

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Roberta Sendacz

Catherine Breillat e Georges Bataille

O ritual do impossível

MESTRADO EM FILOSOFIA

São Paulo
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Roberta Sendacz

Catherine Breillat e Georges Bataille

O ritual do impossível

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Filosofia, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Eliane Robert Moraes.

São Paulo
2008

Banca Examinadora

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora Eliane Robert Moraes pela cuidadosa orientação e liberdade na execução. A lista de pessoas que segue, não por ordem de preferência, nem de importância, assinala como as pessoas participaram desta tese ao longo do processo.

Assim, a Breda Beban, grande professora que me ensinou os pilares do cinema de qualidade, enquanto estive matriculada no curso de *Screen arts* em Sheffield. Desta relação de filmes, jamais me separarei.

À Silvana Nascimento, uma das incentivadoras do estudo de gênero, capaz de enxergar a temática com o desprendimento de uma profissional.

Renato Sztutman, entusiasta da proposta inicial de trabalho, quando apresentei a ele o cinema de Catherine Breillat e, imediatamente depois, trouxe-me o primeiro livro da diretora da França.

Agradeço a Fabio Diaz Camarheiro pela indicação de alguma bibliografia de cinema.

O estudo da obra de Georges Bataille seria impossível sem as leituras sistemáticas desse material com Juliano Garcia Pessanha, um pensador realmente abismal que me levou com Bataille a experiência intelectual do extremo do possível.

A leitura de *A Experiência Interior* também com Contador Borges revela um escritor não tão angustiado, mas certamente abatido pela realidade da França. A partir daí, Borges anuncia um autor sem olhos nem pensamentos, apresentado igualmente pela vasta bibliografia sobre autor que me forneceu.

O poeta José Feres Sabino, cuja proposta é remetida ao idealismo, foi uma grande interlocução, potencializada ao se deparar com o pensamento do desejo. O intercâmbio na leitura de D.H. Lawrence e a revisão de textos foram encantadores.

Jorge Cabelo, uma amizade recente, o lado mais “sujo” da pesquisa, isto é, a prática do sadomasoquismo que no cinema de Breillat, entretanto, aparece estilizada.

Agradecimento às amigas de sempre, Tatiana Bacic-Olic, Sofia Naves e Joyce Pascowitch, e a tantos outros amigos e famílias inteiras as quais admiro.

Com especial carinho, agradeço Suzana, minha mãe e Moshe, meu pai, que me incentivaram a ter coragem de fazer a dissertação desde o início.

Por fim, ao Leandro.

Resumo

Cotejar as obras da cineasta Catherine Breillat e do filósofo Georges Bataille é o objetivo deste trabalho. Sendo autores nascidos em épocas diferentes, e alocados em distintas áreas do conhecimento, o pensamento de Breillat se apresenta na forma de filme e o de Bataille na da escrita. Por tal razão, o diálogo que aqui se propõe é de fundo temático. Toma-se como eixo central o privilégio da visada erótica nos dois autores, partindo da concepção batailliana de que “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites”. Porém, ainda que para ambos a união dos corpos corresponda à violação das identidades, a presença do personagem feminino nos filmes de Breillat faz essa concepção ser atravessada por uma problemática rara do gênero e do amor. O exame de tais particularidades permite circunscrever pontos de contato intensos, mas também distinções significativas entre as duas eróticas.

Abstract

This paper sets out comparisons, differences and affinities between the works by Catherine Breillat, the movie maker, and by Georges Bataille, the philosopher. As authors who were born in different times and engaged themselves in different areas of knowledge, Breillat's thoughts are expressed through motion picture and those of Bataille in the form of writing. This is the reason why the dialogue implied in this paper has a thematic background. The privilege of both authors' erotic view is used here as the central axis, starting from Bataille's idea that the "sense of eroticism is the fusion, the suppression of limits." However, though both see the union of the bodies as corresponding to a violation of the identities, the presence of the female character in Breillat's films permeates such conception with a certain rare complexity concerning gender and love. The analysis of such particulars opens up the possibility of marking out not only strong points in common, but also significant distinctions between the two eroticisms.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - Bataille e Breillat, uma aproximação	3
1.1. A pornógrafa	3
1.2. Le papier	10
1.3. Filme de mulher	12
1.4. Pré-virgens	16
1.5. Homem do impossível	17
1.6. Influências	26
1.7. Georges Bataille e Catherine Breillat, lado a lado	29
Capítulo 2 - A negação do melodrama	34
2.1. As inserções do feminino	35
2.2. Melodrama masculino	39
2.3. Os contrários no cinema	41
2.4. Prisão da realidade?	43
2.5. O “não-saber”	44
2.6. Cassavetes	48
2.7. Gestos no teatro	49
2.8. A <i>star</i>	49
2.9. Lágrimas	52
2.10. Pequena morte	55
2.11. Imanência	57
Capítulo 3 - O impossível como ritual	60
3.1. A dádiva do corpo	62

3.2. Sociedades secretas	64
3.3. Suspensão	66
3.4. A mulher histórica	69
3.5. Destruição da palavra difícil	70
3.6. Afastamento	72
3.7. O absoluto	82
Conclusão	92
Bibliografia	94

Introdução

Aproximar, cotejar, distanciar e estabelecer afinidades entre os trabalhos de Catherine Breillat e Georges Bataille é objetivo deste trabalho. Mas não deixa de ser também quase uma tentativa injusta. Isso porque, além de serem autores nascidos em épocas diferentes, eles se alojam em áreas do conhecimento distintas. Assim, poderíamos dizer que o pensamento de Breillat será sempre na forma de filme e o de Bataille na da escrita.

Ao invés da ficção, tomamos como a referência de Georges Bataille ao pensamento de Breillat sua obra mais filosófica e, de certa forma, ambígua. Trabalhamos com a possibilidade de a realizadora ter se apropriado não de uma obra específica mas talvez da totalidade de um pensamento que trata do erotismo como tema central.

Na primeira parte do trabalho, tratamos de levantar as produções de ambos os autores, tais como suas principais influências, ambas relacionadas ao pensamento do século XVIII francês. O mais desafiador nesta tarefa de contrapor os dois pensamentos é o fato de se tratar de uma reconstrução ao mesmo tempo biográfica e bibliográfica.

Catherine Breillat viveu na França dos anos 60, e embora não tenha sido formalmente filiada ao movimento feminista, seu pensamento dá uma centralidade à mulher. Diz a cineasta: «J'ai 12 ans, je suis une petite fille atrocement sage et une adolescente révoltée. Ces femmes de Bergman, je les appellerai longtemps « serpentines ». Elles concilient l'appartenance à un monde puritain rigide où elles font figure d'icônes fières de l'être dans la duplicité de l'absolu contraire»¹.

Georges Bataille, por sua vez, vivenciou toda a difusão do pensamento surrealista e socialista na França. Como o amigo Michel Leiris e alguns de seus contemporâneos ligados ao movimento capitaneado por André Breton, ele cultivou a leitura de autores como Sade e Nietzsche, que lhe abriu as portas para uma atitude intelectual e biográfica ligada ao desregramento. A essa disposição ele deu o nome de “experiência interior”, em que “o homem se põe inteiramente em questão”.

¹BREILLAT, Catherine, *Hommage à Bergman*, Le film que m'a inventée, Cahiers du Cinéma, n. 582, Parution Setembre 2003, p. 66/67.

O capítulo 2 vai introduzir uma questão prioritária na compreensão das duas obras, ou seja, a presença das lágrimas, sendo também abordada por Bataille, em especial no livro *Les Larmes d'Eros*. Investigamos o tema a partir da noção de gasto improdutivo, conceito capital em Bataille, além de explorarmos a relação entre lágrimas e melodrama, tendo em vista o elemento romântico na obra de Breillat. Vale dizer que amor e erotismo relacionam-se bem mais intensamente na obra de Breillat do que naquela de Bataille.

O terceiro capítulo busca reaproximar Breillat e Bataille por meio da ficção, tendo em vista o postulado de que o homem deve se afastar para construir a própria existência. Tanto na obra de um como na de outro, esse afastamento relaciona-se com a morte (metafísica) e o erotismo (sagrado).

Para ambos, tal afastamento implica estar fora do ambiente da sociedade, pois o erotismo guarda segredos, como toda atividade socialmente não aceita. Bataille, por exemplo, supõe certo retorno do homem à natureza, esquecida pela civilização. Breillat, igualmente, mostra sua predileção pela mesma idéia, refletida na forma de locação em seus filmes. A importância da reclusão, para ambos, sugere que o lugar vazio representa o grande silêncio da existência.

Terminada esta breve apresentação, só me resta reiterar que a aproximação entre os pensamentos de Catherine Breillat e Georges Bataille, não obstante ter revelado inúmeras dificuldades, constitui-se em um desafio instigante, do qual este trabalho representa um primeiro testemunho.

Capítulo 1- Bataille e Breillat, uma aproximação

1.1. A pornógrafa²

É com atitude bem-humorada que Catherine Breillat lida em seu trabalho com o tema favorito: o universo do erotismo e suas possíveis co-relações, até mesmo as menos óbvias ou exploradas pela indústria da pornografia. Assim, para Breillat, o erotismo relaciona-se com ritual, violência e, como consequência última, com a morte e sua dimensão espiritual, dependendo do filme. Isso configura um erotismo por vezes inserido no âmbito da filosofia, sem, no entanto, apresentar-se na forma de uma teoria; a possibilidade que o cinema da escritora e diretora ofereça ao espectador outra compreensão, senão aquela literal ou realista, em relação ao que se vê. Seus filmes mostram a beleza grotesca do sexo-, ainda que estetizado-, e faz dele uma complexa rede de diálogo entre indivíduos. Para a autora, a sexualidade é a questão central no universo³.

Catherine Breillat nasce no dia da queda da Bastilha, em 14 de julho, no ano de 1948, na cidade de Bressuire. Filha de pai médico e mãe dona-de-casa é a segunda criança do casal. Sua irmã mais velha, Marie-Hélène, é de 1947. Sempre amigas, as duas irmãs divergem apenas nas brigas corriqueiras de infância, na escola e no gosto pelo cinema⁴. Marie-Hélène, por exemplo, destaca-se nas matérias humanísticas, enquanto Catherine se dá bem em matemática. A cineasta dizia que sua mãe levava uma vida burguesa, também na escolha pelos livros preferidos; o pai, por sua vez, mostrava-se demasiado paternalista. A relação de Breillat com a família aparece como pano-de-fundo em *Le Suprail*, livro seu terceiro romance, publicado em 1974, que servirá como base para *Une Vrais Jeune Fille-*, seu primeiro filme.

² Neste trabalho não nos alongaremos na diferenciação entre os termos “erotismo” e “pornografia”. Em *O que é pornografia*, Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz sustentam que não é possível delimitar tal diferença em juízos puramente estéticos. Por outro lado, Catherine Breillat (*Cineaste magazine*, vol. XXV, 1999), enxerga os filmes pornô como se retirassem o sexo da dignidade humana. Assim, apenas reintegrando-os nesta esfera é possível filmar cenas sexuais, ainda que “depravadas”.

³ Em entrevista transmitida pelo DVD *Brève traversée*.

⁴ Marie-Hélène chegou a trabalhar como atriz do filme *Tapage nocturne* de Catherine. Ainda jovem, é bem-sucedida no papel de comediante. Também trabalhou em, entre outros, *O Último tango em Paris*.

As irmãs Breillat se mudam para Paris, depois de Catherine já ter consolidado o gosto pela leitura-, que começa aos seus treze anos de idade, quando frequenta, por recomendação da mãe, a Biblioteca de Niort. À época de faculdade, matricula-se, com a irmã, em um curso de línguas orientais, para o qual Catherine se dedica menos, pois já deseja ser cineasta, aos doze anos de idade. Aos 16, começa a escrever com seriedade, partindo daquilo que lhe vem à cabeça.

Em seu primeiro romance profissional, *L'Homme facile* (1965), está demarcada a constante presença da cama como lugar de combate entre um casal⁵. Esse tema corriqueiro na obra da cineasta vai comportar a relação do amor e do desejo com a morte, o seu afastamento e, daí, a associação direta com o erotismo – laços que compõem o quadro constante de relações descontínuas e contínuas na idealização do casal.

Breillat, assim, dedica-se desde cedo à leitura e ao próprio fazer literário, antes mesmo de ser conhecida como realizadora de cinema. A situação familiar do casal, tal como a relação com as filhas volta ao longo de sua carreira, como em *À Ma Soeur* (2000), em que uma mãe em férias demonstra preocupação e rigidez com as filhas, enquanto o pai coloca seus afazeres à frente da família.

O livro seguinte da cineasta, *Le silence, après* (1970), traz um homossexual masculino no papel protagonista. Na obra, o personagem sai por *toilettes* francesas em busca de companhia. Uma personagem feminina, no entanto, surge na história para desviar a atenção do protagonista ao se apaixonar por ele. O tema da distância entre homem e mulher, centro desta obra, vai reaparece em nova forma de incompatibilidade em *Anatomie de l'enfer* (2003), uma correspondência direta ao livro. O encontro entre os dois personagens se dá neste segundo momento dentro de um lavabo onde a atriz Amira Casar tenta cortar os pulsos depois de flagrar dois homossexuais masculinos em uma cena de sexo oral. A associação entre os acontecimentos ocorre simplesmente pela seqüência de fatos e planos que sugerem a tentativa do ferimento.

A cineasta, de acordo com biógrafos, inicia, a partir de 1976, a série que virá a se transformar na “trilogia da virgindade”, composta pelos filmes *Une vraie jeune fille* (1976), *36 Fillette* (1987) e *À ma soeur!* (2000). Em comum, entre eles, há o tratamento da vida de adolescentes curiosas por experimentar o sexo e, que, por isso, se afastam de suas famílias

⁵ CLUZOT, Claire, *Indécence et Pureté*. Paris: Cahier du Cinéma Édition, 2004, p. 24.

para fazer prevalecer o desejo, seja nos trilhos de um trem, como no primeiro, em um motel ou numa *boite*, de acordo com o segundo, ou via estupro, o que ocorre no filme de 2000.

As personagens virgens só vislumbram o mundo do sexo. Poderíamos identificá-las como virgens “poluídas” na imaginação e brancas por fora, tanto no sentido clínico da virgindade, quanto na apatia às vezes pálida, que na realidade visa destituir qualquer palavra de ordem e proibição.

Outro trabalho de Breillat, *Tapage nocturne*, 1979, narra a história de uma cineasta em crise⁶. Solange aparece descontente com o filme que acaba de montar, como com o marido, os amantes e outros aspectos de sua vida. Trata-se de um movimento perpétuo de sofrimento, em que o amor, novamente, é um estado constante de instabilidade. Doze anos depois, *Sale comme un ange*, cujo roteiro foi escrito em apenas quinze dias, reflete uma instabilidade da própria direção. Maurice Pialat, o seu co-realizador, mostra-se insatisfeito com a trama do relacionamento entre dois policiais.

Um traço que se repete no trabalho de Breillat é a postura da mulher em lágrimas, que escapa, no entanto, da tragédia construída pelo melodrama. Aparentemente, o choro se manifesta na forma de excesso, por exemplo, na perda da virgindade, em assuntos que a ela parecem trágicos, como brigas com o namorado, ou ainda o choro como forma de preenchimento, como ocorre em *Sex is comedy*. Nesse caso, a atriz de um filme que se passa dentro de outro sofre as implicações do ter de relacionar-se com um ator desconhecido. A personagem da diretora recomenda a essa atriz que ao menos não chore lágrimas vazias, mas, sim, outras de amor-, mesmo na adversidade. Uma possível segunda categoria de lágrimas aparece como tristeza profunda, o *Romance*. A diretora inicia o filme com a própria personagem em prantos, justificado pela falta de desejo de seu namorado. Outra manifestação é mais óbvia e se remete à dor física, decorrente de uma sessão de sexo sadomasoquista.

Em *Parfait amour* (1995), Breillat trabalha o sofrimento da personagem Frédérique, entregue à paixão de um amante mais jovem. Parte das dificuldades do relacionamento parece ser o conflito de diferença de idade e a vida dispare marcada pela rebeldia de Christophe. A consequência é o final trágico, em que, no caso, a morte não passa pela transcendência.

⁶ Acreditamos que em outro momento a personagem Solange inspirará a personagem Jeanne no filme *Sex is comedy* (2002).

A crítica enxerga o trabalho seguinte de Breillat, o filme *Romance* (1999), como escandaloso. A extra-conjugalidade de uma jovem mulher é tratada no plano da fantasia da realização de seu desejo. A personagem feminina, de acordo com a própria diretora, estaria em busca não só do amor, mas do desejo de seu namorado. *Romance* conta com a colaboração do diretor de fotografia grego Yorgos Arvanitis e é a simulação de um tipo de ritual que leve à experiência erótica em seu extremo-, radicalizando-a.

O filme *À ma soeur!* é lançado enfatizando a relação entre duas irmãs que se distanciam não só pela idade, mas por diferenças de temperamento e físicas. Estas últimas, por exemplo, tornam-se importantes para o contexto da narrativa, pois a adolescente mais atraente é quem perde primeiro a virgindade. Anais, a mais nova, doze anos, é pouco atraente e acaba por concentrar o seu prazer em testemunhar Elena em pleno ato sexual.

Para *Brève traversée* (2001), um filme para televisão, a diretora pretendia escolher para o papel principal uma atriz que fosse sócia de Romy Schneider (1938-1982). Nas dependências de uma balsa que faz a travessia noturna entre Saint-Malo e Portsmouth, Thomas, um garoto virgem e menor de idade, conhece Alice, uma jovem mulher que se diz recém-separada do marido. No filme, ocorre uma inversão de perspectiva por parte da cineasta, ao retratar, pela primeira vez, a virgindade de um homem. A personagem feminina apresenta respostas prontas para o anseio do homem. Acredita na submissão imediata de uma mulher que logo decide estar com o sexo oposto. Durante o tempo em que se divertem, na travessia, a conversa se dá em uma atmosfera de sedução-, e de sexo sem o conforto e a amizade de uma primeira vez.

No ano seguinte, Catherine explora o humor, um elemento essencial em seus filmes. Em *Sex is Comedy* (2002) a atriz escalada deve fazer o papel de uma *meteuse-en-scène* de um filme — que está dentro de outro. Para Breillat, esse trabalho é exemplo de que todo autor faz, de certa forma, uma ficção de si. Ainda assim, a diretora nega traços autobiográficos. Jeanne, a personagem, quer que seu trabalho saia impecável, mesmo em meio à dificuldade de sua equipe rodar uma cena de sexo. É inevitável a comparação com *La nuit américaine* (1973), de François Truffaut — outro filme dentro do filme, onde a vida do elenco se mistura com a dos personagens. *Sex Is Comedy* aborda problemas de relacionamento entre pessoas que trabalham juntas.

Em *Anatomie de l'enfer* (2003) reaparece a elaboração de temas erotismo e morte, como formas de transcendência. Um dos personagens, um homossexual masculino, é contratado para observar uma moça, em situações de muita intimidade. Durante quatro noites, ele é uma testemunha que não se choca. O final, entretanto, é inesperado, ele a arremessa de um penhasco na praia. De acordo com Breillat, ele a mata ao perceber o possível nascimento do amor⁷. A diretora assume que o ator Rocco Siffredi possui algum traço de sua personalidade⁸.

Catherine Breillat busca inspiração para o seu trabalho em leituras que realizou durante a juventude. Recorre não apenas à trajetória surrealista, mas também à origem intelectual do movimento. Debruça-se igualmente sobre a obra de Marquês de Sade, cujos livros tornam-se acessíveis na França, apenas em 1968-, pois até então são leitura clandestina. A obra de Sade parece fazer jus ao momento de vontade libertária dessa década, sobretudo na França.

Como outro expoente da vanguarda européia, a cineasta lê *Les Chants de maldoror*, de Lautréamont. Nascido em 1846 e morto vinte e quatro anos depois, o autor é adotado por surrealistas na década de 1920, tendo igualmente influenciado os poetas simbolistas. Na pintura, o pensamento do jovem chega à Max Ernst e Salvador Dali, sob forma de violência, crueldade e perversões, traços que vão estar presentes nos trabalhos de Breillat.

Freud é outro entre os autores prediletos da realizadora. Esta relação, entretanto, parece ser ambígua, pois Breillat diz-se contra a psicanálise-, ainda que não cultivasse leituras antifreudianas, como talvez o façam Susan Sontag e Luce Irigaray. Breillat trabalha no universo freudiano-, ao explorar temas como o poder fálico, a exploração sexual das mulheres, a cultura patriarcal, a uniformidade do discurso masculino -, porém de sua maneira. Como cineasta, é inegável a sua relação com o visual e o desprendimento com o texto de referência. Para ela,

As imagens são míticas às vezes.⁹

⁷ CLUZOT, Claire, op. cit., p. 162.

⁸BURDEAU, Emmanuel. "Anatomie de L'enfer de Catherine Breillat". Paris : *Cahier du cinéma*. Paris, v. 586, março, 2004, p.53 e 54

⁹ CLUZOT, Claire, op. cit., p. 149.

No campo das imagens propriamente dito, Breillat demonstra afinidade com a obra do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershoi (1864-1916), sobretudo pelas telas das cores preta, marrom e cinza, onde as personagens aparecem sensuais, retratadas pela nuca e por *nuances* da face.

O contato com o trabalho de Luis Buñuel se dá por meio do filme *Viridiana* (1961), pelo qual o aluno de Salvador Dalí mostra seu inconformismo com a sociedade, por meio do retrato de uma noviça de apaixonada pelo tio. A imagem do canivete na forma de crucifixo provoca a religiosidade da época.

A máxima trilogia desafiadora do erotismo, da religião e da morte reaparece em *O Império dos sentidos*, de Nagisa Oshima. O filme é a prova de que a obra de Georges Bataille pode inspirar os pensadores do cinema. É possível relacionar, o cinema de Oshima com o de Breillat-, guardadas as diferenças entre as culturas, oriental e ocidental e o caráter político dos filmes de Oshima, em uma sociedade japonesa recuperando-se da guerra.

Outros elementos relevantes ao cinema de Breillat aparecem em *Baby doll* (1956), de Elia Kazan-, que vira referência para *36 Fillette*. A cena da menina deitada em trajés mínimos e provocantes é reforçada por seu dedo na boca, e suas feições de ingenuidade. A personagem sensual vira uma metáfora no cinema de Hollywood, para enaltecer o pós-guerra —, a crise, as mudanças e a adaptação ao novo estilo de vida.

A tentativa de seguir um pensamento intuitivo, substituir o racional, pela fantasia, é reconstruída sessões de filmes de Ingmar Bergman. De acordo com a cineasta, o sueco é o primeiro grande cineasta de sua vida. Pelo seu pensamento, um filme deve ser feito, apenas quando existirem demandas para tal, e não por uma necessidade apenas comercial.

Em seu primeiro livro, Breillat se debruça sobre o tema do erotismo e da morte via cultura japonesa, vista pelo escritor e teatrólogo Yukio Mishima¹⁰, em seu filme *Rites d'Amour et de Mort*, no qual propõe a solução do *hara-kiri*¹¹. Mishima é um grande leitor de Georges Bataille.

Uma primeira aproximação do trabalho de Georges Bataille e Catherine Breillat faz-se possível a partir do pensamento em *A Literatura e o Mal*¹². Nele, o francês trabalha a questão da lágrima.

¹⁰ O paralelo entre as obras de Bataille e de Mishima, ainda que tratem uma do ocidente e outra do oriente, passa pela idéia da relação entre o erotismo e a morte-, tal como no pensamento de Nagisa Oshima.

¹¹ *ibidem*

¹² BATAILLE, Georges, *A Literatura e o mal*. Lisboa: Vega, 1998, p.185

O cume da emoção comunicativa e da comunicação.

É necessário, assim,

Deixar de lado o aspecto mais profundo da comunicação que se deve à significação paradoxal das lágrimas.

Por este pensamento,

as lágrimas substituem as palavras¹³.

Outra inspiração, bastante contemporânea, é a da fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, e seu trabalho de retratar a mulher dentro da sociedade norte-americana. Dentre as fases da obra de Sherman, —, especialmente a do início da década de 90 -, há imagens escatológicas, sobre o sujo, o podre, o renegado, o excremento, o sangue menstrual, o vômito entre outros abjetos¹⁴. Essa tentativa reflete a revelação do mundo interno dito feminino-, contra aquele externo, marcado pela aparência e pelos cosméticos. A idéia não é negar o abjeto no mundo interno do homem-, onde ele é igualmente presente, mas evidenciar o contraste na mulher. A artista valoriza as vísceras. O horror é embelezado. Catherine Breillat também possui leitura própria do que aparece e do oculto na personalidade feminina.

1.2. Le papier

A inclinação artística de Breillat faz-se perceber quando a cineasta tem 20 anos, em 1968, e tem certeza que o cinema onde mora a sua reflexão. É, entretanto, por meio da

¹³ O choro, a angústia e o riso, supõem-se, fazem parte do domínio do homem que parte para a experiência interior, minuciosamente descrita por Georges Bataille. A busca ao extremo do possível (ver nota 50 neste trabalho) o deixa praticamente nu. Pressupõe-se alguém que segue de malas vazias, pois o território descrito pelo pensador, descarta as palavras e o conhecimento do mundo da racionalidade.

¹⁴ BOIS, Yve-Alain e Krauss, Rosalind, *Formless a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 238-245 e KRAUSS, Rosalind, *Cindy Sherman 1975-1993*. Nova York: Rizzoli Books, 1995, p. 192-195

escrita que ela começou histórias. Apesar de o primeiro livro publicado pela cineasta e escritora ser *L'Homme facile*, é preciso dizer que Breillat já havia se aventurado a escrever durante brincadeiras desde os 12 anos de idade. Pequenos poemas e canções, guardados em um livro de recordações.

Em *L'Homme facile*, Breillat não parece contar nenhuma experiência de sua vida, mas algo fruto de sua imaginação, segundo consta em sua biografia¹⁵, e na contramão da literatura erótica na época –, a exemplo de Pauline Reage e Régine Deforges, que narram experiências próprias. Como sua obra é lançada em um período tanto tenso quanto interessante da França, o trabalho de Breillat contribui para esse pano de fundo, em favor da liberdade de expressão. Apesar da característica da época ser de conquistas coletivas por parte dos jovens, a francesa está, em outra realidade, aquela da arte que faz.

A política, as agitações estudantis não me dizem respeito. *L'Homme facile* é minha revolução em mim.¹⁶

Sob o manto Surrealista, reerguido na França e em voga entre os jovens da época, o primeiro livro de Breillat parece ser escrito pela técnica que se convencionou chamar, na década de 1920, a partir de um conceito de André Breton, de “automática”. O curioso desta primeira publicação é que nela já se encontra a temática da obra de Breillat: o sexo ligado à violência e, em última instância, à morte, perpassado por temas derivados como a transgressão, o ritual e o excesso.

A partir deste ponto seguem as publicações de outros nove livros, muitos deles transformados posteriormente em filmes, como *Le soupirail* (1974), que dois anos depois vira roteiro de *Une vraie jeune fille*, retratando a vida de Alice em visita à casa dos pais.

Tapage nocturne (1979) é título de livro e filme de Breillat: a história da vida de um casal sob o leito da crueldade do real; o amar, sem de fato amar; o instável e o mutante. *Sale come un ange* (1991), baseado em *Police* (1985) é outro filme que se origina da adaptação de uma obra breillatina. Em 1987, é lançado em livro e em filme, *36 Fillette*, um trabalho bem-sucedido nas telas— que é até então o esforço que a cineasta ainda não tinha

¹⁵ CLUZOT, Claire, op. cit., p. 21.

¹⁶ Idem. Entrevista de Cluzot com Breillat em 2001, p. 25.

visto reconhecido pela crítica e pelo público —, que narra a vida de uma garota pré-adolescente, que se envolve com um homem na fase dos 40 anos de idade.

Por fim, a partir de *Pornocratie* (2001), surge o conteúdo de *Anatomie de l'enfer* (2003). À época, Breillat gostaria de ter feito a adaptação de *Maladie de la mort*, de Marguerite Duras. Como não obtém o direito para fazê-lo, porém, cria uma história parecida: a mulher que paga ao homem para sexo, e não vice-versa, como na obra de Duras. Da mesma forma, a inversão serve à troca de papéis no universo estabelecido da prostituição feminina. O dinheiro para Breillat parece ter, no entanto, menos poder de compra que na realidade e sua troca por um serviço não significar exatamente “venda”, mas afirmação de uma fantasia.

Quando entra para o campo do cinema, em 1976, com *Une vraie jeune fille*, Breillat passa a exercer três atividades: escrever livros, roteirizar e dirigir filmes. A francesa, a bem dizer, carrega a herança do “cinema de autor”, como o movimento da Nouvelle Vague de seu país. Isso pressupõe a produção de filmes autorais que refletem diretamente o pensamento do diretor —, algo que muitas vezes se distancia do cinema clássico e de mercado norte-americano¹⁷. Breillat então se ocupa de funções que extrapolam as de um diretor, unicamente, nas quais há uma maior divisão do trabalho, conforme as tarefas disponíveis para a realização do filme¹⁸. Nos moldes do cinema francês, as funções se acumulam nas mãos do diretor, o que possibilita a realização do trabalho mais personalizado.

