



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

O movimento surrealista pelos seus dissidentes:
uma leitura a partir de Antonin Artaud e Georges Bataille

Gabriel Bustilho Lamas

Rio de Janeiro

2020

GABRIEL BUSTILHO LAMAS

O movimento surrealista pelos seus dissidentes:
uma leitura a partir de Antonin Artaud e Georges Bataille

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Letras na
habilitação Português/Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes

Rio de Janeiro

2020

BUSTILHO, Gabriel

O movimento surrealista pelos seus dissidentes: uma leitura a partir de Antonin
Artaud e Georges Bataille/ Gabriel Bustilho Lamas – 2020. 31f.

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Ja-
neiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Literatura, 2019.

Bibliografia: f.31

1. Introdução 2. Artaud. 3. Bataille 4. Conclusão . I. Lamas, Gabriel Bustilho,
autor. MORAES, Marcelo Jacques de, orient. II. O movimento surrealista pelos
seus dissidentes: uma leitura a partir de Antonin Artaud e Georges Bataille

SUMÁRIO

RESUMO	5
1. Introdução	8
2. Artaud	13
3. Bataille	20
4. Conclusão	28
Referências	29

*Si yo supiera por donde comenzar
comenzaría com el corazón en la mano.*

Antonio Cisneros

RESUMO

O presente trabalho surge por uma necessidade da crítica de, à beira do centenário da publicação do Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924), repensar a história do movimento surrealista. E é a partir de Antonin Artaud e Georges Bataille, dois dos principais dissidentes do movimento, que nos propomos a olhar para a história do movimento, recolocando em questão sua narrativa oficial. Portanto, tomando como base textos – de tons diversos, como cartas, ensaios, conferências – de Artaud e de Bataille, o presente trabalho buscará essa contra-narrativa, abordando as críticas que tais dissidentes fizeram ao movimento e ao seu líder, André Breton.

Palavras-chave: André Breton; Antonin Artaud; Georges Bataille; Surrealismo

RÉSUMÉ

Ce travail apparaît en vue du besoin de la critique de, nous approchant du centenaire de la publication du Premier Manifeste du Surréalisme (1924), repenser l'histoire du mouvement. De ce fait, ce sera à partir d'Antonin Artaud et de Georges Bataille, deux des principaux dissidents du mouvement, que nous nous proposons de nous tourner vers son histoire en remettant en question son récit officiel. Par conséquent, en prenant comme base des textes – de nature diverses, comme des lettres, des essais, des conférences- d'Artaud et de Bataille, ce travail cherchera cette contre-histoire, en abordant les critiques que ces dissidents ont portés au mouvement et à son leader, André Breton.

Mots-clés: André Breton; Antonin Artaud; Georges Bataille; Surréalisme

1. Introdução

É bastante perigoso separar a história do movimento surrealista da elucidação dos pontos fortes de seu pensamento. De 1919, data da redação de *Champs magnétiques* por André Breton e Philippe Soupault, até 1969, data da autodissolução do grupo (três anos após a morte do poeta André Breton), a função e a natureza do surrealismo evoluíram, mas foi principalmente em contragolpe ao formidável deslizamento dos saberes e dos costumes que caracteriza a sociedade ambiente durante esse meio século: Para esboçar somente as linhas de força e os pontos de fixação dessa evolução, seria preciso que se levasse em conta um duplo movimento, o da história e o do surrealismo. Essa maneira de ver teria a vantagem de cessar de mostrar o surrealismo como um feixe de fagulhas que, explodindo em 1924, não se resignasse, desde então, a morrer. Assim, deixar-se-ia de definir este movimento apenas pelos homens que, em ordem cronológica, o animaram, pelos patamares de suas elucidações sucessivas, pelos marcos-referências de suas tomadas de posição nas dificuldades políticas; assim, definir-se-ia o surrealismo em sua função. Afinal, o surrealismo talvez não seja mais que uma função, ou, se se preferir, o catalisador de um mundo libertado, de um mundo a libertar. (CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 33)

Como nos aponta Chenieux-Gendron – importante crítica e pesquisadora do surrealismo – no seu livro *O Surrealismo* - no qual percorre história do movimento e de seus principais conceitos –, a história do surrealismo é a história de sua função. Esta que, em 1919, como dirá André Breton¹ em 1952, era a de lutar contra a “estagnação” que ameaçava o espírito da época. Portanto, essa luta é o norte das resoluções do grupo – o que desencadeará, poucos **anos mais tarde**, discussões e dissidências por conta de decisões políticas (a adesão do grupo ao comunismo, por exemplo) e estéticas, que, de algum modo, desviavam o grupo de sua função –, e será decisiva para fundar o que conhecemos hoje como surrealismo.

Em 1919, os costumes sociais, as estruturas políticas, e, entre países, o sistema de alianças, trazem a marca dos usos, das estruturas de uma diplomacia herdados do século XIX. As relações e a comunicação humana inventam-se em função desses dados. É em relação a elas que a pessoa humana se define. Certamente a utilização dos exércitos de massa e as hecatombes da Grande Guerra fizeram duvidar do valor prático dessa dignidade do indivíduo que pretensamente se respeitava. Mas uma vez extinta a ameaça da guerra, o que mais se quer é esquecer o necessário reajuste de todo um sistema, nem mesmo primeiro de valores, mas de noções. É então que a função do surrealismo em 1919 é a de explodir, por todos os meios, a “estagnação” de uma sociedade satisfeita que, depois do delírio, volta a ficar, suave e seguramente, com a consciência tranquila. (CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 34)

¹ “Aos vinte ou vinte e cinco anos, a vontade de luta define-se com relação ao que a gente encontra ao redor de si de mais ofensivo, de mais intolerável. A esse respeito, a doença que o mundo apresenta hoje difere daquela que apresentava durante os anos vinte. Na França, por exemplo, o espírito era então ameaçado de estagnação, ao passo que hoje é ameaçado de dissolução.” (BRETON apud CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 33-34)

Como uma história também se constrói às avessas, é possível, a partir de dois dos mais influentes dissidentes do surrealismo, Antonin Artaud e Georges Bataille, traçar parte da trajetória do movimento liderado por André Breton, na mesma medida que é possível traçar também a trajetória do pensamento desses dois autores – basta notar que ambos se manterão fiéis, em alguma medida, à função inicial do surrealismo. E é justo por conta da mobilização que escritos e atitudes de Breton – especificamente os manifestos do surrealismo (1924, 1930) – geraram em Artaud e Bataille que se pode delimitar os caminhos dos pensamentos, tanto do movimento, quanto desses dois dissidentes.

