

Eduardo Jorge de Oliveira

**INVENTAR UMA PELE PARA TUDO**

Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais

(Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)

Belo Horizonte  
2014

Eduardo Jorge de Oliveira

## **INVENTAR UMA PELE PARA TUDO**

Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais

(Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Literatura Comparada, em regime de cotutela com a École Normale Supérieure – ENS (Paris).

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientadores: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Ester Maciel  
de Oliveira Borges (UFMG)  
Prof. Dr. Dominique Lestel  
(ENS)

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 2014



Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B328.Yo-i Oliveira, Eduardo Jorge de.  
Inventar uma pele para tudo [manuscrito] : texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille) / Eduardo Jorge de Oliveira. – 2014.  
353 f., enc.: il.fots. (color)  
Orientadora: Maria Ester Maciel.  
Coorientador: Dominique Lestel.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de pesquisa: Literaturas e Políticas do Contemporâneo.  
Trabalho desenvolvido em cotutela com a École Normale Supérieure (Paris)  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 338-353.

1. Ramos, Nuno, 1960- – Teses. 2. Bataille, Georges, 1897-1962 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Animais na literatura – Teses. 4. Pele – Teses. 5. Figura humana na literatura – Teses. 6. Literatura – Estética – Teses. 7. Filosofia moderna – Séc. XXI – Teses. 8. Arte – Teses. 9. Plasticidade – Teses. I. Maciel, Maria Ester, 1963- II. Lestel, Dominique. III Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. École Normale Supérieure (Paris). V. Título.

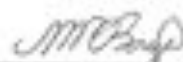
CDD

Tese intitulada "Tentando uma pele para todos": tentativas de animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), de autoria do Doutorando EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



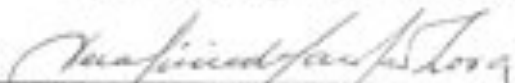
Prof. Dra. Marif Ester Maciel de Oliveira Borges - FALÉ/UFMG - Orientadora



Prof. Dra. Márcia Maria Valle Arbex (Presidente) - FALÉ/UFMG



Prof. Dr. Dominique Lestel - École Normale Supérieure



Prof. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALÉ/UFMG



Prof. Dr. André Melo Mendes - FAFICH/UFMG



Prof. Dra. Verônica Antonine Stigger - Fundação Armando Álvares Penteado



Sra. Dra. Ana Martins Marques



Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 4 de abril de 2014.

## **AGRADECIMENTOS**

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta Pesquisa.

### **Aos orientadores:**

Maria Ester Maciel e Dominique Lestel, pela presença e pelo espaço de invenção.

### **Aos professores e pesquisadores:**

Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa), Vera Casa Nova, Márcia Arbex, Olimar Flores Júnior, César Guimarães, Wander Melo Miranda (UFMG), Eduardo Sterzi (Unicamp), Veronica Stigger (FAAP), Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ), Davi Pessoa (UERJ), Manoel Ricardo de Lima (Unirio), Paloma Vidal (Unifesp), Luiz Augusto Contador Borges, Júlio Castañon Guimarães (FCRB - RJ), Maria Elisa Rodrigues Moreira, Charles Martin-Freville, Anna-Katharina Laboissi, Anne Simon (EHESS), Jean François Louette (Paris IV), Christelle Reggiani (Université Lille 3), Liliane Meffre, Muriel Pic (Université Nauchâtel), Raúl Antelo (UFSC), Gabriel Giorgi (NYU).

A Guillaume Fau (BnF).

A Nuno Ramos e sua assistente Bianca Azevedo (pela disponibilidade e pelo envio das imagens).

A Marion Ah-Muck, Viviana Méndez, Pedro Araya, Isabelle Gaudefroy, Virna Teixeira, Pablo Lobato, Júlia Panadés, Marcelino Peixoto, Cathy Maccionni, Ségolène Gignard, Hellen Guareschi, Lea Monteix, Danielle Almeida, Lô Leclerq.

A Laura Cohen, Júlia Arantes, Carolina Vieira, Diego Vinhas, Davis Diniz, Marília Carvalho, Geneviève Houdent, Matthieu Somon, Astrid Verspieren e Carolina Ariza.

*À memória de Zilma, minha avó.*

*É a civilização moderna, essa civilização sem Deus, que obriga os homens a dar muita importância à própria pele. Agora, apenas a pele é aquilo que tem importância. Sem dúvida, de tangível, de inegável, existe somente a pele. É a única coisa que possuímos. Tudo é feito de pele humana.*

Curzio Malaparte, *La pelle*.<sup>1</sup>

*Inventar uma pele para tudo.*

Nuno Ramos, *Cujo*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MALAPARTE, Curzio. *La pelle*. Firenze: Vallecchi Editore, 1977, p. 180-181. Tradução Davi Pessoa. Todas as traduções de obras citadas a partir do original são de minha autoria, salvo quando indicado. “É la civiltà moderna, questa civiltà senza Dio, che obbliga gli uomini a dare una tale importanza alla propria pelle. Non c’è che la pelle che conta, ormai. Di sicuro, di tangibile, d’innegabile, non c’è che la pelle. È la sola cosa che possediamo. / Tutto è fatto di pelle umana.”

<sup>2</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 19.



## RESUMO

A partir de uma reflexão sobre a pele, este estudo aborda a aparência, a anatomia, os abatedouros e a animalidade na literatura e nas artes visuais. Seu horizonte teórico compreende uma pesquisa transdisciplinar entre a literatura, as artes visuais e a filosofia contemporânea. No que concerne ao aspecto das migrações de conceitos entre distintas áreas, nosso ponto de partida é o pensamento heterogêneo de Georges Bataille. Ao lado desse aspecto, estudamos o conceito de autoapresentação (*Selbstdartellung*) do zoólogo suíço Adolf Portmann, em *La forme animale (Die Tiergestalt)* (1948, traduzido ao francês em 1961). Portmann enfatiza a forma animal pelo que ela tem de visível. Assim, discutimos a questão da forma e dos seus dispêndios. Antes, entre 1929 e 1930, Bataille publicou artigos e verbetes na revista *Documents* (que são de grande contribuição para pensarmos a animalidade, da *figura humana ao informe*). Esse último termo possui um valor operatório para pensarmos a animalidade. Seja na revista *Documents*, seja em *Les larmes d'Éros*, existe uma forma de criar as idas e vindas da animalidade. Seguindo textos em que a animalidade é discutida (*Théorie de la religion, Lascaux ou la naissance de l'art, l'Histoire de l'érotisme*), Georges Bataille pensou o homem no limite da vida animal, descrevendo suas ligações com o erotismo, o dispêndio e os limites do útil. A animalidade, enfim, torna-se um modo e uma forma de evidenciar as plasticidades ao expor os corpos na cena dos viventes. Isso implica em um efeito visual que produz a sensação de uma presença dos animais em algumas obras, isto é, nas suas texturas, apresentações e representações. A pele, por fim, ao longo das distinções entre os homens e os animais, foi arrancada, aberta, cortada até que, para *ser vista*, origina diversas *texturas da animalidade*. Assim, de giro em giro, discutiremos esses aspectos na obra plástica e literária de Nuno Ramos.

**Palavras-chave:** Pele, Animalidade, Plasticidade, Georges Bataille, Nuno Ramos

## RÉSUMÉ

Depuis une réflexion sur la peau, cette étude aborde l'apparence, l'anatomie, l'abattoir et de l'animalité elle-même dans la littérature et dans les arts visuels. Son horizon théorique comprend une recherche transdisciplinaire entre la philosophie contemporaine, la littérature et les arts visuels. En ce que concerne aux migrations de concepts parmi les plus distincts domaines, on suit par la voie de la pensée hétérogène de Georges Bataille. À son côté, on étudie le concept d'auto-présentation (*Selbstdartellung*) du zoologiste suisse Adolf Portmann, autour de *La forme animale (Die Tiergestalt)*, de 1948 (Traduit au français en 1961). Portmann met l'accent sur la forme animale en ce qu'elle a de visible. C'est dans cette dynamique on discute la question de la forme et de ses dépenses. Quelques années avant, en 1929 et 1930, Bataille a publié des articles et des entrées dans la revue *Documents*, dont on pense l'animalité de la *figure humaine* jusqu'au *informe*. Ce dernier terme a une valeur opératoire important pour penser l'animalité. Tantôt dans la revue *Documents*, tantôt dans *Les larmes d'Éros*, on trouve des façons de créer les allers retours de l'animalité. Dans ce contexte nous discutons des aspects de l'animalité dans *Théorie de la religion*, *Lascaux ou la naissance de l'art*, *l'Histoire de l'érotisme* dont Bataille a mis l'homme à l'épreuve de la vie animal, sous les mailles de l'érotisme, de la dépense, et puis des limites de l'utile. L'animalité devient donc un mode et une forme de montrer sa plasticité, en mettant les corps dans la scène des vivants. Cela implique à des effets qui altere les sens de la présence animale dans quelques œuvres dans ces textures, représentations et les présentations elle-même. Parmi les distinctions entre les hommes et les animaux, la peau a été arrachée, ouverte, coupée jusqu'au point d'*être vue*, en faisant des *textures de l'animalité*. Finalement, de tour en tour, nous discutons ces aspects dans l'œuvre plastique et littéraire de Nuno Ramos.

**Mots-clés:** Peau, Animalité, Plasticité, Georges Bataille, Nuno Ramos

## ABSTRACT

From a reflection about the skin, this study approaches appearance, anatomy, the slaughterhouses and animality in the literature and visual arts. Its theoretical horizon comprises an transdisciplinary research that holds literature, visual arts and contemporary philosophy. Regarding the aspects of migration of concepts between distinct areas our starting point is Georges Bataille's heterogeneous thinking. Besides this aspect we have studied the self-representation (*Selbstdartellung*) of the Swiss zoologist, Adolf Portmann, in *La forme animale (Die Tiergestalt)* (1948, translated do French in 1961). Portmann emphasizes the animal form for what it visible in it. Thus, we discuss the form matter and its expenditures. Before, between 1929 and 1930, Bataille published articles and entries in the *Documents* magazine (that are of great assistance for us to think about animality, from the *human figure* to the *formless*). This last term has an operational value regarding animality. Whether in *Documents* magazine, or in *Les larmes d'Éros* there is a way of creating comings and goings of animality. Pursuing the texts in which animality is approached (*Théorie de la religion, Lascaux ou la naissance de l'art, l'Histoire de l'érotisme*), Georges Bataille thought of man in the limit of animal life, describing his connections with eroticism, the outlays and the limits of useful. The animality, ultimately, becomes a way and a form to highlight the plasticities by exposing the bodies in the livings' scenario. That implies a visual effect that gives the feeling of a presence of the animal in some of the works, namely in their textures, presentations and representations. The skin, lastly, along its distinctions between men and animals, was torn, opened, cut until, in order to *be seen*, originates various *textures of animality*. Thus, from spin to spin we'll discuss these aspects in the Nuno Ramos' literary and art work.

