

4

O surrealismo como lugar de tangências, hibridismos e paradoxos

Quando não há mais para onde olhar, olha-se para dentro.

O Surrealismo, uma das vanguardas artísticas emergentes na Europa pós primeira guerra, surge com a proposta inicial de revolucionar as imagens e a língua, restabelecer os vínculos do sujeito, ainda em processo de desconstrução, com o inconsciente e buscar novas imagens, conexões e experiências. O *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, escrito por André Breton, anuncia logo na primeira frase: Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas, essa crença se perde (BRETON, 1924, p. 15).

A percepção do real sofre um golpe violento com o surgimento de novas tecnologias, principalmente no final do século XIX e início do XX. Novas modalidades de ver e perceber colocam em xeque a forma de ver e apreender o mundo: a fotografia, o cinema e as imagens geradas pelo raio-X deslocam o olhar da superfície para a profundidade, do estático para o móvel, do possível para o impossível e colocam o corpo humano e a produção de subjetividades nos limites da interpretação e representação. Se tudo já foi experimentado antes, surgem novas formas de experiência, novas maneiras de interagir com o mundo – tudo precisa ser revisto.

A produção de subjetividade é colocada no centro das preocupações artísticas. Os discursos estéticos que surgem nesse período sobre o lugar da arte e do sujeito se preocupam com a transição de um mundo para outro – um *outro* que ainda é esboço, devir; esses discursos estão no centro de um mundo que entra, lentamente, em colapso.

As vanguardas artísticas das décadas de 20 e 30, como o surrealismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, entre outras, surgem como resposta à violência da primeira grande guerra, a desestruturação da Europa, a reorganização do mundo visível sobre novos pilares que sustentam um mundo cada vez mais visual e estranho. Esses movimentos funcionam como pontos de convergência dos acontecimentos marcantes do fim do século XIX e início do XX. São movimentos olham para o passado com certo ceticismo e apontam para um estranho e promissor futuro.

As produções artísticas, em geral, concatenam o trauma, o horror, a beleza e administram em seu âmago as distensões provocadas por tais eventos, traduzindo o que não pode ser expresso de outra forma em imagem e texto.

O Surrealismo se estabelece no intuito de encontrar um novo sujeito, novas formas de representações – novas imagens; entrar em contato com outras realidades e outras formas de experiência; ao invés de se ocupar de representar o mundo visível, o conhecido, o Surrealismo volta-se para o interno, para o invisível, o que se encontra nas dimensões mais profundas do sujeito. Um dos grandes projetos surrealistas é entrar, sem fio condutor, no horrível e maravilhoso labirinto que é o Homem.

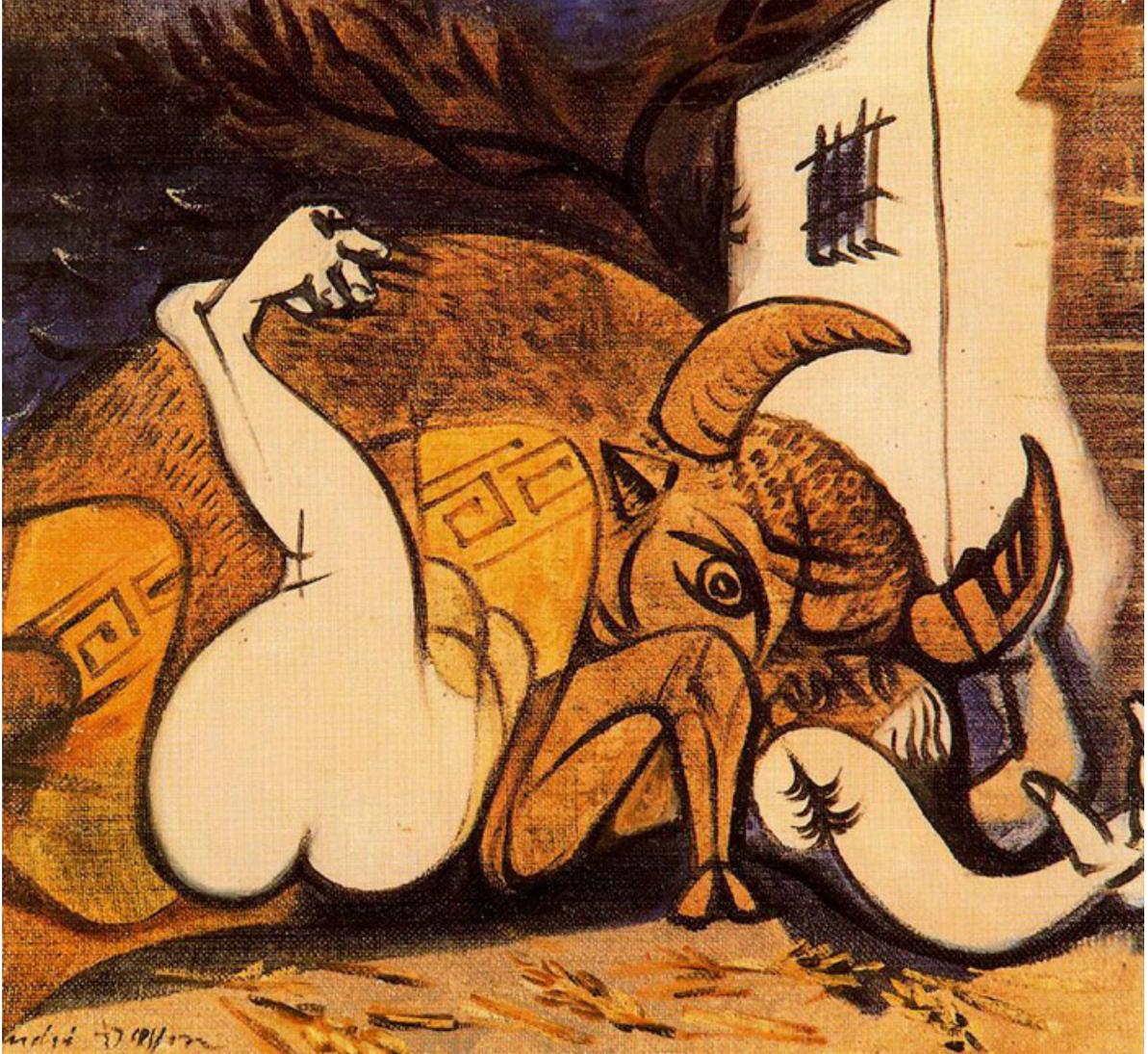
O movimento possui laços fortes com a recém surgida psicanálise e os trabalhos de Freud sobre a interpretação dos sonhos, também do final do século XIX. A substância do Surrealismo é o imaterial, o onírico, a escrita automática – ou seja, uma escrita que não se prende em forma, estruturas, e sim na plasticidade, sonoridade das palavras, construção de imagens que desafiam o imaginário, imagens que agenciam o impossível. O texto do Surrealismo, a poesia e a prosa, trabalham o tempo todo na oscilação entre esses dois pólos: possível e impossível, sonho e realidade.

Dentro dessa busca, anunciada por André Breton com o primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, um tema emerge com força entre os envolvidos no movimento: a Tauromaquia¹. Seja pela presença da arte tauromáquica nos países mais expressivos do Surrealismo, como França e Espanha, ou pela força metafórica e simbólica existente na figura do Touro, o animal irrompe como

¹ Tauromaquia, do Grego, significa embate entre touros.

espécie de símbolo surreal, se fazendo presente nas produções dos artistas ícones da vanguarda, como Andrée Masson, Pablo Picasso, Salvadore Dáli, Max Ernst, Miró, entre outros que se voltam para o Touro e para o mito do Minotauro como objeto e inspiração, presença constante em suas produções.

