, Roger Vitrac, Jacques Baron, Michel Leiris, Jacques Prévert, Raymond Queneau, J. A. Boiffard e G. Ribemont-Dessaignes, aliás todos signatários do panfleto Un cadavre que responde aos

pretendia estar quando afirmava que seu trabalho se situava "nas bordas do surrealismo", o que, segundo Dawn Ades, "manifestava seu desejo de ser mais surrealista que os surrealistas": apesar das diferenças, "não há dúvidas sobre sua concordância com o furacão revolucionário da atividade surreal, com sua habilidade de 'ultrapassar os limites', e em particular os limites impostos pela razão".³⁶⁸

Por isso mesmo, o insistente trânsito dos artistas e poetas desse grupo, oscilante entre Breton e Bataille, não deixa de indicar que, para além dos desvios de percurso que levava cada um deles a explorar uma região diferente -- e, como quer Surya, com distintas profundidades --, os "irmãos inimigos" moviam-se no mesmo solo.³⁶⁹ Com efeito, o editorial de 1939 da Minotaure, assinado por Breton, poderia perfeitamente ter sido publicado na Documents sob

ataques do segundo Manifesto. Ver, além dos trabalhos de Marie-Christine Lala e de Michel Surya acima citados, André Breton, Second manifeste du surréalisme, in OEuvres complètes, vol. I, op. cit., pp. 825 e 1622 (nota); Georges Bataille, "Le lion châtré" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., pp. 218-219 e 652 (nota); e Michel Leiris, "De Bataille et impossible à la impossible Documents", in Huellas, op. cit., p. 265.

³⁶⁸ Dawn Ades, Dada and Surrealism reviewed, op. cit., pp. 229-230.

³⁶⁹ Alguns depoimentos de ambos autores, sobretudo nos anos que sucedem o pós-guerra, o comprovam. Nos Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não, publicado em 1942, Breton elenca Bataille entre "os espíritos mais lúcidos e ousados" de sua geração; cinco anos mais tarde, ele diria ainda que "Bataille foi um dos únicos homens que, para mim, valeu a pena ter conhecido". Em 1955, Bataille faz uma conferência na qual ressoa uma homenagem a Breton: "Parece-me em geral, que o mundo de hoje despreza a nostalgia dos homens em relação ao maravilhoso (...) parecendo-me, no entanto, que os homens sempre viveram na expectativa do momento de passarem por tal sensação". Conforme, respectivamente, André Breton, Manifestos do surrealismo, tradução de Claudio Willer, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 212; Breton citado por Bataille em "Le surréalisme au jour le jour" in OEuvres complètes, tomo VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 178; Bataille citado por Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, op. cit., p. 156, nota 1.

autoria de Bataille: "Diante da falência incontestável do racionalismo, falência que previmos e anunciamos, a solução vital não está em recuar, mas sim em avançar na direção de novos territórios".³⁷⁰

A partir da década de 30, o solo comum explorado por Bataille e Breton é invadido por representações do "mal". Se a revista Documents divulga uma iconografia de contundente violência -- que vai dos corpos mutilados e aleijados às cenas sangrentas dos rituais de sacrifício asteca, ou das antigas máscaras mortuárias aos restos de animais abatidos em matadouros --, a Minotaure, seguindo o exemplo de Le surréalisme au service de la révolution, traz imagens igualmente perturbadoras como as caveiras da arte popular mexicana, os retratos de criminosos e de vítimas assassinadas, ou os massacres desenhados por André Masson. Da mesma forma, muitos dos artigos publicados em ambas revistas convergem para os temas do sacrifício, da tortura, do suicídio ou do assassinato, além de um particular interesse por toda sorte de "monstruosidades" que revelam a "beleza convulsiva".

Essas imagens do "mal" -- que Jean Starobinski insiste, com razão, em manter sob aspas -- estão longe de ser uma diversão estética diante do perigo, mas representam antes o "avanço na direção de novos territórios" cuja urgência Breton proclamava, fazendo eco a Bataille, mesmo sem querer. Isso porque "numa época em que os verdadeiros monstros logo

³⁷⁰ Breton citado por Jean Starobinski, "Face diurne et face nocturne" in Regards sur Minotaure, Genebra, Musée d'art e d'histoire, 1987, p. 31.

iriam exercer sua destruição todo-poderosa, esses poetas e artistas vinham evocá-la nos monstros imaginários" e, continua Starobinski, "sem a menor conivência com os assassinos que já haviam entrado em ação, eles se voltavam em direção à noite, às vezes em direção ao crime, como se procurassem realizar um exorcismo, mas sem escapar de um fascínio angustiante".³⁷¹

Digamos também, precisando as observações de Starobinski, que esse imaginário do mal oscilava efetivamente entre o "exorcismo" dos surrealistas e o "fascínio angustiante" dos autores que se reuniam em torno de Bataille. Em que pesem tais tendências, a distância entre esses grupos diminui sensivelmente diante da evidência de que, como sublinha Annie Le Brun, "tanto uns como outros aceitaram o enorme risco de manipular as mais inquietantes representações do mal que, quando desaparecem da cena simbólica, acabam sempre por retornar, assassinas, sobre a cena da história".³⁷²

Diante das produções angelicais da arte fascista, destinada a esconder as mais efetivas e terríveis manifestações do mal -- tendo sua extensão lógica no repúdio às "formas degeneradas" da estética modernista --, as imagens monstruosas divulgadas na Documents ou na Minotaure representam um ato de resistência e revolta contra as forças destruidoras que invadiam a Europa na época. Mais que isso, porém, elas representam uma tentativa de aprofundar a reflexão no sentido de investigar tudo aquilo que, no fundo do próprio homem, suscita o mal.

³⁷¹ Id., *Ibid.*, p. 33.

³⁷² Annie Le Brun, Sade, aller et détours, op. cit., p. 144-145.

É precisamente nesse contexto que se circunscreve o grande interesse dos companheiros de Breton e Bataille, em particular nas décadas de 30 e 40, pelo marquês de Sade.³⁷³ Interesse sem dúvida motivado pela perplexidade dessa geração diante das atrocidades testemunhadas desde a primeira guerra. Como propõe Blanchot num texto escrito já no pós-guerra, "quando enfim vimos no sadismo uma possibilidade concernindo toda a humanidade", um pensamento como o de Sade "nos mostra que, entre o homem normal que encerra o sádico num impasse, e o sádico que faz desse impasse sua única saída, é esse último que leva mais longe o conhecimento sobre a verdade e a lógica de sua situação, tendo dele a inteligência mais profunda, a ponto de ajudar o homem normal a compreender a si mesmo, ajudando-o a modificar as condições de toda compreensão".³⁷⁴

Por certo são essas as mesmas preocupações que estão no horizonte de Bataille quando ele afirma que "sem a crueldade de Sade, não teríamos sido capazes de abordar de forma tão serena esse domínio outrora inacessível onde se dissimulam as mais penosas

³⁷³ Referências a Sade e seus escritos são abundantes nas revistas surrealistas, especialmente em Le surréalisme au service de la révolution (1930-1933) e na Minotaure (1933-1939); o mesmo ocorre nas publicações dirigidas por Bataille, em particular na Acéphale (1936-1939). Vale lembrar que os primeiros dois grandes biógrafos de Sade são surrealistas: Maurice Heine dedicou sua vida aos estudos da obra sadiana, tendo sido responsável pela publicação da primeira versão de Juliette no nosso século, e pela cuidadosa reedição de Les 120 journées de Sodome, ambas nos anos 30; após sua morte, um outro integrante do grupo, Gilbert Lely, deu continuidade ao trabalho de Heine, publicando uma importante biografia do marquês nos anos 50. Desenvolvemos o tema das relações entre Sade e o surrealismo em "O enigma Sade", prefácio a D.A.F. de Sade, A filosofia na alcova, tradução anônima, Salvador, Ágalma, 1995, pp. 7-21, e em "Quase plágio: o **roman noir**", op. cit.; nesse sentido, ver também J.H. Matthews, "The right person for surrealism" in Yale French Studies, n° 35, New Haven, Eastern Press, Dezembro de 1965, pp. 89-95.

³⁷⁴ Maurice Blanchot, "La raison de Sade", op. cit., p. 66.

verdades". Por isso, continua ele, cabe ao marquês o mérito de ter dado o primeiro passo no sentido de expor "nossa unidade profunda": "se o homem normal, hoje, penetra profundamente na consciência do que significa **para ele** a transgressão, é porque Sade lhe preparou os caminhos. Doravante, o homem normal sabe que a sua consciência deve se abrir ao que mais violentamente o revoltou: aquilo que mais violentamente nos revolta está em nós mesmos".³⁷⁵

Ainda que Bataille tenha insistido na "apropriação idealista" de Sade pelos surrealistas, não é possível deixar de observar a afinidade entre suas palavras e uma passagem de L'amour fou dedicada a comentar um episódio de La nouvelle Justine. Partindo da identidade que a obra sadiana propõe entre a maldade humana e as forças destrutivas da natureza -- evidenciada sobretudo quando o libertino expressa seu desejo de ser um vulcão --, Breton reafirma a idéia de que cada homem abriga, no seu interior, o mesmo "princípio de devastação" encontrado na natureza.³⁷⁶ Se tal interpretação se aproxima das concepções de Bataille, ela confirma também que o objetivo último dessas reflexões é interrogar a origem e a amplitude fantasmática das representações do mal que não cessam de inquietar o espírito moderno.³⁷⁷

³⁷⁵ Georges Bataille, L'érotisme, op. cit., p. 194-195.

³⁷⁶ André Breton, O amor louco, op. cit., p. 124.

³⁷⁷ Não foi por outra razão que Apollinaire, em 1909, apresentou Sade como "o espírito mais livre que já existiu", ou ainda que Robert Desnos afirmou, em 1923, que "a obra do marquês de Sade é a primeira manifestação filosófica e imagética do espírito moderno", conforme Annie Le Brun, Sade, aller et détours, op. cit., p. 119.

"Uma das grandes virtudes dessa obra" -- diz ainda Breton, ao comentar as 120 journées de Sodome -- "é a de colocar o quadro das injustiças sociais e das perversões humanas sob a luz das fantasmagorias e dos terrores da infância, e isso ao risco de às vezes confundir umas com as outras".³⁷⁸ Para o autor de L'amour fou, o pensamento de Sade forneceria uma das visões mais lúcidas sobre as forças que agem intimamente no homem e que estão na origem dos seus atos de violência: ao perceber na crueldade sadiana os mesmos traços da ferocidade inocente da infância, Breton reitera a idéia de que cada ser humano encerra dentro de si um princípio do mal.

Esse princípio está na origem do desejo, não importa que ele tome o nome de "amor louco" para Breton ou de "erotismo" para Bataille, com as devidas diferenças que cada concepção sugere. Se Sade foi o primeiro a evidenciá-lo, sua descoberta fundamental de que a potência do desejo está relacionada à violência tornou-se efetivamente um dos pontos de partida desses autores. Ou, como sintetizou Robert Desnos em 1923: "todas as nossas aspirações foram essencialmente formuladas por Sade, o primeiro a considerar a vida sexual integral como base da vida sensível e inteligente".³⁷⁹

³⁷⁸ Breton, Anthologie de l'humour noir, citado por Annie Le Brun, Soudain un bloc d'abime, Sade, Paris, Pauvert, 1986, p. 164.

³⁷⁹ Citado por Annie Le Brun, Sade, aller et détours, op. cit., p. 119.

Em 1930, Michel Leiris publica um artigo na Documents onde afirma que "o masoquismo, o sadismo e, enfim, quase todos os vícios, são meios de sentir-se mais humano", justamente por "manterem relações mais profundas e mais abruptas com os corpos". O homem, diz ele, só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos "mecanismos secretos do corpo", ao mesmo tempo fascinantes e temíveis, evidenciados tanto no envelhecimento -- suportado com muita dificuldade no mundo moderno -- quanto na visão das vísceras, normalmente evitada a todo custo. Por serem essas as dimensões mais sensíveis do homem, continua Leiris, "de todas as representações plásticas, a do corpo humano é sem dúvida a que comove de forma mais direta".³⁸⁰

Contudo, adverte o autor, as verdadeiras representações do corpo nada têm em comum com os convencionais nus da pintura oficial: estas seriam imagens "desumanizadas" que "não evocam sequer a sombra da perturbação que a visão de um corpo pode realmente engendrar". Os nus ditos "naturalistas" nada mais seriam que idealizações do ser humano, para retomarmos a crítica de Bataille, na medida em que excluem as imagens consideradas "desagradáveis" ou "indesejáveis" que revelam nosso "mistério mais íntimo". Ademais, conclui Leiris, "humanidade nada tem a ver com felicidade nem com bondade": "tanto as visões mais atrozes como os prazeres mais cruéis estão totalmente legitimados quando contribuem para o desenvolvimento dessa humanidade".³⁸¹

As palavras de Leiris parecem sintetizar o projeto comum de um grupo de intelectuais e artistas que buscava, para além de suas diferenças, intensificar a consciência humana tendo

³⁸⁰ Michel Leiris, "El hombre y su interior" in Huellas, op. cit., p. 50 e 48.

³⁸¹ Id., Ibid., p. 48 e 51.

em vista as manifestações "mais profundas e abruptas" do corpo. Para tanto era preciso pensar o homem impiedosamente, como o fizera Sade, e a partir daí reconhecê-lo também nas suas faces mais sombrias, mais abjetas, mais estranhas. Da "necessidade de ir ao fundo da dor humana", como propõe Breton, à concepção batailliana de uma "consciência aberta ao que mais violentamente nos revolta" verifica-se a mesma obstinada intenção de conhecer a "unidade profunda" do homem.

Tudo se passa, porém, como se tal conhecimento só pudesse ser efetivamente alcançado por aqueles que persistiam em tematizar as inesgotáveis possibilidades sensíveis dos "mecanismos secretos do corpo". Essa é sem dúvida a afinidade maior que permite reunir, em torno da Documents e da Minotaure, não só seus fundadores mas também inúmeros colaboradores cujas perspectivas estéticas eram bastante diversas entre si. Como observa Dawn Ades, o que parece ligar os artistas modernos que colaboravam nessas revistas "como Klee, Gris e Léger assim como Picasso, Giacometti, Arp e Masson, não é tanto o óbvio equilíbrio entre abstração e representação, mas sim, dada a extensa morfologia oferecida pela abstração cubista e biomórfica, as **metamorfozes da forma humana**, exploradas de diferentes modos na violência de Giacometti e de Picasso, cujas figuras são imersas numa sexualidade ameaçadora, e nos dóceis, engenhosos trocadilhos visuais de Arp".³⁸²

Por certo, naquele momento, uma consciência tão radical do corpo representava uma afirmação da vida humana, colocada então sob terríveis ameaças. Mas a radicalidade dessa consciência não estava em opor aos "ideais humanos" das estéticas oficiais um outro conjunto

³⁸² Dawn Ades, Dada and Surrealism reviewed, op. cit., p. 240 (grifos nossos).

acabado de imagens: o que se afirmava ali era a própria impossibilidade de fixar a figura humana, de confiná-la numa forma definitiva, o que implicava também, para esses autores, a impossibilidade de destruí-la por completo. Tomadas em conjunto, as metamorfoses da figura humana na arte moderna – com sua violenta negação das idealizações "realistas" ou "naturalistas" do corpo – reiteram a idéia de que "não há limite à destruição do homem".

Essa alteração das imagens naturais seria, para Bataille, um princípio fundante não só da estética modernista, mas também de outras formas de representação figurativa. Tanto a arte infantil quanto a arte primitiva, diz ele, fornecem exemplos abundantes da persistente "vontade de modificar as formas" levada a efeito através de "gestos de destruição". Se essas produções artísticas se opõem àquelas dos civilizados e dos adultos é por recusarem o "realismo visual" – que busca reproduzir apenas "o que o olhar vê" – em função de um "realismo intelectual", que visa a "traduzir o conhecimento do espírito".³⁸³

Recusando as interpretações de viés evolucionista, Bataille acentua o caráter voluntário das alterações na "arte dos povos selvagens" ao contrapor a habilidade mimética de seus desenhos destinados a representar animais com as "imagens informes e **muito menos humanas**" manifestas nas suas figurações do homem. Assim, se "a arte procede por destruições sucessivas", a intenção deformante seria voluntariamente "reservada à representação da forma humana". E essa seria, no entender de Bataille, a questão crucial que a arte moderna recoloca ao apresentar um "processo de decomposição e destruição" da figura

³⁸³ Georges Bataille, "L'art primitif" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., pp. 247-253.

humana que, como já vimos, só encontra imagens à sua altura na "visão da decomposição e da destruição de um cadáver".³⁸⁴

O termo "alteração", insiste o autor, "tem o duplo interesse de exprimir uma decomposição parcial análoga à dos cadáveres, e ao mesmo tempo a passagem a um estado perfeitamente heterogêneo" tal como ocorre nas modificações do corpo verificadas nas manifestações sagradas.³⁸⁵ Nos antigos ritos de sacrifício assiste-se igualmente a "uma alteração radical da pessoa": as mutilações rituais -- das quais Bataille fornece inúmeros exemplos ao longo de toda a sua obra -- deixam entrever um processo de "transfiguração sagrada" cujo principal traço reside no "poder de libertar elementos heterogêneos e de romper a habitual homogeneidade do indivíduo".³⁸⁶

Num texto de 1949, significativamente intitulado "L'art, exercice de cruauté", Bataille retoma uma concepção de Apollinaire -- que afirmaria o cubismo como "uma grande arte religiosa" --, para argumentar que "a pintura moderna prolonga nesse sentido a obsessão multiplicada da imagem sacrificial, e as destruições de objetos nela operadas respondem, de uma forma já semi-consciente, à função durável das religiões". No limite, o que determina tanto a "crueldade que encontramos nas obras modernas" quanto a violência dos rituais antigos seria o mesmo "desejo de destruição".³⁸⁷

³⁸⁴ Id., Ibid., pp. 251-253

³⁸⁵ Id., Ibid., p. 251 (nota de rodapé).

³⁸⁶ Georges Bataille, "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 269.

³⁸⁷ Georges Bataille, "L'art, exercice de cruauté", op. cit., p. 482.

A partir do momento em que a arte toma para si os desígnios outrora reservados exclusivamente às religiões, passando a responder "à inquietação de penetrar no fundo das coisas", ela deixa de propor "imagens indiferentes, e simplesmente belas, para então fazer 'transparecer' o mundo". Por isso, conclui Bataille ao "filosofar" a estética surreal, "de uma maneira fundamental, aquilo que o pintor surrealista deseja ardentemente ver sobre a tela na qual ele reúne imagens não difere daquilo que a multidão asteca, movida pelo mesmo ardente sentimento, ia ver ao pé das pirâmides onde se arrancava o coração das vítimas. É sempre uma fulguração, que consome, que é esperada".³⁸⁸

Essa fulguração ocorre precisamente no momento em que "as formas sólidas são destruídas", isto é, quando "os objetos disponíveis do qual o mundo é feito se consomem como num braseiro de luz".³⁸⁹ Trata-se de um "consumo improdutivo" que visa a "restituir ao mundo sagrado o que o uso servil degradou, tornou profano", tal como Bataille expõe em La part maudite. Ou seja, se tanto o sacrifício quanto a arte moderna evidenciam um processo de destruição que reduz o corpo humano à "coisa", essa redução se opera, em ambos os casos, como negação profunda das relações utilitárias do mundo profano. Princípio da arte e da religião, o "consumo inútil" realiza-se fora dos ciclos de atividade produtiva, assegurando o retorno da "coisa" a uma "ordem íntima" que é partilhada por todos os homens.³⁹⁰

³⁸⁸ Id., Ibid., p. 482.

³⁸⁹ Id., Ibid., p. 482.

³⁹⁰ Georges Bataille, La part maudite, op. cit., p. 61-62. Se o escravo é inegavelmente uma "coisa" para seu proprietário, diz Bataille nessa passagem, mesmo nessa situação extrema há um claro limite: "ninguém pode fazer uma **coisa** do próprio outro que é um escravo sem, ao mesmo tempo, se afastar daquilo que ele mesmo é intimamente, sem se dar a si mesmo os limites da **coisa**".

Se os ritos sacrificiais fornecem as imagens mais cruéis da alteração da figura humana, também nesse caso a intenção violenta não se resolve na aniquilação. Bataille é conclusivo a esse respeito: ainda que os rituais sangrentos respondam às necessidades mais destrutivas -- sendo esse o seu princípio --, "a destruição que o sacrifício quer operar não é o aniquilamento".³⁹¹ A preocupação coletiva de unir e conservar a "coisa comum" -- isto é, a comunidade como um todo -- coloca um limite nessa violência: "trata-se sempre, no sacrifício, de determinar a parte que cabe à ruína e de preservar o resto de um perigo mortal de contágio".³⁹² Trata-se, pois, de "um avanço contínuo em direção à destruição que nega, ao mesmo tempo em que afirma, a posição individual do grupo".³⁹³

"O sacrifício destrói aquilo que consagra" -- conclui Bataille, alertando para a ambigüidade essencial que fundamenta a crueldade dos rituais sagrados.³⁹⁴ É nesse sentido que o propósito comum de alcançar a "coisa" referida como "humana" torna ainda mais intenso o nexó entre a prática do sacrifício e a imaginação modernista. Isso porque "a fulguração que o pintor surrealista ou a multidão asteca almejam ver" não é dada na exibição de um cadáver, mas sim no espetáculo dos corpos convulsivos que, na imediatez do instante,

³⁹¹ Georges Bataille, Théorie de la religion, in OEuvres complètes, tomo VII, Paris, Gallimard, 1976, p. 307.

³⁹² Georges Bataille, La part maudite in OEuvres complètes, tomo VII, op. cit., p. 64.

³⁹³ Georges Bataille, Théorie de la religion, op. cit., p. 317.

³⁹⁴ Georges Bataille, La part maudite, op. cit., p. 63.

deixam entrever um "clarão **invisível** da vida". Ao silêncio definitivo do morto se opõe, portanto, a "presença silenciosa" dos seres vivos que, obedecendo exclusivamente ao regime intensivo e imediato da matéria, engendram "uma aguda consciência da vida comum captada em sua intimidade".³⁹⁵

Não é por acaso que o autor de L'érotisme associa a violência da experiência religiosa à da atividade erótica, percebendo em ambas o mesmo processo de "dissolução das formas constituídas" que implica a aprovação da vida até na própria morte: "o sacrifício é a vida confundida com a morte, mas nele, no mesmo momento, a morte é signo da vida, abertura ao ilimitado". Hoje porém, adverte Bataille, na medida em que "o sacrifício não mais figura no campo de nossa experiência, a prática é substituída pela imaginação".³⁹⁶

A desintegração da figura humana no imaginário modernista responderia a essa necessidade de destruição que, ao privilegiar a "simples sucessão de metamorfoses desconcertantes", não visa a encontrar um termo final. Na origem desse interminável processo estaria o mesmo desejo violento de "conciliar necessidades incompatíveis" que Bataille reconhece nos rituais religiosos: se, na arte moderna, as "formas mais barrocas e mais repugnantes se sucedem em profundo tumulto", se elas representam um dos aspectos dessa "rigorosa oscilação que irrompe com movimentos de cólera", isso acontece porque também elas obedecem a "determinações contraditórias".³⁹⁷

³⁹⁵ Georges Bataille, Théorie de la religion, op. cit., p. 309 (grifos do autor).

³⁹⁶ Georges Bataille, L'érotisme, op. cit., p. 92.

³⁹⁷ Georges Bataille, "Le cheval academique", op. cit., p. 163.

Por isso, ainda que as imagens "convulsivo-fulgurantes" do corpo em decomposição visem a desmentir o antropomorfismo, seu valor não se resume apenas à violência exercida sobre a figura humana. Como observa Didi-Huberman, em face das determinações contraditórias que estão na origem dessas alterações, uma imagem não poderia ser pura negatividade: "ela pode **desmentir**, por certo, e deve mesmo fazê-lo imperiosamente (uma imagem que nada desmentisse seria uma imagem fraca, sem verdade, nula e sem valor); mas ela deve também, seja como fôr, **manter** o traço daquilo que desmente, justamente para que sua negatividade **trabalhe**".³⁹⁸ A esse estado paradoxal da imagem Bataille dá o nome de "dialética das formas".³⁹⁹

A intenção "desumana" da estética modernista – que enfatiza o procedimento deformante nas suas representações do homem (fig.10)– deve ser interpretada à luz desse princípio dialético que nega e mantém os traços da figura humana. Não é por outra razão que Ribemont-Dessaignes encontra nas sombras e nos manequins de Chirico "algumas prerrogativas da vida". Da mesma forma, tal princípio permite a André Masson concluir que "não existe imagem que não seja de nosso corpo" exatamente no momento em que o processo de decomposição da figura humana na arte submete o corpo às mais terríveis alterações,

³⁹⁸ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 276 (grifos do autor).

³⁹⁹ Conforme "Les écarts de la nature" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 229. Sobre a "dialética das formas" na "estética paradoxal" de Georges Bataille ver a exaustiva análise dos textos da revista Documents realizada por Didi-Huberman em La ressemblance informe, op. cit., em particular no capítulo "Le double régime de l'image", pp. 369-383. Voltaremos a ela mais adiante.