**Keywords:** Skin, Animality, Plasticity, Georges Bataille, Nuno Ramos

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>O globo da morte de tudo</i> (detalhe), Nuno Ramos	p. 20
Figura 2 - <i>O globo da morte de tudo</i>	p. 21
Figura 3 - <i>Morte das casas</i> , Nuno Ramos	p. 26
Figura 4 - <i>Morte das casas</i>	p. 27
Figura 5 - <i>ai, pareciam eternas!</i> , Nuno Ramos	p. 29
Figura 6 - <i>ai, pareciam eternas!</i>	p. 31
Figura 7 - Fotografia para o verbete “Bouche”, J.-A. Boiffard	p. 59
Figura 8 - <i>Lucrécia</i> , Lucas Cranach	p. 91
Figura 9 - <i>A serra</i> , Lucas Cranach	p. 91
Figura 10 - <i>L’ange anatomique</i> , Gautier d’Agoty	p. 98
Figura 11 - <i>Junco</i> , Nuno Ramos	p. 119
Figura 12 - <i>The theatrum anatomicum in Leiden</i> , Bartholomeus Dolendo	p. 129
Figura 13 - <i>A lição de anatomia do Dr. Tulp</i> , Rembrandt	p. 130
Figura 14 - <i>O boi escorchado</i> , Rembrandt	p. 132
Figura 15 - <i>Rabbit</i> , Louise Bourgeois	p. 154
Figura 16 - <i>Como explicar quadros a uma lebre morta</i> , Joseph Beuys	p. 156
Figura 17 - <i>Monólogo para um cachorro morto</i> (detalhe), Nuno Ramos	p. 175
Figura 18 - <i>Monólogo para um cachorro morto</i>	p. 175
Figura 19 - <i>Série Verme Anjo</i> , Nuno Ramos	p. 179
Figura 20 - <i>Abatedouros</i> do Parque da Villete, Eli Lotar	p. 181
Figura 21 - <i>Pele I</i> , Nuno Ramos	p. 183
Figura 22 - <i>Situação T/T 1</i> (Parte 2), Artur Barrio	p. 184
Figura 23 - <i>III</i> , Nuno Ramos	p. 186
Figura 24 - <i>Pele III</i> , Nuno Ramos	p. 192
Figura 25 - <i>Caixas de areia</i> , Nuno Ramos	p. 269
Figura 26 - <i>Craca</i> , Nuno Ramos	p. 271
Figura 27 - <i>Craca</i> (detalhe), Nuno Ramos	p. 273
Figura 28 - <i>Craca</i> (processo)	p. 277
Figura 29 - <i>Bandeira branca</i> , Nuno Ramos	p. 321
Figura 30 - Chaminé de Usina, revista <i>Documents</i>	p. 321
Figura 31 - <i>Aranha</i> , Nuno Ramos	p. 324

## SUMÁRIO

<b>ABERTURAS</b>	p. 12
<b>1 PRIMEIRO GIRO: NO INÍCIO ERA A MORTE</b>	p. 18
1.1 O erotismo à prova da economia restrita: <i>O globo da morte de tudo</i>	p. 19
1.2 Entre a chuva e o chamado do chão: <i>Morte das casas</i>	p. 23
1.3 <i>ai, pareciam eternas (3 lamas)</i>	p. 29
1.4 O princípio da morte pelo molde: a pele e a animalidade	p. 32
<b>2 A, DE APARÊNCIA</b>	p. 36
2.1 Acidente, aparência	p. 37
2.2 Uma pele para todas as coisas	p. 50
2.3 Dispêndios da aparência	p. 54
2.3.1 <i>Um falso estudo como parêntese: o Nietzsche de Pierre Klossowski</i>	p. 61
2.3.2 <i>A mentira poética como parêntese: o Hegel de Alexandre Kojève, a animalidade de Bataille</i>	p. 63
<b>3 A HISTÓRIA EM CADA LÁGRIMA</b>	p. 76
3.1 A lágrima: detalhe da história	p. 77
3.2 As quedas da imagem: descontinuidades do erotismo	p. 87
3.3 A distância da redenção: o animal na pele do anjo	p. 93
<b>4 SEGUNDO GIRO: REGRAS PARA A DIREÇÃO DO CORPO</b>	p. 108
4.1 Devolver a pele enrugada	p. 109
4.2 Um tronco, um cachorro morto: vizinhança pela semelhança	p. 114
4.3 Sobre a pele: poeira e sabão	p. 119
<b>5 A, DE ANATOMIA</b>	p. 126
5.1 Lições de anatomia e atlas anatômicos: a pele como um signo de corte	p. 127
5.2 No entanto, o sangue escorre	p. 138
<b>6 DO ÓRGÃO DE APARIÇÃO: PELES VISÍVEIS E INVISÍVEIS</b>	p. 147
6.1 O conhecimento pelo exterior	p. 148
6.2 A animalidade: superfície e simulacro	p. 163
<b>7 TERCEIRO GIRO: NA PELE DE UM CACHORRO MORTO</b>	p. 172
7.1 Poesia ( <i>pausa</i> ), entre nós dois	p. 173
7.2 O verme, o anjo, o tronco: traços do apodrecimento	p. 175
7.3 A pele e o jogo das transposições	p. 181
<b>8 A, DE ABATEDOURO</b>	p. 194
8.1 Pergunte ao açougueiro	p. 195
8.2 Histórias de abatedouros	p. 201
8.3 A dinâmica Abatedouro-Museu: sangue, arte e cultura	p. 208
8.4 Mentiras parciais: o animal e a rota de fuga da anatomia	p. 226
8.5 Uma anatomia escandalosa	p. 229

<b>9 MANCHAS NA PELE, LINGUAGEM</b>	p. 243
9.1 Epifania: aparições, clarões	p. 244
9.2 Epifanias: do globo ao círculo	p. 247
9.3 Matéria <i>ou</i> linguagem?	p. 251
9.4 Plasticidade <i>e</i> animalidade	p. 255
<b>10 QUARTO GIRO: A PELE-AREIA, A PELE-PERGAMINHO</b>	p. 265
10.1 A pele aberta, a pele arrancada	p. 266
10.2 Animal, palavra fantasma	p. 275
<b>11 A, DE ANIMALIDADE</b>	p. 282
11.1 Sob as regras da terra: o vaivém dos animais	p. 283
11.2 Os limites do outro: interanimalidade e hospitalidade	p. 292
11.3 O animal como partitura e a partilha impossível da animalidade	p. 303
11.4 A animalidade e a flexão das formas entre o corpo e a linguagem	p. 308
11.5 Os animais e seus escritores, os escritores e seus animais	p. 320
<b>12 FECHAR O CÍRCULO: RETORNOS</b>	p. 333
<b>REFERÊNCIAS</b>	p. 338

## ABERTURAS

*A ciência pode então nascer do fantasma.*<sup>1</sup>  
Roland Barthes, *Leçon*.

Foi a propósito de Jules Michelet que Roland Barthes afirmou que a História tornou-se a história do lugar fantasmático por excelência, a saber, do corpo humano.<sup>2</sup> Em *Comment vivre ensemble*, Barthes vale-se da imagem do fantasma para falar de um retorno de desejos, de imagens que se procuram sobre nós mesmos. Tais imagens participam de uma busca que, por vezes, acontece ao longo de toda uma vida, chegando até a cristalizar-se em algumas palavras.<sup>3</sup> Assumindo esse lugar, esta pesquisa tem suas origens e um recorte que participa desses fantasmas. Estas breves linhas ligam-se diretamente ao estudo apresentado a partir de fantasmas, de desejos que oscilam entre textos e imagens; de imagens e de textos que trabalham entre si em um determinado corpo até que chega o momento em que elas se tornam indiscerníveis da razão que as guia pelos seus aspectos materiais.

A *pele* é o ponto de partida do nosso percurso; ela é nosso impulso imediato na força propositiva das palavras de Nuno Ramos, quando o artista afirma categoricamente em seu primeiro livro, *Cujo*, que é preciso “inventar uma pele para tudo”. Essa frase, impressa em 1993, mantém a força de um procedimento que acompanha toda a produção do artista na sua incursão por tegumentos, dermes, camadas, materiais precários e viscosos, textos, enfim, superfícies dotadas de texturas, cuja força orgânica merece ser discutida nos limites do excesso. Nesses limites encontramos obras que resistem sob a forma de projetos, isto é, que permanecem naquilo que não foi realizado. Em um dos projetos publicados pelo artista em 2007, no livro *Ensaio geral*, “De giro em giro”, encontramos um subtítulo que ilumina toda nossa incursão em Georges Bataille: *A parte maldita*. Nesse caso, optamos por incorporar o procedimento artístico que implica no movimento em 360°, proporcionando um movimento contínuo, um *travelling*, à estrutura da pesquisa, como modo de enfatizar a força circular do retorno do que também foi considerado a parte maldita do homem, isto é, a animalidade. É sobretudo por movimentos circulares que Nuno Ramos está presente neste estudo.

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p. 44. “La science peut donc naître du fantasme”.

<sup>2</sup> “A História é, no fim das contas, a história do lugar fantástico por excelência, a saber, do corpo humano” (BARTHES, *Leçon*, p. 43). “L’Histoire, c’est en fin de compte l’histoire du lieu fantasmatique par excellence, à savoir le corps humain”.

<sup>3</sup> “Um fantasma (pelo menos eu chamo assim): um retorno de desejos, de imagens que circulam, procurando-se em você, às vezes, toda uma vida, e com frequência cristalizam-se através de uma palavra” (BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Paris: Seuil/ IMEC, 2002. p. 36-37). “Un fantasme (ce que du moins j’appelle ainsi): un retour de désirs, d’images, qui rôdent, se cherchent en vous, parfois toute une vie, et souvent ne se cristallisent qu’à travers un mot”.