André Masson é o primeiro artista no século XX, de acordo com o artigo de Martin Ries “Picasso and the myth of the Minotaur”, a se voltar para o mito do Minotauro e para o tema da Tauromaquia, produzindo imagens nas quais o Touro, o Minotauro e as personagens do mito figuram como elementos principais da narrativa visual, evocando uma tensa relação entre palavra e imagem; relação essa que acaba sendo uma das grandes questões do Surrealismo. É interessante notar também que os trabalhos de Andrée Masson evoluem de corpos separados ou quase amalgamados para pinturas biomórficas abstratas, nas quais os corpos de homens e animais encontram-se misturados através do traço, do desenho, do esboço, tornando impossível discernir onde um começa e outro termina.



André Masson, *Pasífae (Espanha)*, 1937, Óleo sobre tela. 37,5 x 40 cm, Colección Masson

4.1.

Minotaure

Uma das publicações mais expressivas e sintomáticas do Surrealismo foi a revista *Minotaure*, publicada por Albert Skira, de 1933 até 1939. A revista acabou se tornando uma espécie de porta-voz do movimento. Os títulos tanto da *Minotaure* quanto da outra expressiva publicação surrealista de Skira, *Labyrinthe*, foram sugeridos por Andre Masson e George Bataille. As capas das revistas são assinadas por nomes emergentes engajados ao movimento, como Salvadore Dáli, Andre Masson, Pablo Picasso, René Magritte, Diego Rivera, Matisse, Miró, Duchamp, entre outros. Nessas capas vemos diversas versões e interpretações do Minotauro e do Labirinto, e o que ele representou dentro do movimento.

Uma versão interessante é a capa assinada por Salvadore Dalí, de 1936, que traz o monstro com gavetas no corpo; a versão de Magritte, 1937, apresenta o Minotauro como figura da Morte.

Na pintura de Magritte observamos um Minotauro já morto – ou que talvez sempre tenha estado assim – em um cenário que pode ser o Labirinto de Creta ou qualquer outro espaço labiríntico que remete a certa desolação, abandono, morte. É o centro do Labirinto, onde se encontra a própria a morte, onde se tangencia com outros lugares abissais; é por isso que não se sai do Labirinto, é por isso que a figura de Teseu é excluída – ele é a negação da morte, é o que talvez haja de mais estúpido e impensado na construção do Homem: Teseu é o grande herói cego, arrogante.

Teseu entra em um espaço proibido, do qual não se retorna – pelo menos não da mesma forma: o Labirinto é um lugar de transformações. De acordo com Junito Brandão, o Labirinto remete às cavernas utilizadas como locais para rituais de passagens. Teseu, Orfeu, invertem a lógica de uma forma negativa: eles vencem a morte ao invés de aceitá-la como acontecimento de transformação,

mudança de paradigma; através da morte, da experiência de morte, eleva-se a outro estado de existência e percepção. Os dois engendram também uma problemática de visibilidade que é importante abordar, uma vez que toda a lógica do Minotauro se estabelece entre a relação visível e invisível, interior e exterior. Orfeu volta seu olhar para o objeto desejado mesmo sabendo que isso significa o desaparecimento do mesmo: é um olhar para a morte, excesso de necessidade ver; Teseu realiza uma operação de outra ordem: para matar o monstro é necessário que ele seja cego para a monstruosidade e não se reconheça no Outro, que não enxergue, no Minotauro, o Humano. Um realiza um excesso de ver e outro uma subtração.



René Magritte, Minotaure, 1937, Óleo sobre tela. 37,5 x 40 cm

Magritte representa o Minotauro como a clássica figura da morte – falta-lhe a foice, mas a presença da cabeça do Touro torna a foice, como objeto mágico de ceifar a vida, dispensável – substituída, talvez, pelos chifres fatais. A cabeça do Touro, a caveira, é em si a tensão e experiência de morte. No canto esquerdo inferior, os pés amputados, transformados em uma espécie de “sapatos”, metáfora para a perda ou falta de necessidade de andar ao se deparar com a Morte. Chegar ao centro do Labirinto é encerrar a vida, desfazer o próprio corpo, como se vê no corpo em camadas desproporcionais. Desfazer o próprio corpo, deixar para trás os pés, despir-se: ser apenas osso. A tensão da imagem está, também, na questão do toque: pode-se imaginar a mulher que chega ao cerne do Labirinto, entrega-se ao Touro/Minotauro, abraça a morte – e parece que, no Surrealismo, a mulher é a única figura capaz de aceitar a morte uma vez que seu corpo administra os segredos da vida e da morte (talvez por isso também Dalí represente o Minotauro como uma figura feminina).

Em Magritte vemos, então, como são tensas e violentas as relações entre vida e morte no Surrealismo e como o Minotauro desempenha papel essencial nessas representações, incorporando a Morte, a transferência e o desfazer do corpo em outras experiências.



Salvador Dalí, capa para a revista Minotaure número 8, 1936.

A capa de Salvadore Dalí para a *Minotaure* de 1936 traz uma representação sintomática e singular: o Minotauro como feminino, costurado como uma espécie de criação de Victor Frankenstein. O corpo é desmembrado, como pedaços aleatórios reunidos em uma estrutura ; uma cabeça que remete a mistura de animais, touro e lobo, o focinho alongado, os dentes afiados e os chifres, como se essa cabeça tivesse sido colada ou costurada num corpo que mais aponta para uma estátua; o mais orgânico da representação é a cabeça, que aponta também para imagens da loucura, os olhos revirados e a língua pra fora – há algo dessa ordem nos Touros de Masson.

A gaveta no corpo sugere, assim como o corpo desmembrado em Magritte, a presença de segredos, conhecimentos não acessíveis, pontos específicos de armazenamento; a gaveta principal – há uma outra, pequena, no tornozelo direito – encontra-se no peito, lugar metafórico de armazenamento de emoções intensas, como amor, paixão etc. No entanto, dentro da gaveta, há um vazio escuro, sombrio, e um pano, como se aquele peito na estátua estivesse esvaziado há muito, limpo de emoções “vulgares” e comuns; o que preenche o Minotauro – e o movimento Surrealista – é o nascimento do novo, a produção de novas subjetividades; é no ventre do Minotauro-estátua de Dalí que surge outro monstro, é através desse espaço oco, não fertilizado, que surgem acontecimentos inesperados, por onde passeiam seres deslocados, como a lagosta que aparece ali, se desenrolando do ventre da mulher-minotauro; é a mulher que gera os monstro, como foi Pasífae que gerou o Minotauro – o lugar da lagosta, em Dalí, é também o lugar do Labirinto em Masson, o lugar dos intestinos que se enrolam como um labirinto.

Ainda, nas pernas, que junto com a cabeça possuem mais organicidade, que figuram certos elementos-símbolos do Surrealismo, como o copo de absinto, uma garrafa que pode tanto ser de bebida ou veneno – é sintomático Dalí colocar esses elementos de experiências para outras realidades da ordem do delírio nas coxas do Minotauro; Dionísio, o deus grego que remete ao Touro e ao Minotauro – o mesmo deus que acolhe Ariadne após ela ser abandonada por Teseu – aponta para uma alteridade radical em relação ao homem e aos outros deuses, é gerado na coxa de Zeus, a coxa uterina. O Minotauro de Dalí é então uma espécie de portal

para outras experiências, lugar que abriga, guarda, os elementos de produção de novas subjetividades.

4.2.

Agenciando o Impossível

A grande questão do surrealismo é agenciar e administrar o impossível; produzir, através dessas conexões, efeitos de realidades possibilidades. São movimentos de afastamentos e aproximações, tensões entre Homem e Animal, lugares que o surrealismo visita com frequência e propriedade. Para pensar o surrealismo dentro da lógica de produção de realidades, uma passagem do conto “Parábola del Palacio”, de Jorge Luis Borges, ilustra perfeitamente o que é o projeto surrealista: lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño (BORGES, pág. 89).

Pensando nessa linha, e tendo em mente que a crença na vida real acaba por se desfazer ou encontra-se, nos anos 20, na Europa, fragilizada, o movimento surrealista tem como projeto apresentar as outras configurações possíveis.

