

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE FILOSOFIA

JOSIANE ORVATICH

O FILÓSOFO CELERADO: EROTISMO E TRANSGRESSÃO EM
GEORGES BATAILLE

CURITIBA

2007

JOSIANE ORVATICH

**O FILÓSOFO CELERADO: EROTISMO E TRANSGRESSÃO EM
GEORGES BATAILLE**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Filosofia da Pontifícia
Universidade Católica do Paraná como
requisito à obtenção do título de Mestre.**

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Edmilson
Paschoal**

CURITIBA

2007

JOSIANE ORVATICH

**O FILÓSOFO CELERADO: EROTISMO E TRANSGRESSÃO EM
GEORGES BATAILLE**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Filosofia da Pontifícia
Universidade Católica do Paraná como
requisito à obtenção do título de Mestre.**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Edmilson Paschoal (Presidente)
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Profa. Dra. Eliane Robert Moraes
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. André Macedo Duarte
Universidade Federal do Paraná

Curitiba, 11 de junho de 2007.

À memória de Karla, “com K”.

AGRADECIMENTOS

A Gilson Magno e Valmir de Costa, pela praia e toda a grande amizade.

A Sonia Lyra, pela trilha com bolhas nos pés e pela vulnerabilidade.

A Maria Leonor Loureiro, pela troca instigante de experiências.

A Eloi Pires Ferreira, pela palavra meiga e difícil, amor.

A Eder Soares Santos, por estar sempre por perto, mesmo sempre longe.

A Leila e Melissa, pela liberdade e poemas.

Aos amigos Marcos Cordioli e Rodrigo Cazes pelo fornecimento de materiais bibliográficos.

À Prof. Dra. Eliane Robert Moraes pelo acolhimento e indicações bibliográficas.

Ao Prof. Dr. Peter Pál Pelbart, pela pergunta.

Aos Profs.drs. Daniel Omar Peres e Inês Lacerda Araújo, pelas contribuições de qualificação.

Ao Prof. Dr. Antonio Edmilson Paschoal pela disposição e valiosas conversas.

“... no amor, são dois mundos estranhos que se encontram; dois contrários, dois mundos entre os quais não existe e nunca poderão existir essas pontes lançadas entre nós, nem aquilo que aparentemente nos está ligando”.

Lou-Andréas Salomé

RESUMO

Georges Bataille apresenta o erotismo como espelho de um mundo polarizado, regido por princípios antagônicos que agem um sobre o outro e são representados pelo *mundo do trabalho*, manifesto pela ordem da racionalidade e mantido por um sistema de interditos e pelo *mundo da festa*, expresso na violência e na desmedida da sexualidade e da morte, pela experiência de transgressão. Transgredir o interdito significa ultrapassar a consciência objetiva e ceder ao impulso que a ele se opunha. Este ultrapassamento é momentâneo e suspende o interdito sem suprimi-lo, mantendo estes dois mundos em permanente estado de tensão e disputa. O que está na base desta luta é a angústia revelada na sexualidade e na morte que, juntas, apresentam o que Bataille compreende por erotismo. A experiência da consciência compreendida como a racionalidade reguladora do mundo produtivo do trabalho é colocada em questão diante da transgressão deste mundo. A *História do Olho* apresenta de forma ficcional o deslocamento de sentidos do Olho da Consciência, fazendo-o percorrer outras formas – ovo, colhões, mancha – e outros sentidos. A transgressão da idéia de Olho apresenta-se como metáfora para a compreensão do mundo da festa como mundo desregulador de formas unitárias constituídas. O não-saber de um Olho que não mais vê, pois sua função está deslocada e redirecionada aponta para uma filosofia que também não pode mais afirmar um saber racional e conceitual.

Palavras-chave: Erotismo, Transgressão, Conflito de opostos, Olho, Consciência, Não-Saber.

RÉSUMÉ

Georges Bataille présente l'érotisme comme le miroir d'un monde polarisé, régi par des principes antagoniques qui agissent l'un sur l'autre et sont représentés par le *monde du travail*, soumis à l'ordre de la rationalité et soutenu par un système d'interdits, et par le *monde de la fête*, exprimé dans la violence et la démesure de la sexualité et de la mort, par l'expérience de la transgression. Transgresser l'interdit signifie dépasser la conscience objective et céder à la pulsion qui s'y opposait. Ce dépassement est momentané et suspend l'interdit sans le supprimer, conservant ces deux mondes dans un état permanent de tension et de dispute. Ce qui fonde cette lutte, c'est l'angoisse révélée dans la sexualité et la mort qui, ensemble, présentent ce que Bataille entend par érotisme. L'expérience de la conscience comprise comme la rationalité régulatrice du monde productif du travail est remise en question face à la transgression de ce monde. L'*Histoire de l'Oeil* présente sous forme de fiction le déplacement des sens de l'Oeil de la Conscience, en le faisant parcourir d'autres formes – oeuf, couilles, tache – et d'autres sens. La transgression de l'idée de l'Oeil se présente comme une métaphore pour la compréhension du monde de la fête comme un monde qui dérègle les formes unitaires constituées. Le non-savoir d'un Oeil qui ne voit plus, car sa fonction est déplacée et redirectionnée, désigne une philosophie qui, elle non plus, ne peut plus affirmer un savoir rationnel et conceptuel.

Mots-clés : Érotisme, Transgression, Conflit des opposés, Oeil, Conscience, Non-Savoir.

Ilustração 1 – Niklaus Manuel Deutsch

SUMÁRIO

Resumo/ Résumé.....
Introdução.....
1. O Erotismo de Georges Bataille.....
1.1 O ser posto em questão.....
1.2 A dança erótica da tauromaquia.....
1.3 De Lascaux a Dioniso.....
2. <i>A História do Olho</i>
2.1 Variações do Olho.....
2.2 Mascarar e Exceder.....
2.3 O mundo da imaginação.....
2.4 O anjo seduzido.....
3. O filósofo celerado.....
3.1 O canto hipnótico da narrativa.....
3.2 Elogio ao não-saber
3.3 O filósofo celerado.....
Conclusão.....
Lista de Ilustrações.....
Referências Bibliográficas.....

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a investigar o sentido da transgressão e do erotismo em Georges Bataille, seguindo três movimentos principais, cada qual ordenado em um capítulo específico. O objetivo geral da investigação reside em analisar de que modo o erotismo, tema bastante marginal na filosofia, implica numa postura filosófica mais transgressora a partir das questões que ela propõe acerca do ser do homem e do seu solo de sustentação, ou seja, seu saber racional. Seguindo os três movimentos do texto, compreenderemos o percurso que vai da concepção da natureza do homem à potencialidade narrativa como força filosófica. A análise da paródia, máscara, metáfora e metonímia trarão uma nova perspectiva de construção de um saber menos conceitual, vinculado à forma narrativa de uma ficção.

O primeiro movimento do texto diz respeito à compreensão de Bataille acerca da duplicidade do ser do homem externalizada pelos conceitos de mundo do trabalho e mundo da festa. Estes dois mundos, como ele nomeia, estão em constante disputa e enfrentamento e são mais bem expressos pela racionalidade versus a violência. Bataille entende que o ser do homem é constituído por uma luta de duas forças opostas, com implicação de um constante devir advindo deste enfrentamento.

Procuraremos, utilizando-nos da conceituação do autor, bem como pela análise das *corridas* de touro feita por Michel Leiris, da idéia de Mal, de uma cena desenhada na caverna de Lascaux e do sentido de embriaguez do deus Dioniso, dar conta da concepção batailliana de erotismo e transgressão vinculadas à sua compreensão de ser do homem como devir e luta.

Terminada a tarefa deste primeiro movimento, seguiremos com o segundo, tendo como ponto de partida a análise do livro *História do Olho*, compreendendo o Olho como símbolo da consciência racional, portanto vinculado ao mundo do trabalho e investigando suas mutações em outros objetos como forma de percorrer um “outro mundo”, mais obscuro, mais caótico e menos ordenador, dando continuidade à reflexão acerca da transgressão e erotismo como elementos desordenadores. O Olho que se transmutará em ovo, colhões, mancha, animais será o operador das transfigurações do homem diante de sua multiplicidade de sentidos. A idéia de uma consciência e um saber racional para Bataille, como ordenadora do mundo, será posta em questão neste deslocamento de um olhar claro para um olhar mais multifacetado, cujo olho desordena sua própria função de olhar.

No terceiro e último movimento pretendemos investigar como o erotismo e a transgressão implicam numa filosofia celerada e do não-saber racional, ou seja, que não pretende alcançar o conhecimento como fim, mas privilegia o imprevisto da experiência.

Durante todo o trabalho utilizaremos, propositadamente, analogias como forma de compreensão conceitual de Bataille, pois sua filosofia, como concluiremos, procura o espaço da ruína e não do sistema, exigindo um percurso que envolva a passagem pela sua literatura e pelas imagens que ele evoca.

1 O EROTISMO DE GEORGES BATAILLE

Neste primeiro capítulo investigaremos a implicação ontológica de um mundo polarizado, expressão do erotismo em Bataille, estando de um lado o mundo ordenado da razão e do trabalho e, de outro, o mundo da violência e da festa. Percorreremos, nesta pesquisa, o caminho batailliano de configuração do mundo da festa e da violência como lugar de transgressão da regulamentação racional dos interditos, revelando o ser do homem como expressão do conflito destes mundos contrários. Estes dois mundos se configuram como forças que se enfrentam, sem suprimir-se, num embate constante.

O que a ontologia erótica do devir, em Bataille, revela é a oposição do EU e suas formas constituídas, apreensíveis na individualidade afirmada no mundo do trabalho, ao Ser que se flagra esfacelado diante do vazio angustiante da morte, da nudez e da obscenidade desordenadora do sexo. A transgressão expõe a sustentação frágil do mundo da razão, assegurada pelos interditos, diante da angústia entendida como ferida e fissura que caracteriza o Ser, percebida no sexo e na morte.

Em seguida, passaremos à análise das *corridas* de touro espanholas, feita por Michel Leiris, para acentuar o caráter de duplicidade e embate de forças no interior do homem, visível na luta entre a harmonia racional e calculada do toureiro e a ameaça de aniquilamento que representa o touro. Expressão do jogo erótico, a *corrida* evidencia o embate de dois mundos opostos e a revelação da *quase* morte na *quase* tangência homem-touro.

Para concluir, seguindo com as análises da luta de contrários, evocaremos a imagem do Mal em Bataille, apresentado como oposição à ordem racional do mundo, aliando a ele o

erotismo como maldição e ferida essencial. Como imagens do maligno, recorreremos à cena do poço da caverna de Lascaux, em que um bisão ferido de morte e um homem em estado de ereção representam, para Bataille, o jogo *ambíguo* do erotismo, ao mesmo tempo em que *dramático*, na cena lúdica e imaginativa e, ainda, a caracterização do deus Dioniso como imagem de vertigem e êxtase.

O movimento erótico, portanto implica numa ontologia do devir, em que princípios antagônicos em constante enfrentamento se chocam e se revelam, ao não permanecerem como meros contrastes estáticos. A iminência de morte, o vazio que se abre diante do homem ao fazer chocar sua racionalidade com um mundo inapreensível e desconhecido será o fio condutor de todo o capítulo.

1.1 O SER POSTO EM QUESTÃO

Georges Bataille nos apresenta o erotismo como espelho de um mundo polarizado, regido por dois princípios antagônicos, um agindo sobre o outro, constantemente enfrentando-se como se um dos princípios ansiasse pela supressão do outro e que só podem ser expressos pela tensão entre si. São estes princípios “inconciliáveis”¹, expressos por sua oposição e complementaridade, representáveis, por um lado, no mundo do trabalho, cuja base é edificada pela racionalidade e mantida por um sistema de *interditos*, e por outro, contrastado pela violência do mundo *transgressivo*, da festa e da desmedida, expressa pelo excesso da sexualidade e da morte.

¹ Georges Bataille, *O erotismo*, Antonio Carlos Viana (trad.), Porto Alegre: L&PM, 1987-B, p. 37.

Neste embate têm lugar preponderante os interditos. Eles são “a chave da nossa atitude humana”, na medida em que não são impostos de “fora”, arbitrariamente, mas brotam do interior do homem, revelando sua angústia essencial. Esta angústia é revelada no momento preciso em que *transgredimos* o interdito, ultrapassando a “consciência objetiva”, cedendo ao impulso a que ele se opunha. Momento de suspensão dos interditos, que destrói em nós “a ordem tranqüila sem a qual a consciência humana é inconcebível”,² a transgressão não é um retorno à natureza, no sentido de volta ao estado de uma animalidade primitiva e violenta. Ao contrário, ela “suspende o interdito sem suprimi-lo”³ unindo os princípios opostos da lei e da violação, sem que possam existir senão em estado de constante disputa.

A luta entre o mundo da consciência e o impulso transgressivo é sentido na angústia fundamental, sem a qual o interdito não existiria, precisamente na violência que a morte e o sexo revelam.⁴ Muito próximo à idéia do devir heraclítico como conflito de contrários, “as qualidades definidas que nos parecem duradouras só exprimem a superioridade momentânea de um dos lutadores, mas não põem termo à guerra: a luta persiste pela eternidade afora”.⁵

Ao dar o passo em direção à interioridade do homem, expressa por princípios antagônicos, Bataille aponta para uma ontologia ao mesmo tempo em que diferencia o erotismo da mera sexualidade animal, afirmando que o erotismo põe no homem o ser em questão⁶. O ser entendido como um “princípio de insuficiência”, de incerteza, como um “homem desajeitado” na tentativa de apreender a si mesmo, pois ele é não-localizável e distinto de um “Eu” (*ipse*) individual e constituído. O isolamento do eu individual, constituído

² Bataille, *O erotismo*, p. 35-36.

³ Bataille, *O erotismo*, p. 33.

⁴ Bataille, *O erotismo*, p. 35.

⁵ Nietzsche, *Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, Maria Inês Madeira de Andrade (trad.), Lisboa: Ed. 70, s/d, p. 42. Cf. Nietzsche, *A disputa de Homero in Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Pedro Süsskind (trad.), Rio de Janeiro: Sette Letras, 1976, p.73-86, idéia de competição para os gregos.

⁶ Bataille, *O erotismo*, p. 27.

em sua regularidade social, mostra-se falível diante da idéia batailliana de ser “incerto” e cuja integridade e suficiência são constantemente contestadas⁷.

O que está em jogo no erotismo é sempre a dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos (BATAILLE, 1987, p. 18).

A ordem descontínua das individualidades constituídas, apreendida no mundo do trabalho em suas formas sociais organizadas, revela que “cada ser é distinto de todos os outros”, cada um morre, isoladamente, em sua forma de vida fechada, evidenciando um “abismo” entre os seres, uma “descontinuidade” essencial ao afirmar que “se vocês morrem, não sou eu que morro”⁸. Deste modo, a visão do cadáver traz, de forma subjacente, esta compreensão da individualidade.

Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é somente imagem de seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói o homem, mas que destruirá todos os homens. O *interdito* que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de *rejeitar a violência*, de se *separar da violência* (BATAILLE, 1987, p. 41).

O que o mundo do trabalho e da consciência exclui, segue Bataille, é a violência que se refere, ao mesmo tempo, à sexualidade e à morte⁹, como ápices da vertigem do homem ao

⁷ Bataille, *A experiência interior*, Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin (trad), São Paulo: Ática, 1992, p. 88-89.

⁸ Bataille, *O erotismo*, p. 12-13.

⁹ Bataille, *O erotismo*, p. 39.

dilacerar sua individualidade constitutiva, descontínua. Deste modo, o erotismo, ao refletir o embate de dois mundos opostos que se resvalam, no choque da “consciência de morte”, aponta para a *continuidade*, entendida em oposição à descontinuidade, como negação da individualidade fechada e “lugar do cruzamento de violências fundamentais”¹⁰.

(...) a embriaguez da continuidade domina a consideração da morte. Em primeiro lugar, a desordem erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de forma que sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento (BATAILLE, 1987, p. 22).

A vertigem, representando uma espécie de desequilíbrio da consciência, provocada pelo excesso e êxtase da sensação de continuidade no *dilaceramento*¹¹ das formas constituídas da individualidade, desrespeita o interdito, lançando o ser do homem para “lugar nenhum”, para sua inapreensibilidade, sua indefinição que é o fundamento da angústia do ser revelada pela morte. “Mas a angústia é o horror da privação, e chega o momento em que me entrego à privação: ela é, então, a nudez que extasia”¹².

O interdito, entretanto, porque sobrevive ao desrespeito ou violação, torna a transgressão uma “maldição desejada”¹³, reiniciando a disputa de forças entre um EU descontínuo e as formas desconhecidas de um “outro de si mesmo”, lançado até seu “esgotamento”¹⁴ ou desaparecimento, cuja representação da morte se anuncia no cadáver,

¹⁰ Bataille, *O erotismo*, p. 23. “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que associá-la a uma idéia libertina”, Bataille cita o Marquês de Sade, *O erotismo*, p. 12 e 23.

¹¹ Cf. Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, São Paulo: Iluminuras, 2002, projeto em que procura investigar “mais que uma simples continuidade das inquietações românticas ou surrealistas sobre a irrealidade da figura humana, o ‘antropomorfismo dilacerado’ de Bataille confere uma dimensão ontológica ao projeto modernista de decomposição das formas”, p. 22.

¹² Bataille, *A Experiência Interior*, p. 59.

¹³ Bataille, *O erotismo*, p. 44.

¹⁴ Bataille, *A experiência interior*, p. 59.

convertido em “nada”¹⁵, oposto ao EU antes constituído, a privação e a insuficiência do ser. O nada entendido como oposição a “vontade de autonomia” do EU individual que se pretende o ser apreensível, mas que se descobre falível¹⁶.

Um cadáver não é *nada*, mas esse objeto, esse cadáver é marcado desde o início pelo signo *nada*. Para nós que sobrevivemos, esse cadáver, cuja decomposição próxima nos ameaça, não responde a nenhuma expectativa semelhante à que tínhamos desse homem estendido enquanto vivo, mas a um medo (...) (BATAILLE, 1987, p. 54).

Diante da economia e do trabalho, entendidos como produtividade, preocupação com o futuro, poupar para prevenir-se, oposta ao “gasto” como desperdício e excesso, “improdutividade” do luxo, da festa, dos enterros, dos jogos considerando somente o instante presente¹⁷, a morte aparece como um “contra-senso” desordenador que, ao mesmo tempo em que fascina pela “inquietação suprema”, afasta pelo “horror”¹⁸ da aniquilação que causa náusea¹⁹. A inumação dos cadáveres responde a esta dupla consideração, respeito pelo morto e “desejo de preservá-los da voracidade dos animais”²⁰ e, ainda, repulsa e medo, sobretudo pela “força temível e agressiva”²¹ da decomposição²².

A decomposição revela a *carne*, que, apodrecida, nos parece intolerável ao tornar-se alimento para vermes. “O morto é um perigo para aqueles que ficam. Se eles devem enterrá-

¹⁵ Bataille, *O erotismo*, p. 54.

¹⁶ Bataille, *A experiência interior*, p. 91-92.

¹⁷ Cf. Bataille, *A noção de despesa* in *A parte maldita*, Júlio Castanõn Guimarães (trad), Rio de Janeiro: Imago, 1975.

¹⁸ Bataille, *O erotismo*, p. 42.

¹⁹ Bataille, *O erotismo*, p. 57.

²⁰ Bataille, *O erotismo*, p. 42.

²¹ Bataille, *O erotismo*, p. 43.

²² Sobre análise histórica da atitude do homem diante da morte, Philippe Áries, *O homem perante a morte*, volumes I e II, Lisboa: Publicações Europa-América, s/d e *História da morte no Ocidente*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

lo, é menos para colocá-los ao abrigo, que para se porem eles próprios ao abrigo desse ‘contágio’”²³. O nojo da podridão fétida desaparece diante dos ossos já limpos, menos ameaçadores, sem “matérias de onde fervilham as larvas, os germes”. Condição elementar da vida, pois possibilita sua renovação, a corrupção é, no entanto, carregada de “aversão e repugnância”, “destruição futura que cairá totalmente sobre o ser que sou”, anunciando a “purulência da vida”²⁴.

A carne expõe a violência no vazio profundo da “morte vertiginosa”²⁵, ferida fundamental dos seres descontínuos e seu fascínio, pois contém a imaginação²⁶ de uma continuidade possível na fusão erótica.

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o

²³ Bataille, *O erotismo*, p. 43. Cf. Roger Caillois, *O homem e o sagrado*, Geminiano Cascais Franco (trad), Lisboa: Ed. 70, 1988. O cadáver, juntamente com o sangue menstrual, encarna as forças hostis do impuro, enquanto que o soberano e o guerreiro encarnam as forças do puro. “É a morte que confere a mácula, é o príncipe que liberta dela. Os seres investidos de santidade (...) são afastados, mediante os mais severos interditos, de tudo que se julga ser foco de infecção: restos mortuários ou sangues mênstruos. Convém recordar a este propósito algumas das regras sagradas que limitam a liberdade do flâmine principal. É-lhe proibido não só tocar num cadáver mas ainda aproximar-se do lugar da incineração, escutar o som das flautas fúnebres, pronunciar o nome dos vegetais ou dos animais que desempenham um papel no culto dos mortos. Os seus sapatos não devem ser feitos de peles de animais mortos, naturalmente. Do mesmo modo, o grande sacerdote dos Cafres não deve visitar os cemitérios nem atravessar as veredas que conduzem aos campos onde apodrecem os cadáveres; a entrada nos compartimentos onde se registrou um óbito é-lhe proibida até que uma efígie do defunto seja aí içada e prove assim que ele se tornou uma força benfazeja e venerável. Na tragédia de Eurípedes, Ártemis deixa Hipólito moribundo: não é permitido a uma deusa ver um cadáver e os últimos suspiros dos agonizantes não devem macular um olhar puro. Por ocasião da festa das Antestérias, em Atenas, quando as almas dos mortos sobem do mundo inferior e percorrem ruas da cidade, os templos são rodeados de cordas a fim de que elas não possam aproximar-se deles”, p. 50-51. Podemos observar situação semelhante na tragédia Antígona. “Antígona, que Creonte manda conduzir à sua sepultura por uma senda deserta, também receberá apenas o suficiente (de comida) para ‘evitar um sacrilégio e subtrair a cidade inteira à mácula’”, p. 49.

²⁴ Bataille, *O erotismo*, p. 53-54.

²⁵ Bataille, *O erotismo*, p. 13.

²⁶ “Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível”, mas sem necessariamente que a continuidade “triunfe”, pois isto resultaria efetivamente na morte dos seres colocados em questão e, “no erotismo, a vida descontínua não está condenada (...) ela está somente posta em questão” e deve ser perturbada ao máximo. Bataille, *O erotismo*, p.18.

sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra (BATAILLE, 1987, p. 17).

A nudez evidencia o aspecto inacabado dos seres que pareciam perfeitos, fechados em si mesmos, mas que, em sua obscenidade, revelam a ferida, o animal-homem como “rasgão do ser”. O homem vestido nos dá a ilusão do acabamento, da forma constituída e bem-comportada, própria ao mundo contido do trabalho, porém o homem nu expõe a ferida-escândalo do seu temor e tremor, da sua vertigem²⁷.

“Ora o que é que pode, na sexualidade, dar fielmente conta do processo de decomposição?”, pergunta-se Alexandrian, historiador da literatura erótica. É a obscenidade “levada ao seu paroxismo”, ele conclui, no corpo que “ejacula, urina, defeca, peida, vomita, sua”, como num “espetáculo de uma irresistível derrocada”, revelando o aspecto falível e perecível da carne, levando Bataille a associar o erotismo à náusea e à morte, ambos obscenos pelo “delírio dos sentidos”²⁸, que vai “do desvario ao doloroso desejo”²⁹.