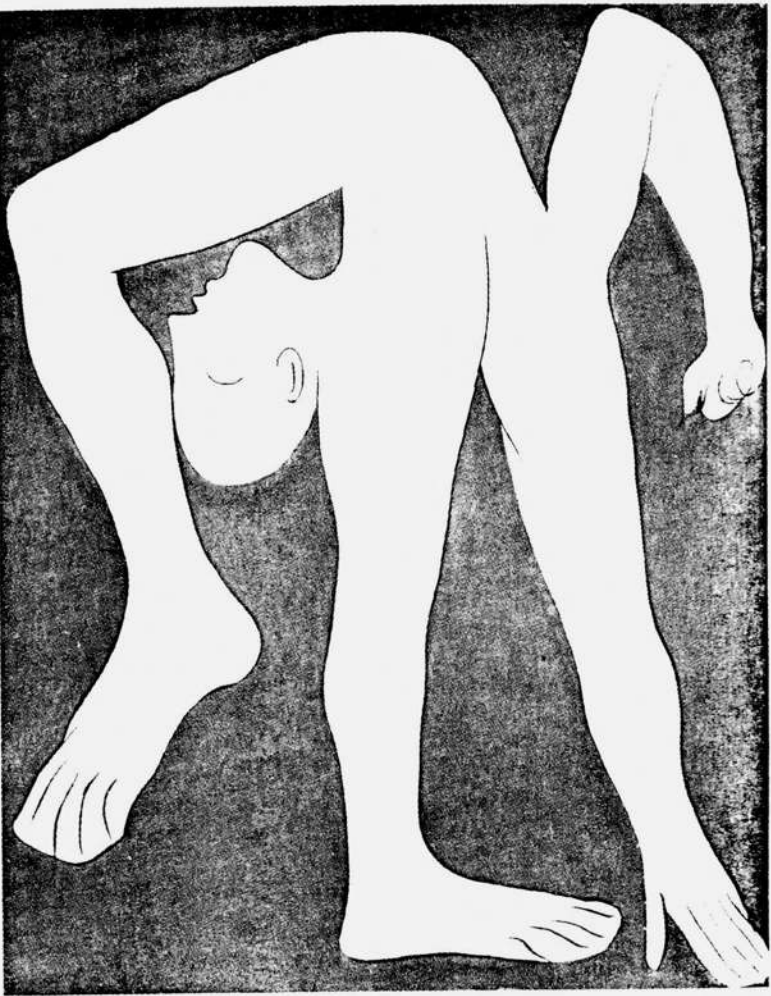


Fig. 10 - Telas de Picasso (*Documents*, 1930).

chegando a torná-lo irreconhecível.⁴⁰⁰ Preserva-se o que é destruído; mantém-se o "homem indestrutível".

Nas imagens "passionais e profundamente inquietantes" da estética modernista -- a reunir um panteão de monstros, entre histéricas, mutilados, esqueletos vivos, sombras ou manequins -- inscreve-se uma violência análoga à de um sacrifício: a anatomia humana é submetida a um grande jogo de metamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem contudo destruí-la por completo. Para que tal processo ocorra, a figura humana é sacrificada. Antes de mais nada, o homem perde a cabeça.

⁴⁰⁰ André Masson citado por Jean Roudaut, Une ombre au tableau, Chavagne, Editions Ubacs, 1988, p. 210.

- X -

"Le meurtrier de Dieu ne peut pas avoir de tête".

Georges Bataille, Acéphale

O episódio, relatado no quinto número da Documents, deve ter sido retirado de algum jornal da época: "um senhor de nome Crépin, outrora um Don Juan e belo rapaz, que depois de ter matado a tiros sua amante e seu rival, e desejando suicidar-se com um terceiro tiro de sua arma munida de chumbo, perdeu o nariz e a boca (além do mais ficou mudo), viu-se acusado por um magistrado de ter comido chocolate **boca a boca** com a Sra. Delarche, aquela que deveria ter matado num belo dia em que perdeu as estribeiras".⁴⁰¹ O insólito **fait-divers** narrado por Bataille no verbete "Desgraça" do seu "Dicionário crítico" é publicado ao lado de uma foto do assassino.

A imagem não é menos insólita: sentado no banco dos réus de um tribunal da Justiça e sobriamente vestido de terno e colete escuros, Crépin tem o crânio, o pescoço e quase todo o rosto coberto por ataduras que deixam entrever apenas seus olhos baixos e sua grande testa, salientados ainda pela ausência do queixo (fig. 11). A desfiguração do desgraçado criminoso contrasta violentamente com a afirmação de que outrora ele teria sido "um Don Juan e belo rapaz", e ainda mais com a patética acusação de ter "comido chocolate boca a boca" com uma de suas conquistas. Mudo e mutilado, o réu aguarda sua pena a ser ditada pela suprema corte

⁴⁰¹ Georges Bataille, "Malheur" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 195-196 (grifos do autor).

dos homens, compondo uma imagem que anuncia o derradeiro sacrifício: a perda da cabeça sob o cutelo da Justiça.

Como um penitente, Crépin consome sobre seu corpo o castigo que a "lei" está prestes a lhe exigir: a face dilacerada do criminoso antecipa sua desintegração definitiva.⁴⁰² E justamente por isso, seu rosto deformado e coberto por ataduras evoca, como propõe Didi-Huberman, uma máscara trágica, a envelopar a cabeça ainda viva com uma espécie de mortalha que traz em si a figura de sua própria morte.

Se a máscara, "por sua aderência, obriga o rosto humano a tornar-se qualquer coisa -- a 'deslocar-se' -- como uma simples **massa** de obscuridade", no caso de Crépin, máscara e rosto, totalmente aderidos um ao outro, transformam-se na mesma "coisa". Ou seja, a face do assassino nada mais faz que atestar a verdade enunciada pelas máscaras, comprovando o risco maior e inelutável para o homem: "que sua própria 'natureza' o faça 'morrer e apodrecer', que o **reduza a coisa**, a coisa informe (informe precisamente por ser coisa)".⁴⁰³

À foto de Crépin acrescenta-se uma série de outros "documentos de desfiguração" -- segundo a oportuna expressão de Didi-Huberman --, que Bataille e seus colaboradores

⁴⁰² É significativo que a mutilação de Crépin se evidencie na cabeça e que o órgão mutilado seja precisamente a boca -- enfatizado pelos itálicos do texto -- na medida em que, para Bataille, como já vimos, este órgão concentra os impulsos mais bestiais do homem. Insinua-se aí o motivo do culpado -- como veremos mais adiante, recorrente no pensamento batailliano -- e, nesse caso, a culpa refere-se precisamente aos excessos eróticos do criminoso, também evidenciados na boca. Para uma análise dessa tópica, ver Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., pp. 117-123.

⁴⁰³ Id., Ibid., p. 97 (grifos do autor). Os termos colocados sob aspas remetem a Bataille, precisamente ao seu artigo "La masque", op. cit..



Fig. 11 - Foto do assassino Crépin (*Documents*, 1929).



Fig. 12 - Cabeça-Toféu dos índios Jívaro (*Documents*, 1930).



Fig. 13 - Máscara de couro (*Documents*, 1930).

apresentam na revista como imagens da decomposição da figura humana, devotando especial atenção aos rostos. Para os autores da Documents -- em particular Michel Leiris e Carl Eistein -- esse é um motivo freqüente, desenvolvido de forma sistemática na intensa pesquisa de efigies, retratos, máscaras ou caveiras, antigas e modernas, circunscrevendo um domínio que será explorado até os limites mais bizarros, mais inquietantes, mais cruéis. Não são poucos os exemplos.

Em 1930, o último número da revista publica um artigo assinado por J. Bourdeillette consagrado às "Cabeças" de Franz Xaver Messerschmidt, escultor do século XVIII, obcecado pelos estudos da fisionomia e do mesmerismo, de quem a lenda conta que, dada sua "crueldade demente", ele havia tentado assassinar um homem "para poder ver seu rosto decomposto pelo terror e pela agonia".⁴⁰⁴ Com efeito, o escultor setecentista parece ter utilizado todos os recursos de sua prodigiosa habilidade mimética para produzir uma seqüência de mais de cinquenta efigies nas quais o rosto humano, em tamanho natural, era exibido em inúmeras "formas sintomáticas" de sua deformação: choros, gritos, contrações, bocejos, caretas, etc. Como consequência, observa Didi-Hubermann, "o rosto, contraindo-se ao excesso sobre seus próprios momentos críticos, decompunha todas as retóricas clássicas de 'expressão de emoções', todos os 'alfabetos' fisiognômicos que o haviam precedido".⁴⁰⁵

Uma problemática como essa não poderia deixar de interessar a Bataille, preocupado com toda sorte de exageros orgânicos que desmentem as formas idealizadas do homem. Assim como a foto de Crépin, as imagens captadas pelas esculturas de Messerschmidt propõem uma

⁴⁰⁴ J. Bourdeillette, "Franz Xaver Messerschmidt", citado por Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 92.

⁴⁰⁵ Id., Ibid., p. 92.

tal ordem de alterações fisionômicas que acabam por subverter sua intenção realista: aqui a semelhança nega a semelhança, na medida em que os rostos retratados -- resultantes de uma exploração sistemática de um grande número de mímicas possíveis -- se afastam dos ideais da figura humana.

Num desdobramento do tema, um artigo de etnólogo Von Koenigswald desenvolve o tema das cabeças e dos crânios humanos como "coisas" cobiçadas por certas tribos na qualidade de troféus guerreiros (fig. 12). As famosas cabeças reduzidas dos índios Jívaro, do Equador, são qualificadas por ele como "horripelmente sinistras", dado o "preparo" de encolhimento que resulta em sua deformação. Trata-se sempre, como observa ainda Didi-Huberman, de um processo que tem como resultado "uma 'coisa' excessivamente inumana e bastante monstruosa por sua forma, mas excessivamente 'humana' pelo aspecto tátil de sua superfície orgânica".⁴⁰⁶

O mesmo número da revista traz um texto de Leiris consagrado às máscaras de couro empregadas em rituais sado-masoquistas (fig. 13). Também nesse caso, a semelhança desemboca no seu contrário: se esse tipo de máscara, por sua aderência perfeita, "envelopa ou **incorpora o semelhante**", ela termina por "devorar ou digerir o rosto, fazendo-o, literalmente, desaparecer".⁴⁰⁷ Assim como uma luva, o couro que se "cola" à face faz da máscara uma "forma perversa de disfarce", pois introduz uma diferença abissal em relação ao semelhante.

⁴⁰⁶ Id., *Ibid.*, p. 104.

⁴⁰⁷ Id., *Ibid.*, p. 94.

Leiris a define como "coisa obscura em si, tentadora e misteriosa -- resíduo supremo, enigmático e atraente tal como uma esfinge ou uma sereia".⁴⁰⁸

Para Bataille, a obscuridade da máscara se deve ao fato dela representar a "encarnação do caos": "a máscara é o caos tornado carne", diz ele, conclusivo, ao analisar as formas de "massificação inorgânica" que se impõem aos rostos, não para ocultá-los mas para acrescentar-lhes um sentido profundo.⁴⁰⁹ Daí seu parentesco com os monstros imaginários, tais como as esfinges e as sereias elencadas por Leiris: "a primeira das máscaras é o rosto da esfinge", explica Georges Buraud, concluindo que "uma máscara é a imitação de um rosto colocado sobre um corpo que parece não lhe pertencer naturalmente e que, sem dúvida, nasceu dele e expressa, indiretamente, seu mistério".⁴¹⁰ Assim também, no entender de Bataille, essas representações "fazem de cada forma noturna um espelho ameaçador do enigma insolúvel que o ser mortal vislumbra diante de si mesmo".⁴¹¹ As máscaras tornam presentes as incansáveis interrogações humanas.

O rosto nu, "aberto e comunicativo", continua Bataille, é a "superfície clara" que assegura a estabilidade e a ordem entre os homens. Nele inscreve-se a consciência diurna do **homo sapiens**, que "humaniza o mundo e torna previsíveis as suas formas". Nesse sentido,

⁴⁰⁸ Michel Leiris, "Le **captum mortuum** ou la femme de l'alchimiste", citado por Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 94.

⁴⁰⁹ Georges Bataille, "Le masque", op. cit., p. 404.

⁴¹⁰ A passagem do livro Les masques, de Georges Buraud, é citada por Breton num artigo de 1960, onde ele desenvolve o tema das máscaras. Conforme André Breton, "Fenix de la máscara" in Magia cotidiana, op. cit., p. 173.

⁴¹¹ Georges Bataille, "Le masque", op. cit., p. 406.

retomando uma tópica já apresentada, poderíamos dizer que o rosto nu traduz a face triunfante de Édipo, em contraposição à monstruosidade da esfinge. Isso porque "nada é **humano** no universo ininteligível para além dos rostos nus que são as únicas janelas abertas num caos de aparências estranhas e hostis". Por essa razão, conclui o autor, "quando o rosto se fecha e se cobre com uma máscara, não há mais estabilidade, nem sol. A máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte".⁴¹²

De um lado, temos o excesso, que se evidencia nas máscaras – não importa se mortuárias ou eróticas, se funerárias ou carnavalescas – na qualidade de "coisa" acrescentada ao corpo humano; de outro, a falta, que se faz notar nas faces mutiladas, na redução das cabeças-troféus ou em meras caveiras descarnadas. Ao invés de simples contrastes, porém, a farta iconografia da Documents, concentrada nas figurações do rosto humano, parece propor uma significativa equivalência entre esses termos.

É o que se verifica, por exemplo, numa montagem publicada no sexto número da revista. São duas fotos, colocadas lado a lado: a primeira, intitulada "Cabeça de mulher obesa", traz uma imagem trivial, ao mesmo tempo grotesca e dramática, do rosto gordo e flácido de uma mulher europeia de meia idade, de aspecto profundamente melancólico. A segunda mostra a glacial "Caveira em cristal de rocha", famosa escultura antiga mexicana que

⁴¹² Id., Ibid., pp. 403-406 (grifos do autor).

levou os companheiros de Bataille e Leiris a inúmeras visitas ao museu etnográfico do Trocadéro, e de grande impacto na produção de Giacometti.⁴¹³

Os contrastes são intensos em todos os planos possíveis: o presente e o passado, o corpo e o objeto, a carne e o cristal, a opacidade e a transparência -- enfim, o vivo e o morto. Contudo, o excesso da mulher obesa, colocado em contato com o crânio mineral, leva tanto à redução da primeira imagem à segunda -- lembrando uma dissecação -- quanto ao contrário: a carne também "envelopa" a caveira, evocando a "encarnação do caos" tal qual uma máscara. Estabelece-se, portanto, entre ambas, uma relação de mútua significação, que Didi-Huberman chama de "cruel semelhança". Uma figura implica a outra e, reunidas, elas se afirmam e se negam incessantemente numa "dialética das formas na qual a decomposição da figura humana se desdobra sempre nos dois sentidos antitéticos".⁴¹⁴

Dá também o caráter exemplar da foto de Crépin que, a um só tempo, exhibe esses dois sentidos, por oferecer a imagem de um homem "mascarado" pelas inúmeras ataduras que se acrescentam a seu rosto mutilado, ao qual faltam nariz e boca. O que parece efetivamente interessar aos autores da Documents é o confronto violento da figura humana com suas alteridades, estejam elas além ou aquém dos modelos ideais, sejam definidas pelo excesso ou pela falta, sejam "extáticas" ou "bestiais".

Nesse confronto, o primeiro modelo ideal a ser negado é a semelhança divina. Para Michel Leiris, a negação do rosto que se observa no emprego das máscaras eróticas

⁴¹³ Remeto ao estudo de Georges Didi-Huberman sobre Giacometti, Le cube et le visage - Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti, Paris, Macula, 1993, pp. 73-98.

⁴¹⁴ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 111.

representa, antes de mais nada, um "face a face com Deus" no qual o homem vivencia uma "experiência verdadeira de horror sagrado" tal como ocorre nos estados de loucura, de embriaguez excessiva ou nas perversões sexuais.⁴¹⁵ Trata-se de uma experiência em que o ser humano rivaliza com Deus, para tomar seu lugar e deixar, de uma vez por todas, de se definir segundo a hierarquia de um modelo divino. Tema batalliano por excelência, que concebe Deus como a "medida do impossível", a repousar no horizonte de toda a humanidade.

Assim, ao pretender que a mulher vestida com uma perversa máscara de couro possa oferecer ao homem uma visão de Deus, Leiris sugere não só que essa mulher é um deus para quem a vê, mas também, reciprocamente, que "a decomposição da figura humana tem, como primeira consequência, a destituição da figura divina". Como propõe Didi-Huberman, "não há decomposição do antropomorfismo tradicional sem **decomposição do antropomorfismo divino** (aquele do qual o primeiro é o modelo eletivo, aquele que o primeiro toma ficticiamente por modelo)". É isso, continua o intérprete, que nos permite compreender a dimensão essencialmente "ateológica" da crítica que Bataille sustenta, a partir dessa época, contra a figura humana.⁴¹⁶

Com efeito, em Madame Edwarda, numa das passagens mais extremas da sua ficção erótica, o autor descreve uma cena de rua onde a prostituta totalmente nua – "sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas e, para abrir a fenda ainda mais, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos" – afirma: "veja, eu sou DEUS...". Diante da emoção sombria experimentada na visão dos genitais escancarados de Madame Edwarda, o narrador reitera

⁴¹⁵ Id., *Ibid.*, p. 94.

⁴¹⁶ Id., *Ibid.*, p. 95.

suas palavras, confessando sentir-se realmente "na presença de DEUS".⁴¹⁷ Tal seria a "experiência verdadeira de horror sagrado" teorizada por Leiris e descrita por Bataille: a "consciência de um dilaceramento" dado nos momentos em que o êxtase se aproxima do horror. Tal seria o "face a face com Deus", pois "o ser **aberto** -- à morte, ao suplício, à alegria -- sem reservas, o ser aberto e moribundo, doloroso e feliz, já aparece em sua luminosidade velada: essa luz é divina".⁴¹⁸

Para Bataille, Deus representa essa interrogação no vazio, esse "impossível" que fornece a medida única do homem. Por isso mesmo, diz ele no final de Madame Edwarda, "DEUS, se soubesse, seria um porco", ou seja, se "Deus soubesse" ele deixaria de ser essa medida inalcançável que repousa no horizonte da humanidade para rebaixar-se ao nível das certezas humanas. Em suma, não há resposta possível para a inquietação dos homens, o que resta é apenas a grande interrogação, a experiência do "não-saber".⁴¹⁹ Em "Le supplice", o autor retorna essa frase obscura, lamentando que Deus nada saiba, pois "na queda nem no vazio nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de cair mais profundamente na ausência".⁴²⁰ O "face a face com Deus" é um deparar-se com a morte.

⁴¹⁷ Georges Bataille, Madame Edwarda, in OEuvres complètes, tomo III, Paris, Gallimard, 1971, p. 20 e 21.

⁴¹⁸ Id., Ibid., p. 14 (grifo do autor).

⁴¹⁹ Id., Ibid., p. 31.

⁴²⁰ Georges Bataille, "Le supplice" in L'Expérience intérieure, op. cit., p. 65 e 66.

"DEUS, se soubesse, seria um porco" -- uma tal associação não parece ser gratuita nem simplesmente visar a um mero efeito "literário": ela enuncia os fundamentos de um pensamento que se organiza sobre a polaridade dialética do "alto" e do "baixo", do "ideal" e do "abjeto". Na frase de Bataille, a palavra **Deus** -- cuja elevação é muitas vezes enfatizada pelo emprego das letras maiúsculas -- evoca, segundo Denis Hollier, "uma forma de majestade monumental" em contraposição à "energia excretória da palavra **porco** que recusa a ser domesticada e a preencher o papel de atributo que a sentença gostaria de impor sobre ela".⁴²¹

"Deus é um porco" -- a frase, assinada por Breton, figura como definição de "Deus" no Dictionnaire abrégé du surréalisme.⁴²² De forma menos dramática -- porém não menos contundente -- o verbete surreal traz a mesma oposição entre planos radicalmente distintos, sugerindo semelhante confronto entre o "alto" e o "baixo".⁴²³ Sem dúvida, seria equivocados circunscrever tal problemática apenas ao âmbito dos colaboradores da Documents: a vasta iconografia do surrealismo, acrescida por inúmeras imagens literárias, evidencia igualmente uma intenção de subverter a ordem hierárquica entre os dois planos. E, também aqui, essa subversão se realiza sobretudo através de sucessivos deslocamentos e justaposições das partes "altas" e "baixas" do corpo humano.

⁴²¹ Denis Hollier, Against architecture - the writings of Georges Bataille, tradução de Betsy Wing, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 161.

⁴²² Citado por Denis Hollier, Against architecture, op. cit., p. 29.

⁴²³ Contudo, é importante enfatizar que a frase de Breton, retirando o condicional que Bataille lhe atribui -- "se Deus soubesse" -- poderia sugerir que "Deus sabe", o que supõe um desvendamento do "impossível" batailliano e, conseqüentemente, a existência de respostas para as grandes interrogações humanas.

Tome-se, a título de exemplo, o quadro de Magritte, L'invention collective, de 1934. Nele, vê-se a figura perturbadora de uma sereia invertida -- peixe da cintura para cima, mulher da cintura para baixo -- como numa "correção" do motivo mitológico. A imagem retorna nas ilustrações do pintor belga aos Chants de Maldoror de Lautréamont, em edição de 1948, dando forma a uma das aparições animais do personagem. As sereias invertidas fazem lembrar que as metamorfoses modernas da figura humana -- cujo ponto inaugural parece ter sido proposto por Maldoror -- enfatizam as "formas bifurcadas" dos monstros antigos, mas com o intuito de operar uma atualização dos mitos.

Essa reversão é exaustivamente tematizada por Magritte, de uma forma que talvez não fosse equivocado chamar de "pedagógica". O motivo reaparece nas diversas telas intituladas Le viol (1934-1945), que exibem um rosto humano cujos traços são substituídos por um tronco feminino nú, sempre emoldurado por farta cabeleira: os seios tomam o lugar dos olhos, o umbigo forma o nariz e os genitais substituem a boca. A imagem, igualmente inspirada em Lautréamont, é contundente: trata-se de um corpo que sobe à cabeça, compondo uma face monstruosa.⁴²⁴

O princípio de substituição anatômica é, como vimos, freqüente nas combinatórias surrealistas. Daí a familiaridade dos monstros surreais com as figuras mitológicas mais conhecidas, nas quais uma parte do corpo humano é mantida e outra alterada, ganhando formas vegetais ou animais. Para indicarmos apenas alguns exemplos, vale lembrar a Femme à

⁴²⁴ Também este quadro tem um débito para com Lautréamont, na medida em que sua composição foi concebida a partir de um desenho -- igualmente intitulado Le viol -- feito em 1938 para ilustrar uma edição das obras completas do poeta, cuja introdução é assinada por Breton. Ver, nesse sentido, Suzi Gablik, Magritte, op. cit., p.42-43.

la tête de roses (1935) de Dalí (onde um um buquê de flores toma o lugar da cabeça); a tela Mitsi (1930) de Victor Brauner (em que a personagem tem a cabeça e os seios destacados do resto do corpo, e os pés substituídos por dois gatos); o quadro Night and Day (1938) de Roland Penrose (que, ao invés das mãos, exhibe dois pássaros no prolongamento dos braços); ou L'enchanteur (1938) de Félix Labisse (onde uma estranha figura mascarada contracena com uma mulher cuja cabeça é composta por folhagens). Apesar de soluções distintas, verifica-se nessas imagens o mesmo intento de problematizar a anatomia humana através de substituições.

A exemplo do que ocorre nos "documentos de desfiguração" da Documents, também aqui a cabeça parece ser o alvo privilegiado dessa problematização. A obra de Max Ernst propõe imagens de intensa significação nesse sentido, a começar pelo personagem que ele deu o nome de Loplop. Recorrente em seu trabalho, essa figura é quase sempre representada como um homem com cabeça de pássaro -- ou, se quisermos, um pássaro com corpo humano -- evocando uma das mais antigas invenções mitológicas.⁴²⁵ Loplop é o protagonista principal do romance-colagem de Ernst cujo título expressa, talvez melhor que qualquer outro termo criado por seus contemporâneos, tal problematização da cabeça: La femme 100 têtes.

Por sua capacidade de síntese, a ambivalência sonora entre "cem" e "sem" traduz o mesmo princípio de equivalência entre o excesso e a falta que se encontra na montagem de

⁴²⁵ Segundo Eduard Trier, imagens desse tipo de monstro aparecem tanto nas cavernas de Lascaux, quanto na arte enigmática da ilha de Páscoa e nos mitos babilônicos. Para uma análise do Laplop de Max Ernst, consultar Eduard Trier, "Homage à Laplop" na coletânea de artigos Homage a Max Ernst, Paris, Cahiers d'Art XXe. Siècle, 1971, pp. 34-39, e Claude Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, op. cit., pp. 300-301.