É dentro desse cenário que emergem agenciamentos *estranhos*, configurações da ordem dos sonhos, dos delírios, emergência de desejos “loucos” que não se colam nem encontram referência no real. A proximidade do movimento com o mito do Minotauro se dá através dos símbolos – afinal um mito funciona, muitas vezes, através de símbolos, significados e significações, de acordo com Barthes, o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma (BARTHES, 2003).

O Minotauro e o Labirinto constituem duas estruturas simultaneamente monstruosas e complementares, uma dentro da outra, uma exige a outra; de acordo com o mito por Junito Brandão, o Labirinto foi criado para guardar –

exilar – o monstro, como um ventre que guarda o monstro que não deveria ter nascido.

Se a ordem do Surrealismo é trazer o invisível – tornar visível o que é apenas linguagem, fala, discurso – no que concerne ao corpo, nos deparamos muitas vezes com imagens que fazem emergir o corpo interno, ossos, músculos, veias, aspectos que são revelados também no final do século XIX e início do XX com o avanço do raio-x e outras formas de mapeamento do interno.

Pode-se investir a figura do Minotauro de sentidos e significados outros além dos estabelecidos no mito; pode-se ler o Labirinto de diversas maneiras e reinterpretar as figuras satélites¹ como Teseu, Ariadne, Pasífae, Minos, Dédalo... mas há algo que escapa a tudo isso; algo permanece sólido e talvez não seja da ordem do mito nem da ordem das representações; há algo que sobrevive ao desgaste iminente das incessantes reinterpretações. Talvez seja a força de estruturas como o Labirinto e o Minotauro; força no sentido de resistência e intensidade das imagens, estruturas que suportam diversas produções de sentido, que se sustentam como signos ao mesmo tempo abertos e fechados para jogos de interpretações; são estruturas que possuem potência, ou seja, estão sempre em estados de latência, a espera de novos investimentos e novos olhares, esperando re-significações; são imagens que povoam o imaginário ocidental do seu surgimento.

É por isso que o Minotauro e o Labirinto re-emergem, voltam a estar presentes no Surrealismo. O Minotauro parece inevitável: o Surrealismo direciona o olhar para dentro, para o interno, labirinto de referências e jogos pessoais e afetivos dos artistas; uma vez no Labirinto, é inevitável deparar-se com o monstro, esteja ele sob a forma de uma estátua com gavetas ou de um terrível espelho, como é pensado em algumas situações pós-surrealistas: o centro do Labirinto seria, na verdade, nada mais do que o próprio ser que nele se aventura.

¹ O Minotauro é a figura (personagem) essencial do mito; os outros personagens realizam movimentos e ações ao redor do monstro.

O Surrealismo busca imagens da ordem do delírio e do sonho, que constituem um olhar interno, voltado para experiências subjetivas singulares, individuais, produzidas por experimentações, agentes que deslocam o estado de consciência do campo organizado e linear para uma visibilidade reorganizada sob outro campo no qual os limites não se aplicam aos objetos e corpos. Voltar o olhar para dentro em busca de novas experiências e visibilidades implica entrar em contato com uma espécie de labirinto pessoal de referências, abrir portas, virar a esquerda ao invés de seguir em frente, enfim, entrar em um jogo de idas e vindas, perder-se em experiências afetivas, sempre levando um fio que conduza de volta à saída para que essas experiências possam ser narradas, externadas. O Labirinto convidava os surrealistas às suas armadilhas para revelar, no centro, o Minotauro.

Tanto a Arena das Touradas, quanto o próprio Labirinto constituem lugares corrosivos, lugares nos quais a ficção e a realidade se fundem e produzem outras lógicas, outros agenciamentos, outras percepções; nesses lugares torna-se possível a fusão entre Homem e Touro; nesses lugares os monstros são possíveis. A perpetuação do Minotauro, do Labirinto, seja como metáfora nas Touradas ou em anacronismos literários, mantém em andamento a luta entre Teseu e o Minotauro – entre o Homem e o Animal – entre o Bem e o Mal. É como uma espécie de sonho, tanto de um lado quanto do outro: estão sempre os dois de volta à Arena, ao Labirinto, lutando pela sua humanidade e pela sua monstruosidade.

4.3.

O Minotauro e o Raio-X – imagens do interior

O corpo humano é, definitivamente, o Labirinto mais obscuro e fantasmático de que se tem notícias; uma das fronteiras mais estranhas contra a qual o ser humano já se deparou; lugar, mesmo hoje, de segredos e expectativas, de novas descobertas e de doenças avassaladoras que o destroem, o corpo não

deixa de ser investigado, rasgado, costurado, refeito e repensado: é sempre palco sinistro de acontecimentos muitas vezes sombrios.

Se o Corpo Humano é um Labirinto de carne, ossos, músculos, sangue, veias, células, há de existir, em algum lugar, seu Minotauro.

Traçar um paralelo entre a insurgência do Minotauro no início do século XX e o surgimento das imagens de raio-x, em 1895 é pertinente e interessante. Estamos falando de duas formas de olhar: o raio-x, que penetra o corpo, gerando imagens do interior; e o Minotauro, que por excelência é uma figura do interno, da profundidade. Talvez o Minotauro seja o que tenhamos de mais sagrado e obscuro – ele sempre conjuga duas forças ao mesmo tempo, criando uma força nova. A conexão com as imagens do sonho é também inevitável: o Minotauro é uma figura que transita nos pesadelos, um monstro, até então, da ordem do medo e do horror, associado ao perverso e ao cruel.

Deixar que esse monstro permaneça nessa esfera (de pesadelos) soa como uma injustiça. A criatura é apenas (nesse caso *apenas* talvez tenha um tom de ironia mais forte) um reflexo do Homem; um reflexo que revela mais do que se gostaria: ver-se no Minotauro é entrar em contato com um mundo escuro e abissal, tangenciar o que temos de mais secreto. Talvez seja por isso que Teseu o mata, porque não suporta se reconhecer no monstro. Os Heróis gregos – e talvez os heróis em geral – fazem parte de uma categoria de homens que matam sem pensar, cumprem seus destinos sem questionar. É essa a lógica do herói, do homem que destrói o seu duplo, aniquila sua própria imagem ou se afoga nela – afogar-se em si mesmo, como faz Narciso, mas cego: ele não consegue nem se permite enxergar além de si mesmo.

A lógica do Minotauro é a subversão, a inversão – a emergência do lado animal e monstruoso, despido da razão cega; é a lógica do interno. Olhar para dentro, perder-se nas imagens do sonho e do delírio constituem atitudes perigosas, envolvendo certo risco tanto para o autor quanto para o leitor; gestos de exposição do corpo ao perigo, algo da ordem de aceitar o Minotauro, abraçá-lo e tornar-se

um só; ou aceitar o Touro como monstro, como animal de outra categoria (não de carregar o fardo mas de aceitá-lo ou jogar fora); de qualquer forma, o resultado inevitável de tal processo é tornar-se monstro, híbrido – ou produzir um romance monstruoso, como é o caso, por exemplo, de *História do Olho*, de Georges Bataille, 1928.

O jogo é olhar para dentro: para dentro do corpo, da alma, das experiências mais obscuras, entrar em contato com um “eu” que até então existia em latência. E então tornar essas experiências visíveis através da palavra ou da imagem – e a palavra evoca a imagem, como aponta Karl Erik Schollhammer, no livro *Além do visível: O poder da palavra é identificado com o despertar da imagem mental durante a leitura (...)* (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 8). É exatamente essa “imagem mental” que os surrealistas buscavam expressar, essa imagem construída através das experiências singulares e subjetivas. São imagens cuja força surge exatamente na fissura entre a realidade e a ficção (ficção, nesse caso, como sonho e delírio), no momento em que o sujeito se encontra entre esses dois lugares, no que Freud chama de “estado de vigília”, *entre* o estar acordado e o sonho. As relações entre texto e imagem interessam por engendram a lógica do visível e do invisível.

A ruptura radical com os projetos de representações anteriores (clássicos), principalmente com o realismo, que Breton considera medíocre, visa novos cenários, novas configurações, novas formas de representar – O Minotauro irrompe nesse cenário como uma aposta em novas visibilidades e formas de presença.