A fusão dos seres no jogo erótico, jogo de desapossamento do EU colocado em questão e em risco, se caracteriza por um “halo de morte”, prossegue Bataille, em que “somente na violação – com estatuto de morte – do isolamento individual” surge a “imagem

²⁷ Alexandrian, prefácio a *O ânus solar*, Aníbal Fernandes (trad), Lisboa: Ed. Hiena, 1985, p. 8-9. “Nada era mais estranho, naqueles minutos de angústia, do que minha nudez ao vento na alameda de um jardim desconhecido. Tudo acontecia como se eu tivesse deixado a Terra, tanto mais que o temporal tépido sugeria um convite. Não sabia o que fazer do revólver: me faltavam bolsos. (...) Não havia nada de seguro, nem nas minhas intenções, nem nos meus gestos”, *História do Olho*, Eliane Robert Moraes (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 41.

²⁸ Alexandrian, Prefácio a *O ânus solar*, p. 11.

²⁹ Alexandrian, Prefácio a *O ânus solar*, p. 9.

do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é”, “o ser pleno, ilimitado”, “transparência do mundo”³⁰.

A sorte dos amantes é o mal (desequilíbrio) a que o amor físico os obriga. São condenados, sem fim, a arruinar a harmonia entre eles, a combater na noite. Pelo preço de um combate, pelas chagas que fazem um ao outro é que se unem (...) O amor só tem por objeto o risco, e só ele, o risco, força para amar (BATAILLE, apud ALEXANDRIAN, Introdução, L'Alleluiah, 1985, p.14).

Deste modo, a noção de jogo erótico retoma a idéia de enfrentamento de princípios opostos, estando os parceiros deste jogo colocados em risco e em questão, pois não se encontram “fechados em si mesmos”, como princípios estáticos, mas oscilam de um para outro, em constante ameaça de romperem-se os limites que os definem. Da mesma forma, o interdito e a transgressão apenas operam conjuntamente e só podem ser compreendidos um pelo outro, estando, cada um deles, contaminados por seu oposto, e, ainda que ameaçados de serem engolidos e suprimidos, perduram por não encerrarem jamais o jogo do qual participam³¹.

O interdito, em que está assentado o mundo da consciência, contém a violência iminente que o suspende, estando presente algo da própria transgressão em seu princípio, como um “terror” frente ao “mundo da calma e da razão” que se vê prestes a ser violado. A transgressão, como força oposta de violência, por sua vez, não é pura violência animal, em estado bruto, no sentido de ausência completa de racionalidade, ao contrário, ela é exercida por um “ser suscetível de razão”³² e “excede sem destruir um mundo (...) de que ela é

³⁰ Bataille, *O erotismo*, p. 20.

³¹ Expressão do devir.

³² Bataille, *O erotismo*, p. 60.

complemento”³³. Estes dois mundos, portanto esbarram-se num ponto comum e convergente que permite que o jogo de enfrentamento se realize.

A freqüência – e a regularidade – das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita (BATAILLE, 1987, p. 61).

A recusa da violência não significa ruptura, mas um “acordo mais profundo” que faz explodir na festa, como “inversão dos valores do tempo ordinário”, o que o mundo do trabalho regulamentava³⁴. Bataille refere-se aos ritos dionisíacos da antiga Grécia, às Saturnais, quando a ordem social era invertida entre senhores e escravos que trocavam de papéis e aos ritos que invocavam as Mênades que, numa “crise de ferocidade”, devoravam os filhos em tenra idade, às festas orgiásticas e de excesso³⁵. A festa, no momento da transgressão, representa a “catástrofe”³⁶ à qual toda ordem é submetida, como um “interdito transfigurado”³⁷ a revelar um outro do mesmo homem ou seu “aspecto inumano”³⁸.

³³ Bataille, *O erotismo*, p. 63.

³⁴ Bataille, *O erotismo*, p. 64. Ao analisar interditos e transgressões, Bataille recorre às análises dos povos míticos (dialogando com Marcel Mauss, Roger Caillois, Michel Leiris, Georges Dumézil, entre outros), entretanto os interpreta como representações de um mundo interior, portanto retomamos a idéia da não arbitrariedade do tema que os sustenta, sexualidade e morte, ainda que os sistemas que os regulamentam, em suas variações, dependam de circunstâncias históricas particulares. Também não se trata, aqui, de analisar o interdito e a transgressão do ponto de vista de suas particularidades, mas acentuar o caráter de disputa e complementaridade que representam.

³⁵ Bataille, *O erotismo*, p. 105-106.

³⁶ Bataille, *O erotismo*, p.62.

³⁷ Bataille, *O erotismo*, p. 64.

³⁸ Bataille, *O erotismo*, p. 99. Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível*, remete-se a uma vontade do homem em projetar-se fora de si mesmo, recusando-se como homem acabado, pronto, constituído, o que se configuraria, para Michel Leiris, numa “insuportável presunção humana”. Oposto a isto, estaria a metamorfose do homem em outros objetos, “mesa, cadeira, animal, tronco de árvore, folha de papel...” ligada a “uma condição atávica do homem que, no limite, o impede de identificar-se por completo com o ideal humano, remetendo-o às suas mais violentas necessidades animais”, p.134.

Compreende-se que a festa, representando um tal paroxismo de vida e rompendo de um modo tão violento com as pequenas preocupações da existência quotidiana, surja ao indivíduo como um outro mundo, onde ele se sente amparado e transformado por forças que o ultrapassam (CAILLOIS, 1988, p. 96-97).

A festa, como “negação dos limites da vida que o trabalho ordena” e “signo de uma subversão”, configura-se como momento nefasto, de “excesso perigoso”, em que está em jogo a “perda da consciência” pela vertigem e delírio que provoca³⁹. Esse aspecto nefasto pode ser compreendido como “fissura”⁴⁰ ou ferida aberta, geradora de angústia e prazer ao mesmo tempo. A vida, entendida por Bataille como “excesso” e “prodigalidade”, acumula recursos e forças para em seguida aniquilar, num movimento ilimitado de fluxo⁴¹.

Na vida humana (...) a violência sexual abre uma ferida. Raramente a ferida se fecha sozinha: é preciso fechá-la. Mesmo sem uma constante atenção, que a angústia cria, ela não pode permanecer fechada. A angústia elementar ligada à desordem sexual é significativa da morte. A violência dessa desordem, quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido (BATAILLE, 1987, p. 98).

O movimento duplo do erotismo configura-se, portanto como um jogo a refletir, num espelho, a polaridade de princípios que se esbarram em constante disputa e que revelam, no homem, uma duplicidade interior que é ele mesmo e seu contrário, tornando-o, simultaneamente, sem identidade e, portanto, suscetível a qualquer uma. Tal afirmativa pode

³⁹ Bataille, *O erotismo*, p. 106.

⁴⁰ Bataille, *O erotismo*, p. 98.

⁴¹ Bataille, *O erotismo*, p. 80. Talvez acompanhando a tradição do pensamento materialista de Sade, para quem a prodigalidade da natureza é continuamente aproveitada e reaproveitada, sem desperdícios, sendo a morte de uns material para o nascimento de outros.

ser lida em consonância com a seguinte idéia do jovem Nietzsche, “quando se fala de humanidade, a noção fundamental é a de algo que *separa* e distingue o homem da natureza. Mas uma tal separação não existe na realidade: as qualidades ‘naturais’ e as propriamente chamadas ‘humanas’ cresceram conjuntamente. O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu duplo caráter”⁴².

O ser do homem posto em questão desvela-o não como mera individualidade ordenada, mas lança-o num espaço vazio, oferecido pela imagem da morte, em que é possível vislumbrar, não sem a ambivalência do terror e da fascinação, o “inumano” ou outros de si mesmo, revelado na perda, ainda que transitória, da consciência.

1.2 A DANÇA ERÓTICA DA TAUROMAQUIA

Bataille, no prefácio a *O erotismo*, afirma dedicar o livro ao amigo Leiris, sobretudo devido ao ensaio de 1938 *Miroir de la tauromachie*, sem o qual não poderia ter desenvolvido os problemas que ele próprio se colocava sobre o tema. “Quero aqui dizer que meu esforço foi precedido pelo *Miroir de la tauromachie*, de Michel Leiris, onde o erotismo é abordado como uma experiência ligada à vida, não como objeto de uma ciência, mas da paixão, mais profundamente, de uma contemplação poética”⁴³. Michel Leiris, neste ensaio citado por Bataille, analisa a partir da tourada espanhola, ou *corrida*⁴⁴, certos lugares, acontecimentos, objetos ou circunstâncias “onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo”, colocando-se em

⁴² *A disputa de Homero*, in Cinco prefácios para cinco livros não escritos, p. 73. Cf. *O lobo da estepe*, Herman Hesse, existe no homem a dualidade homem-lobo, “seria necessário que o homem e o lobo se conhecessem mutuamente sem falsas máscaras sentimentais, que se fitassem nos olhos em toda sua nudez”, p. 66.

⁴³ Bataille, *O erotismo*, p. 9.

⁴⁴ Sobre análise de Bataille sobre as *corridas*, cf. *Á propos de Pour qui sonne le glas d’Ernest Hemingway* in *Georges Bataille, une liberté souveraine*, Michel Surya, Farrago, 2000, p. 13-24.

contato com o que há de mais “quotidianamente turvo” ou mesmo “impenetravelmente oculto” em si mesmo⁴⁵.

(...) tais lugares, acontecimentos, objetos, circunstâncias têm o poder, por um brevíssimo instante, de trazer à superfície insipidamente uniforme em que habitualmente deslizamos mundo afora alguns dos elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem – acompanhando o ramo descendente da curva – à obscuridade lodacenta donde haviam emergido (LEIRIS, 2001, p. 12).

Leiris apresenta a duplicidade que a arte tauromáquica evidencia para o homem, de um lado, o mundo em que “habitualmente deslizamos”, e que poderíamos comparar ao mundo do trabalho para Bataille, e um outro, da “obscuridade lodacenta”, ambos cruzando-se num ponto de intersecção, bifurcação ou encruzilhada. Justamente nesta encruzilhada Leiris situa a *corrida*, em que os dois mundos fulguram não como meros contrastes conjugados, mas tornando-se local da coincidência de contrários.

O contraste é caracterizado por elementos opostos que aparecem simultaneamente, mas que não estão em enfrentamento como ocorre na luta dos contrários. A coincidência de contrários pressupõe o embate enquanto o contraste surge de forma passiva, apresentando elementos distintos que não se enfrentam, mas já anunciam, de forma preliminar, a luta. “(...) é licito descobrir na tourada uma figura da união de contrários nitidamente distinta de uma simples associação de contrastes”⁴⁶.

⁴⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, Samuel Titan Jr (trad.), Cosac & Naify, 2001, p. 11.

⁴⁶ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 30.

É certo, continuará Leiris, que a tourada se apresenta como um “jogo violento de contrastes” ao observarmos os cavalos estripados e o touro que se esvai em sangue oposto ao luxuoso traje dos toureiros, ou os *picadores* (manobristas), montados em seus “lamentáveis rocins” opostos aos elegantes homens a pé, ou ainda no combate do homem com o animal, em sua força bruta, no *matador* e sua “excepcionalidade” individual oposto à multidão e suas “ondulações” e na própria arena “em duas partes desigualmente iluminadas pela luz solar: lado ‘sombra’ e lado ‘sol’”⁴⁷.

Entretanto, teríamos apenas contraste, prossegue Leiris, se este ponto de intersecção dos opostos não fosse a iminente *tangência* do jogo⁴⁸ da tauromaquia, em que homem e touro preparam-se para o contato que é evitado por um triz, promovido por um “desvio imposto à trajetória do touro ou uma esquivada: leve afastamento do homem, simples torção do corpo”⁴⁹ no momento do *passe*.

De todos os atos que o *torero* executa no curso de uma *corrida*, o mais patético – excetuada a estocada final - é sem dúvida o “*passe*”, efetuado com ajuda da capa ou da *muleta* (...). Provocado pelo brilho do pano, o animal investe; deslocando-se o menos possível, o homem esquivada-se do ataque, e os chifres, ao invés de atingirem um alvo de carne, não encontram mais que o chamariz da capa (LEIRIS, 2001, p. 30).

⁴⁷ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 29-30.

⁴⁸ A noção de jogo de J. Huizinga nos parece bastante apropriada e de acordo com o sentido que buscamos desenvolver aqui: “O jogo, no seu aspecto essencial, é uma ação livre, executada ‘como se’ e sentida como situada fora da vida corrente, mas que no entanto pode absorver completamente o jogador sem que ele encontre nela qualquer interesse ou obtenha dela qualquer proveito; ação que, além disso, é efetuada num tempo e num espaço determinados, se desenrola numa ordem submetida a regras e dá origem a associações onde reina uma propensão para se procurar o mistério e os disfarces que possibilitem a separação do mundo habitual”, *Homo Ludens* citado por Roger Caillois, *O homem e o sagrado*, p. 150.

⁴⁹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 33.

O touro, como um “diabo trapaceado”⁵⁰, evidencia a separação entre homem e animal, momento de divergência após a promessa do encontro entre a harmonia da técnica calculada do toureiro e a catástrofe⁵¹ do touro, “espécie de monstro ou corpo estranho, que tende a se precipitar, à revelia de todas as regras”⁵². Esta quase tangência dos dois mundos revela uma rachadura, uma fenda, uma falha, como uma “beleza clássica ideal”, menos que feita de contrastes, mas “em que aparece uma falha, uma frincha, passagem aberta pelo infortúnio que ela forçosamente tenta ocultar”. Leiris utiliza-se da concepção estética de Baudelaire⁵³ para superar a idéia de uma “mistura estática de contrários”, para ver surgir, de forma ativa, a irrupção do antagonismo dos elementos opostos, “deixando aí sua marca, como ferida ou depredação”⁵⁴.

Esta “beleza tauromáquica” compõe-se de uma ordem ideal, harmoniosa, mas que possui uma “gota de veneno, a ponta de incoerência, o grão de areia que perturba o sistema”. A duplicidade ou polaridade pressentida na *corrida*, nos dois mundos que ela revela, o mundo ordenado do trabalho e o mundo transgressivo e lodacento das festas em Bataille, são como duas “forças vivas”, um “elemento *reto* da beleza imortal, soberana” e um “elemento *torto*, sinistro”⁵⁵. A figura da tangência destes mundos ou elementos é como que um “limite ideal” do cruzamento entre as linhas reta e curva, imagem da bifurcação, da encruzilhada em que

⁵⁰ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 35.

⁵¹ “Este objeto, caos de luz e sombra, é catástrofe. Eu o percebo como objeto, e o meu pensamento, entretanto, forma-o segundo a sua imagem, ao mesmo tempo que ele é o seu reflexo. Percebendo-o, o meu próprio pensamento soçobra num aniquilamento, como numa queda onde lançamos um grito. Algo imenso, exorbitante, libera-se em todos os sentidos com um barulho de catástrofe; isso surge de um vazio irreal, infinito, e ao mesmo tempo aí se perde, num choque de um brilho ofuscante. Com um estrondo de trens que colidem, um espelho quebrando-se e dando a morte é a expressão desta vinda imperativa, onipotente e já aniquilada”, Bataille, *A experiência interior*, p. 80.

⁵² Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 32.

⁵³ Charles Baudelaire, para o qual a beleza “‘ardente e triste’ é marcada ao mesmo tempo de volúpia e amargura”, Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 24-25. “Vens tu do céu profundo ou saís do precipício,/ Beleza? Teu olhar, divino mas daninho,/ Confusamente verte o bem e o malefício,/ E pode-se por isso comparar-te ao vinho.”, Hino à Beleza, *As flores do mal*, Ivan Junqueira (trad), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 153.

⁵⁴ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 25-28.

⁵⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 28.

(...) toda emoção estética (...) enxerta-se em última instância nessa lacuna que representa o elemento sinistro em sua forma máxima: incompletude obrigatória, abismo que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perdição (LEIRIS, 2001, p. 29).

Espécie de “beleza luciferina”⁵⁶, quase celeste não fosse a pequena gota de veneno, situada “num descompasso, num desvio e numa dissonância”⁵⁷, não deixa de ser uma dança homem-touro com passos em falso, um jogo de esconde-esconde, constantemente trapaceado justamente por sua ameaça catastrófica, cujo desfecho em um encontro tangenciado seria fatal. Do “ilusionismo nobre” ao “charlatanismo” o *matador* materializa o jogo pelo artifício da capa, “um trapo fulgurante” cujo brilho atrai o touro ao mesmo tempo em que é o “manto de dobras obscuras”⁵⁸, fazendo da arte tauromáquica um espelho de nossos “impulsos subterrâneos”⁵⁹, podendo ser comparada ao jogo de opostos na tragédia grega antiga, compreendida por Nietzsche como o “espelho transfigurador” ao banhar em glória o sofrimento da existência⁶⁰.

A tragédia como um centro gravitacional de uma crise que deve se “intricar e destrinçar”⁶¹, na concepção de Leiris, vem propor a ambigüidade para resolvê-la em seguida, como “quem corta o nó górdio, e na qual o torto é finalmente absorvido pelo elemento reto”⁶².

⁵⁶ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 67.

⁵⁷ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 38.

⁵⁸ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 38.

⁵⁹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 14. Cf. Fiódor Dostoiévski, *Memórias do subsolo*, Boris Schnaiderman (trad), São Paulo: Ed. 34, 2000, impulsos subterrâneos como uma força espontânea que se opõe à consciência clarividente e hiperatrofiada de um homem mais parecido a um camundongo enfraquecido. Na narrativa de Dostoiévski este homem-camundongo aloja-se no subsolo remoendo a covardia por não ter feito emergir esta força espontânea.

⁶⁰ Nietzsche, *Nascimento da Tragédia*, J. Guinsburg (trad), São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 37.

⁶¹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 13.

⁶² Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 67.

O ritual trágico regrado da *corrida* reinstaura a ordem com a estocada final do matador, após o ápice do fulgor das quase tangências⁶³.

Este momento final da *corrida*, com a estocada mortal no animal, foi alcançado depois de ter-se desenrolado em três atos, tal como numa encenação, em que os homens, tanto quanto os animais, são atores do espetáculo trágico que deve promover, paulatinamente, a elaboração do elemento sinistro. Vestidos com “trajes de luzes”, os toureiros são situados num “mundo apartado” como era o ator trágico ao fazer uso das máscaras, contracenando por movimentos ritmados uma série de posições com o touro que ele quer “integrar” à dança. Deste modo, seguindo o roteiro dos atos, que justifica o todo do drama ou improvisando na arena seu “domínio do perigo”, o toureiro percorre os três *tercios* que ordenam a *corrida*.⁶⁴

No primeiro *tercio*, descreve Leiris, momento titânico do conflito, o excesso de fúria do touro é lançado sobre homens a cavalo, investindo contra esses animais diretamente na carne, ensangüentando seus chifres e sendo ferido por lanças em seu lombo. O segundo *tercio*, com intuito de amolecer, ao mesmo tempo em que adornar o touro, homens a pé cravam em seu lombo três pares de *banderillas* com pontas de ferro. No *tercio* final, o *matador* subjuga o touro, portando capa e espada, desenvolvendo os “passes”, na oposição máxima homem-animal⁶⁵. Atingindo o ápice do mais refinado desvio que impede a tangência homem-touro, culminância maléfica de uma “perversidade”, o *matador* seduz o touro pela “cintilação do pano” ao mesmo tempo em que é atraído por sua própria queda. Neste enfrentamento

⁶³ Leiris evoca Nietzsche ao acrescentar ao sentido da tragédia uma arte “na qual se empena, pela emergência de forças dionisíacas, a harmonia apolínea”, p. 41. Cf. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, p. 27, a duplicidade dos impulsos (*Trieb*) apolíneo e dionisíaco, gerou, pela luta incessante periodicamente reconciliada a tragédia ática. P. 29-30, Apolo, representante da alegre necessidade onírica, deus dos poderes configuradores e divinatórios, deus de luz, e Dioniso, deus extático e da embriaguez, assemelhando-se a um estado de beberagem narcótica.

⁶⁴ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 23-24.

⁶⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, 61-63.

ambíguo e enganoso dos “passes” dá-se uma “dança raivosa” ou “valsa fúnebre”⁶⁶ que é o próprio jogo erótico em cena.

O jogo erótico, menos previsível que o final otimista da *corrida*, compõe-se dos mesmos elementos, “mas em estado sempre selvagem (...), uma vez que se enraízam diretamente demais na vida para que possam ser dominados a tal ponto”⁶⁷. Sob a forma de jogo, luxo, prazer dispendioso, excessivo e sem utilidade, o que se encontra enraizado na idéia estética da fissura e do sinistro é o erotismo de uma *corrida* inteira banhada em “atmosfera erótica”⁶⁸.

Prestígio particular do *matador* (personagem em geral don-juanescos, ou ao menos tido em tal conta); seus trajes brilhantes (comparáveis à fosforescência dos vermes luzidios ou à plumagem das aves); caráter coreográfico de boa parte de seu trabalho (no qual a graça, o modo como se move, estira ou encurva seu corpo é um elemento de primeiro plano). Figura essencialmente fálica do touro (do qual certos aficionados fazem questão de comer os genitais após a *corrida*). Proximidade do homem e do animal – uma espécie de dança aderente – durante a série de passes; ritmo de vaivém (seqüência de aproximações e distanciamentos alternados, como os movimentos do coito). Conclusão de toda essa parada amorosa com uma espécie de penetração, a estocada final (na qual é desejável que, segundo a expressão consagrada, a espada seja enterrada na ferida até ‘que se molhem os dedos’) (LEIRIS, 2001, p. 43).

⁶⁶ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 66-67.

⁶⁷ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 68.

⁶⁸ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p.42-43.

O espectador, terceiro parceiro e *voyeur* da cena trágica, participa em unidade com o homem e o touro da ebriedade no desenrolar dos atos, intensificando-se na fase dos passes, seguidos sempre de um majestoso *olé!*, “grito que não vem da boca, mas da carne toda” ou de *bravos!*, quase como uma “descarga”, “queda de uma febre” ou “ejaculação”⁶⁹, quando assistem à separação dissonante dos dois parceiros que elaboram nova tentativa de um cruzamento, de uma tangência. Espectador insatisfeito até que o *matador* não prove todo o veneno, exige mais dificuldades no jogo e clama “la izquierda, la izquierda”, implicando em maior risco na arena, até que a estocada reinstaure a harmonia como desfecho trágico.

A intensidade da fase dos passes, ápice do erotismo, revela a impossibilidade da fusão, salvo como fusão fatal e completa, perigo da comunhão dos seres que resulta na sua implicação mais cara, a própria morte. O movimento de plenitude, descrito por Bataille como desejo de continuidade, desdobra-se até o paroxismo da *corrida*, na cena de passes, para revelar a descontinuidade dos seres, ou a dilaceração, a fissura, a falha, a decisiva separação dos atores, que, vivos, nada mais podem fazer que “contemplar o objeto amado como um objeto, passada a identidade ofuscante”⁷⁰.

“O sentimento de trapaça que se sente diante da rachadura”, de um encontro sempre enganoso no auge do enfrentamento erótico homem-touro, da quase tangência, da impossibilidade da fusão completa, do “fracasso do amor” no ápice da ebriedade e da vertigem, leva à dilaceração, à deficiência, “perturbação causada pela descoberta dessa falha” que, pela desilusão e vácuo que provoca leva ao novo passe, à nova aspiração, sendo “nosso próprio desespero”⁷¹ que faz ressurgir ao infinito as tentativas do encontro.