Bataille. Dessa forma, La femme 100 têtes (1929) reitera o caráter ambíguo da figura de Loplop -- revelado já na duplicidade de seu nome -- definido por Ernst como "o pássaro superior" que "se fez carne sem carne".⁴²⁶ Mais ainda, assim como em Une semaine de bonté (1934) -- onde homens-pássaros se alternam com homens-leões --, o romance-colagem sugere a idéia da própria cabeça como máscara reversível, propondo uma inesgotável multiplicidade de rostos para a figura humana.

"Uma máscara pode servir para mascarar (ou desmascarar) outra" --⁴²⁷ a afirmação de Ernst parece não só recusar a possibilidade de uma forma fixa para a cabeça, como também reitera a identidade entre rosto e máscara. Essa intenção é explicitada em diversos trabalhos seus, sobretudo a partir dos anos 20, quando ele passa a se interessar profundamente por máscaras vazias e por vestimentas animadas que prescindem da presença do corpo. É o que se verifica em Viellard, femme et fleur (1923), onde uma espécie de armadura viva e fantasmática ostenta um grande leque aberto sobre o pescoço, deixando vaziar por certas partes de suas costas uma paisagem marítima.

Mas talvez o melhor exemplo desse "descarnamento" da cabeça esteja na tela C'est le chapeau qui fait l'homme (1920) -- título que, uma vez mais, não pode ser ignorado -- onde se desdobra a tópica da máscara, evocando o tema da arbitrariedade das figurações humanas. Nesse sentido, a obra de Ernst revela profunda sintonia com as propostas da etnologia francesa da época -- cujos "documentos de desfiguração" serão igualmente de grande interesse tanto na

⁴²⁶ Max Ernst, citado por Gilbert Lascault, "Pièges et mensonges dans l'oeuvre de Max Ernst" in Hommage a Max Ernst, op. cit., p. 109.

⁴²⁷ Id., Ibid., p. 115.

Documents quanto na Minotaure -- que enfatizava a pluralidade de maneiras de se conceber o ser humano, dedicando especial atenção aos disfarces anatômicos.⁴²⁸ Trata-se, também aqui, de negar a "face humana" de cada rosto -- de cada máscara -- desmentida em sua particularidade cultural ou individual.

Trata-se portanto de uma "produção do simulacro", conforme definição do próprio artista acerca de seu trabalho.⁴²⁹ Com justa razão, Giulio Carlo Argan propõe uma aproximação entre "um famoso personagem de Hoffmann" e Ernst, caracterizando-o como "um mágico que, durante o dia, faz o ofício de relojoeiro". Por isso, diz ainda o crítico, os simulacros do criador da Femme 100 têtes precipitam a "onipresença da imagem" na "onipresença do Nada", o que faz de Ernst "o mais laico dos artistas modernos, o único que levou a arte, associada desde tempos imemoriais à idéia do sagrado, até o limiar proibido do ateísmo absoluto".⁴³⁰

Que o assassino de Deus não pode ter cabeça -- eis a conclusão que podemos tirar, senão de toda a produção surrealista que deforma o corpo humano, pelo menos de seus exemplos mais radicais -- mais ateus e, portanto, mais trágicos, na concepção batailliana --, como os realizados por Ernst, Giacometti, Bellmer ou Masson. Mas, entendamos bem, a cabeça sacrificada pelo assassino de Deus é aquela que, respondendo a uma forma ideal do

⁴²⁸ Ver, nesse sentido, Marcel Mauss, "Les techniques du corps" in Sociologie et anthropologie, Paris, PUF, 1950, pp. 365-383. Sobre o impacto da obra de Marcel Mauss nos colaboradores da Documents e da Minotaure, ver Jean Jamin, "De l'humaine condition de 'Minotaure'" in Regards sur Minotaure, op. cit., pp. 79-87.

⁴²⁹ Max Ernst, citado por Gilbert Lascault, "Pièges et mensonges dans l'oeuvre de Max Ernst", op. cit., p. 116.

⁴³⁰ Giulio Carlo Argan, "Le technicien du rêve" in Hommage a Max Ernst, op. cit., p. 85.

"humano", tem seu modelo eletivo no "antropomorfismo divino". É para negar essa forma -- secularmente pensada no elemento mítico da semelhança com Deus -- que o homem se cobre de máscaras, dando a seu rosto um aspecto monstruoso, bestial.

"La revue à tête de bête" -- é assim que Breton apresenta a Minotaure no editorial do último número da revista, publicado no ano de 1939, numa "primavera carregada de ameaças". Exaltando a selvageria vital do "touro branco" -- "que implica e traduz a liberação de forças particulares à serviço do triunfo da vida" --, o editorial proclama a conjunção de uma imagem clara e de uma força tenebrosa, para restituir à figura-totem da revista a ambigüidade atestada pelos diversos aspectos e as múltiplas versões de sua lenda.⁴³¹

Monstro nascido da união entre Pasífae -- filha do Sol -- e um touro branco -- que Minos, rei de Creta, considerava demasiado belo para sacrificar a Netuno --, o Minotauro descende de uma linhagem solar. Daí seu verdadeiro nome ser Astério, ou Astérion, a evocar a figura de um deus celeste da civilização cretense. Contudo, por ser fruto de uma traição -- Pasífae era mulher de Minos -- e, ainda mais, de um acasalamento contra a natureza, o homem-touro é encerrado num gigantesco labirinto, frequentemente interpretado como um mundo sombrio e infernal. Ainda que o mito helênico comporte diversas variações, elas

⁴³¹ André Breton citado por Jean Starobinski, "Face diurne et face nocturne", op. cit., p. 31.

tendem a desembocar nessa ambivalência que, segundo Starobinski, confere ao monstro uma "face diurna" e uma "face noturna".

Tal ambigüidade encontra-se também na origem da Minotaure, no momento mesmo de sua fundação, em 1933. A revista imaginada por Albert Skira, que viria a ser seu diretor, oscilava entre dois modelos recentemente desaparecidos: de um lado Le surréalisme au service de la révolution, que o grupo de Breton publicara entre 1930 e 1933, e, de outro, a Documents, cujo último número aparecera em 1931. Bataille foi o primeiro a ser consultado por Skira, mas as divergências mútuas entre ele e Breton -- que logo seria convidado a participar do projeto -- impediram sua colaboração, que acabou se resumindo a um artigo sobre as pinturas de Masson, publicado em 1936.⁴³²

Contudo, o título da revista manteve-se conforme a concepção original de Bataille e de Masson. Fascinados pelos "mitos negros e mistérios sombrios da Grécia", os dois amigos viam no homem-touro um monstro trágico, "bruto e irracional, vivendo num labirinto obscuro", e simbolizando um erotismo primitivo e violento. Segundo Michel Surya, essa interpretação do mito arcaico tem profunda inspiração em Nietzsche -- aliás, foi a leitura do filósofo alemão que aproximou Bataille e Masson em 1924 -- na medida em que "a figura tutelar do Mínotauro é emblematicamente nietzschiana", evocando o "o pensamento e o

⁴³² As versões sobre a fundação da Minotaure nem sempre coincidem nos detalhes. Porém, tudo leva a crer que a revista teria sido concebida originalmente como um órgão dos dissidentes surrealistas, visando uma reconciliação. Breton e Bataille teriam se negado terminantemente a trabalhar lado a lado e, com isso, a revista teria passado de forma definitiva para as mãos dos surrealistas. Ver, nesse sentido, Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, op. cit., pp. 234-239, e Dawn Ades, Dada and surrealism reviewed, op. cit., pp. 278-289.

conhecimento labirínticos expressos na fórmula também nietzschiana: "uma entrada mas nenhuma saída"⁴³³.

Breton, sem descartar o aspecto tenebroso do monstro, tende a enfatizar sua face diurna, associando o "retorno do touro-branco de espuma, cujos amores com uma mulher engendraram o Minotauro", à posição de "plena luz do sol no Zodíaco".⁴³⁴ Assim, ao sublinhar o aspecto solar do mito, o mentor do surrealismo se distancia uma vez mais das concepções sombrias de Bataille, o que é reforçado também pelo fato de que sua versão profética do Minotauro visa efetivamente a anunciar uma "saída": como que procurando conjurar a desgraça ameaçadora, o editorial de 1939 traz uma invocação à vida através das imagens claras, do brilho das constelações e da luz benéfica.

Para Starobinski, a Minotaure pretende "instaurar outras relações entre o dia e a noite", o que se revela nos jogos de luz das fotos noturnas de Brassai, no album de imagens autobiográficas intitulado "L'âge de la lumière" de Man Ray, nos ritos funerários em plena luz do dia registrados na missão Dakar-Djibouti, ou no texto "La nuit du tournesol" onde Breton descreve seu encontro com a mulher amada. O propósito surrealista de estabelecer novas relações entre o diurno e o noturno responderia, ainda segundo o crítico, a uma concepção positiva da ferocidade do monstro: "de fato, o que Breton procura desculpar é a violência selvagem da natureza, não a maleficência humana".⁴³⁵

⁴³³ Michel Surya, Georges Bataille, la mort a l'oeuvre, op. cit., p. 235.

⁴³⁴ Breton, citado por Jean Starobinski, "Face diurne et face nocturne", op. cit., p. 32.

⁴³⁵ Id., Ibid., pp. 33-40. A ambivalência simbólica do Minotauro é também sublinhada por José Vovelle ao analisar os avatares do monstro nos trabalhos do caricaturista holandês L. J. Jordaan e do

Semelhante concepção encontramos na obra de Picasso, um dos artistas mais celebrados pela Minotaure, autor da capa de seu primeiro número. O touro, encarnação do instinto, é um signo de base do criador de Guernica, representando tanto "o desencadeamento das forças tenebrosas da guerra" quanto as "faculdades de criação, a paixão e o entusiasmo do povo espanhol", como observa Nicole Charbois. Considerada nessa ambivalência, a violência do animal também adquire positividade: é a força cega e visceral do povo que se insurge contra seus opressores, para instaurar uma nova dimensão humana no universo. Não é de estranhar que os touros redentores de Picasso tenham inspirado inúmeras reflexões dos surrealistas, em particular de Paul Eluard que lhe dedicou diversos textos, nos quais reitera a imagem do animal como "signo do fogo", associando seu sangue abundante "às fundações do sol".⁴³⁶

Associação significativa, que percorre a extensa mitologia do touro nas culturas arcaicas e é retomada por Bataille num artigo da Documents que, à sua maneira, também restitui o touro à linhagem solar. O culto mitríaco do sol, lembra ele em "Soleil pourri", "levava a uma prática religiosa muito difundida: o homem era colocado nu dentro de uma espécie de fossa coberta de ramos entrelaçados, sobre a qual o sacerdote degolava um touro; assim, ele recebia uma repentina e bela chuva de sangue quente, acompanhada dos ruídos do

pintor sueco Erik Olson, ambos ligados ao surrealismo na década de 30; conforme "Deux avatars d'un monstre" in L'art, effacement et surgissement des figures, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, pp. 115-126.

⁴³⁶ Conforme Nicole Charbois, "Eluard et Picasso" in Europe, n° 521, Rencontres avec Paul Eluard, Paris, Europe, Janeiro de 1973, pp. 188-207. Para uma leitura surrealista da obra de Picasso ver também André Breton, "Picasso dans son élément" in Minotaure n° 1, edição fac-simili, op. cit., pp. 4-22.

touro em luta e de seus mugidos: simples meio de recolher moralmente os benefícios do sol ofuscante". Dessa descrição o autor conclui: "não há dúvida de que o próprio touro é, de sua parte, uma imagem do sol, mas apenas quando degolado".⁴³⁷

Em outras palavras: o nexa entre touro e sol só se realiza plenamente na decapitação do animal. Bataille é categórico nesse sentido, afirmando que, em cultos como o de Mitra, "o **summum** da elevação confunde-se com uma queda súbita de inaudita violência". Isso porque, segundo o autor, ainda que "humanamente falando, o sol seja a mais elevada e a mais abstrata das concepções", quando fixado por um olhar obstinado -- o que "supõe uma certa loucura" -- ele deixa entrever "o horror liberado por uma lâmpada de arco incandescente". Nesse face-a-face com o astro celeste, a "beleza perfeita do sol que não olhamos" é substituída pela "horrível fealdade" do que se vê: o "sol podre".⁴³⁸

Ainda que a aproximação com a concepção surrealista não seja apenas tópica -- nesse mesmo texto Bataille relaciona a "decomposição das formas do sol" à pintura de Picasso --,⁴³⁹ em "Soleil pourri" repercute a intenção do autor em contestar a "elevação do espírito". Pensada canonicamente em termos de substância e de eternidade, glorificada em toda a tradição neoplatônica, a forma do sol trai os sentidos fixados pela iconografia e pelo

⁴³⁷ Georges Bataille, "Soleil pourri" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 231-232.

⁴³⁸ Id., Ibid., p. 231-232.

⁴³⁹ Se a pintura de Picasso -- mas também a de Miró que, segundo Bataille, "transforma a realidade em pó iluminado" -- coloca o espectador diante de um processo de decomposição semelhante ao que oferece a visão do sol, é porque ela se distancia das imagens ideais da pintura figurativa para "libertar elementos heterogêneos". Ver Georges Bataille, "Soleil pourri" e "Joan Miró: peintures récentes", in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 232 e 255.

simbolismo quando é efetivamente olhada, ou seja, em sua "presença real". Aos olhos ofuscados do observador louco, o astro deixa de ser uma abstração para se decompor em múltiplos sentidos: da "ejaculação mental" ao suicídio sacrificial, do "grito da garganta esfaqueada" à queda mitológica.⁴⁴⁰

Van Gogh foi, para Bataille, a expressão mais acabada dessa "loucura", dada a sua obsessão por temas solares: "é possível considerar o próprio pintor como uma perturbadora encarnação do candelabro de girassóis, quando saía pela noite de Arles com o chapéu, tal como uma auréola, coroadado de velas acesas, a pretexto de pintar uma imagem noturna". Ao "chapéu de chamas" de Van Gogh opõe-se a sua cabeça mutilada, assim como a imagem do sol contrasta com os girassóis murchos e mortos que aparecem em algumas de suas telas; mas "apesar de morto, este girassol também é um sol, e o próprio sol tem algo de deletério e enfermo: tem **la couleur du soufre**, como o pintor escreve duas vezes em francês".⁴⁴¹

O homem que "vai procurar o fogo do céu", continua Bataille, "nada mais é que um auto-mutilador": por conhecer as "formas do estupor causado por uma horripilante erupção",

⁴⁴⁰ O tema aparece em diversos textos de Bataille, como em Histoire de l'oeil (1928) onde a "deliquescência solar" é relacionada ao sangue e à enucleação do olho de Granero, ou em L'anus solaire (1927) que associa a insuportável visão do sol à visão de um cadáver em decomposição, ambos em Œuvres complètes, tomo I, op. cit., pp. 53-57 e 85. Ver também "Dossier de l'oeil pineal" e "La nécessité d'éblouir..." in Œuvres complètes, tomo II, op. cit., pp. 11-47 e 140-142; e L'expérience intérieure, op. cit., p. 93-93. Essa tópica batailliana foi objeto de diversas interpretações, entre as quais destacamos: Denis Hollier, Against architecture, op. cit., pp. 85-138; Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., pp. 191-196; Luc Richir, "La part de l'oeil" e Chakè Matossian "Le rat et l'oeuf" in La part de l'oeil - Dossier: Bataille et les arts plastiques, n° 10, Bruxelas, La part de l'oeil, 1994, pp. 127-154.

⁴⁴¹ Georges Bataille, "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh", op. cit., p. 261-262.

ele fica "livre para vomitar o seu próprio ser como vomitou um pedaço de si mesmo ou um touro, quer dizer, livre para se atirar de repente para **fora de si**" como num auto-sacrifício. Dessa forma, o ato de Van Gogh ao mutilar a orelha "representaria sua intenção de ter perfeita semelhança com um termo ideal, caracterizado com muita frequência na mitologia como deus solar, mediante o despedaçamento e a extirpação das próprias partes de seu corpo".⁴⁴²

Em sintonia com o conhecido verso de Apollinaire que fecha o poema "Zone" -- "Soleil cou coupé" --,⁴⁴³ as formas de decomposição apresentadas por Bataille são presididas pela mesma lógica violenta: numa seqüência vertiginosa, ele associa as decapitações rituais do touro às mutilações faciais, compondo uma cadeia que vai do sacrifício animal ao humano, e "da extirpação de um dedo e de uma orelha à enucleação edipiana, que é a mais horripilante forma sacrificial".⁴⁴⁴ No ponto extremo dessa seqüência está a imagem do sol podre, "mitologicamente expresso por um homem que corta seu próprio pescoço e, enfim, por um ser antropomorfo **desprovido de cabeça**".⁴⁴⁵

⁴⁴² Id., *Ibid.*, p. 269 e 263 (grifos do autor).

⁴⁴³ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1980, p. 14.

⁴⁴⁴ Georges Bataille, "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh", *op. cit.*, p. 264.

⁴⁴⁵ Georges Bataille, "Soleil pourri", *op. cit.*, p. 232 (grifos do autor).

egípcio Osires ou o cretense Molo, ambos decapitados -- parecem ser os antecedentes genealógicos de inúmeros seres fantásticos, tais como os híbridos de corpo humano e face animal, resultando numa infinidade de combinações que aparecem em paralelo aos deuses multicéfalos. Jean-Pierre Vernant confirma tal suposição ao sublinhar que entre os antecedentes orientais da cabeça monstruosa da Górgona helênica se encontra a figura de Bés.⁴⁴⁹ Tudo se passa, portanto, como se o acéfalo tivesse por vocação primeira sintetizar as questões essenciais que se expressam nas faces monstruosas de diversas criaturas míticas.

Em que pese o caráter hipotético dessas afirmações, importa aqui reconhecer no homem sem cabeça a imagem do "ser a quem falta algo de essencial" que remete, como já vimos, a uma das mais freqüentes definições de monstro, presente tanto em textos da Antiguidade quanto do Renascimento. Nesse sentido, é curioso observar que, com a eclosão dos temas antigos no decorrer do século XVI -- ou seja, quando Ambroise Paré redige seu tratado Des monstres et prodiges --, a figura do acéfalo reaparece no imaginário europeu: crônicas da época registram diversos nascimentos de crianças sem cabeça; narrativas de viagem vem comprovar a existência de criaturas acéfalas nos confins do mundo; processos religiosos apresentam esses seres ora como "descendentes monstruosos de Adão", ora como figuras demoníacas. Como observa ainda Baltrusaitis, numa época em que "a Antiguidade clássica, por definição, deveria contribuir na propagação de belas figuras humanas, ela torna-se um dos primeiros fatores a reanimar toda uma família de criaturas monstruosas".⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Jean-Pierre Vernant, A morte nos olhos - Figuração do Outro na Grécia Antiga - Artemis e Gorgó, tradução de Clóvis Marques, Rio de Janeiro, Zahar, 1988, p. 43.

⁴⁵⁰ Jurgis Baltrusaitis, Le moyen âge fantastique, op. cit., pp. 35-37, 54-56 e 294.

A figura do acéfalo reitera o primitivo parentesco que os tratados de teratologia estabelecem entre o monstro e o mutilado. Sem dúvida, a imagem de um homem sem cabeça expressa, por excelência, a idéia do ser privado ou desprovido de alguma capacidade ou órgão indispensáveis na qualificação do "humano" e, enquanto tal, se constitui em uma das principais matrizes dos "desvios da natureza".

Num artigo dedicado ao tema, Bataille parte de uma obra publicada em 1561 -- as Histoires prodigieuses de Pierre Boaistuau, dito Launay -- para dizer que "entre as coisas que podem ser contempladas sob a concavidade dos céus, nada se vê que mais desperte o espírito humano, que mais seduza os sentidos, que mais aterrorize, que mais provoque nas criaturas admiração ou terror que os monstros, os prodígios e as abominações através dos quais as obras da natureza são vistas invertidas, mutiladas e truncadas".⁴⁵¹ O texto vem acompanhado de seis gravuras extraídas de um compêndio teratológico do século XVIII, nas quais se vêem imagens de irmãos siameses unidos pelo crânio, de uma criatura composta de dois corpos e um só rosto, ou de um anão cujas mãos e pés saem diretamente do tronco.

Bataille vale-se das teses renascentistas para propor que a teratologia humana nada mais seja que um prolongamento das formas anatômicas naturais. Na medida em que "a responsabilidade de tais desvios, embora sejam considerados contra-natureza, é indiscutivelmente da natureza", os monstros biológicos deixam de ser uma alteridade absoluta da figura humana para evidenciar sua inevitável ameaça interna.⁴⁵² E é por essa razão --

⁴⁵¹ Georges Bataille, "Les écarts de la nature" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 228.

⁴⁵² É nesse sentido que se poderia interrogar novamente a figura de Édipo: se, como vimos, a iconografia surrealista tende a enfatizar seu corpo mutilado, é possível interpretar essa ênfase como aproximação entre o herói e a esfinge. À face triunfante do

posto que a "dialética das formas" se inscreve na própria natureza -- que, "de uma forma ou de outra, de uma época à outra, a espécie humana não consegue manter-se indiferente diante de seus monstros".⁴⁵³

Considerado na sua particularidade, cada rosto humano seria, no limite, monstruoso: assim como o ideal de beleza "estaria à mercê de uma definição tão clássica como a de medida comum", continua Bataille, "os monstros estariam situados em oposição à regularidade geométrica, tal como ocorre nas formas individuais, embora de um modo irredutível".⁴⁵⁴ Diante de "seus monstros", a figura humana se decompõe irremediavelmente para, a exemplo da perturbadora visão do sol, oferecer ao homem a sua imagem informe, "podre".

Entre as ilustrações que acompanham o artigo "Les écarts de la nature", há duas gravuras particularmente significativas: colocadas lado a lado, confrontam-se as figuras de uma criança com duas cabeças, e a de um organismo humano vivo desprovido de cabeça e braços (fig.6). A montagem das imagens reitera uma vez mais a equivalência entre o excesso e a falta, a confirmar a hipótese de que o "informe" batailliano procede tanto por mutilações quanto por multiplicações, precipitando o antropomorfismo no jogo penoso das castrações e das conglomerações orgânicas.

É precisamente nesse sentido que Bataille e Masson propõem a perturbadora figura-totem da revista Acéphale, criada em 1936: "a dualidade ou a multiplicidade das cabeças tende

vencedor da esfinge, sublinhada por Hegel, impõe-se a evidência de seus pés inchados e olhos mutilados, o que faz Édipo retornar aos domínios do monstruoso.

⁴⁵³ Id., Ibid., p. 229.

⁴⁵⁴ Id., Ibid., p. 230.

a realizar num mesmo movimento o caráter **acéfalo** da existência, pois o princípio mesmo da cabeça é redução à unidade, redução do mundo a Deus".⁴⁵⁵ Assim, num retorno à ambivalência simbólica das imagens mitológicas originais -- que associa os monstros sem cabeça àqueles pluricéfalos --, o acéfalo moderno parece representar não só aquilo que lhe falta, mas também, e principalmente, o excesso possibilitado por essa ausência.

O tema é desenvolvido em diversos artigos da revista, sempre enfatizando que "a cabeça, autoridade consciente ou Deus, representa aquela das **funções servis** que se considera e se apresenta a si mesma como um fim, tornando-se conseqüentemente o objeto da mais intensa aversão". Tal concepção, de forte inspiração nietzschiana, diz respeito tanto ao indivíduo quanto à sociedade: assim como o homem soberano tem como horizonte o "impossível", também as "possibilidades da existência humana podem estar situadas **além** da formação das sociedades **monocéfalas**", que representam a "cabeça imperativa do caudilho". Por isso ainda, a "única sociedade repleta de vida e força, a única sociedade livre é a sociedade **bi e policéfala** que confere aos antagonismos fundamentais da vida uma saída explosiva constante mas limitada às formas mais ricas".⁴⁵⁶

Imagem do corpo individual que se estende ao corpo coletivo, "o **acéfalo** expressa mitologicamente a soberania destinada à destruição". E, dessa forma, a figura trágica e

⁴⁵⁵ Georges Bataille, "Propositions" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 469 (grifos do autor). O artigo foi publicado em julho de 1937, no segundo número da revista Acéphale.

⁴⁵⁶ Id., Ibid., p. 468-470 (grifos do autor). O tema foi desenvolvido por Bataille em diversos artigos, tais como "Chronique nietzschéenne" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., pp. 477-490, ou "Essai de définition du fascisme" in OEuvres complètes, tomo II, op. cit., pp. 214-216.

monstruosa de um homem "que foge da cabeça como o condenado da prisão", expressa também "a existência universal, inacabada, acéfala, um mundo parecido a uma ferida que sangra, criando e destruindo incessantemente os seres particulares finitos: é nesse sentido que a verdadeira universalidade é morte de Deus".⁴⁵⁷

Ora, com a morte de Deus, diz Pierre Klossowski, "o homem perde sua identidade eterna: o eu morre com Deus".⁴⁵⁸ Contudo, essa mutilação não é apenas negativa: lembremos que na definição de Bataille, "o acéfalo não é eu; ele é mais eu que eu". A ausência da cabeça não significa portanto ausência de vida, e a ferida da decapitação abre novas possibilidades de sentido para a existência humana. Ademais, o corpo vivo e potente do decapitado atesta que a cabeça é apenas um de seus limites orgânicos. Restam as outras extremidades. Resta sobretudo o centro.