O cansaço com as formas anteriores de “ver”, perceber o mundo – formas cristalizadas – faz com que os artistas emergentes do início do século XX busquem novas modalidades. O surgimento do raio-x e sua popularização oferecem material substancial para a mudança de paradigma em curso.

Ao publicar, em 1896, a primeira radiografia, Wilhem Conrad Roentgen coloca em andamento não só a mobilidade e circulação do interior do corpo como dá início a uma nova forma de experiência: um regime de visibilidade calcado na interioridade, na profundidade, no que está por trás; o corpo se desloca de uma

experiência de superfície, de deslize, para uma experiência de profundidade, de atravessamentos.

A idéia de *interno* pressupõe profundidade, camadas. Ao produzir imagens do interior de um corpo vivo, o raio-X inicia uma mudança dramática de percepção, como aponta Bettyann Holtzmann Kevles, no livro *Naked to the Bone*:

Things that had been opaque, like skin, were now transparent, and what had been hidden could now be known. What had seemed a surface disappeared, and volume stood out as a mist of overlapping layers (KEVLES, 1997, p.02).

Perplexo, o observador do século XIX encontra nas radiografias possibilidades de contestar o mundo sensível e ampliar o quadro emergente de novas formas de ver e perceber. As imagens do interior do corpo produzem a sensação de que a realidade é falsa; uma falsidade que nada tem a ver com a verdade e sim com a opacidade: a realidade, assim como o corpo, é coberta por camadas e o olho humano é incapaz de enxergar através.

O que a radiografia insere no contexto é exatamente essa possibilidade de ver através, de transparência. A percepção do corpo está sempre em risco, sempre em jogo; o próprio corpo é o tempo todo colocado em xeque ao se deparar com novas tecnologias que o representam (que o tornam presente mais uma vez).

A descoberta do raio-X muda não só a maneira de experimentar o corpo como altera profundamente a relação do sujeito com outras formas de representação, como a fotografia, uma vez que “the X-ray destroyed not only faith in the judgment of the naked eye, but also faith in the total veracity of the photograph as a recorder of truth.”²

A radiografia expõe mais do que interior do corpo; faz uma denúncia silenciosa e irreversível contra o olhar e a visão, contra a fotografia: a realidade experimentada pelo olho nu, apreendida pela imagem fotográfica, não é

² Bettyann Holtzmann Kevles, *Naked to the Bone*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, p. 126.

verdadeira, não é *completa*: há coisas acontecendo debaixo do que é visto, através da percepção, ao mesmo tempo, enquanto se olha e enquanto se fotografa há todo um universo no meio.

A possibilidade de ver através do que antes era opaco funda novos regimes de visibilidade. O surgimento de imagens do interior do corpo produz novos discursos acerca do corpo e altera profundamente o paradigma interno/externo, visível/invisível. Bettyann Holtzmann Kevles escreve: The X-rays penetrated the human interior and found what was unique inside each body (KEVLES, 1997, p. 134). As imagens geradas pelo raio-x possuem a capacidade mágica de revelar o interior do corpo, o mais íntimo e sagrado – através de metáforas, então, o raio-X é uma forma de penetração no Labirinto do Corpo, e dentro desse Labirinto pode surgir monstros.

A viagem é justificável: a produção de imagens do interior do corpo abre caminhos para novas visibilidades, novas formas de ver e pensar o corpo, as experiências íntimas e afetivas. Bettyann Holtzmann aborda, no capítulo “X-Rays in the Imagination: the avant-garde through Surrealism” como o raio-x influencia a produção artística através da pintura, fotografia e cinema, abordando, claro, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, como um dos exemplos de literatura. A questão é que a produção artística, nesse período, está contaminada pela lógica do “*see through*”, e não apenas um ver através do corpo, da carne, da pele; é um ver através de tudo o que antes era opaco, invisível, reprimido. Embalados pela emergência das teorias de Freud, o movimento surrealista produz narrativas que enxergam através de diversas camadas: físicas, psicológicas...

A proposta é que o Minotauro surge como uma espécie de nova visibilidade, algo que estava em latência no interior, imagens investidas de significados psicológicos e afetivos, monstruosidade radiografada pelos artistas, produzindo uma estranha chapa do interior de um corpo que não é referente ao real: esse é o meu corpo, meu novo corpo, revelado no centro do meu próprio labirinto.

Sendo assim, é possível pensar que o Minotauro representa o invisível tornado visível. Não apenas da ordem do corpo como também no âmbito das idéias. Se fosse possível enxergar através dos muros de pedra do Labirinto, veríamos o Monstro que realmente somos – o monstro que somos por dentro, como revelam as imagens assustadoras do raio-x; nossa monstruosidade não se limita aos atos e gestos horríveis e violentos dos quais somos capazes, tanto na esfera individual quanto na coletiva: das pequenas perversões aos genocídios; a monstruosidade é plástica e estética. Em um primeiro momento o interior do corpo vivo é assustador, horrível demais – como o olho que nunca vamos morder porque é lugar de simbolismos e significações intensas demais; a visibilidade produz horror.

E essa monstruosidade, agora revelada, se reflete na escrita, na produção literária, na busca por um sujeito mais autêntico, referente, descontínuo – um sujeito que engendre, em seu corpo, os dualismos e as cisões provocadas pelo surgimento de imagens do interior do corpo. Um ser que administra as dualidades modernas, tensionando e esgarçando o próprio corpo ao limite mas ainda o mantendo protegido atrás de muros de pedras, o Minotauro - figura de distensão, que aponta, sempre de forma esgarçada, para dois sentidos ao mesmo tempo, como homem e animal, vida e morte, futuro e passado, violência e paz, sempre administrando dualidades.

Para estabelecer certos paradigmas do que foi, em termos menos específicos, o Surrealismo, é necessário pensar em movimentos de recusa – as antigas formas de representação entram em colapso com o surgimento de novas tecnologias, como a fotografia, o cinema; novas formas de circulação, novos espaços, enfim – da metade do século XIX ao início do XX observa-se mudanças de estruturas em todas as áreas.

O Surrealismo busca agenciar essas novas maneiras de presença, de produção de realidades e testar os limites da representação em choque com o real apreensível até então. O olhar voltado para o subconsciente (inconsciente?) é perigoso, vertiginoso e violento; a imaginação é capaz de produzir, muitas vezes através de traumas, imagens que contrastam com o real não pela inverossimilhança e sim pela intensidade da violência afetiva: sabe-se que a

produção artística, ainda mais nas vanguardas, está intimamente ligada à experiência pessoal do autor/artista; de certa forma sabe-se que, em algum nível de realidade, em algum nível de desconstrução e análise da obra, o artista vivenciou determinadas passagens, que se encontram elaboradas em símbolos, signos – ou não elaboradas de forma alguma, cruas no discurso, nas telas, violentas.

4.4.

Além do real: o caso do Minotauro e do Touro

O Surrealismo, em oposição ao Real, tende a ultrapassar a visibilidade comum, a experiência cotidiana do dia-a-dia e produzir imagens e narrativas que se imponham sobre o Real como uma película, produzindo novos saber e campos de investimento. As Touradas são tomadas, então, como *outra* forma de organização do mundo; uma organização própria e suspensa, onde, na Arena, as relações entre Homem e Animal são de outra ordem, de tangências mais intensas e imbricações mais profundas.

As Touradas, dentro da lógica do Surrealismo, fundam um lugar de deslocamentos, onde a vida e a morte estão tensionadas, onde o homem tenta sobrepor-se ao animal ou ser morto por ele – e tudo num passe tauromáquico. O sucesso de uma Tourada depende menos da precisão e coragem do Toureiro e mais da sua interação com o Touro. É um jogo, mas é um jogo real; a Tourada joga com a vida e a morte.

O espetáculo em si é da ordem do delírio – plástica e sensivelmente. A multidão espera golpes, sangue, vitória, derrota; a multidão espera *alguma* morte e reage de acordo com a habilidade do toureiro.