⁶⁹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 46 e 48.

⁷⁰ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 50.

⁷¹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 51-52.

A arte do amor ou ‘erotismo’ consiste em introduzir voluntariamente na atividade sexual um elemento torto, fazendo as vezes de dissonância, de defasagem (...) (LEIRIS, 2001, p. 52).

A ambigüidade do jogo erótico, prossegue Leiris, que o situa na encruzilhada do encontro de dois elementos distintos, um reto e um torto, uma beleza harmoniosa e uma falha, um mundo ordenado e outro lodacento, lugar da promessa de uma fusão e sua insuficiência, fonte de uma “dilaceração imediatamente superada e transformada em fonte de nova exaltação”, “trampolim” para o novo perigo, reflete, como num espelho, a intenção de “transviar” ou “transgredir” própria ao erotismo, “ao menos”, como definirá Leiris, “de agir com excesso, com fausto, com descomedimento”⁷², rompendo com limites estabelecidos, representando um estado de “nudez associal”⁷³.

União de elementos antagônicos, separados da tangência por um “hiato infinitesimal”, a tauromaquia evoca o elemento torto para em seguida reconstituir o elemento reto, tornando-se construtora de espelho de nossos “impulsos subterrâneos”⁷⁴, ao incorporar a morte à vida, de forma voluptuosa, “como o gesto do *torero* conduzindo suavemente o touro nas dobras de sua capa ou de sua *muleta*”⁷⁵.

(...) tal deve ser a atividade desses construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que têm por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por *lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*, que portanto nos alçam

⁷² Desmedida dionisíaca própria aos heróis trágicos, como Édipo, em sua sabedoria, ou Prometeu em seu “amor titânico pelos seres humanos”. Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 41.

⁷³ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 55. Em Bataille, escreve Alexandrian, a nudez, representando o inacabamento dos seres, liga-se a experiência privilegiada do não-saber. Deste modo afirma Bataille, “penso como uma rapariga que tira o vestido”. Alexandrian, em Prefácio a *O ânus solar*, Editora Hiena, Lisboa, 1985, p. 8-9.

⁷⁴ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p.75.

⁷⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 75.

ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão (LEIRIS, 2001, p. 75).

A ebriedade eufórica do êxtase e da vertigem, como ponto de tangência “imaginário”⁷⁶, para Bataille, aproxima-se da comunhão com a morte, ferida essencial, e que alçará o homem a este lugar de tangência, somente se, ao misturarmos ao “açõ do espelho” de uma representação trágica, poética ou erótica, um elemento menos rígido, “algo de desvairado, de miserável até o fim e de irredutivelmente *vicioso*”⁷⁷. Ou seja, gota de veneno na mais ordenada harmonia.

(...) a dissonância (que contém em germe, que sugere uma destruição possível) confere beleza à regra, arranca-a de seu estado de norma enrijecida para fazer dela um pólo ativo e magnético (...). Assim como a nostalgia da inocência perdida empresta sabor e odor ao vício, assim a ordem, a regra (que age como força de compressão⁷⁸) é tão necessária à eclosão fulgurante do elemento sinistro quanto um ponto de apoio à ação da alavanca (LEIRIS, 2001, p. 39).

1.3 DE LASCAUX A DIONISO

O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo condição da vida, o Mal, que

⁷⁶ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p.39. Imaginário, pois separado por um “hiato infinitesimal”, que não poderia suceder sem que fosse fatal. O que está implícito na quase-tangência é a morte. “Esse abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele nos pode fascinar. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante”, Bataille, *O erotismo*, p. 13.

⁷⁷ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 75.

⁷⁸ Entendemos o interdito como essa “força de compressão” que antecede o arrebatamento do êxtase e da vertigem.

se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser (BATAILLE, 1989, p. 27).

Bataille continua o jogo dos antagonismos de Leiris, a partir da compreensão do Mal como um dos pólos de convergência de elementos contrários, em que se cruzam “vida e morte”, “real e imaginário”, “passado e futuro”, “comunicável e incomunicável”, “dor e alegria”⁷⁹ na violência do arrebatamento que desfaz as formas constituídas dos seres descontínuos.

O Mal, expressão da catástrofe, tal como o touro na *corrida*, opõe-se diretamente à ordem racional do mundo, surgindo no limite em que este não mais suporta seu próprio fardo. A rachadura revelada no enfrentamento do homem e sua morte, fundamento do ser mascarado em touro na *corrida*, é o Mal como vício, Mal “considerado sob a luz de uma atração desinteressada para a morte”⁸⁰.

O Mal (...) traduz a atração para a morte, em que é um desafio, como o é em todas as formas do erotismo (...) O Mal é assumido gloriosamente⁸¹ (...) (BATAILLE, 1989, p. 27).

Identificado com a paixão erótica, afirma Bataille, o Mal a transforma em “maldição”, “parte maldita”, dando ao jogo erótico o sentido da aceitação “leal” de todo seu desafio e

⁷⁹ Bataille, *A literatura e o mal*. Suely Bastos (trad), Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 26.

⁸⁰ Bataille, *A literatura e o mal*, p. 27. Não se trata de avaliar o Mal em sua acepção “egoísta” como define Bataille os interesses de ações criminosas ou guerras, sendo avaliado como “inclinação para o pior”, trata-se de pensar o Mal em seu sentido “desinteressado”, ou seja, “passional”, “lugar privilegiado da paixão”, ainda que sob a lei ela seja igualmente condenada.

⁸¹ Ou de forma “voluptuosa”, como já citamos Leiris, no exemplo da elegância do toureiro e sua luxuosidade a conduzir o touro na dobra de sua capa.

perigo que, em última instância, quer dizer enfrentar a própria morte como forma de expiação⁸².

A expiação é o ato que permite ao criminoso retomar a sua atividade normal e o seu lugar na comunidade profana, desembaraçando-se do seu caráter sagrado⁸³, *dessagrando-se* (CAILLOIS, 1988, p. 35).

Roger Caillois, que admite ter com Bataille uma espécie de “osmose intelectual”⁸⁴, sendo incapaz de distinguir com segurança e após tantas discussões sua parte da obra que seguem em comum, apresenta o sentido do “criminoso” como aquele que entra em contato com o elemento torto, com a ferida traduzida como “mácula” sagrada⁸⁵. O homem, no jogo erótico é culpado pelo seu contato com o Mal, com a fissura que abriu em seu ser, antes constituído como individualidade. Este contato, define Caillois, é a aproximação do elemento “sagrado” que exige expiação, ou seja, retorno ao profano, momento da leve torção do corpo do toureiro ao afastar-se do touro. Ou seja, entrar em contato com o elemento sagrado significa tornar-se criminoso e assim o jogo de contrários se mantém. O elemento sagrado é ao mesmo tempo aquele que não pode ser tocado por todos, mas que inspira o desejo de sê-lo. O homem designado a aproximar-se do divino torna-se criminoso e deve expiar.

⁸² Bataille, *A literatura e o mal*, p. 28.

⁸³ O sagrado, segundo Roger Caillois, pode ser representado como se, estando “à beira do precipício, o mínimo desvio no mínimo gesto pode perdê-lo irremediavelmente”. Temível e fascinante, o sagrado é um mundo que se confronta com outro mundo, o profano, continuando a linha de pensamento seguida até aqui de mundos opostos que se entrecruzam. “Estes dois mundos, o do sagrado e o do profano, apenas e se definem rigorosamente um pelo outro. Excluem-se e supõem-se.” O contato com o sagrado, elemento de pavor e veneração, apresenta-se como “interdito” e ainda, acrescenta Caillois, “o sagrado é sempre mais ou menos aquilo de que não nos aproximamos sem morrer”, *O homem e o sagrado*, p. 19 e 21.

⁸⁴ Caillois, *O homem e o sagrado*, p. 17.

⁸⁵ “Segue-se que a mácula e a santidade, mesmo devidamente identificadas, aconselham igualmente uma certa prudência e representam, diante do mundo do uso comum, os dois pólos de um domínio temível. (...). A palavra grega ‘*αγος*’, ‘mácula’ significa também ‘o sacrifício que apaga a mácula’. O termo ‘*αγιος*’, ‘santo’ significava ao mesmo tempo ‘maculado’ em data antiga, no dizer dos lexicógrafos. A distinção é estabelecida mais tarde com a ajuda de duas palavras simétricas ‘*αγης*’, ‘puro’ e ‘*εναγης*’, ‘maldito’, cuja transparente composição marca a ambigüidade da palavra original”, Caillois, *O homem e o sagrado*, p. 35.

O grego ‘αφοσιωνν’, o latim *expiare*, ‘expiar’, interpretam-se etimologicamente como ‘fazer sair (de si) o elemento sagrado que a mácula introduzira’ (CAILLOIS, 1988, p. 35).

O crime em sua relação com o sagrado atinge o ápice na cerimônia do sacrifício⁸⁶, no momento da imolação da vítima. A morte “depois da qual só se pode produzir a distensão, como depois da possessão do objeto desejado no amor, ou como depois da morte do herói na tragédia” é o momento máximo de tensão da imolação “seguido pelos ritos de distensão: dessacralização, afastamento do deus, que já recebeu sua parte e que já pode retornar à sua morada, por ora inofensivo”⁸⁷. Neste sentido, Leiris aproxima a *corrida* de um ritual de sacrifício, em que o touro, elemento maléfico, é sacralizado ao revelar a mácula.

Desde o momento em que os homens se harmonizam com a animalidade, entramos no mundo da transgressão, formando, na manutenção do interdito, a síntese da animalidade e do homem. Entramos no mundo do *divino* (o mundo sagrado). (...) O espírito de transgressão é o do deus animal que morre, daquele deus cuja morte anima a violência e que não é limitado pelos interditos que tocam a humanidade. Os interditos não concernem, com efeito, nem à esfera animal real, nem ao domínio da animalidade mítica: não concernem aos homens soberanos cuja animalidade é disfarçada sob a máscara do animal (BATAILLE, 1987, p. 79).

Baseado em oposições, forma-se um sistema de negação da animalidade e da sua natureza para o homem que, deste modo, nega-se a si mesmo, embora tal negação não

⁸⁶ O sentido do erotismo em Bataille parece evocar um sentimento de nostalgia do sacrifício. “Embora a obra de Bataille insista em associar o erotismo à morte, estando profundamente comprometida com um imaginário do dilaceramento, as imagens de retalhamento que ele nos apresenta (...) são, quase sempre, referidas a suplícios e sacrifícios. (...) é o corpo agonizante que ganha relevo”, organizando-se “a partir de uma nostalgia do ato sacrificial”, Eliane R Moraes, *O corpo impossível*, p. 52. Cf. *Las lágrimas de Eros*, David Fernández (trad), Barcelona: Tusquets Editores, 1981, p. 233-239, descrição de um sacrifício vudu e um suplício chinês.

⁸⁷ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 60.

signifique jamais um retorno ao mundo da animalidade. O animal agora é o homem portando máscara, ou seja, ele próprio feito um “outro de si mesmo”⁸⁸, homem-animal, sem identificação.

O sentimento do sagrado é a “centelha a marcar subitamente a união de duas naturezas”⁸⁹ no próprio homem. Os elementos opostos estão em conflito no interior do ser do homem e manifestam-se na *corrida* como numa representação trágica, num drama encenado, “duplamente trágico, pois que há sacrifício, e sacrifício com risco imediato para a vida do oficiante”⁹⁰.

E como se o sagrado não esperasse senão esse instante para se imiscuir, é no momento preciso em que a rachadura acaba de se revelar claramente – surgida sob a forma sutil de vermes que roem um fruto ou de impureza num metal – que a vítima é imolada (LEIRIS, 2001, p. 66).

Segundo Bataille, “o amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou animal imolado”⁹¹. A violência exterior do sacrifício revela a violência interior do erotismo, parecendo então que “tudo o que é pecado, alteração, dissonância, pungência – tudo o que, em certo grau, é signo do malefício e, mais amplamente, do infortúnio – intervém necessariamente na apreensão do sagrado”. Sob o “fio de uma navalha”⁹² o homem joga sua harmonização com a vida e com a morte, dando “à morte o jorro da vida” e “à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte”⁹³.

⁸⁸ O tema das máscaras será retomado no Capítulo III desta dissertação.

⁸⁹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 56.

⁹⁰ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 19.

⁹¹ Bataille, *Espelho da tauromaquia*, p. 85.

⁹² Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 71.

⁹³ Bataille, *Espelho da tauromaquia*, p. 85.

Ao analisar a cena do poço da caverna de Lascaux, que data de 13.500 a. C., Bataille quer evocar o elemento “diabólico” ali presente como lugar de “coincidência da morte e do erotismo”⁹⁴, ou como dizia Leiris, a ebriedade do jogo erótico tauromáquico que, em última instância anuncia “nossa comunhão com o mundo da morte”⁹⁵.

Aqueles que tão frequentemente se representaram a si mesmos em estado de ereção sobre as paredes de suas cavernas, não se diferenciavam unicamente dos animais por causa do desejo que desta maneira estava associado – em princípio – à essência do seu ser. O que sabemos deles nos permite afirmar que sabiam – coisa que os animais ignoravam – que morriam⁹⁶ (BATAILLE, 1981, p. 37-38).

O “incômodo” e “embaraço” experimentado diante do sexo e da morte relacionam-se à violência que se impõe a certa ordem estabelecida. A morte revela uma “indecência” ligada às lágrimas, distinta daquela suscitada pelo erotismo, associada ao riso⁹⁷. Entretanto há uma ambigüidade riso-lágrimas – chorar de tanto rir, chorar de alegria, rir de nervoso - que os une irrompendo a ordem habitual das coisas.⁹⁸

(...) o riso não é, na medida em que parece ser, o oposto das lágrimas (...). As lágrimas se vinculam comumente a acontecimentos inesperados que nos afundam na desolação, mas de outro lado, um desenlace feliz e inesperado nos comove até o ponto de nos fazer chorar. Evidentemente o torvelinho sexual não nos faz chorar, mas sempre nos altera, em ocasiões nos

⁹⁴ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 37.

⁹⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 75.

⁹⁶ Bataille refere-se aos homens do Paleolítico superior e inferior. Datam do paleolítico superior (*Homo sapiens*, entre vinte e trinta mil anos) as primeiras imagens do homem em relação ao seu sexo e do paleolítico inferior (*Homem de Neanderthal*) as sepulturas. *Las lágrimas de Eros*, p. 38-48.

⁹⁷ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 47.

⁹⁸ Bataille, *O erotismo*, p. 86. Indecência compreendida nas relações com o “maldito” e como “infração dos interditos”.

transtorna e, um dos dois: ou nos faz rir ou nos envolve na violência do abraço (BATAILLE, 1981, p. 47).

A cena do poço de Lascaux representa o drama ambíguo e violento do aspecto diabólico ao conjugar morte e erotismo, fazendo emergir o elemento “torto” de Leiris numa imagem de enfrentamento homem-animal, agora de forma estática, pintada sobre a parede de uma caverna.

(...) um homem com cabeça de pássaro e sexo erguido que desaba frente a um bisão ferido de morte, com as entranhas penduradas (...). Por debaixo do homem caído, um pássaro de idêntico traço, que coroa a extremidade de uma estaca, acaba de nos desorientar. (...) Mais além, à esquerda, um rinoceronte seguramente alheio à cena na qual bisão e homem-pássaro parecem unidos pela proximidade da morte, se afasta (BATAILLE, 1981, p. 50).

Sem destituir Lascaux de seu “enigma desconcertante”, Bataille identifica nesta representação do drama, ou “cena”, como é chamada a pintura, o caráter erótico que ela insinua, ainda que a revelação deste “drama esquecido há milênios”⁹⁹, reapareça, “mas sem sair da obscuridade. Se revela e, contudo, se oculta”¹⁰⁰, novamente como um jogo de esconde-esconde pueril, e ambigualmente cruel, tal qual a valsa fúnebre homem-touro.

O jogo das representações em forma de pintura no interior das “cavernas-santuário” surge como oposição ao mundo do trabalho, continua Bataille, sendo então momento lúdico e

⁹⁹ A caverna, datada de 13.500 anos a.C., foi descoberta em 1940.

¹⁰⁰ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p.62-63.

Ilustração 2 – Cena do poço, Caverna de Lascaux

mágico, portanto sagrado, e “decisivo na realização da obra de arte”¹⁰¹, cujo sentido último era a sedução e a paixão do “jogo maravilhado”, convertido em mais do que “simples preocupação com a utilidade”¹⁰², transformando as referências do trabalho, da caça e do mundo cotidiano neste jogo fascinante das pinturas nas quais o homem representava a si mesmo.

Nas cavernas, se concede o primeiro lugar à caça, em razão do valor mágico das pinturas, ou também, talvez, da beleza das figurações: eram tão eficientes como belas. Mas a sedução, a profunda sedução do jogo, sem dúvida levava à atmosfera carregada das cavernas, e neste sentido é preciso interpretar a associação entre as figuras animais da caça e as figuras humanas eróticas (BATAILLE, 1981, p. 60).

O homem mascarado em pássaro, possivelmente morto, poderia fazer parte de um cerimonial sagrado de expiação pelo sacrificio do bisão, vestido, portanto de máscara “xamânica”¹⁰³, ou ainda o rinoceronte que se afasta poderia, ele próprio ter atacado o bisão e em seguida retirado-se sem nenhuma explicação, mantendo-se o mistério da cena¹⁰⁴. Para além das diversas interpretações e, mantendo-se o enigma de Lascaux, Bataille aponta para o caráter ao mesmo tempo cômico e patético do homem estendido ao lado de um bisão ferido, de uma “risível crueldade” e que nos propõe “viver na inacessibilidade”¹⁰⁵, na fissura que revela a beleza da pintura e o enigma que a esconde. A ambigüidade erótica da cena, risível e

¹⁰¹ Sobre Lascaux e a arte, cf. *Lascaux ou la naissance de l'art*, Bataille, tome IX, Oeuvres Completes, Gallimard, p. 7-101.

¹⁰² Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 60.

¹⁰³ Bataille cita a interpretação de um antropólogo alemão, H. Kirchner, in *Las lágrimas de Eros*, p. 50.

¹⁰⁴ Interpretação do abade Breuil, citada por Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 50.

¹⁰⁵ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 62.

pueril, oculta a figura de Eros que chora, ao mesmo tempo em que parece debochar da morte, e em que a “cumplicidade” com esta alia-se à “voluptuosidade do riso”.¹⁰⁶

E ainda caberia a pergunta, “mas, não é o amor, ao fim e ao cabo, tanto mais angustioso porque faz rir?”¹⁰⁷ O erotismo, prossegue Bataille, é tão risível quanto “infernai”¹⁰⁸. O deus Eros, na mitologia grega, era um deus trágico, porém representado por um garoto arteiro¹⁰⁹.

Sob a máscara de um menino inocente e travesso, que jamais cresceu (afinal a idade da razão, o *logos*, é incompatível com o amor), esconde-se um deus perigoso, sempre pronto a traspasar com suas flechas certeiras, envenenadas de amor e paixão, o fígado e o coração de suas vítimas...¹¹⁰ (BRANDÃO, 1996, p. 188).

A imagem apresentada de Eros assemelha-se a de um Eros-*matador* diante do momento do sacrifício final de sua vítima, tal como frente ao touro na arena. O “horível labirinto” de Eros revela o erotismo como “estremecimento”, alteração da ordem estabelecida, aliado ao seu fundo sagrado, trágico e transgressor comparável ao mito do Gênesis, em que o “fruto proibido” é a chave para o mundo da festa, ao mesmo tempo em que para o mundo do pecado¹¹¹.

¹⁰⁶ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 65.

¹⁰⁷ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 79.

¹⁰⁸ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 82. Seguindo com esta palavra, “infernai”, seu caráter diabólico e maléfico, como expressão de uma fenda.

¹⁰⁹ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 79.

¹¹⁰ “Mas debaixo da frágil figura da criança aparentemente inocente, sempre se adivinha o deus poderoso que pode desferir, ao sabor da sua fantasia, golpes cruéis (...)”, Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Victor Jabouille (trad), Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. Sobre diversos sentidos de Eros na Grécia Antiga, *O Banquete e Fedro*, Platão.

¹¹¹ Cf. Bataille, *Sobre Nietzsche*, Fernando Savater (trad), Madrid: Taurus, 1986. Bataille, a partir da análise do cristianismo, infere a idéia de comunicação entre os seres pela mácula que a funda. Deus comunica-se com os homens pela ferida da crucificação, sendo o pecado o mal desejado por Deus como possibilidade de comunicação, neste sentido a mácula é sagrada.

A transgressão, em tempo de festa, é precisamente o que dá à festa um aspecto maravilhoso, o aspecto divino (BATAILLE, 1981, p. 84).

Bataille refere-se a Dioniso como o deus da festa, “do vinho e da embriaguez”, representando a loucura divina como um estado de ebriedade, sobretudo no sentido em que “rejeita as regras da razão”, como mundo ordenado do trabalho e dos interditos. Maligno e sedutor, dualidade também do sagrado para Caillois¹¹², Dioniso é o deus do êxtase, em que o erotismo surge como “rasgo principal” dissolvido na vertigem do seu mundo orgiástico. De forma análoga, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche evoca o deus Dioniso como desmesura oposta ao comedimento “artificialmente represado” de Apolo, e também seu tom de festejo extático, “grito estridente”, comportamento titânico e bárbaro¹¹³.

Interessante ressaltar que esta ambigüidade do sagrado e de todos os elementos opostos que são evocados, representam não somente sua conjunção, mas o ponto de intersecção, de coincidência destes mundos, “no instante preciso em que cada um dos dois elementos oscila para o elemento oposto”¹¹⁴. Esta oscilação como diluição de uma ordem ou forma estabelecida e constituída é o ponto de fusão que revela a rachadura, a mácula que marca com ferida de morte o estremecimento alegre e extasiante do erotismo. Deste modo, a figura de Dioniso, ao tocar o mundo harmonioso da ordem embriaga a própria ordem, como um “Satã *redivivus*” que também participa da sacralidade. O maléfico coincide com o sagrado.

¹¹² Caillois, *O homem e o sagrado*, p. 33-58.

¹¹³ Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, p. 41.

¹¹⁴ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 71.

Bataille compara as festas dionisíacas com os “ritos das noites” da Idade Média, as bruxarias, sabás, *jacqueries* sendo ritos de pagãos, camponeses – como era a dionisíaca - e servos, como prolongamento das religiões antigas, mas sempre guardando as diferenças. No período medieval, sobretudo em seu final, a imagem de Satã e o satanismo estavam vinculados ao erotismo, sendo, portanto rejeitado pela religião cristã que condenava toda e qualquer relação com estes elementos eróticos ou satânicos. O demônio que possuía, em tradição, o poder de dar sorte passou a ser completamente rechaçado e condenado, como todo pecado não tinha qualquer relação com os elementos divinos ou de harmonia¹¹⁵.

Bataille afirma ainda que, ao se retirar do erotismo seu caráter sagrado, no sentido de oposição ao profano e não de uma divindade específica, ele se torna imundo. O erotismo só pode ser compreendido como uma luta incessante de mundos ou elementos que se opõem e se chocam. Quando e se apenas um mundo é reconhecido, não há mais luta, portanto o erotismo é enfraquecido e pode ser então subjugado como sem valor, portanto “imundo”, pecaminoso, não como ferida fundamental, mas como ferida a ser banida, eliminada. Assim, Leiris opôs os construtores de espelho, como aqueles que integram o maléfico, aos que o rechaçam com a intenção de subjugá-lo, situando aqui o problema de algumas religiões que separam o sagrado do corpo¹¹⁶.