⁴⁵⁷ Id., *Ibid.*, p. 470 e 473.

⁴⁵⁸ Citado por Michel Camus, "L'acéphalité ou la Religion de la Mort", apresentação à edição fac-simili da *Acéphale*, Paris, Jean Michel-Place, 1980, p. VI.

- XI -

"Mais l'homme n'a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n'est même possible de dire où il commence".

Georges Bataille, "Bouche"

O dedão do pé, diz Bataille num texto de 1929, é "a parte mais **humana** do corpo do homem". Ao contrário dos animais arborícolas, a espécie humana não depende dele para sua locomoção, o que determina "a diferença desse órgão com o elemento correspondente no macaco antropóide (chimpanzé, gorila, orangotango ou gibão)". O homem move-se no solo sem precisar agarrar-se a eventuais galhos, prescindindo do dedão do pé em seus deslocamentos: por tal razão, a função primordial do pé humano consiste em "proporcionar uma base firme para essa postura ereta da qual o homem tanto se orgulha".⁴⁵⁹

O artigo "Le gros orteil", publicado na Documents, propõe de imediato uma polarização entre os elementos "altos" e "baixos" que compõem a figura humana, fazendo contrastar as partes mais elevadas do corpo com a platitude dos pés. A primeira dessas oposições concentra-se nos distintos significados simbólicos atribuídos aos membros superiores e inferiores: os dedos das mãos, lembra Bataille, significam os "atos hábeis e os caracteres firmes", enquanto os dedos dos pés são normalmente caracterizados pela "estupidez e baixa idiotia".⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Georges Bataille, "Le gros orteil" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 200 (grifos do autor).

⁴⁶⁰ Id., Ibid., p. 202.

Essa distinção inicial remete a uma tópica antiga, desenvolvida por vários filósofos. Aristóteles, por exemplo, afirma que a mão possibilitou ao homem tornar-se senhor da natureza, pois "foi à criatura capaz de adquirir o maior número de técnicas que a natureza dotou do utensílio efetivamente mais útil, a mão". Seu tratado sobre a geração dos animais descreve minuciosamente esse órgão para demonstrar como ele se distingue da pata dos mamíferos: nos macacos, os dedos e as unhas têm "aspecto mais bestial" porque eles servem-se de seus membros inferiores da mesma forma como dos inferiores. Assim, a mão dos símios "não existe em estado puro" pois, sendo "da natureza do homem manter-se ereto", a verdadeira função do órgão não consiste em suportar o peso do corpo mas sim em agarrar e segurar.⁴⁶¹

Partindo dessa hipótese que propõe a mão humana como modelo perfeito e medida universal, Aristóteles justifica a sua anatomia, observando que "as articulações do braço dobram-se em sentido inverso ao das patas anteriores dos quadrúpedes, permitindo que a mão esteja e se mantenha à disposição da inteligência humana". De tal elevação resulta a supremacia do homem no universo: a natureza, que nada empreende em vão, dotou a mão de uma estrutura funcional cujas "particularidades preciosas e inimitáveis conferem ao ser humano uma superioridade sobre os outros seres vivos".⁴⁶²

⁴⁶¹ Conforme Jean Brun, A mão e o espírito, op. cit., pp. 19-22.

⁴⁶² Id., Ibid., p. 22. O tema é retomado por diversos filósofos da Antigüidade, conforme indica o estudo de Jean Brun. Galeno, por exemplo, apoiando-se nas teses aristotélicas e nas suas próprias experiências de dissecação de animais, inicia sua obra Da utilidade das partes do corpo humano com um estudo da mão. Também ele esboça diversas comparações entre o órgão humano e a pata animal, realçando as diferenças que os separam e sublinhando que, no homem, o desenvolvimento intelectual caminha lado a lado com o manual. Segundo Jean Brun, para Galeno a mão é um "privilégio anatômico": daí ele considerá-la o órgão "mais próprio do homem". (pp. 22-24)

O tema é exaustivamente revisitado no século XIX, quando os teóricos do evolucionismo retomam teses naturalistas dos filósofos setecentistas, buscando estabelecer os itinerários da formação da espécie humana. As obras de Lamarck, Darwin e Haeckel dedicam particular atenção às transformações orgânicas que se operaram na escala evolutiva e permitiram ao homem libertar a mão de sua função locomotriz. Em que pese certas diferenças conceituais entre esses autores, no limite todos propõem que tal processo só se tornou realmente possível quando o ser humano assumiu em definitivo a postura ereta: assim, a conquista da verticalidade estaria na origem "da primeira forma humana", ou seja, da mão.⁴⁶³

Não deixa de ser notável a aproximação entre essas teorias e as hipóteses enunciadas por Bataille. Lamarck, por exemplo, toma o caso do orangotango para afirmar que, se esse animal passasse a andar erguido, ele teria menos mobilidade nos dedos dos pés, perdendo a capacidade de agarrar os objetos com seus dedões; Darwin insiste na idéia da "libertação da mão" como uma das "etapas fundamentais através das quais o homem tornou-se bípede"; Haeckel sustenta que "o mais antigo movimento evolutivo do organismo humano foi o aperfeiçoamento das extremidades anteriores", do qual resultou "o contraste entre pé e mão que, sem ser exclusivo do homem, é, todavia, mais pronunciado nele que nos macacos antropomorfos".⁴⁶⁴

É de supor que o diretor da revista Documents tivesse alguma familiaridade com essas teorias, uma vez que as idéias evolucionistas se tornaram objeto de grande polêmica no

⁴⁶³ Id., Ibid., pp. 44-46.

⁴⁶⁴ Id., Ibid., p. 42, 46 e 47.

início do século XX, em particular na França.⁴⁶⁵ Seja como fôr, interessa aqui sublinhar que as suas hipóteses só se aproximam das teses evolutivas para contestá-las de forma ainda mais aguda: radicalizando a crítica da etnologia francesa às concepções antropomórficas de Darwin, Bataille propõe o dedão do pé -- e não a mão -- como "a parte mais humana do corpo do homem".

Na contramão dos evolucionistas, o autor de "Le gros orteil" toma o macaco como modelo ao definir o ser humano através de seus órgãos mais atrofiados, ou seja, enfatizando as capacidades que ele teria perdido no decorrer do processo civilizatório: a parte mais "humana" do corpo do homem é precisamente aquela na qual se tornaram evidentes as marcas dessa perda.⁴⁶⁶ Esboça-se aí uma visão negativa do homem, que vem denunciar o vão orgulho de sua elevação, seja no "topo da escala orgânica" suposta pela genealogia evolucionista, seja na ontológica estatura superior que os filósofos antigos lhe atribuíram.

⁴⁶⁵ Bataille foi um leitor sistemático dos textos etnológicos das primeiras décadas do século XX; vários desses estudos, a maior parte de origem francesa, esforçavam-se em contestar as hipóteses evolucionistas, criticando seus fundamentos filosóficos e submetendo-as às evidências das diferenças culturais. Sobre essas polêmicas, tendo em vista a temática das mãos, ver o capítulo IV do livro de Jean Brun, A mão e o espírito, op. cit., pp. 67-81.

⁴⁶⁶ Vale aqui citar Darwin que, no final de The descent of man and the selection in relation to sex (1871), afirma que o homem podia sentir-se orgulhoso de ter chegado ao topo da escala orgânica: "O fato de ter-se elevado assim até o topo, em vez de lá ter sido colocado originalmente, pode dar-lhe a esperança de um destino ainda mais alto, num futuro longínquo". Citado por Jean Brun, A mão e o espírito, op. cit., p. 74.

Essa troca de sinais parece orientar também a reflexão de alguns autores surrealistas sobre o tema: se Breton e seus amigos -- familiarizados, como já vimos, com as doutrinas evolucionistas -- não chegam a propor uma tal antinomia, em diversos textos percebe-se uma clara recusa às mãos, especialmente quando associadas à edificação do mundo burguês. Vale lembrar a conhecida frase de Rimbaud que os signatários do movimento tanto gostavam de citar: "Tenho horror a todos os ofícios. Patrão e operários, todos grosseiros, ignóbeis. A mão na caneta vale o mesmo que a mão no arado. -- Que século de mãos! --Eu jamais terei minha mão".⁴⁶⁷

Semelhante recusa encontra-se num poema de Desnos, que denuncia a sujeição das mãos às atividades mais produtivas da sociedade burguesa: "Existem mãos terríveis / Mãos manchadas de tinta do estudante triste / Mão vermelha sobre a parede da câmara do crime / ... / Mãos abertas / Mãos fechadas / Mãos abjetas que seguram uma caneta / Ó minha mão você também / Minha mão com suas linhas misteriosas / Por que? Antes as algemas".⁴⁶⁸ Haveria, portanto, um "mistério das mãos" que a vida civilizada -- das escolas, dos escritórios ou das câmaras de tortura -- tentaria apagar a todo custo, adequando o corpo às exigências da produtividade.

⁴⁶⁷ "J'ai horreur de tous les métiers. Maître et ouvriers, tous paysans, ignoble. La main à la plume vaut la main à la charrue -- Quel siècle à mains! -- Je n'aurai jamais ma main." Rimbaud, "Permettez", citado por Xavière Gauthier, Surréalisme et sexualité, op. cit., p. 266.

⁴⁶⁸ "Il y a les mains terribles / Mains noircies d'encre de l'écolier triste / Main rouge sur le mur de la chambre du crime / ... / Mains ouvertes / Mains fermées / Mains abjectes qui tiennent un porte-plume / O ma main toi aussi / Ma main avec tes lignes mystérieuses / Pourquoi? plutôt les menottes." Robert Desnos, "Domaine public", citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 50.

Em Nadja, Breton atenta diversas vezes para tais mistérios. Antes de encontrar a personagem central do livro, o autor relata seu estranho fascínio pelas luvas azul-celeste de uma mulher, temendo que elas pudessem "abandonar para sempre aquela mão"; mais tarde, já ao lado de Nadja, ele testemunha a cena em que, às margens do Sena, ela se perturba com a visão de "uma grande mão que arde sobre as águas". A insólita imagem retorna quando, caminhando pela rua de Seine, a personagem torna-se "novamente muito alheia, dizendo ver no céu a mão que traça lentamente um risco luminoso". "Sempre essa mão" -- confirma Nadja, apontando para um cartaz de onde salta "a mão rubra de dedo em riste".⁴⁶⁹

Dessa forma, o romance de Breton sugere um ponto de contato entre a realidade e o mistério, ao relacionar um prosaico cartaz de rua -- visível por todos -- à fantasmática "mão de fogo" das visões de Nadja. Essa relação por certo vem reforçar a concepção surreal de que existiria "um ponto do espírito no qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser compreendidos contraditoriamente".⁴⁷⁰

A partir dessa hipótese, a reflexão surrealista tende a caminhar no sentido de repensar a função das mãos, propondo imagens nas quais elas se libertam do jugo do trabalho e da disciplina capitalista. No limite, para retomarmos a crítica de Bataille ao autor de Nadja, trata-

⁴⁶⁹ André Breton, Nadja, op. cit., pp. 681-708. Nesse sentido, vale lembrar também a estranha passagem na qual Nadja descobre a malformação das mãos de um antigo amante -- que tinha os dois últimos dedos grudados um ao outro --, e ainda a forte convicção da personagem de que "uma ocupação manual" poderia substituir sua estadia numa clínica de doentes mentais.

⁴⁷⁰ André Breton, Second manifeste du surréalisme, op. cit., p. 781.

se de substituir um ideal por outro: às mãos produtivas do mundo burguês opõem-se as mãos misteriosas da imaginação surreal. Com efeito, quando Breton se vale da imagem "da mão que se separa do braço" para descrever o processo de **dépaysement** que funda a consciência surreal, ele insiste que nessa separação "a mão ganha enquanto mão", abrindo-se a novas experiências criadoras.⁴⁷¹

Talvez não seja equivocado sugerir que, entre tais experiências, as mais valorizadas pelos surrealistas são justamente aquelas voltadas ao prazer erótico. Daí Breton aludir ainda à "bela mão que se abandona a curiosos delitos"; daí também Buñuel propor, em *L'âge d'or*, "a imagem da mão que oscila nervosamente apoiando-se sobre um dedo que desaparece num buraco, num movimento perturbador ao extremo, cuja expressão é particularmente onanista", segundo a descrição de Ado Kyrrou.⁴⁷²

Uma tal erotização das mãos tende a aproximá-las dos pés, na medida em que rebaixa seus significados mais elevados. Nesse sentido -- mas apenas nele -- seria possível dizer das mãos o mesmo que Bataille afirma sobre os pés: "o pavor secreto que o pé causa ao homem" está profundamente associado às inquietações sexuais: em várias culturas ele é considerado um órgão "imoral", tornando-se objeto de fortes tabus. Assim também, as inúmeras práticas rituais que submetem os pés humanos a suplícios e deformações resultariam dessa aversão. O artigo "Le gros orteil" elenca diversos exemplos, que vão desde os arcaicos costumes chineses

⁴⁷¹ André Breton, "Avis au lecteur pour 'La femme 100 têtes' de Max Ernst", op. cit., p. 63.

⁴⁷² Citados por Xavière Gauthier, Surréalisme et sexualité, op. cit., p. 266.

de atrofiar os pés das mulheres até o hábito moderno de usar saltos altos, todos com o objetivo último de tentar dissimular ao máximo a "baixeza" do órgão.

Se isso acontece, continua Bataille, é porque o homem, deixando de ser um arborícola como os macacos, "tornou-se ele mesmo uma árvore, quer dizer, levanta-se no ar reto como uma árvore". Por isso, ele tende a "afastar-se o mais que pode da lama terrestre" e, ao "elevar-se em direção ao céu e às coisas do céu, ele olha para seu pé na lama como se fosse um escarro". Essa busca de verticalidade estaria, segundo o autor, na origem das imagens idealizadas do ser humano, sempre privilegiando a cabeça em detrimento dos órgãos mais baixos: "os calos dos pés diferem das dores de cabeça e das dores de dentes pela baixeza, e se são dignos de riso isso se deve a uma ignomínia, explicável pela lama onde repousam os pés".⁴⁷³

Bataille retoma, em "Le gros orteil", algumas concepções fundamentais de seu pensamento que já haviam sido anunciadas em textos anteriores. Em L'oeil pineal, escrito alguns anos antes, ele propõe que a vida terrestre se organiza basicamente em dois eixos: o horizontal, que orienta a posição da maior parte dos animais, e o vertical, sob o qual se sustentam quase todos os vegetais. Somente o homem teria conseguido escapar de forma definitiva a essa regra; mas "foi ao preço de um esforço doloroso e ignóbil expresso no rosto

⁴⁷³ Georges Bataille, "Le gros orteil", op. cit., p. 200 e 203 (grifos do autor).

dos grandes símios, que o ser humano pôde livrar-se da tranqüila horizontalidade animal, conseguindo apropriar-se da postura ereta dos vegetais e se deixando polarizar, em certo sentido, pelo céu".⁴⁷⁴

O **homo erectus** traduz, dessa forma, a imagem ideal do ser humano, que se desenvolve "no sentido de uma regularidade cada vez mais nobre ou mais correta: por isso, a retidão automática de um militar fardado, em posição de sentido, emerge sobre a confusão imensa do mundo animal e se propõe ao universo da astronomia como o seu termo". Contudo, essa "verdade militar e matemática" é desmentida pelas partes baixas do corpo, que se apresentam como "sua compensação inevitável, ameaçando o esplendor humano com uma forma penosamente imperativa".⁴⁷⁵ Ainda que se evoque "toda a grandeza da história humana", conclui o autor, nada pode apagar a evidência de que "o mais nobre dos animais tem calos nos pés, ou seja, que ele tem pés e que esses pés vivem, independentemente dele, uma vida ignóbil".⁴⁷⁶

O tema havia sido desenvolvido também em "Le langage des fleurs", publicado na Documents alguns meses antes de "Le gros orteil", onde Bataille propõe semelhante distinção. Se as plantas, a exemplo dos seres humanos, crescem no eixo vertical, elas contêm igualmente a "contrapartida perfeita" de sua imagem idealizada; esta seria dada pela "visão fantástica e impossível das raízes que fervilham sob a superfície do solo, repugnantes e nuas como vermes". As raízes testemunham que "nem tudo é uniformemente correto na impecável

⁴⁷⁴ Georges Bataille, Dossier de l'oeil pineal, op. cit., p. 26.

⁴⁷⁵ Id., Ibid., p. 39.

⁴⁷⁶ Georges Bataille, "Le gros orteil", op. cit., p. 202-203.

postura ereta dos vegetais": enquanto os caules "se elevam nobremente, elas revolvem-se ignóbeis e pegajosas no interior do solo, tão ávidas de podridão quanto as folhas de luz".⁴⁷⁷

Monstruosidades semelhantes seriam perceptíveis em outros órgãos da planta, ocultos pela idealização das flores. Bataille lembra que, ao se arrancar as pétalas da corola, nada mais sobra que um "tufo com aspecto sórdido"; ou que "depois de um curto tempo de esplendor, a maravilhosa corola apoderece impudicamente ao sol, transformando-se numa gritante ignomínia para a planta"; ou ainda que "as flores murcham como lambisgóias velhas e excessivamente pintadas, e morrem de forma ridícula nos caules que pareciam elevá-las às nuvens". Num argumento vertiginoso, que se constrói contra a "decisiva harmonia da natureza vegetal", o autor termina por concluir que a flor -- signo do amor e da beleza -- "tem o odor da morte".⁴⁷⁸

Uma tal aproximação entre a flor e a morte só se torna efetivamente significativa diante de um processo de decomposição que parte dos aspectos mais visíveis da planta -- tão ostensivos quanto o rosto vulgar de uma mulher "excessivamente pintada" -- para chegar aos órgãos menos evidentes. No ponto terminal desse processo assiste-se à decapitação da flor, proposta numa imagem perturbadora que anuncia a figura do acéfalo.

Está claro que a relação entre a flor e as raízes é um desdobramento da polaridade entre o alto e o baixo que, no corpo humano, têm seus correspondentes na cabeça e nos pés. As palavras de Bataille são categóricas: "a divisão do universo em inferno subterrâneo e em céu perfeitamente puro é uma concepção indelével, já que a lama e as trevas são os princípios

⁴⁷⁷ Georges Bataille, "Le langage des fleurs", op. cit., p. 177.

⁴⁷⁸ Id., Ibid., p. 176.

do mal, assim como a luz e o espaço celeste são os **princípios** do bem: com os pés no barro e a cabeça mais próxima da luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevaria para sempre a um espaço puro". Contudo, sublinha o autor, "a vida humana comporta na realidade a raiva de ver que se trata de um movimento de vai-e-vem do abjeto ao ideal e do ideal ao abjeto, fazendo incidir essa raiva num órgão tão **baixo** como o pé".⁴⁷⁹

Assim, ao enfatizar o fluxo constante entre os dois polos, Bataille supera a simples oposição de termos que parecia orientar seu argumento num sentido finalista. Porém, é preciso sublinhar de início que essa superação nada tem em comum com a "identidade dos contrários" exaltada por Breton: nesta, Bataille denuncia "a sede sórdida de todas as integridades, a hipocrisia cega e, por fim, a necessidade de ser útil ao que quer que seja de determinado".⁴⁸⁰ Aliás, essa diferença está no centro da polêmica e da ruptura do autor com o surrealismo, remetendo tal debate a questões de ordem filosófica.

Não seria equivocado afirmar que a conciliação de contrários é justamente o que Bataille nomeia como "o impossível", ao refutar toda e qualquer redução das diferenças a uma "medida comum". Para ele, como observa Marie Christine Lala, "a fusão é já dissolução, porque nela o sujeito se perde e se mantém ao mesmo tempo", num movimento incessante que preserva "a contradição entre as forças da vida e as forças da morte".⁴⁸¹ Formulado através dos

⁴⁷⁹ Georges Bataille, "Le gros orteil", op. cit., p. 200-201 (grifos do autor).

⁴⁸⁰ Georges Bataille, "Figure humaine" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 183 (nota).

⁴⁸¹ Marie Christine Lala, "La pensée de Georges Bataille et l'oeuvre de la mort" in Littérature n° 58, Paris, Larousse, Maio de 1985, p. 70.

temas da "soberania" e da "dilapidação", esse é um aspecto essencial do pensamento batailliano: a contradição "trabalha", ela jamais está "em repouso" e, como vimos, nunca se fixa numa imagem acabada.

Daí a violência com que Bataille opõe uma teoria do "informe" à "exigência dos acadêmicos de que todas as coisas tenham forma": na verdade, "o universo não se parece com nada" e equivale a "qualquer coisa como uma aranha ou um escarro", posto que toda forma vive e morre sem cessar de seus próprios acidentes, de seus próprios sintomas deformantes.⁴⁸² Daí também sua recusa às imagens genéricas e ideais, que responderiam às necessidades humanas de fundir as contradições num termo comum, buscando conciliar o inconciliável. No limite da concepção batailliana, segundo a justa observação de Didi-Huberman, "a forma só é pensável como acidente perpétuo da forma".⁴⁸³

Não é por acaso que a noção de "dialética das formas" vá aparecer exatamente no artigo que Bataille dedica aos "desvios da natureza": ora, se a espécie humana não consegue manter-se indiferente diante de "seus monstros", é porque entre as formas e as deformações inscreve-se o mesmo "movimento de vai-e-vem" do qual o homem não pode se livrar. Assim também, o "aspecto hediondo e cadavérico do dedão do pé" não representa apenas a imagem negativa das mãos e da cabeça, mas sobretudo "confere uma expressão muito aguda à desordem do corpo humano, obra de uma violenta discórdia entre os órgãos".⁴⁸⁴

⁴⁸² Georges Bataille, "Informe", op. cit., p. 217.

⁴⁸³ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 191.

⁴⁸⁴ Georges Bataille, "Le gros orteil", op. cit., p. 203.

Em paralelo ao que acontece com as plantas, o corpo humano também apresenta aspectos monstruosos em órgãos diversos do pé. A boca, por exemplo: ainda que seja "bela como um cofre-forte" quando fechada, ao abrir-se ela deixa entrever um horrível interior.⁴⁸⁵ Michel Leiris desenvolve o tema num artigo para a mesma Documents, onde destaca a ambigüidade do órgão: de um lado, "a boca ocupa uma situação privilegiada, sendo o lugar da palavra, o orifício respiratório, o antro onde se sela o pacto do beijo"; de outro, ela produz "o cuspe, para de um só golpe cair ao último grau da escala orgânica" com uma "repugnante função de dejeção". O ato de cuspir "rebaixa a boca -- signo visível da inteligência -- à categoria dos órgãos mais vergonhosos", aproximando o homem "desses animais primitivos que têm uma só abertura para todas as suas necessidades".⁴⁸⁶

Seria possível dizer da boca o mesmo que Bataille afirma com relação à planta: "se a fragilidade da corola trai a flor" é porque "longe de dar respostas às exigências dos ideais humanos, ela representa o sinal de seu fracasso".⁴⁸⁷ Porém, mais que isso, sendo um exemplo privilegiado da "violenta discórdia entre os órgãos" por reunir numa só cavidade um aspecto "alto" e outro "baixo", ela confirma também a complexa "arquitetura" da espécie humana. Na medida em que "a linguagem e o cuspe provêm da mesma fonte" -- conforme Leiris, ao propor a imagem patética de um orador que cospe --,⁴⁸⁸ a boca concentra em si o princípio de inversão que precipita o "trabalho" incessante das contradições entre o ideal e o abjeto.

⁴⁸⁵ Georges Bataille, "Bouche", op. cit., p. 238 e "Le gros orteil", op. cit., p. 203.

⁴⁸⁶ Michel Leiris, "El agua en la boca" in Huellas, op. cit., p. 40-41 (grifos do autor).

⁴⁸⁷ Georges Bataille, "Le langage des fleurs", op. cit., p. 176.

⁴⁸⁸ Michel Leiris, "El agua en la boca", op. cit., p. 41.

Entre o céu e a terra, conclui Bataille, "representa-se indefinidamente o drama da morte". A origem desse drama deve-se a um obscuro desejo de ultrapassar os limites da horizontalidade, ou seja, ao "impulso geral de baixo para cima" que orienta o crescimento dos seres vivos num movimento constante e "monótono". Todavia, a transgressão do limite que é dado pela terra -- plano horizontal por excelência -- não passa de um evento episódico, e o "amplo movimento do solo em direção ao céu" têm, como contrapartida inevitável, "a curta duração da vida".⁴⁸⁹

Nenhum fluxo seria capaz de "elevar sem retorno os seres em direção ao espaço celeste"; por isso, a mera existência dos pés -- na qualidade de raízes "ávidas de podridão" -- viria anunciar ao homem a sua própria decomposição, aproximando impiedosamente a cabeça da morte. Bataille lembra ainda que "o sangue corre no interior do corpo numa quantidade que, de cima para baixo e de baixo para cima, é a mesma".⁴⁹⁰ Nesse movimento, a "sede de luz" e a "avidez da morte" não podem estar separadas, pois estão subordinadas ao que poderíamos chamar de "princípio ativo de tensão" que relaciona a transgressão e seu limite.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Georges Bataille, "Le langage des fleurs", op. cit., p. 176.

