

UM BATAILLE-TRÁGICO, SOB O OLHAR OBSCENO

Cristiano Alexandria de Oliveira

RESUMO: Um rápido percurso pelo conceito de tragédia permite perceber o aspecto conflitual, agonístico e agônico, dos protagonistas de *História do Olho*, de Georges Bataille. Mais que uma mera narrativa licenciosa, veem-se ali as vicissitudes de existências postas pelo desejo desmedido diante de seus destinos mais incongruentes. Banalidade e excepcionalidade, em suas mutualidades comandadas por certa puerilidade, permitirão, desta forma, propor aqui uma aproximação do universo batailliano com aquele que, na fotografia de arte contemporânea, retrabalha o estatuto do corpo de atração e de repulsão.

38

*

Destino

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.

(Aristóteles, *A poética*, VI)

Pode-se falar sobre tragédia de várias maneiras. Uma abordagem histórica convencional principiaria pelas tragédias gregas, passaria por obras como *Hamlet*, *El Cid*, ou mesmo pela *Esther* de Racine, mas dificilmente se encerraria com Georges Bataille. Se propomos falar de um Bataille-trágico, no que se convencionou tomar por uma escrita erótica, mesmo pornográfica, será preciso, para nos justificarmos, acionar rápida arqueologia do gênero. Assim, examinemos o que Nietzsche, em seu dionisismo, tem a nos dizer:

é uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípedes, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto herói, Dionísio (NIETZSCHE, 1996, p.69).

É uma concepção assaz radical que, para se encontrar o trágico, seja necessário procurar o dionisíaco por trás das máscaras trágicas dos palcos. Busca essa que envolve passos e eventos de perdição e de redenção. Uma trama quiçá conduzida pela (des)razão. Jean-Marc Lemelin (2012a), a respeito, acentua: “a tragédia é a confrontação polêmica do Céu e da Terra, dos Divinos e dos Mortais, do socioleto e do idioleto; é uma guerra e um julgamento”. Por ser a tragédia um confronto, temos um herói como Dionísio. É preciso o embate, o esforço, alguma forma de luta. Aquela de Dionísio foi, primeiramente, pela vida — é o filho bastardo de Zeus, criado em suas coxas para evitar ser morto pela madrasta, Hera. Em seguida, lutou pela própria unidade, pois “nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano” (NIETZSCHE, 1996, p. 70), donde a máscara, a *persona* de um deus com conflitos internos. Posteriormente chamado de Baco pelos romanos, o seu amor pelo vinho é tanto amor pelas videiras, quanto amor à sua destruição, ao seu sumo fermentado, pisoteado; amor, portanto, primeiramente à criação e, posteriormente, à destruição — um sentimento, desta forma, antagônico. Entre uma e outra perspectiva, a face transfigura-se, o ser mesmo transmuta-se. Beber vinho é o mascaramento do ser que proporcionou o surgimento da tragédia, que é também história de uma transfiguração, de uma mutação de forma e de *ethos*. Da disputa entre duas formas irresolúveis por uma estabilidade da razão, o terceiro elemento é um retrocesso, que volta a tensão do embate ao estado natural das coisas.

Arrisque-se, ainda, afirmar que a tragédia tem por pano de fundo uma dialética do poder. De fato, eis os elementos antagônicos de toda relação trágica: Céu e Terra; divino e mortal; socioleto e idioleto; guerra e julgamento (LEMELIN, 2012a). Por trás disso, a superação do inferior ao superior proporcionada por um conflito de poderes. Em Dionísio, a superação da criança e do balbucio (o *infans*, o sem-palavras) pelo adulto e a linguagem articulada; além do que a superação do homem sobre deuses.

Evidencia-se, pois, no trágico uma odisséia de superação do homem sobre a sua natureza (os desejos, os sentimentos, as fantasias), e do homem sobre as regras sociais que implicam no cerceamento e adestramento de sua humanidade. Guerra de forças ou julgamento

de ações? Sófocles demonstra em *Édipo-Rei* que o homem é sempre inferior a seu destino. Quanto a Bataille, parece dizer, no gênero baixo do obsceno, que os destinos são inferiores à deperdição da carne, sobretudo quando se assume que “o erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 1965, p. 23).