Diante das imagens de aproximação entre erotismo e morte, Bataille considera que, tal como o desconcertante enigma de Lascaux, o que se revela e se esconde, retomando a idéia do jogo de Eros, pueril e maléfico, é o mistério trágico em que elementos opostos se entrecruzam, num infinito “intricar” e “destrinçar” da crise que promove, evita e lança o homem ao encontro de si mesmo. O estado de ebriedade dionisíaca deflagra um processo de

¹¹⁵ Cf. Bataille, *A literatura e o mal*, p. 63. *Las lágrimas de Eros*, p. 92. *O erotismo*, p. 116-118.

¹¹⁶ Cf. Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 85. Leiris, *Espelho da Tauromaquia*, p. 74.

ruína da “harmonia do toureiro”, num jogo perigoso onde o que está em questão é o próprio ser do homem.

Este estado de ruína da harmonia é que nos propomos a analisar a seguir, partindo da novela *História do Olho*, de Georges Bataille, representada pela figura solar da consciência que é o Olho.

2 A HISTÓRIA DO OLHO

A partir da análise do primeiro livro publicado por Georges Bataille, sob pseudônimo de Lord Auch, em 1928, intitulado *História do Olho*, cuja narrativa ficcional envolve as personagens em jogos e brincadeiras eróticas, analisaremos a idéia de um Olho da consciência colocado em questão como objeto que se desloca e transmuta em outros objetos, utilizando-nos de recursos interpretativos tais como a metáfora, a paródia e a máscara para compreendermos os sentidos, vinculados ao erotismo e à transgressão, destes deslocamentos do Olho.

Inicialmente analisaremos as variações que este Olho experimenta, nas formas de órgão genital, ovo, mancha, colhões de touro, por exemplo, pela compreensão das idéias de metáfora e metonímia na análise que faz Roland Barthes da narrativa e de paródia em Bataille.

Em seguida, continuando o percurso que explora o excesso de sentidos de um único objeto, o Olho, analisaremos o conceito de máscara para Jean-Pierre Vernant e Bataille para compormos com a idéia de um excesso de sentidos, que dela deriva, a de uma “alteridade extrema” revelada por estas sobreposições de significados. Um “outro” do próprio homem pode ser inferido a partir da análise desta rede encadeada de analogias.

Por fim, situaremos todas estas análises no “mundo da imaginação”, pois se trata de uma narrativa ficcional. Seu caráter pueril e fantasmagórico, aproximado dos romances *noir* do século XVIII, traz a imagem de um assassinato que culmina na extração do Olho de um

padre durante uma orgia, encerrando a análise das aparições do Olho a partir do espaço vazio que ele instaura no globo ocular.

Todos estes deslocamentos do Olho surgem associados ao caráter erótico que ele revela e culminam na escolha, por Bataille, de inserir na narrativa a imagem de um toureiro morto na arena, tendo seus olhos perfurados, em contraposição aos toureiros sobreviventes de Leiris, levando-nos a questionar a implicação do erotismo nesta escolha.

2.1 VARIAÇÕES DO OLHO

Na idéia de um signo cortado em duas partes¹¹⁷, são imagens e sentidos dos objetos-olhos da consciência que se multiplicam indefinidamente. O olho percorre caminhos inesperados, o olho da consciência¹¹⁸ percorre caminhos da obscuridade. O desequilíbrio deste olho está justamente no fato de que ele não mais vê, mas experimenta. Assim, perde sua função vital ou essencial do olhar. Ele perde ou se distorce em sua função própria e assim, sem função, transgride a lei que lhe fora imposta pela sua natureza. O olho obscuro que não teria utilidade – olhar – passa a ser simbólico. Não mais preso à sua natureza exclusiva de olhar, ele se transmuta em outros objetos e multiplica, ao infinito, suas formas de aparição. O olho que não mais olha transformou-se em outros objetos que agora o simbolizam, ou seja, tomam seu lugar. Símbolo que retorna à colocação inicial de signo bipartido, lingüístico e, portanto, infinito, inapreensível e mutável em seus significantes.

¹¹⁷ Significado e significante.

¹¹⁸ “O olho da consciência, lugar-comum amplamente explorado”, Michel Leiris, *Nos tempos de Lord Auch* in *História do Olho*, p. 110.

O percurso indecente¹¹⁹ do olho é o percurso da reavaliação do olho, do deslocamento daquilo que ele experimenta. A história da consciência sem território, sem mais objetos definidos a serem observados, mas objetos que a invadem sem decisão. Objetos que se modificam no momento mesmo em que se imaginava tê-los apreendido. Correspondendo a esta gama de objetos, o objeto-olho vaga sem previsibilidade de se instalar, culminando no olho que, ele próprio, é arrancado de seu lugar, abrindo a negatividade do vazio. Espaço do inexistente, do objeto-ausência.

Na *História do Olho*, os olhos que se deformam e se transmutam em objetos¹²⁰, não tornam os objetos olhos, mas definem os objetos como olhos, eles perdem a supremacia, a autonomia e os objetos passam a ser, todos, extensão de uma consciência difusa, embaraçada, portanto desfuncionalizada, descaracterizada. Esta disfunção ocular é a forma como Bataille percorrerá, na narrativa da *História do Olho*, a zona erótica da sexualidade como ponto de dissolução da consciência e momento de transgressão.

A primeira imagem do olho deslocado é o órgão genital de Simone, ao sentar-se no prato de leite do gato. Sensorial, o olho comunica ao narrador o jogo erótico que ela deseja inaugurar. Substituta das palavras, mas também substituta do olho como objeto conhecido é a experiência de um outro olho re-localizado que inicia o percurso dos personagens no livro. A partir da cena iniciática, o jogo de limites dessa re-significação constante do olho-consciência desmancha, gradativamente, a função do olhar como objeto único constituído para alcançar a dupla dissolução embutida no próprio jogo erótico e da linguagem que o narra.

¹¹⁹ No sentido de “(...) atentado ao olho – órgão eminentemente solar (...)”, Michel Leiris, *Nos tempos de Lord Auch*, in *História do Olho*, p. 117.

¹²⁰ Convencionaremos chamar de “objetos” as transmutações e variações do olho, ainda que estes sejam outras coisas que objetos, como órgãos, estados, animais etc., utilizando-nos da idéia ótica de objeto como fonte, de luz ou corpo iluminado, suscetível de formar imagens diversas no sistema ocular. No sistema ótico tudo o que o olho “vê”, como objeto, é transformado em imagem.

Os objetos-olhos tornam-se múltiplos e reaparecem cada vez mais intensificados e desdobrados uns nos outros, aprofundando a relação inicial estabelecida. O olho-ovo talvez seja o mais significativo enquanto construção contínua ao longo do texto, ressurgindo e fazendo derivar dele outras combinações de objetos, em que o próprio olho desaparece como referência. Do ovo, já transmutado em objeto substituto, surgem outras relações. Observemos cada uma das combinações e seu desenvolvimento.

O ovo aparece como forma de relação erótica para a personagem Simone, inicialmente representando um objeto de gozo particular¹²¹. Depois de experimentar outras formas de sexualidade, Simone afirma a semelhança entre a forma do ovo e a forma do olho. No capítulo seguinte, intitulado “Marcela”, Simone e o narrador eliminam do seu vocabulário a palavra *ovo*, ao mesmo tempo em que eliminam o desejo sexual que sentem um pelo outro e por Marcela, que se encontra internada num sanatório. A relação olho-ovo é substituída pela relação ovo-desejo e ovo-Marcela. As brincadeiras com os ovos, afirma o narrador, os deixaram com um *vazio*, isto é, ausência de desejo sexual. Os objetos aqui perdem seu valor em si e ganham força enquanto objetos de substituição, objetos que se remetem uns aos outros numa cadeia combinatória e, ao mesmo tempo, independentes. Os objetos possuem autonomia à medida que rompem os laços de anterioridade uns com os outros. Marcela não se liga ao olho, mas se liga aos ovos que se ligam ao olho.

Esta combinatória de elementos não expressa uma oposição entre eles, ou melhor, uma diferença que nos traduziria o incômodo da distorção usual da utilização destes elementos, mas traduz uma identidade de base, uma capacidade de transferência e projeção dos objetos

¹²¹ “A partir dessa época, Simone adquiriu a mania de quebrar ovos com o cu”, *História do Olho*, p. 29.

entre si, fechados neste significado preciso que a experiência transparece e somente ela re-significa. O olho não é um ovo, um ovo não é Marcela. Entretanto, uma figura de linguagem pode aproximar palavras tão radicalmente separadas, ou ainda, o jogo erótico é capaz de eliminar individualidades tão constituídas. Portanto, não é possível dizer que o olho conjuga-se a outro elemento, o olho é, naquela experiência, o objeto e, a partir desta relação metonímica¹²², as possibilidades de re-funcionalização se abrem infinitamente.

A metonímia, ao substituir um nome por outro, torna-os sem origem, ou seja, não é possível apontar qual deles é anterior e derivado, impossibilitando a identificação do objeto primeiro do qual o outro se desdobrou. Deste modo, não é o olho que, originariamente se transmuta em outros objetos, mas todos os objetos podem transmutar-se entre si, diluindo ainda mais a idéia de uma consciência ocular originária, de onde surgem ou derivem objetos secundários. O próprio olho perde seu estatuto de consciência distorcida, difusa, ele também deixa de ser anúncio ou símbolo de qualquer consciência. Deste modo é que o olho transmutado em ovo pode desdobrar este último em imagem do desejo e imagem de Marcela.

O olho-mancha do lençol de Marcela, esvoaçando da janela do sanatório, inaugura outra imagem surpreendente do olho. Sob a luz da lua – objeto que não deixa de remeter a um olho-lunar¹²³ - uma mancha molhada e transparente no meio do lençol surge como um “fantasma na noite”. O caráter solar (olho-consciência) desta mancha na noite nos leva à dúbia compreensão da consciência para Bataille. Não apenas o sol, aqui, é noturno, visto que surge como olho-mancha, como toda consciência parece estar diluída em sua própria obscuridade. A consciência não passaria de uma ilusão que abafa o caos originário¹²⁴. O

¹²² Cf. Roland Barthes, *A metáfora do olho*, in *História do Olho*, p. 119-128.

¹²³ Mais adiante abordaremos a relação solar-noturno em Bataille como forma da consciência e do obscuro.

¹²⁴ Se tomarmos a idéia do texto *Le masque*, em que a máscara se apresenta como “caos que se torna claro” e associarmos à idéia de consciência, então a palavra “ilusão” aqui significa este obscuro que se tornou

estrondo do lençol ao vento remete ao barulho do mar, imagens de fantasmagoria e suspense dignos dos romances góticos do século XVIII, mas que se encontram no capítulo cujo título é “uma mancha de sol”. Nem mesmo o sol, portanto, é claro,¹²⁵ o que equivaleria a dizer que nem mesmo a consciência é totalmente consciente, eis a dubiedade para Bataille.

Eu imaginava esse olho no alto do crânio como um horrível vulcão em erupção, e precisamente com o caráter duvidoso e cômico que se liga ao rabo e às suas excreções. Porém, o olho é, sem dúvida, o símbolo do sol ofuscante, e esse que eu imaginava no alto do meu crânio era necessariamente uma brasa, voltado que estava à contemplação do sol no auge do seu brilho (BATAILLE, 1970-B, p. 14).

Bem menos dúbios que a imagem da mancha, os olhos-colhões se inserem diretamente na idéia batailliana de animalidade e morte como princípios do caos e da obscuridade. A claridade não seria senão parte de uma obscuridade que vem à tona, ou ainda, “relâmpago na noite”¹²⁶. Não há oposição¹²⁷ para Bataille entre a noite e o sol, o claro e o obscuro, mas há continuidade, a noite estende o dia, ou ainda, a noite é somente uma grande sombra do sol. Entretanto, este dia é sempre o que a imagem da noite revela: a escuridão, o terror, a animalidade, a violência e as imagens da morte. Os colhões crus do touro¹²⁸ que Simone deseja consumir, seguindo uma tradição já existente de homens viris, recebem a descrição que os aproxima dos olhos, de forma agora bastante bruta, oposta à sutileza da imagem do lençol.

conhecido, mas que não é senão uma representação desse caos. Do mesmo modo, a harmonia do toureiro é o disfarce, que ele abafa, da iminente destruição frente ao touro.

¹²⁵ Quando Bataille cita na epígrafe de *A experiência interior* o Zarathustra de Nietzsche, “A noite é também um sol”, é para levar ao paroxismo estas aproximações solar-noturno, caos-ordem, consciência-obscuridade. E o faz para revelar o caráter noturno do dia e não o contrário, pois a noite é solar somente na medida em que este sol é, em essência, noturno.

¹²⁶ Foucault, *Prefácio à transgressão* in Coleção Ditos e Escritos, v. III, Inês Autran Dourado Barbosa (trad), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 33.

¹²⁷ Compreendida como mero contraste, sem a iminente tangência, intersecção dos opostos. Cf. Leiris, item 1.2 desta dissertação.

¹²⁸ Touro que Bataille chama de “monstro solar”, *História do Olho*, p. 66.

(...) no assento destinado à minha amiga, encontravam-se, sobre um prato, dois colhões nus; aquelas glândulas, do tamanho e da forma de um ovo, eram de uma brancura carminada, salpicada de sangue, análoga à do globo ocular (BATAILLE, 2003, p. 67).

Imagem do horror da morte presenciada momentos antes no sacrifício do touro, coreograficamente regido pelo matador Granero, o olho agora é presença nítida da animalidade e do assassinato, transformando-se em olho-obscenidade, temor dos olhos-castrados¹²⁹. Os olhos castrados nada veriam deste horror, compreendem o sol como luminosidade, claridade, consciência positiva e esclarecedora, a obscenidade consiste em não retirar do mundo seu caráter animal e caótico ao humanizar o homem¹³⁰. Não significa, portanto um olho-consciência que se oponha a certa obscuridade, mas a obscuridade mesma contida na consciência e que, ao transmutar-se em outros objetos-máscaras, Bataille traz à tona. Ao mascarar os olhos Bataille recupera sua violência camuflada¹³¹.

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os ‘prazeres da carne’, na condição de que sejam insossos (BATAILLE, 2003, p. 58).

¹²⁹ “Os olhos humanos não suportam o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem o escuro, embora o façam com reações diferentes”, Bataille, *O ânus solar*, p. 23.

¹³⁰ Humanizar o homem tem o sentido aqui de conferir ao homem um caráter previsível, em oposição ao mundo caótico da animalidade e da morte. Cf. *Le masque*.

¹³¹ Trataremos mais adiante do sentido da máscara.

Contrária a qualquer sensação insossa, ou seja, sensação ausente da “doçura angustiante” e do *anéantissement*¹³² presentes no erotismo para Bataille, Simone, desejando ardentemente experimentar ainda mais uma vez esse ovo transmutado, solicita agora, como quem realiza mais um de seus caprichos eróticos, o olho do homem que acabara de ser morto por ela e seus dois companheiros durante uma orgia.

Sir Edmond não estremeceu, tirou uma tesoura da carteira, ajoelhou-se, recortou as carnes, depois enfiou os dedos na órbita e extraiu o olho, cortando os ligamentos esticados. Colocou o pequeno globo branco na mão de minha amiga (BATAILLE, 2003, p. 84).

A sensação do olho-ovo sobre a pele é de uma doçura extrema, descreve o narrador, mas que traz consigo a angústia do “grito do galo”,¹³³ sensação de dor que culmina com a visão do olho “azul-pálido” de Marcela na vulva de Simone. O olho aqui alcança o extremo de sua possibilidade de re-valorização, torna-se espaço vazio na órbita ocular, é literalmente arrancado de seu lugar de origem, deixando de pertencer somente ao mundo metonímico e metafórico. Ocupa o lugar da angústia erótica ao tocar a vulva de Simone, não mais substituído, mas ele próprio representando sua mutabilidade, revelando o que significa, em Bataille, o erotismo e a transgressão como o arruinamento da consciência.

O arruinamento do olho em sua função¹³⁴ atinge o ápice nesta cena em que ele próprio é re-funcionalizado como objeto erótico, não apenas transmutado em outros objetos, mas ele próprio descendo à obscuridade da consciência. A claridade do olho é definitivamente posta

¹³² Arruinamento.

¹³³ “O horrível grito [do galo], particularmente solar, está sempre à beira de um grito de estrangulado”, Bataille in *Documents*, citado por Michel Leiris, in *História do Olho*, p.109. Nietzsche em *O nascimento da tragédia* refere-se a um “grito estridente” que irrompe dos festejos extáticos dionisíacos, p. 41.

¹³⁴ O olho migra “rumo a outros usos que não o de ‘ver’”, Roland Barthes, *A metáfora do Olho*, p. 120.

em jogo. O espaço vazio que o olho inaugura retoma todas as possibilidades de substituições a que tivera sido exposto até aqui, percorrendo como objeto provisório as regiões eróticas abertas pelos personagens. Revela sua condição de *deslocado* que é o caráter metafórico e metonímico descrito por Roland Barthes.

(...) Ela [a metáfora] não remete a nenhum segredo, trata-se aqui de uma significação sem significado (ou na qual tudo é significado) (BARTHES, 2003, p. 123).

Para Barthes, cada termo é significante de outro termo na história do olho, e por isso nenhum significado detém esta cadeia que se torna infinita, desdobrável, sem origem e atingindo seu ápice no espaço vazio que é inaugurado com o olho arrancado de sua órbita ocular. Este espaço vazio é a própria metáfora com sua “força infinita”.¹³⁵ Os objetos afins e dessemelhantes ao mesmo tempo são revelados como “estados de uma mesma identidade”, sem sobreposição de uns sobre os outros, mas como “momentos de sucessão” e que o olho, como matriz do percurso metafórico, “persiste e varia ao mesmo tempo”.¹³⁶

A idéia de uma cadeia significante infinita, em que os objetos são constantemente tomados uns pelos outros se traduziria, em Bataille, no que ele nos apresenta como paródia.

Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepciona. Desde que as frases *circulam* nos cérebros ocupados em refletir, o mundo chegou à identificação total, pois uma *cópula* ajuda cada frase a religar coisas entre si (...). Mas a

¹³⁵ Barthes, *A metáfora do Olho*, p. 122.

¹³⁶ Barthes, *A metáfora do Olho*, p. 121.

cópula dos termos não irrita menos que a dos corpos (BATAILLE, 1985, p.19).

Neste momento podemos retomar a idéia inicial do jogo erótico aliado à linguagem metafórica e narrado na “História do Olho”. Tanto o erotismo como sua narrativa valem-se do jogo metonímico de substituições de objetos, equivalente à circularidade do mundo paródico que possibilita interpretar objetos como paródia de outros objetos, de modo que, “estaria tudo visivelmente ligado se um só olhar bastasse à descoberta do traçado inteiro que um fio de Ariadne deixou e conduz no seu próprio labirinto o pensamento”¹³⁷. Bataille exemplifica:

por isso o chumbo é a paródia do ouro. O ar é paródia da água. O cérebro é paródia do equador. O coito é paródia do crime. O ouro, a água, o equador ou o crime podem ser enunciados indiferentemente como o princípio das coisas (BATAILLE, 1985, p. 19).

A relação paródica circular (qualquer elemento pode ser o princípio, não há início nem fim para a cadeia) ainda pode nos remeter a um dos elementos que Barthes aponta como comuns aos objetos variantes do olho: sua rotundidade¹³⁸. O ovo, o prato do leite do gato, os testículos animais como *ovos* - as glândulas do touro - e a própria órbita ocular¹³⁹. A metáfora se desenvolve com este fundo esférico aproximando-se mais uma vez de Bataille quando este define como principais movimentos da paródia o rotativo e o sexual, como se esta combinação pudesse ser expressa “numa locomotiva de pistões e rodas”¹⁴⁰.

¹³⁷ Bataille, *O ânus solar*, p. 19.

¹³⁸ A brancura destes elementos é apontada como outra semelhança por Roland Barthes, ainda que variante para “carminados” quando se trata dos testículos.

¹³⁹ O ânus não é citado por Barthes, nem foi citado anteriormente como desdobramento do olho, mas não podemos deixar de pensar que também ele participa da idéia do esférico, bem como o Sol, seu correlato para Bataille.

¹⁴⁰ Bataille, *O ânus solar*, p. 20.

(...) não há vibração que não vá conjugar-se em movimento circular contínuo; como a locomotiva que anda à superfície da terra, imagem da metamorfose contínua. Os seres só morrem para voltarem a nascer, como os falos que saem dos corpos para entrarem outra vez dentro deles (BATAILLE, 1985, p. 22).

A rotundidade ou circularidade pode ser observada, continua Bataille parodiando, nos movimentos dos sistemas planetários, na rotação da terra e no amor como movimento incapaz de “estacionar neste ou naquele ser”¹⁴¹.

Um cão que devora um estômago de pato, uma mulher bêbada que vomita, um guarda-livros que soluça, um frasco de mostarda, representam a confusão que veicula o amor (BATAILLE, 1985, p. 20).

A paródia ou a metáfora e a metonímia, como observamos até aqui, permitem que os objetos se transmutem em outros objetos, ou que certas imagens se refiram a outras imagens desenhando um anel circular em que todas as imagens ou objetos *circulam*¹⁴², pois que nenhum objeto ou imagem pode adquirir estatuto de originariedade. Deste modo é que o olho, como já notamos, não possui caráter de origem, mas ao desdobrar-se inaugura (cria) novos significantes ou novas paródias – que são, cada um deles, plenos de significados, mas nenhum deles o significado original que coloque fim à cadeia, nenhum deles, retomando Barthes, guarda o “segredo” final.

¹⁴¹ Bataille, *O ânus solar*, p. 21.

¹⁴² Interessante citar aqui o texto que Julio Cortazar escreve sobre História do Olho, intitulado *Ciclismo em Grignan*. Cortazar constrói, justamente, um texto circular ou “cíclico” jogando com a palavra “ciclismo”, inspirado na visão que tem de uma garota em sua bicicleta, numa praça de Grignan. Cortazar assistiu a esta cena erótica da garota em sua bicicleta e quatro dias depois lê a História do Olho, encontrando a cena de Simone nua, também passeando em sua bicicleta. O autor joga com a idéia da memória circular, em que o “antes” e o “depois” dos acontecimentos não se guiam mais por uma teia causal. Deste modo, identificamos aqui uma referência à ausência de uma cena original, pois as impressões formariam um ciclo em que sua visão da garota, sua leitura de História do Olho, seu texto sobre a cena vista e lida, se remeteriam, cada uma, às cenas anteriores e girariam infinitamente, quase como que se todas elas formassem agora, uma só impressão, sem originariedade. In *História do Olho*, p. 129-132.

O Sol, elemento também esférico de movimento circular, é utilizado por Bataille para remeter-se a outro movimento, o fálico. A descrição das plantas que crescem em direção ao Sol representa a horizontalidade fálica, que, escandaliza “tanto como o cadáver e a escuridão dos antros”.¹⁴³ Neste momento podemos retomar a associação feita entre o solar e o noturno em Bataille como imagens insuportáveis para os “olhos castrados” que rejeitam o horror e a angústia – o “grito do galo” implícito no erotismo, ruína da consciência e transgressão do mundo ordenado.

Com seu caráter ofuscante, o Sol assemelha-se ao ânus¹⁴⁴ e aparece como inversão total da idéia de claridade-clarividência, consciência. Aponta neste olho-solar o obscuro, animalesco e caótico noturno. A luz ofuscante não permite a visibilidade, mas desordena a visão, tira-a do seu lugar, desloca mais uma vez o olho, sobretudo se entendido como olho-anal, transmutado de objeto que vê para objeto obsceno. “Sou o Jesúvio¹⁴⁵”, anuncia Bataille e continua, “paródia imunda do tórrido e ofuscante sol”¹⁴⁶.