Movimentos que produzem peles nas quais encontramos o que nos interessa diretamente, as texturas da animalidade.

Assim, perguntamo-nos em que se apoia a invenção de uma pele. Inventar uma pele é um exercício minucioso, uma prática paciente. Minucioso porque requer uma atenção reticular para sua aparência, seus acidentes, enfim, suas texturas. Paciente porque é preciso manter um lento exercício de observação, inclusive para mudanças imperceptíveis que ocorrem na pele, pois, nesse sentido, a metáfora da troca completa da pele, presente sobretudo em algumas espécies animais, se contrapõe ao estado da fanerologia da nossa pele, que está sempre em mutação, de modo praticamente imperceptível, sob o efeito de uma continuidade. Fâneros possuem um étimo grego (φανερός) que demarca a aparição de elementos na superfície do corpo sob a forma dos dentes, dos pelos, das unhas, das manchas, mas também daquilo que é imperceptível, das pequenas e minúsculas partes da pele que compõem uma poeira de células que desaparece por já ter exercido seu papel de nutrição do organismo. Elas se perdem enquanto dormimos, misturam-se à poeira e a outras perdas de peles ao longo do dia, prosseguindo em mudança, mesmo quando observamos uma imagem ou nos dedicamos a ler uma narrativa ou um poema. Ao longo dos anos, ela muda nossa imagem dada ao mundo, enfim, altera nossa aparência. Inventar uma pele, nesse sentido, pode ser a rememoração de parte das peles perdidas, como quem busca uma imagem de si já desaparecida e que nenhum espelho será capaz de devolver como reflexo. Esse corpo imperceptível se perde em nome da continuidade de uma pele, da unidade de um corpo. Adolf Portmann nos convoca para buscarmos os fâneros em um horizonte mais ampliado, suscetível de integrá-los.

Essa invenção nutre um aspecto ficcional, relacionando-se à prospecção de uma pele futura, na qual boa parte das vezes nos lançamos sob os auspícios de projetos veiculados aos nossos desejos. Projetos que conduzem nossa pele atual pelas emoções e pelos afetos, pela suspensão do pensamento no riso ou nas lágrimas. A pele, nesse sentido, atua como um signo erótico. Ela pode ser fruto do que não se controla, de acidentes, de uma ecologia que ultrapassa os limites do corpo na economia restrita, composta por dobras, rugas, eczemas, feridas, manchas, má-formações que a linguagem mantém sob o signo do horror, do grito, do descontrole, do descontínuo, da morte. Todas essas peles se movimentam sob a aparência de uma pele em relação à qual nutrimos, por vezes, a ideia de que seja única, diante da qual cumprimos diariamente o ciclo de narrá-la para, assim, mantermo-nos protegidos sob uma identidade. No espaço literário, a pele apresenta sua potência heterogênea sob diversas formas, como se sobre ela imprimíssemos estilos, modos e formas de vida. É aqui que Nuno Ramos parece nos enganar; afinal, ao invés de inventar uma pele para todas as coisas,



inventamos peles para cada coisa, para cada vivente, porque queremos afirmar uma *cissiparidade*,<sup>4</sup> porque a pele marca uma separação. Assim, investimos nosso olhar na variedade de texturas, inclusive na diferença de cada pele que, por si só, é temporária.

Como artista plástico, Nuno Ramos aprende com a matéria que a pele possui texturas heterogêneas, fato registrado em diversas experiências textuais de *Cujo*. Como escritor, a paciência de observar procedimentos plásticos converte-se em uma forma de ler as manchas na pele pela *semelhança*, a ponto de avizinhá-las com a linguagem, tensionando-a, por exemplo, com uma simples vírgula, como Nuno Ramos faz com uma de suas narrativas de *Ó*, de 2008, “Manchas na pele, linguagem”. Uma vez que tais manchas se proliferam na linguagem, pela pele das palavras, cabe a nós evocar o procedimento de Georges Bataille, que utilizou o hífen para o termo *não-saber*. Esse é um procedimento indireto que cria espaço para expor as alterações do corpo pelas formas da linguagem. A animalidade, a partir de Bataille, torna-se uma operação crítica para a leitura das metamorfoses do corpo, bem como da troca, nunca equivalente, entre homens e animais. Essa troca não é igual pois, na literatura e nas artes visuais, o animal chega à linguagem pelas suas próprias falhas, pelos seus furos, e isso acontece em diversos níveis.

Observando as texturas dessas peles inventadas, criamos a nossa pele, mais precisamente a pele do nosso pensamento. Em um primeiro sentido, este estudo representa a metáfora de uma mudança literal de pele, que o percurso da pesquisa assim exigiu. Nesse ponto, o trabalho aqui apresentado pode ser lido como uma pele antiga, uma pele-pergamino, importante e necessária para uma nova pele. Todavia, essa mudança imprime suas dobras e suas marcas na pele atual, na qual constatamos que existem outras dobras, rugas, imperfeições e acidentes. Com essa pele delimitamos o corpo deste estudo. Com isso, reconhecemos seus limites. Diante de tais limites, este trabalho colabora para o mapeamento das discussões sobre a animalidade, precisamente no seu contato e na sua fricção entre a literatura e as artes visuais.

A animalidade apreende da pele uma oscilação física do tegumento que forma uma unidade com texturas localizadas, o que é determinante para uma *aparência*, etapa inicial para uma investigação das texturas da animalidade. Isso justifica a presença de textos do zoólogo suíço Adolf Portmann, mais precisamente quanto ao que ele escreveu sobre a *Tiergestalt* (forma animal). A entrada do pensamento de Portmann em um estudo com horizonte literário e filosófico acontece a partir de um ensaio de Marielle Macé, em que ela

---

<sup>4</sup> BATAILLE, Georges. *La Scissiparité. Romans et récits*. Paris: Gallimard, 2004.

busca compreender o que chamamos de migração de conceitos exteriores ao objeto literário, que são, por fim, apreendidos e rearticulados por ele no espaço do não-saber. Ao lado da *Tiergestalt*, de Portmann, encontramos a contribuição do pensamento de Jacob von Uexküll quanto aos modos de vida. Nessa aquisição dos modos e das formas de vida em relação aos “fraseados do vivente”, Georges Bataille proporciona uma leitura prolífica pelo seu horizonte teórico do dispêndio, do erotismo e, sobretudo, da própria animalidade. Seus escritos literários, híbridos nos limites da filosofia e da antropologia, buscam esgotar um Saber Absoluto (Hegel) para fazer da literatura o lugar da irresponsabilidade e do não-saber, espaço da animalidade por excelência. A animalidade nos posiciona de modo distinto diante das imagens, fazendo da aparência um aspecto importante para a cena dos viventes, da qual participamos com o ponto de vista humano, cada vez mais discutível sob uma homogeneidade antropocêntrica preponderante.

A partir da aparência, se olharmos com atenção as próprias malhas da pele, perceberemos uma unidade ilusória dos corpos que se propaga. Observando minuciosamente, somos capazes de perder a pele no seu próprio detalhe; enfim, trata-se de entrar em cada uma das citações buscando nela o sentido de uma fibra que sustenta um organismo vivente. A animalidade, neste estudo, apresenta o animal que ocupa o lugar de um fantasma, isto é, um animal como um fantasma do homem, um animal como um fantasma do animal, um animal como um fantasma do seu meio, enfim, um animal como um fantasma da linguagem, porque ele existe em sua ilusória unidade: *animal*. Em *L’animalité*, Dominique Lestel explica que a animalidade é um espaço de sentido entre o homem e o animal, antes mesmo que ele se constitua como um espaço físico ou geográfico. Com esse estudo, acrescentamos nesse espaço toda uma economia do *absens* (vindo do *absum* do latim, isto é, *estar a uma tal distância*) e do *non-sens* para entender que nossa parte animal é constantemente reinventada no espaço literário, possuindo distintas operações em suas plasticidades. Por esse aspecto, ela compreende uma pele que pode ser aberta de várias formas e até inúmeras vezes, como algumas aberturas realizadas nesse estudo a partir da própria letra A (aparência, anatomia, abatedouro, animalidade).

Existe uma abertura literal da pele quando passamos da aparência à anatomia. Chegamos a ela justamente por uma imagem do século XVI, retirada de um atlas anatômico de Gautier d’Agoty e utilizada por Georges Bataille em *Les larmes d’Éros*, último livro preparado pelo autor, entre 1959 e 1961. Assim, o primeiro limite para a formação da figura humana é anatômico e, nessa linha, o corpo encena seus contornos, seu limite físico fazendo da palavra anatomia um teatro que requer uma abertura do corpo para operar um *saber*. Pouco

antes dessa abertura literal, existiam os corpos sem pele na figura dos escorchados, na realização dos suplícios e em outras formas literais de despir os homens de suas peles. No intervalo que essa história produz, o corpo animal entra em cena. Ele assombra a anatomia humana pela abertura do seu corpo, a abertura literal feita pelo abate, fornecendo, assim, outro étimo da palavra saber: *sabor*. Com Georges Bataille, passamos da anatomia humana aos abatedouros, mais precisamente com o verbete “Abattoir”, publicado no n. 6 da revista *Documents*, em 1929, acompanhado de uma reportagem fotográfica feita por Eli Lotar. Em cada um dos aspectos, anatomia e abatedouro, encontramos distintas texturas da animalidade, o que nos leva a discutir o próprio estatuto ficcional do sujeito e a presença física dos animais mortos, assimilados sob a forma de alimento ou sobre as imagens.