A relação interna de Artaud e Bataille com o grupo foi distinta. Artaud, em 1924, se une ao movimento surrealista, permanecendo até sua expulsão em dezembro 1926, quando Breton e outros integrantes do movimento se filiam ao Partido Comunista². Durante esse curto período, Artaud teve participação fundamental dentro do movimento. Ele editorou o 3º número da *La Révolution Surréaliste* (a revista *Revolução Surrealista* é publicada de 1924 a 1929; no número citado Artaud publica célebres textos, como *Carta ao Papa* e *Carta ao Dalai-Lama*). Além disso, dirigiu o *Bureau des Recherches du Surréalisme* - Escritório de Investigações Surrealistas: um espaço físico localizado em Paris que tinha por objetivo, segundo Breton, "recolher todas as comunicações possíveis, referentes às formas que poderia adquirir a atividade inconsciente do espírito"³. Além disso, fez o roteiro⁴ do considerado primeiro filme surrealista, *A Concha e o Clérigo* (1928), sob a direção de Germaine Dulac (no qual já se apontam críticas a Dulac e, de certa forma, ao surrealismo por parte de Artaud⁵).

² “No dia 10 de dezembro de 1926, às 9 da noite, no café “Profeta”, em Paris, os surrealistas reúnem-se em congresso. Tratava-se de saber o que, diante da revolução social que estrondeava, o Surrealismo iria fazer do seu próprio movimento. Para mim, dado o que já se sabia do comunismo marxista, ao qual pretendiam aderir, a questão nem se colocava. Será que Artaud pouco se importa com a revolução?, perguntaram-me. Pouco me com a de vocês, não com a minha – respondi, abandonando o Surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido.” (ARTAUD, 1983, p. 91)

³ Em *Entretiens*, livro com suas entrevistas radiofônicas, de 1952. (SA)

⁴ Publicado na *Nouvelle Revue Française*, n° 170, 1º de novembro de 1927. (ARTAUD, 2006, p. 157)

⁵ As críticas eram dirigidas a Dulac, pois Artaud “não ficou satisfeito com o filme e achou que seu roteiro tinha sido desfigurado pela diretora, que lhe deu uma interpretação banal, contentando-se em fazer dele um sonho narrado.” (ARTAUD, 2006, p. 158) A questão do sonho narrado é crucial, visto que Dulac imprime sobre o filme: *Sonho de Antonin Artaud. Composição visual de Germaine Dulac. Após as notas de Artaud na imprensa, Dulac cede e escreve a legenda habitual: Roteiro de Antonin Artaud. Realização de Germaine Dulac.*

Sobre a questão, Artaud escreve (e apesar da briga ser entre Artaud e Dulac, ela já aponta para uma possível crítica de Artaud à estética surrealista do sonho): “Este roteiro não é a reprodução de um sonho e não deve ser considerado como tal. Não procurarei desculpar sua aparente incoerência pela escapatória fácil dos sonhos. Os sonhos têm mais que sua lógica. Têm sua vida, onde só aparece uma verdade inteligente e

Após sua expulsão, Artaud dá sua resposta com *Em Plena Noite ou o Bluff Surrealista*, texto no qual ataca a adesão do surrealismo à revolução comunista, especialmente no sentido de que uma revolução busca estabelecer um organismo, e que isso não alteraria profundamente a sociedade, visto que só traria mudanças na ordem social, não alterando profundamente a cultura. E é certo que a grande questão, então, seria: como alterar profundamente uma cultura que estava na reta da ascensão cada vez mais potente do nazifascismo? É no México, mais especificamente na Serra dos Tarahumara, que Artaud vai buscar essa resposta a partir de outras formas de vida que não a da civilização ocidental, como fará Bataille em *A noção de dispêndio*.⁶ É lá, também, no México, que Artaud vai proferir, em 1936, a palestra intitulada *Surrealismo e revolução*⁷, que retoma o embate de 1927, na ocasião da discussão sobre a filiação dos surrealistas ao partido comunista.

Logo após, em 1937, Artaud passa por uma internação psiquiátrica que se estenderá por diversos anos, em múltiplos manicômios franceses, sendo o mais notável o de Rodez, o último, do qual é libertado, em 1947, após ajuda de Breton. Com isso, Breton o convida para uma exposição de arte, e eles desenvolvem uma correspondência, na qual Artaud retoma críticas ao surrealismo, como à questão da cultura, e tece outras, como à questão da metáfora – questão que será abordada mais à frente.

Quanto a Bataille, sua participação interna não foi relevante⁸, mas suas rugas com Breton foram marcantes. Ele funda, em 1929, com etnólogos e dissidentes do surrealismo, a revista *Documents*, que durará até 1930 e terá 15 números. A qual, em sua existência,

sombria. Este roteiro busca a verdade sombria do espírito através de imagens originadas exclusivamente delas próprias, que não extraem seu sentido da situação em que se desenvolvem, mas de um tipo de necessidade interior e poderosa, que as projeta à luz de uma evidência sem apelação.

A pele humana das coisas, a derme da realidade, é sobretudo com isso que o cinema lida. Ele exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém nem a nada. Mas desse puro jogo de aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras. E pelo fato de lidar com a própria matéria, o cinema cria situações que provêm do simples choque de objetos, formas, repulsões, atrações. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas. Os filmes melhor sucedidos nesse sentido são aqueles onde reina um certo humor, como os primeiros Malec ou os Carlitos menos humanos. O cinema constelado de sonhos e que dá a vocês a sensação física da vida pura obtém seu triunfo no humor mais excessivo. Uma certa agitação de objetos, formas, expressões, só se traduz bem nas convulsões e sobressaltos de uma realidade que parece se destruir a si mesma com uma ironia na qual ressoa o grito dos confins do espírito.” (ARTAUD, 2006, p. 160-161)

⁶ Em BATAILLE, 2016

⁷ Em *Escritos de Antonin Artaud* (ARTAUD, 1983)

⁸ Faz apenas uma participação na *La Révolution surréaliste*, transcrevendo poemas do século XIII, em um artigo não assinado.

através da própria noção de documento, será um ataque ao surrealismo⁹. Ofensiva essa que Breton entende e a que responde com ataques diretos a Bataille no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1929¹⁰.

A resposta de Bataille, junto a outros personagens insultados por Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, será o panfleto *Un cadavre*¹¹, em 1930. Uma reconciliação ocorre na revista *Contre-attaque*, em 1935, quando os dois se juntam na luta contra o fascismo¹². O grupo, no entanto, tem curta duração e encerra suas atividades em 1936.