⁴⁹⁰ Georges Bataille, "Le gros orteil", op. cit., p. 200.

⁴⁹¹ Essa "tensão em atividade" definiria, no nosso entender, a noção de dialética para Bataille. Segundo Rodolphe Gasché, a dialética batailliana, diferentemente daquela postulada por Hegel, "não é um movimento de síntese de contrários numa identidade reconstruída"; ela descreve "um movimento oposto", ela caminha "para trás"; ou, como resume Didi-Huberman, ela é uma "dialética sem síntese". Conforme Rodolphe Gasché, "L'avorton de la pensée" in *L'arc* n° 44, Aix-en-Provence, Chemin de repentance, 1971, p. 22; e Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, op. cit., parte III. Sobre as aproximações e as diferenças da noção de dialética em Bataille e Hegel, ver também Marie Christine Lala, "La pensée de Georges Bataille et l'oeuvre de la mort", op. cit.; e Jacques Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale" in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

Princípio semelhante Bataille reconhece numa forma de pensamento que se opõe radicalmente às filosofias clássicas: a gnose. As concepções gnósticas do início da era cristã propõem uma "subversão bizarra e mortal" dos ideais da antigüidade greco-romana ao introduzir em seu discurso "os fermentos mais impuros", substituindo as formas elevadas pelas "figuras mais baixas". Por recusarem a linearidade e a homogeneidade próprias das representações acadêmicas, as imagens polimorfas da gnose provocam intensas "desordens filosóficas", o que por certo está na origem de sua desqualificação enquanto "pensamento decadente".⁴⁹²

Ora, o **leitmotiv** do gnosticismo seria justamente "a concepção da matéria como um princípio ativo tendo existência eterna autônoma": ao contrário da filosofia tradicional, que lhe atribui um papel passivo, a gnose confere à matéria um estatuto novo, até então reservado à idéia.⁴⁹³ Disso resulta seu caráter "autenticamente materialista", distinto das tentativas filosóficas de promover uma matéria ideal, positiva e abstrata -- o que, no limite, a lançaria sempre a uma posição derivada. A idealização da matéria nada mais é, portanto, que uma redução de seu "notável poder de desmentir" as representações que os homens constróem de si mesmos e do mundo.

⁴⁹² Georges Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 220-225.

⁴⁹³ Id., Ibid., p. 223.

A forma oprime a matéria: seria este o ponto de partida do pensamento de Bataille. Mas, ao atentar para o caráter "ativo" -- e não só "negativo" -- do materialismo gnóstico, ele parece menos interessado em lançar a matéria contra a forma do que em manter a posição instável. Como observa Didi-Huberman, essa instabilidade "coloca em questão **cada** forma ou, se quisermos, **cada** 'documento' -- consistindo em reconhecer a intratável dialética de sua relação, de sua **inseparabilidade contraditória**, contato e contraste juntos".⁴⁹⁴ É por essa razão que, para Bataille, uma "dialética das formas" só pode ser pensada a partir de uma posição radicalmente materialista, ou seja, opondo às "formas ideais" a singularidade daquilo que ele insiste em nomear como "formas concretas" da matéria.

Tal procedimento é exemplar em "Le bas matérialisme et la gnose". Ao invés de tomar como base de sua interpretação os escritos dos teólogos gnósticos, Bataille opta pela observação direta das pedras sobre as quais "estão gravadas as figuras de um panteão provocante e particularmente imundo".⁴⁹⁵ Trata-se, como sublinha ainda Didi-Huberman, de uma rigorosa "passagem à figura": dada a "ausência dos textos censurados pela ortodoxia dos Pais da Igreja, só resta -- na era de Picasso -- pasmar-se diante da 'agitação proteica' das figuras talhadas nas pedras". Desse modo, o texto batailliano faz "funcionar" a mesma ordem de inversões na qual o autor reconhece não só a eficácia das imagens gnósticas, mas também o "valor teórico" de sua "monstruosa heresia": a matéria "forma e deforma o pensamento".⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 212 (grifos do autor).

⁴⁹⁵ Georges Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 223.

⁴⁹⁶ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 214.

Dai decorre a proximidade entre as "imagens grotescas" dos entalhes antigos (fig. 14) e certas figurações plásticas do século XX (fig. 10): "quando Picasso pinta, o deslocamento das formas provoca o do pensamento, ou seja, o movimento intelectual imediato, que em outros casos conduz à idéia, aborta".⁴⁹⁷ Na "pintura podre" de Picasso, na "aglomeração de elementos decompostos" de Miró, ou ainda no "maravilhoso jogo de imagens" de Masson, Bataille percebe a mesma intenção de "confundir o espírito humano com algo baixo", permitindo à inteligência "escapar da sujeição do idealismo".⁴⁹⁸ Eis portanto, aponta Didi-Hubermann, "onde a gnose encontra o 'materialismo atual' -- que aos olhos de Bataille é mais filosófico que **artístico** --, eis exatamente onde ambos se parecem: na decomposição da figura humana e da figura dos deuses, no valor de deslocar formas com as quais o espírito se **confronta** e, ao mesmo tempo, se **confunde**".⁴⁹⁹

Essa aproximação torna-se ainda mais pertinente quando lembramos que, entre os "documentos de desfiguração" da teologia gnóstica encontra-se a imagem de "um deus com cabeça de asno", definido por Bataille como "a personificação acéfala do sol". Se tal figura representa, como enfatiza o autor, "uma das mais virulentas manifestações do materialismo", é porque nela a cabeça -- ou o "espírito", suposto na sua imagem mais elevada, a "cabeça do

⁴⁹⁷ Georges Bataille, "Le 'Jeu lugubre'" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 212.

⁴⁹⁸ Georges Bataille, "Soleil pourri", op. cit., p. 232; "Joan Miró: peintures récentes", op. cit., p. 255; "Pascal Pia, André Masson", in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 246; e "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 225.

⁴⁹⁹ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 214 (grifos do autor).

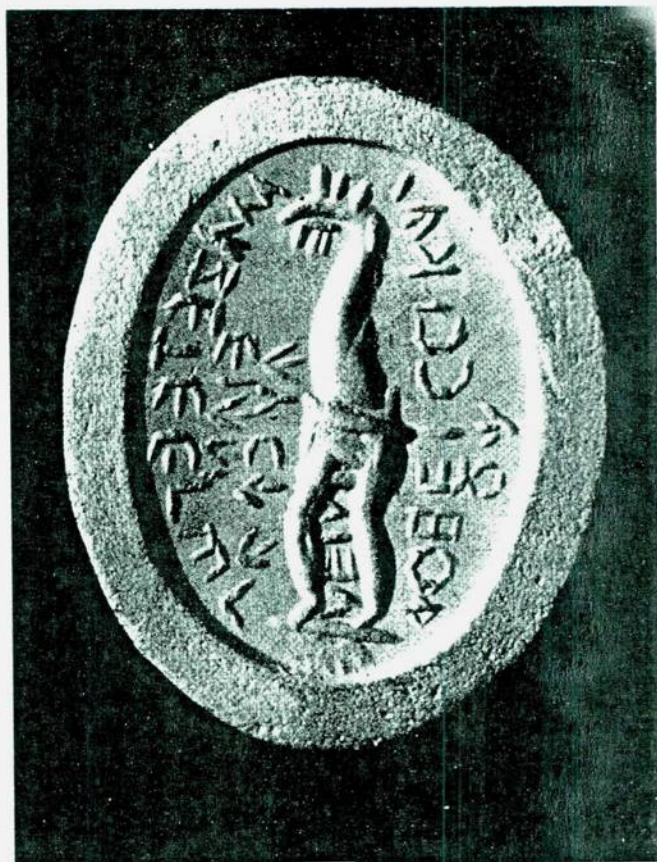


Fig. 14 - Figuras gnósticas dos séculos III e IV (*Documents*, 1930).

sol" -- foi substituída por um elemento baixo e ambivalente: "o asno é o animal mais horrendamente cômico, mas ao mesmo tempo o mais humanamente viril".⁵⁰⁰

À imagem polimorfa do deus gnóstico correspondem, portanto, tanto a decapitação quanto a troca de um termo alto por um baixo, compondo um movimento que de início afirma a supremacia da matéria sobre o espírito. Contudo, essa inversão de hierarquia engendra uma importante consequência: a despeito do que se poderia inferir, ela não leva a uma "adoração ou glorificação do baixo" pois, como observa Rodolphe Gasché, "o baixo não é uma nova cabeça, que daria um sentido novo, comparável, mas apenas inverso, ao sentido tradicional. A figura que resulta dessa troca resta como personificação acéfala".⁵⁰¹ Em outras palavras: dessa substituição resulta um vazio, um espaço oco que expulsa para fora de si toda possibilidade de criar qualquer identidade. É justamente por realizar uma tal operação que essas figurações introduzem a "desordem" no pensamento.

No limite, as figuras sem cabeça, deixando de remeter para além de si mesmas, só poderiam representar, conforme sugere Gasché, "a ausência de um representável".⁵⁰² Na qualidade de imagens da matéria baixa, elas só poderiam designar também a própria baixeza e a própria matéria, sem evocar um transcendente ou qualquer outro "princípio superior" que pudesse "falar delas como um funcionário autorizado". Trata-se aqui de um "materialismo que não implica ontologia", ou como propõe ainda Bataille: "a matéria baixa é exterior e estranha às aspirações humanas ideais e recusa deixar-se reduzir às grandes máquinas ontológicas que

⁵⁰⁰ Georges Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 221.

⁵⁰¹ Rodolphe Gasché, "L'avorton de la pensée", op. cit., p. 24.

⁵⁰² Id., Ibid., p. 24.

resultam dessas aspirações".⁵⁰³ Seria necessário lembrar que, retirada sua cabeça, o homem também se parece com "qualquer coisa", como uma aranha ou um escarro?

Imagem de sua própria ausência, o acéfalo resta como um paradoxo: pois, se retira da figura humana seu privilégio ontológico, ele insiste em preservar as "prerrogativas de vida" que cada corpo, na sua particularidade concreta e material, encerra. E se ele vem revelar ao homem a penosa verdade da "situação imbecil que consiste em ser", é porque desfaz por completo a coincidência entre "ser" e "viver": para desmentir o "espetáculo absurdo e desconcertante que se contemplam nos altos cumes", o corpo acéfalo evoca o "vazio alucinante" que confere ao ser humano um outro rosto.⁵⁰⁴

⁵⁰³ Georges Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 225. Nesse sentido, para retornarmos à tópica dos monstros, vale lembrar que uma das definições de monstruosidade no Renascimento diz respeito à composição anatômica das criaturas híbridas: segundo Kappler, uma série de autores da época "tende a acreditar que os seres cuja parte superior do corpo é humana, ou pelo menos a cabeça, participam da natureza humana", na medida em que são considerados portadores de alma. Ver Claude Kappler, Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média, op. cit., p. 313. Tal concepção não deixa de reforçar a idéia de que "a matéria baixa é exterior e estranha às aspirações humanas ideais", o que provavelmente está na origem da definição de Bataille: "o acéfalo não é um homem, tampouco um deus", mas um "monstro".

⁵⁰⁴ Georges Bataille, "La tour du monde en quatre-vingts jours", in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 190 (grifo do autor).

- XII -

"Penser sans tête? Oui".
Victor Brauner,
Minotaure.

Fiel às origens da imagem, o acéfalo moderno traz, sobre seu corpo, vestígios da cabeça ausente. Se os monstros arcaicos que fundam essa genealogia são normalmente caracterizados pelo deslocamento facial -- como no caso do deus egípcio Bés, quase sempre representado com um rosto no meio do peito -- a figura proposta por Bataille e Masson também faz a cabeça "baixar" ao centro do corpo. No lugar do sexo, a criatura exhibe sua outra face: uma caveira.

O acéfalo, diz Bataille ao descrever a anatomia do monstro, "reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte".⁵⁰⁵ Isso significa que, nesse caso, a caveira não é apenas um símbolo fúnebre mas também, e ao mesmo tempo, uma evocação da vida: na qualidade de signo que identifica o gênero humano, ela constitui o imperecível, o que perdura do corpo mesmo depois da morte. Seria difícil encontrar melhor imagem para expressar a "existência eterna" da matéria -- ou, se quisermos, da "coisa humana" -- assim como para sustentar, com tal poder de síntese, a tarefa dialética de desmentir e manter os traços da figura humana.

O fato de descer a caveira do alto da cabeça para o sexo acentua ainda mais sua qualidade de **mortis et vitae locus**, intensificando sua ambivalência simbólica. Antes de mais

⁵⁰⁵ Georges Bataille, "La conjuration sacrée", op. cit., p. 3.

nada, por transportar o órgão humano mais elevado para as "partes baixas" do corpo, insistindo na aproximação entre o ideal e o abjeto; depois por sugerir, em consequência desse mesmo rebaixamento, a existência de um outro rosto para o homem.

As palavras de Bataille não deixam dúvidas a esse respeito: "em primeiro lugar, debes saber que cada coisa, tendo uma figura manifesta, possui ainda uma outra oculta. Teu rosto é nobre: tem a verdade dos olhos com os quais percebes o mundo. Mas tuas partes aveludadas, sob teu vestido, não têm menos verdade que tua boca. Essas partes abrem-se secretamente à sujeira. Sem elas, sem a vergonha associada à sua função, a verdade que orienta teus olhos seria mesquinha".⁵⁰⁶ A passagem, que abre o primeiro fragmento de L'Alleluiah, escrito em 1946, retoma uma tópica já anunciado nos primeiros textos do autor.

Em L'oeil pineal, como vimos, Bataille sugere que os animais podem ser vistos como "simples tubos de dois orifícios, o anus e a boca", disso decorrendo sua capacidade de "descarregar os impulsos violentos que provêm do interior do corpo indiferentemente numa ou noutra extremidade, como acontece de fato, onde encontram menor resistência". No caso da espécie humana, porém, a conquista da posição vertical teria engendrado uma acentuada resistência nas descargas da região inferior. Dessa forma, "impulsos vitais obscuros" se viram repentinamente transferidos para o rosto, que assumiu parte das funções de excreção até então reservadas à extremidade oposta: "os homens passaram a escarrar, tossir, bocejar, arrotar, assoar-se, espirrar, e a chorar muito mais do que os outros animais, tendo sobretudo adquirido a estranha faculdade de soluçar e de rir às gargalhadas".⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Georges Bataille, L'Alleluiah - Catéchisme de Dianus in OEuvres complètes, tomo V, op. cit., p. 395.

⁵⁰⁷ Georges Bataille, L'oeil pineal, op. cit., p. 33 e 34. Ainda nessa passagem, o autor afirma que o ser humano perdeu "o poder

Tal relação entre os dois orifícios do corpo -- que já aparece formulada neste texto de 1928 -- será ilustrada de forma notável em L'érotisme, publicado quase trinta anos mais tarde. Entre as imagens que compõem o livro, Bataille apresenta uma foto, proveniente de arquivos policiais do século XIX, que é particularmente expressiva. Trata-se de um homem nú, visto de costas, cujo dorso é coberto por tatuagens; como ele se encontra inclinado para a frente, o foco concentra-se sobretudo nas suas nádegas tatuadas em forma de rosto: um olho em cada metade, o rêgo formando o nariz e o anus figurando a boca, salientada pelos bigodes.⁵⁰⁸

A imagem condensa as idéias registradas num esboço de L'érotisme, datado de 1950, significativamente intitulado "Les deux visages". Nessas notas, Bataille desenvolve a tese de que entre os dois polos da figura humana estabelecem-se intensas relações de "oposição" e de "correspondência". Seu ponto de partida repousa numa concepção que privilegia o sistema vertebral dos corpos: a cabeça é considerada o primeiro segmento da coluna, cujo prolongamento se estende até o rabo, no caso dos animais, ou até o **sacrum** e o **coccyx**, no caso dos homens. Uma vez que a vida animal nada mais é que "um percurso do orifício inicial ao orifício terminal", os dois pares de membros são relegados à condição de apêndices ou, quando muito, a "desenvolvimentos laterais do tronco".⁵⁰⁹

privilegiado das pontas" que permite aos animais "a libertação das forças anais", na medida em que a posição vertical exigiu do homem "a substituição vulgar desse poder das pontas por uma barreira de músculos em contração".

⁵⁰⁸ Georges Bataille, L'érotisme, op. cit., prancha 19.

⁵⁰⁹ Georges Bataille, "Le deux visages" in La phénoménologie érotique in OEuvres complètes, tomo VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 527 e 528.

Ora, continua Bataille, "nos diversos jogos de amor os seres humanos provam que têm dois rostos". Já que a correspondência essencial entre eles é dada pela boca e pelo anus -- aos quais se associam respectivamente os outros órgãos faciais e os órgãos genitais -- "o primeiro pode receber o nome de rosto oral e o segundo de rosto sacral".⁵¹⁰ Este outro rosto constitui a "figura oculta" do primeiro e, tal como um "duplo", vem revelar uma imagem noturna de seu protótipo manifesto: trata-se, pois, de uma réplica perversa -- digamos também, monstruosa -- que interroga a identidade do homem exatamente naquela parte de seu corpo onde ela sempre foi considerada inequívoca.

Porém, na medida em que os dois rostos concentram as funções de excreção próprias das extremidades, passíveis inclusive de transferirem-se de um polo ao outro, eles mantêm entre si uma relação ambivalente, marcada pelo incessante "movimento de vai-e-vem" orgânico. Assim como a boca está apta a exercer atividades contraditórias, o mesmo pode acontecer com o anus, pois "como lembram ainda as práticas eróticas, o caráter terminal do rosto formado pelos orifícios inferiores ganha às vezes um valor de atração".⁵¹¹

Semelhante conclusão encontra-se em Anatomie de l'image -- publicado no mesmo ano que L'érotisme -- onde Hans Bellmer se propõe a dissertar sobre o princípio de reversibilidade que orienta seus "devaneios anatômicos". Ao atentar para a "afinidade oposta" dos seios e das nádegas, assim como da boca e do sexo, ele observa que tal correspondência deve-se sobretudo a um "conflito inicial entre o desejo e sua interdição". Esse conflito,

⁵¹⁰ Id., Ibid., p. 527. Vale indicar, aqui, que o termo "sacral" remete inevitavelmente ao jogo de palavras entre "sacrée" e "sacrum", particularmente significativo num livro que se propõe a relacionar o êxtase erótico às manifestações sagradas.

⁵¹¹ Id., Ibid., p. 527.

continua o autor, "só pode conduzir ao refluxo e à sua projeção ou ao deslocamento sobre o olho, a orelha, o nariz: projeção ou deslocamento que nos explica -- na própria base do fenômeno -- a valorização hiperbólica dos órgãos dos sentidos, a dramatização de suas funções".⁵¹²

Se as teses de Bellmer sugerem afinidade com as idéias de Bataille, é na "passagem à figura" -- e, portanto, na efetiva "dramatização" -- que a proximidade entre os dois autores revela-se ainda mais pertinente. Com efeito, entre as "anatomias eróticas" do artista, há uma em especial que mantém forte diálogo com a foto do "Homem tatuado" que figura em L'érotisme. Nela vê-se um corpo em convulsão erótica, cuja inclinação acentuada impede a visão da cabeça, exibindo, entre as pernas escancaradas, seus traços genitais; mas, ao se girar a imagem à noventa graus, descobrem-se ali os traços fisionômicos de uma mulher, numa notável repercussão do "rosto oral" no "rosto sacral" (fig. 15). A gravura faz parte das ilustrações de Bellmer à Histoire de l'oeil.

Dedicado aos "diversos jogos do amor", esse pequeno livro de Bataille tematiza, com particular rigor, o "valor de atração" do vai-e-vem orgânico. As sucessivas substituições que, ao longo da Histoire de l'oeil, se operam entre as partes redondas do corpo -- olho, testículos,

⁵¹² Citado por Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 181 (nota 3).

anus, boca, cabeça --, estendendo-se a outras formas esféricas -- ovo, hóstia, sol --, recompõem o ciclo de metamorfoses que constitui um objeto erótico.

A novela de Bataille, como observa Barthes, conta a história da "migração de um objeto", explorando suas derivações de imagem em imagem, sem jamais confiná-lo numa forma definitiva. Assim, numa primeira série de metáforas, o "olho se desdobra em outros objetos que mantêm com ele estrita relação: são semelhantes (na medida em que são todos esféricos) e ao mesmo tempo dessemelhantes (cada qual designa uma coisa diferente)".⁵¹³ Nesse processo, assiste-se à progressiva contaminação entre as diversas imagens, pois se o olho é a matriz das transformações, no decorrer da narrativa ele vai se decompondo até finalmente atingir uma forma indeterminada.

Nesse sentido, convém lembrar que o olho -- órgão eminentemente solar -- é despojado aqui de seu aspecto "nobre", passando a figurar como simples objeto ou, mais ainda, como resto material de uma mutilação. Privado de toda idealização que faz dele o "instrumento do conhecimento" -- ou a "janela da alma" --, o olho deixa de ser um órgão da distância para entrar em contato com outras matérias e apresentar-se, ele mesmo, na mera condição de matéria, susceptível ao apodrecimento. Daí Bataille aludir, com entusiasmo, à seqüência inicial do filme de Buñuel e Dalí, Le chien andalou, onde aparece a cena de uma navalha cortando ao meio o globo ocular de uma mulher; daí também sua perturbadora

⁵¹³ Roland Barthes, "The metaphor of the eye", tradução de J. A. Underwood, in Georges Bataille, The story of the eye, New York, Penguin Books, 1982, p. 120.

definição "antropológica" do órgão, no mesmo artigo da Documents, baseada numa expressão de Stevenson: "olho, guloseima canibal".⁵¹⁴

Talvez seja desnecessário recordar que, cortado, devorado, ou simplesmente "podre", o olho perde sua forma esférica -- signo da perfeição -- para transformar-se em matéria informe. Com isso ele perde também sua identidade com a cabeça -- concebida igualmente pela tradição platônica como "ideal da forma" -- para se decompor indefinidamente.⁵¹⁵ Ora, essa "decomposição" definitiva do órgão fixa o eixo sobre o qual se desenvolve a outra série de metáforas que compõe a estrutura de Histoire de l'oeil: a passagem dos elementos sólidos aos líquidos, que insinua a mesma "destruição das formas sólidas" à qual Bataille alude em "L'art, exercice de cruauté". Assim como ocorre na primeira cadeia de transformações, nesse segundo ciclo as migrações se ampliam das excreções do corpo -- lágrimas, urina, esperma, sangue -- a outras substâncias líquidas como o leite, a água do banho, a gema do ovo.

⁵¹⁴ Georges Bataille, "OEil" in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 187. Vale lembrar que, aqui, limitamo-nos a desenvolver o tema tendo em vista apenas a sua relação com a teoria do "informe" batailliano, que caminha no sentido de uma desantropomorfização da figura humana. O motivo do olho na obra de Bataille -- em particular na Histoire de l'oeil -- tem sido objeto de inúmeros estudos, entre os quais destacamos, além do texto de Barthes acima citado, os diversos artigos incluídos em La part de l'oeil n° 10, "Dossier: Bataille et les arts plastiques", op. cit.; Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., capítulo II; Denis Hollier, Against architecture, op. cit., pp. 74-138; Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., pp. 53-68; e Michel Leiris, "Du temps de Lord Auch" in L'Arc n° 44, op. cit., pp. 3-10.

⁵¹⁵ Cumpre lembrar que, na tradição platônica, a esfera representa também a "alma do mundo", quer dizer, modelo universal cuja perfeição se manifesta em todo o cosmos, dos planetas ao corpo humano. Daí a idéia de que a cabeça, parte mais divina do homem por sua forma esférica e perfeita, poderia bastar-se a si mesma não fossem as necessidades da vida relacional que a ligam ao corpo. Ver Platão, Timeu e Crítias ou a Atlântida, tradução de Norberto De Paula Lima, São Paulo, Hemus, s/d., pp. 80-106.

A exemplo do que observamos a respeito das imagens gnósticas, também neste caso as formas que se "confrontam" acabam por se "confundirem" umas com as outras. Michel Leiris confirma tal hipótese ao dizer que a novela erótica de Bataille reúne "elementos humanos e não humanos segundo uma curiosa dialética da natureza que reduziria o universo a um ciclo de termos no qual cada um seria a reverberação do outro, ou sua transposição sobre um outro registro, universo tomado dicionário onde os sentidos das palavras se desvanecem já que podem ser definidos uns pelos outros".⁵¹⁶ Isso remete, sem dúvida, à proposição que abre L'anus solaire, onde Bataille afirma o caráter "puramente paródico" de todas as coisas que podem ser "vistas" no mundo.

Na mesma linha de interpretação, Barthes sublinha que a segunda série de metamorfoses apresentadas em Histoire de l'oeil não propõe apenas uma variação entre líquidos, mas sobretudo uma "mistura" entre os diversos elementos em jogo. O plano metafórico aqui, continua ele, "é ainda mais rico do que na primeira série: de 'umedecer' a 'encharcar', todas as variedades do 'molhar' complementam a metáfora original do globo ocular".⁵¹⁷ Trata-se, portanto, de modificar as formas sólidas e "secas" -- "haveria algo mais seco do que o sol?", pergunta Barthes -- através de seu contato com as substâncias líquidas, o que no limite levaria à sua dissolução.