Nesse sentido, a pele como textura da animalidade assume distintas formas, aqui discutidas, que se relacionam. A *aparência* desdobra-se em epifanias, em simulacros, em uma ausência que circula em uma economia fantasmática. A *anatomia* compreende a formação da unidade da figura humana, que tem suas origens na própria desfiguração até atingir uma violenta fragmentação. Pelo *abatedouro*, acessamos um tipo de plasticidade da matéria, ao mesmo tempo que, por essa via, toda a dinâmica assinalada por Denis Hollier entre abatedouros e museus contribui para a mudança de uma concepção de imagem de animais mortos destituída de seus odores, de seu sangue. Esses movimentos implicam a aquisição de formas flexíveis do corpo na linguagem; é por isso que a *animalidade* participa de textos e de uma determinada produção pictórica pela própria plasticidade, evocando, por sua vez, um baixo materialismo que reincorpora o que é abjeto e informe. Essa reincorporação acontece ora como sustentação do espaço da morte, atravessado pelos movimentos da matéria, ora como restos que são rearticulados como peles arrancadas e abandonadas. Entre ambos existe um espaço da montagem, como podemos ler precisamente no livro de poemas *Junco*, que Nuno Ramos publicou em 2011.

As formas plásticas e literárias contrapõem objetos díspares que se entrecrocaram, como está marcado no contraste das forças heterogêneas da obra de Nuno Ramos. O artista participa da questão da animalidade, por uma incursão pela própria matéria, inclusive literária. Sua obra dialoga com a animalidade, cumprindo o papel de colocar uma questão metodológica que coincide com uma pergunta pertinente para a literatura contemporânea: que tipos de imagens retornam em toda a formação, fragmentação e abjeção da figura humana? A partir dessa questão, outras duas são discutidas amplamente neste estudo: o que a literatura deve fazer para continuar a exercer seu papel de ser atual e anacrônica? Que tipos de leitura e engajamento o objeto artístico e literário nos convoca a pensar? A obra de Georges Bataille

não fornece respostas a essas questões, pelos menos não diretamente. De imediato, ela aciona um aspecto fundamental que se nos apresentou desde que este estudo se encontrava na forma de projeto: a continuidade e a descontinuidade dos seres, tal como está posta no prefácio de *L'érotisme*.<sup>5</sup> Além disso, ela faz eco à pergunta “por que ler Bataille”? Para este trabalho, a concepção de animalidade na obra de Bataille emerge em todo o seu pensamento e no seu entorno, formando uma paisagem epistemológica-crítica que não abandona um projeto poético-literário. Ler Georges Bataille faz com que o método seja desvio, não apenas pela máxima de Walter Benjamin, que nos impulsiona a um atalho, mas por que neste estudo essa prática de desvio transformou-se, por um lado, em giros e, por outro, em dispêndio. Bataille, que chegou a rasurar o *saber* negando-o, parodiando-o, enlouquecendo-o, desdobra neste estudo um organismo sem pele, *informe*, completamente necessário aos dispêndios das texturas da animalidade.

A animalidade circula no espaço do mundo heterogêneo: a literatura e as artes visuais não só fornecem um novo sentido, como também o desregulam e movimentam a ausência de sentido, formando uma estrutura para criticá-lo e mostrar seu esgotamento. Por esse viés, este estudo merece ser observado como um exercício para formar uma pele para o pensamento, como matéria de uma meditação sobre a animalidade como uma textura da pele, de um lado e, por outro, como um estudo que se vale filosoficamente do movimento contínuo dos textos e das imagens. Esse, aliás, é um exercício de criar uma pele, de elaborar suas malhas, rearticulando-as tanto no sentido micrológico quanto em uma espécie de ética do dispêndio sob a forma de signos cegos (Bataille), aparências não endereçadas (Portmann), logos do mundo sensível (Merleau-Ponty), enfim, dispêndios que saem da leitura da animalidade do mundo homogêneo e da economia restrita. A animalidade, pelo viés de suas texturas, abre uma série de descontinuidades dos corpos que se flexionam nos limites das peles que se proliferam entre peles aqui inventadas e outras em vias de elaboração.

---

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987. p. 21.

## 1. PRIMEIRO GIRO: NO INÍCIO ERA A MORTE

*O movimento da vida na superfície do globo  
deve ser visado na sua essência como um  
processo de crescimento que tende à explosão.<sup>1</sup>  
Georges Bataille, *Œuvres Complètes I*, p. 474.*

---

<sup>1</sup> *Ainsi le mouvement de la vie à la surface du globe doit-il être envisagé dans son essence comme un processus de croissance tendant à l'éclatement.*

### 1.1 O erotismo à prova da economia restrita: *O globo da morte de tudo*

A morte introduz o princípio de descontinuidade entre os seres. Simultaneamente, ela exerce um papel importante na economia geral do mundo, pois existe uma troca de energias entre as intensidades distintas dos corpos. Tal troca fornece elementos do trágico, para além da fragilidade individual em meio ao ciclo biológico, justamente por contribuir com um momento limite para o corpo e para a linguagem que o constitui e que por ele é constituída. Dizer linguagem é dizer, de uma forma geral, algo que se aplica justamente às falhas que também a constituíram, as quais podem ser a Natureza, Deus, o mundo vegetal, os animais e todas as outras formas que escapam do pensamento, salvo quando amparadas por um princípio organizador e classificatório.<sup>2</sup> Uma pedra, por exemplo, em sua condição geológica, está mais próxima de uma falha de linguagem do que propriamente da relação arbitrária entre a palavra e o objeto. Em outro nível, o animal também existe como falha de linguagem, sendo capturado por vezes em uma superfície descritiva, por outras na metamorfose das sintaxes e dos estilos com que o homem, como tradutor do mundo natural, se apropria desse estilo animal, deixando que algo do animal escape das suas descrições, fábulas e metáforas. O animal habita um território que está fora do campo da linguagem, e esse espaço por ele habitado chega a coincidir com o espaço da morte.

A morte instaura um começo não apenas em perspectiva estritamente religiosa; ela provoca um devir da matéria que convoca às transformações que se movem com uma força erótica, ambigualmente delicada e violenta, tomando-se o erotismo tal como concebido nos ensaios e textos literários de Georges Bataille, autor de *L'érotisme*, publicado em 1957.<sup>3</sup> A morte está ligada à terra, e o erotismo faz parte de seu domínio, o qual implica na exposição de uma existência descontínua. A morte atua como um campo de força anterior à linguagem, imemorial, formando um espaço de suspensão do inteligível, assim como de mudez e de silêncio.

Transpor o aspecto da morte literalmente, tal como o apresenta Bataille, para a experiência contemporânea, requer uma revisão crítica não apenas de sua obra, exigindo que se convoquem outros objetos artísticos para que suas operações sejam postas à prova. Trata-se de realizar a escolha do objeto e retirá-lo de seu uso histórico para, assim, dar-lhe um novo

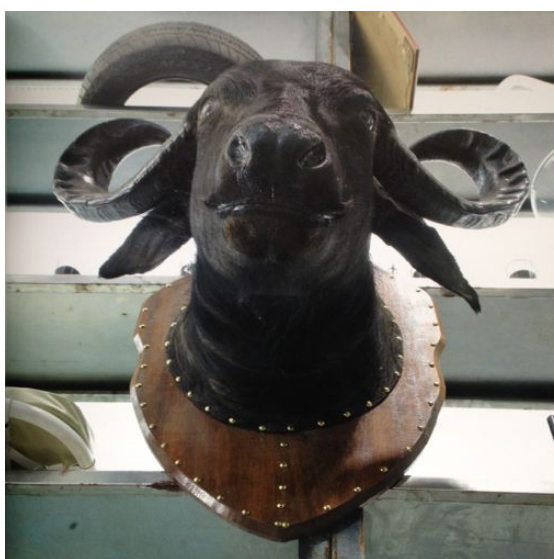
---

<sup>2</sup> O ponto de partida foi o ensaio de Silvina Rodrigues Lopes, “A poesia, memória excessiva”, publicado em *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012. p. 59. Incluímos também aqui os ensaios de Maria Esther Maciel reunidos no livro *As ironias da ordem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

<sup>3</sup> BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

uso. O gesto talvez não seja completamente perverso ou, provavelmente, não menos perverso que a inserção e circulação de tais objetos artísticos em uma economia cultural, movidos a partir de necessidades e, de modo mais agudo, de desejos. Um título da instalação de Nuno Ramos feita com Eduardo Climachauska, *O globo da morte de tudo*,<sup>4</sup> evoca essa economia da morte pautada em uma noção de dispêndio, cujos polos são lidos na potência erótica da matéria e na “parte maldita”, atualizados nos componentes plásticos que fazem parte de um vocabulário desenvolvido pelo artista. Existe a interrupção dos objetos que circulam, iniciada com a doação de objetos feita por diversas pessoas a pedido do artista. No espaço da galeria, Nuno Ramos dispôs esses objetos – que vão de filtros de barro a material de jardinagem, passando por um aparelho sanitário ao lado de um bolo de casamento, garrafas de licores, bibelôs, troféus e prêmios, bem como relógios parados – em prateleiras, divididos em quatro categorias: “Cerveja”, “Cerâmica”, “Porcelana” e “Nanquim”. Existe um princípio organizador e classificador, irônico, em que a cerveja está ligada aos objetos da vida cotidiana, embora seja aquilo que altera um estado, a depender do quanto se consome. A cerâmica que possui um fim ornamental tem a lama como seu elemento primevo; a porcelana, mais ligada ainda à aparência, possui conexão com o “talco líquido”; e o nanquim, por sua negrura, está associado à morte e ao luto. Em um dos detalhes da categoria “Nanquim”, enfatizados pelo artista no catálogo da exposição, existe a cabeça empalhada de um boi negro, cujo plano feito pelo artista nos revela um olhar distante e altivo do animal, se assim quisermos interpretá-lo.

Figura 1 – *O globo da morte de tudo* (detalhe)

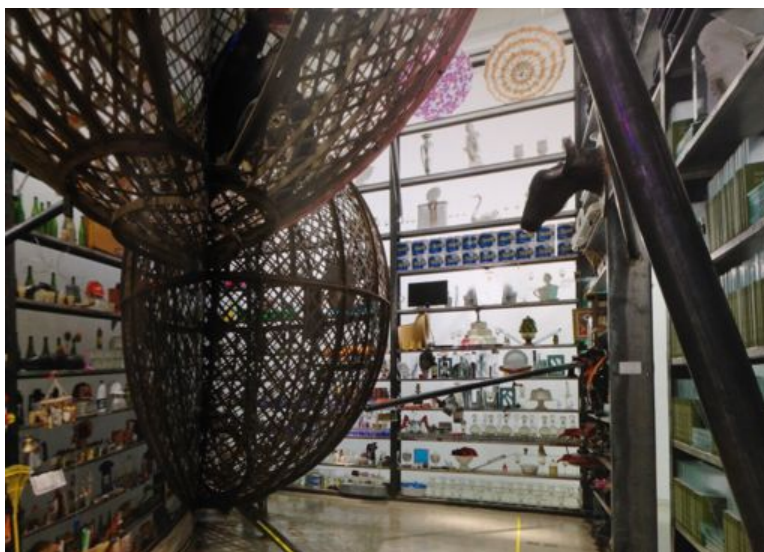


Fonte: Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro

<sup>4</sup> Exposição que esteve em cartaz na Galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro, de 13 de novembro de 2012 a 26 de janeiro de 2013.