Uma última ruptura acontece em 1947, quando, após o fim da guerra, os surrealistas organizam uma exposição internacional e Bataille, convidado, toma posição contrária, visto que Breton buscava enfrentar os mitos existentes, especialmente os religiosos, enquanto, para Bataille, “a ausência de mito é o mito moderno”¹³.

Assim, a trajetória de Artaud e Bataille dentro (e à beira) do surrealismo é a própria história do surrealismo, se desenvolvendo e se modificando, em seus objetivos e funções. Não à toa, as críticas que ambos tecem ao movimento, apesar de distintas e por

⁹“Se a metáfora é a figura mais ativa da transposição surrealista, o documento constitui sua figura antagônica, agressivamente antimetabólica.” (HOLLIER, Denis. *O valor de uso do impossível*. In: BATAILLE, 2018, p. 31)

¹⁰ “Desde o início, *Documents* abrigará entre seus colaboradores uma série de “desertores” ou excomungados do movimento surrealista pelo “papa” André Breton: Michel Leiris, André Masson, Georges Limbour, Jacques-André Boiffard, Roger Vitrac, Robert Desnos. O “Segundo Manifesto Surrealista”, que aparece no último número de *La Révolution surréaliste* (o décimo-segundo, de dezembro de 1929), faz a lista insultuosa e meticulosamente justificada dessas excomunhões: Antonin Artaud, Tristan Tzara, Robert Desnos encabeçando a lista dos “traidores”. O último excomungado, embora nunca tenha sido propriamente surrealista, recebe um tratamento de destaque, com direito a quase duas páginas da revista. Trata-se do próprio Bataille.” (PENNA, João Camillo e MORAES, Marcelo Jacques de. *Posfácio*. In: BATAILLE, 2018, p. 257)

¹¹ “No fim de 1924, por ocasião da morte de Anatole France e as homenagens a ele conferidas, André Breton institui um tribunal para julgá-lo, uma vez que os surrealistas o consideravam um defensor da burguesia e de seus costumes moralistas. Além do julgamento, Breton publica um panfleto contra France, chamado *Un cadavre*, em que participa com o texto “Refus de Inhumer” (Recusa de inumar), mostrando que os surrealistas recusavam-se a participar das homenagens conferidas por sua morte. Retomando o título e o formato do *Cadavre* contra Anatole France, alguns dissidentes do surrealismo e atacados por Breton no Segundo Manifesto reeditarão o panfleto. Sua epígrafe traz outro cadáver, o próprio André Breton: “il ne faut pas que cet homme fasse de la poussière”, “não é preciso que este homem vire pó”. (BARBOSA, Aline Leal Fernandes. *Hilda Hilst e Georges Bataille de mãos dadas com a morte*. Revista da Anpoll n° 43, p. 153-165, Florianópolis, Jul./Dez. 2017, p. 159-160)

¹² “Breton e seus amigos, em relação com Georges Bataille e com o grupo de *Documents*, empreendem fundar uma nova revista: *Contre-attaque* (de que apenas um caderno virá a lume, mas muitos outros elementos de sua realização nos ficaram) — revista que seria o órgão de luta de todos os intelectuais revolucionários contra a ascensão do fascismo e de todos os totalitarismos; cujos móveis ideológicos e funcionamento mítico são evidentes.(CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 123)

¹³ (CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 124-126)

diferentes vias, reverberam questões de origens comuns, e assim se pode pensar o desenvolvimento, dentro da história do surrealismo, do modo como o grupo via não só seus recursos estéticos, como a metáfora, mas também os meios de realizar sua função, como a revolução, o combate ao fascismo, a mudança em sua própria cultura.

Aos olhos de uns, os marginais desse movimento [O surrealismo] (eles o entendem, e eu o entendo, da maneira menos pejorativa possível, e trata-se de Georges Bataille ou Antonin Artaud), esses “marginais”, esses “confrades” devem ser recolocados no âmago de uma aventura, a da vanguarda, vivida por eles de maneira *mais* revolucionária. Segundo outros, a hipocrisia bretoniana deve ser desmascarada e a autenticidade acuada no meio das falsas aparências. A distância crítica permite-nos hoje fixar os projetos de uns com relação aos outros sem estabelecer automaticamente hierarquias e delimitar linhas de divisão internas e externas ao grupo histórico, em suma, medir apaixonadamente diferenças sem que com isso se projetem nele esquemas preconcebidos. (CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 9)

2. Artaud

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa, de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la, nos faltam as palavras: é antes matéria (...) Aquele que, nesse sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua (...) ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (AGAMBEN, 2016, p. 27)

A partir da correspondência entre Antonin Artaud e André Breton em 1947, após a saída de Artaud de Rodez - momento que, inclusive, tem participação definitiva de Breton, que faz uma campanha para angariar recursos para sua liberação -, é possível pensar a complexa relação entre os dois, consequentemente entre Artaud, o Surrealismo e o movimento surrealista, buscando ir além de uma esquemática oposição para pensar também as semelhanças entre os projetos.

É difícil, entretanto, estabelecer essa relação sem, por um lado, esquematizá-la também, fazendo quadros positivo-negativos entre as partes - o que descomplexifica as relações - e, por outro lado, pode vir a desenhar um Artaud surrealista, que não é de forma alguma o caso.

Antes, é preciso ressaltar que o Surrealismo era essencialmente um movimento de ruptura, como anota Vera Lúcia Felício, pesquisadora e professora aposentada do departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em seu livro *A procura da lucidez em Artaud*: "se Artaud aceita o Surrealismo, é menos para estabelecer cânones ou preceitos, mas, sobretudo porque o Surrealismo se apresenta como um movimento de quebra dos valores estabelecidos: "O Surrealismo, mais do que crenças, registra uma certa ordem de repulsas."¹⁴

O tom surrealista da ruptura foi mantido por Artaud em um número grande de textos durante sua vida: nos poemas, nos textos sobre teatro, nas cartas, e, inclusive, até mesmo nos textos que atestavam seu rompimento com o movimento. Assim, romper com o Surrealismo é, de algum modo, falar de dentro dele.

¹⁴ (FELÍCIO, 1996, p.73)

DECLARAÇÃO DE 27 DE JANEIRO DE 1925

[...]

3º Nós estamos realmente decididos a fazer uma Revolução.

4º Nós juntamos a palavra surrealismo à palavra revolução unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprendido, e mesmo inteiramente desesperado, desta revolução.

[...]

8º Nós somos especialistas da Revolta.

Não há um meio de ação que nós não sejamos capazes, se necessário, de empregar.

[...]