Não por acaso, pelo canto e pela dança, desaprendizado do falar e do andar, Nietzsche alerta para o fundo de audácia e de coragem que existe em toda presunção de transformação/de-formação. Sustenta, ainda, o filósofo que o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: “a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 1996, p. 31). Em Nietzsche é muito comum lermos associações da arte com a vida, ou a própria transferência da arte para a vida. De maneira que os limites entre arte e não-arte invariavelmente se (con)fundem em uma filosofia de viés trágico (dionisiaco). Por que não se poderia entender a vida como um gênero artístico? E por que, ao contrário, somos obrigados a perceber o trágico como um gênero? Lemelin reflete sobre isso, entendendo que

o trágico não é um gênero, como o conto ou a novela, nem um (arqui)gênero, como a tragédia, o drama, a epopéia (ou o romance) e o poema; é um (arqui)discurso, como o dramático, o épico ou o lírico, aqueles que podem se ajuntar a um (arqui)discurso cavalheiresco-romanesco (cortês) e um (arqui)discurso carnavalesco-grotesco (atrevido) [...]. Mas o trágico é também a essência do dramático, do épico e do lírico, mesmo do cômico, que são a existência (LEMELIN, 2012a; tradução nossa).

O elogio nietzschiano à embriaguez, capaz de devolver unidade ao homem e à natureza, e o lembrete de Lemelin sobre o trágico como (arqui)discurso, essência do existir mais que mero gênero dramático, ambas as iniciativas ajudam-nos a esclarecer a dimensão do trágico na *História do olho*.

O Narrador e Simone realizam orgias durante a maior parte da trama, perdendo-se em meio aos próprios gozos, como se estivessem o tempo todo à procura de um êxtase sexual jamais concretizável. Seria a mesma procura, pergunte-se, a que se refere Platão no *Banquete*, da eterna união dos dois sexos criados da cisão de um andrógino (PLATÃO, 2008)? Aludiria e tal o Narrador batailliano quando afirma que “os impulsos antagônicos que se apossaram de nós naquele dia se neutralizavam, deixando-nos cegos” (BATAILLE, 2003, p. 60)? Na verdade, Bataille não narra um erotismo pautado por revigorado platonismo. Não é da ordem de uma purificação a insaciabilidade narrada. Mas aproveita do filósofo grego o desenlace da história. Afinal, todo o diálogo de Platão pode ser visto, certamente com alguma indulgência

intelectual, como resultante de uma embriaguez, de um excesso mesmo orgiástico — este seria o motor do tragicômico banquete.

Ora, o que move os seres oriundos da divisão do andrógino é o desejo incomensurável de se unirem novamente. Essa agonia constituiria a essência mesma do trágico, a se ater à perspectiva de Lemelin:

na finitude a mais radical, o discurso trágico é agônico: natal e fatal; está no destino mesmo do homem - pelo menos do homem grego ou do homem a partir do homem grego - ser trágico; nesse sentido, o trágico é irreduzível ao dialético, à dialética do senhor e do escravo, à dialética da sucessão ou da salvação na parousia [*segunda vinda do Cristo*]. Está na essência mesma do discurso (trágico) ser esse evento angustiante e inquietante, ser evento (LEMELIN, 2012b, tradução nossa).

O discurso trágico, acontecimental por natureza (permita-se aqui o vocábulo filosófico), seria pois o discurso da própria existência. Na arqueologia nietzschiana, em trecho deveras batailliano, essa existência se descortina:

de todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre me afigurou ser (NIETZSCHE, 1996, p. 33).

Assim, facilmente se reconhecerá nas festas dionisíacas o espírito das *corridas* bataillianas. As “bestas mais selvagens da natureza”, de que fala Nietzsche, parecem particularmente vorazes no capítulo intitulado “Animais obscenos” de *História do olho*. Ainda que não participem efetivamente de uma orgia sexual, como aquela do capítulo “Armário normando”, são personagens de uma verdadeira orgia da violência admirável, aquela entre touro e toureiro. Seja como for, o fato de “o clamor aterrorizado da arena [coincidir] com o espasmo de Simone” (BATAILLE, 2003, p. 69) não faz senão traçar o trânsito insidioso entre as formas e os eventos. Tal coincidência emblematiza, no romance, toda “licença sexual” nos

sacrifícios da carne: as touradas estão carregadas do agônico, do inquietante, do angustiante. O sacrificado não é animal ou humano. Numa orgia ou numa tourada, todos estão envolvidos em “volúpia e crueldade” (Ibid.).