A coletânea *Le livre du plaisir* é organizada e lançada por Catherine Breillat, em 2000. Dentre os autores, destacam-se os contemporâneos Virginie Despentes e Erica Jong, além de Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, Pauline Réage e Margerite Duras.

1.3. Filme de mulher

¹⁷ Por meio de uma concepção talvez filosófica e que esteja de acordo com a linha de pensamento de Georges Bataille, podemos entender como clássico, o cinema cuja autoria se dilui na história por uma forma de padronização. O cinema dispensaria assim uma autoria, enquanto aquele do autor francês estimularia a busca de procedência de uma obra, por meio da diferença. Essa noção pode ser preconceituosa sob o ponto de vista do cinema europeu que veria na forma clássica uma unidade. É pertinente reforçar, portanto, a identidade do cinema americano de acordo com a escola de cada diretor.

¹⁸ Apesar de Catherine Breillat trabalhar essencialmente sobre o material que colhe e produz, a cineasta se envolve em alguns projetos alheios aos seus, como os filmes *Milan noir*, de Ronald Chamah, *La Nuit de L'océan*, de Antoine Perset, e *L'Aventure de Catherine C.*, de Pierre-Jean Jouve, além de outros trabalhos de adaptação para a televisão.

É inevitável partirmos para uma reflexão do cinema de Breillat, derivada do pensamento feminista. Este pensamento é acolhido e, simultaneamente, refutado por Breillat. Isso porque suas personagens femininas podem se distanciar de outras engajadas politicamente e cientes das reais conquistas femininas-, apesar de a própria diretora ter vivido à década de 60, na França.

Certamente, o aparente feminismo a florado nos filmes de Breillat, não vem do pensamento de Bataille. Entenda-se então por feminismo, algo de pessoal, que se configure como um feminismo à la Breillat-, e diferente de movimentos políticos de libertação feminina, da década de 1960.

Fui feminista antes da hora e isso não teve nada a ver com as lutas político-sociais.¹⁹

No auge dos movimentos estudantis, Catherine Breillat, na época com 20 anos, solidariza-se com a temática que vira objeto de sua reflexão. Apesar dessa identificação, a cineasta se concentra mais nas subjetividades feminina e masculina, e menos em manifestações externas e objetivas. É possível denominá-la, então, uma neo-feminista²⁰ mas, ainda assim, trata-se de uma visão parcial, já que não há uma definição clara sobre o pós-conceito. O feminismo, Breillat afirma, ofusca a manifestação verdadeiramente artística, uma vez que a política esconde a arte que é, para ela, uma atividade subversiva²¹. Assim, a cineasta fala do homem e da mulher, sob o ponto de vista de suas diferenças. São pessoas que não se entendem e morrem de amor e incompreensão. Não existe alternativa para amar e desejar mais que um homem ou uma mulher. Morre-se na fixação do desejo da primeira pessoa escolhida. O outro sexo acentua tanto oposição e dificuldade, quanto condição única de direcionamento do desejo. As personagens femininas vivem desse amor-, erótico para o qual não há alternativa ao sofrimento de não possuir. Por outro lado, o pensamento de Bataille não se pronuncia a partir de uma questão de gênero: as diferenças não são marcadas a priori pela questão da distância entre um homem e uma mulher, mas talvez pela forma indiferenciada de aproximações-, nesse caso, não necessariamente

¹⁹CLUZOT, Claire. op. cit. p. 165.

²⁰VASSE, David. *Catherine Breillat – Un Cinema du rite et de la transgression*. Paris: Éditions Complexes et Arte Éditions, 2004, p. 23.

²¹ CLUZOT, Claire, op. cit., p. 165.

eróticas. Aquilo que parece se assemelhar a uma grande confusão de sentimentos e desejos é, na realidade, cercado pela organização que inverte o sentido das liberdades conquistadas na década de 1960. O desejo e o amor paralisam a emancipação. A diretora segue, portanto, a seu modo, diretrizes artísticas e comportamentais da jovem mulher contemporânea-, sua principal fonte de pesquisa. Dessa forma, estabelecer correlação entre as obras de Bataille e Breillat faz sentido desde que se possam enxergar sutilezas nessa aproximação. A assinatura, por exemplo, será uma questão central para entendermos a existência de um e de outro-, e do gênero. A começar, o pensador desfalece na experiência do escrever²².

No caso de Breillat, entretanto, é possível acentuar a questão da presença de uma realizadora de cinema-, e não outro realizador do sexo masculino-, que nos remete ao seu nome. A pensadora Judith Butler elabora esse tipo de distinção, em *Gender trouble*, um tema clássico que remonta a época da publicação de *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, em 1949. Nessa oportunidade, a feminista francesa celebra a pergunta: nascemos ou nos transformamos em uma mulher? Apesar de a cineasta ser especialista no assunto, diz não se preocupar com a origem de um e de outro,

Não sou do tipo que reflete filosoficamente ‘o que é um homem?’, ‘o que é uma mulher? Isso não me interessa, porque eu não sou militante (feminista)²³.

A argumentação consistente a respeito da natureza do sexo que se apresenta por trás do papel e da caneta e que questiona, portanto, se a obra tem um agente feminino ou masculino, permanece polêmica. A pergunta se mantém, há textos de mulher divergentes dos textos de homem? Judith Butler oferece o pensamento da conceituada feminista Monique Wittig que afirma não acreditar em uma escrita puramente feminina²⁴. Catherine Breillat não deve partilhar dessa afirmativa ao afirmar que, ao menos no cinema, os olhares femininos e os masculinos são completamente distintos. Durante uma conversa com

²² Esse movimento metafórico pode ser detectado como fruto da própria experiência interior que o transpõe ao mundo onde não existe nem o nome nem o rosto. Uma compreensão mais teórica nos remete posteriormente a Michel Foucault, ou, se ficarmos com a escrita de Bataille, encontraremos alguns pontos de contato com o misticismo e as filosofias orientais.

²³ CLUZOT, Claire. op. cit., p. 165.

²⁴ BUTLER, Judith, *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 49- 50.

Roberto Rossellini, a cineasta constata que a visão feminina leva vantagem em relação à masculina:

A mulher inclui o ponto de vista da vergonha, o qual o homem é incapaz de mostrar. Quando você é mulher, deve dizer coisas que nunca foram ditas antes. Você pode ver como essas coisas que nunca transpareceram dentro de cada um, é porque foram apagadas²⁵.

Questionada sobre o enquadramento de sua obra nos limites de um gênero cinematográfico, Breillat diz-se abandonada, sem colegas de uma mesma família de trabalhos²⁶. Se há, entretanto, alguma vizinhança, ela está no cinema homossexual ou o *queer movie*. Não se tratam de todos os filmes, mas principalmente daqueles de Rainier Fassbinder, nos quais, o desejo se manifesta desde o olhar das personagens, conforme sua resposta. A relação com esse tipo de cinema se dá porque os sentimentos do homem gay teriam proximidade com o das mulheres. Assim, como no *queer movie*, torna-se transparente aquilo que socialmente deve se calar. No caso de Breillat, porém, a transparência é bastante estetizada-, às vezes como em um sonho ou na literatura.

Outra ramificação que tem sua fonte de representação na mulher apresenta-se no cinema feminista, que pode ser uma especificação bastante vaga²⁷. A cineasta norte-americana Liza Johnson inclui em um artigo sobre o cinema clássico feminista, o primeiro filme de Catherine Breillat, *Une vraie jeune fille*. De maneira geral, Johnson observa com frequência a postura da mulher de cabeça baixa e rosto de envergonhado, quando em situação de intromissão ou submissa ao homem²⁸. É pertinente a refletir se as cenas da vergonha ou da submissão fazem parte das possibilidades de representação das personagens de Breillat, ao questionarmos a própria condição da mulher em relação ao homem. A vergonha feminina, por exemplo, parece fazer parte desse repertório de emoções, apesar de

²⁵ SKLAR, Robert, "A woman's vision of shame and desire" in: *Cineaste* 25. Nova York: 1999, p. 24- 6.

²⁶ JOUSSE, Thierry et STRAUSS, Frédéric, "Entretien avec Catherine Breillat", in *Cahier du Cinema*, 445, junho 1991, p.78.

²⁷ Para citar um exemplo importante desta manifestação, o cinema de Chantal Akerman, apresenta restrições formais à presença masculina, já no exercício de domínio da câmera, que mostra exclusivamente o ponto de vista da cineasta. O equipamento é posicionado de forma a atingir sua própria altura-, mais baixa que a de um homem. A imagem, logo, é tão alta quanto for sua estatura. Se há um casal conversando, por exemplo, o plano é sempre enquadrado em ambos, para marcar a presença do homem também capturado pela câmera-, e não com o controle dela. FOSTER, Audrey Gwendolyn, *Identity and memory- The films of Chantal Akerman*, , Wiltshire: Flicks Books, 1999, p.32.

²⁸ JOHNSON, Liza, "Perverse angle: feminist film, queer film, shame" in: *Signs*. Massachusetts, p. 1.363, 2004.

a cineasta apresentá-la de forma não tão direta²⁹. O fato de as personagens aparecerem desnudas com naturalidade, no faz crer na possibilidade de uma nudez espontânea que afaste a inibição. Um momento para pensar na atitude de hierarquização dos sentimentos e das funções sexuais está no *felatio* em *Romance*. A partir da colocação em cena e da atuação dos personagens é possível percebermos que cada qual compõe o seu papel e que a personagem Marie em um filme pornográfico estaria à disposição de seu amante. No cinema de Breillat, entretanto, a personagem olha para além-câmera, e reflete sobre a importância da penetração em sua vida. Assim, Breillat inverte o sentido do ato sexual-, transformando o estereótipo da mulher disponível, em uma heroína que pensa o sexo. Ao mesmo tempo, nesses filmes o sexo não deve escravizar tanto quanto o amor. Retomando a idéia de Johnson, a imagem da mulher de cabeça baixa e envergonhada estaria presente na filmografia de Lynne Ramsay, como em *Movern Callar*, um clássico filme erótico de 2002.

Mas se existe a suposição de a obra tratar do sentimento da vergonha tal como em um trabalho dito feminista, como isso se enquadraria em um *film de femme*? Para começar, Breillat, ao não discutir direta e objetivamente quem é o homem e quem é a mulher, parece não almejar uma conquista de posto para as suas personagens. A mulher não precisa invadir o ambiente do homem, nem vice-versa, pois se trata do domínio do sentimento por vias pelo amor e pelo desejo. Além disso, revelar a nudez do erotismo configura o fim do segredo visual que, entretanto, permanece na palavra e no devaneio discursivo, no caso da personagem Marie³⁰. A mulher que confere sentido à própria vida: é o que aparece na obra da francesa. O problema da figura feminina não é tanto aonde se direciona seu discurso, mas como lidar com seu desejo-, este, sim, levado às últimas conseqüências.

Mostrar o corpo nos detalhes que esmiúçam até as genitálias é o tipo de erotismo, inclusive o masculino, que aparece principalmente no cinema erótico da década de 1970. De acordo com Linda Williams, em *Hard core*³¹, esses filmes mostram as partes em *close-up* e as iluminam com mais intensidade que qualquer outro tipo de cinema. A autora se

²⁹ Nosso estudo até identifica cenas de mulheres de cabeça baixa, mas não necessariamente com rosto envergonhado. Um exemplo disso é a passagem da personagem Anaïs de *À Ma Soeur*, cantarolando na piscina, que ressalta seu momento de introspecção.

³⁰ A forma de articulação desse pensamento se dá via “voice-over”. Não se trata de um diálogo ou o compartilhar de uma idéia, mas do pensar em voz alta, para si.

³¹ WILLIAMS, Linda, *Hard core-power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 49.

refere a referir à outra tomada que recebe o nome de *meat shot* e é a exibição das partes do corpo, para além do costume. Quando a exibição ultrapassa o comumente visível, este tipo de quadro é suplantado pelo *money shot*, revelando detalhes perniciosos da relação sexual. Esta técnica, no entanto, é quase suprimida no cinema erótico atual³². Podemos relacionar o *meat shot* à forma com a qual Breillat mostra a intimidade em *Anatomie de l'enfer*, filme no qual a atriz Amira Casar é, inclusive, substituída por uma dublê na vez das cenas íntimas-, como aquela em que simula uma brincadeira com o absorvente interno. A tomada em plano fechado dá-se de acordo com o padrão dos anos 1970. Na mesma época, inclusive, a ejaculação do homem é mostrada, em detalhes, no cinema. Pelo conjunto da obra, podemos conceber a nomenclatura de “pró-pornógrafa” a Breillat. Isso pode parecer bastante incômodo para o movimento feminista, que enxerga a pornografia como rede de exploração da mulher.

1.3. Pré-irgens

É possível correspondermos a presença de um tipo de personagem feminina bastante comum na obra de Breillat, com outra da tetralogia cinematográfica de Jean-Luc Godard. Recorramos, assim, à figura da virgem que, no trabalho de Breillat, é adolescente e fisicamente virgem.

No cinema de Godard, aparecem como mulher feita. As virgens do realizador francês são da década de 1980, e seus questionamentos estão inseridos na natureza, na cidade, no homem e no companheiro. Pode-se afirmar que são virgens a despeito do limite físico de sê-lo. São, portanto, virgens por dentro. Para se ter uma idéia, há a prostituta, como Isabelle Huppert em *Sauve qui peut la vie*, que é também virgem.

Em *Sauve qui peut la vie*, *Prénom Carmem*, *Passion* e *Je vous salue Marie*, as jovens chegam a descartar o sexo, para preservar a pureza. Esse é o caso extremo de Myriem Roussel, a Maria, na reconstituição da vida da mãe de Jesus. A única manifestação de sua sexualidade se dá na última cena do filme, em que passa um batom vermelho na boca semi-aberta, que, por sua vez, reproduz a forma da genitália feminina. Durante o filme, o diretor adverte a atriz:

³² Idem, p. 181

Você vai ser a virgem, e eu vou ser Joseph e Deus, o Pai; assim, você será, ao mesmo tempo, a minha esposa, minha filha e minha mãe³³.

As virgens godardianas comportam-se como mulheres “fechadas” ao dividirem o interesse de um mesmo homem com outras mulheres “abertas”. Em *Sauve qui peut la vie*, essa bifurcação está nas personagens Denise e Isabelle, cuja junção, a da mulher satisfatória ao personagem Paul Godard, estaria na formação de “Denisabelle”³⁴. Nesta obra, a fechada é a prostituta, enquanto a outra, a mulher aberta, sem segredos ou mistérios, é uma jornalista insatisfeita com a vida na cidade grande.

1.4. Homem do impossível

É pertinente afirmar que Georges Bataille funcionou como uma antena enquanto viveu (1897-1962). Captou tudo o que estivesse ao seu redor, para transformar em conteúdo de vida e obra. Trabalho e vida pessoal sempre estiveram interligados. Não que escrevesse autobiografias em cada um de seus livros ou textos, mas a influência de uma sobre o outro é clara. Atravessou alguns dos mais importantes episódios históricos, políticos e artísticos do século XX e retratou-os sob a ótica do erotismo, do êxtase, do excesso, da nudez, do transbordamento, da impureza, como forma de retorno àquilo que o homem perde. As informações colhidas do particular eram transformadas em universais, e Bataille incorporava, como um pensador atento, as ações do mundo. Pode-se dizer que o conceito de comunicação silenciosa descrita no prefácio de “Noção de despesa” seja o indício que remeta à capacidade de síntese do período entre e posterior às guerras, todos transformados em matéria, ao mesmo tempo histórica e (a) histórica, como sua literatura ou o próprio *Erotismo*.

Os dados biográficos informam que desde pequeno Bataille enfrenta a doença do pai, Jean-Aristide, um homem cego e paralítico, que apresenta um diagnóstico de demência,

³³ Bergala, Alain, “The other side of the bouquet”, in: *Son + Image Jean Luc Godard 1974-1991*. New York: The Museum of Modern Art New York, 1992, p. 59.

³⁴ Idem, p.58.

em decorrência de sífilis. Assim, era acometido por crises de loucura, enquanto o jovem Bataille sofre com a falta de atenção do pai enfermo, por pelo menos vinte anos. Sua mãe tentou suicídio duas vezes e acabou igualmente, como o marido, demente e louca. Parte deste conteúdo está presente em *História do olho*, de 1928, o terceiro livro escrito pelo pensador³⁵, no qual se faz recorrente a figura da família. Nele o escritor assina sob o pseudônimo de Lord Auch, um dos três que utiliza³⁶.

A substituição do nome serviu para evitar a superexposição frente à família, e não revelar publicamente o drama do pai. Da mesma maneira, a utilização do pseudônimo por parte de Bataille poderia representar, sobretudo, a dissimulação da identidade, mas também uma saída para seus problemas familiares. De acordo com Eliane Robert Moraes, “sair disso” significava “superar os traumas de infância, o que supunha um trabalho complexo de elaboração visando a aceitar e também a ultrapassar, de alguma forma, a história familiar”³⁷.

Nascido em uma família de pai ateu e mãe indiferente à religião, Bataille, em 1914, converte-se ao cristianismo. Não há causa aparente para a sustentação da religiosidade, a não ser o fato de se declarar cristão no ano da morte de Jean-Aristide. A questão da fé se torna freqüente e atravessa sua obra madura, quando se volta contra a religião, ou seja, contra o cristianismo. Sua fé o move para escrever, em 1918, um projeto autobiográfico denominado *Notre-Dame de Rheims*. O período de escrita do livro coincide e reflete a estada de Bataille em um seminário nos anos 1917 e 1918, quando nutre o afeto e a devoção de ser padre ou monge. Conforme a sua principal biografia³⁸, o filósofo não passou sequer uma semana, até 1920, sem que tenha se confessado na Igreja.

Em uma viagem para a Espanha fica evidente a nova relação de Bataille com a religião: uma visão que vem a amadurecer ao longo de sua vida — e se transforma na crença na descrença, talvez um conceito presente no pensamento niilista de Nietzsche. A descrença, nesse caso, está na salvação e na fé. Aos vinte e cinco anos, então, muda de

³⁵ Em 1926, Bataille escreve *W.-C*, que nunca foi publicado por ter sido destruído pelo autor. Esse foi o segundo livro do pensador (*Notre-Dame de Rheims* o precedeu). O conteúdo de *W.-C* surge, entretanto, em *Azul do céu*, escrito em 1935 e publicado em 1957, no qual estão os personagens Troppman e Dirty.

³⁶ Georges Bataille utiliza alguns pseudônimos ao longo de sua vida literária, como Lord Auch, Louis Trente e Pierre Angelique. Eles camuflam a escrita erótica de um funcionário de biblioteca.

³⁷ MORAES, Eliane Robert, “Um olho sem rosto”. In *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 12.

³⁸ SURYA, Michel, *Georges Bataille, an intellectual biography*. Londres/Nova York: Verso, 2002, p. 34.

opinião e funda uma “religiosidade profana”³⁹, pela qual abandona o Deus cristão, entregando-se à tentação do mundano, concepção dentro da qual cabe a avaliação da santidade, a fé e a devoção, como uma grande risada. Assim, tem-se o devoto em 1922 e o devasso em 1924, representado pelo homem que frequenta bares e bordéis. De acordo com a passagem em sua biografia, as leituras de Nietzsche, a partir de 1923, o teriam influenciado nesse sentido⁴⁰. Fica registrado, entretanto, que tanto a relação de Nietzsche de proclamar a morte de Deus em *A Gaia ciência* (1882), quanto a de Bataille sobre o mesmo tema, têm caráter ambíguo, pois a rejeição à religião não deixa de ser uma forma de relembra-la constantemente e transformá-la em algo de extrema importância. A obra de Nietzsche influencia, sem dúvida, a postura da conduta do caminho do Deus morto, inexistente. Isto é, a não seguir nenhuma conduta.

Em relação à vida libertina, Bataille afirma:

Minha verdadeira igreja é a casa de prostitutas, a única que me traz satisfação⁴¹.

Mais consciente em relação à nova incursão “religiosa”, Bataille diz ser sua meta a conexão entre o êxtase religioso e o erotismo⁴². Nas palavras do filósofo, “é evidente que o tratamento do erotismo em nada é exterior ao domínio da religião”⁴³. Em 1943, vinte anos após ter largado o Cristianismo afirma, em *A Experiência interior*, que o cristão dramatiza facilmente a vida e, sobretudo, vive mais perante Cristo que para si próprio⁴⁴. Esse livro, aliás, como todos os três que compõem a *Suma ateológica*, trata praticamente da descrença na fé — fator necessário para a busca da experiência interior fora das religiões definidas. Outra visão madura da descrença é dizer que Deus não pode deter o saber, pois isso seria uma forma de repouso, e a Deus não cabe o descanso. Assim, “Deus se ignora a si mesmo”⁴⁵.

O descrédito na religião cristã evidencia e traz à tona novas respostas para questões íntimas. Abandona o mundo supra-sensível, ou seja, aquele no qual o homem se nutre de

³⁹ MORAES, Eliane Robert, “O abecedário da perversão”. In: op. cit., p. 3.

⁴⁰ SURYA, Michel, *Georges Bataille, an intellectual biography*, Londres/Nova York: Verso, 2002, p. 52

⁴¹ SURYA, Michel, op. cit., p. 83.

⁴² Idem, p. 94.

⁴³ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa: Antígona, 1998, p. 27.

⁴⁴ BATAILLE, Georges, *A Experiência interior*, São Paulo: Ática, 1992, p. 57.

⁴⁵ Idem, p. 111.

elementos da própria sociedade, para descobrir na psicanálise a fonte de inquietações. Em 1925, um médico e colega do escritor, o doutor Dausse, diagnostica violência em seus escritos, após a leitura de *W.-C*, supõe-se. Assim, aconselha o escritor a procurar um psicanalista e nesse contexto chega ao consultório de Adrien Borel, membro fundador da Sociedade Psicanalítica de Paris, e ligado ao grupo Surrealista. Durante este período, Bataille não só se entregou às sessões heterodoxas⁴⁶ de psicanálise, como também escreveu, sob o aval da leitura atenta de Borel, *História do Olho* (1928). O especialista também forneceu para o paciente uma fotografia polêmica de *lingchi* – um tipo de tortura chinesa, que pela arte é interpretado como surrealista⁴⁷ –. A foto é posteriormente publicada em *Les larmes d'Eros*. Nela a morte é retratada em praça pública, como retaliação a um assassinato na China de 1905.

O período de análise com Borel, não ultrapassa um ano, mas se torna decisivo. A partir da relação entre os dois, marcada pela amizade, Bataille envia a ele todos os seus livros publicados, até o fim da vida e em primeira mão. Ainda por conta da amizade, conhece a obra de Freud. Em *O Erotismo*, aponta, sobretudo, em *Totem e Tabu*⁴⁸ uma rejeição do pensador alemão em relação ao morto, que o próprio Bataille valoriza em sua obra:

A proibição, no caso do cadáver, não parece sempre inteligível. Freud, devido ao conhecimento superficial que tinha dos dados informes que a etnografia da época lhe fornecia, admitia geralmente que a proibição (o tabu) se opunha ao desejo de tocar. Contudo, o desejo de tocar nos mortos não devia ser maior nessa altura que é hoje. A proibição não provém necessariamente do desejo, e é um fato que, diante de um cadáver, o horror é imediato e, que, por assim dizer, é impossível resistir-lhe.

O pensamento de Bataille está de acordo com o Surrealismo, que também valorizava o pensamento de Freud na época na França. Assim, por meio do encontro entre

⁴⁶ Adrien Borel era quase um amigo para Bataille, o que na prática ortodoxa da psicanálise seria impossível. Além disso, é provável que Bataille não tivesse tido disponibilidade para um tratamento rigoroso com o psicanalista. A natureza e o processo analítico conduzido por Borel é desconhecido.

⁴⁷ ELKINS, James. “Fotografias mais intoleráveis já tiradas” In *Leituras do Corpo*. São Paulo: AnnaBlume, 2003. Segundo o autor, Bataille teria utilizado a fotografia para realizar uma espécie de meditação, uma “descoberta interna”, que mostraria o abismo aberto pela experiência do erotismo. De acordo com Elkins, o fascínio por tal fotografia chinesa, teoricamente, é que a tortura “abre o caminho para o trabalho mais interessante e, ao mesmo tempo, é a sua ruína”.

⁴⁸ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, op. cit, p. 40

Georges Bataille, Michel Leiris e André Masson⁴⁹, em 1924, trava-se o contato do primeiro com o Surrealismo, também em ascensão no país. Liderado pelo escritor André Breton — de quem Bataille diverge em relação à leitura de Nietzsche⁵⁰ — o movimento reúne pessoas que pensam de forma parecida, como escritores que igualmente valorizam o pensamento do filósofo alemão⁵¹ e se mobilizam contra o alastramento do fascismo na França e no resto do mundo, o que vai se transformar no movimento *Contre-attaque*.

Ainda em 1924, o primeiro número de *A Revolução Surrealista-*, precedida pelo *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, é lançado em alguns meses. O documento desagradava Bataille, pouco dado à filiação, a escolas ou a movimentos. Tão logo se aproxima de Leiris, passa a fazer parte do assim chamado “Grupo da rue Bloomet”, uma concentração de membros dissidentes de André Breton-, todos surrealistas, porém antiidealistas, ou seja, que glorificam o excesso e não o cultivo do romântico na vida. Essa maneira de pensar e de viver está de acordo com a conduta de Bataille, e em completo desacordo com uma obra de caráter politicamente mais engajada, no marxismo, por exemplo, como aquela de Breton.

Se em seu primeiro contato com o Surrealismo, Georges Bataille participa do grupo mais como ouvinte que como difusor de suas idéias, esse quadro se transforma em 1929, quando é convidado a se aproximar do grupo e do próprio André Breton. Embora já observemos um Surrealismo desfigurado, Bataille nega veementemente o convite: mantém pelo movimento a relação de amor e ódio.

Neste período nasce *Documents*, uma publicação que substitui a já conceituada *Aréthuse*⁵², de Jean Babelon e Pierre d’Espézel e que torna a maior máquina contra o Surrealismo, apesar de nunca ter havido em *Documents* uma menção contra André Breton. A revista é, em princípio, sobre ciência, mas atraía pessoas ligadas ao próprio movimento, a

⁴⁹ A afinidade com Masson é imediata: ambos lêem Dostoiévski, Nietzsche e Sade, assim como nutrem gosto pela tragédia grega e pelo erotismo. Masson ilustra a primeira edição de *Histoire de L’oeil* e de *L’Anus solaire*.

⁵⁰ Bataille e Breton divergem por completo na forma de pensar, a começar, por exemplo, pela relação de ambos com a obra de Friederich Nietzsche (1844-1900). Enquanto Bataille divulga a obra de Nietzsche à intelectualidade francesa, Breton, cuja postura marxista o faz enxergar o nacional-socialismo nesta obra, não cultiva a leitura anti-idelaista de Bataille.

⁵¹ Nas reuniões do *Contre-Attaque*, André Breton não é dado à leitura de Nietzsche. Ao contrário, por nutrir gosto pelo pensamento alemão, também o de Heidegger, Bataille é taxado de fascista por parte dos intelectuais da época. Segundo Michel Leiris, o amigo é o oposto: profundamente antifascista. “Estava impressionado pelos meios de propaganda do fascismo. Pelo carisma de Hitler (...). Seu sonho talvez fosse encontrar, em proveito da esquerda, meios de propaganda tão eficazes quanto os empregados pela extrema direita (Lévy, Bernard-Henry, *As Aventuras da Liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 198).

⁵² *Aréthuse* era uma revista sobre arte e arqueologia para a qual Bataille forneceu vários artigos.

exemplo de Michel Leiris. Ao longo de dois anos e quinze números publicados — a edição é encerrada em janeiro de 1931, em sua quarta edição, onde Bataille publica o artigo “Doutrinas, arqueologia, artes-plásticas e etnografia”. Marco na história da revista, trata-se de um texto antiidealista que dialoga com a obra de seus contemporâneos, como Alberto Giacometti, Pablo Picasso e Joan Miró. De acordo com o biógrafo Michel Surya, o escritor que fundou o Surrealismo teria feito do movimento um instrumento maravilhoso; enquanto Bataille teria feito de *Documents* um instrumento monstruoso⁵³. Ainda em 1929, o movimento ganha adeptos de peso, como Salvador Dali, René Char, René Magritte e Luis Buñuel, sobrevivendo assim por mais vinte anos após a Segunda Guerra Mundial.

Em 1935, Bataille e Breton estreitam relações e, juntos, lançam manifestos contra a difusão do fascismo, por meio da publicação *Contre-attaque*. O objetivo é discutir, sobretudo, a situação política de emergência na França, onde já se vislumbrava a aproximação da Segunda Guerra Mundial. Seu teor era antinacionalista, anticapitalista e anti-reformista — um movimento de esquerda moderada. Como seus colaboradores, alguns seguidores de Breton, como Paul Éluard e Benjamin Péret, assim como outros fiéis a Bataille, como René Chenon e Pierre Klossowski. Para Bataille, a concepção daquilo que, teoricamente, viria a ser o trotskismo e o comunismo estava distante da política do intelectual de esquerda. Os três pilares estabelecidos por Bataille e Breton para a *Contre-attaque* foram: Sade (por sua perversidade), Fourier (pela paixão) e Nietzsche (pela abundância). Nessa época, Bataille escrevia *O Azul do Céu* — um ano de trabalho realmente intenso.