Ou, se quisermos, trata-se ao menos de "atenuar a secura" dessas formas, como propõe Lautréamont numa passagem dos Chants de Maldoror que revela notável sintonia não só com os jogos metafóricos da Histoire de l'oeil, mas também com a idéia batailliana da

⁵¹⁶ Michel Leiris, "Du temps de Lord Auch", op. cit., p. 8.

⁵¹⁷ Roland Barthes, "The metaphor of the eye", op. cit., p. 121.

correspondência entre os dois rostos. Lê-se no Canto IV: "Ride, mas chorai ao mesmo tempo. Se não fordes capazes de chorar pelos olhos, chorai pela boca. Se ainda isso for impossível, urinaí; mas eu vos aviso que algum líquido é necessário aqui para atenuar a secura que o riso produz, em seus flancos, nos traços fendidos do traseiro".⁵¹⁸

Voltemos ao outro rosto do homem. Voltemos às duas cabeças. Se o monstro da Acéphale exhibe um crânio no lugar do sexo, é precisamente nessa exibição, e não na efetiva composição da imagem, que reside a originalidade da figura moderna: o rosto oculto no baixo ventre aparece também em outras criaturas míticas da Antiguidade, em particular nas divindades caracterizadas pelas faces monstruosas que pertencem à mesma linhagem dos acéfalos.

Segundo Vernant, o rosto da Medusa é uma máscara que apresenta a "face do Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho", mas compondo uma figura ambígua "que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além". O homem que encara a Górgona mortal "deixa de ser o que é, de ser vivo para tornar-se, como ela, Poder de morte". Ou seja, nesse confronto, ele perde sua identidade para assumir uma posição de simetria em relação ao deus, o que implica simultaneamente "dualidade -- o homem e o deus que se encaram -- e inseparabilidade, ou até identificação". Ora, conclui Vernant, "para exprimir em outros termos

⁵¹⁸ Lautréamont, Les chants de Maldoror, op. cit., p. 689.

esta reciprocidade, esta simetria tão estranhamente desigual entre o homem e o deus, o que a máscara de Gorgó nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgó, revela-se a verdade de nosso próprio rosto".⁵¹⁹

Essa definição aproxima a Medusa do acéfalo de Bataille: primeiro, pela ambigüidade com que ambos os monstros são apresentados, colocando em questão a rigorosa distinção entre deuses, homens e animais. Além disso, as duas figuras sugerem, através do motivo da máscara, o mesmo face a face do homem com os deuses e, conseqüentemente, com a morte. Mas talvez a cumplicidade mais significativa entre elas esteja ainda no fato de o rosto da Górgona apresentar, como sublinha Vernant, "afinidades manifestas com a representação crua, brutal, do sexo, feminino ou masculino -- representação que, sendo equivalente sob certos aspectos à da face monstruosa, pode provocar igualmente o pavor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora".⁵²⁰

Para esclarecer tal afinidade entre a face da Górgona e a imagem do sexo, Vernant recorre a Baubó, personagem obscura da mitologia grega, que ora se apresenta como um espectro noturno ou uma espécie de ogra assemelhada às divindades infernais, ora na pele de

⁵¹⁹ Jean-Pierre Vernant, A morte nos olhos, op. cit., pp. 102-106.

⁵²⁰ Id., Ibid., p. 40. Nesse capítulo intitulado "A máscara de Gorgó", Vernant refere-se a diversas representações do mito da Medusa que, desde seu surgimento no século VII a.C., têm suas variantes marcadas por duas características fundamentais: a "facialidade" ("contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona é sempre representada de face, sem qualquer exceção"), e a "monstruosidade" ("a figura joga sistematicamente com as interferências entre o humano e o bestial").

uma velhinha bondosa e engraçada. É sob este aspecto que ela aparece para atenuar o sofrimento de Deméter, em luto pela perda da filha: os gracejos e gestos indecentes de Baubó conseguem romper o jejum da deusa, provocando nela uma explosão de riso. Vernant observa que as representações plásticas do episódio mostram habitualmente um personagem feminino reduzido a um rosto, que é ao mesmo tempo um baixo ventre. Isso confere um significado inequívoco ao ato de Baubó quando levanta o vestido para exhibir sua intimidade: o que ela mostra a Deméter é "um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara".⁵²¹

A gargalhada incitada pelo gesto obsceno de Baubó assume, portanto, uma função simétrica ao pavor provocado pelo rosto da Medusa. Se a máscara do sexo opera a inversão do horror em risível, mais do que um contraste, o que ela evidencia é a própria categoria do monstruoso em sua ambivalência entre o terrificante e o grotesco. É nesse contexto, completa Vernant, que se deve interrogar a facialidade da Górgona pois, nesse caso, o monstruoso só "pode ser abordado de face, num confronto direto do Poder que exige, para que o vejamos, a entrada no campo de sua fascinação, com o risco de nele nos perdermos".⁵²²

O fascínio que o rosto gorgônico produz é absoluto, sem retorno, na medida em que ele paralisa e petrifica o olhar: "encarar Gorgó é perder a visão em seu olho, transformar-se em pedra, cega e opaca".⁵²³ Da mesma forma como acontece com quem olha frontamente o sol,

⁵²¹ Id., *Ibid.*, p. 41. Convém lembrar que o próprio nome de Baubó significa "ventre", o que é confirmado pelo fato dela ter sido também a nutriz de Deméter. Conforme Jean-Pierre Rumen, "Triskell", tradução de Norberto Carlos Irusta, in Dicionário de Psicanálise, tomo I, Salvador, Ágalma, 1994, p. 202.

⁵²² Id., *Ibid.*, p. 103.

⁵²³ Id., *Ibid.*, p. 103.

num ato de auto-mutilação, a visão da face da Medusa também oferece "uma luz cujo brilho é capaz de cegar", compondo um paradoxo do olhar que nega o próprio olhar. Trata-se aí, para retomarmos as palavras com que Bataille descreve a fascinação exercida pelos olhos, de "uma sedução extrema que se encontra no limite do horror".⁵²⁴

Por certo, o mito de Salomé, pelo menos nas suas versões do **fin-de-siècle**, diz respeito a esse poder de sedução extrema: se os olhos de Herodes e de seus convivas recuam diante da possibilidade de ver o sexo da princesa, é porque eles temem encontrar ali a insuportável imagem de sua própria morte. Temor que se prolonga quando a cabeça decapitada de Batista é enfim exibida num prato de prata e, tal como um espelho noturno, acaba por projetar todos os presentes ao festim no terrível mundo dos mortos.

Na história da lasciva dançarina bíblica convergem uma série de motivos que, entrelaçados, compõem uma versão trágica do destino humano. As interpretações psicanalíticas dessa rede temática -- que se estendem ao mito de Salomé -- já insistiram o suficiente na aproximação entre a visão do sexo da mulher e o complexo de castração, sublinhando o papel fundamental que a pulsão escópica desempenha nessa relação. Vale lembrar que, na origem de tais estudos, encontram-se justamente dois conhecidos ensaios freudianos, um sobre a cabeça da Medusa e o outro sobre o episódio do encontro de Baubó com Deméter.⁵²⁵ A tese central de Freud repousa na idéia de que o horror da castração tem sua

⁵²⁴ Georges Bataille, "OEil", op. cit., p. 186.

⁵²⁵ São eles "A cabeça da Medusa" e "Um paralelo mitológico com uma obsessão visual", ambos publicados na Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago, volumes XVIII e XIV. Entre os inúmeros estudos dedicados a essa tópica remetemos àqueles que orientam as breves considerações que se seguem, a saber: Oscar Cesarotto, "No olho do Outro", op. cit.; Jean-Pierre Rumen, "Triskell", op. cit.; Neil Hertz, "A

principal motivação na visão dos genitais femininos, o que precipita tanto as fantasias de despedaçamento do corpo -- das quais a decapitação é a mais evidente --, quanto seu artifício defensivo, as multiplicações orgânicas.

O pavor da castração, contudo, pode ser considerado um atenuante diante de um terror primitivo, não motivado, ao qual Vernant alude como "medo em estado puro", que traduz "o horror terrificante de uma alteridade radical".⁵²⁶ É por essa razão que, do ponto de vista psicanalítico, as fantasias relacionadas à castração, por mais insólitas e assustadoras que sejam, são normalmente interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror através de uma forma legível.

Assim como os desdobramentos anatômicos seriam uma forma de desmentir a inevitável condenação do homem ao nada, superando-a pela via do excesso, as fantasmagorias de membros decepados também representariam a opção por um perigo menor -- a perda de uma parte de si -- frente à ameaça maior de dissolução total do ser. No horizonte dessas representações do sinistro -- cujo leque se estende das fantasias de mutilação às manifestações

cabeça da Medusa: histeria masculina sob pressão política" in Fim de linha, tradução de Júlio Catañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1994, pp. 182-239; e Renato Mezan, "A medusa e o telescópio ou Vergasse 19" in Adauto Novaes (org.) O olhar, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 445-478. Para uma interpretação psicanalítica do mito de Salomé, ver Maria Rita Kehl, pós-fácio a Oscar Wilde, Salomé, op. cit., pp. 77-86.

⁵²⁶ Jean-Pierre Vernant, A morte nos olhos, op. cit., p. 50 e 155. Segundo Vernant, esse medo primordial só pode apresentar-se sob a forma de uma máscara que aliena o homem de seu próprio rosto, tornando-o irreconhecível. Entre as divindades gregas é a Medusa que encarna essa máscara: a face monstruosa da Górgona traduz "a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos" (p. 12-13).

do "duplo" -- estaria sempre um "pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte".⁵²⁷

Não é de estranhar que imaginários de decapitação tenham se desenvolvido em certos contextos políticos de grande perigo, nos quais a vida era colocada sob fortes ameaças. Ao analisar a recorrência do motivo da cabeça de Medusa nas artes francesas do período pós-revolucionário, Neil Hertz sugere que, em momentos de crise como esse, estabelece-se uma relação "explícita entre o que é politicamente perigoso e os sentimentos de horror e fascínio sexual".⁵²⁸

Os vínculos entre a atitude erótica, política e estética não passaram despercebidos a Bataille. Bastaria tomar como exemplo seu romance Le bleu du ciel, escrito em 1935, numa época qualificada por ele como "maré alta do assassinato".⁵²⁹ Em meio à convulsão social que antecede a guerra civil espanhola, o personagem embriagado perambula pelas ruas de

⁵²⁷ Renato Mezan, "A Medusa e o telescópio ou Vergasse 19", op. cit., p. 466.

⁵²⁸ Neil Hertz, "A cabeça da Medusa: histeria masculina sob pressão política", op. cit., p. 189. Segundo o autor, trata-se, também nesse caso, de uma fantasia que "organiza" o conflito ao circunscrever os limites de uma forma: frente ao caos em que se encontravam os homens do período pós revolucionário, o monstruoso rosto da Górgona fornecia uma legibilidade fisionômica que, no limite, era tranquilizadora.

⁵²⁹ Georges Bataille, Le bleu du ciel, in OEuvres complètes, tomo III, op. cit., p. 487. Cumpre lembrar que o romance só veio a ser publicado em 1957.

Barcelona, invadido pelo medo e pela angústia: sente que sua existência se "faz em pedaços como uma matéria apodrecida" e abandona-se aos jogos eróticos mais obscenos e mórbidos. A trama do livro é toda construída a partir das relações entre a desordem política do momento e a desordem pessoal de seu protagonista, compondo, como propõe Surya, "a versão violenta" de um ensaio que Bataille pensava em escrever sobre a ascensão do fascismo na França.⁵³⁰

Se o romance veio a substituir o projeto do texto Le fascisme en France, por certo ele não desviou o autor dos temas que o preocupavam na época. Bataille foi um dos primeiros escritores franceses de sua geração a denunciar o grande perigo que o fascismo representava: suas reflexões sobre tal ameaça remontam aos primeiros anos da década de 30 e, quando Hitler ascendeu ao poder, ele não hesitou em afirmar que "o 30 de Janeiro de 1933" era "certamente uma das datas mais sinistras de nossa época".⁵³¹ Dois anos depois, para convocar intelectuais da esquerda a participarem do grupo anti-fascista "Contre-Attaque" -- do qual foi o grande instigador --, ele redigiu um manifesto onde proclamava a urgência de "salvar este mundo do pesadelo, da impotência e da carnificina na qual ele se encontra". Ora, como observa ainda Surya, "pesadelo, impotência e carnificina" são também as palavras chaves de Le bleu du ciel, o que reforça o jogo de ressonâncias entre o motivo político e o existencial.⁵³²

⁵³⁰ Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, op. cit., p. 265. O esboço do texto Le fascisme en France (1934) encontra-se nas OEuvres complètes, tomo II, op. cit., pp. 205-213.

⁵³¹ Citado por Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, op. cit., p. 636.

⁵³² Id., Ibid., p. 266. Sobre as ressonâncias entre o político e o existencial nesse romance de Bataille, ver Francis Marmande, L'indifférence des ruines (variations sur l'écriture du "Bleu du ciel"), Marselha, Parenthèses, 1985, em particular os capítulos V e VII. Sobre as posições de Bataille em relação ao fascismo ver Michel Surya, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, op. cit., pp. 266-308.

Ou, melhor dizendo, entre o motivo político e o corporal: no romance de Bataille é sobretudo o estado físico do personagem que traduz o clima de instabilidade. Tudo se passa como se ele tivesse sido contaminado pela cena histórica: suas freqüentes perdas de equilíbrio, tonturas e sensações de fragmentação orgânica fornecem uma imagem concreta da experiência que Bataille chamou de "desorientação geral", ao diagnosticar a disposição caótica de seus contemporâneos diante da crise que vivenciavam no início da década de 30. Em Le bleu du ciel, portanto, o corpo é o suporte material sobre o qual as formas do conflito se inscrevem.

Vale lembrar que, para Bataille, as formas materiais -- entre as quais ele destaca a do corpo humano -- representam o lugar privilegiado onde repercutem "as determinações contraditórias que transtornam periodicamente as condições de existência dos homens".⁵³³ Assim, se a vida humana quase sempre se conforma à "imagem de um soldado em manobras", diz ele, "os cataclismos repentinos, as grandes demências populares, as rebeliões, as enormes matanças revolucionárias dão a medida das compensações inevitáveis", engendrando a instabilidade das formas. Daí decorrem as imagens de "sombras horríveis que se chocam na cabeça" e de "dentes repugnantes que saem diretamente do crânio" presentes nas telas de Picasso, ou ainda a "assustadora fealdade" das figuras pintadas por Dalí.⁵³⁴

Ao contrapor as formas instáveis da arte moderna àquelas fixadas pela tradição clássica, Bataille reitera que as alterações plásticas "representam com freqüência o principal sintoma dos grandes transtornos". E completa, formulando um diagnóstico sombrio de sua época: por um lado, a negação modernista de todos os princípios de harmonia regular

⁵³³ Georges Bataille, "Le cheval academique", op. cit., p. 159.

⁵³⁴ Georges Bataille, "Le 'Jeu lugubre'", op. cit., p. 213.

"provocou as mais violentas cóleras, como se as próprias bases da existência tivessem sido postas em causa; por outro, as coisas ocorreram com uma gravidade ainda mal pressentida, expressão de um estado de espírito totalmente incompatível com as condições atuais da vida humana".⁵³⁵

É precisamente nesse ponto que podemos vislumbrar a violência e a extensão da crítica de Bataille. Inicialmente, por denunciar a "covardia da beleza" num mundo ameaçado pelo perigo, em franca oposição aos ideais de perfeição estética da arte fascista. A harmonia do corpo humano celebrada pela retórica racista do nazismo traduziria a estrutura política monocefálica na qual a nação é representada pela cabeça no topo, compondo uma imagem de "condensação do poder e da superioridade". Ao contrário, a desintegração da figura humana viria desmentir a suposta unidade do corpo social sob a direção imperativa de um "chefe-deus" -- ou seja, de uma única cabeça --, da qual o fascismo é a expressão mais acabada.⁵³⁶

Bataille não se contenta, contudo, com a simples oposição entre os corpos desfigurados da estética modernista e os ideais de beleza física da arte fascista. Sua crítica se estende também a um importante "malentendido" sobre o qual teria se desenvolvido o "espírito moderno". Num texto fundamental -- aliás, seu último artigo publicado na Documents -- o autor atenta para a "insistência pueril" com que certos artistas de sua geração

⁵³⁵ Id., *Ibid.*, p. 163.

⁵³⁶ Georges Bataille, "La structure psychologique du fascisme" (1933) in OEuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 363 (nota de rodapé), e "Essai de définition du fascisme" in OEuvres complètes, tomo II, op. cit., p. 214.

se abandonaram aos jogos de "transposições simbólicas", seduzidos pela possibilidade de "manipular e de transformar os tristes fetiches destinados ainda a nos comover".⁵³⁷

Em "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", Bataille associa o esforço desses artistas ao dos monges que ornamentam os cadáveres de seus predecessores com "uma decoração floral". Tal atitude diante da morte marca sensível distância "dos selvagens que, em grandes festas, suspendem os crânios de seus antepassados sobre altos mastros e cravam a tibia de seus pais na boca de um porco no momento em que a fera degolada vomita seu sangue em jorros". Ou seja, os "jogos de transposições" modernos estão longe de dar aos homens "uma imagem grandiosa da decomposição cujo risco está presente em cada sopro de ar". Desta imagem "nós só conhecemos a forma negativa, os sabonetes, as escovas de dentes e todos os produtos farmacêuticos, cuja acumulação nos permite escapar a cada dia da escória e da morte".⁵³⁸

O homem moderno procura na arte o mesmo que busca na farmácia: "remédios bem apresentados para doenças confessáveis". E na medida em que ele recua invariavelmente diante "dos horrores múltiplos que compõem o quadro da existência", só lhe resta a fruição desses "produtos minúsculos, únicos deuses do homem moderno". Por tal razão, "o **espírito moderno**, nos melhores casos, só conseguiu substituir essa possibilidade do homem inteiramente sufocada de horror, por **qualquer** derivado"; ou, ainda, "o **espírito moderno** nunca realçou outra coisa que métodos aplicáveis à literatura e à pintura".⁵³⁹

⁵³⁷ Georges Bataille, "L'esprit moderne et le jeu des transpositions" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 270-271.

⁵³⁸ Id., Ibid., p. 272-273.

⁵³⁹ Id., Ibid., p. 273-274 (grifos do autor).

Nessa recusa à mera transfiguração das formas confirma-se a crítica frontal de Bataille a certa produção do surrealismo, em particular aos "métodos" supostos nas suas combinatórias. Assim, para ele, não se trata simplesmente de "aproximar duas realidades distantes" para obter uma imagem "nova" mas, antes, de reconhecer as "formas concretas" que expressam as grandes angústias do homem e os grandes transtornos da humanidade. Entre elas destacam-se certas "formas naturais", como o dedão do pé, a corola das flores, a aranha, o escarro -- apresentadas como os paradigmas do informe --, ou os "desvios da natureza" que revelam a inevitável propensão teratológica da própria figura humana. Ou ainda "formas culturais", como as representações acéfalas das divindades gnósticas, as imagens dos corpos nos sacrifícios astecas, as máscaras rituais, as telas de Van Gogh e Picasso, ou os filmes de Eisenstein, nos quais as deformações também se impõem contra as formas canônicas do antropomorfismo.

Como observa Didi-Huberman, se há uma estética na obra batailliana, "trata-se definitivamente de uma estética que desmente toda consolação estética". Dela resulta a crítica feroz formulada em "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", que termina por opor "a uma **estética do remédio**, por assim dizer gerada por profissionais da boa saúde mental e 'cultural', uma paradoxal **estética do mal** irredutível às negações fáceis (não dialéticas) do dadaísmo, por exemplo".⁵⁴⁰ Em outras palavras: ao "malentendido" que representa o método das "transposições simbólicas" se opõem os "jogos lúgubres" nos quais, como já vimos, o

⁵⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, op. cit., p. 340-341 (grifos do autor). A mesma perspectiva do "mal" que Bataille reivindica às representações plásticas nesse artigo, será, quase trinta anos depois, transposta ao domínio literário no ensaio *La littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes*, tomo IX, Paris, Gallimard, 1979, pp. 169-316.

deslocamento das formas não visa apenas a produzir um efeito estético, mas sobretudo a deslocar o próprio pensamento.

"Jogo lúgubre": Bataille pede emprestado o termo que dá título a uma tela de Dalí, cujo tema central é a fragmentação dos corpos, para expressar os princípios de sua "estética do mal"; mas é no último artigo da Documents que ele fornece uma definição mais precisa dessa concepção. "Jogo do homem e de sua própria putrefação": é assim que ele alude ao interminável jogo no qual o homem inventa livremente as imagens sempre renovadas de sua própria decomposição, dando forma ao "mal". Na sua origem estaria "uma vontade do homem que perde a cabeça, a única que lhe permite afrontar bruscamente aquilo que todos os outros evitam"; só esse afrontamento -- só esse "jogo" -- seria capaz de revelar, segundo Bataille, as "poucas formas que permitem conjurar o terror causado pela morte e pela putrefação".⁵⁴¹

Se há um segredo do homem, diz Michel Camus ao analisar a figura do acéfalo moderno, ele está na morte: nada, além dela, pode revelar a intensidade muda e enigmática de sua condição. Mas ainda que o homem seja "outra coisa que o homem" -- e até mesmo "o seu contrário"--, ainda que ele seja, como propôs Bataille, "a problematização sem fim daquilo que designa seu nome", ele não consegue livrar-se de si mesmo. É no interior desse paradoxo

⁵⁴¹ Georges Bataille, "Le 'Jeu Lugubre'", op. cit., e "L'esprit moderne et le jeu de transpositions", op. cit., p. 273.

que se move o pensamento batailliano, na tentativa de "refazer o homem desrealizando-o na consumação de seu próprio nada".⁵⁴²

A morte é, com efeito, o tema sobre o qual se articulam quase todos os textos da Acéphale: na denúncia de que os regimes nacional-socialistas e fascistas transformam a verdadeira "angústia da morte" numa "saída heróica e gloriosa"; na associação da figura mítica de Dionísio a uma "consciência trágica da morte" que o mundo moderno teria perdido; nas análises dos antigos ritos sacrificiais que reuniam as comunidades em torno das atividades fúnebres; na reiteração da "morte a Deus" nietzschiana que percorre os quatro números da revista. A eleição do tema não é gratuita nem tampouco uma simples opção entre outras; como sintetizou Bataille: "Tudo exige em nós que a morte nos devaste".⁵⁴³

Dessa exigência maior resulta o "inacabamento" do ser humano, noção capital do pensamento batailliano que atravessa toda a sua obra. Em Le coupable -- um de seus textos mais complexos, ao mesmo tempo autobiográfico e teórico, escrito durante a guerra -- Bataille precisa tal noção a partir da idéia de que o homem seria essencialmente "culpado". A "culpa", nesse caso, residiria precisamente no fato de ele não conseguir escapar, a não ser por meros artificios ilusórios, da condenação que paira sobre todo ser vivo, isto é, de sua morte e de sua putrefação.

"Minha concepção é um antropomorfismo dilacerado" -- resume Bataille em 1944, fazendo eco aos artigos e montagens da Documents que, quinze anos antes, insistiam na

⁵⁴² Michel Camus, "L'acéphalité ou La religion de la mort", op. cit., p. I.

⁵⁴³ Conforme Michel Surya, Georges Bataille, la mort a l'oeuvre, op. cit., pp. 294-297.

efetiva dilaceração das imagens antropomórficas. Ou seja, o projeto de decomposição que o autor exigia no plano das figurações é, em Le coupable, ampliado às suas concepções filosóficas, ganhando uma dimensão ontológica: "em toda realidade acessível, em cada ser, é preciso procurar o lugar sacrificial, a ferida. Um ser só é tocado no ponto em que sucumbe, uma mulher sob o vestido, um deus na garganta do animal sacrificado".⁵⁴⁴

Em L'Expérience intérieure, também escrito durante a guerra, encontramos a mesma exigência em manter o pensamento numa posição instável, circunscrevendo uma forma de reflexão que Didi-Huberman qualificou de "dialética do inacabamento".⁵⁴⁵ "O homem não pode, de forma alguma, escapar de sua insuficiência" -- diz ele no livro, sugerindo que a "única decisão humana" que conta, tanto no plano ético quanto no estético, é a de reivindicar uma atitude soberana diante desse inacabamento.⁵⁴⁶ Por certo é essa soberania que o acéfalo de Bataille busca traduzir no seu corpo mutilado; se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar: "o homem fugirá de sua cabeça como o condenado à prisão".

Assim também, o único conhecimento que o ser humano pode ter de si mesmo reside na consciência de sua "culpa", de seu "não-saber", o que significa antes de mais nada acatar o paradoxo de que "o ser não está em lugar algum".⁵⁴⁷ Ou seja, retomando a correspondência

⁵⁴⁴ Georges Bataille, Le coupable in OEuvres complètes, tomo V, op. cit., p. 261.