A lembrança da “salvação na parousia” logo nos remeteria à personagem “católica” de Don Aminado. O trágico não se reduziria à dialética da salvação, à espera por um Cristo salvador. Com o cristianismo, o evento da espera converte-se em pacificação da espera, pois a virtude está no próprio pacientar. Não há angústia nem agonia que não se veja por fim redimida. Por isso o trágico, na sua desenfreada inquietação, suplanta toda dialética da salvação. Não é à toa que o Narrador, *Sir Edmond* e *Simone* tenham irrompido em gargalhada ao perceberem a raiva e a triste condição de Aminado, caído ao chão, com o sexo exposto, dentro de sua própria igreja. A cena é conduzida como uma celebração dionisíaca. O padre “urrou tragicamente de prazer (...), berrando como um porco, cuspiu sua porra nas hóstias do cibório que Simone segurava sob ele enquanto o masturbava” (BATAILLE, 2003, p. 81). As metáforas e comparações trágicas geralmente são feitas por analogia a animais. Impõem ao homem uma condição de selvageria. Devolvem-no à natureza. O que parece imundo à civilização não passa de instinto na natureza. É comum a diversos animais aquilo que nos seria incesto, canibalismo, coprofagia, infanticídio; o parricídio que seria cometido sem querer por Édipo, “o mais infeliz dos homens”. Contudo, na Bíblia, o elemento mais antagonico, o diabo, aparecerá sob a forma de cobra, porco, cão. Sobre isto, escreve Lemelin:

como “lado nefasto (impuro) da religião”, a orgia (satanismo) – e o culto de Dionísio são dados à origem do satanismo, o diabo apenas guardando a animalidade por atributo (a cauda, que é também o sexo do pai, dirá Freud) – inverte a forma majestosa (pura) do mundo sagrado na sua forma maldita (impura) (LEMELIN, 2012b; tradução nossa).

O diabo é aquele, conquanto possua tanto o elemento apolíneo quanto o dionisíaco na condição de sua existência, rejeita sua integração. É feito da pureza, mas vive de e para a impureza. Razão porque, no fim dos tempos, o destino da trágica humanidade seja rever a junção destes dois elementos. Retornar ao Paraíso primevo. Segundo Nietzsche,

[...] a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral (NIETZSCHE, 1996, p. 129).

Perspectiva, diga-se, semelhante àquela do bíblico Armagedom, em que Deus restitui a aliança do Céu com os homens. O fim trágico cristão seria o fim do diabo. Bataille reconhecerá tal evento no orgasmo, na *pequena morte* que é o orgasmo — “o êxtase como ultrapassagem do horror e acordo com o excesso”, a volúpia sensual e o arrebatamento religioso (LEMELIN, 2012b). Um exorcismo. Para o autor em seus personagens.

Oráculo

História do olho foi escrito na primeira pessoa, sob o codinome de Lord Auch, o Senhor que se alivia na latrina, que assina o livro, mas não afirma tacitamente que este seria o nome também do Narrador. Raramente define a si mesmo, preferindo apenas descrever as ações e as emoções que ocorrem no presente. É Narrador da história, participa ativamente dela, mas é como se percorresse fantasmagoricamente os atos da própria vida. As sentenças iniciais do livro são o bastante para inscrever uma autoria e localizar a ação: “fui criado sozinho e, até onde me lembro, vivia angustiado pelas coisas do sexo. Tinha quase dezesseis anos quando conheci uma garota da minha idade, Simone, na praia de x” (BATAILLE, 2003, p. 23). Incógnita que deixa o Narrador e o leitor a cargo de sua imaginação. Bataille quer ser conciso, como se estivesse ávido, desde o princípio do texto, por deixar que o Narrador realize logo os seus obscuros desejos, ao mesmo tempo em que, enquanto escritor, quer logo se ver livre das descrições enfadonhas para realizar o seu ímpeto trágico. A força motora das ações é a angústia desmesurada, provavelmente sem origem conhecida — ou que se quer conhecer por meio da narrativa. Angústia “pelas coisas do sexo”, que também pode se traduzir na busca pelo prazer individual. Afirma Moraes (2003, p. 15) que “o mundo infantil da *História do olho* é decididamente egoísta e, como tal, fechado em si mesmo”. O Narrador pouco se preocupa com o mundo exterior, porque não há exterior na narração. Apenas um *ponto de vista* — uma história *do* olho, mais que propriamente uma história *sobre* sexo.