Do birô de pesquisas surrealistas

15, rue de Grenelle

Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joè Bousquet, J.-A. Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, T. Fraenkel, Francis Gérard, Michel Leiris, Georges Limbour, Mathias Lübeck, Georges Malkine, André Masson, Max Morise, Pierre Naville, Mareei Noll, Benjamin Péret, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Dédé Sunbeam, Roland Tual. (ARTAUD, 2006, p. 251)

A partir do manifesto acima, escrito por Artaud e com assinatura de vários integrantes do movimento - o reconhecimento da autoria do texto é posterior, mas sua assinatura é expressiva porque atesta, de alguma forma, a direção do *Bureau* a Artaud -, identificamos na palavra revolução o centro de um embate: para Artaud, a revolução e a arte não poderiam ser feitas distantes da vida, e nisso há proximidade entre os pensamentos, tanto Artaud quanto Breton - e o movimento surrealista - não concebiam arte separada da vida. No entanto, a relação para Artaud era oposta: "Separa-me dos surrealistas eles amarem a vida tanto quando eu a desprezo".¹⁵

Mas as coisas mudam no momento da filiação ao Partido Comunista. Para Artaud, aquele movimento de união apresentava, em definitivo, o rompimento da arte surrealista com a vida. Rompimento, esse, que já vinha se desenhando, quando, em seus procedimentos, os surrealistas tentavam, de alguma forma, apreender a vida, que mantém sua força justamente no fato de jamais poder ser apreendida por forma alguma.

Esses procedimentos, Artaud chamou de "grotescos simulacros"¹⁶, e não à toa: eles buscavam reconciliar palavra e vida, ou palavra e pensamento, mesmo que a palavra sempre pertencesse ao campo da representação, e a vida - que está onde as formas não

¹⁵ (ARTAUD, 1998, p.13)

¹⁶ (ARTAUD, 1998, p.11)

alcançam - seja irrepresentável. Assim, a força de vida do Surrealismo se esvaía ao tentar dar forma ao que não tinha forma, ao que não poderia ter forma.

São esses procedimentos que Breton, no *Manifesto Surrealista*, ao definir Surrealismo caracteriza: "automatismo psíquico em estado puro (...) suspenso qualquer controle exercido pela razão"¹⁷, entendendo por vida aquilo que está no pensamento, longe das amarras de uma primeira realidade. Sendo assim, é no automatismo que a busca pela palavra pura, distante da matéria, incomodará Artaud. Porém, há nesse procedimento algo que lhe agrada: a ligação entre matéria e espírito, através da emancipação do corpo – a partir da mão - frente ao aparelho lógico cerebral. Essa emancipação era uma forma de refazer, ou reorganizar, o corpo, porque a mão tomaria a função do órgão da razão. Seria, assim, pensar com a mão, unindo corpo e espírito:

O Surrealismo inventou a escrita automática, que é uma intoxicação do espírito. A mão, liberta do cérebro, vai onde a caneta a conduz; e, principalmente, um espantoso enfeitiçamento guia a caneta de forma a torná-la viva; tendo perdido todo contato com a lógica, esta mão, assim reconstruída, retoma o contato com o inconsciente. Por esse milagre, é negada a estúpida contradição das escolas entre espírito e matéria, entre matéria e espírito. (ARTAUD, 1983, p.89)

Além de que, tomando conta do “órgão pai” - pensando que o cérebro é órgão dominante e exerce seu poder de controle sobre os outros órgãos -, a mão seria responsável por uma transgressão que era muito cara tanto ao Surrealismo quanto a Artaud. Basta pensar que um de seus últimos textos foi *Para acabar com o juízo/julgamento de Deus*, e, em *Surrealismo e Revolução*, palestra conferida no México em 1936, ele afirmou: "Todo movimento surrealista foi uma revolta interior e profunda contra todas as formas do Pai".

Retornando ao fio da palavra revolução, Artaud nota que, para o Surrealismo, não agregou em nada a filiação ao Partido Comunista, o que, para ele, indicaria uma certa subserviência do movimento, uma "submissão precária", diria. Daí a famosa frase: "em suma tratava-se para o Surrealismo de descer até o marxismo, mas teria sido bonito ver o marxismo tentar elevar-se até o Surrealismo"¹⁸.

¹⁷ (BRETON, 2001, p.40)

¹⁸ (ARTAUD, 1983, p.91)

A filiação indicava uma guinada do movimento para a revolução no plano social – referente às classes sociais -, distanciando-se de uma revolução num plano que realmente penetrasse a matéria, criasse raízes na vida. Daí que para Artaud o movimento surrealista havia também se tornado um partido, um organismo, e a revolução, para Artaud, não poderia ser só na ordem social - que é da ordem das aparências -, na qual a passagem do poder da burguesia ao proletariado só mudaria a "armadura social do mundo". A revolução deveria ser mais profunda, fazendo com que a mudança na ordem social fosse mera consequência, não seu objetivo primário, como nota Vera Lúcia Felício:

A acusação de Artaud ao Surrealismo é a de que este último vê somente a metamorfose social externa como única via para a revolução, quando esta é uma via à qual se chega por sobreacréscimo. O plano social e o plano material, em direção aos quais os surrealistas dirigem suas veleidades de ação, reduzem-se a uma representação inútil e subentendida. (FELÍCIO, 1996, p.75)

A revolução de que fala Artaud é a que precisa modificar os costumes e as ideias, coisas de que, segundo ele, o Surrealismo não foi capaz. Ela é uma revolução da linguagem, precisa ser cultural, como afirma numa carta a Jean Paulhan, então editor da Gallimard, em 1936:

É preciso que a Gallimard saiba que a Revolução desperta *em toda parte* e que é uma Revolução pela cultura, NA cultura e que não há senão uma cultura mágica tradicional, e que a loucura, a utopia, o irrealismo, o absurdo, tornar-se-ão realidade. (ARTAUD, 2017, p. 73)

Mas o que seria, então, uma revolução *na e pela* cultura? Qual cultura?

A revolução precisaria ser *na* cultura francesa, europeia, falida, que cada vez mais sucumbia ao nazifascismo; ela precisa pôr em jogo os valores ético-morais, o discurso médico-legal, e o conhecimento científico brancos; e *pela* cultura: através da arte e de uma cultura outra, mas que se faça escapar de um olhar estrangeiro-colonialista. Como assinala Ana Kiffer – pesquisadora e professora da PUC-RJ, que desenvolveu extensa pesquisa sobre Artaud –, em *Antonin Artaud*:

"[...] suas referências de leitura - que se inspiram no pensamento alquímico medieval, na cabala, no tarô, no teatro balinês e, sobretudo, na sua vivência dos ritos indígenas da serra Tarahumara, no México - soavam, aos bons olhos do homem branco, no mínimo carregadas de um forte teor de "exotismo".(KIFFER, 2016, p. 35)

Assim revolucionária: "[...] a obra de Artaud diz respeito ao modo como esse escritor enceta, no seio da consolidação do nazifascismo europeu [...], a construção de um pensamento outro"¹⁹.