A crescente tensão no desenrolar de uma Tourada atinge seu ápice na morte do Touro (ou do Toureiro, se a luta falha); o auge remete ao coito. O único

instante de interação entre homem e animal determina o coito, é o coito em si, o delírio e a suspensão do orgasmo. Essas associações, investir à Tourada sensações e movimentos da esfera do sexo, do erotismo, das pulsões, selam uma espécie de pacto com o movimento surrealista: deslocam o Touro do lugar do animal para uma esfera mais abrangente e complexa; essas associações aproximam e distanciam, ao mesmo tempo, o Touro do Homem, o que configura uma problemática.

No âmbito do distanciamento, parece estar tudo em ordem, tudo organizado – as distâncias e as diferenças são visíveis, limitadas, marcadas, estabelecidas previamente. No âmbito das aproximações as fronteiras embaçam. O Touro é diametralmente oposto ao Homem? Ele encara o Homem com o saber da guerra, da luta pela própria vida? – mesmo que seja apenas um investimento afetivo em relação ao Touro; investir no animal certos traços humanos. Em qualquer caso, há tangência, há uma interseção e há uma ruptura. No livro *Death in the Afternoon*, um tratado documental sobre as Touradas, Ernest Hemingway – apaixonado pelo tema – escreve:

It is a strange feeling to have an animal come toward you consciously seeking to kill you, his eyes open looking at you, and see the oncoming of the lowered horn that he intends to kill you with (HEMINGWAY, 1932, p. 24).

É esse o horror e a magia das Touradas, a tensão da morte e do vencer a morte – encarar a morte nos olhos.

Se o Touro representa outro saber – alteridade – então ele é rompimento, aponta para esferas que até então permaneciam obscuras; se a animalidade do Touro administra outra forma de ser humano, então ele é um símbolo – uma bandeira – para o Surrealismo; através dos olhos do Touro enxerga-se de outro ângulo, outra visibilidade – e experimenta-se outra presença.

Talvez haja no Surrealismo, em seus meandros mais obscuros, um movimento de salvação: ao invés de matar o Touro, assimilar o animal – uma espécie de correspondência com a lógica antropofágica de Oswald. A Tauromaquia e a Minotauromaquia de Picasso são sintomáticas da presença –

recorrente – do Touro no movimento Surrealista; presença que aponta para um resgate, no caso das ilustrações de 1935, Minotauromaquia.

4.5.

O Corpo Surreal

Em uma passagem do artigo de Rosalind Krauss chamado “Antivison”, publicado na revista *October*, em 1986, encontramos o que pode ser uma definição especial do corpo no movimento surrealista:

There we find the body inscribed in a mimetic response to external forces; the body bursting its bounds as it is assaulted from without; the body assuming both the signs of castration and the forms of the fetish. (KRAUSS, 1986, p. 154).

Esse corpo explodindo seus limites é o corpo do Minotauro, é o corpo internalizado no Labirinto – internalizado também no sentido clínico; da loucura como ordem, esfera do delírio. Em outro artigo, intitulado “Corpus Delicti”, do livro *O Fotográfico*, Krauss fala sobre a escolha do nome da revista *Minotaure*, por Bataille.

A palavra “minotauro” que havia escolhido Bataille também era um conceito elaborado por ele: como vamos ver, este homem-besta, errando cegamente no labirinto onde caiu, atordoado, desorientado, tendo perdido a sede da razão (sua cabeça), é outro avatar do informe. (KRAUSS, 1990, p. 176).

O monstro que erra cegamente, sem razão – homem-besta – é esse monstro que vemos em Picasso, *erotizado* em algumas ilustrações, domesticado e cego, castrado – como veremos adiante as questões acerca do olho e da castração, especificamente em *História do Olho* e suas interseções com a tauromaquia.

Ainda no cerne do movimento Surrealista, vemos na revista *Minotaure* diversas representações do Minotauro, por diversos artistas envolvidos no movimento. É necessário apontar que Bataille e Breton – autor do manifesto surrealista – entram em choque com o surgimento da revista *Document*, de Bataille – que, de acordo com Krauss, teve uma existência efêmera e só foi publicada durante 1929 e 1930. No *Segundo Manifesto Surrealista*, Breton exclui do movimento Masson, entre outros artistas, gerando grupos dissidentes.

O Surrealismo dissolve as fronteiras entre homem e animal, buscando a animalidade dentro do homem. Essa dissolução ou solvência de fronteiras e limites pode ser percebida nas Touradas; a figura ou conceito do Minotauro estabelece plasticamente essa erosão de limites que permite o emaranhamento dos corpos; radicaliza o homem-animal, possuidor de outro saber, errante cego do Labirinto, joga com espelhos; é, em outras palavras, duplo do próprio homem.

No livro *The Open: man and animal*, Giorgio Agamben escreve, no primeiro capítulo, sobre uma ilustração em uma bíblia hebraica do século XIII, na qual o artista, ao ilustrar o banquete dos escolhidos no último dia, substitui a cabeça humana por cabeças de animais:

It is not impossible, therefore, that in attributing an animal head to the remnant of Israel, the artist of the manuscript in the Ambrosian intended to suggest that on the last Day, the relations between animals and men will take on a new form, and that man himself will be reconciled with his animal nature (AGAMBEN, 2004, p.3).

O Surrealismo, ao resgatar o Minotauro, monstro cuja cabeça humana é removida e substituída pela cabeça de um Touro, realiza esse movimento de reconciliar o homem com a sua natureza animal.

Todas as questões desse movimento são atravessadas por dualismos, oposições que se chocam e o desejo de diluir fronteiras, de criar algo transitório no sentido de *entre-lugares*; o *informe*, de acordo com Bataille. O informe é uma mistura, duas ou mais coisas que se encontram e perdem suas formas, seus limites, o corpo que explode invadido por forças externas – mas que também explode por

resultado de forças internas que o esgarçam. O Minotauro corporifica uma questão muito cara ao Surrealismo.

O desmoronamento da distinção entre imaginário e realidade – efeito ardentemente desejado pelo surrealismo, mas que Freud analise como a crença primitiva na magia – o animismo e a onipotência narcisista são todos desencadeadores potenciais deste *frisson* metafísico que representa o estranho. Eles representam com efeito a irrupção na consciência de estágios anteriores do ser e, nessa irrupção, ela mesma manifestação de uma compulsão de repetição, o sujeito é apunhalado, ferido pela experiência da morte. (KRAUSS, 1990, p. 194)

O Minotauro é o estranho, *Das Unheimliche* – elemento não familiar freudiano, que destoa e produz desconforto; é o monstro que passa a dialogar com questões do erotismo, da animalidade dentro do homem, que remete ao primitivo, ao estado de pulsão e desejos latentes e violentos; é o monstro que engendra a experiência de morte.

O corpo que extrapola seus limites é o corpo ideal do Surrealismo; um corpo que não se contenta com a sua pele, seus órgãos; é um corpo que não se sente confortável na sua própria pele; os limites e as organizações incomodam.

A estrutura narrativa, a linearidade, o sentido de *antes* são lugares que devem ser desorganizados; busca-se novas produções de sentido. Como sentido entende-se formas de produzir experiências subjetivas; formas de presença e experiência. Assim, a literatura, nesse movimento, foge das formalidades. De acordo com Walter Benjamin, no texto sobre Surrealismo, de 1929:

...as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. (BENJAMIN, 1985, p. 23)

Nas obras surrealistas encontramos esses aspectos, essas *outras* coisas – e aqui, nesse momento, nos ocupamos em pensar as insurgências da *Tauromaquia* e da *Minotauromaquia* em Picasso especificamente.