O Sol ainda ganha outro sentido quando compreendido pela “cadeia secundária” das metáforas interpretadas por Roland Barthes. Enquanto a primeira cadeia é a da própria história do objeto olho, esta segunda é formada pela presença do *líquido* e das imagens que dele derivam. O “inundar” e o “úmido” apontam para uma cadeia metonímica que se liga às lágrimas, ao leite do prato, à gema do ovo, à urina, ao esperma e à própria secreção implícita nos olhos e nas glândulas. Porém, pergunta-se Barthes, “o que poderia ser mais ‘seco’ que o

¹⁴³ Bataille, *O ânus solar*, p. 23.

¹⁴⁴ “O anel solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a não ser o Sol, e apesar de ter um ânus que é a noite”, Bataille, *O ânus solar*, p. 25.

¹⁴⁵ Jesúvio (*Jesuve*) é um termo criado por Bataille para designar a mistura de Jesus com Vesúvio, indicando um deus-vulcão, “a espalhar morte e terror por todo lado” pelo que escorre dele como lava ou ainda como “imagem do movimento erótico, que (...) através de enorme arrombamento, confere força de escandalosa erupção”, *O ânus solar*, p. 24.

¹⁴⁶ Bataille, *O ânus solar*, p. 25.

Sol?”. E, portanto o Sol interromperia a cadeia ou estaria excluído dela. “Mas basta que”, segue Barthes, “o Sol seja disco e depois globo”, e aqui recupera seu caráter esférico que o inclui na primeira cadeia de metáforas, “para que sua luz escoe como um líquido e venha se juntar, através da idéia de uma *luminosidade mole* ou de uma *liquefação urinária do céu*, ao tema do olho, do ovo e da glândula”.¹⁴⁷

Ao tratar do movimento fálico das plantas em direção ao Sol, mencionado anteriormente, Bataille também faz referência à relação com o líquido.

A primeira forma do amor solar é a nuvem levantada acima do elemento líquido. Às vezes a nuvem erótica faz-se tempestade e cai de novo na terra, transformada em chuva, enquanto o raio rompe as camadas do ar. Pouco depois a chuva torna a levantar-se sob a forma de uma planta imóvel (BATAILLE, 1985, p. 23).

O caráter fálico da relação com o líquido de Bataille é oposto à leitura de Barthes. Enquanto no primeiro a chuva levanta-se fálica como uma planta em direção ao Sol, no segundo é a luz do Sol que escoar para baixo como luminosidade. Apesar de opostas, as leituras não anulam uma à outra, ao contrário reforçam a presença do Sol como fundamental entre os objetos variantes do olho.

Uma pergunta que Barthes recusou-se a responder, mas não se intimidou em formular, suscitando assim a possibilidade de explorá-la, tem sua importância para se pensar uma vez mais as relações que se estabelecem entre todos aqueles objetos eróticos no texto. Após apresentar as duas cadeias metafóricas, do Olho e do líquido, Barthes levanta a seguinte proposição para em seguida colocá-la de lado.

¹⁴⁷ Barthes, *A metáfora do olho*, p. 122.

Todos esses significantes ‘escalonados’ remetem a um significado estável e tão mais secreto por se achar sepultado sob uma arquitetura de máscaras? Essa é uma questão de psicologia profunda que seria fora de propósito abordar aqui (BARTHES, 2003, p. 122).

Barthes limita-se a apresentar a idéia de que não haveria um “fantasma sexual como segredo”, não tendo nenhum objeto como ponto de partida para gerar metáforas, nem mesmo os órgãos genitais. Talvez haja um termo gerador e privilegiado, continua, mas o que nos permite compreender a “História do Olho” seriam os termos significantes de outros termos, como já apontamos anteriormente. O que nos parece relevante aqui é atentar para a possibilidade aberta para se pensar o sentido da máscara, ainda que não pelo desenvolvimento do que Barthes teria chamado de “psicologia profunda”, mas tendo como ponto de partida um texto de Bataille intitulado *Le masque*¹⁴⁸. Este texto nos permitirá aprofundar a questão sobre o caos e, conseqüentemente, do sol-noturno, bem como pensar os objetos variantes do olho como máscaras do próprio olho.

A máscara, inicia Bataille, está entre os enigmas da vida como um daqueles que surgem mais carregados de problema e sentido¹⁴⁹. O que a máscara revela diante do rosto nu é sua animalidade e terror, um confronto de aparências estranhas e hostis perante a ordem do rosto. Ainda que a “mascarada”, conjunto de máscaras, possa ser interpretada como comédia para o homem, ela guarda, mesmo que de “forma pueril”, o terror ancestral, “noturno”, de “sombra caótica” como “encarnação do caos”, do “homem-caos” e inumano. A

¹⁴⁸ Todas as citações deste texto terão minha tradução.

¹⁴⁹ Bataille, *Le masque* in *Oeuvres Complètes*, t. II, p. 403.

máscara “faz da presença do homem no mundo uma expressão da natureza selvagem”, ela é o “caos que se torna claro”¹⁵⁰. Vejamos de que modo isto acontece.

Ela [a máscara] é presente diante de mim como um semelhante e este semelhante, que me encara, toma em si a figura de minha própria morte: por essa presença o caos não é mais a natureza estrangeira ao homem, mas o homem ele mesmo, animado de sua dor e de sua alegria, aquilo que destrói o homem, o homem precipitado em uma possessão deste caos que é sua ruína e podridão, o homem possuído de um demônio, encarnando a intenção que a natureza tem de lhe fazer arruinar-se e apodrecer (BATAILLE, 1970-B, p. 404).

A máscara como desordem, violência e animalidade parece aqui compor um universo *noturno* que se contrapõe à ordem do rosto claro e nu humanizado. A máscara não humaniza o homem em sua ordem social de *homo sapiens*, ela contém, ao contrário, “uma obscura vontade de negar a aparência humana” e “antecipa a coisa que todo ser se torna ao morrer”¹⁵¹. A temporalidade que a máscara manifesta por meio da mortalidade que se contrapõe à eternidade das leis imutáveis e ordenadas representadas pelo universo da inteligência humana, sistematizada pela ciência, revela o *homo tragicus*, no caos da noite.

O que é comunicado no acordo dos rostos *abertos* é a estabilidade tranquilizante da ordem instaurada na superfície clara do sol entre os homens. Mas quando o rosto se fecha e se cobre com uma máscara, ele não é mais estabilidade, nem sol. A máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão difíceis de suportar como a morte. Sua

¹⁵⁰ Bataille, *Le masque*, p. 404.

¹⁵¹ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, p. 135.

irrupção libera o que havíamos acorrentado para manter a estabilidade e a ordem (BATAILLE, 1970-B, p. 405).

Bataille recorre à oposição entre noite e dia para descrever o caráter noturno que revela a máscara, entretanto o faz para, ao final do texto, reafirmar o estatuto da noite naquilo que é solar como forma de compreensão mais apurada da fugacidade das convenções do dia, ou ainda, das “fórmulas próprias a manter a escravidão tranqüila do trabalho”¹⁵². A imagem da “irrupção” retoma ainda o deus-vulcão, Jesúvio¹⁵³, de onde jorra o caos noturno e ofuscante e que se assemelha ao sol e ao ânus.

Feliz somente aquele que, sob pleno sol, reencontra este ponto íntimo da obscuridade total a partir do qual se eleva de novo a uma grande trovoadas. Feliz este que, enjoado dos rostos vazios e satisfeitos, decide se cobrir ele mesmo de uma máscara (...)
(BATAILLE, 1970-B, p. 406).

A partir desta compreensão da máscara é possível estabelecer um paralelo com as idéias de paródia, metáfora e metonímia a respeito dos objetos que circundam o olho, tratando-os como objetos-máscaras, uma vez que revelam, transmutados em formas diversas, o caos da consciência-olho. Hipótese que traz, ainda uma vez, a possibilidade de pensar o caráter desordenador e imprevisível do percurso dos objetos-olhos. “Para Bataille, as máscaras (...) se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo”, deste modo é que o “excesso que se evidencia nas máscaras (...) na qualidade de

¹⁵² Bataille, *Le masque*, p. 406.

¹⁵³ “Por isso afirmo sem medo que o meu rosto é escândalo e só o Jesúvio exprime as paixões que tenho”, Bataille, *O ânus solar*, p. 24.

coisa acrescentada ao corpo humano”¹⁵⁴ pode ser observado aqui nestes objetos que “excedem” o olho e a consciência.

Duas imagens periféricas do olho que ainda não foram exploradas cabem, neste momento, por continuarem a estabelecer relações na rede circular, metafórica e mascarada. Elas referem-se à presença de dois animais. O olho-rato e o olho-mosca. O caráter da animalidade, “arruinamento e podridão” revelado pela máscara aparece nestas imagens associado à decadência e à morte. A primeira, do olho-rato, o narrador descreve ao entrar numa igreja de Sevilha e avistar dois quadros célebres de Valdés Leal representando cadáveres em decomposição. “Pela órbita ocular de um bispo penetrava um enorme rato...”. A segunda, do olho-mosca, surge no momento posterior ao estrangulamento do padre pelos três amigos, uma mosca que “zumbindo num raio de sol”, finalmente pousa sobre o globo ocular do morto, suscitando em Simone o desejo daquele olho que se assemelha a um ovo.

Sem dúvida que a cadeia metafórica, paródica ou mascarada aqui poderia se reiniciar, sempre de um ponto de partida qualquer: o ovo, o olho, o Sol. A cadeia de metáforas, paródias ou máscaras evidencia a multiplicidade de sentidos ou multiplicidade de formas que este olho-consciência pode assumir, deslocando precisamente a idéia de consciência de um centro iluminado para o lugar da embriaguez e da obscuridade. Nem mesmo o Olho, que vê e, portanto percebe e diferencia, seleciona e esclarece, nem mesmo o Sol, com sua potencialidade iluminadora, deixam de revelar o conteúdo caótico do homem e do mundo¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, p.171-172.

¹⁵⁵ Sobre o caráter ambíguo do Sol, cf. *Soleil pourri* in *Oeuvres Complètes*, tome I, p. 231-232. O Sol, com seu poético sentido de elevação supõe, também, certa loucura e cegueira se olhado fixa e diretamente, sobretudo ao meio-dia. O Sol em seu duplo sentido está, mitologicamente, continua Bataille, associado ao estrangulamento do touro e a um abutre que come o fígado (Prometeu), bem como ao mito de Ícaro, em que a máxima elevação se confunde com a queda súbita e violenta.

Ilustração 3 – Valdés Leal

Esta relação de objetos e imagens que podemos observar na *História do Olho*, afirma Barthes, pode ser aproximada de uma fórmula dos surrealistas que admitia que “quanto mais distantes as relações entre duas realidades, mais forte será a imagem”¹⁵⁶, entretanto em Bataille, continua, as imagens não são “deliberadas” ou “desvairadas”, encontram ressonância com a idéia de erotismo, esses encontros de objetos ou suas mutações não são “gratuitos”, ao contrário¹⁵⁷, eles adquirem o sentido de uma “técnica poética” que produz novos encontros com “uma espécie de contágio generalizado das qualidades e dos atos: por sua dependência metafórica, o olho, o Sol e o ovo participam estreitamente do genital; e, por sua liberdade metonímica, eles trocam infinitamente seu sentido (...)” A partir desta constatação Barthes conclui em primeiro lugar que “o erotismo de Bataille é essencialmente metonímico” pela rede de relações que forma entre as imagens e segundo, o que o erotismo permite transgredir é o sexo, “o que, entenda-se bem, não significa sublimá-lo, muito ao contrário”¹⁵⁸, coloca-o em evidência.

A transgressão técnica da linguagem, continua Barthes, coincide propositalmente com o erotismo batailliano como perturbação e dissolução de formas constituídas dos objetos e seres colocados em jogo. O “ser da literatura” *extravia* a linguagem, faz os objetos percorrerem lugares aos quais não estão acostumados ou destinados – são retirados de seu

¹⁵⁶ Barthes, *A metáfora do olho*, p. 126. Sobre este tema a alusão ao erótico como o encontro inusitado entre o guarda-chuva e a máquina de costuras numa mesa de dissecação de Lautréamont foi significativa para todo o movimento surrealista. Cf. Eliane R. Moraes, *O corpo impossível*, p. 39-54. Cf. Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*, Cláudio Willer (trad), São Paulo: Iluminuras, 2995.

¹⁵⁷ Há um longo debate entre Bataille e os surrealistas indicando certas diferenças e divergências de concepções que não abordaremos aqui. Deter-nos-emos em indicar o que difere no tocante ao aspecto que estamos desenvolvendo. Eliane Robert Moraes escreve em *O corpo impossível*, p. 217, “Nessa recusa à mera transfiguração das formas confirma-se a crítica frontal de Bataille a certa produção do surrealismo, em particular aos ‘métodos’ supostos nas suas combinatórias. Assim, para ele, não se trata simplesmente de aproximar duas realidades distantes para obter uma imagem nova, mas antes, de reconhecer as formas concretas que expressam as grandes angústias do homem e os grandes transtornos da humanidade”. Deste modo, acreditamos que esta concepção apresentada por Eliane coincide com aquela que Barthes vem desenvolvendo a respeito da não gratuidade da aproximação e mutação dos objetos-olhos em *História do Olho*, ainda que seja aparentada com a fórmula surrealista. Interessante ressaltar também a ligação com a não gratuidade dos interditos, descrita no capítulo anterior.

¹⁵⁸ Barthes, *A metáfora do olho*, p. 126-127.

lugar-comum – e se encontra com o elemento erótico que, ele também, percorre lugares inusitados, “nada é mais limitado que o material erótico”, seu objeto não varia tanto quanto as possibilidades de deslocá-lo para ser re-significado¹⁵⁹.

A chave de leitura desta interpretação é que o sexo é transgredido na violação dos seus limites constituídos, bem como a linguagem se torna “violação de um limite do espaço significante”. Neste sentido, Barthes aponta em Bataille uma linguagem erótica que deriva do seu “estilo”, ao percorrer o “tremor de alguns objetos”, permutando sua obscenidade e sua substância – “a consistência do ovo cru, a cor sanguinolenta e carminada das glândulas cruas, o vítreo do olho” como imagens que re-definem funções, ou seja, neste contexto tornam-se eróticas e não evidentes, retiradas do sentido comum ou tradicional em que poderiam conter pouca informação, como a evidência de se “quebrar um ovo” ou “furar um olho”¹⁶⁰.

2.2 MASCARAR E EXCEDER

Jean-Pierre Vernant, em seu estudo *A morte nos olhos*, problematizou os deuses gregos mascarados, tentando encontrar neles o que é que exprimiam. Essencialmente identificou três deuses que se figuram por máscaras, Gorgó (a górgona Medusa), Ártemis e Dioniso. A hipótese que ele levanta, e que no presente trabalho nos interessará, sobretudo a respeito de Gorgó, é de que esses deuses se relacionam com a questão da alteridade, com a experiência que “os gregos tiveram do Outro, nas formas que lhe atribuíram”¹⁶¹.

¹⁵⁹ Barthes, *A metáfora do olho*, p. 128.

¹⁶⁰ Barthes, *A metáfora do olho*, p. 128 e 125.

¹⁶¹ Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos*, Clóvis Marques (trad.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 12.

A máscara monstruosa de Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam seu olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do Sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas (VERNANT, 1988, p. 13).

Alguns sentidos da máscara que já havíamos levantado em Bataille reaparecem aqui. Fundamentalmente, seu sentido de caos que emerge como revelação do terror da própria morte, e como este “outro” de si mesmo com o qual o homem, em sua aparente tranqüilidade solar, é surpreendido ao se defrontar, revelando seu caráter noturno, que não deixa de ser o “mesmo” caráter solar transformado. Interessante notar, com Gorgó, que esta transformação de ser solar em ser “mergulhado em trevas” se dá no confronto com seus Olhos. É ele, o Olho, o elemento “operador” da mudança de uma consciência ordenada para um mergulho nas profundezas do caos. O Olho aparece como produtor da cegueira que ofusca a clarividência.

Vernant acredita ser necessário levar em conta que esta “extrema alteridade”, reveladora do puro caos e que os gregos tentaram dar forma como experiência do “absolutamente outro”, não significa um outro diferente do homem grego (o estrangeiro, o bárbaro, o escravo), mas um outro de si mesmo, “aquilo que se manifesta, em relação ao ser humano, como diferença radical: em vez do homem outro, *o outro do homem*”¹⁶². Gorgó se apresenta como uma forma da “obscura encarnação do caos” a que se refere Bataille, revelando a face noturna do homem solar, trazendo à tona a expressão de uma natureza selvagem e aterradora¹⁶³.

¹⁶² Vernant, *A morte nos olhos*, p. 35. Grifo nosso.

¹⁶³ Cf. Bataille, *Le masque*.

Olhar nos olhos de Gorgó é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror, cruzar o olhar com o olho que por não deixar de nos fixar torna-se a própria negação do olhar, receber uma luz cujo brilho, capaz de cegar, é o da noite (VERNANT, 1988, p. 105).

Esta transmutação do homem em outro do homem, operado pelos olhos terrificantes de Gorgó, possui ainda uma conotação sexual. Há uma relação entre a face de Gorgó e o sexo feminino que Vernant aponta ao evocar a figura da deusa grega Baubó. Entre o “horror do que é terrificante” e “o risível do grotesco” está Baubó, figura de aspecto duplo, noturna, “espécie de ogra”, mas também aquela que, pelo riso, liberta Deméter da tristeza por não encontrar a filha¹⁶⁴, ao exhibir a ela sua intimidade, provocando a gargalhada da deusa. O que aparece em sua intimidade é, porém, um outro rosto, um “sexo disfarçado de rosto”, evidenciando a dupla provocação da máscara, “uma angústia sagrada” ou “a gargalhada libertadora”¹⁶⁵.

(...) o que Baubó mostra a Deméter é um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara (VERNANT, 1988, p. 41).

A “facialidade” do sexo ou do Olho em seu caráter monstruoso ou grotesco faz abalar uma identidade anteriormente constituída, pelo seu efeito desconcertante de máscara. O que se pode notar é que ocorre, naquele que se põe diante da máscara, uma alteração do estado

¹⁶⁴ Deméter, deusa maternal e da fertilidade inicia a dolorosa tarefa de procurar a filha Perséfone, seqüestrada por Hades para o mundo subterrâneo. Irritada com Zeus e com o próprio Hades decide não retornar ao Olimpo, lugar dos deuses, provocando uma terrível seca na terra. Antes da conciliação que resultou na decisão de que Perséfone permaneceria quatro meses com o esposo Hades e oito com a mãe, Deméter, abatida por profunda tristeza, encontra-se com a deusa Baubó (ou Iambe) que lhe faz rir pela primeira vez desde seu abatimento. Cf. Junito de Souza Brandão, *Mitologia Grega*, p. 290-292. Cf. Paul Harvey, *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*, p. 156-157 e Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 114-116.

¹⁶⁵ Vernant, *A morte nos olhos*, p. 40-41.

anterior. De profunda tristeza, Deméter liberta-se e busca forças para seguir procurando a filha, ou pelo monstruoso, o homem perde-se no caos de si mesmo.

A gargalhada incitada pelo gesto obsceno de Baubó assume, portanto, uma função simétrica ao pavor provocado pelo rosto da Medusa. Se a máscara do sexo opera a inversão do horror em risível, mais do que um contraste, o que ela evidencia é a própria categoria do monstruoso em sua ambivalência entre o terrificante e o grotesco (MORAES, 2002, p. 212).

Olhar o sexo feito máscara, olhar os Olhos horripilantes de Gorgó, ou ainda olhar o brilho intenso da luz e do Sol, capazes de nos cegar, todas estas imagens podem ser evocadas na passagem de *História do Olho* quando o narrador parece descrever um estado de “petrificação” em que se encontra ao olhar o sexo de Simone e lá encontrar o olho do cadáver arrancado transmutado no olho de Marcela que o olhava.

Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina (BATAILLE, 2003, p. 85).

O narrador aparece-nos aqui como um *voyeur*¹⁶⁶ e como tal “é arrancado de si mesmo, destituído de seu próprio olhar, investido pelo da figura que o encara”, deste modo é que “encarar Gorgó é perder a visão em seu olho, transformar-se em pedra, cega e opaca (...) como se esta máscara só tivesse deixado nosso rosto, só se tivesse separado de nós para se

¹⁶⁶ Sobre o caráter *voyeur* da novela, escreve Mario Vargas Llosa “Que se trata de um caso peculiar de *voyeurisme* e que toda a história gira em torno da obsessão visual é evidente, mas isto não esclarece tudo, pois este olhar e estes olhares do relato o são a tal ponto que não se contentam em gozar vendo o amor, fazendo-o com os olhos, senão que essa necessidade é, neles, tão imperiosa que os leva, mediante uma transferência clássica, a converter em sujeito, ou seja, em órgão através do qual se materializa essa necessidade, em seu objeto. O olho, pelo qual gozam do sexo, se desdobra e encontra em si mesmo satisfação: isso explica, talvez, porque este é um mundo masturbatório”. *El placer glacial in Historia del Ojo*, Barcelona: Tusquets Editores, 1978, p. 45. (O texto de Mario Vargas Llosa têm minha tradução).

fixar à nossa frente, como nossa sombra ou nosso reflexo, sem que possamos nos livrar dela. É nosso olhar que se encontra preso à máscara”¹⁶⁷.

Se esta face mascarada é um Outro de nós mesmos, um duplo, um estranho a se revelar como a um reflexo no espelho, no “horror terrificante de uma alteridade radical”, podemos concluir, com Vernant, que está posto em jogo neste “cruzamento dos olhares”, do olhar e sua reciprocidade de ver e ser visto é o “deixar de ser o que se é, de ser vivo para se tornar, com ela (a Górgona), Poder de Morte”¹⁶⁸. Está em jogo o próprio ser e suas formas constituídas, sentido fundamental do erotismo para Bataille, e cujo sentido último é a morte¹⁶⁹.

(...) nada, além dela (a morte), pode revelar a intensidade muda e enigmática de sua condição (do homem). Mas ainda que o homem seja ‘outra coisa que o homem’ – e até mesmo seu contrário -, ainda que ele seja, como propôs Bataille, ‘a problematização sem fim daquilo que designa seu nome’, ele não consegue livrar-se de si mesmo. É no interior desse paradoxo que se move o pensamento batailliano, na tentativa de ‘refazer o homem desrealizando-o na consumação do seu próprio nada’ (MORAES, 2002, p. 218).

Ora, nos parece que esse “nada” pode ser compreendido a partir da metáfora do espaço aberto no glóbulo ocular pelo olho arrancado - e durante uma orgia. Este “atentado ao olho - órgão eminentemente solar”¹⁷⁰ - revela que “a sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e

¹⁶⁷ Vernant, *A morte nos olhos*, p. 103-105.

¹⁶⁸ Vernant, *A morte nos olhos*, p. 104-105.

¹⁶⁹ Bataille, *O erotismo*, p. 20.

¹⁷⁰ Michel Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 117.

outra tendo o sentido do desperdício ilimitado”¹⁷¹. Este desperdício é o excesso que faz os sentidos dos objetos-olhos transbordarem tanto quanto os sentidos do rosto. É o excesso que a máscara revela.

É possível evocarmos, a partir da compreensão da máscara, o motivo pelo qual *História do Olho* foi publicada por Georges Bataille sob o pseudônimo de *Lord Auch*. Talvez seu nome feito máscara venha construir um outro sentido ao autor mais que ocultar sua autoria, ainda que ele tenha afirmado escrever “para apagar seu nome”¹⁷². Apagar seu nome talvez não signifique ausentar-se da obra e sim, acrescentar a ela um sentido mais profundo, como compreende a atuação das máscaras.