A narrativa parece continuar quando se inicia o capítulo “Reminiscências”, mas se percebe claramente que ela já está encerrada e Bataille abandona-se à difícil tarefa de falar sobre si mesmo ainda vinculado a uma estrutura literária. Moraes (2003, p. 9) argumenta que é “(...) um equivalente textual do fim do tratamento: trata-se de uma autobiografia, que propõe uma interpretação da narrativa, estabelecendo pontos de contato entre o imaginário imobilizado da novela e certas circunstâncias da vida e do autor”. O Narrador é filho de pai

sifilítico, um pai deixado para trás quando do avanço nazista sobre Reims. Portanto, uma história pessoal de perdas e abandonos. Um passado que vem à tona apenas para sucumbir diante da memória de sucessivos eventos catastróficos ou trágicos. Em *História do olho* não há o sentir, apenas o absurdo do visível. O absurdo de se ver “(...) na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina” (BATAILLE, 2003, p. 85) sendo explicado por um fato real: o seu pai, cego, urinando:

normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então 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 dos olhos ou dos ovos, a urina geralmente aparece (BATAILLE, 2003, p. 89).

Simone divide com esse Narrador os seus absurdos eróticos, extáticos mais que extáticos. São os únicos personagens a se deslocarem entre os espaços. Os demais parecem identificar o corpo ao local. Marcela com a escuridão da casa de saúde; Don Aminado com sua igreja; Sir Edmond, apesar de inglês, com a Espanha que adotou para suas licenciosidades. Apenas Simone e o Narrador não têm espaço onde se esconderem. Vivem como errantes, mesmo porque “(...) parecem habitar o mundo perverso e polimorfo das crianças, para quem nada é proibido” (MORAES, 2003, p. 14), mundo amoral que dispensa todas as fronteiras criadas pelo humano. Marcela e Don Aminado prendem-se ao espaço porque ainda mostram certa resignação diante da excessiva libertação. Sir Edmond é um observador-andarilho, cujos pés estão ainda fincados no fervor religioso e tradicionalismo familiar da Espanha. Marcela quer se casar; Don Aminado quer a punição divina. Casamento e punição não parecem afastados. Diante disso, percebemos como o interesse do livro reside nas peripécias pelas quais Narrador e Simone buscam transformar/transfigurar (desregrada liturgia laica) todo e qualquer objeto em ostensórios de seus desejos.

Mostrando-se coerente com os anseios de seus personagens, Bataille acompanha a agonia dos protagonistas com uma linguagem sem ornamentos, estrita. Os períodos curtos, diretos, não permitem ambiguidades. Não há excessos retóricos, ornamentos de estilo. Não seriam mesmo necessários diante dos excessos da narrativa. Em todo momento, termos chulos aparecem quase como normalidade da língua, tão dignos quanto qualquer outro de aparecerem numa obra antes erótica que pornográfica. “Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver” (p. 59). Não há aqui difemismo. O insultante parece fornecer à narrativa a sua fluidez, de certa maneira elegante, mesmo porque

não adula o *voyeur*, enquanto prossegue o seu curso inabalável. Apesar de todas as cenas baixas, horríveis ou enjoantes, Bataille ocupa-se apenas do relatar. Assim, palavras ofensivas tomam o lugar do empolado “saber endoxal”, no dizer de Barthes (1988, p. 250). Seu uso está intimamente ligado a um saber “burlesco, heteróclito” — um saber que destoa do natural, excêntrico, desvia-se das regras, da ortodoxia acadêmica e sua empáfia. É parte de uma operação de *escritura*, não de *escrevença*, para retomar célebre distinção barthesiana (Ibid., p. 251). Surpreende, arregala os olhos e arreganha a boca — arregalar e arreganhar são verbos que exprimem a abertura excessiva: dos olhos, no primeiro, e dos lábios, no segundo. Permite a invasão de um discurso dialético em mentes formadas para aceitar a monologia, flagrantemente minimizadas, apoucadas, diminuídas ao dividirem o saber (e as narrativas) em compartimentos (e gêneros) bem escalonados.