Grande parte dos objetos dispostos nas prateleiras cai no chão, pois existe uma estrutura em aço, ligada às prateleiras, que comporta dois globos. Dentro dos globos há duas motos. O movimento do piloto cria um tremor nas prateleiras, o qual introduz o desastre que derruba os objetos no chão. Os vasos e objetos de porcelana se quebram. O globo, uma espécie de “máquina do mundo”, arrasta os objetos em um movimento que ignora a permanência individual, alterando a “economia” dos objetos dispostos nas prateleiras.

Figura 2 – *O globo da morte de tudo* (detalhe da instalação)



Fonte: Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro

Como essa obra instalativa nos permite investigar a morte e o erotismo, tomando Georges Bataille como ponto de partida? A leitura de *O globo da morte de tudo* passa por uma construção de sentidos entre a morte e o erotismo acerca da qual fazemos uma aproximação mas, sobretudo, marcamos um contraste. Nuno Ramos não atualiza as operações de Bataille em uma obra, mas, com sua instalação, evidencia fraturas que permitem um contraste de tremores distintos: o do motoqueiro que gira em um globo de aço e o fato fundamental de que o organismo vivo está numa situação em que alguns jogos de energia são mais determinantes que outros na superfície do globo terrestre. Por isso, esse organismo recebe mais energia que o necessário, e é aí que está a sua riqueza, nesse excedente que pode ser utilizado em benefício do seu próprio crescimento. Essa é uma hipótese importante para *La part maudite*, de Georges Bataille.<sup>5</sup> A abertura para o dispêndio e para a perda é oriunda dessa energia, quando o organismo não cresce mais ou está pelo menos impossibilitado de

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *La part maudite. Œuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992.



absorver o excesso que lhe é exterior. A perda, nesse sentido, acontece de maneira catastrófica. Em *O globo da morte de tudo* existe uma operação na qual o “descontrole” tem uma escala reduzida, embora o gesto aleatório da força do movimento do motociclista crie uma paisagem de destruição no espaço expositivo. No entanto, é essa força produzida pelo motociclista em movimento que reorganiza os objetos no espaço. Esse efeito, típico de uma perífrase, expõe os objetos fabricados pelo próprio homem para expropriá-los pelo gesto artístico, como se a destruição evidenciasse que a construção dos “próprios do homem” é frágil e que os objetos precisos que lhe servem de categorias fogem do “próprio do homem” pelo viés do jogo, da lama, do ornamento, da morte e do luto, atravessando todo o espírito dos vivos, da matéria orgânica e da inorgânica.

Em cada giro o mundo se reorganiza; afinal, o mundo seria o torvelinho da matéria em explosão, tal como escreve Georges Bataille em “La limite de l’utile”: “esse globo onde vivemos não pode ser dissociado da sua desaparecimento: a mesma realidade que lhe pertence tem a ver com o movimento que o anima.”<sup>6</sup> Em cada giro da motocicleta na obra de Nuno e Climachauska o mundo das coisas desaparece, é destruído. Destruir o mundo das coisas é alterar o estado delas em relação aos seus sentidos no mundo dos homens. Assim, é no limite da utilidade em torno da pergunta “para que serve isso?”, respondida geralmente pelo viés da técnica e da cultura, que o consumo da economia restrita se opõe ao consumo improdutivo expondo, de giro em giro, a moral utilitária contra a poesia e a própria luz solar como uma das fontes do dispêndio.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> BATAILLE, Georges. La limite de l’utile . In: *Œuvres complètes* VII. Paris: Gallimard, 1992. p. 185. “Ce globe où nous vivons ne peut être dissocié de sa fuite : sa réalité même tient au mouvement qui l’anime.”

<sup>7</sup> Tal como escreve Georges Bataille em “La limite de l’utile”, p. 191: “Dans la mesure où l’homme admet la morale utilitaire, on peut dire que le ciel se referme sur lui : il méconnaît la poésie, la gloire, le soleil à ses yeux n’est qu’une source de calories.” “Na medida em que o homem admite a moral utilitária, podemos dizer que o céu estreita-se sobre ele: ele desconhece a poesia, a glória, o sol que, aos seus olhos, não seria mais que uma fonte de calorias.

## 1.2 Entre a chuva e o chamado do chão: *Morte das casas*

*Ici la mort habite la maison*

Georges Bataille, *La maison brûlée*.

*Romans et récits*, p. 969.

Em “L’histoire de l’érotisme”, Bataille põe a linguagem à prova, afirmando seu caráter farmacológico: “a linguagem existe para remediar”.<sup>8</sup> Frente a esse caráter da linguagem, provavelmente por sua estreita ligação com a utilidade e por seu efeito de comunicação, a literatura e, de modo mais agudo, a poesia, se inserem na noção de dispêndio, saindo da economia restrita do mundo pelo duplo risco do fármaco que pode matar pela diferença da medida. Para Georges Bataille, a literatura está ligada a uma falta de resposta, isto é, a uma irresponsabilidade, que é um modo de tudo dizer por que, afinal, ela é inorgânica: “Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo.”<sup>9</sup> *La littérature et le mal* foi publicado no mesmo ano que *L’érotisme*, em 1957. Na tentativa de definição do “poético”, Bataille incorpora um vocabulário que cria uma zona de vizinhança com questões que se seguem em toda sua obra: “nós com efeito podemos definir o poético – nisso o análogo do místico de Cassirer, do primitivo de Lévy-Bruhl, do pueril de Piaget – por uma relação de *participação* do sujeito no objeto.”<sup>10</sup>

A partir dessa leitura, sugerimos a situação de uma mesa de montagem para aproximar o “poético” da “morte” e recorreremos às linhas que Bataille dedica a Baudelaire, em *La littérature et le mal*: “é verdade, a poesia, que subsiste, é sempre um contrário da poesia, já tendo o perecível como fim, ela o transforma em eterno.”<sup>11</sup> O poético, a partir de um embate com a morte, convoca-a para participar do próprio poema, que é também uma convocação da própria morte. Afinal, qual seria a participação da morte e o que ela convoca? Se buscássemos essa resposta por volta de 1917, diríamos com Sigmund Freud que tal participação envolve o luto e a melancolia na linguagem. Assim, dizer que a morte assume uma poética é um modo de lidar com os limites do místico, do primitivo e do pueril, pois a morte, antes de atuar como uma interrupção e uma descontinuidade, é uma potência que torna as formas em constante

<sup>8</sup> BATAILLE, Georges. L’histoire de l’érotisme. In: *Œuvres complètes* VIII. Paris: Gallimard, 1976. p. 200. “Le langage est là pour remédier”

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: LP&M, 1989. p. 22.

<sup>10</sup> BATAILLE, *A literatura e o mal*, p. 37.

<sup>11</sup> BATAILLE, *A literatura e o mal*, p. 42.

alteração. No limite do poema, a morte não é uma experiência que se transmite, do mesmo modo que a tragédia não se explica *tout court*: “existe um silêncio que é próprio da tragédia, ele a persegue e, sem dúvida, nela permanece, o que, para mim, aí está sua vantagem: a tragédia não se explica.”<sup>12</sup>

A ciência, por sua vez, como um jogo do saber que deveria lançar uma luz em toda essa sequência aproximada do poético, não encontra de modo hábil uma exigência de definição imediata e uma clareza em seus conceitos, como escreve Freud em um ensaio de 1915, “Os instintos e seus destinos”:

Não é raro ouvirmos a exigência de que uma ciência deve ser edificada sobre conceitos fundamentais claros e bem definidos. Na realidade, nenhuma ciência começa com tais definições, nem mesmo as mais exatas. O verdadeiro início da atividade científica está na descrição dos fenômenos, que depois são agrupados, ordenados e relacionados entre si. Já na descrição é inevitável que apliquemos ao material certas ideias abstratas, tomadas daqui e dali, certamente não só da nova experiência. Ainda mais indispensáveis são essas ideias – os futuros conceitos fundamentais da ciência – na elaboração posterior da matéria. Primeiro elas têm de comportar certo grau de indeterminação; é impossível falar de uma clara delimitação de seu conteúdo.<sup>13</sup>

Os conceitos não nascem claros, e a ciência, geralmente criticada por Bataille na categoria de saber positivo, também lida com graus de indeterminação e com enigmas. Enigmas que se situam e permanecem em diferentes níveis de elaboração, digamos, desde as cavernas de Lascaux, às quais Bataille dedicou um livro que tem como subtítulo “o nascimento da arte”. A partir desse livro, o enigma torna-se visível como um signo sensível de nossa presença no universo em relação à própria *imagerie* animal que está nas paredes da caverna. Enigmas que estão na própria matéria e que, uma vez deslocados para a imanência

---

<sup>12</sup> BATAILLE, Georges. *L'enseignement de la mort. Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1977. p. 200. “Le propre de la tragédie est le silence qui la suit et sans nul doute c’est encore là, à mon sens, un avantage de la tragédie. Elle ne s’explique pas.”