Essa revolução na cultura europeia e por uma cultura outra - o que indica, essencialmente, que a revolução deve ser uma revolução da linguagem, porque toda forma de cultura passa pela linguagem -, seria, portanto, uma forma de combater o Pai, sob a forma de pátria, o que por um lado também reconecta os projetos artaudiano e Surrealista, como já dito no caso da escrita automática.

Essa defesa de Artaud por uma revolução *na e pela* cultura perduraria até as cartas finais com Breton, em 1947:

A atividade surrealista era revolucionária com a condição de reinventar tudo sem mais obedecer em nenhum ponto a alguma noção trazida pela ciência, a religião, a medicina, a cosmografia etc.

E [há] nesse ponto uma revolução ainda a ser feita com a condição de que o homem não se pense revolucionário somente no plano social, mas que ele acredite que deve sê-lo, sobretudo, no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico. E com isso deixe de se crer mortal e destinado ao esquife depois de 100 anos de vida que é a cifra média escolhida pelos padres do ano 1000 e por eles imposta a toda humanidade. Porque antes do ano 1000 ninguém morria e havia nessa época vilarejos e cidades chamadas de mortas-vivas onde os homens velhos de muitos milhares de anos ainda viviam, banidos pela igreja pelo simples fato de estarem vivos. (ARTAUD, 2017, p.127-128)

Nesse sentido há um retorno ao primeiro manifesto lido, no qual os surrealistas se declaram "especialistas da revolta", visto que:

Enquanto revolta, o Surrealismo toma o valor de um desenraizamento, tanto assim que será recusado por Artaud no instante em que ele (o Surrealismo) liga-se ao Comunismo. Ou seja. Artaud censura o Surrealismo por abandonar uma ação de revolta que se desenrolava nos quadros íntimos do cérebro, a fim de terminar no domínio da matéria imediata." (FELÍCIO, 1996, p.73)

Por isso Artaud não se identifica com a revolução, pois era, de algum modo, uma instituição, enquanto a revolta era um processo. A revolução é o meio que dá num fim; ela pressupõe um órgão revolucionário e institui um órgão pós-revolução. Enquanto a revolta é somente a ação; ela produz ação, está a todo momento buscando refazer os órgãos através da ação, pois "a atividade do pensamento não vem consolidar sistemas,

¹⁹ (KIFFER, 2016, p. 34-35)

nem criar mundos ou estabilizá-los, mas, ao contrário, vem desalojar incessantemente nossos mundos vividos ou vivíveis."²⁰

É nisso que também se baseia a crítica de Artaud ao uso da arte surrealista, que não buscava mais uma revolução pela cultura devido a sua institucionalização - o que fez com que ela perdesse seu poder de vida -, como ele próprio afirma em carta a André Breton, ao ser convidado a escrever um catálogo para uma exposição, em 1947:

uma exposição
que não pode senão ter um caráter de arte
porque consiste em colocar em ângulos, com iluminações e situações
escolhidas
objetos que não bramam, não fedem, não cheiram mal, não peidam, não
escarram, não carregam machucados, nem sofrem de feridas
eles serão extraídos das suas linhas de negócios de vida para figurarem
em uma exposição na qual desfilará todo o esnobismo mundial, se protegendo
bem para não arriscar um átomo sequer de seu ser para mudar o que quer que
seja do eixo atual da realidade (ARTAUD, 2017, p.142)

Se o Surrealismo tinha se rebaixado até o marxismo, para usar as palavras de Artaud, era muito porque sua arte estava a serviço da revolução²¹, sendo um instrumento para a revolução, e não propriamente revolucária. Os objetos, a arte que era exposta, eram estagnados, não apresentavam nenhuma violência, não feriam, tinham se resignado, se adequado às instituições do poder ao invés de derrubá-las. Eles não mais ofereciam seu corpo, sua matéria, à luta contra a própria linguagem – que modificaria ou desestabilizaria a realidade -, apenas usavam de sua linguagem para estar a serviço de uma ideia. Em suma, a arte tinha se institucionalizado.

Tal institucionalização também atinge Artaud, quando, a convite de Breton, se apresenta no teatro Vieux-Colombier. Momento em que se vê atingido pelo encarceramento da vida, e decide sair. Justifica:

Parti por ter me dado conta de que a única linguagem que eu podia ter
com o público era a de tirar do bolso bombas e soltá-las na cara deles num
gesto de agressão assumida.
Porque não penso que a consciência seja educável e que valha a pena
educar
E que os golpes são a única linguagem que me sinto capaz de falar
[...]

²⁰ (KIFFER, 2016, p. 35)

²¹ Cabe lembrar que, em 1930, a revista que sucede a *La Révolution Surréaliste* é a *Le Surréalisme au service de la révolution*, o que explicita a opinião de Artaud que o Surrealismo havia deixado de ser revolucionário para se tornar um instrumento de uma revolução, de uma ideia.

“Não são palavras, ideias ou mesmo díspares fantasmáticos. São realmente bombas verdadeiras, bombas físicas.” (ARTAUD, 2017, p.141-144)

Assim, se a única linguagem possível para com o público são as bombas, e se são bombas físicas, verdadeiras, como podem ser uma linguagem? É evidente, também, que não se trata de uma metáfora, exatamente ao contrário, Artaud rompe com a linguagem metafórica, a principal arma do surrealismo, para forjar sua própria arma, suas próprias bombas.

Essas bombas são a antimetáfora de uma bomba: elas buscam demolir exatamente o que seriam: a representação, a linguagem. Elas servem não somente para refazer a representação, mas para superá-las: são a matéria da palavra de que fala Agamben. Sua violência está a serviço da violência do pensamento, da revolução da linguagem contra a cultura do encarceramento, da institucionalização; contra a cultura hegemônica. São elas próprias a canalização da força de rompimento do Surrealismo, sua violência pulsante, suas ações.