⁵⁴⁵ Georges Didi-Huberman, La ressemblance informe, op. cit., p. 348.

⁵⁴⁶ Georges Bataille, L'Expérience intérieure, op. cit., p. 108.

⁵⁴⁷ Id., Ibid., p. 98.

entre o plano figural e o filosófico, é possível afirmar que, para Bataille, assim como a forma não passa de um "acidente da forma", qualquer definição do ser é igualmente "acidental". A "única saída", propõe o autor em Le coupable, recorrendo uma vez mais à metáfora floral, está em "pegar a flor e observá-la até o ponto de compreendê-la, de tal modo que ela explique, esclareça e justifique, **sendo inacabada, sendo perecível**".⁵⁴⁸

Reitera-se aqui a recusa ao "ideal da flor", suposto tanto nas "decorações florais" dos funerais cristãos quanto nos jogos de "transposições simbólicas"; mas, para além da simples recusa, trata-se de buscar "compreender" o inacabamento da flor enquanto ela permanece "sendo" flor. Trata-se, portanto, de reconhecer o centro informe que toda forma viva encerra. Não é por acaso que a figura do acéfalo desenhada por Masson tem, no seu ventre, um dédalo: nesse labirinto, diz Bataille ao descrever a imagem, "ele perde-se de si mesmo, perde-me com ele, e eu me reencontro sendo-o, quer dizer, monstro".

Metáfora de intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a "forma informe", posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, "perder a cabeça". Nesse sentido, como observa Hollier, o labirinto devolve o ser humano ao plano horizontal, compondo uma estrutura anti-hierárquica que se contrapõe à verticalidade da pirâmide, edificada na direção do sol. Mas a metáfora se amplia ainda da composição arquitetônica para a "estrutura do homem": em L'expérience intérieure, o autor associa o labirinto à própria "composição dos seres", uma vez mais enfatizando a "complexa arquitetura humana". Reitera-

⁵⁴⁸ Georges Bataille, Le coupable, op. cit., p. 265 (grifos do autor).

se aqui a idéia de um "espaço sem saída" -- ou, como bem definiu Hollier, de um "excesso sem saída" -- que, para Bataille, se constitui como a "única saída" do homem.⁵⁴⁹

Se no labirinto o homem se perde, ali também ele se reencontra, mas "sendo monstro": o face-a-face com o Minotauro, a exemplo da visão da Medusa, precipita igualmente o ser humano no horror que compõe seu "outro rosto". Isso explica por que o monstro da Acéphale assume, em diversas ilustrações da revista, a cabeça de um touro. Para além das interpretações que insistem em atribuir essa variação da figura apenas às obsessões de Masson pelo mito grego, a alternância entre o acéfalo e o Minotauro torna-se significativa por si mesma, na medida em que "joga" dialeticamente com as imagens da falta e do excesso, ou, se quisermos, da morte e da vida.⁵⁵⁰

Não é possível, pois, concordar com Annie Le Brun quando ela propõe uma distinção definitiva entre o "Minotauro de Breton" e o "acéfalo de Bataille". Para a autora, o primeiro

⁵⁴⁹ Denis Hollier, Against architecture, op. cit., pp. 57-73. O livro de Hollier propõe uma fecunda análise das metáforas arquitetônicas de Bataille, entre as quais, diz ele, o labirinto seria aquela que melhor expressa não só suas concepções filosóficas mas também a estrutura de seus textos. Em La ressemblance informe (op. cit., pp. 62-67) Didi-Huberman retoma o tema ao analisar os verbetes "Arquitetura" e "Espaço" do "Dicionário Crítico" de Bataille, sugerindo que o modelo arquitetural clássico -- em particular o obelisco -- seria uma variante do antropomorfismo recusado pelo autor. Desenvolvemos o tema em "O jardim secreto - notas sobre Bataille e Foucault" in Tempo Social, vol. 7, n° 1-2, São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, Outubro de 1995, pp. 21-29.

⁵⁵⁰ Sobre a intensa relação entre o trabalho plástico de Masson e o mito do Minotauro, e sua repercussão nas ilustrações da Acéphale ver Bernard Noel, André Masson, Paris, Gallimard, 1993, pp. 85-96; Dawn Ades, Masson, tradução de Ramón Ibero, Barcelona, Polígrafa, 1994, pp. 16-17; e William Rubin e Carolyn Lanchner, André Masson, New York, The Museum of Modern Art, 1976, pp. 141-143.

representaria o "princípio do excesso que torna o desejo insaciável", enquanto o segundo reiteraria "a separação cristã do espírito e do corpo, terminando por considerar o mundo não através da dimensão do inumano, mas sim daquela dimensão antropocêntrica e submissa de uma humanidade mutilada". Nesse sentido, o monstro da Acéphale estaria privado do "terrificante poder" expresso pela cabeça bestial da figura emblemática da Minotaure.⁵⁵¹

Como acatar tal distinção quando constatamos a reversibilidade entre o homem sem cabeça e o homem com cabeça de fera na figura emblemática da revista dirigida por Bataille? Como concordar com ela quando lembramos ainda que a concepção arcaica do acéfalo, ao que tudo indica, parece estar na origem dos monstros pluricéfalos? Mais ainda, para assumir outras cabeças não é preciso que, antes de mais nada, o ser humano perca aquela que lhe é própria? Não é necessário, para tanto, "dilacerar o antropomorfismo"?

Notável imagem proposta por Man Ray, publicada em 1935 na revista surrealista: trata-se de uma foto que se intitula precisamente "Minotaure". Sobre um fundo negro destaca-se o tronco nu e viril de um homem com os braços levantados; os jogos de luzes fazem com que seus braços figurem como dois chifres, os mamilos como olhos, o espaço entre as costelas sugere um nariz e o ventre, retido pela respiração, compõe uma grande cavidade negra, tal qual uma enorme boca aberta (fig. 16). A cabeça é completamente tragada pela escuridão do fundo; dela, nada sabemos. Mas esse outro rosto, potente e feroz, atesta a vitalidade do monstro, indomável, pronto a devorar.

⁵⁵¹ Annie Le Brun, Sade, aller et détours, op. cit., p. 131 e 129.

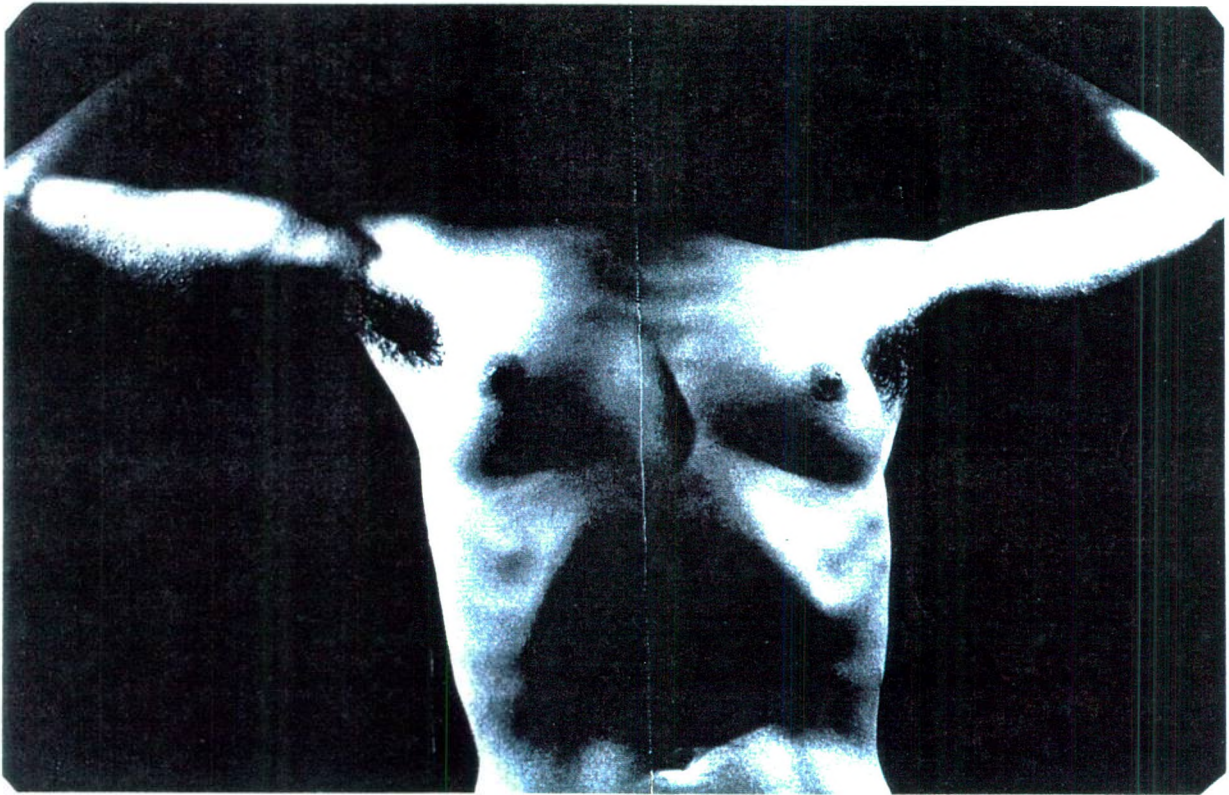


Fig. 16 - Man Ray, *Le minotaure* (1935).

Se o segredo do homem está na morte, não é ela todavia que lhe confere a sua verdade. As palavras de Bataille são categóricas nesse sentido: "a verdade só tem um rosto: aquele de um desmentido violento. A verdade nada tem em comum com as formas **alegóricas**, com as figuras de **mulheres nuas**: mas o pé de um homem que estivera vivo há pouco, este sim tinha a violência -- a violência negativa -- da verdade. Em outras palavras: a verdade não está na morte".⁵⁵²

A passagem encontra-se num texto escrito em 1943 e faz parte do relato de uma cena dolorosa que o autor testemunha durante a guerra. Sob os destroços de um avião alemão abatido na Normandia, Bataille observa cadáveres dos soldados carbonizados. Quase nada sobrava desses corpos: as caveiras, diz ele, "me pareciam informes"; apenas um pé restava intacto: "era a única coisa humana de um corpo, e sua nudez, tornada terrosa, era inumana". Mas é justamente esse pé que lhe anuncia a verdade violenta: "num mundo onde a vida desaparecesse, a verdade seria, com efeito, esse 'não importa o quê', sugerindo uma possibilidade ao mesmo tempo em que a retira. E, sem dúvida, através da imensidão, subsiste uma possibilidade eterna, indefinida, mas visto que em mim (em quem escreve) este pé anuncia o desaparecimento 'daquilo que é', doravante eu só verei 'o que é' na transparência do pé que, melhor que um grito, anuncia seu aniquilamento".⁵⁵³

⁵⁵² Georges Bataille, prefácio a *Le mort* in *OEuvres complètes*, tomo IV, Paris, Gallimard, 1971, p. 365 (grifos do autor).

⁵⁵³ Id., *Ibid.*, p. 364-365.

A morte não é, portanto, o "desmentido violento" que coloca o homem diante da sua verdade. E assim sendo, a violência negativa que propõe Bataille não reside, igualmente, no negativo absoluto do informe, mas sim naquilo que o "anuncia": trata-se de "qualquer coisa" -- um pé, uma aranha, um "não importa o quê" -- no qual se fixa, de forma passageira e acidental, aquilo que está condenado a desaparecer. Trata-se, em suma, de uma "fulguração" que, tal como num sacrifício, deixa ver o "clarão invisível da vida".

Por certo, no horizonte desse desmentido repousa a morte. Contudo, por ser esse um horizonte inatingível, não há "documento" capaz de sugerir a imagem de seu segredo definitivo, não há "jogo" estético que possa dar forma a seu silêncio absoluto; enfim, parodiando o autor, não há "possibilidade" que dê conta "daquilo que não é". A morte repousa além "dos horrores múltiplos que compõem o quadro da existência humana" e por tal razão ela constitui, por excelência, o ilegível, o irrepresentável.

É significativo que, para Bataille, o "jogo do homem" diga respeito sobretudo à "sua própria putrefação": nesse jogo, a matéria se mantém continuamente "em decomposição", quer dizer, ela jamais assume a condição irrevogável de "matéria morta". Daí também o fato de sua obra privilegiar as "formas materiais em permanente dissolução", entre as quais destacam-se "os corpos convulsivos" que, consumindo-se na violência extrema dos sacrifícios ou das catástrofes, permitem "explicar, esclarecer e justificar" a existência dos seres "sendo inacabada", isto é, "sendo perecível".

Ao comentar as séries de Masson dedicadas ao tema da violência, Michel Leiris observa que nelas "tudo se separa e se reúne ao mesmo tempo" de tal forma que os corpos despedaçados se apresentam como "animais vivos que resistem". É justamente nesse ponto, conclui o autor, que os "Sacrifícios" e os "Massacres" do pintor se diferenciam em essência

das "angústias imóveis dos crucificados".⁵⁵⁴ Aqui também o privilégio recai sobre a tensão ativa entre as diversas partes que se deslocam nas telas, e não no aniquilamento. As palavras de Masson são conclusivas a esse respeito: "acusavam-me de mutilar o corpo com o único objetivo de injuriar enquanto que, para mim, a fragmentação e a dispersão dos corpos correspondia a uma idéia de reunião com o universo".⁵⁵⁵

Uma idéia de reunião: digamos também, uma idéia de totalidade. Bataille, num texto escrito em 1946, afirma que "cada obra de André Masson é uma totalidade, que esse caráter de totalidade a domina, que ele é a sua força, podendo ao mesmo tempo seduzir e inspirar aversão".⁵⁵⁶ Na modernidade, continua ele, tal "desejo de ser totalmente" tem seu fundamento

⁵⁵⁴ Citado por Dawn Ades, Masson, tradução de Ramón Ibero, Barcelona, Polígrafa, 1994, p. 16. Reitera-se aqui a idéia batailliana, inspirada em Nietzsche, de que a verdadeira medida do homem é dada nos seus atos mais cruéis. Vale lembrar que a série Sacrifices foi criada por Masson para ilustrar um texto de Bataille com o mesmo título; a parceria entre os dois autores, iniciada no final da década de 20, quando o pintor começa a se afastar do surrealismo, resulta em diversos trabalhos conjuntos, a maior parte deles publicada na Acéphale. A afinidade entre ambos certamente passa por seu grande interesse pela obra de Nietzsche.

⁵⁵⁵ Citado por Jean Roudaut, Une ombre au tableau, op. cit., p. 201.

⁵⁵⁶ Georges Bataille, "André Masson" in OEuvres complètes, tomo XI, op. cit., p. 37 (grifos do autor). As palavras de Bataille caberiam perfeitamente para definir também o trabalho de Bellmer, na medida em que a idéia de que a "fragmentação e a dispersão dos corpos corresponde a uma idéia de reunião com o universo", tal como propõe Masson, está igualmente suposta na obra do artista alemão. Nesse caso, é significativo que o criador das "meninas desarticuladas" evoque uma totalidade do corpo ao afirmar que acredita na "participação do indivíduo **em sua totalidade** não importa em qual processo perceptivo. Quando se vê alguma coisa, isso não implica apenas o olho, mas o sistema digestivo, o estômago, a orelha, o sentido dos movimentos do corpo,, o comportamento do sistema nervoso na sua totalidade". Citado por Constantin Jelenski in "Hans Bellmer ou la douleur déplacée", op. cit., p. 23 (grifos do autor).

último no drama do homem diante da "morte de Deus". Dele resultam dois possíveis sentidos: de um lado a emancipação, que permite ao homem libertar-se de Deus para "servir" unicamente ao mundo humano; de outro, sem se opor ao primeiro, está a decisão de "sentir -- e de viver -- o vazio deixado por essa morte".⁵⁵⁷

Nessa decisão revela-se "o possível do homem, que daí em diante só pode ser **totalidade** e não mais atividade à serviço de outrem", na medida em que esse possível não pode se subordinar a qualquer ocupação servil. Para o homem soberano, que decide viver o vazio de sua existência, trata-se sobretudo de "ser **esse por que** os outros o servem e morrem, se for necessário, por ele", e "**esse por que**" diz respeito exclusivamente à sua vida. Nesse caso, não há escapatória possível: o presente e a presença se impõem sobre qualquer idéia de futuro e sobre qualquer discurso, abolindo todo intervalo que separa o ser do cosmos. É justamente nesse sentido que, para Bataille, "a arte de André Masson se afasta um pouco, mas decisivamente, do surrealismo puro, posto que o pensamento por ela expresso já não é como aquele obtido pela escrita automática, **separado** do mundo: ele integra-se ao mundo e o invade".⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Id., Ibid., p. 37.

⁵⁵⁸ Id., Ibid., p. 39 (grifos do autor). O surrealismo, explica Bataille nessa passagem, buscaria exprimir um pensamento "separado do mundo", pois "saído do vazio da arte pela arte, ele não pode nem servir à ação, nem formar uma totalidade. Ele exprime apenas uma parte da esfera humana". Segundo o autor, mesmo quando os surrealistas desistiram da "liberdade vazia" do automatismo, eles continuaram afirmando "o sentido dessa liberdade através do **ser** que a vivia". Ou seja, "para que a atividade surrealista tenha valor de totalidade, é preciso que se acrescente à obra um julgamento intelectual, afirmado de fora".

Tal é, pois, o princípio que Bataille exige das formas plásticas e do próprio pensamento, que aliás nunca podem estar "separados": jamais sair do labirinto, "jamais sair do impasse". Se as telas de Masson nos colocam "nos limites da tensão", isso acontece não só porque elas negam a pura estética, mas principalmente por manifestarem que "nós só podemos permanecer no impossível".⁵⁵⁹ Ou seja, como ele propôs num outro texto sobre a obra do pintor, tudo aquilo que nela "destrói, mata e trai" representa nada menos que "a violência mediante a qual a vida é agressão, quer dizer viva".⁵⁶⁰

Tudo se passa, portanto, como se a possibilidade de conceber e de figurar a noção de totalidade dependesse exclusivamente de tal violência, isto é, dessa negação radical da própria condição humana. Tudo se passa ainda como se, no mundo moderno, o dilaceramento do homem tivesse se tornado a única saída que permitia reencontrá-lo por inteiro, não mais na sua ilusória completude antropomórfica, mas em seu permanente inacabamento.⁵⁶¹

A violenta decomposição da figura humana, tal como propõem autores como Bataille e Masson, vem concluir a grande "fábula inumana" que, desde as últimas décadas do século XVIII -- com a revolta de Sade e as inquietações dos românticos -- passou a assombrar o pensamento europeu. Se essa fábula teve início quando surgiram as primeiras dúvidas acerca da identidade do homem -- expressa dramaticamente no motivo do "duplo" --, seu

⁵⁵⁹ Id., *Ibid.*, p. 40.

⁵⁶⁰ Georges Bataille, "Les mangeurs d'étoiles" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 568.

⁵⁶¹ "Il n'y a pas de monde achevé" -- o título que Masson deu a uma de suas telas, datada de 1942, parece resumir tal sentimento de totalidade, que só se torna efetivamente operante diante da evidência da incompletude dos seres.

desenvolvimento levou a uma interrogação sem fim das possibilidades humanas diante de outros seres, fossem eles naturais, artificiais ou imaginários. Ainda que tal confronto tenha resultado em expressões distintas -- ou, dizendo com Bataille, ainda que tenha gerado das formas levianas dos "jogos de transposição" às formas graves dos "jogos lúgubres" -- dele decorreu uma desfiguração definitiva da silhueta do homem.

Se o empenho modernista de decomposição do corpo humano engendrou as mais diversas figurações, vale lembrar que as imagens de decapitação marcam tanto o seu ponto de partida como o de chegada. Contudo, entre a sinistra degolação de Batista no fin-de-siècle e a criação do acéfalo moderno, em 1936, houve uma reversão significativa: a cabeça morta, exibida num glacial prato de prata, foi substituída por um corpo vivo que, na qualidade de "resto do homem", resistia à sua própria destruição. Lançado à vertigem das metamorfoses ou reduzido às evidências da sua decomposição material, o homem desfigurado se apresentava então como um sobrevivente.

Longe de ser a figura emblemática de uma suposta desintegração definitiva do ser humano, o acéfalo criado por Bataille e Masson representa uma consciência aguda das ilusões nefastas do humanismo, esboçando uma das críticas mais veementes da modernidade. Assim também, longe de exaltar a fragmentação do sujeito moderno, o monstro da Acéphale vem confirmar, no seu corpo mutilado e vivo, a "possibilidade eterna e indefinida" da "coisa humana", ainda que esta se encontre sob os escombros de uma guerra, ainda que se anuncie num tempo de "maré alta do assassinato", em meio às mais terríveis e concretas ameaças da morte.

No final do século XVIII, durante os anos do Terror, alguns gravuristas franceses passaram a dedicar-se a um gênero particular de representação da figura humana: o retrato do guilhotinado. A maior parte dessas gravuras focalizava a cabeça de uma vítima, ainda sangrando, segurada pelas mãos sombrias e anônimas de um carrasco, numa evocação do gesto triunfante de Perseu ao exibir a cabeça monstruosa da Medusa.

Na verdade, os retratos dos guilhotinados representavam uma espécie de duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram efetivamente isoladas do resto dos corpos para serem expostas à visão pública. Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto do decapitado pelo carrasco anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores, consagrando o espetáculo com a apresentação do verdadeiro "retrato do monstro". Dessa forma, ao separar o corpo em duas partes, mas atraindo a atenção dos espectadores para a cabeça, a guilhotina tornou-se, como observou Daniel Arasse, a "primeira máquina de tirar retratos".⁵⁶²

A arte de retratar guilhotinados teria se desenvolvido, portanto, para reiterar os objetivos da exibição pública das cabeças decapitadas: "desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação". Nesse sentido, segundo Arasse, a iconografia do gênero responderia a aspirações antigas e modernas: de um lado aos ideais estéticos do retrato clássico, que almejavam fixar a expressão completa e definitiva de um

⁵⁶² Daniel Arasse, La guillotine et l'imaginaire de la terreur, Paris, Flammarion, 1987, p. 168.

rosto para alcançar "a essência do sujeito"; de outro, aos ideais "científicos" do retrato antropométrico que, a partir do século XIX, visavam a definir o ser humano através de sua conformidade à uma determinada fisionomia. Os retratos dos guilhotinados representariam, assim, um ponto de contato entre a estética clássica do modelo humano e a ciência policial das identificações do homem.⁵⁶³

Talvez seja desnecessário lembrar que, tanto num caso como no outro, estão supostas imagens ideais da figura humana, que tornariam visíveis os traços essenciais da "natureza humana" ou, ao menos, de sua "normalidade". Nesse sentido, não haveria diferenças fundamentais entre o homem vitruviano da tradição clássica e o "físico burguês" idealizado pela antropometria moderna, ambos rejeitando por definição qualquer "desvio" -- seja natural, seja social --, ambos excluindo seus "monstros" ou "traidores".

Não é por outra razão que Bataille associa a origem do museu moderno ao desenvolvimento da guilhotina, apoiando-se na evidência histórica de que "o primeiro museu no sentido moderno da palavra (quer dizer, a primeira coleção pública) teria sido fundado em 27 de Julho de 1793 na França, pela Convenção". Contrapartida perfeita da perversa "máquina de tirar retratos" -- que revelaria o verdadeiro rosto do "monstro" --, o museu "é o espelho

⁵⁶³ Id., *Ibid.*, pp. 173-175. Sobre o retrato antropomórfico, além de Daniel Arasse, ver Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, "O homem desfigurado - Semiologia e Antropologia política de expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX" in *Cultura e Linguagens, Revista Brasileira de História*, volume 7, n° 13, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, Setembro de 1986 - Fevereiro de 1987, pp. 7-32, e *História do rosto*, tradução de Ana Moura, Lisboa, Teorema, 1995, pp. 220-225.

colossal onde o homem enfim se contempla sob todas as faces, onde se vê literalmente admirável e se abandona ao êxtase expresso em todas as revistas de arte".⁵⁶⁴

Das cabeças guilhotinadas aos belos rostos expostos nas telas dos museus, das gravuras de decapitados aos albuns da família burguesa, das fotografias judiciárias aos retratos de casamento, uma verdadeira obsessão em "fixar" a face do homem invadiu a sensibilidade européia a partir das últimas décadas do século XVIII. Tratava-se então, como sintetizou Bataille, "de um obstinado esforço no sentido de reencontrar a **figura humana**".⁵⁶⁵ Esse esforço parece ter durado mais de um século e ele se desenvolveu de tal forma e com tal capacidade de ressonância que, para além de suas intenções manifestas, acabou por gerar não só as "imagens ideais" do antropomorfismo moderno, mas também suas "perfeitas contrapartidas".

Assim, no decorrer desse longo período, surgiram diversas expressões artísticas que, dispersas ou organizadas em movimentos, de forma mais ou menos consciente, com mais ou menos violência, contestaram e resistiram ao empenho obstinado de uma sociedade desejosa de "reencontrar a figura humana". Em que pese as diferenças estéticas e históricas entre essas expressões, a problematização da cabeça parece repousar na origem da interrogação que elas propõem diante da perspectiva assustadora de confinar o ser humano num retrato imóvel e definitivo.