Ainda que haja um sentido social para a atitude de Bataille em optar por um pseudônimo, se observamos sua profissão de funcionário público na Biblioteca Nacional, e que, por certo, ameaçaria sua reputação com a publicação de um livro erótico e violento, distribuído de forma marginal, com 134 exemplares, existem “chaves autobiográficas”¹⁷³ que devem ser levadas em conta e ainda motivos que podem estar intrinsecamente ligados à própria narrativa ficcional do livro.

Debaixo de uma roupagem o que havia era uma desnudez ansiosa de ser vista. O tímido e acovardado autor era, na realidade, um exibicionista (LLOSA, 1978, p. 40).

Mantendo o paradoxo do “olhar e sua reciprocidade de ver e ser visto”, Bataille instaura um jogo entre a continuação de sua narrativa ficcional e sua autobiografia na parte do

¹⁷¹ Bataille, *O erotismo*, p. 58.

¹⁷² Eliane Robert Moraes, *Um olho sem rosto* in *História do Olho*, 2003, p. 7.

¹⁷³ Eliane Robert Moraes, *Um olho sem rosto*, p. 11.

livro intitulada *Reminiscências* e que se propõe a “esclarecer” alguns motivos que o levaram a escrever o romance. Entre o “eu lírico” do texto ficcional e o “eu autobiográfico”¹⁷⁴ que narra a difícil juventude com o pai sífilítico e com a mãe que igualmente perdeu a razão, Bataille confunde-nos entre as associações que continuam o relato do Olho e o que, efetivamente, é de sua experiência real.

Mario Vargas Llosa aponta como “falsas” as experiências que Bataille enumera como parte de sua biografia. E que este jogo de mentiras começa já por um pseudônimo escolhido nitidamente como pseudônimo, por ser um nome improvável e que denuncia sua função de ocultar outro nome. “Se realmente quisera esconder-se teria elegido um pseudônimo como o de Lord Auch, que proclama tão ruidosamente sua qualidade de tal?”¹⁷⁵

Quer dizer: que esta aglomeração de mentiras na realidade não quer sê-la, que as mentiras querem ser descobertas como mentiras, a fim de que percebamos a verdade que elas, em aparência somente, tratam de ocultar (LLOSA, 1978, p. 40).

O nome como máscara vem acrescentar à narrativa um sentido para a própria literatura que é então definida como uma realidade em si mesma, imaginativa e ficcional, em que “a verdade tem que tornar-se mentira, pois a mentira é a verdade da literatura”¹⁷⁶. O próprio Bataille aponta a literatura como inorgânica e, portanto, capaz de dizer tudo. Somente ela, sendo esta “realidade em si mesma” apontada por Vargas Llosa, pode “desnudar o jogo da transgressão da lei”¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Expressões de Michel Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 116.

¹⁷⁵ Mario Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 40.

¹⁷⁶ Llosa, *El placer glacial*, p. 41.

¹⁷⁷ Bataille, *A literatura e o Mal*, p. 22.

A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva (...). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo (BATAILLE, 1989, p. 22).

Bataille conclui que, por esses motivos, a literatura deveria se confessar “culpada”. A atividade do escritor desafia as leis e torna-se transgressora, sendo uma atividade “prometéica”¹⁷⁸. Vargas Llosa irá acrescentar a esta idéia a de que não se trata, portanto, de um autor e suas individualidades, mas suas obsessões universais que revelam uma “experiência maldita” e “escandalosa”, o que nos fornece um sentido para a transgressão, aparentado à revelação do caos noturno e seus conteúdos carregados de “demônios” para a consciência¹⁷⁹.

A universalidade do conteúdo, ainda que autobiográfico, deve ser levada em consideração nesta passagem de um “eu lírico” do narrador, que vivencia com os personagens os acontecimentos da história ao “eu autobiográfico”. Para além da veracidade da narração de *Reminiscências*¹⁸⁰, interessa-nos que ela “vem ampliar a experiência vivida pelo escritor, conferindo-lhe uma gravidade universal”. Neste sentido, a máscara do pseudônimo, ao apagar a individualidade de Bataille, fornece-nos um jogo de “espelho” a projetar sobre toda a humanidade as experiências terríveis do autor, levando Eliane Robert Moraes a concluir que,

¹⁷⁸ Bataille, *A literatura e o mal*, p. 10 e notas.

¹⁷⁹ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 42.

¹⁸⁰ Este texto autobiográfico, na primeira versão da obra, de 1928, era intitulado *Coincidências (Oeuvres Complètes, t. I, p. 71-78)*, era maior e mais completo que esta utilizada hoje, datada de 1945. Sobre sua veracidade, ele traz “uma primeira pessoa que vasculha a infância, povoada de fantasias obscenas e marcada pela figura de um pai cego e paralítico, o que corresponde perfeitamente à biografia de Bataille”, Elaine Robert Moraes, *Um olho sem rosto*, p. 9. Michel Leiris irá dizer deste mesmo texto que Bataille possa “ter falseado certos fatos pelo ponto de vista que adotara”, *Nos tempos de Lord Auch*, p. 106 e o próprio Bataille afirma saber ter gerado desconfiança, como no episódio em que narra sua masturbação diante do cadáver da mãe, Bataille, *História do olho*, p. 96.

“sob a máscara trágica de *Lord Auch*, a *História do Olho* se oferece como uma autobiografia sem rosto”¹⁸¹.

A novela de Bataille, paradoxalmente anônima e excessiva dele próprio, sem rosto, mas mascarada, “culpada em si mesma” como toda literatura, relato de uma “espécie de sonho em vigília”, “teoria apologética da transgressão”, que vai de episódios trágicos à “mascarada de ópera bufa”¹⁸² e narração adolescente¹⁸³ que desafia o mundo dos adultos, não poderia ter outro pseudônimo senão este de deboche e sofrimento em relação a Deus, como autoridade.

O nome de *Lord Auch* faz referência ao hábito de um de meus amigos: quando irritado, em vez de dizer “aux chiottes!” [à latrina], ele abreviava dizendo “aux ch”. Em inglês, Lord significa Deus (nas Escrituras): *Lord Auch* é Deus se aliviando (BATAILLE, 2003, p. 95).

Levando em consideração as descrições que Bataille – ou seu “eu autobiográfico” - faz de seu pai sífilítico, tabético e cego, que se aliviava em sua frente, por baixo de seu cobertor, tornando a cena bastante constrangedora, mas não tanto em função *do modo como o olhava*, “não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar”, surge uma questão fundamental sobre o caráter ficcional deste narrador “biográfico”. Mais que uma justificativa para a *História do Olho*, esse Pai-Deus não poderia aparecer como metáfora, paródia e máscara da última variação que assume o olho nesta narrativa?

¹⁸¹ Eliane R Moraes, *Um olho sem rosto*, p. 13.

¹⁸² Michel Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 117.

¹⁸³ Bataille ao comparar a *História do Olho* a seu escrito queimado intitulado W.C. diz daquele que se trata de uma narrativa juvenil, *História do Olho*, p. 95. Analisaremos melhor este tema no item seguinte.

Ele tinha uns olhos grandes, muito abertos, num rosto magro, em forma de bico de águia. Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. Assim, é a imagem desses olhos brancos que eu associo à dos ovos; quando, no decorrer da narrativa, falo do olho ou dos ovos, a urina geralmente aparece (BATAILLE, 2003, p. 89).

Bataille reúne na imagem do Pai as duas cadeias de metáforas enunciadas por Roland Barthes, a do Olho e a do líquido. Não se trata aqui de responder à questão da correspondência entre a biografia e a narrativa, porém de reforçar a idéia de não originariedade, para mantermos o caráter circular da *História*. Portanto, mais que procurar uma origem para o relato, seja a experiência de Bataille com o Pai e sua infância, seja no próprio Olho como fundador de outras metáforas, procuramos ressaltar o caráter fictício e excessivo da imaginação, a partir de uma filosofia que se apresenta sob a forma de literatura. O excesso de sentidos que nos apresenta essa *História do Olho* corresponde ao avesso solar da consciência clara de sentido único. A investigação de outros olhos no mesmo Olho equivale ao “outro do homem” contido no sentido da máscara.

2.3 O MUNDO DA IMAGINAÇÃO

Desafiando o mundo dos adultos, como quem desafia a ordem suprema do Pai, Bataille apresenta a *História do Olho* como uma narrativa juvenil¹⁸⁴, com personagens

¹⁸⁴ Bataille, *História do olho*, p. 95.

adolescentes, quase infantis, que se colocam, à parte do mundo ordenado dos adultos, “fora de toda lei e fora de si mesmos”¹⁸⁵.

Seja qual for a chama que os corrói e seja qual for a maldade a que finalmente cheguem seus atos, o fato é que esses heróis, que desafiam tudo o que a abóbada celeste recobre, como se pertencessem a um teatro elisabetano, seguem marcados por uma irreduzível molecagem ao longo das tribulações que não há como não situar num período de férias prolongadas, em todos os aspectos tão ilimitadas quanto os devaneios tortuosos da adolescência são capazes de sugerir (LEIRIS, 2001, p. 118).

O mundo da adolescência dos personagens os coloca num patamar da imaginação, em que suas fantasias podem ser realizadas sem que haja empecilhos ou obstáculos¹⁸⁶. Percorrem o universo de seus desejos, obedecendo aos impulsos e fantasias sem o incômodo da responsabilidade. Não se poderia, porém afirmar que são “crianças inconscientes da presença adulta”, ao contrário, “haveria jogo mais excitante para as crianças que desobedecer aos maiores?” e ainda “escandalizar a seus pais e desafiar sua autoridade”¹⁸⁷. A transgressão juvenil assume, desta perspectiva, um caráter de desobediência.

Desse mundo soberano, os adultos não participam. Mesmo quando aparecem, estão sempre à margem dos acontecimentos, cujo sentido frequentemente lhes escapa (MORAES, 2003, p. 14).

Há passagens significativas com a mãe de Simone, uma "mulher tão doce" e de “vida exemplar” que não suscitaria em sua filha outro desejo de diferenciar-se senão tornando-se

¹⁸⁵ Michel Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 118.

¹⁸⁶ Ou talvez os adultos sejam obstáculos fáceis a serem transpostos como desafio, ou como afirmação das fantasias soberanas. “As pessoas maiores do livro não são mais que obstáculos ou trampolins para a satisfação dos caprichos dos jovens”, Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 16.

¹⁸⁷ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 11.

um “modelo de vícios”¹⁸⁸. A soberania dos jovens sobre esta mãe aparece logo no início da narrativa quando ela os surpreende numa de suas brincadeiras com os ovos. “(...) limitou-se na primeira vez a assistir à brincadeira sem dizer palavra, de modo que nós nem percebemos sua presença: acho que não conseguiu abrir a boca, de tanto pavor”. Simone ainda diz, ao surpreendê-la, indiferente e quase que ordenando o silêncio, “faça de conta que nada viu”¹⁸⁹.

Em seguida, quando o narrador esconde-se na casa de Simone, a mãe em nada se manifesta. “A mãe dela, a quem faltava autoridade (...), aceitava a situação”¹⁹⁰. E ainda, outro episódio relevante, quando Simone fica doente, a mãe é constantemente afastada do quarto. “Simone não tardava a expulsá-la e eu retomava o meu lugar na cadeira ao lado da cama. Fumava, lia jornais”¹⁹¹.

Outros episódios, agora com a mãe de Marcela, a quem ela morde no rosto quando esta tenta dominá-la durante a festa orgiástica em que é surpreendida ou quando o narrador deixa um bilhete aos pais pedindo que não o procurem sob ameaça de matar-se neste caso, manifestam o “mundo das travessuras” em que estão mergulhados, fechados em seus jogos e brincadeiras, oscilando entre a desobediência e o tédio que lhes fazem procurar diversões. Seu universo infantil, segundo Vargas Llosa, se manifesta ainda na sexualidade baseada na diversão maior em “urinar e masturbar-se – sozinhos ou a quatro mãos – que copular”¹⁹². Simone diz a certa altura que se recusa a ter relações sexuais “na cama, como uma mãe de família”¹⁹³.

¹⁸⁸ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 12.

¹⁸⁹ Bataille, *História do olho*, p. 29. Interessante notar que a mãe neste momento participa da atmosfera *voyeur* presente na novela.

¹⁹⁰ Bataille, *História do olho*, p. 37.

¹⁹¹ Bataille, *História do olho*, p. 49.

¹⁹² Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 13-15.

¹⁹³ Bataille, *História do olho*, p. 37.

O personagem do padre submetido à orgia que culmina em sua morte e na extração de seu olho, não passa de um brinquedo para as fantasias eróticas que realizam indefinidamente e para as quais Marcela também servia, ambos como “objetos de diversão”. O desejo soberano é definido por Vargas Llosa como os caprichos sem impedimento que podiam realizar neste universo infantil que não deixa de ser também um universo onírico, retomando a expressão de Michel Leiris, “espécie de sonho em vigília”¹⁹⁴. Mesmo *Sir Edmond*, o rico inglês que possibilita um aprimoramento de suas brincadeiras, mimando-os e sustentando viagens e extravagâncias talvez não passasse, neste universo, de um tio com seus sobrinhos travessos, mantendo “os adultos vistos de longe, em uma perspectiva distinta”¹⁹⁵.

Esta perspectiva distinta que mistura a infantilidade e o sonho é devedora, segundo Vargas Llosa à tradição dos romances *noir* do século XVIII, que influenciaram também os romances do marquês de Sade¹⁹⁶. O parentesco com os contos infantis, de fadas e de terror, levou Eliane Robert Moraes a utilizar a expressão “conto de fadas *noir*” para definir a *História do Olho*¹⁹⁷.

A nova parafernália dramática consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vestustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador. (...) a convenção de sonoros nomes estrangeiros, o mais das vezes italianos, para os personagens; e toda uma série de artifícios teatrais entre os quais estranhas luminosidades,

¹⁹⁴ Michel Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 117.

¹⁹⁵ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 16.

¹⁹⁶ Sobre o mundo da imaginação em Sade, conferir “Lições de Sade” de Eliane Robert Moraes, e especialmente sobre o gênero *noir* os artigos “Um mito noturno” e “Quase plágio: Sade e o *roman noir*”. Ainda sobre Sade e o *roman noir*, “Sade e a felicidade libertina”, da mesma autora, parte III do capítulo 2, “O castelo”. Ainda sobre este tema, Annie Le Brun, *Les chateaux de la subversion*, Paris: Pauvert/ Garnier, 1982.

¹⁹⁷ Eliane R Moraes, *Um rosto sem olho*, p. 16.

alçapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos bolorentos escondidos, gonzos rangentes, cortinas agitadas, e por aí afora (LOVECRAFT, 1987, p. 16).

Howard P. Lovecraft descreve desta maneira o que se consolidaria como uma espécie de “receita” gótica, do que se convencionou chamar *roman noir*, novela gótica, *genre sombre* ou ainda *genre anglais*. A certidão de batismo deste estilo deu-se com o livro *O castelo de Otranto*, de Sir Horace Walpole, publicado em 1764, “com uma narrativa sobrenatural que, embora em si medíocre e de todo inconvincente, estava fadada a exercer uma influência quase ímpar na literatura do irreal”¹⁹⁸.

É nesta tradição que Mario Vargas Llosa insere a *História do Olho*, aclimatada à Europa dos anos vinte, mantendo as características de “um gênero que cultivou assiduamente o blasfemo, o herético e o satânico. E pela mesma razão sucede em uma igreja o final apoteótico de *História do Olho*”. O lugar sagrado da igreja como ápice da representação do excesso e da violência, continua Vargas Llosa talvez não seja inteiramente compreendido em seus efeitos “repulsivos” para o homem de nossa época, em que esta crítica clerical talvez tenha perdido a força dos séculos XVIII até o começo do século XX¹⁹⁹.

Além destas influências os cenários de *História do Olho* também são devedores da tradição *noir*.

Praias desertas, castelos murados, parques solitários, mansões rodeadas de jardins agrestes, florestas agitadas por grandes temporais: as paisagens que abrigam os protagonistas da novela

¹⁹⁸ Howard P. Lovecraft, *História do sobrenatural na literatura*, João Guilherme Linke (trad), Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987, p. 14.

¹⁹⁹ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 21.

guardam profunda afinidade com a atmosfera lúgubre dos contos de terror. São lugares secretos e quase sempre desabitados que o narrador e Simone visitam na penumbra da noite (...). Tais espaços sombrios contribuem para a irrealidade das cenas, reiterando a dimensão fantasmagórica dessa narrativa glacial (MORAES, 2003, p. 16).

A iluminação com relâmpagos e a tempestade, “com a noite, grossos pingos de chuva haviam começado a cair, aliviando a tensão de um dia tórrido e sem ar. O mar fazia um barulho enorme, dominado pelos fortes estrondos dos trovões (...)”²⁰⁰; a praça de touros de Madri e seus violentos acontecimentos, quando Granero é morto, tendo seu olho direito atravessado pelo chifre do touro; a igreja de Sevilha, com seus quadros fúnebres de Valdés Leal; o fantasmagórico ventar do lençol da janela de Marcela numa casa de internamento assemelhada a um castelo e seus labirintos e, as mortes violentas intensificam as imagens de uma novela aparentada aos romances de terror.

Esta fantasmagoria do conteúdo, entretanto contrasta com o realismo da forma narrativa, aponta Vargas Llosa. “(...) existe em *História do Olho* uma contradição irreduzível entre continente e conteúdo”. A narrativa constitui-se de um desenvolvimento linear, do começo ao fim do livro, com encadeamento realista. Seu conteúdo é que transgride e oscila pela atmosfera que cria. O ritmo do sonho faz com que os personagens sejam como que sonâmbulos na ilusão de liberdade daquele desejo sem obstáculos. “O onírico inunda esse material de uma vibração íntima, insufla-lhe um alento genuíno”²⁰¹.

A objetividade da narrativa realmente contrasta com o caráter insólito e excessivo das fantasias que vão sendo, uma a uma,

²⁰⁰ Bataille, *História do olho*, p. 26.

²⁰¹ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 28 e 34-35.

relatadas, produzindo uma curiosa dialética entre continente e conteúdo (MORAES, 2003, p. 16).

O jogo de oposições da novela não se limita a este, continua Vargas Llosa. Ao mesmo tempo em que a narrativa transcorre criando uma atmosfera onírica e mágica, neste universo da imaginação²⁰² infantil e aterrorizante, outro tipo de narrativa pode ser percebido, contraditório a este por seu caráter “glacial” que é a frieza de um “documento clínico” sobre obsessões que, “do começo ao fim, gela o fogo do sexo”²⁰³.

Talvez haja algo de “patológico” que se manifeste para além da “vontade de transgressão implícita no erotismo”. O fato de o livro ter sido escrito por sugestão de Adrien Borel, psicanalista de Bataille, leva Vargas Llosa a apontar esse estilo “glacial” que aparece ao mesmo tempo em que foge a ele. A “severa crise” em que se encontrava o autor inscreve uma duvidosa linha entre sua afecção pessoal e a literatura transgressiva²⁰⁴. Não seria exagero, entretanto que esta obsessão patológica aparecesse como outra máscara e outro sentido para o texto, o que possibilitaria a atuação da lógica do desejo, tal como Vargas Llosa o definiu, como um princípio que dilui o que parecia, em vigília, contraditório. No mundo da imaginação, ardência e glacialidade e porque não dizer, solar e noturno encontram expressão na diversidade.

(...) um imaginário que, dando voz às demandas do desejo, recusa a lógica da contradição para dar lugar às formulações ambivalentes que são próprias das fantasias eróticas. Assim como a narrativa reúne princípios antagônicos, esse imaginário

²⁰² A imaginação como a faculdade de ir sempre mais além de todas as fronteiras e gerar sonhos, estando nisto a miséria e a grandeza do homem. Somente o sonho pode “atiçar, renovar e complicar ao infinito o fogo do desejo com o combustível da fantasia”, Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 43.

²⁰³ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 37.

²⁰⁴ Vargas Llosa, *El placer glacial*, p. 35-37 e 44.

também opera a fim de fundir elementos distintos, propondo inesperadas associações (...) (MORAES, 2003, p. 16).

2.4 O ANJO SEDUZIDO

Entre as “inesperadas associações” presentes na *História do Olho*, suscitando a ambivalência do mundo da imaginação e do erotismo, está uma que concerne justamente à escolha de Bataille em relação ao jogo erótico da tauromaquia descrita no capítulo “O olho de Granero”, em que é narrada uma *corrida* efetivamente acontecida em 7 de maio de 1922. Entre o “anjo seduzido” e o “sobrevivente miraculoso”²⁰⁵ como imagens possíveis do *matador*, Bataille elege o primeiro ao narrar a derrocada da fusão fatal homem-touro, triunfando o que há de seduzido no sedutor.

(...) conforme o lado donde se encare a coisa, o *matador* fará figura de *anjo seduzido* (levado por orgulho, por imprudência a se expor e que ousa brincar com ele como uma criança com o fogo) ou de *sobrevivente miraculoso* (o audacioso que fez recair sobre si o infortúnio, para então, por sorte ou por obra de um ínfimo desvio de seu corpo, soube esquivar-se a ele) (LEIRIS, 2001, p. 33-34).

Granero, em sua elegância juvenil, *matador* já alçado ao estrelato aos vinte anos de idade²⁰⁶, lembra-nos um Eros pueril, porém simultaneamente prometéico, ao brincar com o fogo tal qual uma criança, associando-se ainda a uma imagem de inocência perigosa. Em seu traje a acentuar a “linha reta, ereta e rígida” do corpo, portando a capa de “um vermelho vivo”

²⁰⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 33.

²⁰⁶ Bataille, *História do olho*, p. 65.

e “espada brilhando ao sol” de uma luminosidade “ofuscante” e “por vezes irreal”, evocando pela “intensidade do calor” uma sensação de liberdade sentida na “umidade mole da carne”, ele enfrenta o touro “agonizante, cujo pêlo ainda fumegante” deixa escorrer sangue e suor, destacando a violência do jogo de “metamorfose” em que estão inseridos²⁰⁷. Homem e touro, transmutados em elementos opostos, à beira de tangenciar-se, metamorfoseiam-se um no outro, no jogo de espelho da tauromaquia.

Nesta atmosfera de embate, “em plena luz do dia”, os personagens de *História do Olho*, consagram-se mais uma vez como *voyeurs*, ao assistirem ao espetáculo e aguardarem os olhos-colhões do “semideus bestial”²⁰⁸ para Simone. “Sobrevivente miraculoso” ao enfrentar o primeiro touro, Granero possibilita a Simone degustar deste objeto erótico que são os colhões crus, de aspecto e cor do globo ocular²⁰⁹.

A degustação²¹⁰ e volúpia de Simone ocorrem no momento coincidente em que o “aquém” da luta anterior Granero-touro, cujo “descompasso mínimo graças ao qual a tangência completa (...) é evitada”²¹¹, transforma-se, agora, em catástrofe.

Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha (...). Granero foi derrubado e acado contra a cerca, na qual os chifres desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o

²⁰⁷ Bataille, *História do olho*, p. 65-66.

²⁰⁸ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 18.

²⁰⁹ Bataille, *História do olho*, p.89.

²¹⁰ Interessante notar a relação entre sexualidade e alimentação no ato “devorador”. Cf. Roger Caillois, *O mito e o homem*, José Calisto dos Santos (trad), São Paulo: Ed. 70, s/d, p. 43-63. “O desejo sexual talvez não seja mais do que um apetite disfarçado de carne humana”, Caillois, cita Novalis, p. 45. Simone, na novela de Bataille, como uma “nova Salomé”, nas palavras de Leiris, *Nos tempos de Lord Auch*, p. 112, não hesita em morder os olhos-culhões do touro, devorando-os com voracidade, assim como deseja o olho do padre morto para devorá-lo pela vagina, assumindo a faceta da temida mulher fatal a despertar temor nos homens, Caillois, p. 47 e ss.