3. Bataille

Vejo: vocês existem, continuamos sendo amigos,
felizes de nos vermos e cumprimentarmos em algum café,
nas casas das irônicas senhoras romanas...
Mas nossos cumprimentos, os sorrisos, as paixões comuns
são atos de uma terra de ninguém: uma... waste land,
para vocês: para mim, uma margem, entre uma história e a outra.
Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço,
mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo.
(*Aos escritores contemporâneos*, Pier Paolo Pasolini)

Desse modo, se, por um lado, as bombas antimetáforicas de Artaud rompem com a metáfora surrealista, por outro, anos antes, Bataille romperá com ela a partir da noção de documento invocada pela revista *Documents*. Como afirma Didi-Huberman – filósofo e historiador da arte francês que desenvolveu importantes pensamentos acerca da imagem -, em seu livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*:

Documents, por outro lado, foi uma “revista agressivamente realista”, como escreve por sua vez Denis Hollier, pois Bataille e seus amigos ali reivindicavam, contra “o possível da imaginação” – isto é, contra o surrealismo de Breton -, “o impossível do real”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24)

O documento, expressão máxima do texto como burocracia, do texto a serviço do mundo prático, invoca, na *Documents* – que não possui nada de burocrático -, esse impossível do real. O jogo que Bataille propõe com o nome da revista é o de encarar a impossibilidade do real, não de buscar a fuga no que está sobre o real, no *surreal*, como fazia o surrealismo. Se, como diz Denis Hollier – pesquisador francês da obra de Bataille e responsável por organizar a edição da *Documents* -, em seu texto *O valor de uso do impossível*, “a metáfora é a figura mais ativa da transposição surrealista, o documento constitui sua figura antagônica, agressivamente antimetáforica.”²². Vemos, assim, o quão afiados Artaud e Bataille estavam nessa investida contra a metáfora.

Ainda tratando da *Documents*, Bataille, como aponta Didi-Huberman, “soube dilacerar a semelhança. Melhor que qualquer outro, ele soube, de dilacerada, torná-la

²² (HOLLIER, Denis. *O valor de uso do impossível*. In: BATAILLE, 2018, p. 31)

dilacerante.”²³ Em suma, tratava-se de romper as relações de semelhança para, além de tentar criar uma dessemelhança, fazer com que a própria semelhança entre as imagens fosse dilacerante, que ela mais afastasse a desclassificasse que propriamente unisse imagens.

E qual outra, senão a metáfora, seria a figura de linguagem da semelhança? Qual outra criaria de maneira tão potente a semelhança? É assim que Bataille, ao invés de fazer com que a semelhança entre imagens criasse uma forma, propunha uma *semelhança informe*, para tomar o termo de Didi-Huberman. Não mais oferecer “o sentido, mas a tarefa das imagens”²⁴.

É desse modo que o cerne da rusga entre Bataille e Breton referente à forma se apresenta no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, em 1929, quando Breton se refere diretamente a Bataille e a alguns textos da *Documents*, como *Figura Humana* e *Materialismo*:

A única razão por que estamos a tratar de moscas tão longamente é o fato de o Sr. Bataille amar as moscas. Nós não: nós amamos a mitra dos antigos evocadores, a mitra de linho puro a cuja parte anterior estava presa uma lâmina de ouro e na qual as moscas não pousavam, porque haviam sido feita abluções que as afastassem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19)

Breton se detém a criticar, em Bataille, tudo que é sujo, tudo que é vil, como as moscas que aparecem no nariz do orador, em *Figura Humana*. Assim, sua crítica deixa claro que se trata de dois projetos estéticos opostos: o surrealismo, como seu próprio nome indica, busca o que está sobre o real (basta notar o prefixo *sur*, sobre, em francês), “a mitra dos antigos evocadores”, contraponto frente à sujeira das moscas de Bataille.

Assim, podemos localizar o projeto estético surrealista dentro de um idealismo, a busca de uma pureza que está acima do real, ali onde Platão aponta o mundo das ideias na pintura de Rafael. Não ingenuamente, Breton critica, justamente, talvez para se defender, o verbete *Materialismo*, no qual Bataille afirma que

A maioria dos materialistas, embora tenha desejado eliminar toda a entidade espiritual, acabou descrevendo uma ordem de coisas que relações hierárquicas caracterizam como especificamente idealista. Eles situaram a matéria morta no topo de uma hierarquia convencional dos fatos de ordens diversas, sem perceber que cediam, assim, à obsessão de uma forma ideal da matéria, de uma forma que se aproximaria mais do que qualquer outra daquilo que a matéria *deveria ser*. (BATAILLE, 2018, p. 80)

²³ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19)

²⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22) Jogando com o próprio Bataille no verbete Informe.

Por outro lado, o projeto de Bataille está situado no materialismo, mas, mais especificamente, num materialismo baixo, da sujeira. De que podemos tomar como um exemplo o verbete o *Dedão do pé*, que começa com: “O dedão do pé é a parte mais humana do corpo humano”, mostrando não só que o homem é feito de sua parte mais baixa²⁵, como também de sua parte mais suja, a única que permanece em contato direto com o solo. É, também, na esteira desse projeto de constituição da figura humana que Bataille publicou, um pouco antes, o verbete *Homem*:

“Um eminente químico inglês, o Dr Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de maneira exata do que o homem é feito e qual é o seu valor químico. Eis o resultado de suas douras pesquisas: a gordura do corpo de um homem de constituição normal bastaria para fabricar 7 sabonetes. Encontra-se no organismo ferro suficiente para fabricar um prego de grossura média e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2200 palistos de fósforo. O magnésio forneceria o necessário para tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diferentes matérias primas, avaliadas em valores correntes, representam uma soma de cerca de 25 francos.” [Journal de Débats, 13 de agosto de 1929] (BATAILLE, 2018, p.96)

Nele, Bataille decompõe o homem para expôr sua constituição material, mostrando que, além de ser feito de materiais ordinários, o homem seria, pelo somatório do preço desses materiais, barato, ou seja, de pouco valor. Pode-se observar, também, que aliado a esse pouco valor monetário, o homem decomposto possui pouco valor de uso: magnésio apenas para uma fotografia; potássio e enxofre em quantidades inutilizáveis; gordura para fabricar apenas 7 sabonetes.

O homem é, portanto, “quase nada”, como comenta Eliane Robert Moraes, professora da Universidade de São Paulo e pesquisadora da obra de Bataille, em seu livro *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*:

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 por ele a partir de eventuais registros das

²⁵ Como nota Eliane Robert Moraes, o dedão do pé constitui não somente a parte mais baixa fisiologicamente, mas também evolutivamente e ontologicamente: “Na contramão dos evolucionistas, o autor de “le gros orteil” toma o macaco como modelo ao definir o ser humano por intermédio 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. 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.” (MORAES, 2002, p. 192)

“sábias pesquisas” de algum positivista – 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. (MORAES, 2002, p. 125)

Assim, sendo levado às suas últimas consequências, o pensamento de Bataille acerca da forma se desdobra no conceito de *informe*, como é visto no verbete homônimo na *Documents*:

[...] *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. (BATAILLE, 2018, p. 147)

E que pode ser contrastado no limite com o idealismo surrealista, pois, enquanto este trabalha para trazer para o real as formas que estão acima do real, aquele trabalha para produzir “uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz”.²⁶ Nisso, retomamos o a metáfora como procedimento central desse idealismo, contrapondo-a ao informe e à questão da semelhança.