Logo no segundo encontro, Breton se ausenta sem dar satisfações ao grupo. Numa entrevista ao jornal *Candide*, para o jornalista Georges Blond, um simpatizante do fascismo, diz ter sido ele próprio, Breton, fundado sozinho a *Contre-attaque*. Mais tarde, ao *Figaro*, o escritor volta a falar em nome de si. Como resposta ao descrédito do companheiro e adversário intelectual, Bataille redige, em março de 1936, o manifesto “Trabalhadores, vocês foram traídos”, em que se coloca como anti-fascista e chama para a ação, em “call to action”, de acordo com sua biografia. Como forma de provocação a Breton, Bataille redige

⁵³ SURYA, Michel, op. cit., p. 124.

Afirmamos que a época veio para agirmos como mestres, não para um, mas para todos⁵⁴.

Ao final do manifesto, coloca o nome de Breton — sem que ele tenha lido e consentido. A ruptura entre os dois é iminente.

Em 5 de maio do mesmo ano, um artigo publicado em *L'Oeuvre* atesta o final de *Contre- attaque*. Bataille já tem outro projeto, a *Acéphale*, outro instrumento contra o fascismo, cujos espíritos guardiães comportam, mais uma vez, as influências de Nietzsche e Sade. *Acéphale* conta com a colaboração de André Masson, cujo trabalho aparece logo no primeiro número. O nome da publicação também se oferece ao da sociedade secreta, baseada na ordem ritual, porém da qual pouco se sabe⁵⁵. *Acéphale* pode ser tida como uma publicação baseada no pensamento místico. Discutia-se Nietzsche, Freud, Sade e Mauss, e ainda organizavam sessões de meditação. Em seu último número, tenta-se desfazer um mal entendido: provar para França que Nietzsche não é fascista.

Entre 1937 e 1939, se dá o período de maior atividade intelectual de Bataille. Paralelo a *Acéphale*, cria com Michel Leiris e Roger Callois o *Collège de sociologie*. Nele se discutia amplamente assuntos contemporâneos da sociedade, o sagrado nas sociedades de governos autoritários é um exemplo de discussão. Como autores, fala-se em Sade, Kierkegaard e Hegel. É deste momento a conclusão de Bataille de que toda a sociedade preocupada em acumular — e sem disponibilidade para a atividade ritual— se expõe mais às grandes catástrofes. A revolta contra a política vigente é grande. O *Collège* segue até julho de 1939 e seu término é atribuído à eclosão da guerra. O tema parece inspirar a obra *A Parte Maldita*, através da qual Bataille se volta para um antigo ritual para justificar a dívida em relação ao dinheiro.

Ainda em 1939, Bataille começa a escrever *Le Coupable* — um tratado místico que inclui uma recorrente reflexão sobre a morte⁵⁶. Nele, o autor pretende descrever uma experiência aberta a todos que queiram atravessá-la⁵⁷. Para tal, diz ser necessário manter-se

⁵⁴ Idem, p.223

⁵⁵ Em entrevista a Bernard-Henry Lévy (LÉVY, Bernard-Henry. op. cit., p. 198 - 208), Michel Leiris conta que ele próprio não fazia parte da sociedade secreta *Acéphale*, mas acusa a existência do grupo. Era comum que seus participantes negassem a inclusão no grupo. “Os que participaram foram muito corretos. Jamais comunicaram os segredos do *Acéphale*”. O amigo de Bataille prossegue: “Havia uma iniciação, sim, eu sei. O que ela era, eu ignoro. Mas havia uma iniciação”.

⁵⁶ Junto com *L'expérience intérieure* (1943) e *Sur Nietzsche* (1945), *Le Coupable* formará a trilogia conhecida como *Suma ateológica*. A *Suma Ateológica* é provavelmente um diálogo de Bataille com São Tomás de Aquino e sua *Suma teológica*.

⁵⁷ SURYA, Michel, op. cit., p. 301.

distante de crenças e esperanças de qualquer tipo. É então necessário preservar o silêncio, não ter objetivo, meta ou finalidade. Esta experiência representa uma visita ao “extremo do possível”⁵⁸. Bataille parte em viagem pela França, quando a Alemanha invade Paris, em 1940. No ano seguinte é lançado, *Madame Edwarda*, um relato de vida de uma prostituta, inserida em um contexto místico e obscuro, que mais tarde influenciará a publicação de *A Experiência interior*, 1943. Nesse ínterim, por motivo de saúde, Bataille se demite da Bibliothèque Nationale⁵⁹. O pensador vai morar fora de Paris, primeiro em Vézelay, depois em Carpentras e finalmente em Orléans, de 1945 até sua morte, em 1962.

Le coupable é concluído em 1943 e revela, parcialmente, a maneira como Bataille atravessa o período da guerra. O livro é provavelmente inspirado em *Le Petit*, e também publicado no mesmo ano. *A Experiência Interior* contém a leitura do autor de Angela de Foligno, a quem o filósofo dedica um capítulo inteiro e segundo o qual é um divisor de águas na formação de sua literatura. Outro diálogo também presente desde *Le Coupable* parece ter sido com a obra do místico Blaise Pascal, como reforça Sartre, em *Um novo místico*, segundo o qual, existe um desprezo febril e uma vontade de dizer depressa as coisas⁶⁰. Isso não parece distante da imagem do jorro, como fluxo de pensamento do francês. Sua fala incomoda. De acordo com Sartre,

O que leva ao extremo de nosso incômodo é o que o cume de onde nos fala é ao mesmo tempo a profundidade “abissal” da abjeção⁶¹.

Assim, *A Experiência interior* se transforma em outro exemplo de viagem ao término do possível, isto é, ao impossível, onde a experiência mística é esmiuçada. A relação entre a leitura de Bataille acerca de Nietzsche está quase toda descrita em *Sobre Nietzsche*, na qual o francês, mistura suas emoções com as da guerra e estabelece relação de fidelidade ao pensamento do alemão e sua reprodução da idéia do niilismo contemporâneo.

⁵⁸ O “extremo do possível”, como entendemos, trata de uma experiência do Homem que resolve extrapolar os limites de sua existência. Uma viagem em que Deus é “apenas uma máscara” e a idéia de salvação é entendida como a perfeita negação do espiritual. Este conceito, tão caro à Bataille, é utilizado e destrinchado detalhadamente em *L'Expérience Interieure*.

⁵⁹ Bataille começa a trabalhar na Bibliothèque Nationale, em 1924.

⁶⁰ SARTRE, Jean -Paul, “Um novo místico”, in *Situações I- críticas literárias*, Cosac & Naify, São Paulo, 2005, p. 154.

⁶¹ Idem, p. 159

Um pouco mais tarde, no mesmo lugar, o céu claro se encheu com um turbilhão de aviões americanos. Rajados de negro e branco, girando nos tetos. Metralhando os carros e a via férrea. Eu tinha o coração no punho. E aquilo era maravilhoso⁶².

Afirma que somos todos fascinados pela guerra e que tais fascínios vêm de suas características realmente infernais⁶³. Em 1957, desenvolve uma tese já madura sobre a relação entre o tema guerra e outro, do erotismo:

O desejo de matar situa-se em relação à proibição de matar como o desejo de uma atividade sexual qualquer em relação ao complexo de proibições que a limitam⁶⁴.

A experiência da escrita política em *Contre-attaque* parece ter sido importante para Bataille. Ela se intensifica em *Acéphale*, na qual ele discorre sobre o misticismo, a tragédia, o sagrado e a morte, assuntos que o mobilizam durante a guerra. No ano de 1939, segue dizendo que sua linhagem de pensamento é a descendência do sagrado mais obscuro do mundo. Trata-se do esvaziamento do pensamento histórico.

Ainda durante o processo de criação de *A Experiência interior*, Bataille se reúne com alguns amigos para discutir o livro. Michel Leiris, Maurice Blanchot, Pierre Prévost, Louis Olivier, entre outros, fazem parte das leituras. Na mesma época em que prepara a *Suma ateológica*, lança sua quarta publicação em forma de revista. Ela se chama *Critique* e lida com críticas e comentários de livros da época. *Critique* é um projeto maduro de Bataille. Diferente de *Acéphale* e *Documents* é uma revista do pós-guerra, onde imprime a visão moderada, ou seja, nem marxista, nem pró - União Soviética.

Eu não poderia, mesmo que Weil aceitasse, admitir uma postura stalinista como tabu, e anti-stalinista como liberdade.⁶⁵

Com o tempo, *Critique* torna-se mais literária e filosófica, que política. No princípio é editada pela Éditions Calmann- Lévy e passa, após um ano, a Éditions de Minuit. Outro projeto que mostra seu pensamento maduro, nos anos 1950, é *A Literatura e o mal*. Nele, o filósofo escreve sobre autores os quais julga, importantes. O “mal”, diz Bataille, está em

⁶² BATAILLE, Georges, *Sobre Nietzsche*. Madri: Taurus Ediciones, 1986, p. 154.

⁶³ SURYA, Michel, op. cit., p. 286.

⁶⁴ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1998, p. 62.

⁶⁵ BATAILLE, Georges apud SURYA, Michel, op. cit., p. 374.

toda a filosofia. Em *O Padre C.*, aparece a história de dois irmãos, um deles padre — relacionando-se com uma mulher libertina. A questão da morte é central como atividade paralela ao erotismo. Em 1954, *À Minha mãe*, mostra uma devassa do sexo e da bebida, introduzindo o filho no mundo da libertinagem.

Em Orléans, Bataille encontra a paz necessária para escrever livros como *Lascaux ou la naissance de l'art*, publicado em 1955. Em 1957, é lançado o seu livro mais famoso, *O Erotismo*, cuja elaboração traz a tona teorias antigas do escritor: a guerra, a transgressão, o sacrifício religioso, o Cristianismo, entre outros temas, oriundos da relação erotismo e morte. Em 1961, é lançado *Les larmes d'Eros*, como uma seqüência para este livro. Por trás dele, está um autor já fatigado e tomado pelo processo da arteroesclerose. Mais uma vez, trata-se de um trabalho sobre a representação artística do erotismo desde os seus primórdios, onde aparecem, finalmente, fotografias de tortura chinesa fornecidas por Adrien Borel.

1.5. Influências

Uma das influências de Bataille é Marquês de Sade, referência máxima da literatura erótica do século XVIII. Na época em que vive o filósofo francês, tal tipo de livro muito se presta ao alimento intelectual, haja vista a leitura de Sade ter sido, clandestinamente, nutrida por surrealistas, nas décadas de 30 e 40. Eles o viam, segundo Eliane Robert Moraes, como “singular de um imaginário erótico” e tinham na obra de Sade o lugar onde se concentra o “domínio do desejo”. Ainda de acordo com a autora, a relação entre o erotismo e a liberdade era convicção do grupo — mais uma razão para a afinidade com o autor libertino. A presença de Sade também se faz em texto de Breton, no *Segundo Manifesto Surrealista* (1930), através do qual o grupo surrealista deseja reinventar o mundo sob o princípio fundante do desejo.

Os membros do movimento empenhavam-se em conhecer o corpo humano para além do convencional. Daí a “atenção especial que esse grupo dedica às metamorfoses da figura humana, sejam elas provocadas pelo prazer ou pela dor, cujo imaginário vem desmentir as representações idealizadas do homem”, segundo Moraes. Figuras monstruosas

são recorrentes nas publicações surrealistas como metáfora do mal, pois conferem nova medida ao ser humano vislumbram o extremo do possível, temas bastante caros a Georges Bataille em sua produção da década de 1940, nos livros da *Suma ateológica*. O mal possuía um significado relevante para Bataille e Breton.

...Breton reitera a idéia de que cada ser humano encerra dentro de si um princípio do mal. Esse princípio está na origem do desejo, não importa que ele tome o nome de “amor louco” para Breton ou de “erotismo” para Bataille, com as devidas diferenças que cada concepção sugere.⁶⁶

É por meio da leitura das obras de Nietzsche que outra discussão a discussão sobre, a (in) existência de Deus se contemporiza⁶⁷. Bataille chega a afirmar que o filósofo alemão é o primeiro e maior nome a evocar o Nada⁶⁸. Esse lugar terá privilégio no pensamento do francês, pois é seu principal eixo na teoria sobre a experiência interior. O “Nada”⁶⁹ trata da incursão no domínio da imanência, ou seja, do corpo e também do silêncio e da ausência de pensamento. Para Bataille, Nietzsche já fala a partir desse lugar do Nada, como vanguarda para seu tempo. A obra *Sobre Nietzsche*, diz que antes de ascender aos estados místicos-claramente refutado pelo pensamento nietzscheano deve-se abrir ao abismo, isto é, ao Nada. A existência de Deus, portanto, está relacionada à ocupação desse espaço esvaziado.

Jovem, de 1922 a 1925, e por intermédio de Leon Chestov, Bataille se entrega à leitura de Hegel, uma de suas principais referências em filosofia, ao lado de Nietzsche. É com Alexandre Kojève, que discute propriedades e adequações desse pensamento.

Não é por meio da leitura da obra de Hegel, entretanto, que Bataille vai sentir necessidade de se colocar diante do universo do desconhecido, do impossível, do nada, do irreconhecível, e de tantos outros espaços vazios em sua reflexão. Ao contrário, Hegel, para o francês, teria elaborado um sistema totalizante, aquele do mundo do projeto, ou seja, do trabalho. As experiências hegelianas ocorrem no horizonte do mundano, da superficialidade, sob o ponto de vista da experiência interior. O homem hegeliano, pois, realiza o seu trabalho e a sua vida no campo do reconhecível. Ele não participa de uma

⁶⁶ MORAES, Eliane Robert. “O divino Marquês dos surrealistas” In *Lições de Sade*, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 123.

⁶⁷ A morte de Deus é a máxima para reforçarmos a tese da inexistência de um mundo supra-sensível, entendido como o fim da crença em líderes políticos, científicos, religiosos. Talvez Dostoiévski, apresentando em sua obra a erosão da fé religiosa, reitera a idéia da inexistência de Deus.

⁶⁸ BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche*, Madri., Taurus Ediciones, 1986, p. 175.

⁶⁹ O filósofo Peter Pal Pelbart introduz a noção de “Nada”, em sua aproximação aos aforismos de *A Gaia Ciência*, de Nietzsche, e, especialmente em (347) “Os crentes e sua necessidade de crer”.

experiência na qual não sabe onde deve chegar. Bataille diz que o filósofo parte do mundo desconhecido para outro conhecido, e não o contrário.

Mesmo no interior do círculo acabado (incessante), o não – saber é fim e o saber o meio. Na medida em que ele se toma ele mesmo por fim, soçobra na tarefa cega. Mas a poesia, o riso, o êxtase não são meios para outra coisa. No “sistema”, poesia, riso, êxtase não são nada, Hegel se desembaraça deles apressadamente: ele não conhece como fim o saber. A sua imensa fadiga liga-se, aos meus olhos, ao horror da tarefa cega.⁷⁰

O aluno de Chestov conhece de Dostoievski, influência decisiva para a sua trajetória intelectual. Convence o amigo Michel Leiris a ler *Notas do subterrâneo*, depois de fascinado pelo material. Bataille é tocado pelo trabalho de Dostoievski muito pelas atitudes de seus personagens, como, aquelas que frequentam bordéis e cultivam o descaminho e o desalinhamento. Estas obras, porém, como as de Nietzsche, são banidas das bibliotecas francesas e viram clandestinas à leitura dos membros do grupo de “malditos” da rue Blomet. A partir da leitura da obra de Dostoievski, Bataille reflete sobre o impossível, conceito com o qual irá trabalhar ao longo da maturidade.

Em 1941, Bataille conhece Maurice Blanchot, com quem constrói uma forte amizade de mais de vinte anos. A relação é carregada de afinidades intelectuais, e a posição de extrema direita política de Blanchot, na juventude, não chega a abalar a amizade. Ao contrário, ambos se unem pelo círculo da literatura. O amigo escreve em, entre outras publicações, na quinzenal *L'Insurgé*, cuja sustentação de uma posição fascista/ nazista é clara. A amizade dá a Blanchot a posição de primeiro leitor de *Madame Edwarda* e a de discutir esmiuçadamente com Bataille, *O Azul do Céu*. Para a realização de *A Experiência Interior*, ouve o amigo que lhe sugere idéias conceituais sobre a experiência interior, como uma contestação a ela mesma, além da construção da idéia da existência do não-saber e da posição da racionalidade. Em 1946, ambos se encontram na revista *Critique*, onde passam a se corresponder por carta-, grande parte é destruída por ambos, antes da morte de Bataille. Blanchot, um interlocutor literário da obra de Bataille, diz ter sido testemunha da última leitura do amigo, que considera a melhor. Antes de Bataille morrer, diz, entrega-se à leitura de *Le Bavard*, de Louis René Forets, pois seu “conteúdo se refere a uma palavra descolada de tudo”⁷¹.

⁷⁰ BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p.119.

⁷¹ BLANCHOT, Maurice. “La Palabra Vana”. In *La Risa de los Dioses*. Madri:1976, p. 107.

1.6. Georges Bataille e Catherine Breillat, lado a lado

Catherine Breillat lê a obra de Georges Bataille. No processo desta leitura se evidencia semelhanças entre um e outro pensamento, cujo ponto culminante é a relação entre o erotismo e a morte⁷², uma provável correspondência com a obra de Marquês de Sade dentro da corrente do materialismo francês. Partindo da possibilidade de a relação entre os trabalhos de Bataille e de Breillat estar vinculada a esses temas, admite-se a análise de ramificações e afloramentos em assuntos paralelos, como a comunicação, a fusão, a transgressão, o excesso, a transcendência sem Deus⁷³, a imanência e, ainda, a própria experiência mística — todas essas, noções importantes para Bataille, agrupadas na categoria geral do erotismo (e sua relação com a morte). Como esses temas parecem interligados, é preciso trabalhá-los separada e cautelosamente, sabendo de antemão que esgotá-los seria uma proposta absolutamente impossível.

A noção de comunicação, entendida de forma própria, é estrutura visceral na obra de Bataille, sendo sua ferramenta, a forma não-discursiva. Ou seja, aquilo que aparece como “não-saber” nas palavras do pensador. Esta voz, ou melhor, o silêncio, tem o poder de desnudar e, apenas nus, comunicar-nos-íamos uns com os outros. Ainda, o desnudamento pode ter um sentido literal, ainda mais em se tratando do erotismo-, ou ainda figurado, quando o desnudar-se estiver relacionado à perda de uma consciência racional. O trabalho mais profundo do filósofo nos dirige a esses diálogos não verbais, à comunicação que não é comunicação, ou à profusão de diálogos silenciosos. A comunicação do não-saber tira as máscaras cotidianas-, em uma dimensão mais antropológica. Esse pensamento remete ao lugar da comunicação do “extremo do possível”, onde se dá o encontro com o “não instituído”⁷⁴.

Na obra do pensador, assim como no cinema de Breillat, este local, se é que se pode atingi-lo, ganha corporeidade no culto do sagrado ou do ritual. Se discutirmos o tipo de

⁷² Em *L'erotisme*, Georges Bataille sustenta a presença de um ser contínuo na morte e no que chama de “erotismo sagrado”. Nas outras situações, somos todos seres descontínuos em busca de nossa continuidade. Susan Sontag, em “A imaginação pornográfica” (In: *A vontade radical*, São Paulo, Companhia da Letras, 1987, p. 63), afirma que o escritor erótico Georges Bataille possui uma conexão subterrânea com a morte, o que vem a sustentar a idéia de um erotismo totalmente relacionado à morte.

⁷³ Essa idéia de Juliano Garcia Pessanha será revista em nota no capítulo 3.

⁷⁴ O trabalho e o casamento são exemplos deste “instituído” em nossas vidas. Ver capítulos co-relatos em *O erotismo*.

relação entre os personagens femininos e masculinos nos filmes de Catherine Breillat, por exemplo, teremos a noção de uma obra mais romântica, no sentido lato da palavra, que de fato, erótica-, este amor entre o profano e o sagrado⁷⁵, definido por D.H. Lawrence, opta pela última possibilidade. Porém, o amor para Lawrence corresponde ao erotismo para Bataille, nessa segunda dimensão, o sagrado. No pensamento de Bataille, o sagrado vira local de encontro do erotismo com a morte. Nessa característica tanto batailliana quanto breillatiana está o comunicar via aquilo denominado não-saber.

Em *À ma soeur*, filme de Breillat, a adolescente é estuprada e consegue encontrar no ato uma benesse: a câmera não disfarça o sorriso esboçado pela protagonista, que terá suas conseqüências em termos de significado subjetivo. Esta forma não racional de se comunicar revela a presença do diálogo com o “extremo do possível” de Bataille, cujo elemento principal está na extração do êxtase ou do gozo, enfim, um arrebatamento-, que eventualmente se aproxima da morte.

Tomando como via o pensamento original de Bataille, o humano é um ser descontínuo, desde a época de seu nascimento, embora percorra o cominho que leva à sua continuidade perdida-, alcançada apenas por meio do erotismo e da morte⁷⁶. Através desse raciocínio constituímos o impulso inicial para ambas as obras. A continuidade, no caso do cinema de Breillat, está na comunicação com sexo e a subsequente morte. Vive-se, perde-se e se tem memória da continuidade, de acordo com o Bataille de *O Erotismo*. Em *Romance*, por exemplo, a personagem depara com o assassinato do marido, dado em decorrência da falta de diálogo, que envolve a relação sexual. Essa morte é quase metafórica, pois pode estar relacionada ao encontro que é fruto da continuidade perdida. Assim, pode-se entender o sorriso no final do filme. A comunicação que anteriormente não existia em vida, é dada na morte, ainda conforme o pensamento do francês-, o que não exclui a função metafísica neste pensamento.

⁷⁵ Essa idéia de amor profano e amor sagrado aparece em “Love”, de D.H Lawrence, ao lado de outro, aquele que se relaciona com o amor por Deus. (LAWRENCE, D.H, *Phoenix The Posthumous papers of*, edited and introduction by Edward d. MacDonald. London: ed. William Heinemann Ltd., 1936, p. 153).

⁷⁶ “Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que tem a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo que desconhecemos o angustiante desejo de duração dessa precariedade, temos a obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos una. A nostalgia de que falo nada tem que ver com o conhecimento dos dados fundamentais que introduzi. Podemos sofrer por não existirmos nesse mundo como uma onda perdida na multiplicidade das ondas, ignorando os desdobramentos e fusões dos mais simples seres.” (BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988, p. 14).

Julia Kristeva apresenta a idéia de que Bataille proclama o amor e a fusão, mas como algo mortal⁷⁷. Isso seria contrário, de certa forma, à tese do elemento sagrado, em se tratando do erotismo. Ainda de acordo com esse pensamento, Bataille insiste em uma unidade que implique no “moi pour la mort”. Nessa idéia, por sua vez, Hegel, suprime a negatividade presente na obra de Bataille-, a negatividade do erotismo. Kristeva enxerga, de certa forma, outro sentimento movente na obra do francês, que não é exclusivamente o desejo-, mas também o amor. A idéia da pensadora poderia caber à obra de Breillat-, e talvez no ponto de cruzamento entre esta e o próprio pensamento de Bataille. Para a cineasta, apesar da compleição de toda situação erótica, o que dirige os personagens não é nada sequer o amor e o desejo (perdido) dele. O amor, sobretudo das personagens femininas, é, assim, tanto ou mais importante que o desejo. Ainda sobre Bataille, Kristeva, escreve

Amar é, sem dúvida, a possibilidade mais longe. Infinitamente, os obstáculos escamoteiam o amor e o furor de amar.⁷⁸

A concordância em relação ao sentimento, se é que ele existe, apareceria na obra de Bataille e de forma noturna-, ainda assim totalmente vinculado ao erotismo.

O conhecimento da morte aprofunda o abismo do erotismo⁷⁹

O desprendimento do sentimento parece inevitável nesta obra onde

O desejo é em nós como um riso; nos burlamos do mundo desnudando-nos, entregando-nos sem limite ao desejo de desejar⁸⁰.

Cabe perguntarmo-nos cotejando as obras de Breillat e Bataille, se o encontro com a escuridão faz realmente sentido para as meninas desse cinema. Isso porque, questionamos a possibilidade de as personagens chegarem à região do extremo do possível proposta por

⁷⁷ KRISTEVA, Julia, *L'expérience et la pratique*. In *Bataille*, 10/ 18. Paris: Publications du Centre Culturel de Cerisy-La – Salle, 1973, p. 270.

⁷⁸ BATAILLE, Georges, *El Aleluya Catecismo de Dianas*. Madri: Taurus, 1974, p. 172

⁷⁹ SURYA, Michel, op. cit., p. 450 apud Bataille, Georges, *The History of Eroticism*, p. 84.

⁸⁰ idem, p. 166

Bataille. Quer dizer, até que ponto aquelas existências estão em questão, em não apenas em crise? Bataille parece se remeter a uma profundidade mais abissal da existência humana.

Assim, o convite para *A Experiência interior*, se dá de maneira arrebatadora na obra de Bataille, que nos aponta o rumo de uma jornada entendida como, metaforicamente, erótica, e por onde o excesso e o transbordamento se fazem presentes na forma da transcendência-, disfarçada em imanência. Nesta brecha de comunicação com o Nada, instaura-se o conhecimento do não-saber, silencioso. A experiência interior se transforma na via pela qual se chega à continuidade almejada e idealizada pelo pensador, uma experiência transformada a plural. Ao contrário daquilo que se tem pelo descanso oferecido pelo Nada, a continuidade é pura ebulição, pois estabelece o fim do descanso que é fruto do pensamento, pela teoria de Bataille. A cineasta propõe uma “viagem” pelo impossível, delineada muitas vezes pelo ritualístico. Todas as personagens são como convidadas pelo próprio desejo à busca da novidade. Esta, entretanto, é o conhecimento de si, como a atadura de um nó em torno do corpo. No caso de *Romance*, por exemplo, esta imagem é literal e está na prática do bondage. O novo impulsionado pelo desejo é velho e a trajetória pressupõe a descoberta de recursos adormecidos-, ou acordados pelo contato com o outro. Para sairmos tanto de um pensador, quanto de outro, utilizaremos o exemplo do filme *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini. Parente da família, o protagonista masculino chega para se hospedar em uma casa adormecida pela rotina burguesa. A visita de um primo jovem acaba por causar enorme estranheza em todos, pois se percebe o comportamento sedutor do primo. O convidado então passa a seduzir todos dentro da casa e leva todos os membros da família, sem exceção, para o leito do sexo. Depois da relação, o pai resolve rever toda a política de sua fábrica e favorecer as leis trabalhistas junto aos funcionários. A filha, consumida pela paixão, fica gravemente doente depois do sexo. A criada, então, foge para um refúgio de damas. Para além da explicação política do filme, onde a relação sexual opera como detonadora dos valores de uma sociedade burguesa e fascista, o sexo tem sua função personalizada de acender um a um dentro da família, ponto esse que se aproxima da experiência interior. No filme, ela acaba por separar o homem da sociedade e do dinheiro-, e a aproximação à natureza do corpo. Em *Romance*, de Breillat, o sexo é igualmente transformador. Para utilizarmos uma expressão de Bataille, trata-se da explosão de uma fachada, ou seja, daquilo detonado pela supuração do inteiror.

Catherine Breillat resgata em sua obra aspectos significativos do pensamento de Georges Bataille, apesar de não ser a primeira a trabalhar com essas idéias. Nagisa Oshima, por exemplo, o faz embebido em uma sociedade japonesa consumida pelo desejo de reequilíbrio. O seu erotismo, portanto, está circunscrito na circunferência da conjuntura do país-, aspecto que se aproxima do cinema francês de autor, porém se diferencia da obra de Breillat, limitada pelo recorte da sociedade. Como na obra do pensador, o cinema enaltece o tema da morte, conjugado com a exploração do erotismo de base filosófica. Não se trata de uma naturalidade que extrai ou diminui a importância da morte. Assim como outros aspectos desta obra, o impossível vira uma tragédia. Breillat, por sua vez, vê na morte uma forma cômica, que abre para a risada -, de uma nova possibilidade metafísica de encontro?

Capítulo 2 - A negação do melodrama

Georges Bataille dirigiu-se a Luis Buñuel na década de 30, para saber o que era aquele olho dividido em dois em *Un Chien Andalou*⁸¹ – e que teria levado o espectador, provavelmente, a uma série de interpretações, inclusive no horizonte do erotismo e da desrazão, como Michel Foucault costuma chamar a falta da mesma. Se a falta da razão distribui-se na possibilidade da perda do controle, e possivelmente deste ponto que deriva o erotismo tanto de Bataille quanto de Buñuel. A idéia contida acima, contrária, de certa forma, os preceitos do elemento romântico dentro do cinema e concentra sua força no idealismo bravamente combatido pela dupla de pensadores recém-citados. Assim,

⁸¹ BUÑUEL, Luis, *Meu Último Suspiro*, Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1982, p. 169.

chegamos ao ponto no qual o trabalho de Catherine Breillat se divide: do baixo ventre ao topo da cabeça.