A presença do Touro no imaginário espanhol vem das festas e corridas dos Touros; o animal é presente como símbolo de força, potência e lugar, como visto antes, de diferenciação do homem; a presença do Touro em pintores espanhóis não é novidade, voltando meio século (mais ou menos) temos a obscura Tauromaquia de Goya, por exemplo. Talvez o ressurgimento do Minotauro num período crítico da história espanhola deva sua gênese às crises, ao homem comum, no mesmo nível do animal, na arena, o corpo exposto e frágil, atravessado – já no início do século XX o movimento surrealista se ocupa da crise do corpo.

4.6.

Minotauro Cego Guiado por uma Menina

No texto de Rosalind Krauss sobre Surrealismo e fotografia encontramos a passagem supracitada, na qual ela narra uma espécie de *versão-conceito* do Minotauro de acordo com Bataille. Essa espécie de versão-conceito nos servirá como guia nesse momento: este homem-besta, errando cegamente no labirinto onde caiu, atordoado, desorientado, tendo perdido a sede da razão (sua cabeça), é outro avatar do informe (KRAUSS, 1990, p. 176).

A idéia de um homem-besta cego caído num Labirinto pode remeter a muitas coisas. Walter Benjamin fala de certo “culto ao mal” dentro do Surrealismo – mal como uma forma de oposição a Deus, a moral, a religião, como um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho (BENJAMIN, 1985).

A imagem de um monstro caído (Lúcifer) numa terra estranha cabe ao Minotauro; ou até mesmo a idéia do próprio homem, sujeito, ser humano, caído nas novas configurações do início de século, ainda se desenhando – novos espaços urbanos, novos meios de transporte, novas tecnologias de produção de imagens, trens, circulação de corpos, cidades novas se sobrepondo à cidade antigas, produzindo um Labirinto de referências descontínuas. O Labirinto íntimo,

afetivo, da psicologia; as cidades como Labirinto; as produções artísticas que engendram novos conceitos, experimentações, fortes referências pessoais – enfim, diversas possibilidades de ler o Minotauro e sua prisão.

No início da década de 30, em pleno movimento surrealista e já se destacando, Picasso produz uma série de ilustrações que nos serão muito caras: *Minotauro Cego Guiado por uma Menina*. As narrativas dessas imagens servem de baliza para um primeiro contato com o retorno do Minotauro/Touro. É importante ressaltar que não há fuga ou desvio da Literatura, uma vez que essas ilustrações são intensamente narrativas; Picasso volta-se para o mito, para a fala, para construir sua imagem, seu texto, e as imbricações entre uma forma e outra são intensas: Picasso extrai do mito o material estético para elaborar suas imagens, mas infere na narrativa sua interpretação pessoal do mito, espécie de releitura íntima na qual estão presentes afetividades sociais e culturais, deslocando o monstro do Labirinto de Creta para a Espanha do início do século XX. Ao tomar o mito com as próprias mãos, Picasso encontra-se em um lugar muito específico e especial: possui a liberdade de recolocar a figura mitológica do Minotauro em cena, investindo nela suas próprias paixões, produzindo uma nova visibilidade sobre o monstro, resignificando o Minotauro.

O Minotauro constitui um monstro que surge do discurso, uma imagem evocada da fala, um arrancar da própria palavra; Picasso volta no mito, assim como Andrée Masson, e o desloca, realizando uma operação cirúrgica retirando o Minotauro do Labirinto, fazendo com que ele circule em novos espaços e cenários, como a Guerra Civil Espanhola. A mescla de narrativas, o deslocamento do monstro, a inversão da fala – se o Minotauro é resgatado do Labirinto, de alguma forma sua morte é impedida; Picasso realiza também, ao deslocar o Minotauro, uma espécie de operação de ressurreição: os monstros não morrem, eles possuem uma espécie de existência cíclica e ressurgem na crise, na explosão de necessidades representativas, na exigência de imagens que simbolizem períodos críticos, medos comuns.



Pablo Picasso, Minotauro cego guiado por uma menina I, 1934.

Na ilustração de 1934, vemos com clareza as relações entre o surrealismo e o estranho: o desenrolar da “cena” mostra um Minotauro fragilizado, cego, fora do Labirinto, guiado por uma menina, uma florista, que pode remeter a Ariadne e à inocência. O estranho se dá também no monstro fragilizado, removido do seu habitat natural – o Labirinto – e inserido em outros espaços; a polarização entre a fragilidade do Minotauro, símbolo de força e potência físicas, e a segurança e placidez da menina revela um deslize de forças: o Minotauro está despido da sua crueldade e monstrosidade mitológica, a menina que o guia, a florista, é a única figura capaz de aceitar o monstro, guiá-lo sem medo para onde quer que estejam indo.

O esboço de Picasso para outras ilustrações do mesmo tema “presentifica” o monstro fora da sua monstruosidade, deslocado, perdido – é a narrativa de Krauss que vemos: uma criatura que perde sua razão e erra cegamente; a menina, a florista, a guia, não é a razão e sim a sensibilidade; se o Minotauro foi castrado, teve os olhos feridos – se antes ele era apenas loucura em estado puro, agora é uma loucura guiada pela sensibilidade; as duas figuras juntas produzem um novo estado de presença, apontam para outra forma de enxergar: não enxergar com os próprios olhos uma vez que esses podem enganar, não enxergar através; e sim ver através de um conjunto, uma associação.

4.7.