Enfim, a escritura refere o pueril, na indiferença à articulação adulta:

sua mãe surpreendeu nossa brincadeira, mas aquela mulher tão doce, embora tivesse uma vida exemplar, limitou-se na primeira vez a assistir à brincadeira sem dizer palavra, de modo que nós nem percebemos sua presença: acho que não conseguir abrir a boca, de tanto pavor (BATAILLE, 2003, p. 29).

Bataille flexibiliza, pois, nossa sensibilidade a outras formas (melhor dizendo, ao *informe*) por meio de palavras que deformam o discurso novelesco. Não é à toa que “Simone mijou em cima daquela senhora (...)” (p. 30), a sua própria mãe. O verbo *mijar* nesta cena alude ao saber batailliano, que é antes um *não-saber*. Despeja-se inteiriço, líquido, misturando-se com outros saberes digeridos, por cima de um saber ultrapassado, simbolizado pela mãe, que não consegue compreender o “atrito de códigos” e é obrigada a se desviar (“a velha desviou-se, olhando-nos com seus olhos tristes e com um ar tão desamparado que nos incitou a retomar as brincadeiras”). Barthes (1988, p. 251) esclarece que “o romance [de Bataille] é de fato uma *mathesis* trucada, a caminho de um *desvio* do saber. Esse atrito de códigos de origens diversas, de estilos diversos, é contrário à monologia do saber, que consagra os ‘especialistas’ e desdenha os polígrafos (os amadores)”. Por toda *História do olho*, vê-se o infante representar os amadores e superar os especialistas. Tal embate se dá por analogias, jogos de linguagem.

As metáforas são os principais tropos linguísticos usados em *História do olho* para expor as aventuras do Narrador e de Simone. Barthes reconhece duas: a do Olho e a das lágrimas. Do Olho, Barthes destaca a forma rotunda, a falta de um começo e a essencial brancura. Das lágrimas, ele discorre como “o modo de aparição do úmido”, que se dá em

várias ocasiões. Sobressaem-se, ainda, demais fluidez: a urina, o sangue e o espermatozoides, líquidos da constituição humana; e o leite e a gema do ovo, líquidos de origem não-humana — é preciso ter cuidado ao usar o termo “animal” na análise do texto batailliano. Em geral, nos lembra Barthes, “basta que, no campo meteorológico traçado por Bataille à guisa de arúspice, o Sol seja disco e depois globo para que sua luz escoe como um líquido (...)” (BARTHES, 2003, p. 122). Ou seja, tudo o que for levado ao conjunto de analogias ligadas a olho ou a lágrimas sofrerá efeito desta relação. O Sol, por exemplo, passará a ostentar uma “luminosidade mole”.

Além de tal recurso textual, facilmente identificável dentro da narrativa, percebe-se certo eufemismo em relação à morte. As mortes representam bruscos intervalos da história, sempre tratadas com distanciamento, com um afastamento quase negligente:

[...] pensei que, sendo a morte a única saída para minha ereção, uma vez mortos Simone e eu, o universo da nossa visão pessoal seria substituído por estrelas puras, realizando a frio o que me parecia ser o fim da minha devassidão, uma incandescência geométrica (coincidência, entre outras, da vida e da morte, do ser e do nada) e perfeitamente fulgurante (BATAILLE, 2003, p. 47).

A morte é vista, assim, como a solução para uma angústia (a ereção constante, o desejo insaciável), e teria o poder de substituir aquele mundo em que nada basta, o universo de uma visão pessoal, por um mundo de “estrelas puras”, metáfora que parece se referir ao mundo de Marcela. Tudo “a frio”, como um solavanco, um susto. Contudo, breve referência à esfericidade do olho em “incandescência geométrica” fará coincidir o ser com o nada. A existência e a inexistência, ou existência que leva à destruição da própria existência: “a insaciabilidade da devassidão teria como consequência lógica a desintegração dos objetos eróticos, incluindo os próprios personagens (...)” (MORAES, 2003, p. 18). Como que preso ao destino único que se apresenta (o erotismo automático, maquinal), ao Narrador resta a constatação, como que prevendo um trágico fim: “mas essas imagens permaneciam ligadas às contradições de um estado de esgotamento prolongado e de uma absurda rizeza do membro viril” (BATAILLE, 2003, p. 47).