O cinema do século XX encontra na forma mais popular, o melodrama, uma maneira peculiar de tratar da sociedade norte-americana. Assim, apresentam-se personagens cindidas, contraditórias e complementares. Caso queiramos recorrer à Bataille, citemos os gêmeos que aparecem em *O Padre C*, por exemplo, ou as irmãs de *À ma soeur*. Nesse último caso, uma é uma unanimidade de beleza e a outra o oposto de feiúra. Tomemos essa cisão e a levemos ao raciocínio para aprofundar o duplo referente ao amor e ao desejo, como superação de limites segundo proposta dos filmes de Breillat. Atentemos para o sentimento em contraposição ao desejo, uma característica herdada do pensamento do século XIX, e que inclusive torna-se desafio para Bataille ao tentar se livrar dele em favor da corrente dos excessos do corpo-, e não da cabeça. A justificativa do não total abandono da alma piegas pode estar por motivo de o século XIX ser menos violento que os outros, de acordo com o próprio pensador. Assim, a totalidade da filosofia materialista, abre espaço, muitas vezes, à análise de temas, ao menos, aparentemente, românticos-, o questionar do homem, cuja necessidade é a busca do extremo do possível. Desfazer-se de sua totalidade via o apagamento da consciência nos leva à pergunta se é uma atitude romântica, ou, ao contrário, de destruição.

Alguns preceitos do romântico irão ser úteis para acentuar a idéia de contrastes. Utilizaremos o exemplo do teatro melodramático, porém, é a sua migração ao cinema que haverá de nos despertar mais interesse. No cinema, o melodrama apresenta a mulher como testemunha do próprio sentimento-, construtivo ou destrutivo. Sua vulnerabilidade e oscilações, menos psicológicas e mais sociais, são o centro de gravitação da história⁸².

2.1. As inserções do feminino

⁸² Tais características se reproduzem na fórmula de *Romance*, de Catherine Breillat, porém ao contrário da grande tragédia proposta pelo melodrama, que induz a platéia ao pranto, a personagem Marie, com o seu choro isolado e particular, não leva a platéia à comoção. Assim, a vinculação do cinema de Breillat ao melodrama, deve ser bastante cuidadosa. Outro fator que comprova esse afastamento é a maneira como o espectador percebe o cômico mesmo quando o que se mostra é a tristeza.

Laura Mulvey⁸³ reúne a característica fundamental abaixo para entender a protagonista no melodrama:

A presença feminina ocupando o centro permite que a história seja abertamente sobre sexualidade, tornando-se então um melodrama⁸⁴.

A sexualidade da qual fala Mulvey é distinta da sexualidade erótica trabalhada por Breillat. Na primeira como algo sociológico, a sexualidade opera dentro da esfera da sociedade. No melodrama, aparece ligada a aspectos sociais. Ao contrário, nos filmes de Breillat, essa sexualidade requer, justamente, um desligamento do entorno do trabalho, amigos e família. A sexualidade do melodrama dispensa cenas de sexo ao espectador, e estas ficam limitadas ao cinema especializado, como o da francesa.

O melodrama como gênero surgiu nos palcos do teatro francês em 1800, e mantendo o sentimentalismo do século XIX, como resposta pós-revolucionária na França. Em sua origem teatral, o melodrama deriva da tragédia e se torna bastante popular, propulsionado pelo aumento da circulação de pessoas nas ruas francesas da época, o que acabaria por constituir um público organizado também para as artes. Talvez valesse à pena explorar um lado mais poético e filosófico possível no melodrama ao aproximá-lo do momento estético do sublime, bastante utilizado na escrita e no visual deste século. Uma de suas características, na arte, por exemplo, é a presença do indivíduo romântico que paga por sua solidão e isolamento, nutrindo a sua angústia e seu o pavor⁸⁵. O sucesso das peças é inegável.

Ao transportamos a fórmula do melodrama para a indústria cinematográfica nascente, a ser consolidada em Hollywood, a partir de 1930, retrabalha-se a questão do sofrimento exagerado como matéria-prima para as telas. O melodrama adapta com propriedade os vazios da sociedade americana economicamente devastada. Não são temas

⁸³ A posição da feminista britânica Laura Mulvey é bem clara em relação ao cinema melodramático. Filmmaker nas décadas de 70 e 80, e valendo-se das teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, acredita que a indústria hollywoodiana represente a sociedade patriarcal, em que o espectador de filmes comerciais é sempre colocado na posição ativa do homem. Este lugar de destaque permite que o espectador observe, segundo Mulvey, a mulher de duas formas na tela: como “madona” ou “prostituta”, somente.

⁸⁴ MULVEY, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”. In *Visual and other pleasure*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1989, p.29.

⁸⁵ ARGAN, Giulio Carlo. In *Arte Moderna*, São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1988, p.20.

políticos, mas preenchem as lacunas psicológicas da sociedade, acentuando, por exemplo, contrastes entre negros e brancos, homens e mulheres, ricos e pobres, patrões e empregados. Um nome de destaque é Douglas Sirk, cineasta que influencia, posteriormente, realizadores contemporâneos, como Rainer Werner Fassbinder-, que afirma isso em sua biografia o parentesco-, e Pedro Almodóvar. O melodrama vira um exercício de aproximação da imaginação à realidade, através da hipérbole e da dramatização da vida real⁸⁶. O gênero cria, assim, suas vítimas, que são frequentemente mulheres ameaçadas em suas próprias identidades, bens materiais e, finalmente, sexualidade, de acordo com Márcia Landy⁸⁷. São muitas vezes órfãs e sujeitas à crueldade e à arbitrariedade de figuras maternas e paternas dominadores. As vítimas passam por vários julgamentos até chegar à sorte grande que, para a época, era a fortuna da mulher

Se têm sorte, são resgatadas por um amante gentil e compreensivo⁸⁸

Por lidar abertamente com o universo feminino, o melodrama conduz à imagem da mulher condizente a sua época-, onde são ressaltados sua inserção em uma sociedade ocidental e patriarcal, como enxergam feministas que se dedicam ao estudo da mulher no melodrama. Esta razão é bastante forte para que o formato tenha logo servido como um imã ao estudo de gênero, como afirma Pam Cook⁸⁹. O melodrama presta-se, portanto, à avaliação da conduta feminina em pormenores. Isso leva as espectadoras transformarem em ídolos as outras que assistem. As protagonistas, por isso, tornam-se mais conhecidas do público que os próprios diretores, muitas vezes apagados pelo próprio filme. Ainda sob o olhar feminista, Bárbara Creed, considera o melodrama uma fábula extremamente moral⁹⁰. Um de seus efeitos é acentuar no espectador a vontade e a esperança de mudança de vida da personagem na tela, mas também da espectadora.

⁸⁶ Nos Estados Unidos, Steven Spielberg, um ícone do cinema comercial, trabalha o exagero de forma própria, de maneira a contrastar o bem contra o mal, que às vezes aparece na forma inanimada. O bem é, por exemplo, muito bom, enquanto o mal, muito mau, o que não descarta a forma de vitimização do bem frente ao mal, assim como a de uma mulher no melodrama clássico da época.

⁸⁷ LANDY, Márcia apud GUIMARÃES, Hélio. “O Romance do século XIX na televisão: Observações sobre a adaptação de *Os Maias*”. In *Literatura, Cinema e Televisão*, São Paulo: Senac/ Itau Cultural, 2003, p. 98.

⁸⁸ Idem, p. 98.

⁸⁹ COOK, Pam, “Melodrama and the Women’s Picture”. In *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p.248.

⁹⁰ Idem, 250.

O tipo mais comum de heroína melodramática é aquela aprisionada pela sociedade de seu tempo e predestinada, assim, ao confinamento de um casamento e à família. Seu desejo não triunfa, isso sugere a incapacidade frente à sociedade masculina. Há ainda outro tipo de heroína, a que desrespeita os limites impostos a ela, moderna demais para os padrões do começo do século XX. Dessa forma, em vez de se casar, paga pelo desejo com a própria vida. Simboliza a mulher contestadora-, que no comercial, não chega a transgredir. Isso quer dizer que não chega a se posicionar com firmeza em favor da luta contra as definições socielamente aceitas sobre feminilidade. De todo jeito, a personagem “traz sua cara para a sociedade”⁹¹. Substitui a maternidade e a família pela carreira. Pela ousadia, entretanto, vira vítima de si, mesmo a ousar o abandono de tudo o que construiu, em nome de uma louca paixão⁹² heterossexual. Como conseqüência do revés emocional

sempre resulta uma doença física ou mental⁹³.

No melodrama, segundo Ismail Xavier, confia-se vastamente na intuição e nos sentimentos naturais do indivíduo, em detrimento de uma explicação mais racional do mundo – esta última característica, uma recorrência do cinema intelectual⁹⁴. Ao salientar o cinema de Breillat, é possível interpretar a possibilidade da construção de um diálogo fruto da intuição, isso ainda que o seu pensamento seja de ordem intelectual. A condição da fala muitas vezes sem conexão com a realidade, capacita personagens a funções que sejam desviantes do modelo da heroína melodramática-, que nunca perde a cabeça ou a compostura-, pois estão inseridas em uma sociedade regida pela força e costumes masculinos. Assim, transformam-se os medos, terrores e angústias do mundo, o gênero as incorpora e as dramatiza de sua maneira⁹⁵. Ainda resultado do teatro do século XIX, supõe-

⁹¹ Ibidem, p. 254.

⁹² É o que ocorre no filme *When tomorrow comes*, de 1939, que narra o amor entre um pianista casado e uma garçonete.

⁹³ Poderíamos ilustrar essa situação, generalizando que o tipo de doença ou morte destinado à personagem que age fora dos padrões morais, ou é injustificada, vale-se basicamente da classe social a que pertence. Por exemplo, é comum nesse tipo de filme que mulheres ricas morram de câncer ou loucura, enquanto as pobres se revelam tuberculosas (Oroz, Silvia, *Melodrama- O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: ed. Rio Fundo, 1992, p. 83).

⁹⁴ XAVIER, Ismail, *O Olhar e a cena, melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 91.

⁹⁵ Arriscamos traçar, através do uso desses três substantivos, um paralelo, grosso modo, entre os estímulos emocionais provocados pelo Melodrama, desde sua forma teatral no século XIX –, e pela seriedade inicial, excluímos por vezes o riso –, e aqueles outros conceitos possivelmente estabelecidos por teorias estéticas do

se uma possível contaminação do melodrama em obras clássicas da literatura, como naquelas de Balzac, James e Dostoiévski, conforme tese de Peter Brooks, em *The Melodramatic Imagination*, que enxerga no melodrama uma maneira de pulverizar a consciência moderna.

Palavras ao Vento (1956), de Douglas Sirk e *Ata-me* (1990), de Pedro Almodóvar, configuram-se naturalmente como melodramas, ainda que deturpem ainda em alguns aspectos a estrutura original. O primeiro mantém a estrutura clássica, ao iniciar o relato com uma cena típica da mulher nos anos 50, em seu lugar de trabalho. No mesmo momento, sabemos que se trata de uma mulher bela e caridosa. Casa-se com um milionário-, alcoólatra. Imediatamente se transforma em uma mulher infeliz, que não é mais apaixonada pelo marido. Ele morre e a protagonista descobre que ama outro homem, o seu amigo, por quem é correspondida. Em meio às desgraças, a personagem principal é traída pela inveja da cunhada, uma mulher menos bonita e vistosa. Há então o segundo casamento. A cunhada desempregada consegue assumir a presidência da fábrica do pai, um milionário que acaba de morrer. O desfecho de Sirk acentua os conflitos na família. Na última cena, o novo casal parte em lua-de-mel, e o diretor mostra a cena. A câmera, no entanto, não segue com o carro, mas fixa-se no portão, onde um empregado negro fecha a porta. Sirk faz mais uma denúncia contra o sistema norte-americano, racista.

Almodóvar bebe na fonte de Sirk, apesar de ser raro o seu cinema operar sob forma de denúncia social. Ao contrário, faz uma espécie de paródia ao próprio melodrama-, ainda que dentro de suas fronteiras. Para Ismail Xavier, o espanhol dirige da maneira

em que a estratégia adotada se fez de uma mescla de revalorização e deboche diante do império kitsch e dos clichês da indústria cultural...⁹⁶.

Sublime. Assim, teríamos uma forma de entender a apreensão da obra de arte, a partir do final do século XVIII. A definição mais próxima desse estado é a de haver uma promoção arrebatadora da emoção mais forte que o homem é capaz de sentir-, de um estado de pleno deleite, um arrebatamento que acontece para além de nossa capacidade do pensar. Para Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), o sublime estaria associado à contemplação do feio. Essa visão, ora, contraria as demais teorias neoclássicas que, de outra forma, aproximam a sensação máxima da noção do belo. O melodrama parece confirmar a forma sublime então contemporânea, com aquela da beleza. Ainda dentro do espectro burkiniano, “o sublime exige um envolvimento da parte do espectador; ele exige o sentimento de perda de controle e o face-a-face com a morte”, define o estudioso Márcio Seligmann-Silva (*O Local da diferença- ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: ed. 34, 2005, p 33).

⁹⁶ Xavier, Ismail, *O Olhar e a cena, melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.87.

Ata-me apresenta uma heroína oposta à puritana e casta do melodrama tradicional. Ela é atriz pornô a ser raptada, violentada, porém apaixonada pelo agressor. O filme apresenta, inclusive, todo o universo de uma mulher devassa e non-sense, reproduzindo cenas eróticas, como aquela da personagem que se masturba dentro banheira. A generalização possibilita que o filme melodramático pode não ser apenas desse gênero, mas incorporar elementos estáveis de outros.

2.2. Melodrama masculino

Uma inversão da nervura melodramática é colocar a presença do homem como protagonista. Assim acontece, de acordo com Mulvey, no gênero Western. A escritora, entretanto, utiliza tais filmes para entender as personagens femininas. Assim o faz através do estudo que se apropria da obra de Vladimir Propp, ao analisar profundamente as relações sociais entre personagens de fábulas russas. Nelas, o autor descreve as características de trinta e um tipos de figuras dramáticas—, como as do agressor, doador, herói, auxiliar, entre muitas outras. Mulvey constata que, com frequência, há sempre o casamento do herói com a princesa. Isso a leva à identificação das fábulas com filmes Western. Neles, é possível enxergar o convívio de dois tipos de homem, um que celebra a integração social através do casamento, e o outro, o oposto, aquele que manifesta repulsa as demandas e responsabilidades sociais. Mulvey se concentra exatamente na personalidade desse último homem, que lhe serve de exemplo para que sugira, valendo-se da Psicanálise, que existe um tipo de mulher que se comporte da mesma maneira, ao exercer um papel pouco convencional dentro de sua sociedade. Essa personagem irá lutar pelo fim daquilo que convencionou como erotismo petrificado, fruto da união estável do casamento dentro do cinema. Casar, para essa mulher que contesta, passa a ser a anulação completa do comportamento e exercício sexual.

No Western, operando dentro dessas convenções, a função casamento sublima o erótico no final, encerrando-se então um ritual social⁹⁷.

⁹⁷ MULVEY, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”. In *Visual and other pleasure*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1989, p.33-35.

O melodrama não é a única forma de ficção em que o casamento e o erotismo podem vir a se excluir de forma severa e necessária. Ainda assim, é comum a separação entre as funções. De outra maneira, porém, sem o casamento, o erotismo pode se apresentar de forma extremamente exagerada e irreal. Conforme Susan Sontag,

a variedade e a praticabilidade dos poderes sexuais, bem como o total de energia sexual, são grosseiramente exagerados⁹⁸

O exagero do erotismo poderá levar ao clássico tema que enaltece a carne sobre os sentimentos, cuja forma é translúcida na literatura erótica do século XVIII. Sontag detecta a exclusão total de todo tipo de emoção por parte desses personagens⁹⁹.

Renato Janine Ribeiro no prefácio à *Teresa Filósofa*, um clássico da literatura erótica do século XVIII, antecipa em três séculos a relação conflituosa entre erotismo e casamento. Assim, em *Teresa*, o filósofo sugere a clara valorização e a opção pelo desejo, claros na literatura libertina.

O romance é então de amor e sexo, e não de casamento e filhos. A gravidez assusta, e é por isso que Teresa reluta tanto em abrir seu corpo ao amado¹⁰⁰.

A reflexão avança para a compreensão do corpo e da sexualidade, e sua posterior valorização. Durante uma passagem inicial da história, quando a personagem é levada a um convento, o autor anônimo da novela introduz as “reflexões de Teresa sobre duas paixões que a agitavam ao mesmo tempo: o amor a Deus e o prazer da carne”¹⁰¹.

Semelhantes conflitos parecem vivos na obra de Catherine Breillat, salvo o papel da maternidade que se revela na forma trágica da gravidez como forma de aguçar o amor entre o casal.

⁹⁸ SONTAG, Susan, “A Imaginação pornográfica”. In *A Vontade Radical*, São Paulo: Companhia das Letras, p.51.

⁹⁹ Idem, p. 59.

¹⁰⁰ RIBEIRO, Renato Janine, “Prefácio”. In *Teresa Filósofa*, Porto Alegre: LP& M Pocket, 1997, p 11.

¹⁰¹ *Teresa Filósofa*, Porto Alegre: LP& M Pocket, 1997, p. 35.

Em *O Erotismo*, de Georges Bataille, a idéia de que o casamento é uma relação estanque, uma ligação estacionada-, e deserotizada-, é contrariada pela própria noção de aprofundamento, como forma real do conhecimento e da transgressão.

O erotismo deixa transparecer o avesso de uma fachada, cuja correta aparência nunca é desmentida, nesse avesso se revelam sentimentos, partes do corpo e modos de ser de que vulgarmente temos vergonha. Digamo-lo com nitidez: esse aspecto que parece estranho ao casamento, nunca deixou de ser sensível nele. O casamento é, acima de tudo, o enquadramento da sexualidade lícita. Praticarás o ato carnal – no casamento e só no casamento’. Nas sociedades mais puritanas, o casamento, pelo menos, está fora de causa. Falo, contudo, de um caráter de transgressão que está na base do casamento”¹⁰².

2.3. Os contrários no cinema

A tensão entre contrários é uma constante no melodrama. Essa característica, entretanto, não é novidade do nosso século, pois já no final do XVIII, estabelece-se, pelo manifesto de Grimm, em carta pública em 1756, que

os malvados pereçam e que as pessoas honestas da peça sejam salvas¹⁰³

O herói melodramático é radicalmente distinto do herói libertino. Basta compararmos uma protagonista como Juliette, de Marquês de Sade, com a de outra mulher sentimental, como Maria, personagem de *Graças a Deus*, um melodrama da mesma época. Devemos lembrar, no entanto, que até mesmo Sade, o nome mais polêmico da literatura libertina, esbarra no melodrama por força da circunstância. O criador da “Sociedade dos Amigos do Crime” tem alguns textos sem “nenhuma palavra obscena, nenhuma descrição de atos eróticos ou de crueldades físicas, nenhum discurso justificando crime”¹⁰⁴, publicados em 1800. De acordo com Eliane Robert Moraes, a questão até então passava justamente pela contraposição entre amor e libertinagem.

¹⁰² BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa, Lisboa: Antígona, 1980, p 95.

¹⁰³ GRIM apud THOMASSEAU, Jean-Marie. In *O Melodrama*. São Paulo: ed. Perspectiva, p 19. Para saber mais, ler capítulo do livro. Nessa dissertação, a informação é apenas ilustrativa.

¹⁰⁴ MORAES, Eliane Robert, “Um outro Sade”. In prefácio *Os Crimes de amor* de Marquês de Sade, Porto Alegre: LP&M Pocket, v. 194, 2000, p.8.

ao amor, que escraviza, se contrapõe a libertinagem, força libertadora que emancipa o indivíduo das indesejáveis dependências, fazendo-o recuperar o estado original do egoísmo e isolamento de que foi dotado pela natureza¹⁰⁵

A novela *A Condessa de Sancerre ou A rival da filha*, revela um autor “adocicado” que fala em sentimento, logo na primeira descrição da personagem:

...como esboçar, com efeito, aquele corpo fino e lépido, de que cada movimento era uma graça, aquela figura fina e deliciosa, de que cada traço era um sentimento? E só virtudes embelezavam ainda mais essa criatura celeste...¹⁰⁶

Como conclusão desse volume intitulado *Contos de Amor*, a autora nos lembra de que se tratam de duas faces (de Sade) de uma mesma moeda.

2.4. Prisão da realidade?

A estrutura básica do melodrama cinematográfico é simples e fechada a inovações ou improvisações. É, geralmente, dividida em três partes: o início, que reflete o amor; a segunda parte, o surgimento de antagonismos, ligados à infelicidade; e o desenlace, o local da virtude. De acordo com Ismail Xavier, é preciso atentar ao melodrama típico, pois ele pode realmente aprisionar a realidade:

...o realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade...Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Idem, p. 17.

¹⁰⁶ SADE, Marquês, “A Condessa de Sancerre, ou a Rival da Filha”, in *Os Crimes de Amor*, Porto Alegre: LP&M Pocket, v. 194, 2000, p. 179.

¹⁰⁷ XAVIER, Ismail, *O Olhar e a cena- melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.85.

Essa vítima predestinada à infelicidade sem fim, fruto da crueldade de um mundo desconfortável, construído pela realidade da ficção, é, no entanto, uma personagem com sentimento bastante nobre para a recepção do público. A dor do personagem acaba por se transformar na dor do próprio espectador.

O pesquisador Charles Affron não detecta a possibilidade de o público ser relembrado de sua condição de espectador, nos filmes de autor, por exemplo. A representação de uma realidade transitória vai aparecer no melodrama, onde há o processo de identificação do espectador com os sentimentos do personagem. No melodrama,

os espectadores estão compromissados e prontos para reconhecerem seus sentimentos nas ficções cinemáticas, talvez porque eles nunca as reconheçam em vida, mas pelos processos de representação que derivam da dinâmica dos filmes e das especificidades de suas visões¹⁰⁸

2.5. O “não-saber”

Mobilizar as emoções é, então, a primeira forma de sedução disparada pela fórmula cinematográfica. De acordo com a reflexão de Edgar Morin, basta o espectador submeter-se à experiência de estar dentro de uma sala de projeção, para que a sua percepção de mundo se transforme em pura sensibilidade e não-saber:

A passividade do espectador, sua impotência o coloca numa situação regressiva. Estar no cinema ilustra, geralmente uma lei antropológica: nós todos nos tornamos sentimentais, sensíveis, chorosos quando somos privados de nossos meios de ação¹⁰⁹.

O comentário de Morin nos aproxima, de alguma forma, de algum pensamento de Bataille. O fato de o primeiro ter lido *A Parte Maldita*, na década de 50, o leva a uma proximidade posterior junto aos surrealistas. Aquilo que parece uma forma de regressão no comentário de Morin, está no caminho do esboço de uma “experiência interior”, cujo

¹⁰⁸ AFFRON, Charles, “Identifications”. In *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p 99.

¹⁰⁹ MORIN, Edgar apud AFFRON, Charles, “Identifications”. In *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 105.

resultado é a visão de um homem em questão. O prefácio da obra de Bataille, por exemplo, oferece a possibilidade de uma não ortodoxia em relação a um pensamento, que se transforma em des-pensamento.

O livro está aí, mas no momento de escrever seu prefácio não posso sequer pedir para ele a atenção dos especialistas de uma ciência. Esse primeiro ensaio, aborda, fora das disciplinas particulares, um problema que ainda não foi colocado e deve sê-lo, como todos aqueles que são colocados por cada disciplina que tem em vista o movimento da energia sobre a terra –, da física do globo à economia política, através da sociologia, da história, da biologia...¹¹⁰

Assim, a existência do texto passa pela necessidade de uma interioridade.

Com efeito, a ebulição que tenho em vista, a ebulição que anima o globo, é também minha ebulição¹¹¹

Em seu comentário, Morin não distingue o gênero cinematográfico que governa o estímulo da emoção na sala escura. O autor, contudo, nutre predileção por filmes e atrizes populares, hollywoodianos. Acredita que esses filmes atinjam diretamente a via de nossas emoções. Outras capturariam pela inteligência, ao elevar, teoricamente, a emoção ao raciocínio –, o que serviria de exemplo para os filmes de arte –, como na Nouvelle Vague francesa ou pela dramaturgia brechtiniana. O momento sublime de encontro com o belo e a arte, tão discutido na Filosofia também assinalaria a possibilidade de um arrebatamento, ao penetrar no mundo do personagem. A via pela qual se questiona a recepção da mensagem de sedução não é, para Morin, nem aquela intelectual, nem tanto a outra relacionada à emoção. É, a parte disso, um estímulo que se torna interrogação-chave de sua filosofia e antropologia, segundo o pensador, ou seja, a presença da recepção sublime por parte do espírito ¹¹².

A concepção de uma *mis en scène* movimentada, no teatro do século XIX, abre espaço para o retrato de histórias repletas de ações e acontecimentos, que permitem ao

¹¹⁰ BATAILLE, Georges, *A Parte Maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 50.

¹¹¹ Idem.

¹¹² MORIN, Edgar, *O Cinema ou o homem imaginário - ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio d' água Editores, 1997, p. 15.

diretor explorar vários elementos-, mesmo que superficiais, de uma mesma personagem. De uma maneira distinta, os filmes de arte exploram, geralmente, apenas um traço – aprofundado – de cada personagem. Quanto mais profundo, menos possibilidade de ser compreendido pelo grande público, por meio do traço da (não) identificação.

O filósofo Gilles Deleuze, em *A Imagem-Tempo*¹¹³, analisa aspectos das obras de cineastas que escolhemos para este trabalho como representantes dos ícones do cinema anti-indústria e que ainda assim idealizam o romantismo. São eles Jean-Luc Godard e John Cassavetes, cujos trabalhos aparecem no livro de Deleuze, agrupados sob o item:

“O cinema do corpo: das atitudes ao *gestus*”.

Jean-Luc Godard, em *Masculin/ Feminin* (1966), por exemplo, idealiza a protagonista, Madeleine, desviando-a dos estereótipos femininos dos filmes comerciais. Ela é bela e bem sucedida, como a heroína romântica, e está perfeitamente inserida nos padrões estabelecidos. Entretanto, sua vida assemelha-se ao padrão do mundo norte-americano, de um melodrama visto como consumista¹¹⁴. Madeleine consegue literalmente enfeitar o namorado Paul, ao dedicar-se a carreira de cantora daquilo que hoje chamaríamos pop.

Em *Passion* (1982), o diretor nem mesmo estabelece um papel para si. Reconstrói com atores, a tela *Entrada das Cruzadas em Constantinopla* (1840), de Delacroix –, um pintor cuja obra desperta a sensação de morte em Bataille. Ele fala do amor entre um homem e duas mulheres. O uso da obra de Beethoven¹¹⁵ acentua a personalidade masculina. Em *Passion*, Isabelle é Isabelle Huppert –, e em *Sauve qui peut la vie* (1980), a atriz encena uma prostituta; e Hanna, vivida por Hanna Schygulla aparece distinta de outras mulheres com personalidade forte, como Maria Braun e Karin, nos melodramas de Fassbinder.

Se a separação é um traço forte que estabelece diferenças profundas entre o homem e a mulher desenhados por Godard, tal irreconciliação é também absoluta na obra de Bataille, se lembramos um conceito de descontinuidade rompida pelo erotismo e morte. O

¹¹³ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo, cinema 2*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.

¹¹⁴ Jean-Luc Godard é um grande admirador do cinema comercial americano, sobre o qual escreve na prestigiada revista *Cahier du Cinéma*.

¹¹⁵ No período do Romantismo há a saída da música das cortes reais e dos salões aristocráticos para os teatros e as salas de concerto, acessíveis tanto a nobres como a plebeus.

pensamento do não conjunto ou falta de conclusão, desfecho das partes, na obra de Bataille é, conforme Luiz Renato Martins uma remitência a Hegel e Nietzsche:

Hegel toma a luta como via do reconhecimento, a reconciliação, a síntese. Diversamente, Nietzsche vê uma luta de opostos que se diferenciam, na qual se acentua uma disjunção. Em tal sentido Nietzsche é inovador, para Bataille, enquanto abole o finalismo ou o sentido transcendente e descarta soluções. O erotismo, para Bataille, significa algo equivalente: refutação da razão, recusa da finalidade, afirmação insuperável de paradoxos¹¹⁶

Em *O Nascimento da Tragédia*, por exemplo, Nietzsche fala do encontro entre o Apolíneo e o Dionisíaco, duas noções contrastantes e inimigas do ponto de vista da convivência. O primeiro, define, é a arte do figurador plástico, e o segundo, a arte não figurada da música. O filósofo acredita, entretanto, na possibilidade de um emparelhamento¹¹⁷ das duas formas artísticas, fundamental para o nascimento do gênero da tragédia ática:

...ambos os impulsos tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática¹¹⁸.

Nietzsche propõe uma relação de convívio estranha a Bataille, que opera um encontro no terreno do desconhecido e por meio da sedução¹¹⁹. Se tomarmos, por exemplo, o autor de *O Nascimento da Tragédia*, haveria a sugestão do erotismo via emparelhamento de opostos. Ao contrário, porém, a obra de Bataille prevê a fusão via relação erotismo e morte. Existe, assim, um encontro verdadeiro e contínuo.

¹¹⁶ “Do Erotismo à Parte Maldita”. In *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.430.

¹¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da tragédia*, tradução, notas, posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, p. 141.

¹¹⁸ *Ibid*, p 27.