²¹¹ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 34.

olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone (BATAILLE, 2003, p. 69).

Como resultado final do jogo erótico, a fusão completa “sob pena de morte” da comunhão total dos seres, em que o aniquilamento triunfa, não sem realizar-se na ambigüidade da “alegria do aniquilamento”²¹² revela, diante da multidão abarrotada da arena, toda de pé, “o olho direito do cadáver, dependurado”²¹³, renunciando o espaço deixado vazio pela extração do olho.

Se por um lado Bataille admitia que a catástrofe não se consolida, implicando no não triunfo da continuidade e da morte²¹⁴, parecendo seguir o desfecho tido como “otimista” da *corrida* para Leiris, em que a tangência não se realiza, mas insinua-se, escapando à “aniquilação final”²¹⁵, ainda que sempre de forma perigosa, de outro ele elege para a narrativa a *corrida* em que a fusão completa dos seres se realiza, ao preço mais caro do jogo que é a própria morte, inspirado em episódio ao qual ele mesmo assistira e cujo desdobramento será uma segunda morte seguida de nova extração do olho.

A extração do olho não era uma invenção livre, mas a transposição, para um personagem inventado, de um ferimento preciso que um homem real sofrera diante dos meus olhos (durante o único acidente mortal que vi) (BATAILLE, 2003, p. 88).

²¹² Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 81.

²¹³ Bataille, *História do olho*, p. 69.

²¹⁴ Bataille, *O erotismo*, p. 18. “Apesar de Sade” que afirma a morte da fusão erótica, Bataille propõe que a continuidade não ameaça a vida descontínua ou a reconstituição do elemento reto, nas palavras de Leiris, mas coloca-a em questão, excita-a e a perturba. Sade, continua Bataille, excede essa possibilidade ao fazer triunfar a morte.

²¹⁵ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 34.

Ilustração 4 – Granero, 7 de maio de 1922, Madri

Bataille afirma, simultaneamente, em toda a novela, o triunfo fatal da fusão erótica – Simone morde os culhões, Granero é morto, o olho é extirpado - e a sua representação no espaço ficcional da narrativa, ambos tangendo o lugar da ferida, mas constituindo-se como um mundo inacessível de imaginação. Mesmo a tourada de 7 de maio, assistida por Bataille, reveste-se de ficcionalidade ao ser inserida no mundo dos personagens, tal como o “eu autobiográfico” de Bataille configura-se como máscara de si próprio.

A comunhão total e fatal dos seres²¹⁶ ocorre entre as *paredes da imaginação*, imagem bastante ambígua, pois as paredes remetem a um lugar fechado, restrito, tal como o lugar eleito do jogo, mas que, sendo imaginação opõe-se a qualquer restrição. A ambivalência da imagem reside no arruinamento mortal de uma tourada presenciada, re-situada no mundo da imaginação ficcional de uma novela, cujo sentido de “tangência imaginária” não elimina a possibilidade do risco ao qual o erotismo está exposto – a morte, a mordida efetiva do olho, cuja inquietação não permitiria que o mordêssemos jamais²¹⁷, lançando-nos ao horror da perda da consciência.

Bataille, sob a máscara de Eros, pueril e perigoso²¹⁸, parece brincar com os sentidos que se ocultam e revelam na dubiedade da máscara-touro, lembrando a faceta “exibicionista” de um autor que elege para si um pseudônimo. A ameaça catastrófica do touro imaginário remete-se ao efetivo arruinamento da harmonia do toureiro, cujo resultado mortal culmina com a perda do olho-consciência, rasgado pelo chifre de um ambíguo “monstro solar”, “em plena luz do dia”.

²¹⁶ Leiris, *Espelho da tauromaquia*, p. 48.

²¹⁷ Bataille, *Olho* in *História do olho*, p. 100.

²¹⁸ “Bataille falava como um anjo, escrevia como um anjo, tinha ar de anjo, mas era tudo menos anjo! Alguma vez eu tinha encontrado – fora dos romances do século XIX – uma criatura tão sedutora?”, escreve Madeleine Chapsal, como introdução a entrevista que obteve de Bataille e acrescenta, “a suavidade de Bataille disfarçava, de fato, um pulso de ferro”. In *Os escritores e a literatura*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.

A ambivalência da imaginação e seu fascínio, a colocar a própria sobrevivência em jogo, será analisada a partir da narrativa batailliana como lugar de ruína da consciência, da qual deriva uma filosofia do não-saber, em que o ser esvaziado de um sentido clarividente, percorre lugares do devir como tarefa do filósofo celerado.

3 O FILÓSOFO CELERADO

Iniciaremos este capítulo a partir da idéia de fundação da narrativa, de Maurice Blanchot, como fruto do encontro de Ulisses com as Sereias, em que este, vencendo-as por força da técnica de sua sabedoria racional, sobrevive e torna-se Homero. Bataille, em sua ambigüidade e tendo como implicação maior o erotismo e sua própria filosofia, insere na *História do olho* uma *corrida* com desfecho mortal para o toureiro. Ao não ter sobrevivido o personagem, Bataille rejeita a técnica de Ulisses e aceita as Sereias como gênios malignos e enganadores que ruiam a possibilidade da clareza cartesiana.

Entretanto, a despeito do toureiro que morre, Bataille, personagem de si mesmo, sobrevive. E narra. Porém, narra entre ruínas, ou ainda, pressupondo que elas existam. Não elege a clareza, mas a contamina. Esta ruína implica o desafio do não-saber, do estar diante do devir, do desconhecido e que possui uma implicação ontológica, pois desvela o ser inapreensível, oposto ao EU constituído. Esta é a tarefa “maldita” do filósofo celerado: entre a rigidez de conceitos mumificados e estagnados, arriscar uma filosofia que não teme seu desfalecimento, numa linguagem sempre despedaçada.

3.1 O CANTO HIPNÓTICO DA NARRATIVA

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato (BLANCHOT, 2005, p.3).

As Sereias, ninfas marinhas cujo poder enfeitiçava os marinheiros impelindo-os a atirar-se ao mar em busca do seu canto²¹⁹, nos dirá Maurice Blanchot, não os “enganavam”, mas lançavam-nos ao lugar de seu desaparecimento, em que a promessa do canto “por vir” também desaparecia. O segredo que elas escondiam em seu canto de morte, de uma natureza “inumana”, de puro encantamento, despertava nos marinheiros o prazer “de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida”²²⁰. É lugar de transgressão do mundo ordinário.

Este segredo do “canto inumano” despertava outra suspeita, prossegue Blanchot, ainda mais inquietante, os marinheiros reconhecem nele uma *alteridade* ao mesmo tempo em que desconfiam de si mesmos. O canto talvez fosse a “inumanidade de todo canto humano”, canto do “abismo”, do “imaginário” que faz soçobrar algo do homem que ele desconhece. Ressaltemos que a imagem dos homens que ouviam esse canto era a de navegadores, homens errantes, “do risco e do movimento ousado”²²¹. Expressões do devir, estes nômades eram tragados pela ilusão quando pensavam “é aqui; aqui lançarei âncora” ou desejavam, no canto que alcançariam, um “além maravilhoso”²²².

²¹⁹ Thomas Bulfinch, *O livro de ouro da mitologia*, p.289. “Criaturas fabulosas dotadas do poder de atrair os homens para a destruição valendo-se de seu canto. São freqüentemente representadas (mas não em Homero) como pássaros com cabeças de mulher”, Paul Harvey, *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*, p.460. “Quando por lá passou, Ulisses, prudente e curioso ao mesmo tempo, ordenou a todos os marinheiros que tapassem os ouvidos com cera e o amarrassem ao mastro, proibindo aos seus homens que o soltassem quaisquer que fossem os pedidos que ele lhes fizesse. (...) Mal começou a ouvir a voz das Sereias, Ulisses sentiu um desejo incontrolável de ir ao seu encontro, mas os companheiros impediram-no. Diz-se que as Sereias, por não terem sido bem-sucedidas, se atiraram ao mar e pereceram”, Pierre Grimal, *Dicionário da mitologia grega e romana*, p.421. *Odisséia*, canto XII.

²²⁰ Blanchot, *Livro por vir*, Leyla Perrone-Moisés (trad), São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3-4.

²²¹ Blanchot, *Livro por vir*, p. 4.

²²² Blanchot, *Livro por vir*, p. 4.

Seriam estas Sereias vozes falsas de um “princípio malévolo”²²³, “mentirosas”, apenas engano e sedução que se desfaziam em uma “inexistência pueril” quando eram tocadas? Se assim fosse bastaria o “bom senso de Ulisses”, em sua clarividência, para exterminá-las. Porém, o extermínio realizado por Ulisses não nasceu de seu bom-senso diante de um engodo, ele suprimiu o risco e contentou-se com um “gozo covarde, medíocre, tranqüilo e comedido” após se “contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio”²²⁴, amarrado ao mastro para não atirar-se ao lancinante canto.

Permanecendo surdo enquanto ouvia, obstinadamente Ulisses instaura um jogo sem perigo, vence o poder encantatório do desconhecido pela técnica prudente – amarrar-se. A narrativa ou romance nasce, justamente, afirmará Blanchot, da luta entre Ulisses e as Sereias, em que Ulisses precisa sobreviver para tornar-se Homero e narrar²²⁵.

Ulisses, entretanto não sai ileso deste confronto, é enredado nas malhas da narrativa, sucumbe ao canto agora contado da sua experiência. A narrativa não é somente relato de um acontecimento, mas seu próprio lugar, é nela que o embate se realiza, lugar de acesso ao acontecimento e lugar em que ele é “chamado para acontecer”²²⁶.

É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo (BLANCHOT, 2005, p.9).

²²³ Tal qual o gênio maligno e enganador de Descartes a brincar com as criaturas e deixá-las relegadas à ilusão dos sentidos, sem nunca ter-se a certeza de que se está bem acordado. Gênio do Mal que nos condena à confusão – ou ambigüidade - da vigília e do sonho, ao contrário de um Deus Bom, não enganador, a nos garantir clareza e distinção. Cf. Descartes, *Meditações sobre filosofia primeira*, Fausto Castilho (trad), Universidade Estadual de Campinas, Textos Didáticos, n.7, fevereiro de 1994.

²²⁴ Blanchot, *Livro por vir*, p. 5.

²²⁵ Blanchot, *Livro por vir*, p.8.

²²⁶ Blanchot, *Livro por vir*, p.8.

Blanchot levanta a hipótese de que Homero e Ulisses pudessem ser a mesma pessoa, não mais “pessoas distintas”²²⁷, os dois representando facetas diferentes do mesmo impulso que nos lança ao “encontro imaginário” ou ao canto hipnótico, tanto das Sereias quanto da narrativa. A narrativa de Homero identifica-se com o movimento de Ulisses rumo às ninfas sedutoras, portanto um e outro, Homero e Ulisses só existem enquanto co-existem.

(E) se Homero só tivesse o poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer? (BLANCHOT, 2005, p.9).

Homero sob a máscara de Ulisses nos remete às máscaras que Bataille utiliza para, ao mesmo tempo, desaparecer (ocultar-se) ou exhibir-se na narrativa. Retomando o encontro fatal ocorrido em *História do Olho* encontraríamos Bataille sob a máscara de Granero, em que o lugar do acontecimento da luta entre o *matador* e o touro é fundado, para além da arena em Madri, pela narrativa de Bataille.

A fórmula circular identitária Homero-Ulisses vestiria nova roupagem com Bataille: é enfrentando o touro que Granero se torna Bataille, mas é somente na narrativa de Bataille que se realiza o encontro fatal entre Granero e o monstro solar. O embaraço desta fórmula seria o constrangimento, dirá Blanchot, do primeiro homem que precisasse ele próprio ter dito as palavras divinas *Fiat Lux* para existir²²⁸.

²²⁷ Blanchot, *Livro por vir*, p.9.

²²⁸ Blanchot, *Livro por vir*, p.9.

Encontramos, na *Odisséia*, um Ulisses como o toureiro que sobrevive ao embate e, portanto pode ele próprio narrar seu encontro, transmutado em Homero, com o qual, segundo Blanchot, se identifica. A identidade entre Bataille e Granero, no entanto, é mais ambígua. Seu Ulisses-*matador* não sobreviveu, afirmando a soberania do enigma, derrocada da técnica prudente. Diante do desaparecimento de Granero, nas águas da arena, Bataille mascara-se de toureiro, porém mascara-se evidenciando a mentira, exibindo-se na falsidade e aparentando-se às Sereias, para poder, então, narrar. Deste modo, simultaneamente, Bataille alça o domínio da técnica - que permite a sobrevivência e a narrativa - ao lugar soberano para afirmá-la em sua insuficiência, com a morte de Granero.

Bataille mantém o jogo perigoso da luta a nos lembrar a derrocada de Granero, ao passo que Homero nos afirma a soberania incondicional de Ulisses. Ao referir-se ao encontro do capitão Achab e a baleia, na narrativa de Melville, Blanchot compara o “sombrio desastre”, tal qual em Bataille, quando o capitão morre enroscado nas cordas em volta da baleia que tentava capturar à “teimosia pensada” e calculada de Ulisses. Talvez, conclui Blanchot, o mundo de Ulisses se torna mais pobre, porém “mais firme e seguro”²²⁹.

Em todos esses encontros, “cada uma das partes (...) quer ser um mundo absoluto (...); e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência e esse encontro”²³⁰. Se Blanchot irá inferir destes magníficos encontros que o resultado é um livro, “nada mais do que um livro”, em Bataille é o jogo erótico que se evidencia mais uma vez. O “encontro imaginário” de Blanchot assemelha-se à “tangência imaginária” de Leiris.

²²⁹ Blanchot, *Livro por vir*, p. 11.

²³⁰ Blanchot, *Livro por vir*, p.10.

O encontro imaginário está relacionado à metamorfose que se opera dentro dele. A narrativa inaugura um “outro tempo”, o espaço do jogo, em que

A passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (...) imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde o cantar deixará de ser um logro (BLANCHOT, 2005, p. 11).

O espaço a ser percorrido é o de uma “transformação exigida pela plenitude vazia deste espaço”, nada além da passagem de um “encontro que ocorre agora e está ao mesmo tempo sempre por vir”. Na narrativa de Bataille, o encontro de 7 de maio de 1922 ocorre imediatamente e lança-se ao *por vir* infinito da experiência que já não pertence mais ao presente ou ao passado, ela é aberta indefinidamente pelo poder da narrativa. Bataille-Granero nos comunica, nesta passagem do real ao imaginário, o jogo erótico, sempre iminente. O espaço do encontro, quase tangência, é exatamente o afastamento e a “distância imaginária em que a ausência se realiza”²³¹.

O “modo particular da realização do tempo” na narrativa é aberto e lançado no espaço em que se operam as metamorfoses, como o jogo “destituído de todo interesse imediato e de toda utilidade” capaz de absorver todo o ser em seu interior, fazendo do tempo um jogo humano do imaginário²³².

²³¹ Blanchot, *Livro por vir*, 11-13. A narrativa de Proust em que a experimentação de um biscoito, a *madelaine*, opera no personagem uma transformação na apreensão do tempo, leva-nos a jamais saber a que tempo a degustação evoca como uma *ausência que se realiza*. “E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (...), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim (...); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã até a noite (...)”, Proust, *No caminho de Swann*, Mario Quintana (trad), São Paulo: Globo, 2001, p. 51.

²³² Blanchot, *Livro por vir*, 7 e 13.

Toda a ambigüidade vem da ambigüidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se (BLANCHOT, 2005, p.12).

Inserido neste jogo narrativo assemelhado aos movimentos do próprio erotismo, Bataille, sob a derrocada de Granero, nos faz imergir no encantatório mundo da imaginação, em que este outro tempo, transgressivo, ausência da fixidez, impossibilidade de lançar âncora, nos lança, “pouco a pouco, mas imediatamente” ao encontro em que se opera infinitamente a metamorfose do homem que vivencia seu embate.

Jogo que não ocupará o lugar inofensivo da luta de Ulisses, a ambigüidade da novela de Bataille nos leva a uma literatura mais “culpada”. Se o enfrentamento Granero-touro é dado dentro e fora da narrativa, podemos afirmar que o sentido do erotismo para Bataille funda a narrativa de *História do Olho*, do mesmo modo que a novela nos comunica o erotismo. A implicação, em Bataille, de sua narrativa é a filosofia que se forma no interior de um imaginário. Sem perder de vista que se funda na falência da técnica prudente e na ruína exibicionista na qual se esconde, o jogo batailliano pretende desnudar o ser, expressão da luta e do devir, como analisamos no primeiro capítulo, em sua insuficiência.

3.2 ELOGIO AO NÃO-SABER

Bataille evoca, em *A experiência interior*, a imagem de uma pirâmide, por onde circulam ondas de riso, do cimo à base e, como um refluxo destas ondas vindas de cima, ondas da base retornam ao cimo. Estas ondas de riso carregam a contestação à pretensão de suficiência dos seres. Se as ondas vêm de cima para baixo, relegando à insignificância os seres da base, nenhuma ordem parece tão alterada como quando o movimento de refluxo de baixo retorna, sustentando o riso e intensificando a contestação, agora para colocar em questão a autoridade dos seres de cima. Esta autoridade contestada, concluirá Bataille “é a agonia de Deus na noite negra”²³³.

O riso da criança, a manifestar sua insuficiência, atinge pelo refluxo a autoridade do Pai, do Deus-Pai, no cimo da pirâmide. Este riso contestador ameaça a ordem, pois o riso da criança ao revelar sua insuficiência parece assegurar a pretensa suficiência que atingirá o adulto. Entretanto, se este riso se inverte, ele contesta o fundamento dos seres, tal como as festas transgressivas invertiam os papéis sociais²³⁴. O lugar de onde provém o riso macula o esforço de suficiência daquele a que se opõe²³⁵.

O ser não poderá ancorar-se, senão à força, senão por uma “tentativa exasperada” de fixá-lo, de completá-lo, entretanto a ascensão em direção ao cume da pirâmide, por intermédio do riso, revelará, pouco a pouco, a fenda e a fissura, o ser que sempre nos falta a revelar uma atração, ainda que tímida, pelo canto hipnótico da insuficiência. Ao procurar esta

²³³ Bataille, *A experiência interior*, p. 97.

²³⁴ Bataille evoca os exemplos das Saturnais, da festa dos bufões, do carnaval e da execução do rei. *A experiência interior*, p.97.

²³⁵ Bataille, *A experiência interior*, p. 96-97.

completude e esta suficiência suscitada pelo *aqui lançarei âncora*, sua impotência tornar-se-á risível.

O riso nasce de desnivelamentos, de depressões dadas bruscamente. (...) E eu próprio perco minha seriedade, rindo. Como se fosse um alívio escapar à preocupação da minha suficiência (BATAILLE, 1992, p. 96).

O “princípio de insuficiência” do ser, alojado na base da vida humana²³⁶, expõe “a ruína do tempo, o nada da morte e a ameaça de dissolução” que se escondem “atrás da coerência e clareza”²³⁷ da consciência. É esta pretensa ordenação consciente que Bataille faz ruir.

O ser está no mundo tão *incerto* que posso projetá-lo onde quero – fora de mim. É uma espécie de homem desajeitado – que não soube desmanchar a intriga essencial – que limitou o ser ao eu. De fato, o ser exatamente não está em lugar *nenhum* e foi uma brincadeira apreendê-lo *divino*, no cume da pirâmide dos seres particulares (BATAILLE, 1992, p. 89).

“O mesmo acontece com a luz: os olhos só possuem dela reflexos”, afirmará Bataille. Estas imagens refletidas não estão fixadas, são infinitas porque navegam no olho que já não pode ver, que é obscuridade e escuridão da noite – noite que é também o brilho do sol que cega. Este ponto cego do pensamento, embriaguez da consciência é o acesso ao desconhecido, distorção do conhecimento estático e elogio ao devir do não-saber, “ferida do pensamento”²³⁸

²³⁶ Bataille, *A experiência interior*, p.88.

²³⁷ Peter Pál Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p.79.

²³⁸ Bataille, *A experiência interior*, p. 109. “Ferida do pensamento”, Bataille cita Blanchot em “Thomas, o obscuro”.

Ele não via nada e, longe de se abater, fazia da sua ausência de visões o ponto culminante do seu olhar. Seu olho, inútil para ver, tomava proporções extraordinárias, desenvolvia-se de uma maneira desmedida e, estendendo-se sobre o horizonte, deixava a noite penetrar no seu centro para criar uma íris. Era então através deste vazio que o olhar e o objeto do olhar se misturavam. Não somente este olho, que não via nada, apreendia a causa de sua visão. Ele via como um objeto, o que fazia com que não visse. Seu próprio olhar entrava nele sob a forma de uma imagem, no momento trágico em que este olhar era considerado como a morte de qualquer imagem (BLANCHOT, apud BATAILLE, 1992, p. 110).

Este é o princípio de contestação ao saber que lança âncora²³⁹, reivindicando o olhar de uma perspectiva vazia, que arruíne cada perspectiva para possibilitar a próxima - cadeia infinita de máscaras, paródias e metáforas. “Naufrágio da razão”²⁴⁰, o não-saber é a inversão do conhecimento como fim, lançando o ser ao mergulho da súplica, do sacrifício e da nudez. O não-saber é a angústia do homem diante do desconhecido, sua nudez e sua morte²⁴¹. É esta luz lancinante do Sol que os olhos, em sua avidez em saber, evitam, traindo as trevas.²⁴²

²³⁹ Maria Cristina Franco Ferraz, Nietzsche – metáfora e conceitos. Os conceitos são “mentiras”; forja-se e depois se esquece que foi forjado. Bataille – O erro é condição do pensamento, p. 89.

²⁴⁰ Bataille, *A experiência interior*, p. 40.

²⁴¹ Bataille, *A experiência interior*, 58. Invocando mais uma vez a imagem de Deus para Nicolau de Cusa, Ele é o lugar do desconhecido, estando inserido na tradição da teologia negativa. “Deus (...) como luz inacessível não é como a luz corpórea a que se opõe às trevas, mas é a luz simplíssima e infinita em que as trevas são a luz infinita; e crendo que a própria luz infinita resplandece sempre nas trevas da nossa ignorância, mas sem que as trevas a possam compreender. Assim, a teologia negativa é tão necessária à teologia positiva, que sem ela Deus não seria adorado como Deus infinito, mas antes como criatura”, p. 62. Cf. Alain de Libera, *Pensar na Idade Média*, Paulo Neves (trad), São Paulo, Ed. 34, 1999. O desconhecido como “incognoscibilidade divina” na teologia mística de Pseudo-Dioniso alcança com mestre Eckart o fascínio do não-saber, em que Deus como nada é o caminho do aniquilamento, não como corrupção e pecado, mas como verdade, sendo Deus, enquanto nada, a reunião de todas as coisas, p. 287-333. Cf. Luiz Felipe Ponde, *Elementos para uma teoria da consciência apofática*, Revista de Estudos da Religião, PUCSP, n. 4, ano 3 – 2003. Jean Paul Sartre chamou Bataille de “novo místico” e “místico sem Deus”, cf. *Um novo místico in Situações I*, Cristina Prado (trad), São Paulo: Cosac & Naify.

²⁴² Bataille, *A experiência interior*, p. 51.

O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda e a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência (BLANCHOT, 2003, p. 53).

“Desejo de fuga diante da captura”²⁴³ o ser escorrega em suas infinitas formas, como um desconhecido²⁴⁴.