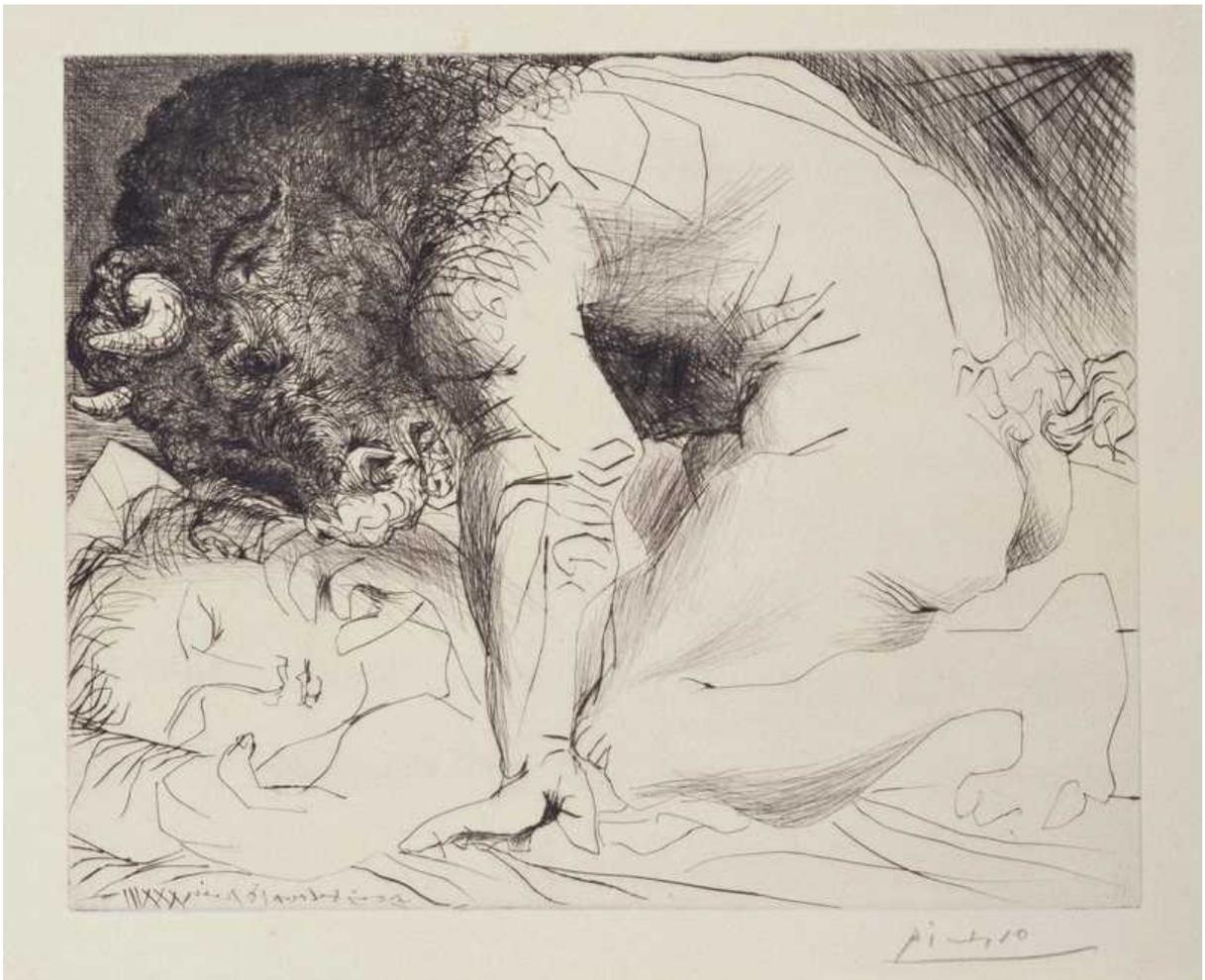
Violência e Erotismo

Em um primeiro momento é necessário apontar que Bataille (1957) considera o erotismo como um aspecto da vida interna do Homem. Sendo assim, partimos do princípio de que a atividade e o investimento erótico são estruturas internas, dos lugares profundos e abissais do ser humano.

A plasticidade e o caráter narrativo das imagens apontam para certa violência estética. É quase, ao invés de deslocar a percepção do mundo, arrancar o chão que sustenta a realidade e desvendar o que há por trás, debaixo, dos lados – como se tudo fossem máscaras e os pesadelos e sonhos devoram as coisas por trás, através.

O Minotauro Acariciando uma Mulher Dormindo.

As tensões (narrativas) nessa imagem, os dualismos, servem para esboçar parte da lógica entre o Surrealismo e o Minotauro e como se estabelecem essas relações, em geral, entre o Monstro, o Homem e a Mulher.



Pablo Picasso, Minotauro acariciando uma mulher adormecida, 1933.

Na ilustração de 1933, *Minotauro acariciando uma mulher adormecida*, vemos o monstro “erotizado”, investindo de forma sensual e erótica contra uma mulher; há a sensação de uma violência iminente ao mesmo tempo que existe uma aura de sensibilidade e “carinho”, apontando sempre para o dualismo surrealista, tensão e foco de tangências entre duas forças opostas: a violência e o erotismo. É importante notar também a mulher dormindo, apontando para o caráter onírico do Minotauro, a materialização da figura do sonho, do desejo, do delírio – não há necessidade de realidade, o surrealismo lida com as pulsões, os sonhos. Esse Minotauro é uma figura que transita entre mundos, dentro e fora do Labirinto; a mulher adormecida pode, mais uma vez, ser sua meia-irmã, Ariadne e refere-se também a Pasífae; é a mulher que, de certa forma, materializa no mundo *real* o Minotauro; é na fissura do seu estado de vigília que ele atravessa.

Uma das grandes ferramentas do projeto surrealista é a produção de monstrosidades através da construção de corpos que engendram oposições ou impossibilidades de ocuparem o mesmo lugar. O Minotauro e o Touro não aparecem apenas nas obras, ilustrações e pinturas de Picasso. Max Ernst, por exemplo, presentifica (talvez mais do que Picasso) o Minotauro e o Touro em suas pinturas, vezes com chifres deslocados, vezes com cabeças de Touro ou criaturas que indicam o hibridismo entre homem e touro ou entre outros animais e o Touro; Andre Masson também produz uma obra carregada de referências ao mito do Minotauro, como Dédalo, Pasífae, o Touro Sagrado...

O resgate do Minotauro no período entre guerras, principalmente na Espanha, não é aleatório. A Europa experimentava o fim da Primeira Grande Guerra, quando, em 1936, a Espanha mergulha em uma sangrenta guerra civil, que só termina em 1939 – com a vitória do General Franco, a instalação de um governo de caráter fascista, e o início da Segunda Guerra Mundial. Os movimentos *avant-garde* possuem forte caráter político, social e cultural de rompimento com o que fora feito até então – a primeira guerra produz uma espécie de desejo de ruptura com tudo que havia sido experimentado; todas as experiências levaram à guerra. Produz também uma dicotomia interessante entre homem, animal e violência, uma vez que a guerra é absolutamente humana, contrastando com a “violência animal”; o homem é capaz da guerra, de causar a morte de milhões, de uma violência que não dialoga com o lado animal, tão execrado e amputado. Ou seja, a guerra, o cenário mais violento, não tem a ver com o animal dentro do homem.

A violência animal é, muitas vezes, associada a uma violência natural, “aceitável” nesse universo; é uma violência que dialoga com a questão da sobrevivência, exercida apenas quando há necessidade. No Homem essa violência existe em estado de latência e a construção do Homem Moderno suprime qualquer gesto de violência, anulando espaços possíveis para a vazão dos impulsos violentos (ou animais) – as Touradas apresentam uma espécie de lugar onde essa violência é possível, permitida, onde o Homem pode dar vazão legítima aos seus impulsos primitivos. As tensões entre esses lugares – entre o permitido, o

possível, e o proibido, o cerceado – e as tangências também são temas recorrentes no movimento.

O Minotauro deixa de ser um monstro no sentido de criatura irracional, sem limites e impulsivo e se transforma em um animal domesticado, erótico, sensual, investido de um novo sentido.

O mito é revisitado de várias maneiras, mas dessa vez o Minotauro não é tratado, em momento algum, como o monstro terrível, prisioneiro do Labirinto e devorador de jovens virgens; no movimento Surrealista o Minotauro é mais humanizado, talvez até mais fragilizado, como nas ilustrações de Picasso, que o vemos cego ou “erotizado”, tomando vinho, deitado com uma mulher – quase uma aproximação com Dionísio.

De qualquer forma, todo movimento *avant-garde* é um movimento de ruptura, desestabilização e reorganização do mundo, da forma de ver e perceber – e é sintomático o surgimento desses movimentos no início do século XX, quando as novas tecnologias de produção de imagem, circulação etc já se encontram absorvidas, instaladas e difundidas. Sendo assim, são sempre movimentos que engendram certa dose de violência na sua gênese, possuem algo da ordem da destruição – apontar para o novo sem saber exatamente o que é esse novo é sempre correr risco; uma espécie de produção de devir. Não é exatamente apontar para um futuro e sim apontar para algo que ainda não é, para um lugar informe. É importante estabelecer a noção de Bataille de informe, de acordo com Rosalind Krauss.

A monstrosidade se dá no limite das experiências, quando há o excesso e a ausência no mesmo corpo, na mesma estrutura e a inserção ou insurgência do Minotauro dentro do movimento se dê talvez exatamente por isso, por ser uma figura – um monstro, um símbolo, um mito, uma fala – que administra, no mesmo corpo e tempo, o excesso e a ausência.

Krauss fala da besta que perdeu a cabeça, o lugar da razão. Breton, no Manifesto, nos fala que a única coisa autêntica que resta é a loucura – e a loucura abre lugares profundos, feridas se a expressão for mais contundente, como a morte, o delírio, a falta de (ou busca de um novo) sentido, todas essas figuras, lugares fazem parte ou dialogam com questões acerca da morte.

O Minotauro é o ser que engendra todas essas figuras, todas essas feridas se abrem no corpo do homem-bestas, metade touro metade homem; essas feridas se abrem e sangram, expondo o que há de mais abissal na existência, articulando imagens e narrativas que se davam apenas na imaginação; ou seja, o Minotauro torna visível, é a visibilidade em si.

Voltamos para Benjamin e o texto sobre Surrealismo, sobre um movimento que não lida com a Literatura e sim com a Experiência, ou com a palavra. Tomando o Surrealismo como uma espécie de movimento sinestésico, poder-se-ia pensar qual seria a experiência do Minotauro, o que ela engendra – quais narrativas, atravessamentos; em qual campo ela se desenha e se desenvolve; porque a criatura que evoca Homem e Animal no mesmo corpo, besta cruel e cega, ressurgiu na Europa, no início do século XX, no cerne de um movimento artístico *avant-garde* que trabalha com imagens de inconsciente, com a interpretação dos sonhos de uma recém inaugurada psicanálise, imagens dos sonhos, das experiências alucinógenas... o que seria uma possível experiência de Minotauro?