¹¹⁹ BATAILLE, Georges, *A Experiência Interior*. São Paulo: ed. Ática, 1992, p. 147. Aqui o pensador relaciona a idéia do desconhecido como aquele que “dá o poder de seduzir”, ou seja, a atração do homem pelo não conhecido e pela experiência interior, que comunica o êxtase (nas palavras de Bataille, o não-saber comunica o êxtase).

Há relação entre os trabalhos de Catherine Breillat e Jean-Luc Godard. Godard fala dos temas do erotismo e do abjeto, que são também abordados na obra de Breillat. NO caso dele, porém, há sempre a modalidade “sociológica” e politizada. Assim, fala sobre a presença da mulher cuja sexualidade funciona como parte de uma corrente econômica¹²⁰. Essa visão está descartada nos filmes de Breillat, em que o corpo sexual não se confunde com o corpo social.¹²¹ Todas essas razões, contudo, aproximam de fato os dois artistas. Enquanto Breillat escrevia *Romance*, ocorreu-lhe enviar uma carta ao veterano cineasta, e somente a ele, pedindo uma sugestão para a construção do personagem Robert. Foi designado a este papel introduzir a protagonista Marie às técnicas de *bondage*, prática que se transforma em momentos de arrebatamento na vida da personagem. A resposta de Godard foi a seguinte:

Cara C. Breillat, refletindo, percebi que já respondi à sua questão há trinta anos.

Segue, em anexo, um texto de 1966:

“Le seul film que j’aie vraiment envie de faire, je ne le ferai jamais parce qu’il est impossible. C’est un film sur l’amour, ou avec l’amour, ou de l’amour. Parler dans la bouche, toucher la poitrine, pour les femmes imaginer et voir le corps, le sexe de l’homme, caresser une épaule, chausures aussi difficiles à montrer et à entendre que l’horreur, et la guerre, et la maladie. Je ne comprends pas pourquoi et j’en souffre. Que faire alors, puisque je ne sais pas faire de films simples et logiques comme Roberto (Rossellini), humbles et cyniques comme Bresson, austères et comiques comme Jerry Lewis, lucides et calmes comme Hawks, rigoureux et tendres comme François (Truffaut), durs et plaintifs comme les deux Jacques (Becker et Rivette), courageux et sincères comme Resnais, pessimistes et américains comme Fuller, romanesques et italiens comme Bertolucci, polonais et désespérés comme Skolimowski, communistes et cinglés comme Dovjenko? Oui, que faire¹²²?

Surge a possibilidade de um personagem masculino com todas as qualidades godardianas, porém, também com outras referências fora desse universo, buscadas na literatura da sedução masculina.

¹²⁰ MULVEY, Laura e MacCABE, Colin, “Images of women, images of sexuality: some films by J.L Godard: *Une Femme mariée e deux ou trois choses que je sais d’elle*”. In *Visual and other pleasure*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1989, p.60.

¹²¹ VASSÉ, Claire, entretiens avec Catherine Breillat, *Corps Amoureux*. Paris: Denoël, 2006, p. 119.

¹²² CLUZOT, Claire, *Catherine Breillat- Indécence et pureté*, Paris: Cahiers du Cinéma auteurs, p. 168/169.

2.6. Cassavetes

Outra ocorrência de amor romântico está na obra de John Cassavetes. Assim, de acordo com a colocação de Gilles Deleuze, mesmo um possível idealismo pode se tornar imanência.

...a grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes, como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida às suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um ‘espetáculo’, uma teatralização ou dramatização que vale toda intriga.¹²³

2.7. Gestos no teatro

As vivências dramáticas do ator de melodrama que estão sempre aptos a reproduzir o abandono, o desespero, a angústia, o reconhecimento, o transe, e, obviamente, o desejo, exigem bastante preparo por parte do ator. É o ator quem dá a dimensão do melodrama. É preciso que se encarregue de experimentar as dificuldades de forma verdadeira e comovente, como se sua emoção fosse natural. No princípio, apresenta-se pela mímica¹²⁴. A atuação ganha tamanha notoriedade, que os atores teatrais mais consagrados do século XIX, emergiram da escola do melodrama. Eles treinavam os pulmões para dar gritos; os nervos para chorarem, o rosto e o corpo para os grandes gestos. A arte do ator ultrapassa a técnica. Um dos profissionais que encenou precocemente obras melodramáticas, Charles Dullin, reconhece que “para a tragédia, o talento é suficiente; para o melodrama é necessário o gênio”¹²⁵. Com as novas diretrizes do teatro melodramático ocorre o mesmo que virá a se suceder com o cinema: remeter à sua raiz, diz o estudioso de teatro Jacob Guinsburg ao se referir à influência do melodrama no teatro do absurdo, no teatro-dança, no teatro de diretor, no teatro performático entre outras linguagens cênicas¹²⁶.

¹²³ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo, cinema 2*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990, p. 231

¹²⁴ THOMASSEAU, Jean-Marie, *O Melodrama*, São Paulo: Perspectiva, p. 132.

¹²⁵ DULLIN, Charles apud THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo : Perspectiva, p. 133.

¹²⁶ GUINSBURG, Jacob contracapa THOMASSEAU, Jean-Marie, op. cit.

A atuação melodramática pretende uma simbiose do ator em direção ao público que adquiriu características particulares, de acordo com cada época. Se num primeiro momento o melodrama teatral chama o espectador em função de sua classe social, conquistando as massas e uma burguesia que tentava mais se identificar com a aristocracia que com o povo – que acaba por migrar para as apresentações de comédias sentimentais; um século depois, o melodrama passa a ser pólo de atração de espectadoras em grande parte mulheres, na época das projeções das salas de cinema.

2.8. A star

Nas primeiras décadas do século XX, as mulheres encontraram no cinema a protagonista que se inclina para o papel da interlocutora/ amiga. É inevitável, contudo, não deixarmos de lado o aspecto mercadológico intrínseco a qualquer produto da indústria cultural. A mulher, seja ela dona-de-casa, trabalhadora ou mãe, é uma consumidora em potencial dos produtos utilizados nestes filmes¹²⁷. A protagonista de melodrama mostra o corpo e o rosto na mídia. São cosméticos, roupas, jóias, utensílios de cozinha. Cria-se a figura da “star”, um fenômeno observado desde 1910 e que certamente emergiu da indústria cinematográfica, e não do teatro. De acordo com Edgar Morin

as estrelas são seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos em alguns aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, e mesmo uma espécie de religião...Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico- religioso, sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro¹²⁸.

¹²⁷ Jean-Luc Godard era um forte repressor da política da indústria acostumada a impor à mulher o consumo desenfreado de novos produtos oferecidos pelo mercado. Para Godard, esta imposição realmente moldava a mulher de um jeito nocivo, sobretudo “maquiado”. Sobre esse assunto, Laura Mulvey e Colin McCabe comentam, no texto “Images of women, images of sexuality: some films by J.L. Godard (in *Visual and other pleasures*, p.54): “O corpo da mulher se transformou em algo industrializado; uma mulher necessita comprar produtos para se pintar (maquiagem) e esculpir (roupas íntimas); um olhar da feminilidade, um olhar que é a garantia de visibilidade em uma sociedade sexista, para cada mulher individualmente.

¹²⁸ MORIN, Edgar, *As Estrelas, mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1989, p. X e XI.

O pensador acredita que a estrela é criada e cultivada pelo “star system”, mas observa, no entanto, que a resposta às necessidades afetivas ou míticas almejada pelo público não é um fenômeno criado apenas pela indústria.

Partindo da observação de Morin, é possível problematizar a questão, por meio da relação da “star” com o público-, e articulando a identificação com a personagem. Uma resposta possível é a sugestão de que uma sessão de melodrama funcionaria, grosso modo, como uma sessão de Psicanálise. Daí, o prematuro diagnóstico da transferência. Tomemos a explicação de Mario Perniola, em *Pensando o Ritual*, onde detecta a possibilidade de repetição, algo que aparece na filosofia de Nietzsche como *Amor Fati*. De acordo com esse pensamento e conforme a explicação de Perniola, a idéia da afirmação do presente o levaria a atribuir um significado essencial à “repetição”-, já que não é possível nos livrarmos facilmente do passado-, nem mesmo no caso de uma dolorosa aversão por ele. Assim, o passado invade o presente, como modo paradoxal de sua apropriação e assimilação. Nietzsche tem no *Amor Fati*, uma forma energética para o homem, no sentido de estimulá-lo para o futuro, por meio da “repetição”. Dessa forma, através da presentificação do passado, entendemos o processo de identificação de características físicas e mentais de uma telespectadora para com a protagonista. No caso clássico da Psicanálise,

consiste na transferência de impulsos psíquicos, afetos, sentimentos, esquemas de comportamento, tipos de relações objetais, cargas libidinosas...de uma pessoa conhecida antes do médico: o paciente identifica no analista um retorno, quase uma reencarnação de uma pessoa importante do seu passado, e transfere para ele aqueles sentimentos e aquelas reações que estavam destinadas ao modelo....¹²⁹.

A admiração e a atração pela protagonista que se apresenta diante da tela e estimula sua telespectadora a transformar-se na maneira em que a personagem mostra ser, desdobra-se em estudos interpretativos. Em uma pesquisa sobre mercado, o historiador Charles Eckert, oferece a explicação localizada na investigação da mulher no melodrama de anos 1930, publicada em ensaio por Pam Cook¹³⁰. No documento, estimula-se a reflexão sobre o

¹²⁹ PERNIOLA, Mario, *Pensando Ritual- sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 32.

¹³⁰ COOK, Pam, “Melodrama and women’s picture”, in *Imitations of Life: a reader on film & television melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 255.

efeito feminino do despertar da vontade voraz de possuir o que a personagem oferece. Na época, o apelo de Hollywood para angariar a vontade da mulher é monstruoso, a ponto de os filmes serem ambientados em locais específicos e tipicamente freqüentados por mulheres. Por exemplo, os salões de beleza, as lojas de departamento e locação em casas mobiliadas. Eckert não chega a oferecer uma resposta, pois, segundo Cook, o estudo é finalizado no momento em que se inicia outro tipo de indagação, a feminista, que vai problematizar a relação entre a atração e as atraídas. Antes de concluir o trabalho, Eckert disponibiliza, então, pistas para uma nova investigação do problema, a combinação de uma aproximação histórica e de uma análise detalhada de cada filme, individualmente. Assim, ilumina o apelo da imagem da mulher na audiência feminina, em diferentes momentos. O questionamento feito pelas feministas é mais direto, e se inclina a explorar a natureza da sexualidade. Perguntam então, o que, nesses filmes, uma mulher realmente enxerga na outra?

2.9. Lágrimas

Há um recurso emotivo, arrebatador, de aproximação entre o melodrama e a mulher: desde os seus primórdios o filme popular faz chorar. Tal característica, devemos lembrar, não se apresenta nos filmes de Catherine Breillat, nos quais quem eventualmente chora é a própria personagem, e somente ela. Isso porque, no cinema de Breillat não se trata da formulação de uma emoção coletiva, mas de outra bastante particular-, a emoção única e profunda de uma mulher que sofre, sem que haja uma tragédia.

De maneira geral, as lágrimas são associadas às nossas emoções primárias. Os antecedentes desse tipo de emoção estão no teatro e na literatura do século XVIII. No prefácio de *A Filosofia da Alcova* de Sade, Contador Borges lembra que na literatura do Século das Luzes é possível observar a produção de romances de vertentes muito distintas, do sentimentalismo de Rousseau ao seu oposto, o materialismo de Sade. No primeiro, a alma não tem um corpo e no segundo, o corpo não possui uma alma. A vertente libertina vai na contramão da produção do sentimento e da sensibilidade, partidária posteriormente do melodrama cinematográfico do século XX. Sade parodia o discurso sentimental, por

meio da utilização de heroínas virtuosas, como Julie de Rousseau, em um discurso lacrimoso para exprimir sua filosofia e seus valores. Contador Borges relaciona as lágrimas dos seres sensíveis ao esperma libertino e as vê como uma manifestação de prazer absoluto, de gozo¹³¹.

No século seguinte, as lágrimas continuam dentro e fora da ficção.

A história das lágrimas será, desde então, marcada pela vontade dos partidários da tradição clássica, dos homens das letras e dos burgueses ‘cultivados’ de se distinguirem do povo que vem procurar no teatro a emoção e as lágrimas¹³².

É o povo constituído por milhares de analfabetos que se deleita nas encenações melodramáticas. Se no passado a leitura de *A Nova Heloísa* e tantas outras obras sentimentais levaram a população acostumada a ler romances e a burguesia ‘cultivada’ – incluindo-se homens – aos prantos, na época seguinte foi logo possível associar as lágrimas à presença feminina nos espetáculos de teatro. Todas, sem exceção, deixavam o recinto, arrasadas. Com o surgimento do melodrama, ficou realmente evidente seu apelo junto à mulher. Até mesmo aquelas das classes cultas descobrem o encanto do choro. Está implícito, contudo, que caso uma mulher de sociedade chore fora de casa, durante um espetáculo melodramático, não deve jamais fazê-lo abertamente para evitar ser confundida com as massas. O relato de *História das Lágrimas* mostra que admirar e chorar são funções nobres, para o registro da época, pois são as que pregam a bondade e a sensibilidade do coração. Descobre-se que chorar é uma atividade feminina saudável. No século XIX, já se acreditava que a função era uma forma de as mulheres liberarem o excesso. Se as mulheres ficam encantadoras chorando, e se isso comove os homens – o choro desperta neles a piedade e uma fraqueza dolorosa e irresistível –, abertamente ou em clausura, todos sempre choraram.

No cinema, Fassbinder (1945/1982), um dos autores que mais retrata o feminino encanta Breillat. Em *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972), deixa claro que seu filme é um melodrama – lacrimoso. Petra, a personagem principal, é uma famosa estilista de moda, corroída pela maldade e resquício sobre sua procedência trabalhadora. Depois de

¹³¹ BORGES, Contador, “A Revolução da Palavra Libertina”. In Sade, Marquês, *A Filosofia na Alcova*. São Paulo: ed. Iluminuras, 2003, p. 229.

¹³² VINCENT-BUFFAULT, Anne, *História das Lágrimas*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1988, p.278.

levar uma vida burguesa ao lado do marido, os dois se separam, por conta da opressão de seu casamento. Nesse meio tempo, surge Karin, uma moça de origem simples, por quem Petra se apaixona. A jovem é transformada em sua modelo e amante. O relacionamento vai transformar-se em ruínas e Karin a abandona. Petra debruça-se sobre a bebida chorando a perda da modelo. A resolução do conflito pressupõe um desequilíbrio emocional no dia de seu aniversário e perante toda a família. Ao acordar, no entanto, a personagem está recuperada. A cena final: a estilista sozinha e conformada em uma cama para dois -, uma forma de quebrar a estrutura do melodrama que, em vez de separar, agrega casais.

Nas primeiras encenações melodramáticas do século XIX, chega-se a chorar e a rir durante um mesmo espetáculo. A instrução para os atores é que desenvolvessem o dom das lágrimas: chorar de maneira convincente de modo a fazer com que todos também chorem na platéia. Todo artifício do teatro, então desaparece, luz, cenário, figurino. Não basta que o ator faça o papel de herói injustiçado para que o público se comprometa com a sua dor. Tudo é motivo para a emoção desabrochar, até a aflição de personagens secundários. Segundo Thomasseau,

chora-se por causa dos bons, geralmente fracos, pelos mudos, cegos, inseguros ou sem defesa, pelos protegidos pelo herói vingador que possui todas as qualidades¹³³.

Por vezes, até as pessoas felizes que vão ao espetáculo acabam embaladas pela própria emoção:

Existem espectadores felizes que não têm necessidade de uma grande verossimilhança, pois eles sempre acreditam que vêem uma coisa real; pouco importa o que acontece no palco: eles estão sempre prontos a chorar, desde que apareçam suspiros ou um punhal¹³⁴.

¹³³ THOMASSEAU, J.M, *Le Mélodrame sur les scènes parisienses de Coelins (1801) à L'auberge de Adries (1823)* apud VINCENT-BUFFAULT, Anne, *História das lágrimas*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, p. 279.

¹³⁴ OROZ, Silvia, *Melodrama- O cinema de Lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: ed. Rio Fundo, 1992, p. 86.

Choram todos juntos, e cada um por si. A emoção é individual e coletiva¹³⁵. Se o chorar coletivo era um tema arraigado na sociedade do século XVIII, que valoriza a expressão na esfera pública, no século seguinte, a manifestação é totalmente contida e restrita ao privado, determinada, basicamente, pelos imperativos burgueses de boa conduta e talvez pela noção de individualidade em voga na época. Chorar em público é despudor e até as mulheres são punidas pela classe dominadora. O que para alguns a atitude de chorar tem de bonito, para outros é motivo de chacota: zomba-se da sensibilidade das mulheres. Elas gostam de “se emocionar com os piores clichês...É nesse momento que se opera um lento deslocamento da sensibilidade à pieguice”¹³⁶

O cinema de Catherine Breillat resgata, com cautela, o sentimentalismo do século XIX. Seus filmes, entretanto, fazem uso próprio das lágrimas. Sobre o seu próprio sentimento, Breillat confessa

Eu choro como uma Madeleine pelo sonho perdido porque o verdadeiro sonho perdido é, evidentemente, o verdadeiro sonho do amor¹³⁷.

2.10. Pequena morte

Em uma reflexão mais densa e madura – porém curta –, rascunhada em apenas um terço de página, no prefácio de *Les larmes d’Eros*, Georges Bataille observa que as lágrimas soluçantes e o riso alucinado são sintomas da ambigüidade de um homem dominado por certo tipo de inquietação convulsiva, difícil de ser apreendida pelos cálculos da razão. A ambigüidade do homem nasce de sua sexualidade, responsável pela constante

¹³⁵ Podemos aqui tomar emprestada uma noção de Georges Bataille, relacionada à comunicação entre as pessoas e generalizá-la ao conteúdo do melodrama, como conteúdo mais universalista. A aproximação em favor do diálogo, conforme o pensamento de Bataille, não trata de um esforço solitário ou racional do indivíduo. De outra forma, dá-se na forma de comunhão de idéias, como um contorno à verdadeira comunicação. Esta noção de comunicação está contida em “A Noção de Despesa” e diz respeito a uma ordem social e econômica. Porém, a partir do texto é possível relacioná-lo à *A Experiência Interior*, e entender o aspecto “coletivo” desse pensamento silencioso, e a comunhão de idéias no próprio melodrama. Na introdução ao texto de Bataille, assinada por seu amigo Jean Piel e intitulada “Bataille e o Mundo”, o autor nos convida a imaginar que o francês “...é testemunhado por sua preocupação constante de comunicar, de aproximar seu pensamento do dos outros, ‘de todos os outros’”. Na seqüência, confirmando a idéia do pensador, Piel cita Bataille e afirma que o pensador acredite em uma única maneira de o mundo progredir, substituindo, justamente, a ‘estagnação das idéias isoladas’ por visões dinâmicas de conjunto.

¹³⁶ Vincent-Buffault, Anne, *História das Lágrimas, História das Lágrimas*, Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, p. 14

¹³⁷ VASSÉ, Claire entretiens avec Catherine Breillat- *Corps Amoureux*, Denoël, 2006, p. 61.

ebulição. Como antecedente para este fato, por sua vez, está a consciência da existência daquilo que Bataille define como “pequena morte”, ou seja, a imaginação da morte real. Em outras palavras, “pequena morte” significa o orgasmo, definição bastante adaptável a sua teoria do excesso. O pensador nomeia “violento” esse tipo de contentamento, derivado da realização da “pequena morte” – o estímulo para a produção de lágrimas e do riso. Residiria nessa violência a grande revelação para o homem.

Eu posso viver com a esperança de um futuro melhor. Mas posso ainda projetar esse futuro em um outro mundo. Um mundo onde eu possa ser introduzido apenas pela morte¹³⁸.

A idéia da morte, mais uma vez, é na obra de Bataille um passaporte para qualquer tipo de excesso ou gozo.

O pensador parece ter vislumbrado a presença das lágrimas indiretamente em “A Noção de despesa” (1947), onde, supostamente, a teria ligado à forma de um gasto improdutivo. No plano do texto, Georges Bataille lista aquilo que considera pura perda por parte do homem. Isto é, o que se refere à despesa incondicional, em um espectro econômico. Baseado na argumentação do pensador, poderíamos dizer que a despesa da qual fala é distinta daquela produzida em uma atividade social “saudável”, a que colocaria no mercado algo finalizado, com uma finalidade de consumo. Bataille inclui o erotismo neste agrupamento dos improdutivos, e afirma que as relações sexuais que não tenham como finalidade a reprodução, isto é, um resultado, seriam atividades de pura perda, tal como descreve o prazer em si, o sacrifício e o jogo. Bataille mostra afinidade em valorizar esta despesa improdutiva, onde enxerga um fator convulsivo, desregrado, irresponsável.

De fato, de modo mais universal, isoladamente ou em grupo, os homens encontram-se constantemente empenhados em processos de despesa¹³⁹.

O riso, citado como precedente à angústia do homem, adquire a condição de gasto. É possível então evoluirmos nosso pensamento avaliando secreções corporais como as

¹³⁸ BATAILLE, Georges, *The tears of Eros*, trad. Peter Connor. São Francisco: City Lights Books, 1988, p.18.

¹³⁹ BATAILLE, Georges, “A Noção de Despesa”. In *A Parte Maldita*, tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975, p.44.

lágrimas-, a serem examinadas na chave da improdutividade bataillana. Assim, por parte do corpo, configuram-se como forma do desperdício, da não finalidade.

O erotismo como pura perda é uma atividade que exclui por completo a meta. O escritor Octavio Paz, por exemplo, chega a um raciocínio semelhante, porém não a partir do erotismo, mas do princípio fundante do amor:

Em 1960 escrevi meia centena de páginas sobre Sade, nas quais procurei traçar as fronteiras entre a sexualidade animal, o erotismo humano e o domínio mais restrito do amor¹⁴⁰.

Assim diferencia sexualidade e erotismo.

Embora as maneiras de relacionar-se sejam muitas, o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação, mas seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual¹⁴¹.

Em mais um momento de sua reflexão, o ensaísta coloca

a esterilidade não é só uma nota freqüente do erotismo, mas também, em certas cerimônias, uma de suas condições¹⁴².

2.11. Imanência

A importância dos sintomas que se manifestam em um corpo, presente na obra de Bataille, via o sentido que lhe confere, não apenas a herança da filosofia materialista, prevê, sobretudo, a refutação da razão e de todo conteúdo produzido pelo alto da cabeça, igualmente o concernente ao amor a Deus. O apego ao corpo e aquilo que ele produz nos leva via imanência ao movimento de “descer” rumo ao que também abrange o sexo. Referimos-nos mais ao pensamento de Bataille que ao cinema de Breillat, pois nele as noções de romantismo e erotismo estão confundidas.

¹⁴⁰ PAZ, Octávio, *A Dupla chama amor e erotismo*, trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Ed. Siciliano, 1993, p. 5.

¹⁴¹ idem, p. 12.

¹⁴² ibidem, p 13.

A propósito do cinema de Godard, sobre o qual elevamos o sentimento do personagem ao sentimento do romântico, Deleuze se dissolve qualquer tipo de sentimento de racionalidade presente nesse cinema. Inesperadamente, não há romantismo porque não há pensamento:

Em Godard, o ideal de saber, o ideal socrático, ainda presente em Rossellini, desmorona: o discurso ‘certo’, do militante, do revolucionário, da feminista, do filósofo, do cineasta etc., não é tratado melhor que o ruim. É que se trata de tornar a encontrar, de devolver a crença ao mundo, aquém ou além das palavras. Basta instalar-se no céu, fosse este o céu da arte e da pintura, para encontrar razões de crer (*Passion*)? Ou seria preciso inventar uma ‘altura média’ entre terra e céu (*Prénon Carmen*)? O certo é que crer não significa mais crer em outro mundo, nem num mundo transformado. É apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas: o ‘prenome’, e mesmo antes do prenome. Artaud não dizia outra coisa: crer na carne...¹⁴³.

Antes, porém, de discutirmos *Romance*, é interessante nos voltarmos ao trabalho de Antonin Artaud, a partir do qual se pode entender os conteúdos aprisionados e libertados pelo corpo. Assim, Cassiano Sydow Quilici analisa esse teatro, como onde deve se tornar

o lugar em que se dá a transformação orgânica do homem. A cena deixa de ser, como proposto na tradição aristotélica, apenas uma ação mimética, que representa uma narrativa mítica ou ficcional, e passa a reivindicar um poder de atuação sobre o ‘corpo’ como forma de acesso a novas modalidades do ser¹⁴⁴.

Assim, o corpo torna-se o porta-voz de gestos e gritos incontidos. Essa noção pode nos levar àquela de *A Experiência interior*, onde palavra e objeto estão absolutamente suspensos pelos sentidos humanos. Nesta mesma chave, faz-se possível entender a forma de comunicação estabelecida por Breillat em *Romance*, através da qual Marie surge em “voice-over”-, como fala do inconsciente – que rompe com a trivialidade da palavra natural.

Susan Sontag vê Artaud como um homem multidisciplinar, que acredita em um tipo de arte total, a ser explorada por seu teatro. Feito, segundo Sontag, pela pluralidade de materiais, como música, luz, corpos, móveis e roupas e se trata, sobretudo, de algo carnal. Assim, traz o estático e o movimento juntos no espaço materializado. Por outro lado, o

¹⁴³ DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo, cinema 2*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990, p. 208.

¹⁴⁴ QUILICI, Cassiano Sydow, *Antonin Artaud – A Cena Ritual*, tese de doutorado PUC-SP, p.41 e 42.

cinema, sob o ponto de vista de Sontag, lida com linguagens, usando imagens, palavras e música; o oposto do corporal teatral¹⁴⁵.

Se, porém, o teatro parece devorar o cinema na década de 1920, por essa concepção de Artaud, o espaço do cinema erótico é preservado pelas dimensões dos próprios corpos que ocupam a tela. A atividade erótica não tem como não ser corporal. Voltamos a Artaud, para negar a importância fundamental do corpo erótico, pois o corpo que abriga o sexo é uma negação da sexualidade,

uma dimensão superficial da experiência, e não como uma verdade profunda capaz de elucidar o ser humano¹⁴⁶.

a percepção erótica das coisas não é mais do que um revestimento de superfície, e quando nós a aprofundamos um pouco mais, seu fundamento sexual desaparece, pois a sexualidade não foi nada mais que um acidente da natureza...¹⁴⁷.

Surge a incoerência do corpo. Para Breillat, a experiência com ele, seja erótica, ou romântica, o corpo da reprodução ou do sexo, tudo serve para que a mulher se conecte com ela mesma. Em *Romance*, na prática sadomasoquista, a personagem sente a dor física e chora, porém as algemas e cordas servem para atá-la com seus sentimentos.

Marie está participando de uma jornada que a permite ser construída aos poucos¹⁴⁸.

o público assistisse [Romance] como se estivesse se dirigindo para um ritual de iniciação¹⁴⁹.

Porém a vida acaba ou continua para os personagens que mais ou menos conhecem a si na obra de Catherine Breillat. A separação é a aquela do inseparável, num lugar da semi-imanência.

¹⁴⁵ SONTAG, Susan, *Antonin Artaud selected writings, edited and with an introduction by Susan Sontag*. Berkley: Los Angeles University of California Press, 1976, p. XXXI.

¹⁴⁶ QUILICI, Cassiano Sydow, “Antonin Artaud e os Destinos dos Apetites”. In *Leituras do Sexo*, Christine Greiner e Claudia Amorim (orgs.). São Paulo: Annablume, 2006, p. 70.

¹⁴⁷ ARTAUD, Antonin (1989) apud QUILICI, Cassiano Sydow, p. 70.

¹⁴⁸ SKLAR, Robert, “A Woman’s vision of shame and desire- an interview with Catherine Breillat”. In *Cineaste*, vol. XXV, n.1, 1999, p. 26.

¹⁴⁹ Idem, p. 25.

A gerência de si e do outro se dá apenas a partir desse conhecimento.

Capítulo 3 - O impossível como ritual

A obra da cineasta Catherine Breillat pode ser considerada filosófica no sentido superficial do pensamento batailliano. A aplicação de superficial dá-se na expressão da emergência aparente desse pensamento, como ao erotismo e atividades correlatas. Dessa forma, utilizar o termo supõe a urgência de uma correlação-, mesmo limitada. O ser que pensa, na afirmação batailliana, é a recorrência daquele que se desfaz da atitude do pensamento. Trata-se de um desvincular mais de ordem psicológica, do que talvez ontológica¹⁵⁰. A base da filosofia batailliana comporta a comunidade organizada que se comunica. A existência do ser aderido à sociedade faz-se inexpressiva na hora do desligamento. Ela também não exige moeda de troca, pois a experiência ainda que em grupo, tem consequência individual. Mesmo na situação erótica, à qual se dedica Catherine Breillat, firma-se a forma subjetiva e desencontrada, para acentuar a diferença entre homens e mulheres, inexistente no pensamento mais filosófico de Bataille. Assim, a atitude em ambos é colocar-se inteiramente em questão, por meio da regressão à própria animalidade, e, como decorrência, o afastamento das atividades socialmente aceitas. No pensamento de Bataille, o afastamento vira forma de ser-se o próprio. Essa idéia parece derivada do

¹⁵⁰ Conforme a explicação de Gerd Bornheim, todo comportamento humano é ontológico. A ontologia, porém, é compreendida como vinculada diretamente à História. Desligar-se da história, é também fazê-lo do humano. “Perguntar o ser é perguntar pelo sentido da evolução do ser, uma evolução na qual o homem está como que inserido e da qual ele participa” (BORNHEIM, Gerd, *Metafísica e finitude, ensaios filosóficos*, ed. Movimento, Porto Alegre, 1972, p. 11). A personagem de Catherine Breillat não se apresenta como um retrato evolutivo de seu tempo, mas, como inserida em uma narrativa erótica, fala-se no presente e no contemporâneo.

pensamento de Nietzsche, em sua previsão para o homem livre se ocupar do vazio deixado pela morte de Deus. A possibilidade da busca do lugar desocupado parece servir de sossego no impossível. No pensamento de Nietzsche, o homem desprendido não precisa mais responder a um superior¹⁵¹.