Relação com o estranho, o estrangeiro, a alteridade, com aquilo que irremediavelmente estará *fora*, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças, como aquilo que excede o meu pensar, convulsiona meu agir, desarma meu sentir (PELBART, 1989, p. 98).

O ser, para Bataille, ao tomar a forma de um desconhecido, desapossa-se de qualquer possibilidade de alojamento. Assume sua ruína e seu aniquilamento. Qualquer que seja o lugar em que o ser se instale, logo suspeitará do seu desabamento. Peter Pelbart evoca o texto de Franz Kafka, *A Construção*, para referir-se ao duplo movimento da noite em Blanchot²⁴⁵ e que nos parece aproximado ao movimento do ser, explicitado por Bataille, contra sua fixidez.

²⁴³ Peter Pál Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p. 91. Peter Pelbart cita Barthes ao deslocar a associação costumeira de repouso referindo-se ao encontro de um lugar para se situar, para encontrar o descanso na experiência nômade, sem lugar, e cuja sensação de ter um lugar representa a fadiga, “império” da mesmice, p.90-91.

²⁴⁴ Peter Pál Pelbart descreve o neutro em Blanchot em seu caráter “intrinsecamente atópico”, aproximando-se do ser para Bataille.

²⁴⁵ Peter Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p.76. A experiência noturna da poesia pode ser compreendida como dois tipos de noite ou experiência. “A *primeira noite* é aquela que devora e faz sumir as coisas do mundo, tal como a escuridão da noite efetivamente apaga o contorno dos seres”. A *segunda noite* presentifica o vazio deixado pela *primeira noite*, o “tudo desapareceu” fica evidente. Enquanto a *primeira noite* nos acolhe no sono, na morte a *segunda* é inacessível e sem descanso, “morte que não morre”, p.76-77.

A uns mil passos de distância desta cavidade localiza-se, coberta por uma camada removível de musgo, a verdadeira entrada da construção, ela está tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro, certamente alguém pode pisar no musgo ou empurrá-lo para dentro, nesse caso a construção fica aberta, e quem tiver vontade (...) pode invadi-la e destruir tudo para sempre (KAFKA, 1998, p. 64).

Nesta toca subterrânea, “noturna”²⁴⁶, a segurança da morada é constantemente posta à prova, evidenciando sua vulnerabilidade. São “inimigos externos” ou “aqueles que vivem no chão”, no “interior da terra”, cujas precauções contra são infinitas e nunca suficientes para evidenciar o quanto a morada é insuficientemente segura e contém “uma falha, como de resto sempre há uma falha onde se possui um único exemplar de alguma coisa”²⁴⁷.

A imprudência que Bataille deixa entrever em *História do Olho*, lugar que se pretende inseguro e insinua sua insegurança, manifesta-se como um aparente e protegido jogo infantil, porém apenas se esta infantilidade aparentar-se ao riso que desafia o topo da pirâmide com sua maliciosa inocência de anjo – Granero – que se arrisca. A toca do ser situa-se no limite em que ela se arruína e com ela a consciência e o saber, entendidos como possibilidade de estagnação.

O não-saber desnuda e comunica a angústia diante do vazio²⁴⁸, do silêncio ameaçado²⁴⁹, nos tira o solo pretensamente seguro – mas que pressente a ruína – da toca

²⁴⁶ Peter Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p.77.

²⁴⁷ Kafka, *A construção*, Modesto Carone (trad), São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 65 e 70.

²⁴⁸ Bataille, *A experiência interior*, p. 58.

²⁴⁹ “Mas a coisa mais bela da minha construção é o seu silêncio. Certamente ele é enganoso. Pode ser interrompido de repente e então tudo se acabou”, Kafka, *A construção*, p. 66.

kafkiana. A fragilidade do ser é “fiasco, desfalecimento, desespero”, porém comunica “luz, desnudamento e glória”²⁵⁰.

Odeio esta vida de instrumento, busco uma rachadura, a minha rachadura, para ser quebrado (...). No fundo da terra, ó meu túmulo, liberta-me de mim, não quero mais sê-lo (BATAILLE, 1992, p.64).

A morte, que transparece na idéia do túmulo, comunica o desaparecimento do ser, porém ela é a glória do homem ao transmutar-se em outros de si mesmo, como personagens “neutros, um pouco cômicos” e que completam a “desarmonia”²⁵¹ da constante metamorfose.

Uma oportunidade única decidiu a possibilidade desse *eu* que sou: em última instância, a louca improbabilidade do único ser sem o qual, *para mim*, nada existiria. A menor diferença na seqüência da qual sou o término: em vez do *eu* ávido de ser eu, só haveria, quanto a *mim*, o nada, como se estivesse morto (BATAILLE, 1992, p.75).

Somente em proximidade com a idéia morte é possível compreender o dilaceramento no qual o ser está implicado. Ao passo que o animal a ignora, é ela que atira o homem à sua animalidade. A ruína da consciência consistiria em aproximar-se deste não-saber que a morte anuncia e à qual o homem “encarnando a razão” permanece alheio. O que comanda os jogos eróticos é o duplo movimento em que o desejo de ser e o de não ser mais nada, aproximam-se violentamente. Esta aproximação liga o “eu-que-morre à nudez da ausência”²⁵².

²⁵⁰ Bataille, *A experiência interior.*, p.62.

²⁵¹ Bataille, *A experiência interior.*, p.63.

²⁵² Bataille, *A experiência interior.*, p.77-78.

O caráter trágico da morte é a angústia que faz nascer no homem, lançando-o a uma apreensão do mundo e de si mesmo que beira a catástrofe, a expectativa do encontro sempre por vir, sempre iminente, de sua alteridade mais assustadora. Pleno de lucidez comedida, o homem sairá convencido de sua suficiência, e não abrirá espaços para que a catástrofe comunique sua diferença. A derrocada, entretanto lança o homem a um tempo mais transgressivo, menos confortante, porém mais arrebatador e mais extático.

Em condições normais, o tempo é anulado, fechado na permanência das formas ou nas mudanças previstas. Movimentos inscritos no interior de uma ordem *param* o tempo, que eles fixam num sistema de medidas e equivalências. A ‘catástrofe’ é a revolução mais profunda – ela é o tempo ‘fora de si’: o esqueleto é o seu signo, ao fim do apodrecimento, onde se revela a sua existência ilusória (BATAILLE, 1992, p. 80).

A *História do Olho*, como toda narrativa, comunica este outro tempo instaurado. Em Bataille, se a implicação mais profunda da narração é a filosofia que ela abarca, podemos afirmar que ela se realiza no espaço mesmo da transgressão, tornando-se um convite ao filósofo para que não seja menos que um celerado.

3.3 O FILÓSOFO CELERADO

Fazer da filosofia espaço da transgressão, em Bataille, colocando-a “sob o signo do excesso e do desfalecimento, como numa experiência-limite”, exigiria um tipo de filósofo que correspondesse a esta proposta. “Assim como ao tempo do trabalho (e da interdição) se opõe o tempo da festa (e da transgressão), ao filósofo-trabalhador seria preciso contrapor o

filósofo-transgressor”. Peter Pelbart empresta de Pierre Klossowski a definição deste pensador, o *filósofo celerado*, aquele que se aproxima de uma “virtualidade tão perigosa quanto impensável”.²⁵³

O celerado que filosofa não concede ao pensamento outro valor exceto o de favorecer a atividade da paixão mais vigorosa (KLOSSOWSKI, 1985, p. 15).

O filósofo “homem de bem” se valerá do pensamento como “única atividade *válida* do seu ser”, oposto ao filósofo celerado entregue aos seus impulsos mais obscuros ou ao “ultraje”²⁵⁴. O ultraje é um ato tão “aberrante” que a “razão não pode nele se reconhecer”²⁵⁵. De tal modo, a “celeradez” tornada uma dissimulação da paixão em pensamento, aponta para o pensamento do “homem de bem” como a dissimulação de uma “paixão impotente”²⁵⁶.

“Como se o Mal fosse o meio mais forte de expor a paixão”, nele se revelando uma condição de estar “fora do mundo” da consciência e dos adultos no topo da pirâmide, o “jogo da ingenuidade” infantil, porém ingenuidade perigosa atrela-se ao mundo demoníaco comunicando o *impossível* e a morte. Este “reino da infância”, assemelhado ao da tragédia grega, aponta para um “movimento de embriaguez divina, que não pode suportar o mundo racional dos cálculos”²⁵⁷.

Mas se por acaso as crianças têm o poder de esquecer por um momento o mundo dos adultos, a este mundo, entretanto, elas

²⁵³ Peter Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p.87.

²⁵⁴ Klossowski, *O filósofo celerado* in *Sade, meu próximo*, Armando Ribeiro (trad), São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 15 e 19. O “ultraje”, analisa Klossowski, corresponde ao que o Marquês de Sade entenderia como “transgressão das normas” ou ainda a “razão perversa”. O filósofo celerado é o título dado por Klossowski ao Marquês.

²⁵⁵ Klossowski, *O filósofo celerado*, p.19.

²⁵⁶ Klossowski, *O filósofo celerado*, p.16.

²⁵⁷ Bataille, *A literatura e o mal*, p.14-19.

estão prometidas. Sobrevém a catástrofe (BATAILLE, 1989, p.15).

Atividade perigosa, portanto a filosofia celerada precisa ser levada a sério enquanto “traça um sinistro ponto de interrogação” sobre a condição do homem, o pensamento e ainda sobre “descrever um ato *em vez* de o cometer”²⁵⁸. Ocorrendo no interior de um mundo imaginário ela torna a literatura seu modo de expressão ao “desnudar o jogo da transgressão da lei (...) independentemente de uma ordem a criar”. O mundo ordenado não sobreviveria se a soberania dos impulsos do ultraje se impusesse²⁵⁹.

Há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa. É o despertar, a utilização propriamente dita, de virtualidades ainda insuspeitas (BATAILLE, 1989, p. 20).

Essas virtualidades perigosas e impensáveis, vivenciadas entre as *paredes da imaginação*, não são, entretanto, inofensivas por representarem um mundo à parte, ao contrário, colocam em questão este mundo do qual se afastam. Este é o sentido do erotismo comunicado como uma filosofia no interior de uma narrativa – o que ele comunica é a fenda, a “morte” sem a qual “ninguém acede ao estado de arrebatamento”. Neste movimento de ruptura com o mundo racional, tanto a inocência quanto a embriaguez são reencontrados²⁶⁰.

O *filósofo-louco*, variação do filósofo celerado, em Michel Foucault, aponta para o pensamento filosófico colocado em questão por Bataille. Lugar ameaçador, segundo Foucault,

²⁵⁸ Klossowski, *O filósofo celerado*, p.16.

²⁵⁹ Bataille, *A literatura e o mal*, p. 15-22.

²⁶⁰ Bataille, *A literatura e o mal*, p.23.

contraposto ao da percepção clara do olhar em Descartes²⁶¹, Bataille transfigura a imagem do olho e da consciência insinuando a nova postura do filósofo, disfarçado não somente em pseudônimos como outros de si mesmo, mas em personagens que comuniquem aquilo que a realidade rejeitou²⁶².

Foucault relaciona o vazio do olho arrancado com o nascimento da filosofia em Bataille. “O olho extirpado ou revirado é o espaço da linguagem filosófica de Bataille, o vazio onde ele se derrama e se perde, mas não cessa de falar”. Inversamente à experiência mística de interiorização do olho “diáfano e iluminado” que, “secretamente” acessa a linguagem da oração e faz os místicos calarem, para Bataille, o vazio do olho, como morte, é o ponto de partida da linguagem de sua filosofia. Ao arrancar um olho, nasce sua linguagem filosófica, ainda que “despedaçada”, construída sobre ruínas. É este “olho revirado” que representa o jogo do limite e do ser²⁶³.

Bataille, segue Foucault, não cessou de destruir a soberania do filósofo, daquele que “fala na linguagem filosófica”, operando um “esquartejamento” do Eu que desmorona no interior de sua filosofia até seu desaparecimento completo²⁶⁴. Este desaparecimento ambíguo, pois o expõe enquanto sobrevivente que narra – narrar para não morrer de Blanchot²⁶⁵ – evidencia o jogo de transgressão que constitui a sua filosofia²⁶⁶, tal qual uma toca kafkiana,

²⁶¹ Foucault, *Prefácio à transgressão* in *Coleção Ditos e Escritos*, Inês Autran Dourado da Motta (trad), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 43. A percepção clara do olhar em Descartes ou a *aecis mentis* ilustra a descrição do processo cognitivo, em que a via legítima de acesso à verdade equivale a uma visão claríssima da mente. Cf. Descartes, *Meditações sobre filosofia primeira*, p. 88, 96, 98, 140, 150.

²⁶² Cujas tarefas seriam “ouvir a voz dos algozes”. Sobre os perigos da literatura, cf. “Os perigos da literatura: o caso Sade”, Eliane Robert Moraes in *Lições de Sade*.

²⁶³ Foucault, *Prefácio à transgressão*, p.43.

²⁶⁴ Foucault, *Prefácio à transgressão*, p.38-39.

²⁶⁵ Foucault, *Linguagem ao infinito* in *Coleção Ditos e Escritos*, Inês Autran Dourado da Motta (trad), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 47.

²⁶⁶ Foucault, *Prefácio à transgressão*, p. 40.

construída para, insistentemente, apontar todas as suas falhas. Ou do olhar que, insatisfeito com sua fixidez, transpõe o limite dado do globo ocular²⁶⁷.

E no lugar onde este olhar se tramava só resta a cavidade do crânio, um globo noturno diante do qual o olho, arrancado, acaba de fechar sua esfera, privando-o do olhar e oferecendo entretanto a essa ausência o espetáculo do núcleo inquebrantável que agora aprisiona o olhar morto. Nessa distância de violência e arrancamento o olho é visto absolutamente, mas fora de qualquer olhar: o sujeito filosofante foi lançado fora de si mesmo, perseguido até seus confins, e a soberania da linguagem filosófica é a que fala dessa distância, no vazio desmesurado deixado pelo sujeito exorbitado (FOUCAULT, 2001, p. 41).

Este lugar de desmoronamento, apontado pelo olho que percorre todas as variações, porém não se fixa em nenhuma, é a fuga do “modelo ótico”, libertação da subordinação à luz a que a “claridade do conhecimento se dirigia”, abrindo-se para uma relação de “exposição de forças”²⁶⁸, embates e lutas. Se a tangência dessas forças é imaginária é porque elas não cessam em seu devir.

Contrário ao “afastamento da obscuridade que o faz também evitar o dia” em sua luz mais forte²⁶⁹, o filósofo celerado, ao aceitar a disputa de forças em que se insere, não apenas transgredir quebrando uma norma, mas percorre lugares aonde os outros não vão e “conhece algo que eles não conhecem”²⁷⁰. A “luz mediana”²⁷¹, sem perturbação, seria como a ilusão

²⁶⁷ Foucault, *Prefácio à transgressão*, p.41.

²⁶⁸ Peter Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p.102.

²⁶⁹ Blanchot, *Livro por vir*, p.92. Citando Joubert, “Um ponto obscuro em seu espírito é-lhe tão insuportável quanto um grão de areia no olho” e “Estreita? Sim, é estreita a parte de minha cabeça destinada a receber idéias que não sejam claras”.

²⁷⁰ Susan Sontag, *A imaginação pornográfica* in *A vontade radical*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 74.

²⁷¹ Blanchot, *Livro por vir*, p. 92.

harmônica do toureiro que se recusa ao jogo. Porém a exposição à dura luz do Sol ou sua paródia, a noite indefinida, é tarefa filosófica de “arriscada aventura” que “alarga, queiramos ou não”²⁷² nossa visão de outros mundos e transcende o saber claro e distinto da consciência.

²⁷² Eliane Robert Moraes, *Os perigos da literatura*, in *Lições de Sade*, p. 153.

CONCLUSÃO

Retomando a polaridade dos mundos do trabalho e da festa, entendida por Bataille como expressão do ser do homem, acreditamos na possibilidade de considerar o devir, em proximidade e consonância com a compreensão heraclitiana, como peça fundamental para a leitura da transgressão e do erotismo para nosso autor.

A racionalidade que subjaz como força no mundo do trabalho se opõe à violência que reside no mundo da festa. Estas duas forças, em contínuo embate, externalizam ou refletem, como num espelho, a duplicidade no interior do homem.

Os jogos eróticos são, do mesmo modo, expressões desta duplicidade. O jogo tauromáquico, por exemplo, foi tomado não como mera analogia ilustrativa, mas como manifestação lúdica do erotismo, tal qual a cena da caverna de Lascaux. Estas externalizações em forma de “brincadeiras” ou jogos lúdicos apontam para a faceta da festa como espontaneidade oposta à lucidez racional que procura ordenar-se e dispor-se de forma mais rígida, ou seja, explicativa, com sentido organizado, produtivo. O lúdico, o jogo e a brincadeira são mais dispendiosos, próprios do ambiente da festa em que se gasta o que foi acumulado no tempo do trabalho.

Desta forma é que procuramos dar seqüência à investigação acerca da transgressão e do erotismo a partir da leitura de uma obra ficcional de Bataille, a *História do Olho*. O Olho, simbolicamente representado como Olho da consciência e inserido na tradição racional, clarividente, do mundo do trabalho, percorrerá na narrativa batailliana lugares inesperados, transmutando-se em outros objetos, revelando sempre seu caráter erótico, sendo este o sentido

principal de se utilizar estas imagens neste trabalho, ou seja, revelar o caráter desordenador presente no erotismo.

O aspecto imprevisível e desordenador destas experiências do Olho nos levarão a considerar a “contaminação” da própria consciência. O caos obscuro, oposto à ordem racional, e a multiplicidade de sentidos reaparecem como a violência do mundo da festa e do jogo. Mesma expressão de ameaça e catástrofe do touro na arena são estes objetos-olhos transmutados e metamorfoseados, investigados por nós nas análises da metáfora, metonímia, paródia e máscara.

Os “outros” do mesmo Olho são expressões dos “outros” obscuros do homem, manifestações desconhecidas do que o saber racional e ordenado aponta. São o abismo violento ao qual o homem é lançado diante do sexo e da morte, os elementos desordenadores investigados no trabalho. Eis o sentido do erótico. Diferente da mera realização do ato sexual, o erótico transgride as proibições do mundo do trabalho, povoado de interditos e desvela a fenda, a fissura, lançando o homem a uma sensação de dilaceramento, de ruptura do próprio Eu constituído e ordenado.

O Ser do homem que esta experiência revela é seu inacabamento, sua inapreensibilidade, nova sensação de vazio diante do cadáver, do Eu desmanchado, destruído, ou seja, o devir como mudança eminente, constante e conflituosa.

A distorção do Olho em outros objetos, a figura do touro, a embriaguez de Dioniso, o Mal e a maldição como elementos de desordem comunicam a insuficiência da consciência ordenada da razão e ainda o quanto ela é contaminada pela impossibilidade de ser apreendida.

Nesta incapacidade de apreensão, o não-saber, oposto ao saber racional, aparece, para Bataille, como expressão filosófica possível. Tarefa arriscada de não se construir um sistema ordenado, mas uma filosofia sobre “ruínas”, ou seja, sobre a mobilidade e a mutabilidade, tal como se modifica o Olho, resultará na implicação filosófica que compreende a transgressão e o erotismo como a “parte maldita” no embate de opostos, desordem necessária, fundamental e inevitável a qual se lança o filósofo celerado diante da ferida que se apresenta nas rachaduras da sua pretensa racionalidade.

O filósofo celerado se comprometerá com o imprevisível e o risco do seu sistema impossível, tal como o amante se arriscará no dilaceramento de seu Eu diante do amado e tal como o rasgo da morte nos trará a ânsia angustiada de nos desfazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Ana Rabaça (trad), Lisboa: Publicações Europa-América, vol. I e II, 1988.

_____. *História da morte no Ocidente*. Priscila Viana da Siqueira (trad), Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARTHES, Roland. *A metáfora do olho* in *História do olho*. Eliane Robert Moraes (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, t. I (1970-A), II (1970-B), VIII (1976), IX (1979) et X (1987).

_____. *Madame Edwarda, Le mort et Histoire de L'oeil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 2006.

_____. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2004.

_____. *História do olho*. Eliane Robert Moraes (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O erotismo*. Antonio Carlos Viana (trad.), Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A experiência interior*. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin (trad), São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A literatura e o mal*. Suely Bastos (trad), Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *O ânus solar*. Aníbal Fernandes (trad), Lisboa: Hiena Editora, 1985.

_____. *A parte maldita*. Júlio Castañon Guimarães (trad). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Las lágrimas de Eros*. David Fernández (trad), Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

_____. *Sobre Nietzsche, voluntad de suerte*. Fernando Savater (trad), Madrid: Taurus, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Ivan Junqueira (trad), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Leila Perrone-Moisés (trad), São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, vol. I, 1996.

BRUN, Annie Le. *Les châteaux de la subversion*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1982.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. David Jardim Junior (trad), Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Geminiano Cascais Filho (trad), Lisboa: Ed. 70, 1988.

_____. *O mito e o homem*. José Calisto dos Santos (trad), Lisboa: Ed. 70, s/d.

CHAPSAL, Madeleine. *Georges Bataille* in Os escritores e a literatura. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986.

CORTÁZAR, Julio. *Ciclismo em Grignan* in História do olho. Eliane Robert Moraes (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DESCARTES, René. *Meditações sobre filosofia primeira*. Fauto castilho (trad), Universidade Estadual de Campinas, Textos Didáticos, n. 7, fev. 1994.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Boris Schnaiderman (trad), São Paulo, Ed. 34, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris: Gallimard, vol. I, 1994.

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Inês Autran Dourado Barbosa (trad), Rio de Janeiro: Forense Universitária, Coleção Ditos e Escritos, vol. III, 2001.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Victor Jabouille (trad), Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Mário da Gama Kury (trad), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HESSE, Herman. *O lobo da estepe*. Ivo Barroso (trad), Rio de Janeiro: Record, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Modesto Carone (trad), São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade, meu próximo*. Armando Ribeiro (trad), São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. Claudio Willer (trad), São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Samuel Titan Jr (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Nos tempos de Lord Auch* in *História do olho*. Eliane Robert Moraes (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LIBERA, Alan de. *Pensar na Idade Média*. Paulo Neves (trad), São Paulo: Ed. 34, 1999.

LLOSA, Mario Vargas. *El placer glacial* in *História del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1978.

LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural na literatura*. João Guilherme Linke (trad), Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Um olho sem rosto* in História do Olho. Eliane Robert Moraes (trad), São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sade, a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Lições de Sade*.

NIETZSCHE, Friedrich. *Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, Maria Inês Madeira de Andrade (trad.), Lisboa: Ed. 70, s/d.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. J. Guinsburg (trad), São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Pedro Sússekind (trad.), Rio de Janeiro: Sette Letras, 1976.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PLATÃO. *O Simpósio ou Do Amor*. Pinharanda Gomes (trad), Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

_____. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Elementos para uma teoria da consciência apofática*. Revista de Estudos da Religião, n.4, ano 3, 2003.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*, Mario Quintana (trad), São Paulo: Globo, 2001.

RICOEUR, Paul. *O mal, um desafio à filosofia e à teologia*. Maria da Piedade Eça de Almeida (trad), Campinas: Papyrus, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *Um novo místico* in Situações I. Cristina Prado (trad), São Paulo, Cosac & Naify.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica* in A vontade radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SURYA, Michel. *Georges Bataille, une liberté souveraine*. Farrago, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*. Clóvis Marques (trad), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. Alberto Alexandre Martins (trad), São Paulo: Nova Alexandria, 1996.