⁵⁶⁴ Georges Bataille, "Musée" in Œuvres complètes, tomo I, op. cit., p. 239 e 240.

⁵⁶⁵ Georges Bataille, "Figure humaine", op. cit., p. 184 (grifos do autor).

Já no início do século XIX, Hoffmann dava a dimensão dessa recusa ao realizar um auto-retrato enumerando as distintas partes de seu rosto: nas referências ao desenho ele começava por aludir aos órgãos mais evidentes -- nariz, olhos, testa --, passando em seguida a identificar "pedaços" mais fantasmáticos -- "o músculo dos contos", "o lugar das aparições", "os pensamentos noturnos de um lunático" --, para finalmente terminar sua lista com uma obscura alusão às partes definidas simplesmente como "falta" e "etcétera". Não seria equivocado afirmar que a dúvida desesperada do autor de O homem da areia, lançada contra sua própria imagem, repercutiu por mais de um século para assumir uma gravidade insuportável no entre-guerras.

"O que é uma cabeça?" -- Giacometti insistiu nessa pergunta durante quase toda a vida, ao atestar sua "impossibilidade total de apreender o conjunto de uma cabeça", fazendo ecoar a mesma inquietação de Reverdy ao aludir à "cabeça desconhecida", ou ainda de René Char ao procurar uma "cabeça habitável".⁵⁶⁶ No ponto extremo dessa interrogação resta a figura trágica e inacabada da Acéphale, a denunciar um mundo cuja obsessão em atribuir um rosto ao ser humano caminhava, cada vez mais, em paralelo aos ímpetos de destruí-lo concretamente. O acéfalo de Bataille e de Masson não se oferece como um retrato do homem: antes, ele permanece sendo a impossibilidade desse retrato.

* * *

⁵⁶⁶ Alberto Giacometti citado por Emmanuel Guigon, Objets singuliers, op. cit., p. 140; e "Por que sou escultor - Entrevista de Alberto Giacometti a André Parinaud", op. cit., p. 73; René Char citado por Maurice Blanchot, La risa de los Dioses, op. cit., contracapa; Pierre Reverdy citado por Jean Rousselot e Michel Manoll, Pierre Reverdy, Coleção "Poètes d'aujourd'hui" n° 25, Paris, Pierre Seghers, 1951, p. 76.

Notas sobre as epígrafes

- Capítulo I - Oscar Wilde, Salomé, in The complete works of Oscar Wilde, Cambridge, Blitz Editions, 1990, p. 559.
- Capítulo II - André Breton, "Max Ernst" in Les pas perdus, in OEuvres complètes, tomo I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, p. 246.
- Capítulo III - Hans Bellmer, citado por Constantin Jalenski, "Hans Bellmer ou la douleur déplacée" in Les dessins de Hans Bellmer, Lion, Denoel, 1966, p. 15.
- Capítulo IV - Georges Bataille, "Dossier de l'oeil pineal" in OEuvres complètes, tomo II, Paris, Gallimard, 1970, p. 33.
- Capítulo V - Lautréamont, Les chants de Maldoror, in OEuvres poétiques complètes, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 700.
- Capítulo VI - André Breton, citado por Claude Maillard-Chary, Le bestiaire des surréalistes, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 179.
- Capítulo VII - Georges Bataille, "Les écarts de la nature" in OEuvres complètes, tomo I, Paris, Gallimard, 1970, p. 229.
- Capítulo VIII - Salvador Dalí, "Los nuevos colores del sex-appeal espectral" in Si, Barcelona, Ariel, 1977, p. 53.
- Capítulo IX - André Masson, citado por Jean Roudaut, Un ombre au tableau, Chavagne, Ubacs, 1988, p. 210.
- Capítulo X - Georges Bataille, Notas à Acéphale, in OEuvres complètes, tomo I, Paris, Gallimard, 1970, p. 677.
- Capítulo XI - Georges Bataille, "Bouche", in OEuvres complètes, tomo I, Paris Gallimard, 1970, p. 237.
- Capítulo XII - Victor Brauner, citado por Marina Vanci Perahim, "Humour et jeu dans l'oeuvre de Victor Brauner" in Jacqueline Chénieux-Gendron e Marie-Claire Dumas (orgs.), Jeu surréaliste & Humour noir, Paris, Lachenal & Ritter, 1993, p. 177.

Bibliografia

I - Obras literárias e ensaísticas do período estudado

Apollinaire, Guillaume, Alcools, Paris, Gallimard, 1980.

_____, O rei lua, tradução de José Carlos Rodrigues, Lisboa, Vega, s/d.

Aragon, Louis, Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1986.

_____, Le libertinage, Paris, Gallimard, 1983.

_____, A cona de Irene, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Engrenagem, 1983.

Archives du surréalisme n° 4, Recherches sur la sexualité, Paris, Gallimard, 1990.

Bataille, Georges, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1970-1988, tomo I a XII.

Breton, André, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1988.

_____, Arcane 17, Paris, Union Générale d'Édition, 1975.

_____, O amor louco, tradução de Luiza Neto Jorge, Lisboa, Estampa, 1971.

_____, Diccionario del surrealismo, tradução de Miguel Haslam, Buenos Aires, Renglón, 1987.

_____, Magia Cotidiana, tradução de Consuelo Berges, Madrid, Fundamentos, 1989.

_____, Point du jour, Paris, Gallimard, 1977.

_____, Les vases communicants, Paris, Gallimard, 1977.

_____, Manifestos do surrealismo, tradução de Luiz Forbes, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____, Le surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1965.

_____, "Picasso dans son élément" in Minotaure, n° 3-4, Paris, Skira, edição fac-simili, vol. I, s/d.

- Caillois, Roger, L'écriture des pierres, Paris, Flammarion, 1970.
- _____, O homem e o mito, tradução de José Calisto dos Santos, Lisboa, Edições 70, 1980.
- _____, Vocabulaire esthétique, Paris, Fontaine, 1946.
- _____, L'homme et le sacré, Paris, Gallimard, 1978.
- Chamisso, Adalbert von, A história maravilhosa de Peter Schlemihl, tradução de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Estação Liberdade, 1989.
- Chazal, Malcolm, Sens-plastique, Paris, Gallimard, 1985.
- Dali, Salvador, Si, Barcelona, Ariel, 1977.
- _____, Diário de um gênio, tradução de Luis Marques e Martha Gambini, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- _____, "Le phénomène de l'extase" in Minotaure, n° 3-4, Paris, Skira, edição fac-simili, vol. I, s/d.
- _____, 50 secrets of magic craftsmanship, tradução de Haakon Chevalier, New York, Dover, 1992.
- Desnos, Robert, La liberté ou l'amour!, Paris, Gallimard, 1962.
- _____, Destinée arbitraire, Paris, Gallimard, 1975.
- Éluard, Paul, Obras escogidas, tradução de Marcelo Revoni, Buenos Aires, Platina, 1962.
- Ernst, Max, Escrituras, tradução de Pere Gimferrer e Alfred Sargatal, Barcelona, Polígrafa, 1982.
- Flaubert, Gustave, Trois Contes, Paris, Gallimard, 1973.
- Giacometti, Alberto, "Entrevista a André Parinaud" in Novos Estudos, no. 34, São Paulo, CEBRAP, novembro de 1992.
- Hoffmann, E.T.A, Contos sinistros, tradução de Ricardo Ferreira Henrique, São Paulo, Max Limonad, 1987.
- Huysmans, J.-K., Às Avestas, tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Laforgue, Jules, Moralidades lendárias, tradução de H. Ramanzini e M.A. Leite de Barros, São Paulo, Iluminuras, 1989.

Lautréamont, OEuvres poétiques complètes, Paris, Robert Laffont, 1980.

Leiris, Michel, Huellas, tradução de Jorge Ferreiro, México, D.F., Fondo de Cultura Económico, 1988.

_____, "Du temps de Lord Auch" in L'Arc n° 44, Aix-en-Provence, Chemin de repentance, 1971.

Lichtenberg, G. C., Aphorisms, tradução de R. J. Hollingdale, London, Penguin, 1990.

Péret, Benjamin, Anthologie de l'amour sublime, Paris, Albin Michel, 1956.

_____, Amor sublime, tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____, "Au paradis des fantômes" in Minotaure, n° 3-4, Paris, Skira, edição fac-simili, vol. I, s/d.

Pierre, José e Schuster, Jean (org.), Os arcanos da poesia surrealista, tradução de Antonio Houaiss, São Paulo, Brasiliense, 1988.

Sacher-Masoch, Léopold von, A Vênus das peles, tradução de Jorge Bastos, Rio de Janeiro, Taurus, 1983.

Sade, D.A.F. marquês de, OEuvres complètes, Paris, Pauvert, 1986-1991, tomo I a XV.

Wilde, Oscar, Salomé, tradução de João do Rio, Rio de Janeiro, Imago, 1993.

II - Teoria, Crítica e História

Ades, Dawn (org.), Dada and Surrealism reviewed, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1978.

_____, Masson, tradução de Ramón Ibero, Barcelona, Polígrafa, 1994.

Adorno, T.W. e Horkheimer, M., Dialética do esclarecimento, tradução de Guido A. de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

- Alcantud, José A. G., El exotismo en las vanguardias artistico-literarias, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Alexandrian, Sarane, O surrealismo, tradução de Adelaide Penha e Costa, São Paulo, Verbo/Edusp, 1976.
- _____, História da literatura erótica, tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- _____, Les libérateurs de l'amour, Paris, Seuil, 1977.
- _____, Hans Bellmer, Paris, Filipacchi, 1971.
- Arasse, Daniel, La guillotine et l'imaginaire de la terreur, Paris, Flammarion, 1987.
- Argan, Giulio C., Arte Moderna, tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____, "Le technicien du rêve" in Hommage a Max Ernst, Paris, Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.
- Argullol, Rafael, La atracció del abismo, Barcelona, Bruguera, 1983.
- Arnaud, Alain e Excoffon-Lafarge, Gisèle, Bataille, Paris, Seuil, 1978.
- Autores, vários, "Lautréamont", Europe n° 700-701, Paris, Europe-Messidor, agosto-setembro de 1987.
- _____, "Le roman gothique", Europe n° 659, Paris, Europe-Messidor, março de 1984.
- _____, Regards sur Minotaure, Genebra, Musée d'art et d'histoire, 1987.
- _____, "Le romantisme noir", Les cahiers de l'Herne, Paris, L'Herne, número especial, 1978.
- _____, Hommage a Max Ernst, Paris, Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.
- _____, "Dossier: Bataille et les arts plastiques", La part de l'OEil n° 10, Bruxelas, La part de l'OEil, 1994.
- _____, La planète affolé - Surréalisme, dispersion et influences, Paris, Flammarion, 1986.
- Bachelard, Gaston, Lautréamont, tradução de Maria Isabel Braga, Lisboa, Litoral, 1989.
- Baltrusaitis, Jurgis, Le Moyen Âge fantastique, Paris, Flammarion, 1993.

- Barthes, Roland, "The metaphor of the eye", tradução de J. A. Underwood, in Bataille, G., The story of the eye, New York, Penguin Books, 1982.
- Beaujour, Michel, "André Breton ou la transparence" in Breton, A., Arcane 17, Paris, Union Générale d'Édition, 1975.
- Benton, Janetta R., Bestiary Médiéval - Les animaux dans l'art du Moyen Âge, tradução de Michèle Veubret, Paris, Abbeville, 1992.
- Beauvoir, Simone, "Deve-se queimar Sade?" in Novelas do marquês de Sade, tradução de Augusto de Sousa, São Paulo, Difel, 1967.
- Béguin, Albert, L'âme romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1991.
- Béhar, Henri e Carassou, Michel, Le surréalisme, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Benayoun, Robert, Érotique du surréalisme, Paris, Pauvert, 1965.
- Benjamin, Walter, "O surrealismo", tradução de Erwin Theodor Rosenthal, in Os pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____, Origem do drama barroco alemão, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____, Obras escolhidas, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____, Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação, tradução de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Summus, 1984.
- Bertelli, Sergio, Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco, tradução de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Península, 1984.
- Blanchot, Maurice, Lautréamont et Sade, Paris, Minuit, 1949.
- _____, Sade et Restif de la Bretonne, Bruxelas, Complexe, 1986.
- _____, La risa de los dioses, tradução de J.A. Doval Liz, Madri, Taurus, 1976.
- _____, L'entretien infini, Paris, Gallimard, 1969.
- Bradbury, Malcolm, O mundo moderno, tradução de Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____ e Mcfarlane, J., Modernismo - guia geral, tradução de Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- Brun, Jean, A mão e o espírito, tradução de Mario Rui Almeida Matos, Lisboa, Edições 70, 1991.
- Camby, Philippe, L'erotisme et le sacré, Paris, Albin Michel, 1989.
- Camus, Michel, "L'acéphalite ou la Religion de la Mort" in Acéphale, Paris, Jean Michel-Place, 1980.
- Cañizal, Eduardo P., Surrealismo - Rupturas expressivas, São Paulo, Atual, 1986.
- Ceard, Jean, "Introdução" a Paré, Ambroise, Des monstres et prodiges, Genebra, Droz, 1971.
- Cesarotto, Oscar, "No olho do outro" in Hoffmann, E.T.A, Contos sinistros, São Paulo, Max Limonad, 1987.
- Chapsal, Madelaine, Os escritores e a literatura, tradução de Regina Louro, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- Charbois, Nicole, "Eluard et Picasso" in "Rencontres avec Paul Eluard", Europe n° 521, Paris, Europe, Janeiro de 1973.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, O surrealismo, tradução de Mario Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____, Le surréalisme et le roman, Lausanne, l'Age d'Homme, 1983.
- _____, (org.), Du surréalisme et du plaisir, Paris, José Corti, 1987.
- _____, e Dumas, Marie-Claire (orgs.), Jeu surréaliste & Humour noir, Paris, Lachenal & Ritter, 1993.
- _____, e Dumas, Marie-Claire (orgs.), L'objet au défi, Paris, PUF, 1987.
- Cirlot, Juan-Eduardo, El mundo del objeto a la luz del surrealismo, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Cohen, Jean, Le haut langage, Paris, Flammarion, 1979.
- Courtine, J.-J. e Haroche, C., História do rosto, tradução de Ana Moura, Lisboa, Teorema, 1995.
- _____, "O homem desfigurado - Semiologia e antropologia da expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX" in Revista Brasileira de História, vol. 7, n° 13, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, Setembro de 1986 - Fevereiro de 1987.

- Curtius, Ernest Robert, Literatura européia e Idade Média latina, tradução de Teodoro Cabral, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.
- Derrida, Jacques, "De l'économie restreinte à l'économie générale" in L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967.
- Descartes, R., Discurso do Método, tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, in Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- Didi-Huberman, Georges, La ressemblance informe, Paris, Macula, 1995.
- _____, Le cube et le visage, Paris, Macula, 1993.
- Duby, G. e Mandrou, R., Histoire de la civilisation française, Paris, Colin, 1958.
- Dupuis, Jules-François, História desenvolva do surrealismo, tradução de Silva de Viseu, Lisboa, Antígona, 1979.
- Eksteins, Modris, A sagração da primavera, tradução de Rosaura Eichenberg, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- Ellmann, Richard, Oscar Wilde, tradução de José Antonio Arantes, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Faure, Alain, "Du simple au double: du Moine de M.G. Lewis aux Élixirs du diable de E.T.A. Hoffmann" in Europe n° 659, Paris, Europe/Messidor, Março 1984.
- Fontes, Joaquim Brasil, Eros, tecelão de mitos, São Paulo, Estação Liberdade, 1991.
- Foucault, Michel, As palavras e as coisas, tradução de Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- _____, Raymond Roussel, tradução de Patricio Canto, Cidade do México, Siglo Veintuno, 1992.
- Gablik, Suzi, Magritte, New York, Thames and Hudson, 1985.
- Gasché, Rodolphe, "L'avorton de la pensée" in L'Arc n° 44, Aix-en-Provence, Chemin de repentance, 1971.
- Gauthier, Xavière, Surréalisme et sexualité, Paris, Gallimard, 1971.
- Genette, Gerard, Figuras, tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli, São Paulo, Perspectiva, 1972.

- Gracq, Julien, André Breton, Paris, José Corti, 1989.
- Guigon, Emmanuel, Objets singuliers, Besanson, Odradek, 1985.
- _____, "L'objet surréaliste, le jeu et l'humour" in Jeu surréaliste & Humour noir, Paris, Lachenal & Ritter, 1993.
- Harmoncourt, Anne e Mcshine, Kynaston (orgs.), Marcel Duchamp, New York, The Museum of Modern Art, 1973.
- Hegel, G.H.F., Esthétique, tradução de S. Jankélevich, Paris, Aubier, 1944.
- Hertz, Neil, Fim de linha, tradução de Júlio Casteñon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- Hollier, Denis (ed.), El Colegio de Sociología, tradução de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1982.
- _____, Against architecture - the writings of Georges Bataille, tradução de Betsy Wing, Cambridge, MIT Press, 1989.
- Jalenski, Constantin, "Hans Bellmer ou la douleur déplacée", in Les dessins de Hans Bellmer, Paris, Denoel, 1966.
- Jamin, Jean, "De l'humaine condition de `Minotaure'" in Regards sur Minotaure, Genebra, Musée d'art et d'histoire, 1987.
- Jenny, Laurent, "From Breton to Dali: the adventures of automatism" IN October no. 51, Cambridge, MIT Press Journals, 1990.
- Kappler, Claude, Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média, tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- Kehl, Maria Rita, "Posfácio" à Wilde, O., Salomé, Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- Lala, Marie-Christine, "Bataille et Breton: le malentendu considerable" in Surréalisme et philosophie, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992.
- _____, "La pensée de Georges Bataille et l'oeuvre de la mort" in Littérature n° 58, Paris, Larousse, Maio de 1985.
- Lanchner, C. e Rubin, W., André Masson, New York, The Museum of Modern Art, 1976.
- Lange, Elizabeth, "Georges Bataille, interprète de Sade" in Chénieux-Gendron, J. (org.), Du surréalisme et du plaisir, Paris, José Corti, 1987.

- Lascault, Gilbert, Le monstre dans l'art occidental, Paris, Klincksieck, 1973.
- _____, "Pièges et mensonges dans l'oeuvre de Max Ernst" in Hommage a Max Ernst, Paris, Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.
- Le Brun, Annie, Qui vive, Paris, Ramsay - J.J. Pauvert, 1991.
- _____, Sade, aller et détours, Paris, Plon, 1989.
- _____, Soudain un bloc d'abîme, Sade, Paris, Pauvert, 1986.
- _____, Les châteaux de la subversion, Paris, Pauvert/Garnier, 1982.
- _____, L'inanité de la littérature, Paris, Pauvert-Belles Lettres, 1994.
- Leenhardt, Jacques, "Duchamp - Crítica da razão visual", tradução de Renata B. Proença, in Novaes, A. (org.), Artepensamento, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- Lima, Sérgio C. F., Collage, São Paulo, Massao Ohno - Parma - Raul di Pace, 1984.
- _____, O corpo significa, São Paulo, Edart, 1976.
- Lippard, Lucy R. (ed.), Surrealists on art, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970.
- Lista, Giovanni, De Chirico, tradução de Eddie Crockett, Paris, Hazan, 1991.
- Litvak, Lily, Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- Lucie-Smith, Edward, Eroticism in Western Art, Londres, Thames and Hudson, 1972.
- Maillard-Chary, Claude, "Le sentiment de la nature chez les surréalistes" in L'homme et la société, n° 91-92, Paris, L'Harmattan, 1989.
- _____, Le bestiaire des surréalistes, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- Mandiargues, André P., Le trésor cruel de Hans Bellmer, Paris, Sphinx-Veyrier, 1980.
- Marmande, Francis, L'indifférence des ruines, Marselha, Parenthèses, 1985.
- Matossian, Chakè, "Le rat et l'oeuf" in "Dossier: Bataille et les arts plastiques", La part de l'OEil n° 10, Bruxelles, La part de l'OEil, 1994.
- Matthews, J.H., "The right person for surrealism" in Yale French Studies, n° 35, New Haven, Eastern Press, Dezembro de 1965.

- Matzneff, Gabriel, Lord Byron, la perversion diaria, tradução de Jardi Marfã, Barcelona, Editorial Laia, 1987.
- Mauss, Marcel, "Les techniques du corps" in Sociologie et anthropologie, Paris, PUF, 1950.
- Melville, Robert, Erotic art of the West, New York, Putnam's, 1973.
- Mezan, Renato, "A medusa e o telescópio ou Vergasse 19" in Novaes, A. (org.), O olhar, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Moisés, Leyla Perrone, Falência da crítica, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Moraes, Eliane Robert, Sade - A felicidade libertina, Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- _____, Marquês de Sade - Um libertino no salão dos filósofos, São Paulo, EDUC, 1992.
- _____, "Quase plágio: o roman noir" in 34 Letras, no. 5/6, Rio de Janeiro, Nova Fronteira/34 Literatura, setembro de 1989.
- _____, "O enigma Sade" in Sade, D.A.F., A filosofia na alcova, tradução anônima, Salvador, Ágalma, 1995.
- _____, "O jardim secreto - Notas sobre Bataille e Foucault" in Tempo Social, vol. 7, nº 1-2, São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, Outubro de 1995.
- Nadeau, Maurice, História do surrealismo, tradução de Geraldo Gerson de Suoza, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- Nietzsche, Friedrich, Os Pensadores, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- Noel, Bernard, La chair du regard, Paris, Gallimard, 1993.
- _____, André Masson, Paris, Gallimard, 1993.
- Ortega y Gasset, José, A desumanização da arte, tradução de Ricardo Araújo, São Paulo, Cortez, 1990.
- Palumbo, Donald (org.), Eros in the mind's eye, New York, Greenwood Press, 1986.
- Paré, Ambroise, Des monstres et prodiges, Genebra, Droz, 1971.
- Passeron, René, Histoire de la peinture surréaliste, Paris, Librairie Générale Française, 1968.

- Paz, Octavio, A dupla chama - Amor e erotismo, tradução de Wladyr Dupont, São Paulo, Siciliano, 1994.
- _____, Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza, tradução de Sebastião Uchôa Leite, São Paulo, Perspectiva, 1990.
- Pennafort, Onestaldo de, O festim, a dança e a degolação, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.
- Platão, Timeu e Crítias ou a Atlântida, tradução de Norberto de Paula Lima, São Paulo, Hemus, s/d.
- Praz, Mario, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Florença, Società Editrice "La Cultura", 1930.
- _____, El pacto con la serpiente, tradução de Ida Vitale, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Quéran, Odile e Trarieux, Denis (orgs.), Les discours du corps, Paris, Presses Pocket, Coll. "Agora - Les classiques", 1992.
- Rank, Otto, The double - a psychoanalytic study, tradução de Harry Tucker Jr., Londres, Maresfield Library, 1989.
- Richir, Luc, "La part de l'oeil" in "Dossier: Bataille et les arts plastiques", La part de l'OEil n° 10, Bruxelas, La part de l'OEil, 1994.
- Roudaut, Jean, Un ombre au tableau, Chavagne, Editions Ubacs, 1988.
- Roussel, John, The meanings of Modern Art, New York, Harper & Row, 1981.
- Rousselot, Jean e Manoll, Michel, Pierre Reverdy, Paris, Editions Pierre Seghers, 1951.
- Rossi, Paolo, A ciência e a filosofia dos modernos, tradução de Álvaro Lorencini, São Paulo, Editora da UNESP, 1992.
- Rumen, Jean-Pierre, "Triskell", tradução de Norberto Carlos Irusta, in Dicionário de Psicanálise, tomo I, Salvador, Ágalma, 1994.
- Schorske, Carl E., Viena fin-de-siècle - Política e Cultura, tradução de Denise Bottman, Editora da Unicamp/Companhia das Letras, 1988.
- Sevcenko, Nicolau, Orfeu extático na metrópole, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Shattuck, Roger, The banquet years, New York, Vintage, 1968.

- Showalter, Elaine, Anarquia Sexual - Sexo e Cultura no fin-de-siècle, tradução de Waldéa Barcellos, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- Spies, Werner, apresentação ao catálogo da exposição Max Ernst - bücher und grafiken, traduzido por Marcelo Kahns, Estugarda, Dr. Cantz'sche Drukerei, 1991.
- _____, Max Ernst - Frottages, Paris, Herscher, 1986.
- Starobinski, Jean, "Face diurne et face nocturne" in Regards sur Minotaure, Genebra, Musée d'art et d'histoire, 1987.
- Surya, Michel, Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, Paris, Gallimard, 1992.
- Thomas, Keith, O homem e o mundo natural, tradução de João Roberto Martins Filho, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Trier, Eduard, "Hommage a Laplap" in Hommage a Max Ernst, Paris, Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.
- Vernant, Jean-Pierre, A morte nos olhos, tradução de Clóvis Marques, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- Virilio, Paul, Guerra e Cinema, tradução de Paulo Roberto Pires, São Paulo, Página Aberta, 1993.
- Vovelle, José, "Deux avatars d'un monstre" in L'art, effacement et surgissement des figures, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.
- Weber, Eugen, França fin-de-siècle, tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

* * *