Igual mesmo apenas a si mesmo, novamente liberado da moralidade, indivíduo autônomo supramoral (pois “autônomo” e “moral” se excluem), em suma, o homem da vontade própria, duradoura e independente, o que pode fazer promessas- e nele encontramos, vibrante em cada músculo, uma orgulhosa consciência do que foi finalmente alcançado e está nele encarnado, uma verdadeira consciência de poder e liberdade, um sentimento de realização. Este libreto ao qual é permitido prometer, este senhor do livre-arbítrio, este soberano- como não saberia ele da superioridade que assim possui sobre todos os que não podem prometer e responder por si, quanta confiança, quanto temor, quanta reverência desperta- ele “merece” as três coisas- e como, com esse domínio sobre si, lhe é dado também o domínio sobre as circunstâncias, sobre a natureza e todas as criaturas menos pobres de vontade? O “homem livre”, o possuidor de uma inquebrantável vontade, tem nessa posse a sua medida de valor: olhando para o outro a partir de si.

Avaliar o cinema de Breillat requer argumentação própria e desligamento de um contexto social. A insubmissão, ao contrário, transforma-se em vontade de uma vida positiva e conjunta dentro da cidade. O exercício da prática ritual toma posse como maneira mais de perda de ingenuidade frente à vida adulta e a da grande cidade, que de fato a vontade de ocupar outro lugar-, vazio. Outro olhar oposto, ainda no cinema francês, possibilita a aproximação ritual à exclusão, como nos mostra *A Culpa de Voltaire*, e as dificuldades de um imigrante do *banlieu* parisiense entrar para o mundo do trabalho. A força da expressão ritualística existe, em princípio, como agrupamento social anterior à formação da burguesia-, aquele de Bataille e Breillat se colocam como herdeiros da tradição materialista do século XVIII.

A condução à paisagem do culto pagão introduz as personagens em jornadas de iniciação, nos ambientes aptos à possibilidade de se desligar do mundo real. Assim, a idéia de imersão na sociedade despreocupada com o tempo cronológico, aquela, portanto, (a) histórica e com traços da antropologia se faz constante. A possibilidade de busca da essência de ordem biológica, a qual se refere Bataille, aproxima-se da ausência de limites e dos contornos dessa realidade. No caso de Breillat, isso se dá pela experiência sexual-, não convencional. Sob o ponto de vista histórico, poderíamos dizer que se trata de uma experiência marxista, conceito ao qual Bataille se volta no diálogo com Alexandre Kojève. Porém o ser animal ou original não estaria fora da cidade, mas dentro do convívio sexual,

¹⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Genealogia da Moral*, tradução Paulo César de Souza, 5ª edição. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2003, p. 47.

de acordo com o pensamento alemão. A obra de Bataille se vale da noção de troca, ligada, porém, ao *plotach*, um ritual de doação sem necessidade de recíproca financeira, como mostra *A Parte Maldita*. A relação constitui-se de um intercâmbio¹⁵²

Sem dúvida, o *plotach* não é redutível ao desejo de perder, mas o que ele fornece ao doador não é o inevitável aumento das dádivas de revidar, é a posição por ele conferida aquele que tem a última palavra. O prestígio, a glória, a posição, não podem ser confundidos com o poderio. Ou, se o prestígio é poderio, ele o é na medida em que o próprio poderio escapa às considerações de força ou do direito a que habitualmente é submetido. Inclusive é preciso dizer que a identidade do poderio e do poder de perder é fundamental (no *plotach*). Numerosos fatores aí se opõem, interferem e finalmente vencem. Mas, pensando bem, nem a força nem o direito são humanamente a base do valor diferenciado dos indivíduos. De modo decisivo, e em sobrevivências claras, a posição varia de acordo com a aptidão de um ser individual para a dádiva. O fator animal (a aptidão para vencer em um combate) está subordinado, no conjunto, ao valor da dádiva. Trata-se, certamente, do poder de apropriar-se de um lugar ou de alguns bens, mas trata-se também do fato do próprio homem ter-se colocado inteiramente em jogo.

3.1. A dádiva do corpo

A animalidade está relacionada ao estar fora da sociedade. Assim, situações análogas nos transportam para outro lugar onde a troca financeira se dilua em outra forma de intercâmbio. A prática exige a doação de si, portanto, o perder para o poder. A entrega em nosso contexto é verificada pela dádiva do corpo em favor do desligamento. A experiência de perder-se para a imanência consiste a ambição própria, em última instância, a atitude da continuidade, onde há a supressão máxima de qualquer limite, para a ocupação da massa sem forma, ou *formless*.

Em relacionamentos erótico-amorosos convencionais há a busca pela conquista do ser amado ou desejado. A possibilidade da transferência de afetos da cabeça para o corpo é parte da técnica de Breillat. Assim, fica possível relacionar a busca erótica como experiência de acesso ao domínio ritual, que remete ao esquecimento do instituído para a construção de uma nova hierarquia. Há de haver, no entanto, a ruína deste homem do trabalho e da cultura, sob os olhos naturais da antropologia.

¹⁵² BATAILLE, Georges, *A Parte Maldita*, tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: ed. Imago, p. 108.

A idéia do ocupar o lugar de um não-saber, que não parece escapar demais de uma transcendência (finita)¹⁵³, embora o apego à relação com o corpo supõe corromper os limites do possível, para atingir o seu extremo. O que faz preocupar o mundo do trabalho é a racionalidade do mundo. As propostas de Bataille e de Breillat são experimentos diferentes daqueles científicos, nos quais o objeto da ciência ganha vida, pois as próprias personagens tornam-se objeto, quando tornar-se objeto não significa necessariamente submissão, mas desafiar qualquer relação com uma política de gênero ou reivindicação feminista. Ser objeto é estar à mercê da subjetividade ou da razão do outro, sem que isso pareça, portanto, ser menos. Aquele que se doa na dádiva do *plotach*, descrita pelo pensador, não deixa de ser objeto, à medida que sua identidade é dissolvida frente o gasto.

O embate com a racionalidade pode desenvolver laço com a presença de um corpo. O aprisionamento físico carcerário ou hospitalar é, por exemplo, sob um ponto de vista, menos a cura de uma doença, mais a possibilidade do descontrole pela reclusão-, e assim o distanciamento da vida. A internação se transforma na rotina diferenciada de se tornar um ritual, como mostra uma carta de Antonin Artaud, quando enclausurado, em 1943.

Antonin Artaud, dia 18 de outubro de 1943.

“...E no caso presente, essa idéia de vestir uma batina com folhas de coles apresenta em sua execução numerosos obstáculos técnicos; além disso, há algo que enfastia: é tudo o que se esconde subconscientemente no erotismo e que é dever de todos nós destruir em vez de incentivá-lo.

E por nada do mundo gostaria que o erotismo aparecesse em uma fotografia. A consciencia da criança ignora verdadeiramente a sexualidade, e a percebe quando a insinuam com imagens, o mau exemplo, ou com palavras. E nós incorremos numa grave responsabilidade ao colocar a consciencia da criança nesse caminho.

Desta forma, muitas canções destinadas às crianças estão baseadas em mitos eróticos mais ou menos dissimulados, e o nosso dever quando encontramos um deles é destruí-lo em lugar de ressaltá-lo, pois a percepção erótica das coisas não é senão um

¹⁵³ Juliano Garcia Pessanha chama a suposta imanência ligada ao pensamento de tradição materialista, sobretudo o específico de Georges Bataille, de algo que transite em torno de uma transcendência dita “suja”. Isto é, estamos no território nem tanto da imanência, nem tampouco naquele da transcendência. Percebe-se, assim, o limite daquilo que outrora fosse obra da metafísica.

revestimento de superfície, e quando aprofundadas, seu fundamento sexual desaparece, pois a sexualidade só foi um acidente desgraçado da natureza, e em grande parte provém desse deus da escuridão que é rei e dono do inconsciente de todos nós...

Quando compreendi isso, voltei-me à Religião dos meus pais, com toda a sensibilidade. E desde que, como o faço há dois meses, comungo três vezes por semana, abandonei todo o pensamento erótico, e a minha consciencia encontrou a paz.

O erotismo se transforma em uma forma mítica cuja idéia é refutada, não pelo misticismo, mas pelo próprio erotismo. Em *Leituras do sexo*, Cassiano Sydow Quilicy analisa o sexo como superfície do corpo, seu verdadeiro local de habitação. Apesar da relação sagrada entre ambos com matérias da vida, Artaud e Bataille respondem de maneiras distintas à relação com o erotismo. Acima, Artaud abandona o pensamento erótico pela religião dos pais, ao passo que Bataille percorre o sentido contrário, ao desacreditar na fé religiosa e optar pelo desregramento, ao qual chama devassidão. Ainda de acordo com o texto da carta, o erotismo adquiriria responsabilidade enorme na sociedade construída por Artaud, tanto assim que estaria inclusive contaminando a música infantil.

3.2. Sociedades secretas

A vivência do afastamento se dá fora do espaço e do tempo normais. Podemos associar a experiência interior, utilizando o título de Bataille, à vida em uma sociedade secreta com tradições antiqüíssimas, como clubes da maçonaria ou aquele sadomasoquista. A aproximação entre elas ocorre de maneira mais ampla, pois cada qual possui suas regras. A possibilidade de um evento nesses ambientes estabelece uma hierarquia bem definida de atuações e funções, contrariando a noção do desregramento e da confusão. Isto também se reflete nas regras de higiene e apresentação de um lugar a espera de recepção. O líder dentro dessa organização não o é, necessariamente, fora dela, o que mostra uma inversão na própria hierarquia social. Aquele que preside dentro, poderá ser o último operário em uma

obra de sua cidade¹⁵⁴. Há de se obedecer, entretanto, à ordem local. A forma do agir teatral faz parte da dinâmica e do colocar-se sob a hierarquia nas imediações da prática. Assumir a fantasia abre à possibilidade de essa sociedade afastar-se da outra instituída, contemporânea.

Pela tradição, muitas associações não costumam mudar seus ritos conforme a passagem de tempo. A permanência mantém regras e práticas antigas, como ocorre na Maçonaria: há a presença do rei Xerxes, e de outras personalidades extemporâneas a ele, como Tiradentes, Goethe e, inclusive, uma possível filiação do presidente Lincoln. Fica claro aos participantes que estar lá representa o exercício de deixar os conhecimentos adquiridos previamente de fora, para se obter outro, local. O culto ao antepassado faz parte dessa vivência, como na personalidade do cavaleiro medieval, um dos representantes do topo da hierarquia¹⁵⁵. As pessoas se comunicam de maneira cifrada, assim, a entrada exige apelido e senha, uma distinção entre os não iniciados ou convidados. Tomar como nome um cargo profissional é bastante comum¹⁵⁶. A hierarquia de apelidos nos clubes de prática sadomasoquista também está relacionada ao desempenho de uma função, como a da Rainha, princesa e, em última instância, o escravo (a).

Outra tradição relacionada à ritualística do século XVIII é o uso da máscara, um acessório habitual na corte francesa, à época do Antigo Regime. Nela, Luís XIV a utiliza, assimilada a outros hábitos novos, como a dança e o teatro.

À volta do rei, na França, a vida se teatraliza. Mas essa teatralização não aparece como uma falsificação da vida - porque é na corte que se vive a vaidade, a importância das aparências, que na verdade marca a própria condição humana. É por isso que nasce na corte a psicologia, ou, pelo menos, uma psicologia: a do homem vão, ser passional, isto é, cuja conduta não se rege pela razão, ou pela moral, ou ainda pela fé-

¹⁵⁴Um exemplo no cinema de organização de um grupo fora da conduta socialmente aceita é a “brincadeira” de três amigos em *Filme de amor* (Julio Bressane, 2003), subvertendo a ordem, primeiro, do título, pois se trata de uma organizada orgia, segundo, da importância que aquelas pessoas têm dentro da atividade e, ao contrário, como se transformam invisíveis socialmente, dado que suas profissões não os tornam importantes claramente-, uma ascensorista e uma manicure, para citarmos dois exemplos-, nunca tiveram tanto destaque quanto naquele círculo de acontecimentos ilícitos.

¹⁵⁵ A figura do cavaleiro é uma das mais recorrentes nas lojas maçônicas. Há cerca de uma dúzia deles, como o da espada, outro da serpente de bronze e o prussiano (FIGUEIREDO 33o, Joaquim Gervásio, Dicionário de Maçonaria, ed. Pensamento, São Paulo)

¹⁵⁶ Assim, tem-se o aprendiz, o mestre-arquiteto, o severo inspetor, o decano, a classe dos alquimistas, o juiz, o venerável mestre e, na América Latina, como desígnio máximo, está o Arquiteto do Universo, relacionado ao nome de Deus ou ao do deus Brahma.

porém, por suas emoções pelas ilusões que o dominam. A corte é o microcosmo da sociedade, ou, melhor dizendo, é o laboratório de psicologia: nela, as condições que dominam a vida social melhor se desenvolvem¹⁵⁷.

A ambientação dos filmes de Catherine Breillat não se assemelha ao requinte de uma corte, pois a diretora se volta à classe média francesa. Uma alegoria clara ao luxo, entretanto, se dá no momento em que essa personagem de *Romance* senta-se à mesa com o par masculino, um senhor mais rico que ela, e diz que deseja comer caviar, em uma noite atípica de experimentação do *bondage*-, ou suspensão. Na mesma noite Marie usa um vestido de luxo, certamente fora de seu padrão financeiro, mas que acentuaria o papel de fantasia à prática erótica no filme.

3.3. Suspensão

A cineasta traduz uma prática de deformação do corpo, o suspender, como uma maneira de suspensão do pensamento, frente o sintoma. O registro dessa atitude nos remete ao ceticismo, através do qual a suspensão do juízo, revela a debilidade da razão e a ignorância do pensamento. A mesma suspensão pode ser vista no cinema de Nagisa Oshima, pelo qual a punição corporal, vista pelo ambiente artístico, leva o personagem ao delírio. As situações de Oshima são variações de personagens frente ao suicídio-, como reza um tipo de tradição japonesa. Assim,

Não deixa de se inserir na tendência do uso do próprio corpo como objeto. Gosta de declarar, por exemplo, que aprecia utilizar cantores como atores de seus filmes, porque usam o corpo como instrumento. Essa exigência do corpóreo, que fica patente nos filmes eróticos-criminais com personagens adultos, aproxima o conceito de arte do ataque direto ao ser humano¹⁵⁸.

¹⁵⁷ RIBEIRO, Renato Janine. A Glória. In *Os Sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras/ Funarte, São Paulo, 2006, p. 109.

¹⁵⁸ NAGI

B, Lúcia, *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 127.

Outra forma de entender o aprisionamento do corpo por via da dor é associar a atividade do *bdsm*¹⁵⁹, com a idéia de punição comum nas sociedades soberanas européias, no século XVIII. É na passagem para o século seguinte, porém, que a punição pública perde espaço para a clausura das cadeias, por exemplo, onde o homem por trás da pena é observado. Sob o olhar do corpo machucado, o filósofo Michel Foucault reflete

O corpo é colocado num sistema de coação ou privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos¹⁶⁰.

O que pode parecer uma forma de prazer no filme de Catherine Breillat adquire outra conotação na filosofia de Foucault. A primeira visão estaria assim mais relacionada ao pensamento de Georges Bataille, a partir do qual podemos nos lembrar da relação de cumplicidade artística com as fotografias de tortura chinesa (capítulo 1), por meio das quais o pensador, expressa o seu profundo olhar de admiração-, extasiado. Nesse processo de observação, constata que a dor revela o êxtase.

Em termos práticos, a jovem professora do filme de Breillat é encaminhada às técnicas de amarração do corpo, como forma de visão psicológica do espectador, ao observá-la entrar em “contato ela mesma”. Essa idéia é comumente difundida e clara no pensamento de Breillat (entrevista revista *Cineaste*, capítulo 1), já que a idéia da imobilização do corpo como forma de liberação do devaneio é algo factível à prática do *bdsm*¹⁶¹. O *bondage* aparece no século XII no Japão e na China, e se mantém vivo até os dias atuais, tornando-se popular no Ocidente. A relação comporta um dominador e outro dominado. A partir da comparação entre esses dois papéis nas obras de Sade (século XVIII)

¹⁵⁹O BDSM é a abreviação de “bondage, disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo”. O termo define um conjunto de comportamentos, como a dominação, a punição, os papéis e muitas outras atividades relacionadas ao sexo. Muitas variações do *bds*m mostram um dos parceiros desistindo do controle da situação, voluntariamente. O parceiro submisso confere poder ao dominante, por meio de uma interação ritualizada, conhecida como “power exchange”. O dominante é então chamado de “Dom,” “Dominante,” ou de “Top”, enquanto o outro vira o “sub,” “submisso,” ou o “abaixo”.

¹⁶⁰FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir, nascimento da prisão*. São Paulo: Vozes, 1997, p. 14.

¹⁶¹BRAME, William D and JACOBS, Gloria Jon, *Different loving, the world of sexual dominance and submission*. Nova York: Villard, p. 206

e Masoch (século XIX), o filósofo Gilles Deleuze examina à sua maneira o papel da palavra “suspensão” no tratamento de dois tipos de narrativas eróticas.

O suspense estético e dramático em Masoch opõe-se à reiteração mecânica e acumuladora tal como aparece em Sade. E observaremos, com efeito, que a arte do suspense coloca-nos sempre do lado da vítima, força-nos à identificação com a vítima, enquanto que a acumulação e a precipitação na repetição força-nos mais a passar para o lado dos carrascos, a nos identificarmos com o carrasco sádico. A repetição tem pois no sadismo e no masoquismo duas formas inteiramente diferentes encontrando o seu sentido na aceleração e condensação sádicas, ou na fixação e suspense masoquistas¹⁶².

O suspense ainda pressupõe o abandono do tempo à apreciação da experiência. Ainda que personagens da ficção se diferenciem conforme a época, o rastro da atemporalidade se faz presente por meio da atividade de desligamento. Através da observação de personagens femininas no cinema da década de 1980, nota-se que fora do tempo erótico, elas são completamente diferentes daquelas da década de 1990, para traçarmos dois recortes distintos. É assim a relação entre o cinema em cujas personagens femininas têm seus comportamentos refletidos pelo entorno social-, em especial pelas classes sociais-, como em alguns melodramas-, e aquele em que as personagens se encontram presas à realidade do tempo e espaço restritos, como em *Histoire d'O*, em que a ação se dá na França do século XVIII e pressupõe-se à vivência da época absolutista. O texto, porém, não faz a reconstituição histórica, pois se fixa no local fechado da narrativa. O uso da punição erótica neste contexto pode remeter às civilizações até mesmo anteriores a era de Cristo-, o que liberta a história de um tempo real e da associação a um regime político particular-, embora o século XVIII nos remeta ao materialismo. A personagem O é uma mulher da década de 1960 que se transforma em objeto no percurso da história. Transformar-se em objeto nesse contexto é a dissolução da própria personalidade. Presa dentro de um castelo e de uma casa, entrega-se a uma série de personalidades cruéis como o “torturador” ou o “senhor” que dá ordem a escravos. Para o senso comum, trata-se de uma pessoa sem personalidade, mas na realidade, possui sorte grande de se submeter à experiência da dissolução. Ultrapassa qualquer julgamento feminista ou (pseudo) feminista

¹⁶²DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch- O frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983, p. 38.

na tentativa de interpretar sua atitude, é inevitável. Para conhecê-la é preciso entender realmente de história e filosofia do século XVIII.

O é uma escrava nesta ficção. Entre esses homens, aparece o seu amante- que lhe enche de chicotadas e maus tratos. Um trecho de *Histoire d'O* anuncia a necessidade urgente de romper com a vida da rua, para adentrar a do novo recinto, fechado.

Chegamos, diz ele de repente. Chegaram: o taxi pára numa bela avenida, sob uma árvore- são plátanos- diante de uma pequena mansão que se advinha entre o pátio e o jardim. Escuta, diz ele. Agora você está pronta. Deixo-a. Você vai descer e bater à porta. Seguirá quem abrir e fará o que lhe for ordenado. Senão entrar imediatamente, virão buscá-la e se não obedecer imediatamente, farão com que obedeça. Sua bolsa? Não, você não precisa mais da sua bolsa¹⁶³.

A personagem de Breillat pode seguir o mesmo parâmetro de entrega, porém distancia-se do limite da vida. O fator de independência da mulher em relação à figura masculina vai ser mais ou menos levado em conta de acordo com a manifestação da personalidade “sociológica” diante da personagem “objeto”.

3.4. A mulher histórica

No cinema latino-americano, a presença da mulher inserida na sociedade teve que esperar até os anos 1960, para levar a representação feminina como metáfora do país. A mulher acaba se transformando na personificação da esperança e das virtudes nacionais. O cinema cubano, por exemplo, desenvolve de modo intenso essa maneira alegórica de representação. A melhor síntese dessa tradição é *Lucia*, de Humberto Solas, 1968. Pela análise de Ismail Xavier, o filme é dividido em três momentos da história cubana: a independência política da Espanha no século XIX, a ditadura de direita até os anos 1930 e a era pós-revolucionária nos anos 1960-, a qual o autor enxerga como machista, visto o papel da mulher na sociedade. De acordo com as palavras do cineasta, “*Lucia* não é um filme sobre uma mulher, mas sobre uma sociedade”, segundo Solas¹⁶⁴.

¹⁶³RÉAGE, Pauline, *História de O*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 22.

¹⁶⁴XAVIER, Ismail, “A alegoria histórica”. In *Teoria contemporânea do cinema- pós-estruturalismo e filosofia analítica- volume 1*. RAMOS, Fernão Pessoa (org.), São Paulo: Senac, p. 373.

Ainda dentro do retrato de uma mulher vestida e contaminada pelos arredores sociais, há a produção melodramática de Fassbinder, como *O Casamento de Maria Braun*, para citarmos um exemplo, dentre tantos. A narrativa levanta a força da tentativa de superação dentro de uma Alemanha destruída pela guerra e pela crise econômica. Assim, Maria é severamente moldada pela sociedade, contra a qual quer se rebelar. O sintoma da mulher sexualizada que perde o marido na guerra e se deita com um patrão, um soldado americano e um médico, é visto pelo encontro com a desgraça, de fora, da sociedade. Como desfecho, o suicídio da personagem ao ativar o gás de um fogão¹⁶⁵. A única vez em que o diretor expressa o princípio de uma felicidade, está em *Lola*, ambientado na Alemanha de 1957. A prostituta, personagem central do filme, recebe aval para sair da invisibilidade e casar-se com um homem rico. Lola nutre o desejo de pertencer à uma comunidade do dinheiro..

O cinema francês toma algumas diretrizes do filme psicológico, da década de 1950, outras da Nouvelle Vague nos anos 1960, o que é comumente associado ao cinema intelectual e de raciocínio. Há, entretanto, de acordo Guy Austin, a visão de um filme ainda que cerebral, a serviço de uma valorização do corpo. Nesse contexto, a França representaria o país que produz a comédia em convergência para o hemisfério corporal. Em Hollywood, por exemplo, aos olhos do estudioso, a possibilidade de encontro entre a comédia e o corpo está mais afastada¹⁶⁶. É pertinente, portanto, incluirmos a produção de Catherine Breillat, especialmente *Romance*, neste fazer rir derivado da expressão de um descompasso entre o pensamento do amor e os desejos do corpo.

3.5. Destruição da palavra difícil

A ênfase no corpo aparece, então, superficialmente, na urgência da dissolução da racionalidade, ferramenta útil para esta filosofia que deriva dos anos 1960 e tem no materialismo a sua nascente. Algum tipo de cinema intelectual vai incorporar esse pensar, porém ainda sempre atento ao diálogo, como maneira de entendimento, ou de

¹⁶⁵Em *Romance*, por exemplo, a personagem Marie utiliza-se do mesmo recurso que Maria para matar o marido, o gás do fogão.

¹⁶⁶AUSTIN, Guy. "Body comedy and French cinema: notes on *Les Visiteurs*", in *Studies in French Cinema*. In 6.1. Newcastle: University of Exeter and University of Newcastle, 2006, p 43 e 44.

desentendimento absoluto. O filósofo Gilles Deleuze, como que ao romper com a compreensão via palavra trivial dissolve dela o seu elemento puramente intelectual, por meio do qual o gesto do corpo aparece (capítulo 2). O cinema de Catherine Breillat estaria, por assim dizer, alojado nessa tradição que transforma a palavra difícil em horizontalidade bem como de sua destruição. Em um filme erótico, podemos pensar, a palavra que comunica pode se fazer desnecessária. Deleuze chega à dissolução da palavra até mesmo no contexto do cinema de Bertold Brecht, por exemplo.

Poder-se-ia pensar a Fenomenologia como chave de verificação da mesma idéia de derretimento da racionalidade. Isso, porém, é inaplicável ao cinema de Breillat, ao menos que se abra ao ponto de contato possível entre as obras de Bataille e Heidegger. Porém seria abrir uma nova janela ao pensamento. De qualquer jeito, a diretora parece enxergar o erotismo como forma racional de pensar a subjetividade, de maneira particular e paralela à Psicanálise. A existência do limite entre a imanência e a transcendência presente na obra de Bataille, ocupa o vazio do pensamento não racional. A subjetividade feminina racionaliza então a conduta masculina, de onde se dá a relação de poder entre homem e mulher, do ponto de vista feminino. O cinema também é inovador ao adequar o universo do desentendimento entre homem e mulher à forma comédia. A identidade do sujeito feminino é o recurso dramático do cinema de Breillat¹⁶⁷.

Nesse cinema, discute-se a questão da igualdade no diálogo e não do status social entre os sexos, como seria uma reivindicação feminista. Para Vasse, a igualdade está sobrescrita na própria diferença. A questão se torna política quando remetida à década de 1960, mas neste cinema, a despolitização do diálogo e a forma engajada de se colocar estão fora da atuação de personagens, como uma maneira de se reivindicar a natureza do amor e do desejo. O procedimento se dá anteriormente e igualmente no trabalho de Bataille-, e a maneira própria de especulação no vago território da transgressão.

Para insistirmos no desencontro entre homem e mulher, amor e desejo, elementos com os quais Breillat trabalha, é possível utilizarmos um pensamento de Deleuze, quando que se remete a outro de Foucault, no que diz respeito à ordenação de enunciados em um mesmo diálogo, como algo caótico. Esse pode ser o ponto de contato da palavra desencontrada.

¹⁶⁷VASSE, David, *Catherine Breillat, un cinéma du rite et de la transgression*. Belgica: Éditions complexes, 2004, p. 17.

O que forma um grupo ou uma família de enunciados são, então, as regras de passagem ou de variação, de mesmo nível, que fazem da família como tal um meio de dispersão e de heterogeneidade, o contrário de uma homogeneidade dos enunciados heterogêneos aos quais se liga através de regras de passagem¹⁶⁸.

É necessário verificar a proposta da palavra passagem, caso se trate de uma transitoriedade daquilo que é realmente transitório, ou da transitoriedade de algo, uma família fixa. A família que aparece primeiro tende à dispersão para a diferença. Ao contrário, é possível concentrar, na segunda, no conjunto de enunciados heterogêneos. No cinema de Breillat talvez a busca seja pela possibilidade da convivência heterogênea, que a outra possibilidade, a da homogeneidade. O que acontece, entretanto, é a dispersão do não diálogo-, pela morte. A morte, porém, está em outra dimensão da realidade metafísica.

3.6. Afastamento

Ainda sob forma de adequação do discurso de Breillat, a transitoriedade pode ser aplicada à voz adolescente em seu cinema, como forma de desencontro desse diálogo com o dos pais-, pela via do erotismo. A disparidade está na forma de concretização do desejo sexual, motivo pelo qual não existe o diálogo entre pais e filhos-, o assunto é proibido, mesmo inserido em filmes que sejam numa boa parte, eróticos. Um exemplo é *36 Fillette* (1988). Há a ocorrência do segredo também em *À Ma Soeur* (2001). A realização da ação em si não apresenta nenhuma impertinência com a realidade, seja pela transgressividade, seja pela razão de perigo.

Se a puberdade feminina é o período que privilegia a cineasta, não é puramente pela identificação sexual vantajosa em termos de verossemelhança da narrativa e da exatidão no comportamento, mas pelo interesse por tudo o que funde arcaicamente a iniciação sexual visando a sacralidade feminina¹⁶⁹.

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.18.

¹⁶⁹ VASSE, David. op.cit. 99.