<sup>13</sup> FREUD, Sigmund. “Os instintos e seus destinos”. *Obras completas*. Vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 52. No prefácio da tradução francesa do mesmo texto, existe uma distinção clara entre “pulsão” e “instinto”, feita por Gisèle Harrus-Révidi em três momentos: “a pulsão é um instinto? não, mesmo que esses conceitos tenham uma relação evidente. Freud em alguns momentos emprega a palavra *Instinkt* e, em outros, *Trieb*.” “a pulsão está na filiação, mas também no que deriva do instinto: o animal tem instintos, o homem, pulsões.” “Laplanche fala de um *instinto mimetizado* que, não tendo nada de instintivo faz com que o comportamento varie consideravelmente de um indivíduo a outro, o que é o contrário na esfera animal.” FREUD, Sigmund. *Pulsions et destins des pulsions*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012. p. 9, 10 e 11. “La pulsion est-elle un instinct ? Non, même si ces deux concepts ont un rapport évident. Freud par moments emploie le mot *Instinkt* par moments *Trieb*.” “La pulsion est dans la filiation, mais aussi dans la dérivation de l’instinct : l’animal a des instincts, l’homme des pulsions”. “Laplanche parle d’un *instinct mimé* n’ayant rien d’instinctif puisque le comportement varie considérablement d’un individu à l’autre, ce qui est le contraire même de la sphère animale.”

do campo artístico, permanecem em uma tensão cujo espírito é apreendido pelo título de um livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade: *Claro enigma*.<sup>14</sup> Quanto ao título do livro de Drummond, convém esclarecer que não se trata de um oxímoro ou de uma síntese, pois “claro enigma” seria um modo de rearticular conceitos fundamentais que necessitam de uma longa elaboração teórica em relação ao “não saber” que a própria literatura e as artes visuais mobilizam de modos distintos. Ele situa-se nesse limite no qual a morte nada tem a ensinar e a tragédia emudece, do mesmo modo que os risos e as lágrimas produzem fisiologicamente estados de suspensão do pensamento.

*Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado em 1951. Não seria um disparate que este *claro enigma* fosse a própria morte, uma evidência, pelo menos, do fim de um ciclo biológico. Uma evidência do fim, isto é, aquilo que Freud esclarece, por um lado, quando expõe um grau de indeterminação, pois a matéria encontra-se em um estado de elaboração que, para ser contínuo, produz descontinuidades. Assim, com Sigmund Freud, com Georges Bataille, com Carlos Drummond de Andrade e com Nuno Ramos repetimos a frase que, aparentemente, tem um tom fabular: *no início era a morte*. Algo sobrevive nessa repetição em torno da morte. Nessa sobrevivência está o poema; afinal, a partir de um poema existe em potência a elaboração posterior da matéria. Esse procedimento fica evidente em “Morte das casas de Ouro Preto”, poema de *Claro Enigma* que é ponto de partida para duas instalações de Nuno Ramos. A primeira delas é *Morte das casas*, montada em 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. O início do poema é repetido em vários tons e em várias vozes durante nove minutos:

Sobre o tempo, sobre a taipa  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram finar-se o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não veem. Também morrem.<sup>15</sup>

Se Georges Bataille introduz, a partir de *L'érotisme*, uma descontinuidade entre os homens que morrem isoladamente em uma aventura inteligível, o poema de Drummond contribui para a leitura da descontinuidade entre os homens e os lugares, a partir da morte de ambos. As paredes se tornam impossibilitadas de testemunhar, elas caem. O poema de Drummond instaura um problema fenomenológico do espaço para dar existência a uma pele

<sup>14</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Claro enigma”. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

<sup>15</sup> ANDRADE, *Claro enigma*, p. 287.

das coisas, afinal, a superfície das paredes “olha”. Observar um corpo é um ato de abertura a outras sensações que retiram a unilateralidade do olhar porque existe uma reversibilidade capaz de fazer com que o sejamos olhados enquanto olhamos.

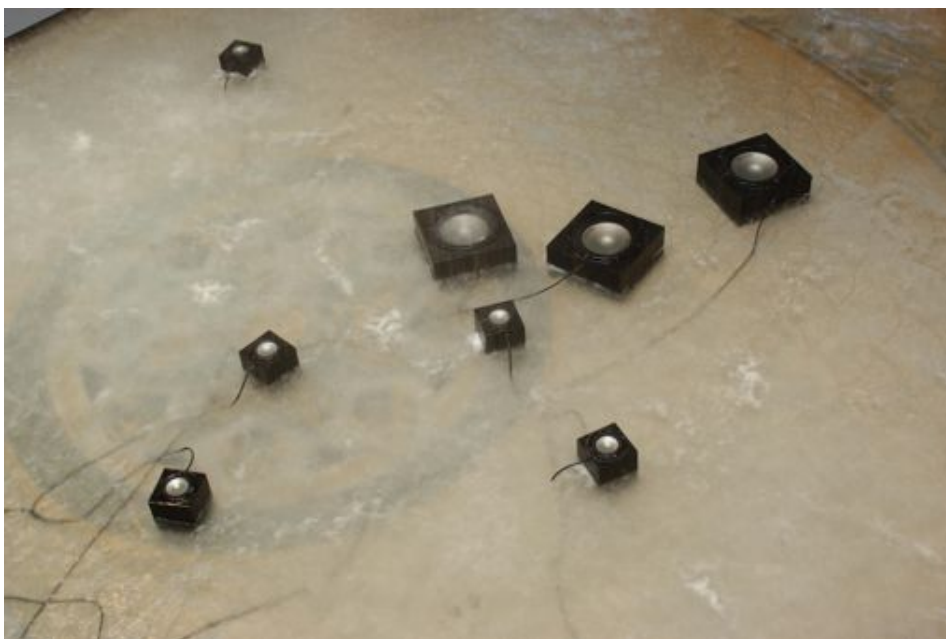
A partir do poema de Drummond conjugamos a leitura de Bataille com Freud no sentido de que, para Bataille, o “poético” dialoca com o “místico”, com o “primitivo”, com o “pueril” e de que, em Freud, existe uma enunciação heurística de um método, contrapondo conceitos fundamentais da ciência aos movimentos da matéria, sem desprezar a existência de certo grau de indeterminação do seu método. No entanto, ao se falar da matéria deve-se levar em consideração tal grau de indeterminação, mais precisamente permanência como resto, o qual possui uma plasticidade. Em “Morte das casas de Ouro Preto” a chuva evidencia esse aspecto, ressignificado na instalação *Morte das casas*.

Figura 3 – *Morte das casas*



Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro

Figura 4 – *Morte das casas*



Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro

Nuno Ramos cria artificialmente a chuva que cai sobre os versos de Drummond, ditos em autofalantes direcionados para a abóboda do prédio. Na instalação, a voz do homem situa-se contra um fenômeno climático da natureza; a voz contra a água sugere a resistência a uma morte por afogamento. No poema, por outro lado, o embate acontece entre a parede e a palavra impressa, uma morte por soterramento; afinal, em *Morte das casas* escuta-se em timbres e tons diferentes apenas a primeira parte do poema. Podemos citar a estrofe ausente que assombra a instalação, cuja força será apresentada posteriormente em outra obra de Nuno Ramos – *ai, pareciam eternas (3 lamas)*. Na estrofe em questão ouve-se o chamado do chão:

O chão começa a chamar  
as formas estruturadas  
faz tanto tempo. Convoca-as  
a serem terra outra vez.  
Que se incorporem as árvores  
Hoje vigas! Volte o pó  
A ser pó pelas estradas!<sup>16</sup>

A partir do chão, do seu chamado, a terra desestabiliza a estrutura arquitetônica concebida pelo homem. Nesse sentido, como todas as outras construções humanas, a parede

<sup>16</sup> ANDRADE, *Claro enigma*, p. 287.

cai, voltando-se para o fim, para a morte, enfim, para o espaço.<sup>17</sup> Em linhas gerais, a morte ganha a conotação de uma morte das formas humanas. No poema de Drummond, a partir da queda das paredes, da morte das casas, a cidade é dissolvida, a chuva se transforma em uma “colcha de neblina” cuja voz, mesmo mantendo um “mistério”, revela-o, porque nele “o amor se banha na morte”.

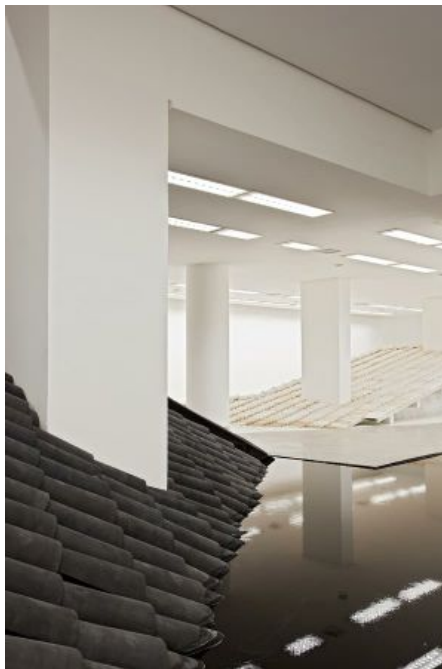
O poema ocupa, assim, um lugar paradoxal na obra plástica: o chamado do chão acontece de forma distinta, a ênfase está no prenúncio da destruição contido nesse início. A arquitetura do Centro Cultural Banco do Brasil, local onde a exposição foi montada, contrasta com o espírito do poema, permanecendo sólida e inabalável. A parte mais baixa do átrio torna-se um lago do qual partem as vozes voltadas contra a chuva. A linha de embate é outra. O granito do piso evoca outra estrutura, a do mármore, que dá outra dimensão, mais clássica, e a instalação ganha uma dimensão escultórica, habitualmente explorada por Nuno Ramos: o contraste de materiais, nobres e baixos, sólidos e viscosos. A viscosidade, nesse sentido, não está somente no fluxo da água, mas no poema de Drummond, no barroco que rui, nas paredes que caem, no “ouro”, no “reino” e na glória que se esvaem, em que o que permanece é justamente uma matéria movediça, a lama.

---

<sup>17</sup> Quanto a este aspecto, toma-se como ponto de partida o verbete “Espace”, de Georges Bataille, escrito para a revista *Documents*, no qual Bataille se vale da queda de paredes para aproximar-se da noção de espaço na seguinte frase que segue entre parênteses em seu texto: “le jour où, par exemple, les murs s’écrouleraient devant les grilles de leur cachot.” “O dia em que, por exemplo, os muros desabariam diante dos portões e suas grades.” BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1987. p. 227. No verbete “Architecture”, por exemplo, Bataille vê na arquitetura um paralelo entre sua expressão do próprio ser das sociedades e a fisionomia humana do ser dos indivíduos. BATAILLE, Georges. Architecture. In: HOLLIER, Denis (Org). *Documents*. Vol. 1. Paris: Jean Michel Place, 1991. p. 117.