Coro

Convoque-se, por fim, o olho contemporâneo. Mais precisamente, escolha diga-se um tanto arriscada, Jean-Luc Moulène, artista plástico francês, nome que ganha espaço no cenário artístico contemporâneo europeu.

A obra de Moulène é de temática e suporte diversificados. Destacam-se ali fotografias, onde ele empresta o “sagrado” altar das artes às impurezas da nudez, o mesmo que Bataille faz com a literatura. Pode-se dizer que ambos compartilham o mesmo afã de transgressão. Herdeiro das últimas vanguardas iconoclastas, no embalo das reprografias midiáticas, Moulène trabalha a necessária ultrapassagem das últimas barreiras da moralidade, no intuito de soltar os grilhões da arte das repressoras convenções sociais burguesas. Sufocado ao mesmo tempo por sua crítica e criatividade, Moulène é daqueles artistas para quem não só o olhar se volta para observar uma fotografia: automaticamente induz a processos dolorosos de reflexão, o que talvez permita aproximá-lo dos percursos heterodoxos de Bataille.

É preciso, de antemão, observar que as imagens de Jean-Luc Moulène, tanto “icônicas quanto documentárias”, trabalham com a ideia de *documento dialético*. A partir da noção benjaminiana de imagem dialética, o comentador esclarece:

um documento dialético seria uma obra de arte que adota a forma do documento e as estratégias do documentário, mas que, ao fazê-lo, questionasse simultaneamente – e conscientemente – seus códigos e convenções. Um documento dialético, então, é um objeto ambíguo que subscreve o paradoxo intrínseco do documento: é tanto um objeto de interesse em si mesmo, e ao mesmo tempo só está aí para atestar a existência de outra coisa. Este paradoxo, pode-se argumentar, ainda abre um leque de oposições produtivas que o documento dialético emprega: neutralidade e envolvimento, transparência e opacidade, arte e não-arte. (BERREBI, 2007, p. 2, tradução nossa).

Portanto, o documento dialético é o trabalho de arte perfeito para a crítica. Não a tendenciosa, mas a crítica descontente, aquela que investiga, antes da ordem vigente, o próprio cerne da ordenação e que, ao final, conduz à total revisão da disposição normal das coisas por meio da destruição lógica de suas bases. Tudo não passa, porém, de um simples passo para trás. É nesse tocante que o artista plástico e Bataille se comunicam: “a simplicidade reconhecida do documento parece [...] ser o resultado de uma estratégia deliberada, uma cobertura para fazer uma obra de arte que desafia a definição clássica dada no texto” (BERREBI, 2007, p. 5, tradução nossa). Isso não parece tão distante, complementa Berrebi, do que Denis Hollier chama, no prefácio à reedição em fac-símile de *Documents*, a revista dirigida por Bataille entre 1929 e 1930, de sua deliberada posição “antiestética”, notadamente pela escolha em rebaixar os motivos do cultural ao nível dos documentos.

A esquivia da estética (em favor do estésico, digamos), tanto em Bataille quanto em Jean-Luc Moulène, representam a busca por uma arte que seja, como documento,

questionadora da realidade, da razão, dos pudores, dos valores; e a busca por um documento que seja, como arte, responsável por criticar o próprio fazer artístico. Sem a ansiedade da resposta nem o medo de ver o trabalho se desfazer enquanto escava o próprio solo. Apenas com a angústia do percurso, do devir.

Heras e Jocastas

Gostaríamos de destacar uma exposição de Jean-Luc Moulène para rapidamente argumentar acerca de suas relações com a tragédia batailliana. *Les filles d'Amsterdam* foi exibida de 15 de março a 22 de maio de 2005 no Jeu de Paume de Paris. São treze retratos de prostitutas, que estão nuas diante do observador, sentadas, deixando à mostra suas genitálias, escancaradas na proporção inversa do fechamento do semblante. Eloquência do sexo banalizado. Rebaixamento da cabeça. Operação, diga-se, eminentemente batailliana. Celine Masson (2006, p. 92) afirma que “as imagens são planas, sem profundidade, sem dramaticidade, figuram um corpo-objeto esgotado de seu desejo”. Um excessivo realismo do corpo oferecido lembraria como o Narrador de *História do olho* expõe o corpo das imundas orgias. Afinal, como lembra Moraes (2003, p. 14), a novela de Bataille “insiste em se manter, ao longo de todo o texto, no plano da maior objetividade. Tudo é dito de forma direta, com uma clareza que raramente cede a enunciados esquivos”. A forma direta do dizer no escritor equivale à forma direta do mostrar no fotógrafo. Sem falar que em ambos se insinua um olhar que perde os vínculos tradicionais com a cabeça — concebida, lembre-se, pela tradição platônica como “ideal da forma”.