A família, entretanto, atrapalha. Assim, Breillat insere pai e mãe como foco de conflito e interrupção no processo de perda da virgindade. No cinema de Jean-Luc Godard, por exemplo, a razão do desencontro é apenas entre o casal, pois a família está sempre fora do contexto. Em *À Ma Soeur*, como de costume, a cineasta cria a solução de separação entre mãe e filha por meio da morte-, violenta. Por outro lado, a filha mais nova e problemática, aos olhos da família, é a única sobrevivente à agressão de um estupro. A opção de Breillat às lágrimas e à dramaticidade da filha mais nova diante das perdas, revela uma menina sorridente frente ao acontecimento do próprio estupro. Quer dizer, além de presenciar as mortes da mãe e da irmã, a própria menina é violentada. É então possível afirmar que, mais uma vez, e por mais absurda a idéia, Anais é iniciada sexualmente, e sente prazer no horror. A visão de Breillat não é moralista. Ao contrário, ela propõe que a felicidade seja entendida pela subjetividade. A diretora não se apresenta, assim, defensora dos direitos humanos, ou da proposta de legalidade em uma situação de estupro. Suas atitudes não tocam a legislação, pois não interessa. A mesma visão da atitude inconseqüente está em outra interpretação de *Romance*, e a idéia da prostituição como forma de “preenchimento” por parte da mulher. Para Russell Campbell, por exemplo, caso um dos projetos do sistema patriarcal seja reduzir o papel da prostituta no cinema ao papel de objeto do desejo masculino, a resposta feminista é insistir na representação da subjetividade feminina. Cita então o exemplo de Bree, personagem de Jane Fonda, ao discutir os seus segredos íntimos com o próprio psiquiatra, em *Klute* (1971)¹⁷⁰.

No plano da realidade, a dependência da mulher perante o homem no estatuto da família é reforçada pelos baixos salários e pela impossibilidade de empregos bem pagos-, como na medicina, o mais remunerado à época-, pela organização social na Inglaterra do final do século XVIII, em o processo de industrialização. Na Europa, essa configuração segue pelo menos até a Primeira Guerra Mundial e distancia a mulher do dinheiro¹⁷¹.

Assim, clandestinamente, nota-se o movimento que Anne McClintock registra pela entrada da sub-cultura do sadomasoquismo. O recorte da autora é a reflexão sobre o caso de uma

¹⁷⁰ CAMPBELL, Russell, *Marked women: prostitutes and prostitution in the cinema*. The University of Wisconsin Press, 2006, p. 386/ 387

¹⁷¹ ROWBOTHAN, Sheila. *A century of women, the history of women in Britain and The United States*. Viking Adult, 1997, p.19.

trabalhadora doméstica a partir da relação com o seu corpo e com o dinheiro que recebe¹⁷². Essa trabalhadora, em seu diário, enaltece e diz apreciar o trabalho físico, como limpar o chão, pois representa uma ocupação física, remunerada, próxima da atividade sadomasoquista. Cullwick utiliza, ainda, uma pulseira que sugere três formas de sua personalidade, escrava, esposa e, por último, criada.

A autora insere essa vivência particular no terreno intelectual de Engels, considerando a concepção do termo família, uma derivação direta da palavra escravo. A conclusão de Cullwick, de acordo com a autora é, então, que embora a doméstica utilize uma pulseira-fetice e encene três papéis na teatralidade erótica, ela acaba por recusar à proposta do século XIX: decidir não se casar e optar pela realização do trabalho doméstico. McClintock enxerga o sadomasoquismo à luz de Foucault. Seu raciocínio não alcança, porém, as questões da soberania e das formas punitivas,

O S/M, que não é simplesmente sinônimo de crueldade e brutalidade, é uma subcultura ritual altamente organizada que apareceu precisamente ao final do século dezoito¹⁷³.

Ainda, em relação à prática,

A economia do S/M, no entanto, é a economia da conversão: de senhor em escravo, de adulto em criança, de poder em submissão, de homem em mulher, da dor em prazer, de humano em animal e, de novo, ao contrário¹⁷⁴.

Frente à oportunidade de rever os papéis dentro de uma relação entre homem e mulher, Catherine Breillat não concebe a existência de personagens a partir de uma visão clássica de gênero, que estabelece condutas rígidas de participação de um e outro. A diretora diz não falar de sexualidade, como a psicanálise, mas de uma identidade sexual. As duas são distintas, de acordo com Breillat, pois a identidade sexual precede a sexualidade e ela, inclusive, a contém e é nossa constituição mental. A diretora pensa na dinâmica interna da relação entre submissão e insubmissão de um casal, que discute o parâmetro de

¹⁷² Mc CLINTOCK, Anne, “Couro imperial, raça, travestismo e o culto a domesticidade”. In *Revista Pagu* 20. Campinas: Unicamp, 2003.

¹⁷³ idem p. 23.

¹⁷⁴ ibidem p.25.

comportamento da mulher na relação e na sociedade. Assim, diz, a personagem se coloca no primeiro momento, insubmissa e pura¹⁷⁵, embora possa parecer contraditório. Após uma conquista pessoal, passa à submissão.

Para mim, as jovens mulheres têm sempre uma alma pura e orgulhosa e quando desgostosas elas se olham no espelho. Este desgosto as faz se aproximarem de si mesmas, que se tente lhes esconder fazendo-as justamente passar pelo desgosto, que elas sejam aterrorizadas de desgosto e que elas não queiram se conhecer. A partir do momento que há esse imenso desgosto somos induzidos a ser submissos¹⁷⁶.

As personagens de Catherine Breillat não são mostradas no convívio em sociedade. Seus filmes privilegiam a vida íntima, a sexualidade e o erotismo, como parte desse contexto de resoluções dentro do filme. Assim, as relações envolvem as personagens e seu mundo interior, ou as personagens e seus parceiros.

A estrutura dessa narrativa que comporta a inquietude, a falta de descanso entre o casal, é envolvida pela narrativa mítica. Em seu livro *Corps Amoureux*, Catherine Breillat diz ter baseado seu filme mais conhecido em *Tristão e Isolda*-, e a partir daí estabelecer a relação entre personagens. Georges Bataille escreve sobre o mito, tal como a sua ausência, sob o argumento que aquilo que o é, também pode não o ser; o não- mito, dissolve-se, numa elaboração do original. Levando-se em conta a leitura de *L’Absence de Mythe*, o autor chega então a afirmar e a negar a sua presença. A contradição do pensamento é acentuada pelo título, que desmente a possibilidade de existência.

E hoje, porque um mito está morto ou está morrendo, percebemos com mais facilidade do que se estivesse vivo: é a necessidade que torna perfeita a transparência, o sofrimento que faz o sofrimento se tomar prazeroso¹⁷⁷.

Em relação à própria dissolução,

¹⁷⁵idem, p. 32.

¹⁷⁶ idem, p. 33.

¹⁷⁷ BATAILLE, Georges. “The Absence of Myth”. In: *The Absence of Myth- writings on surrealism*. New York: Verso books, 2006, p.48.

A noite é também o sol, e a ausência do mito é também o mito: o mais gelado, o mais puro, o único mito verdadeiro¹⁷⁸.

O filósofo Jean-Paul Sartre em um texto sobre Georges Bataille se refere ao colega como se ele fosse um cientista propriamente dito, frente a seu trabalho. Por isso, chega a observar hipoteticamente o desaparecimento de Bataille diante de sua obra, um tipo de experimento. Devemos ressaltar que a afirmação demonstra a própria noção do “apagar o nome” presente na obra de Bataille, e associada neste trabalho à fala de Eliane Robert Moraes na palestra “O Sujeito fora de Si”. Essa idéia do apagar o nome possui uma conotação variada na obra de Bataille, que inclui o complexo uso do disfarce, da máscara e do pseudônimo. Para Sartre, no ensaio sobre Bataille, existe a idéia de a ciência dissolver as individualidades e as relegar entre as aparências¹⁷⁹. É a noção do apagamento do autor, de sua objetificação, visto do ponto de vista das humanidades e, porque não, do erotismo.

Em relação aquilo que o próprio Bataille concebe como ciência, algo não muito trabalhado por ele, o escritor Jean Louis Baudry aproxima a essa idéia na obra do pensador certo tipo de objetividade, que acabaria por aniquilar não só o sujeito, mas também o objeto, ambos dissipados através do processo empírico. Na obra de Bataille não aparece, segundo Baudry, o pensamento da totalidade atribuído à prática da ciência, o que lhe confere um caráter de fragmentação. A obra *O Erotismo*, por exemplo, não tem como meta a pesquisa no campo da sexualidade oferecida em *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) e *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), de Alfred Kinsey. O pensamento de Bataille estaria mais relacionado à biologia, ou seja, à evolução, e não à história, aplicando-se um pensamento de Paul Veyne.

Il reprendra longuement dans L’Erotisme ce thème, montrant par exemple à propôs du rapport Kinsey quel que soit du reste l’intéret de ses donnés, qu’il faut choisir entre la totalité de l’objet étudié- mais en tant qu’il altère le sujet il se supprime comme objet- et l’objectivité de la science que accède em ces cas à un objet incomplet et donc contredit son ambition scientifique. Contractidion qui est portée au coeur même de la sociologie et que Bataille dans un note de L’Apprendi soucier met en évidence: La sociologie elle-même en effet peut difficilement éviter de faire la critique de la science purê em tant qu’elle est un phénomène de dissociation. Si le fait social represente seul la totalité de l’existence, la science n’étant qu’une activité

¹⁷⁸ idem.

¹⁷⁹ SARTRE, Jean-Paul, “Um Novo Místico”. In *Situações I*. São Paulo: Cosac-Naify, 2005, p. 166.

fragmentaire, la science que envisage le fait social ne peut atteindre son objet si celui-ci, dans la mesure où l'atteint, devient la négation de ses principes¹⁸⁰

O texto de “The Absence of Myth”-, um atestado a própria presença do mito-, está relacionado à noção circular que, por sua vez, remete às cavalaria, no século XII. O mito abre à noção de imortalidade, como evidencia *Tristão e Isolda*, por meio do qual a metafísica ocidental, de acordo com Denis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente*, é uma obsessão da cultura européia em promover um encontro emocional, que seja fruto da dor¹⁸¹, e que ainda, deve atingir diretamente a alma. Catherine Breillat transpõe o mito aos personagens de *Romance*.

O mito original presente em *O Amor e o Ocidente* traz entre outras idéias, aquela que em dias de festa aparece o elemento erótico do cavaleiro, sob a forma de um véu ou de uma peça do vestuário feminino, usado por ele e devolvido à dama após o combate, com uma mancha de seu sangue¹⁸². O livro atribui à castidade do senhor feudal as suas atitudes violentas de luta na época¹⁸³.

A própria Igreja medieval perpetua a imortalidade do homem acentuada na permanência do mito. Na época, o Direito Canônico e o comércio feudal são completamente controlados pela Igreja, e a instituição estabelece o preço justo para os produtos, de forma a distribuir excedentes sem visar lucro. Fala-se em comércio de calamidades. Mesmo localizado dentro de um período da história, o mito se aproxima do conceito da não conclusão, quando sim, dá-se a morte ou separação dos que se amam.

¹⁸⁰ BAUDRY, Jean-Louis, “Bataille et la Science Introduction a L’Experience Intérieur” in *Bataille*, 10/18, 134/135.

¹⁸¹ ROUGEMONT, Denis, *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 57.

¹⁸² ROUGEMONT, Denis. *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes editores, 1968, p. 226.

¹⁸³ À parte a forma literária, temos através do pensamento de Max Weber a descrição do sistema feudal como “o poder senhorial que se integra com três elementos distintos: a posse da terra; a posse de seres humanos; e a apropriação de direitos políticos, particularmente o do poder judicial. Assim, nesse pensamento, as formas sociais de convivência possuem quantidades de prestígios que vão ser distribuídos pela comunidade e/ ou sociedade. Na sua vida empírica, o homem vive seus valores tentando impô-los aos demais homens. Portanto a relação de desigualdade, fundamental dessa vida social, é sempre uma relação de poder” (Fernandes Dias, Edmundo, “Para uma Introdução à Reflexão Weberiana”, IFCH/ UNICAMP, novembro 2003, p. 41.

Os amantes de Breillat, por exemplo, quando se encontram, não se casam e quando se casam, não se encontram-, ressaltando o descompasso. Ainda de acordo com o mito original,

Há o desencontro entre paixão e casamento, quando se namora, foge-se do casamento; quando se casa, o marido parte; quando volta, a esposa morreu¹⁸⁴.

Como decorrência da época, a atividade do casamento está excluída das condutas sociais e o mito parece ter se inspirado nessa possibilidade. Para o autor de *O Amor e O Ocidente*,

O amor de Tristão e Isolda era a angústia de se ser dois; e o seu objetivo supremo era a queda no ilimitado, no seio da noite em que se desvanecem as formas, os rostos, os destinos singulares. “Já não haver Isolda, já não haver Tristão, nenhum nome que nos separe”. É preciso que o outro deixe de ser o outro, portanto deixe de ser, para que deixe de me fazer sofrer e que não haja nada mais eu o “eu-mundo”!¹⁸⁵

Desde suas primeiras produções, Breillat lê *Tristão e Isolda*-, que como vimos, também aparece em *Romance*. Como no mito, opta-se pela dissolução corporal e afetiva do casal, pois se perpetua a ordem da desigualdade de várias profundezas em relação à disposição dos amantes. Essa diferença, no entanto, não está de fato na presença do dinheiro como possibilidade de sedução. Nesse cinema não existem prostitutas, nem ninguém seduzido pela posição do outro¹⁸⁶. A desigualdade se perpetua na forma do sentimento, de desencontro. Além de fazer uso desse discurso como disputa, uma argumentação própria do cinema intelectual francês, a cineasta também questiona o discurso erótico, onde a intelectualidade quase vira devaneio.

A personagem, por exemplo, diz sentir-se em uma jaula invisível, uma possível maneira de questionar o quanto ela pertence ao homem a que ama. A possibilidade de um

¹⁸⁴ WISNIK, José Miguel, “A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda”. In *O Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 2006, p. 195- 227.

¹⁸⁵ ROUGEMONT, Denis, *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes editores, 1968, p. 277.

¹⁸⁶ Como uma maneira de inversão de valores, há em *Anatomie de L'enfer*, o homem pago a assistir uma mulher sentindo prazer erótico.

vínculo a faz refletir uma existência que, em outro momento pode levá-la a pensar que aquilo a que chama respirar, a sufoca. As reflexões de Marie, pois, estão todas voltadas à relação da liberdade e a de sua ausência-, e o namorado com quem se casa é o referencial. No que envolve o erotismo em si, a fala de Catherine Breillat está de acordo como o pensamento de onde parte. Assim, é pertinente que a protagonista afirme que um homem que não possa amá-la fisicamente, transforme-a em um poço de sofrimento.

Desse impasse entre a cabeça e o corpo, igualmente presente em *Tristão e Isolda*, surge o mito na obra de Breillat, tal qual a metafísica inerente a ele, uma possibilidade de reencontro; a morte do personagem masculino é tanto a possibilidade de livrar-se dele, quanto a de perpetuar sua vivência. A proposta da imortalidade é o (não) desfecho. De acordo com o pensamento de José Miguel Wisnik, o desencontro das partes, ainda no mesmo mito, assinala a necessidade individual de reivindicar-se o “Nada”, como um lugar de assentamento. Esse “Nada” está presente no pensamento de Nietzsche, como uma possível ausência de Deus, uma total ausência, um grande vazio.

O anseio do Nada, o impulso ao nirvana que a sabedoria trágica ensina e a busca da “expressão extática” desse “estado de ânimo [...] induzido por Schopenhauer” seriam os motivos inspiradores do *Tristão*¹⁸⁷.

A concepção do “Nada” para Hegel ganha outra conotação. Em vez de reivindicá-lo como “nirvana”, conforme o pensamento acima, o alemão pretende tirá-lo da sociedade, como forma de reconstruir um pensamento pós-revolucionário. O “Nada” assim, está associado a algo maléfico dentro da sociedade. Esse pensamento afirma que ao cabo da metafísica, Deus teria introduzido o “Nada” no mundo, o qual deve ser extirpado, para que haja a reintegração do homem com o absoluto¹⁸⁸.

Ainda no âmbito da discussão sobre a circunferência como ciclo, sempre no horizonte da literatura, aparece a possibilidade de recorrer ao conhecido conceito de Nietzsche que, de acordo com Deleuze, levanta uma questão:

¹⁸⁷WISNIK, José Miguel, “A Paixão Dionisíaca em *Tristão e Isolda*”, in *O Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 198.

¹⁸⁸BORNHEIM, Gerd. “Da Superação à Necessidade: o desejo em Hegel e Marx”. In *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1972, p. 145.

Também nos perguntamos o que há de espantoso no Eterno Retorno, se ele consiste num ciclo, quer dizer, num retorno do Todo, num retorno do Mesmo, num retorno ao Mesmo: mas precisamente não se trata disso. A oposição de um tempo circular nos antigos e de um tempo histórico nos modernos é uma idéia fácil e inexata. Em todos os aspectos podemos como o próprio Nietzsche, considerar o Eterno Retorno como uma descoberta nietzscheana, tendo apenas premissas antigas¹⁸⁹.

A circularidade toma conta de *Parfait, Amour!*, porém, de maneira aparentemente subversiva em relação a ordem do círculo mística. Assim, existe o inacabado, porém não sabemos se o é metafísico. Isso porque o filme tem um final, o desfecho de uma história linear, interceptada por *flash-backs*. Não como que para ativar a memória, mas, sim, como forma de antecipar o final. O filme começa pelo fim e termina pelo começo-, em respeito à realidade temporal da história. A presença do elemento documental rompe com a forma do devaneio ou do traço surrealista. A obra reflete uma denúncia da violência realística. A atrocidade é vista, entretanto, sob o ponto de vista do agredido-, ou seja, a mulher, que, nem assim, acusa a forma de agressão, como uma adversidade, pois assume qualquer desafio para estar junto ao homem que ama.

A cineasta diante da derrocada de suas personagens pode se colocar mais ao lado de quem comete a agressão, que da polícia ou da lei. As meninas não são vistas como coitadas, mas a mercê do amor ou desejo. Em *Parfait Amour!* a agressão física alcança o ápice, e é acentuada pelo fator psicológico das personagens. Por exemplo, o namorado mais jovem de Frédérique aparece como um homem complicado, porque diz não gostar de sexo. Ela, por sua vez, afirma não fazer questão de sexo, mas, sim, de ser amada. Algumas brigas entre filho e mãe induzem o espectador à culpa pelo assassinato de Frédérique-, uma oculista cuja profissão vira metáfora-, pois ela mesmo não consegue enxergar com os próprios olhos a periculosidade do companheiro, que a mata. A trama de *Parfait, Amour!* é um circuito fechado. A história comportaria ritmos primitivos da alienação do homem e da mulher¹⁹⁰.

A ficção breillatiana opera, portanto, a partir do mitológico e da narrativa circular para abraçar temas que além do erotismo, estariam representados pela violência e morte,

¹⁸⁹DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 31.

¹⁹⁰MURPHY, Kathleen, "A Matter of Skin", in *Film Comment Magazine*, Lincoln Center, sep/ oct. 1999, p. 16-22.

como desfecho, e não desfecho. Partindo do pensamento de Bataille, o mito tem caráter ambíguo, ao ponto de não sabermos tratar-se ou não de sua possibilidade. Em *A Experiência Interior*, por exemplo, o descolamento à aderência da realidade é fundamental para o acesso à experiência do “não- saber”.

Recusar o discurso é recusar se desvencilhar do que nos sobra e que é a partir do que somos e pensamos. Tal recusa, Bataille a designa como um tipo de “mudança copérnica” que sob o plano intelectual, vem a ser o avesso do pensamento¹⁹¹.

A narrativa mítica que se insere no campo do não pensamento estipulado por Georges Bataille pode ocorrer a partir da despedida do saber racional, pois dessa forma, se tem acesso ao desconhecido, assim conforme Robert Sasso, um rio pode se perder no mar¹⁹².

As meninas só pensam no amor, a esse barulho do sexo, baixo. O contexto social não conta. Nem estudos. Menos ainda o trabalho, com algumas exceções. O amor é uma ocupação em tempo integral¹⁹³.

Há na obra de Breillat, outra maneira de idealizar a presença do mito que apenas aquela estabelecida pelo olhar de Bataille. Além de as personagens reivindicarem o amor como complemento do erotismo e vice-e-versa, a religião é essencial à base do pensamento de Breillat. Não se trata, entretanto, da religião como uma profissão de fé, senão do exercício de sua simbologia. Por exemplo, *Romance e Anatomie de l'Enfer* são carregados dessa cristandade. O corpo da atriz Amira Casar é iluminado em uma cena por um feixe branco e pálido de luz refletido sobre seu corpo, remetendo à luminosidade da Lua. Para citarmos outra ocorrência de simbologia, tem-se o crucifixo pendurado sobre a mesma cama onde há de ocorrerem transgressões à moral burguesa. A simbologia da Lua, especificamente, nos remete mais à astrologia que de fato ao Cristianismo, e representa a feminilidade, como irmandade ou conjugalidade com o Sol. A Lua é símbolo recorrente do cinema que trata da mulher como protagonista e toca a Religião como suporte de crença ou

¹⁹¹ SASSO, Robert, “Georges Bataille: le système du non-savoir”, In: *Une Ontologie du Jeu*, 1978 p. 48.

¹⁹² idem, p. 96

¹⁹³ CLUZOT, Claire. *Catherine Breillat Indécence et Pureté*. Paris: Cahier du Cinéma Édition, 2004, p. 9.

intelectualidade. Isso se aplicaria a *Je Vous Salue Marie*, de Jean – Luc Godard. O diretor utiliza inúmeras inserções de elementos da natureza no começo deste filme, como forma de compor o interior e o exterior de sua personagem, como há o plano da virgem mãe de Deus em processo de transformação, tendo a natureza como propulsora.

3.7. O absoluto

Faz-se pertinente questionarmos a idéia daquilo que Bataille chama de “absoluto”, no primeiro verbete da *Encyclopaedia Acephalica*¹⁹⁴, pois assim podemos questionar o lugar de Deus, como dialética às imperfeições humanas, levantando a tese de o que senão o próprio absoluto seria a perfeição. Através de seu pensamento, o final do absoluto serviria de libertação do homem da servidão criada pela dependência desse conceito totalizante. A idéia parece remeter à ausência de Deus no pensamento de Nietzsche. A relação de escravidão imaginária representaria uma maneira de direcionar o homem à própria condição de imortalidade¹⁹⁵. Essa avaliação, entretanto, é inserida em um pensamento racional de Bataille, pois o estudo da metafísica parece ocupar sua obra.

A idéia de “inacabamento” também parece ressaltar uma maneira tanto da imperfeição do homem, quanto de sua constante tentativa de atingir uma forma final-estado impossível, de acordo com este pensador. Assim, apenas o erotismo e a morte possibilitariam o acesso à completude. A obra de Nietzsche oferece o homem biológico que, antes dele, está na filosofia de Hegel¹⁹⁶. Ainda de acordo com esse pensamento, o que realmente se distancia entre os pensamentos de Hegel e Bataille é a relação de ambos com o desejo. O idealismo do primeiro transforma o desejo em algo inferior, ao passo que no saber de Bataille, desejar, uma derivação do materialismo-, é de primeira ordem.

A noção de “absoluto” é retomada sob o viés da filosofia alemã e seu diálogo com o ateísmo ou agnosticismo.

Breillat, leitora da obra de Bataille, parte, em *Romance*, não apenas da existência do “absoluto” que não toca a presença de Deus-, a qual não discute, mas também persiste na

¹⁹⁴ BATAILLE, Georges, *Encyclopaedia acephalica*. London: Atlas Press. Documents of the Avant- Garde, p. 31.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁶ BORNHEIM, Gerd. Da superação à necessidade: o desejo em Marx e Hegel”. In: *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 147.

função da imortalidade. Pode-se dizer, que neste filme o “absoluto” é a própria figura masculina. Primeiro, porque o personagem Paul é intocável, depois pelo fato de sua morte ter tido um caráter simbólico-, cuja imagem, inclusive, é tratada como Surrealista pela diretora. Lidar com o “absoluto” é tocar a metafísica para Breillat.

Georges Bataille, porém, havia experimentado a sensação de espiritualizar o “absoluto” destituído da figura de Deus. A correspondência com Alexandre Kojève, o estudioso de Hegel à época, registra a busca por um Marx metafísico.

À Alexandre Kojève

76 bis rue de Rennes

(Outubro - começo de novembro de 1935)

Caro amigo

Corbain me disse que seu curso começaria cerca de 20 de Novembro e certamente nos reencontraremos nesse momento.

Eu lhe envio neste envelope um texto que nada tem a ver com aquilo que disse há alguns meses, só tem opiniões hegelianas.

Terei bastante interesse em saber o que você pensa de tal tentativa (que só terá evidentemente sentido na medida das palavras serem traduzidas por atos na rua). O que me interessa particularmente ao me dirigir a você é o fato de muitos entre nós sermos em suma marxistas aspirantes a remontar às “fontes espiirituais de Marx”. Há qualquer coisa que nos situa como os que tem interesse principalmente na tentativa de interpretação de Hegel.

Desejarei voltar a este assunto porque não me apreze impossível visualizar algo que poderia lhe interessar. Nós organizamos em primeiro lugar uma união de luta, mas tudo o que concerne à doutrina, mesmo sob seu aspecto filosófico, tem para todos nós uma importância essencial.

Amigavelmente,

Georges Bataille

O pensamento de Bataille parece se preocupar com as maneiras de transformar a experiência política em (des) experiência artística, sob a imagem da filosofia como o conhecimento contrário ao científico-, mas antropológico e artístico. O círculo de amigos do pensador, no entanto, é formado em parte por pensadores do marxismo.

A idéia de espiritualidade ou metafísica na base do pensamento e das relações pessoais de Catherine Breillat é composta pela subjetividade, mas também pela objetividade, e sua transformação em idealismo, ao transitar do alto da cabeça ao baixo ventre. A presença da “alma” platônica em *Romance*, desvincula-nos do pensamento nietzscheano e batailliano, antiplatônico, para a possibilidade de o amor superar o desejo, e não vice-versa, mesmo entre tantas cenas eróticas. Isso, porém, não significa, acusar a presença da alma, como forma de vínculo ao pensamento de Platão, mas afirmar que no contraste entre ideal e matéria pode haver algo de metafísico e confuso do ponto de vista teórico. A concepção da vida de uma alma distanciada do corpo aparece nos filósofos pré-socráticos Pitágoras e Empédocles¹⁹⁷, portanto esta questão é bastante delicada e não fica resolvida. Ao colocar como desafio a união entre amor e sexo, Catherine Breillat pode reivindicar um local para esse corpo que deseja e possui alma. A atitude da cineasta frente às personagens é fazê-las se livrar, porém também perpetuar a presença inimiga-, que disputa o amor físico e o amor cortês, ambos bastantes distintos um do outro.

O amor se inscreve no amor físico e depois se transforma em amor cortês. O verdadeiro amor cortês simboliza justamente o amor físico. Quando eu digo que detesto o amor cortês, não é verdade. O que detesto, é o que dele fazem os religiosos e os censores, que não entendem estritamente nada do simbólico e que reduziram o amor cortês à preservação *stricto sensu* da virgindade¹⁹⁸.

Outra aproximação faz-se pertinente com a obra de Marcel Proust, tendo em vista o vínculo com a obra *A Experiência Interior* de Bataille. A comparação grosseira é a relação da mesma com a medida de tempo. Assim, o que é presente no cinema de Breillat-, salvo o começo e o final de *Parfait Amour!*-, se trata da temporalidade, sendo o agora, o tempo da experiência e sua relação direta com a não racionalidade. O presente aparece como o tempo

¹⁹⁷PAZ, Octavio, “A Dupla Chama, amor e erotismo”. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 41.

¹⁹⁸BREILLAT, Catherine, *Corps Amoureux*, entretiens avec Claire Vassé. Paris: Denoel, 2006, p. 50.

da vivência erótica, já que a idéia do desligamento, também no pensamento surrealista, é confirmada em *Une Vrais Jeune Fille*, de Catherine Breillat.

A respeito dessa possibilidade, podemos justificar a maneira pela qual a mulher é pensada por essa corrente, foco dos sonhos, no início do século XX. Isto é, a falta de racionalidade está relacionada à mulher representada pela arte da época¹⁹⁹. A memória, ao contrário disso, estaria classificada como faculdade da inteligência e da razão. Analisando a obra de Marcel Proust, Georges Bataille afirma a incompletude de uma possível tentativa de experiência ao extremo do possível-, presumivelmente pela presença exaustiva da racionalidade.

A pensadora Jeanne Marie Gagnebin reconhece na obra de Proust o passado literário que se refere à infância-, e não o passado de um tempo histórico. É o tempo da infância que se transforma em idade adulta e não, necessariamente, o do passado da Revolução. O que então Bataille busca é a ausência do saber²⁰⁰ e de qualquer passado. Não se trata do privilégio do pensamento intelectual sobre o não intelectual, mas da ausência completa do pensamento, ou seja, do “Nada”.

Tenho apenas um interesse sem fôlego pelas filosofias do tempo- dando respostas aparentes nas formas de análise do tempo. Acho mais ingênuo dizer: na medida em que as coisas ilusoriamente conhecidas são, entretanto, as presas sem defesa do tempo, elas são entregues à obscuridade do desconhecido. E na medida em que a obra de Proust é um esforço para ligar o tempo, conhecê-lo- em outras palavras, na medida em que ela não é segundo o desejo do autor, poesia- sinto-me longe dela²⁰¹.