### 1.3 *ai, pareciam eternas (3 lamas)*

Figura 5 – *ai, pareciam eternas!*



Fonte: Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte

A terra do poema de Drummond aparece, como indicamos anteriormente, em outra instalação, cujo título vem de um verso de “Morte das casas de Ouro Preto”: *ai, pareciam eternas!* Entre parênteses, Nuno Ramos acrescenta “3 lamas”. É nessa obra que ele consegue reativar o chamado da terra contido no poema de Drummond. Existe no título uma equivalência da origem e do destino das casas que marca uma passagem sobre a matéria que é imemorial e permanente: a lama. A morte está ligada à terra. Ela é telúrica e ao mesmo tempo erótica e, em suas distintas forças e vetores, nos convoca para a vida. Por ser erótica, a morte é lúbrica por dois motivos: pelo deslizamento ao incognoscível e pelo espaço do não-saber. O primeiro seria a própria animalidade que faz com que o homem deslize em direção ao animal. A segunda implica na ênfase contínua da matéria. Esse seria um espaço o qual poderíamos nomeá-lo de *informe*.

A terra também está ligada ao “luto”. A partir de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, esse “luto” torna-se “luta”.<sup>18</sup> É preciso entender a terra – e a lama – como uma zona de tensão entre o homem e o animal em que se rearticulam “luto” e “luta”, e que tem um de

<sup>18</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices por Leopoldo Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.



seus pontos de fuga fundamentais na elaboração de um abrigo, de um lugar para o corpo, tanto para os vivos (a casa) quanto para os mortos (o túmulo). A terra tem, para Nuno Ramos, a consistência de um corpo, o que pode ser lido em seu ensaio sobre Euclides da Cunha intitulado “A terra (Euclides da Cunha)”. Ele escreve que a primeira parte do livro *Os sertões*, “A terra” (as outras duas são intituladas “O homem” e “A luta”), está “como numa lição de anatomia, (e) é à exumação de seu cadáver que estamos assistindo neste primeiro capítulo.”<sup>19</sup> Existe um movimento do cadáver ao túmulo e retornamos à terra, à sua matéria e à sua força de composição e de decomposição. Em *Ó*, livro de Nuno Ramos de 2008, existe uma narrativa intitulada “Túmulos”. Talvez conhecidos como um lugar de proteção entre os vivos e os mortos, os túmulos – por extensão à “Morte das casas de Ouro Preto” de Drummond – também morrem: “há uma ilusão fundamental em todo túmulo, uma matéria básica de que sempre são feitos: o esquecimento de que *o próprio túmulo também morre e apodrece*.”<sup>20</sup> O apodrecimento do túmulo faz parte do tom fabular por onde começamos o nosso percurso: *no início era a morte*. À medida que se lê o poema de Drummond com o ensaio e a narrativa de Nuno Ramos citados, o tom fabular marcado começa a se esvaziar: *no início era a morte*. Tal início, que espelha o cemitério na cidade, acontece pela história da distinção entre o homem e o animal, o que faz tanto da casa quanto do túmulo os rastros de um *drama* que os distingue, o que inclui um horror, uma aversão à morte e aos mortos que, para Bataille, é extremamente ambígua.<sup>21</sup>

A ambiguidade que está nessa “aversão” passa pelo “desgosto” ou por uma “repugnância”. *Le dégoût*, do filósofo húngaro Aurel Kolnai, publicado em 1929, foi uma leitura inquietante para Georges Bataille, justamente por que nesse pequeno livro Kolnai abordava uma reação somática e psíquica diante certas qualidades materiais de objetos, de onde destaca-se a “viscosidade”.<sup>22</sup> Por esse viés, a consistência da lama participa ativamente do drama da passagem do animal para o homem: a casa e o túmulo. Observando o espaço instalativo utilizado por Nuno Ramos para *ai, pareciam eternas! (3 lamas)*, a casa é o túmulo. O túmulo é a casa. E ambos morrem. Essa obra foi executada em setembro de 2012 na Galeria de Arte Celma Albuquerque, em Belo Horizonte, onde Nuno Ramos remontou partes das três casas nas quais ele viveu e que, na exposição, soçobravam na lama. As três casas estavam agônicas, em vias de morrer, no espírito do embate que acontece em *Morte das casas*. A instalação participa de um trabalho de luto e de melancolia, mesmo que relute no espaço

<sup>19</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007. p. 27.

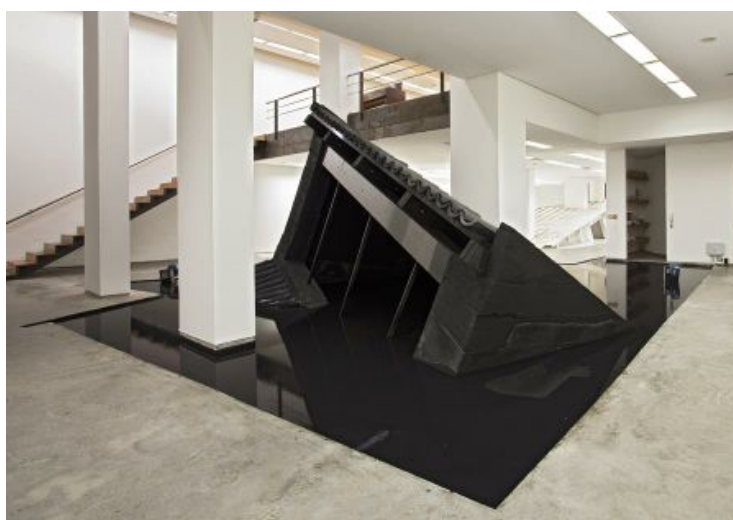
<sup>20</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 40.

<sup>21</sup> BATAILLE, L’histoire de l’érotisme, p. 62.

<sup>22</sup> KOLNAI, Aurel. *Le dégoût*. Paris: Agalma, 1997. p. 6.

físico do sonho. Lorenzo Mammi, a partir do sonho, busca uma dos elementos constantes na obra de Nuno Ramos. No breve texto do catálogo *ai, pareciam eternas! (3 lamas)*, Mammi toma como ponto de partida “uma imaginação sem imagens”<sup>23</sup> para chegar a uma indefinição originária. A associação entre as palavras e as coisas não está apenas restrita ao corpo desperto e às normas da linguagem. Existe um espaço de formação das *imagens* ainda indefinido. Isso, no entanto, acontece no lapso entre o verso do poema (que dá título à obra) e a instalação artística.

Figura 6 – *ai, pareciam eternas!*



Fonte: Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte

Essas três casas que se diluem na lama evocam um lamento que está na simples interjeição do poema, “ai”, seguida de “pareciam eternas!”. “Ai”, interjeição que marca um lamento ou um grito de dor, enfim, uma ferida a ser escutada, nos termos de Georges Didi-Huberman.<sup>24</sup> A partir desse “ai”, as casas assumem a instabilidade e a inconstância próprias da vida, e toda sua segurança se desfaz em sua própria matéria. A alvenaria se torna lama. A instalação, enfim, abre uma experiência da forma encontrada em alguns quadros de Nuno Ramos dos anos 1990, nos quais a matéria está acumulada na tela ao ponto de minar o espaço vertical do quadro pelo excesso e pela diversidade de materiais, que insinuam o movimento

<sup>23</sup> “Uma das constantes do trabalho de Nuno Ramos é apontar para uma imaginação sem imagens – o fundo confuso do qual, no pensamento e no sonho, as coisas emergem, e de que temos consciência apenas porque, uma vez formadas, elas mantêm alguma marca da indefinição originária. Em sonho, uma vaga presença se torna algo quando dizemos: ‘é uma casa, é um cachorro, é meu tio’. As coisas passam a existir ao nomeá-las, mas, se nomeamos, é porque de alguma forma já estavam lá. Nomear se parece com acordar, mesmo que continuemos dormindo”. MAMMI, Lorenzo. *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)*. Belo Horizonte: Celma Albuquerque, 2012. p. 19.

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. La blessure à entendre. In: *Po&sie* N. 135. Paris: Belin, 2011. p. 97-108.

do quadro para o chão. Isso acontece pois o quadro não é apenas o pigmento, ele obedece à gravidade e insinua o movimento da queda. A lama, para Nuno Ramos, tampouco se restringe aos pigmentos terrosos. Ela é uma massa inerente aos movimentos contínuos da morte e da vida, marcando nesse movimento uma topografia. Nesse sentido, a utilização do chão pelo artista como um espaço privilegiado para as instalações faz parte dessa ligação com a terra, com a utilização de materiais viscosos, com o erotismo e com a morte.

#### 1.4 O princípio da morte pelo molde: a pele e a animalidade

Uma vez no chão, surge um diálogo com a areia, com a terra, com a lama, enfim, com as forças telúricas que rompem com o espaço arquitetado pelo homem pelo que pode ser chamado de desastre, de acidente, de catástrofe. No poema de Drummond, a morte se apresenta pela chuva, pela lama, fenômenos que enfatizam não mais a iminência do fim dos corpos humanos, mas a do mundo por eles construídos e que, ao morrer, assiste também as suas mortes. O poema motiva uma obra plástica que deriva, que depende do espaço para falar da morte das casas, pela via das vozes (*Morte das casas*) ou das casas (*ai, pareciam eternas!*) que afundam na lama. A chuva e a lama evidenciam o corpo aberto em sua mais longínqua animalidade, aquela à qual Bataille se refere com certa nostalgia, perdida em uma “indignidade” própria da fera (*bête*) que se tornou homem.<sup>25</sup> *Lascaux ou la naissance de l’art* é um ensaio de Bataille que deixa claro o problema dessa animalidade em questão: “essa visão da animalidade é humana naquilo que a vida que ela encarna é transfigurada nela própria, que ela é bela e, por esta razão, soberana, pela miséria imaginável.”<sup>26</sup> Após esse excerto de *Lascaux ou la naissance de l’art*, a primeira tarefa é mobilizar o uso da palavra “bela” de uma perspectiva clássica que é revista, desde o Renascimento italiano, como o conceito de proporção perfeita.<sup>27</sup> Desse modo, o que nos mobiliza no texto de Bataille não é o fato da ascensão humana ao saber, isto é, a formação de uma civilização material pelo trabalho e pela criação de suas ferramentas, mas algo que talvez passe à margem e que é fundamentalmente importante, o encontro com o sensível que, para Bataille, ainda está na

<sup>25</sup> BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l’art*. Paris: Skira, 1994. p. 22-23.