A luz, fator imprescindível da fotografia, parece em Moulène acessória. Percebem-se dois focos: “a imagem, por sua bifocalidade (rostro/sexo), é tensionada e carregada, aberta ao excesso pela aparição do que deveria ter permanecido oculto (o sexo), mas, ao mesmo tempo, esse demasiado aberto do sexo não mais concede a distância necessária à imagem para ser uma imagem, (...) um corpo de morte iminente” (MASSON, 2006, p. 92).

Perguntamo-nos, por fim: após a leitura de *História do olho*, o que restaria de encantamento, de atração sensual, ou mesmo de beleza, perante o sexo animalesco de Simone, do Narrador e de todos os outros parceiros que se apresentaram? Não há resposta melhor a tal dúvida que as prostitutas de Moulène, para quem o sexo deixou há muito de ser carícia para constituir mercadoria de entretenimento trocada por dinheiro. Resta a imagem de um corpo de “morte iminente”, a excessiva exposição do órgão escondido — o “íntimo”. Sem intimidade, não há interdito.

Lemelin (2012) lembra que “o interdito dá valor, um valor sexual ou erótico, ao objeto do interdito”. Nesse sentido, a procura nas garotas de Amsterdam pelo interdito certamente não assegura estimar o valor da oferta excessiva. É preciso repensar ainda o “estar-vendo”, pois a exposição, ressalta Masson, interroga o devir da imagem e do corpo em nossa sociedade. “É o estatuto da representação que é também trabalhado, portanto, à imagem do enigma do visível e do não visível, do escondido e do exposto” (MASSON, 2006, p. 92). O destino, como quisemos demonstrar aqui, é trágico. E, a considerar o que nos diz Lemelin (2012b), “a tragédia não é a en-cenação (ou o ob-ceno) da ansiedade da razão, mas da angústia da paixão”.

Moulène e Bataille seriam mesmo tão objetivos, a-sentimentais, a ponto de não dramatizarem tanto a si quanto a seus personagens? Estamos no produtivo terreno das artes, onde a imaginação jamais se descarta e a paixão presta-se como combustível para impulsionar a criatividade. Ainda que questionável, o destino provém de escolhas, feitas a rigor de ansiedade e de angústia, mas também de paixões. Mesmo se ausentando, Bataille fez as dele, Simone e o Narrador as fizeram, e mesmo Édipo. É condição necessária à sanidade. E é quando a rígida crueza formal amolece. Informalidade pela qual se espera que o leitor e o observador façam as suas e não se prendam às conveniências da forma.

*

CRISTIANO ALEXANDRIA DE OLIVEIRA

Graduado em Letras e graduando em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Bolsista subvencionado pela Fundação de Apoio à Unifesp (Fap-Unifesp).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 119-128.

_____. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *L'érotisme*. Paris: 10/18, 1965.

BERREBI, Sophie. Jean-Luc Moulène's Dialectical Documents. In: Papers of Surrealism: the use-value of documents, 7a. ed., 2007. Disponível em: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Berrebi.pdf>. Acesso em 14 jul. 2012.

MASSON, Celine. Dionysos. La déchirure et l'excès. L'image perverse. In: Cliniques méditerranéennes. Marselha, França, v. 2, n. 74, p. 89-101, 2006. Disponível em: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CM_074_0089. Acesso em 16 jul. 2012.

MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 7-20.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEMELIN, Jean-Marc. Le Discours Tragique. Disponível em: <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/discours1.htm#resume>. Acesso em 19 de julho de 2012.

_____. L'expérience ou l'événement tragique. Disponível em: <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/EVENEMENT.html>. Acesso em 19 de jul. 2012.

PLATÃO. "Apologia de Sócrates". In: *Banquete*: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2008.