Enquanto Breton e os surrealistas buscavam suas formas sobre a realidade para criar semelhança, Bataille buscava entre a forma e o nada uma força, uma dessemelhança que olhasse vertiginosamente a matéria, a sujeira, o real.

Tempos após esses embates, outras rusgas se desenvolvem. Em 1935, anos depois da saída de Bataille da *Documents*, ele e Breton se unem na luta contra o fascismo em uma outra revista, a *Contre-attaque*. Nessa ocasião, surgem divergências quanto ao procedimento mais efetivo do grupo no combate ao fascismo, até o grupo encerrar suas atividades em 1936. Tal divergência é retomada em 1947, quando, após o fim da guerra, os surrealistas organizam uma exposição internacional e convidam Bataille, que toma posição contrária, porque, já em 1936, advertia que não seria eficaz apenas enfrentar os mitos que já existem, principalmente os religiosos - “a ausência de mito é o mito moderno”-, mas, no fundo, tratava-se de tomar as armas dos inimigos, criar um novo mito. Sobre a fundação da *Contre-attaque* e o mito, Chenieux-Gendron nos esclarece:

²⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29)

Trata-se pois, sob certos aspectos, de tomar emprestado ao adversário os seus próprios meios de luta. Breton fala de repente da “preocupação que tem há dez anos de conciliar o surrealismo como *modo de criação de um mito coletivo* com o movimento muito mais geral de libertação do homem”

[...]

Mas, depois de uma breve aceitação quase que exclusivamente política, esse mito coletivo, tal como o propõem Breton e o grupo de Bataille, [...] desloca-se para o plano *poético* (que sempre engloba o político na mentalidade surrealista).

Do lado de Bataille [...] a reflexão diverge noutra sentido: rumo à sociologia prática. Tratar-se-ia de criar “comunidades morais” — sociedades fechadas, confrarias — para nelas estudar mitos em sua própria formação.

[...]

Agir sem alienar o acervo do conhecimento: tal é o horizonte da busca [de Breton]. Viver segundo um mito é realmente encarar a ação, mesmo a mais cotidiana, como permeável, no *limite*, ao conhecimento. É uma espécie de racionalidade superior buscada indefinidamente pelo surrealismo.

Se se devem deixar delinear-se novos mitos, que seriam libertadores, é uma razão a mais para lutar contra os mitos existentes, principalmente de tipo religioso, que são seguramente opressivos. [...] Em contraposição, Bataille, convidado a colaborar para o *Surréalisme en 1947*, acha que a ausência do mito é o *mito* moderno. Posição de fato incompatível com o procedimento do grupo bretoniano.

[...]

Tal é o mito buscado pelo surrealismo: não conteúdo de crenças, imposto pelo exterior a uma consciência humana [...], mas desejo de estranhamento *sensível*, cujo conteúdo deve ser inventado por cada um de nós. (CHENIEUX-GENDRON, 1992, p. 124-127)

Assim observamos as contradições entre as proposições de Breton e Bataille para a formação do grupo. Após seu fim, Breton segue com o movimento surrealista, enquanto Bataille seguirá em outra direção. Bataille, no entanto, não deixará de notar, no desenrolar da questão do mito, o movimento surrealista se desenvolver como uma comunidade religiosa, a exemplo do que afirma em 1948, em conferência intitulada *A religião surrealista*:

O recente desenvolvimento do surrealismo, aliás, insistiu num outro aspecto profundo da vida religiosa; a marcada preocupação do surrealismo atual com o mito é uma das indicações mais claras nesse sentido. O mito é evidentemente na vida religiosa, junto com o sagrado, um dos movimentos essenciais; com o sagrado, ele está ligado a tudo o que foi analisado pela filosofia sob forma de participação. (Tradução inédita de *A religião surrealista* realizada e gentilmente cedida por Marcelo Jacques de Moraes)

Por sua vez, no sentido, então, da “sociologia prática”, para estudar o mito em sua própria formação, Bataille funda a *Acéphale*, uma sociedade secreta que aparece, também, com outros membros, como revista de 1936 a 1939. A esse grupo, Maurice Blanchot – filósofo e crítico de literatura francês do século XX –, em seu livro *A comunidade inconfessável*, atribuirá um certo caminho final das tentativas de Bataille de evocar uma comunidade. Caminho esse que passa pelo surrealismo e pela *Contre-attaque*:

Se fosse permitido – isso não o é; quero dizer que os meios me faltam – seguir o encaminhamento de Georges Bataille nessa evocação da comunidade, nós reencontraríamos essas etapas: 1) Busca de uma comunidade, ou seja, que ela exista como grupo (nesse caso sua aceitação é ligada a uma recusa ou rejeição igual): o grupo surrealista, do qual todas as individualidades “desagradam”, permanece sendo uma tentativa notável em sua insuficiência: pertencer a ele é quase imediatamente, formando um contra-grupo, renunciar a ele violentamente; 2) “Contre-Attaque é um outro grupo, do qual seria preciso estudar minuciosamente aquilo que tornava sua urgência tal que ele não podia subsistir senão na luta, mais que por sua existência inativa. Ele não é de alguma maneira senão na rua (prefiguração de maio de 68), quer dizer, no fora. Ele se afirma por panfletos que voam e não deixam rastro. Ele deixa se afixar “programas” políticos enquanto aquilo que o funda é, antes, uma insurreição do pensamento, resposta tácita e implícita à supra-filosofia que conduz Heidegger a não se recusar (momentaneamente) ao Nacional-Socialismo, a ver nele a confirmação da esperança de que a Alemanha saberá suceder à Grécia em seu destino filosófico predominante; 3) “Acéphale”. É, creio, o único grupo que contou para Georges Bataille e do qual ele guardou, para além dos anos, a lembrança como de uma possibilidade extrema. (BLANCHOT, 2013, p. 25-26)

Mas a *Acéphale* não é apenas o desembocar das tentativas de evocar uma comunidade que, aponta Blanchot, é também o desembocar de uma reflexão que Bataille vinha construindo há alguns anos e que constitui outra oposição com o pensamento eurocentrado (o da “racionalidade superior”) de Breton: a reflexão sobre o sacrifício. Reflexão que se desenvolve em textos como *América desaparecida* (1928) e *A Noção de dispêndio* (1933).