Proust se entrega assim apenas à metade de uma experiência do não-saber, pois o passado é recorrência em sua obra. Em *O Tempo Reencontrado*, por exemplo, nota-se a total ausência de satisfação, de acordo com avaliação de Bataille. Isso pode ser lido como o triunfo da insatisfação como mais valoroso que a felicidade²⁰². Devemos a isso a própria postura de Bataille em relação à vida, visto o destino de personagens em suas obras literárias. Assim, a insatisfação seria responsável por promover uma espécie de êxtase da dor, do abandono e do desconhecido. Essa medida de arrebatamento talvez não surta o

¹⁹⁹FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo- a arte entre-guerras*. São Paulo: Cosac&Naify edições, 1998, p. 177.

²⁰⁰BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992, p. 151.

²⁰¹idem, p 146.

²⁰²idem, p. 155.

mesmo efeito na obra de Proust, em que a infelicidade tem o seu próprio valor. Assim, valorizar o desencontro e a morte é um trunfo próprio da ficção batailliana. Pode-se dizer que se trata de uma espécie de gozo que vem da ruína, de um ápice da angústia.

Esse aspecto parece importante para entendermos o que ocorre no final dos filmes de Breillat, representados muito menos como uma contrariedade à felicidade ideal no cinema americano (ação), do que a própria opção pela ruptura, desencontro ou morte, como irresolução ou negatividade por meio da prática violenta. Assim, não há exata valorização da separação, mas sim das circunstâncias que levam a ela. A ruptura em si, não se sabe se acontece pela natureza metafísica da obra. Uma separação desse tipo acontece quando Rocco Siffredi empurra Amira Casar de um penhasco ao final de *Anatomie de L'Enfer*. Nada concreto justifica aquela morte que, entretanto, não está configurada como assassinato, mas repleta da mística ao encontro com a natureza. Nessa interpretação, é possível estipular a possibilidade de o mar trazer o corpo da personagem de volta, é a impressão que o filme deixa. A morte também difere completamente de homicídios passionais.

É quando ele a ama que a mata. Finalmente, antes, ele não a ama. É no momento da fusão que ele decide matá-la. A fusão com outra pessoa é tão aterrorizadora de aceitar, amar outro que não a si²⁰³.

Na obra de Bataille, a atividade da morte é sempre a situação mais ou menos concreta de aproximação do erotismo e da violência. É a representação da imersão no mundo impossível e sem leis:

Finalment, en effet, il faut nommer l'hétérogène, domaine de la continuité, de l'être par excès, comme le domaine de la violence. Par-delà la zone de l'être intelligible homogène, il y a la continuité de l'être ou l'absence de limite est souveraine: l'absence de limite, la violence excédant, quelle qu'elle soit, la limite concevable. Violence qui est à l'œuvre dans les écrits de Bataille et de laquelle procèdent, em partie, ces désordres que nous avons signalés²⁰⁴.

Finalmente, é necessário denominar o heterogêneo, domínio da continuidade, do ser em excesso, como o domínio da violência. Para além da zona do ser inteligível homogêneo, há a continuidade do ser onde

²⁰³BREILLAT, Catherine. In CLUZOT, Claire, *Indécence et Pureté*. Paris: Cahier du Cinéma Édition, 2004, p. 162.

²⁰⁴SASSO, Robert, "Georges Bataille: le système du non-savoir, une *Une ontologie du jeu*. Paris: Les éditions de Minuit, 1978, p. 183.

a ausência de limite é soberana: a ausência de limite, a violência excedente, qualquer que seja, o limite concebido. Violência que está na obra nos escritos de Bataille e da qual procede, em parte, estas descorbetas que havíamos assinalado.

Pelo ponto de vista do autor, ainda de acordo com Sasso,

Esta fraqueza se ligava como meu trabalho irregular, à violência que, de qualquer maneira, não parava de me enervar, de me fazer perder o chão o tempo todo²⁰⁵.

A obra da cineasta não nutre especial predileção pela morte violenta sobre a vida, apesar de confirmar a ligação entre erotismo e violência. No abecedário que compõe em livro, posiciona a palavra “crime”, como fusão da supressão dos limites, entre a morte e o erotismo sagrado. Ou seja, um critério filosófico, e não moral ou social. Este último conceito, do erotismo sagrado, aparece claro na obra de Bataille²⁰⁶. A supressão pode se aproximar da idéia que se formula nesse pensamento, a idéia de *formless*, na qual o pensador diz imprime não apenas um valor como adjetivo, mas como termo que desclassifica absolutamente tudo aquilo que possua uma forma, inclusive o universo²⁰⁷. Quer dizer, erotismo e morte quando se aproximam, o fazem via a ausência da forma, ou pela supressão do limite entre ambos. Tal idéia remete igualmente ao território da violência, mais prazerosa para Bataille do que para Breillat.

Para tomarmos novamente a relação de Bataille com a obra de Proust, o pensador afirma:

Quanto à felicidade, ela tem quase uma única utilidade, tornar possível a infelicidade; ou ‘pode-se quase dizer que as obras, como os poços artesianos, sobem tanto mais alto quanto o sofrimento mais profundamente escavou o coração²⁰⁸.

²⁰⁵Idem

²⁰⁶BATAILLE, Georges, *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988, p 14.

²⁰⁷BATAILLE, Georges, *Encyclopaedia Acephalica*. London: Atlas Press, Documents of the Avant- Garde, p. 51.

²⁰⁸ BATAILLE, Georges. *A Experiência interior*. São Paulo: Ática, São Paulo, 1992, p. 205.

As frases de Proust estariam, assim, dentro de um rio, pois “correm, anunciam, murmuram com doçura o passar do tempo em direção da morte²⁰⁹”.

Em “O amor da verdade e da justiça e o socialismo de Marcel Proust”, Bataille pressupõe um autor sádico, porém puramente sentimental, ao ponto de o prazer sensual parecer “uma coisa má”. Se retornarmos ao primeiro período deste ensaio, o pensador afirma que o que as pessoas querem são as paixões da verdade e da justiça.

Uma tal paixão está desigualmente repartida entre as pessoas, mas marca efetivamente a medida na qual cada uma delas é humana, na qual lhe cabe a dignidade de homem²¹⁰.

Outro tópico do texto de Bataille que vale ser ressaltado é a presença do “Bem” e do “Mal” como complementares, porém, sem resultado de equivalência.

A moral avara funda o entendimento da justiça e da polícia. Se prefiro o prazer, detesto a repressão. O paradoxo da justiça está em que a moral avara a liga à estreiteza da repressão; a moral generosa vê aí o primeiro movimento daquele que quer que cada um tenha a sua conta, que ocorre em ajuda da vítima da injustiça. Sem esta generosidade, poderia a justiça palpitar? E quem poderia dizê-la prestes a cantar?²¹¹

Para finalizar a reflexão que não amarra exatamente quem é o “Bem”, o “Mal” mas ambos conjugados, Proust aos olhos de Bataille realiza que a verdade e a justiça exigem a calma, mas só pertencem aos “violentos”. “Bem” e “Mal” são colocados no cume e alcançados apenas na composição de seus contrários, conforme termina o texto.

Catherine Breillat sabe da presença da morte, mas as personagens não vivem em seu limite. O culto de uma situação “abismal”, tal como exigência de um impossível imediato, um “Nada”, estariam afastados de seu pensamento e apenas inseridos no pensamento de Bataille; as personagens femininas apenas sofrem-, de amor e desejo. Para o francês, o lugar de uma experiência que suprime seu contorno é a ausência de descanso-, quando o

²⁰⁹ Idem, *ibidem*.

²¹⁰ BATAILLE, Georges, “O amor da verdade e da justiça e o Socialismo de Marcel Proust”. In *A Literatura e o Mal*. Lisboa: ed. Passagens, 1998, p. 115.

²¹¹ Idem, p. 126.

trabalho não instituído reivindica um lugar. Há dessa forma a impossibilidade completa de atingir o cume, uma imagem metafórica relatada em *Sur Nietzsche*.

O cume não é o que haverá de alcançar; nem o ocaso, o que há de suprimir. O mesmo que o cume não é finalmente mais que o inacessível, o ocaso é desde sempre o inevitável²¹².

Nessa medida as personagens de Catherine Breillat e o pensamento de Georges Bataille talvez voltem a se encontrar, pois tal busca representa a maneira do inatingível. O homem se move e o cume parece também se mover, pois nesse contexto nietzscheano, ele sempre será o lugar da impossibilidade-, de Deus-, dentro de um contexto da negatividade. Assim, as personagens de Breillat, vivas, jamais terão o retorno que pretendem no amor e no desejo, as situações de cume.

Um olhar de fora ainda relaciona a ampla influência do pensamento de Nietzsche em relação ao de Bataille. Pelo viés da Psicologia, Denis Hollier os aproxima na jornada ao extremo do possível.

Nietzsche está no interior do texto de Bataille; ele (sua ausência) é o coração da experiência que Bataille chamou – e eu falei de experiência interior: eu não conseguiria avançar esse título vago aos dados interiores desta experiência – interior e que – seu prolongamento carrega por outro lado o título *Sur Nietzsche* – poderia também ter sido chamado a experiência de Nietzsche. Nietzsche está em Bataille, Bataille está em Nietzsche, ou na ausência de Nietzsche se encontraria a ausência de Bataille.²¹³

Assim como Nietzsche, a preocupação é com aquilo que existe acima do homem, mesmo que se trate de um vazio. Para Contador Borges, o Deus batailliano encontra-se em um vazio coberto por um esparadrapo. Ainda de acordo com Borges, o pensamento de Bataille é capaz de esvaziar o religioso, isto é, mostra-se como tal, para depois esvaziá-lo. O religioso pode ser o nada-religioso. Um exemplo disso é um texto sobre Hollywood que propõe uma peregrinação. O autor se arma de verbetes cristãos, e outras aproximações de termos religiosos, para partir para o profano.

²¹²BATAILLE, Georges, *Sobre Nietzsche*- voluntad de suerte. Madri: Taurus, 1986, p. 64.

²¹³HOLLIER, Denis, “De L’Au-Dela De Hegel a L’Absence de Nietzsche”. In *Bataille*, 10/18, p 90.

No trecho abaixo, a estudiosa Dawn Ades explica que em “Places of Pilgrimage: Hollywood”, Hollywood propõe um novo modelo de peregrinação à época. Um lugar dos sonhos, porém, o autor não compara o seu glamour com aquele das grandes catedrais.

O texto evolui do desalento à hilaridade. Não começa comparando de forma provocativa Hollywood a um lugar sagrado, parte de uma sensação desesperadora do dispêndio inútil de energia em toda atividade humana, cujo reconhecimento por si só é diversão. A peregrinação, por mais que se assemelhe a sacrifício, é uma dádiva que obriga a divindade a fazer um retorno⁶³.

O texto de Bataille conclui que mais que um santuário, em plena crise de 1929, quando foi publicado,

Hollywood poderia agora ser o lugar de peregrinação para todos aqueles a quem a vida tratou da forma como nós tratamos um pedaço de tecido (por exemplo, quando cortamos uma calça): quando nada apenas por seu alarde de falsidade de maneira descarada, evidentemente uma verdadeira deusa, suficientemente nua para agradar e seduzir²¹⁴!

Um último aspecto relacionando às obras de Breillat e Bataille revela o erotismo, como algo do qual o homem se afastou-, e deve se reaproximar. A natureza, por sua vez, apresenta-se de forma parecida a este homem que dela se distancia em função da cultura: uma tese comum a este tipo de pensamento que se assemelha ao pensamento de Bataille. A literatura pornográfica, a partir do século XVII, tem a presença da natureza metafísica: como no trabalho de Catherine Breillat, em que a morte da personagem é perpetuada, diante da natureza. Essa é a proposta da obra que trata somente deste tipo de relação²¹⁵. Outra concepção, a de Marx e Engels mostra a impaciência em relação à (a) historicidade e à mística nos conceitos de natureza e de humanidade-, uma maneira do pensar intelectual da época, que desaparece nas revoluções de 1848. A concepção da natureza, como

²¹⁴ idem, p. 74.

²¹⁵JACOB, Margaret C., “O Mundo Materialista da Pornografia”. In *A Invenção da Pornografia- obscenidade e as origens da modernidade 1500- 1800*, São Paulo: Hedra, 1999, p 169-215.

mortalidade, segue como ponto de partida para o princípio da conservação, a preocupação ecológica- daí a noção de finitude²¹⁶.

Se para a ficção de Catherine Breillat a natureza é infinita e uma perpetua a vida e os conflitos entre o homem e a mulher, é possível que as resoluções sejam postergadas, pois nunca se sabe o fim. Parece pertinente aproximar a idéia de que o ponto de partida para um processo dialético, situa-se exatamente na inserção do homem na sua vida. A partir do momento em que se toma a consciência desse processo, a dialética se move, de acordo com Gerd Bornheim.

A conclusão da dialética do desejo está justamente no adensamento da autoconsciência que se contrapõe à vida como para- si. No caso, a síntese dialética não vai além de um aguçamento da contradição. A alteridade, porém, não se esfumaça em horizontes longínquos; ela vai tão só mudar de roupagem e assumir os papéis de mestre e escravo²¹⁷.

Se por um lado há a parte do pensamento de Bataille como representação de uma síntese da não contradição, por outro, existe a força ambígua (própria) e dialética, de Hegel.

O contexto do cruzamento da obra desses dois autores no plano do desejo reproduz a relação desencontrada, como se a personagem feminina e o masculina estivessem em locais e momentos diferentes de vida. O desejo não suporta a necessidade do amor, pois o erotismo impulsionado por esse desejo, ainda que se alimente do espírito da não-contradição, a partir da proposta de fusão-, não dura para sempre, nem é tudo nesta obra. Isso abre espaço à relação dialética, perpetuando o desentendimento, o cume que jamais se alcança na visão pessimista, a presença do eterno vazio. A cineasta talvez ainda busque a fonte do equilíbrio no diálogo, pois o sentimento e a emoção atingiram seu grau máximo de desgaste.

A pensar se a maturidade da obra de Catherine Breillat não sugira o entendimento.

²¹⁶FOSTER, John Bellamy, *Marx's Ecology- materialism and nature*. New York: monthly review press 2000, 310 pp.

²¹⁷BORNHEIM, Gerd, "Da Superação à Necessidade: o desejo em Hegel e Marx". In: *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 149.

Conclusão

Partindo-se do que está nos scripts, as produções de Catherine Breillat são inconclusivas sob o ponto de vista das relações entre homem e mulher. A idéia do desfecho que não se fecha ganha conotações distintas daquelas triviais que se encontram nos melodramas, levando a um plano metafísico, como acontece em *Tristão e Isolda*, uma forte referência para a cineasta.

O cinema breillatiano apresenta assim, dois componentes: um discursivo, que anuncia o diálogo desencontrado, e outro metafísico, apontando um misticismo erótico. Ambos são elementos que contribuem para o estabelecimento de uma relação de extremos, como norte e sul. Nesse ambiente, não se constrói nada, a não ser a idéia bem delimitada de que homens e mulheres se entendam por poucas vias, entre as quais, sem dúvida, a sexual.

Vale dizer que, nesse ponto, o pensamento da cineasta se avizinha daquele de Georges Bataille, para quem o erotismo deve respeitar o princípio de uma não-contradição. Assim, esse fator acaba por igualar os casais de Breillat, ao menos no sexo, pois o amor se torna o grande vilão, responsável pelo desequilíbrio (mortífero). O amor se torna uma grande interrogação.

Que forma de erotismo seria essa?

O amor, perguntamos, será um saber frente ao erotismo?

O segredo do erotismo, consiste, segundo Bataille, em uma forma de comunicação particular dada pela fusão dos corpos. “O sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites” – confirma o autor num de seus últimos escritos filosóficos, reiterando a concepção de que à união dos corpos corresponde a violação das identidades. Nesse processo, as formas individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas umas das outras, ou, como completa Bataille em *L'Érotisme*: “O sentido último do erotismo é a morte”.²¹⁸

Se, em “Guerra e Filosofia do Sagrado”, Bataille diz falar do sagrado ainda sentado à arena do profano, esse sagrado, assim concebido, dispensa qualquer tipo de utilidade ou de saber útil. Assim também, para Catherine Breillat, a via erótica que promove a confluência dos corpos degenera-se no encontro com o amor, a exemplo do que acontece em *Anatomie de L'Enfer*, com a possibilidade de um amor nascente e esquisito entre um homossexual masculino por uma mulher.

A cineasta francesa questiona o papel sexual de seus personagens o tempo todo, como se construísse um castelo hierárquico e depois tentasse destruí-lo. A pergunta capital continua no ar: através da conduta erótica, os personagens dos filmes de Breillat atingiriam o impossível batalliano? Afinal, a cineasta realmente coloca seus personagens em questão, nos termos como entende Bataille, ao confrontá-los com seus limites de existência?

²¹⁸ BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*. In *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1987, Tomo X, p. 129 e 143.

Restam essas perguntas que, assim como os seus filmes, são inconclusivas. Contudo é possível dizer que Catherine Breillat trabalha no descompasso, explora o outro lado do erotismo, e nesse sentido, esbarra no pensamento de Georges Bataille. Mas esse encontro entre os dois autores, menos que categórico, deve manter-se na forma de interrogação, lançado, ele também, aos domínios do não-saber.

Bibliografia

- AFFRON, Charles, Identifications. In: *Imitations of Life: a Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- ALEXANDRIAN. *Os Libertadores do Amor*, Eduardo Cambezes (trad.). Lisboa: Antígona, 1999.
- BAUDRY, Jean-Louis. Bataille et la Science Introduction a L'Experience Intérieur. In *Bataille, 10/18*, 134/135.
- BARTHES, Roland. « La métaphore de l'oeil ». *Critique 195,196*, Paris : 1963.

- BATAILLE, Georges. *El Culpable*, Fernando Savater (trad.). Madri: Taurus, 1986
- _____ *A Literatura e o Mal*, Peter Connor (trad.). Lisboa: Passagens, 1998.
- _____ *O Erotismo*, João Bénard da Costa (trad.). Lisboa: Antígona, 1988.
- _____ *The Tears of Eros*. São Francisco: City Lights Books, 1988.
- _____ *Sobre Nietzsche*. Fernando Savater (trad.). Madri: Taurus, 1986.
- _____ *Choix de Lettres- 1917-1962*. Michel Surya (org.). Paris: Gallimard, 1997.
- _____ *Encyclopaedia Acephalica*. Documents of the Avant-Garde. London: Atlas Press, 1997.
- _____ *The Absence of Myth*. New York: Verso books, 2006.
- _____ *A Parte Maldita*. Julio Castañon Guimarães (trad). Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BERGALA, Alain. *The Other Side of the Bouquet, Jean-Luc Godard- Son + Image 1974-1991*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Jeu de la Pensée . Critique 195,196*, Paris : 1963.
- _____ *La Amistad, La Risa de los Dioses*. Madri: Taurus, 1976.
- _____ *Nascimento del Arte, La Risa de los Dioses*. Madri: Taurus, 1976.
- _____ .“La Palabra Vana” in *La Risa de los Dioses*, Madri, 1976, p. 107.
- BORHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude, ensaios filosóficos*, ed. Movimento, Porto Alegre, 1972.
- _____ *Da Superação à Necessidade: o desejo em Hegel e Marx”, O Desejo*, Companhia das Letras, São Paulo.
- BORGES, Contador. “Sobre o Êxtase”, *Ide- Psicanálise e Cultura*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise, 2005.
- _____ *Apresentação Diálogo entre um Padre e um Moribundo- e outras diatribes e blasfêmias*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____ *Posfácio “A Revolução da Palavra Libertina”, A Filosofia na Alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- BRAME, William D. & JACOBS, Jon, *Different Loving, The World of Sexual Dominance and Submission* ed. Villard, New York.
- BREILLAT, Catherine. *La Comédie de Dieu- L'Eternelle Histoire de la Séduction, Cahier du Cinéma*. Paris: v. 499, 1996.
- _____ *Homage à Bergman- Le Film que m'a Inventé. Cahier du Cinéma*. Paris: v. 582, 2003.
- _____ *Romance- Scénario*. Paris: Petite Bibliothèque de Cahiers du Cinéma, 1999.
- BURDEAU, Emmanuel. *Anatomie de L'Enfer de Catherine Breillat. Cahier du Cinéma*. Paris: v. 586, 2004.
- CAMPBELL, Russell. *Marked women: prostitutes and prostitution in the cinema*. The University of Wisconsin Press, 2006.
- CARTER, Angela. *The Sadeian Woman- and the ideology of pornography*. New York: Harper Colophon Books, 1978.
- CHAUVIN, Jean Sébatien. *Catherine Breillat. Cahier du Cinéma*. Paris: v. 576, 2003.
- _____. *Breillat la Méchante. Cahier du Cinéma*. Paris: v. 577, 2003.
- COOK, Pam. *Melodrama and the Women's Picture*. In *Imitations of Life: a Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- CLUZOT, Claire. *Catherine Breillat- Indécence et Pureté*. Paris: Cahier du Cinéma/Auteurs, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo, cinema 2*, São Paulo: ed. Brasiliense
- ELKINS, James. *As fotografias mais intoleráveis já tiradas*. In *Leituras do Corpo*, Chistine Greiner e Claudia Amorim (org.). São Paulo: Annablume, 2003.
- FERNANDES DIAS, Edmundo. *Para uma Introdução à Reflexão Weberiana*. IFCH/UNICAMP, 2003.
- FOSTER, John Bellamy. *Marx's Ecology- materialism and nature*, Monthly review press, New York, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Prefácio à Transgressão, Ditos & Escritos III*. Inês Autran Dourado Barbosa (trad.), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____ *A Casa dos Loucos*. In *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: ed. Graal, 2003.

- _____ *Vigiar e Puni, nascimento da prisão*, Editora Vozes, São Paulo, 1997.
- FER, Briony; BATCHELOR, David & WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo- a arte entre-guerras*. Cosac&Naify edições, São Paulo, 1998.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. What's beneath smile? Subjectivity and desire in Germaine Dulac's *The Smiling Madame Beudet* and Chantal Akerman *Jeanne Delman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. In *Identity and Memory, The Films of Chantal Akerman*. Wiltshire: Flicks Books, 1999.
- GREGORI, Maria Filomena (org.), *Cadernos Pagu 20*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- HOLLIER, Denis. *Georges Bataille après tout*. Paris: Éditions Belin, 1995.
- JOHNSON, Liza. Perverse Angle : Feminist film, queer Film, shame". *Sign: Journal of Women Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, vol.30, n.1, 2004.
- JOUSE, Thiery & STRAUSS, Frédéric. Entretien avec Catherine Breillat. *Cahier du Cinéma*, 445, p.78,1991.
- KAPLAN, E. ANN. *A Mulher e o Cinema, os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KLOSSOWSKI, Pierre. Le simulacre dans la communication de Georges Bataille. *Critique* 195,196, Paris : 1963.
- KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York : Rizzoli, 1993.
- _____ & BOIS, Yves- Alain. *Formless- a user's guide*. New York : Zone Books, 1997.
- KRISTEVA, Julia. Bataille, l'expérience et la pratique. *Bataille*. Paris : 10/18, 1973.
- KUSANO, Darci. Yukio Mishima. *O homem do teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LANDY, Marcia. *Imitations of Life : a reader of film & television melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- LAWRENCE, D.H. *Pornographie et Obscénité*, Jérôme Vérain (trad.). Paris: Éditions Mille et Un Nuits, 2001.
- _____ *Phoenix the posthumous papers of*. Edited and introduction by Edward MacDonald. London: William Heinemann , 1936, p. 153.

- LEIRIS, Michel. De Bataille l'impossible à l'impossible. Documents. *Critique* 195,196, Paris : 1963.
- _____ *Espelho da Tauromaquia*, trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____ *Huellas* Jorge Ferreira (trad.). Cidade do México : Fondo de Cultura Económica, 1988.
- LÉVY, Bernard-Henry. *As Aventuras da Liberdade- Uma História Subjetiva dos Intelectuais*. São Paulo : Companhia das letras, 1992.
- MARTINS, Luiz Renato. Do erotismo à parte maldita. In *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 2006.
- MCCABE, Colin & MULVEY, Laura. Images of women, images of sexuality: some films by J. L. Godard: *Une femme mariée e Deux ou trois choses que je sais d'elle* . In *Visual and other pleasure*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial, raça, travestismo e o culto a domesticidade. *Revista Pagu* 20, Unicamp, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2002.
- _____ *Lições de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____ *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural/ Brasiliense, 1984.
- _____ Sade: o crime entre amigos. In Adauto Novaes (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____ O abecedário da perversão, lições de Sade. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____ A Pornografia. In *Café Filosófico*, Encontros, perdas e reencontros - vida cotidiana e comportamento no século XXI.
- _____ A sedução dos libertinos: Don Juan, Casanova e Sade”, In *Café Filosófico*, Mitos literários do Ocidente e a Modernidade.
- _____ O sexo como mito. In *Café filosófico*, Crise e criação - as relações pessoais, os sentidos e a vida cotidiana.

- MULVEY, Laura. Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- NAGIB, Lúcia. *Nascido das cinzas - autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____ O império do indivíduo: uma análise de *O Império dos Sentidos* de Nagisa Oshima. Adauto Novaes (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así Habló Zaratustra*, Andrés Sánchez Pascual (trad.). Madri: Alianza Editorial, 1999.
- _____ *A Gaia Ciência*, Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____ Genealogia da moral - uma polêmica. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____ O nascimento da tragédia - ou helenismo e pessimismo. J. Guinsburg (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MORIN, Edgar. *As estrelas, mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1989.
- _____ *O cinema ou o homem imaginário - ensaio de Antropologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- _____ & OROZ, Silvia. *Melodrama- O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: ed. Rio Fundo, 1992, p. 83.
- MURPHY, Kathleen. A matter of skin. In *Film Comment Magazine*. Lincoln Center, p. 16-22, 1999.
- PAZ, Octavio. *Um Mais Além Erótico: Sade*. Waldir Dupont (trad.). São Paulo: Editora Mandarim, 1999.
- _____ *A dupla chama - Amor e Erotismo*. Waldir Dupont (trad.). São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual - sexualidade, morte, mundo*. Maria do Rosário Toschi (trad.). São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud – A Cena Ritual*. Tese de Doutorado, PUC-SP, 2002.

- RÉAGE, Pauline. *História de O. São Paulo: Brasiliense, 1985.*
- RIBEIRO, Renato Janine. Literatura e erotismo no Século XVIII Francês: o caso de Teresa Filósofa. Aduato Novaes (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____ A Gloria. In *Os Sentidos da Paixão*. Companhia das Letras/Funarte, São Paulo, 2006.
- ROBOWTHAM, Sheila. *A Century of Women, the history of women in Britain and the United States*. Viking Adult, 1997.
- ROUGEMONT, Denis. *O Amor e o Ocidente - temas e problemas*. Moraes editores, Lisboa, 1968.
- _____ *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SASSO, Robert. Georges Bataille: le système du non-savoir, une ontologie du jeu. Paris: Les editions de Minuit, 1978.
- SELGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença - ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: ed. 34, 2005.
- SKLAR, Robert. A woman's vision of shame and desire: an interview with Catherine Breillat. *Cineaste*, New York: v..XXV, no.1, 1999.
- SONTAG, Susan. A Imaginação Pornográfica. João Roberto Martins Filho (trad.). *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____ *Antonin Artaud selected writings, edited and with an introduction by Susan Sontag*, Berkley: Los Angeles University of California Press, 1976.
- STRAUSS, Frédéric & JOUSSE, Thierry. Sur deux films français - Entretien avec Catherine Breillat. *Cahier du Cinéma* Paris: v.445, 1989.
- _____ French Touch - Parfait Amour de Catherine Breillat. *Cahier du Cinéma*. Paris: v. 502, 1996.
- _____ Entretien avec Catherine Breillat. *Cahier du Cinéma*. Paris: v. 507, 1996.
- SURYA, Michel. *Georges Bataille- An Intellectual Biography*. London/ New York: Verso, 2002.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no Século VIII na França. Aduato Novaes (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena, melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____ A alegoria histórica. In *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica- volume 1*. Fernão Pessoa Ramos (org). São Paulo: Senac, 2004.
- VASSE, David. *Catherine Breillat- un cinéma du rite et de la transgression*. Paris: Arte Éditions/ Editions Complexe, 2004.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das Lágrimas*, Rio de Janeiro, ed. Paz e Terra, 1988.
- WILLIAMS, Linda. *Hard core- power, pleasure and the “Frenzy of the Visible”*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.
- WISNIK, José Miguel. A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda. In *O Sentidos da Paixão*. Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

FILMOGRAFIA CATHERINE BREILLAT

- Une Vrais Jeune Fille* (1975)
- Tapage Nocturne* (1979)
- 36 Fillete* (1987)
- Sale comme un Ange* (1991)
- Aux Niçois qui Mal y Pensent* (1995)
- Parfait Amour !* (1996)

Romance (1999)

À ma Soeur! (2001)

Brève Traversée (2001)

Sex is Comedy (2002)

Anatomie de L'Enfer (2003)