Após a Primeira Grande Guerra e a Guerra Civil Espanhola, o conceito de violência ganha novas dimensões. Talvez a monstruosidade seja deslocada da besta, do híbrido, para o homem, para o humano, demasiado humano. O Minotauro é, no fim dos jogos, um prisioneiro – tanto do Labirinto quanto da sua própria condição – e não mais do que isso; na Espanha e na França, ele surge como um ser possível, existente nas Touradas de uma forma simbólica; o Toureiro acaba se amalgamando ao Touro num jogo de possibilidades de corpos, as figuras se misturam, o Minotauro deixa o Labirinto e passa a transitar em uma Espanha

(em uma Europa) em ruínas; ele não é mais prisioneiro, o Labirinto é interno, é um jogo psicológico do Homem; a experiência do Minotauro remete, sim, ao lado animal, mas ao outro lado: não o lado cruel e perverso e sim o lado pacífico e domado; o lado sensual e erótico. Em Picasso – e em Masson – as narrativas do Minotauro abordam outro monstro, outra monstruosidade; o Touro irrompe como uma força geradora de vida, erotizado tanto nas ilustrações de Picasso quanto no quadro *Pasifae*, de 1937, de Andre Masson. Esse, especificamente, possui erotismo e violência intensos, retratando o delírio e a paixão da rainha pelo touro sagrado.

A bestialidade figura no movimento surrealista menos pela violência do ato e mais pelo não-senso das possibilidades de resultados, mais pelo abandono da razão e a entrega do corpo aos delírios, às fantasias eróticas; através da relação mulher-animal, explode a loucura que o movimento tanto investiga.

4.8.

Pianotauro

André Masson luta na Primeira Guerra em busca de uma experiência de morte – o êxtase da morte. De acordo com artigo de Martin Ries, “The Ecstasy of Discontent”, publicado na revista *Art & Dossier*, em 2002, Masson experimenta esse êxtase ao ser atingido no peito por uma bala; o ferimento, grave, acaba por produzir uma experiência traumática em Masson, que acaba transformando a dicotomia vida e morte no tema central de seus trabalhos, termos que constituem também espécie de estrutura análoga ao binômio visível-invisível: a vida como uma experiência visível e a morte como uma experiência invisível. Ries escreve sobre a proximidade de Masson e o Minotauro: He considered himself a kind of bestial Minotaur: the head has a bull's skull and horns, the body cavity contains the maze (RIES, 2002). Masson emerge como um artista essencial na análise de

como o mito é tomado de forma pessoal e afetiva por artistas engajados profundamente no Surrealismo.

Bataille elege o Minotauro por ser uma besta cega que erra no Labirinto, mas também por ser uma construção da ordem do informe: dissolução das distinções (KRAUSS, 1990). Através dessa estranha – e sintomática – eleição, Bataille produz assim uma das clássicas figuras do movimento, que engendra o homem e sua animalidade, sua força erótica, seu desejo – e denuncia, também, uma espécie de deslumbre e incompatibilidade com as novas forças que surgem nesse período. As forças de uma cidade estranha, labiríntica, na qual a circulação e produção de corpos adquire novos status e velocidades; um ambiente no qual o sujeito moderno se fragmenta, se perde, é afetado por pulsões de violência, novas regras de atenção, distração e desestabilização do próprio corpo. O Minotauro de Bataille é, assim, esse monstro urbano e clássico ao mesmo, paradoxo do tempo, do corpo, das tensões que esgarçam um homem dividido entre o sonho e a realidade.

No quadro *El Pianotauro*, de André Masson, 1937, pode-se ter uma experiência do estado informe da figura do Minotauro e seus possíveis agenciamentos e misturas imprevistas, como a fusão dos corpos de um Touro e um Piano.

Nessa imagem vemos um objeto que adquire *status* de animal; um animal que incorpora um piano – os corpos tanto do Touro quanto do Piano extrapolam seus limites, explodem, ultrapassam; um corpo é atravessado pelo outro, os dois se contaminando em uma terceira estrutura – um ser que não é Touro nem Piano e sim um híbrido surreal e monstruoso.

Na imagem há ainda a presença de uma mulher – Pasífae? – e percebemos o tom erótico da pintura: a mulher está envolvida em um empreendimento erótico com o monstro, sua atitude tranqüila de entrega contrastando com os movimentos violentos e invasivos do Pianotauro.

O gesto de *erotizar* um Piano através da fusão com o Touro faz parte do projeto Surrealista de fusões e hibridismos deslocados, produzidos pela lógica das sensações, do delírio (ópio, haxixe, absinto). Esgarçando as fronteiras entre realidade e imaginário, o Piano deixa de ser um objeto fechado, sólido, e sua potência, cor, tamanho, e latência erótica (há algo de erótico, sensual e até mesmo sexual na música, nos instrumentos) entram em contato com outras imagens e forças; o corpo sólido lentamente adquire a *idéia* de um corpo orgânico, e uma vez que o objeto inanimado é investido de carne, ossos, músculos, dentes e “alma”, passa a ser uma produção com potencial erótico e sensual. Masson investe, então, sua construção desse erotismo e potência, juntando o Pianotauro a uma mulher, num coito que engendra o Touro, a música, a mulher, e revela um outro devir – erótico, animal – do Piano, do Touro; descobre novas linhas de forças que atravessam as experiências e as descola do lugar comum, elevando-as a outro status.

Há ainda na imagem algo da ordem da pulsão de morte, da luta não realizada entre a mulher e o touro – uma luta que se transforma em relação, reposicionando a mulher como lugar de apaziguamento, lugar de conversões: provavelmente trata-se do ponto de escape.



André Masson, El pianotauro, 1937

No mito – nos fragmentos e colagens que resistiram e conhecemos – Pasífae é investida de uma paixão incontrolável pelo Touro Sagrado que Posêidon faz surgir do mar para Minos; a ira do deus dos mares funciona mais como uma maldição sobre a rainha. O desejo é tão intenso que não há barreiras, não há impedimentos; Pasífae pede a Dédalo que construa uma espécie de artifício, uma fantasia, para que ela possa juntar-se ao Touro, dar vazão ao desejo. Um dos aspectos que interessa ao movimento Surrealista é esse desejo delirante que não encontra obstáculos. Rosalind Krauss alude para essa questão:

Pode-se dizer do surrealismo que ele explorou a possibilidade de uma sexualidade não fundada sobre uma idéia da natureza humana ou do natural, mas ao contrário fabricada, urdida de fantasias e representações (KRAUSS, 1990, p. 200).

A relação entre Pasífae e o Touro se dá exatamente nesse lugar de fabricações, fantasias e representações. É um acontecimento da ordem da literatura fantástica, do improvável porém possível. Toda a lógica da sexualidade no Surrealismo se dá através de símbolos, fetiches, investindo as relações entre sujeito e objeto com movimentos eróticos, olhares desviados que transformam o alvo em alguma *outra* coisa, um estranho objeto de desejo – é esse olhar surrealista, transformador, que recai sobre o Minotauro.

É dentro desse lugar fabuloso de fantasias e fabricações mágicas que o Minotauro ressurgiu, investido de novos devires, apontando para o outro lado do espelho, convidando os condenados a entrarem no Labirinto, se perderem em suas galerias ora estreitas ora largas, paredes que mudam com as sombras, e um ruído (mugido?) constante e ameaçador que parece tocar no fundo da alma; após algumas voltas no Labirinto, imerso na solidão devastadora, não se sabe mais se o mugido (ruído?) vem de dentro do próprio corpo ou se há algum monstro a espreita, algum animal fantástico esperando à esquerda para devorar o Homem que ousa entrar no Labirinto e enfrentar a si mesmo.