Em *América desaparecida*, Bataille fala dos povos da América pré-colombiana, abordando seus costumes, especialmente a relação que tinham com sua religiosidade e, portanto, com o sacrifício:

Ceux-ci ne se contentaient d'ailleurs pas toujours de s'inonder de sang, d'en inonder les murs du temple, les idoles, les fleurs brillantes dont l'autel était encombré: à certains sacrifices comportant l'écorchement immédiat de l'homme frappé, le prêtre exalté se couvrait le visage avec la peau sanglante du visage et le corps avec celle du corps. Ainsi revêtu de ce costume incroyable, il priaït son dieu avec délire. (BATAILLE, 1970, p. 157)

Eles nem sempre se contentavam em se inundar de sangue, em com ele inundar os muros do templo, os ídolos, as flores brilhantes que lotavam o altar: em certos sacrifícios que continham o escalpelamento imediato do homem atingido, o sacerdote exaltado cobria o rosto com a pele ensanguentada do rosto e o corpo com a do corpo. Assim revestido com esse traje incrível/inacreditável, ele rezava a seu deus com delírio. (Tradução minha)

Em *A Noção de dispêndio*, Bataille formula o conceito de dispêndio para atividades que “em suas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim”, como são exemplos: os cultos, a guerra, os enterros, o luxo. Também busca em *Ensaio Sobre a*

Dádiva, de Marcel Mauss, a noção de *potlatch*, cerimônia realizada pelos índios do noroeste americano, na qual o homenageado abre mão de seus bens acumulados,

com a finalidade de humilhar, de desafiar e de obrigar um rival. O valor de troca da dádiva resulta do fato de que o donatário, para apagar a humilhação e rebater o desafio, deve satisfazer à obrigação – contratada por ele quando da aceitação – de responder posteriormente por uma dádiva maior, ou seja, de retribuir com usura.

Contudo, a dádiva não é a única forma do *potlatch*; é também possível desafiar rivais por meio de destruições espetaculares de riqueza. É por intermédio desta última forma que o *potlatch* se encontra com o sacrifício religioso, e as destruições são teoricamente oferecidas a ancestrais míticos dos donatários. (BATAILLE, 2013, p. 25)

Essas reflexões levarão à própria experiência da *Acéphale*, que girava em torno de um sacrifício humano, enquanto uma espécie de comunhão. Fazendo, assim, uma espécie de contrapartida da religião surrealista de que fala Bataille.

No entanto, além disso, a *Acéphale* também traz um retorno a questões que foram marcantes à época da *Documents*, porque, afinal, o que seria um corpo sacrificado senão também um corpo informe?

Nesse sentido podemos observar a figura que Bataille e o artista André Masson propuseram para *Acéphale*: um acéfalo, um corpo sem cabeça, além, com a cabeça no lugar do sexo, sob a forma de uma caveira. Teríamos, assim, através desse ser que faz descer sua cabeça - sua razão -, um retorno também à questão do baixo materialismo.

Um corpo que não possui a parte mais alta de seu corpo – tanto no sentido fisiológico quanto no ontológico -, ou ainda, que faz a parte mais alta do seu corpo descer à parte mais impura, sob a forma universal da caveira, na qual a face já se desfez. Um corpo informe, no qual não apenas a cabeça inverte sua posição do alto para o baixo, mas um corpo no qual a cabeça está ausente do seu lugar alto, ao mesmo tempo que está presente em outro lugar, sob a forma universal da caveira, que, sendo a mesma em todos os homens, não existe em nenhum.

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”. 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 ainda Gasché, a ausência de um

representável. Na qualidade de imagens de 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 ideias e recusa deixar-se reduzir às grandes máquinas ontológicas que resultam dessas aspirações”. Seria necessário lembrar que, retirada sua cabeça, o homem também se parece com “qualquer coisa”, como um monstro, uma aranha ou um escarro? (MORAES, 2002, p. 203)

4. Conclusão

Portanto, se a história do surrealismo é a história de sua função, não podemos traçar a história do surrealismo fora da História, visto que sua função inicial era de acabar com a estagnação do espírito que acometia o povo pós Primeira Guerra, e permanece, depois, de alguma forma, sempre ligada ao curso da História, como se pode ver à época do combate ao fascismo.

Com isso, notamos que as críticas que Artaud e Bataille não somente buscam observar pontos dos quais eles simplesmente discordavam de Breton e companhia. Mas essas críticas diziam mais dos pontos de perda de potência do surrealismo frente à sua própria função.

Assim, as críticas que ambos tecem ao surrealismo, apesar de distintas, divergem de origens comuns: a cultura e a metáfora. Pontos nos quais o movimento surrealista não só deixava de combater os problemas que enfrentavam, como também faziam parte deles. Basta pensar, quanto à primeira, o quanto a ideia de civilização imposta pelo pensamento europeu não contribuiu para o pensamento nazifascista. Ou, quanto à segunda, lembrar dos soldados alemães da primeira guerra entoando os hinos de Holderlin, e qual outra expressão de arte alta e pura senão os hinos de Holderlin?

No fim, a ofensiva que Artaud e Bataille faziam, cada qual a seu modo, ao Surrealismo, era uma espécie de defesa do próprio movimento, da própria humanidade frente aos erros da história que cometemos uma vez, e outra, e outra.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e o paradoxo da soberania*. Trad. de Nilcéia Valdati. Em: “A Exceção e o excesso. Agamben & Bataille”. *Outra Travessia*. Revista de Literatura, no 5. Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre de 2005, p.91-93.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- ARTAUD, Antonin. *A Perda de Si*. Organização e tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- ARTAUD, A. *Em Plena Noite ou o Bluff Surrealista*. Tradução de Paulo da Costa Domingos. Lisboa: & etc, 1988
- ARTAUD, A. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983
- ARTAUD, A. *Linguagem e Vida*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006
- BARBOSA, Aline Leal Fernandes. *Hilda Hilst e Georges Bataille de mãos dadas com a morte*. Revista da Anpoll nº 43, p. 153-165, Florianópolis, Jul./Dez. 2017.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte : Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie: 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: *Obras Escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Ed. UNB: 2013.

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

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Trad. De Mário Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 3*. Trad. de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MORAES, Marcelo Jacques de. “As formações do informe e do abjeto em Georges Bataille”. In: MORAES, Marcelo Jacques de. *Sobre a forma, o poema e a tradução: a incerteza das formas, o fracasso do poema, língua contra língua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Trad. de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo : Editora Perspectiva, 2008.