<sup>26</sup> BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l’art*, p. 24. “Cette vision de l’animalité est humaine en ceci que la vie qu’elle incarne est, en elle, transfigurée, qu’elle est belle et, pour cette raison, souveraine, par-delà la misère imaginable.”

<sup>27</sup> Essa investigação faz parte do texto de Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da História da Arte*, livro que teve sua primeira edição em 1915, sendo reeditado várias vezes. Livro, aliás, importante para a discussão sobre os aspectos do *estilo* (WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 12.). Wölfflin, nesse sentido, foi importante para o escritor Georges Bataille e para o zoólogo Adolf Portmann, ao qual nos referiremos pontualmente ao longo deste trabalho.

obra de arte. Assim, a questão da animalidade passa por uma proposta modesta de não nos querermos ater a uma investigação ontológica do estatuto do homem, mesmo tomando a morte como um princípio de movimento. O ensaio *L'animalité*, de Dominique Lestel, permitiu-nos uma incursão pelo pensamento da animalidade sem que essa incursão se tornasse uma busca pela essência do homem ou do animal, mas sim por um espaço de sentido: “A animalidade não se direciona a uma essência do homem, muito menos a uma essência do animal, mas precisamente ao modo em que o homem e o animal habitam o mesmo espaço; trata-se de um espaço de sentido, antes de ser um espaço físico ou geográfico.”<sup>28</sup> A animalidade, neste trabalho, torna-se operação de leitura de uma construção sensível que toma as atividades animais para a produção artística e literária. É por esse viés que chegamos à pele. Ela nos dá a dimensão de singularidade animal pelo contato e pelo molde, por sua aparição e desaparecimento. Mesmo diante de um problema da representação literária estamos diante da questão da pele, de suas dobras, de suas marcas e de suas impressões, como se pode ler com Georges Didi-Huberman em *La ressemblance par contact*.<sup>29</sup> É a partir dessa leitura que a pele assume sua característica de campo e de veículo de signos desejantes. Sua aparição evoca sua desaparecimento e vice-versa, pois a pele, como um órgão opaco e de visibilidade, assume uma forma que se transforma pelas ações do tempo. No entanto, ela não é apenas um signo mortífero que marca a passagem do tempo sobre o corpo humano – destaque-se a existência de uma significativa movimentação econômica com fins “estéticos” dedicada a reverter a passagem do tempo sobre o corpo por meio de produtos de beleza. A pele reinventa o organismo e torna-se seu principal veículo junto ao mundo exterior. O corpo fala a linguagem da *physis*. E talvez seja esse o motivo que tenha levado Jean-Christophe Bailly a escrever que a animalidade, muito raramente, é denominada como “neutra”, do mesmo modo que ela não fala dos animais.<sup>30</sup>

A animalidade, tal como descreve Bailly, circunscreve uma zona de partilha (*une zone de partage*) à qual o homem não escapa e diante da qual sucumbe.<sup>31</sup> A vizinhança com a morte tenciona a zona de partilha da animalidade, ao mesmo tempo que a torna possível. Sendo visível e invisível em um determinado ambiente, o corpo produz suas marcas e sofre as

<sup>28</sup> LESTEL, Dominique. *L'animalité*. Paris: L'Herne, 2006. p. 119. “L'animalité ne renvoie ni à une essence de l'homme ni à une essence de l'animal, mais plutôt à la façon qu'ont l'homme et l'animal d'habiter un même espace, qui est un espace de *sens* avant d'être un espace physique ou géographique.”

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronismes et modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. Para precisar o contexto dessa afirmação, Didi-Huberman escreve essa problemática a partir de Baudelaire: “Il n'y est question que de peau, de plis et d'empreintes.” (p. 139). Não existe questão senão na pele, nas dobras e nas impressões.

<sup>30</sup> BAILLY, Jean-Christophe. *Le parti pris des animaux*. Paris: Christian Bourgois, 2013. p. 36.

<sup>31</sup> BAILLY, *Le parti pris des animaux*, p. 43.

ações do tempo; simultaneamente, imprime nelas seus movimentos e gestos. Nesse sentido, será junto da plasticidade e do espaço literário que lemos a pele como um signo da animalidade. Georges Bataille, escreveu Georges Didi-Huberman, afirmou que tudo é uma questão de “emprego do tempo”. Enfim, o termo “empregar o tempo” nos parece uma armadilha que tangencia a utilidade e a economia. Equiparamos aqui as duas sentenças que guiam este primeiro giro – “no início era a morte” e “empregar o tempo” – para marcar a diferença entre ambos diante dos próprios modelos temporais, os quais fazem com que Didi-Huberman afirme que assim se torna possível pronunciar palavras aqui em questão, tais como “crise”, “morte”, “perda” ou, ainda, “decadência”.<sup>32</sup> Possivelmente existe aí um apego a uma origem que nos faz sempre perguntar os *fins* do homem, pergunta e armadilha ontológica capaz de conduzir essa “origem” e “destino” para a busca de definições tais como “o que é” ou “para que serve” o homem, o animal, a arte, a literatura... Diante da responsabilidade de tais questões, optamos pela irresponsabilidade da literatura, cuja produção capaz de tudo dizer, como já lemos em Bataille, não diz simplesmente qualquer coisa. Não se trata de ser estritamente formal. A questão é que os movimentos das formas existem com impurezas e contingências. Diante desse aspecto que trazemos essa produção pela forma e pela contraforma, quer dizer, em termos de corpo e de molde, onde o contato é fundamental para a apreensão das marcas e traços do corpo. Assim, quando nos interrogamos então sobre os limites da temporalidade em torno dos textos e das imagens em relação ao corpo, um outro aspecto vem à tona: o emprego do tempo em uma economia da vida, emprego ao qual o homem, na medida que se inscreve no desenvolvimento da espécie, torna-se útil e, enfim, fez um bom *emprego* do tempo. Essa administração da vida pelo viés do tempo não merece ser o traço que distingue o homem do animal, sobretudo quando trazemos a animalidade, a morte e o fora da linguagem que pode chegar pelas vias da catástrofe, do acidente, do imprevisto e, ainda, em outra escala, por uma instalação artística, por uma performance ou um poema. Mesmo a lama, a morte das casas e dos túmulos exercem um papel fundamental para que a morte seja um molde, para que a vida, em si, seja uma escultura efêmera, e para que a pele seja a manifestação da animalidade.

Nas obras de Nuno Ramos que foram exibidas na 46<sup>a</sup> Bienal de Veneza, em 1995, *Craca* e *Caixas de areia*, a animalidade é um fenômeno da pele, em toda a intensidade de sua forma. Lorenzo Mammi faz a ligação de *ai, pareciam eternas! (3 lamas)* a essas obras pelo viés do molde: “o que é moldado na *Craca* e nas *Caixas de areia* não são bichos em geral,

---

<sup>32</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronismes et modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 14.

mas exatamente esta ave, este peixe.”<sup>33</sup> Em uma massa de animais e vegetais em movimento, existe a precisão de cada animal no volume esculpido. A insinuação desse movimento vem da terra, do princípio da morte que tudo arranca e arrasta pela sua lama originária e informe. Esse todo arrastado pela lama pode ainda ser um detalhe decisivo, que aparentemente é um movimento duplo contido no corpo que existe como base do vivente: a sístole e a diástole, o movimento do coração e, enfim, a respiração, a qual implica na inspiração e na expiração, quer dizer, na troca entre o mundo exterior e o mundo interior. O nível mais básico e fundamental da economia do vivente com o mundo, para dizermos com Jean-Christophe Bailly, é a forma animal do ser em vida.<sup>34</sup> O molde, que vem como contraforma, aplica-se do lado negativo, na busca de uma imobilidade do corpo, mesmo que ela tenha, como em *Craca*, um efeito de movimento. Além da pele física, uma outra pele é inventada, isto é, a pele do contato, a pele que deixou a marca e o volume do corpo. A pele que é fruto dessa imobilidade, uma pele que vem da morte, que é também um fenômeno da terra, que liga os corpos a um movimento impessoal da vida.

Essa conexão da obra com a terra, em Nuno Ramos, passa pela animalidade em um momento no qual a polaridade entre literatura e artes visuais se dinamiza na pele que o artista inventa para tudo. Na elasticidade própria da pele, a animalidade participa de um movimento de contenção e de expansão no texto literário e nas instalações *Morte das casas e ai, pareciam eternas (3 lamas)*, assim como em *Craca* e nas *Caixas de areia*, que serão retomadas e lidas criticamente no quarto giro. Se no início era a morte, a pele nos faz retomar o molde, criando outro aspecto a ser discutido, a questão da semelhança, que está inicialmente em *Craca* e nas *Caixas de areia*. Esse aspecto se insere ainda na discussão sobre a anatomia, sobre o abate animal, sobre a plasticidade da animalidade em obras de distintos momentos da produção do artista, que serão abordadas nos diferentes giros traçados ao longo deste estudo: a narrativa “Regras para a direção do corpo”, de *O mau vidraceiro*, de 2010; a instalação *Pele*, I, II e III, de 1989; *Monólogo para um cachorro morto*, de 2005; e a escultura *Craca* e as *Caixas de areia*, de 1995.

---

<sup>33</sup> MAMMI, *Ai, pareciam eternas (3 lamas)*, p. 19.

<sup>34</sup> BAILLY, *Le parti pris des animaux*, p. 59.

## **2.4, DE APARÊNCIA**

## 2.1 Acidente, aparência

Existe uma súbita aproximação entre “forma” e “pele” que, por sua vez, possibilita o encontro da literatura com as artes plásticas e com as ciências da vida, mais precisamente uma aproximação que investiga os modos de absorção e rearticulação de saberes em não-saber, marcando um jogo de forças da linguagem dentro do mundo sensível. As ciências da vida fazem parte de um processo ao qual seus conceitos são capazes de mudar desde que eles cheguem em outra área. Em linhas gerais, trata-se de um modo pelo qual escritores, teóricos e artistas servem-se de um saber jogado por terra, que altera os modos de conhecimento por uma desorganização dos sentidos. Por que seria um saber jogado por terra? Porque atingir a terra é atingir um limite para nele se mover. O sujeito converte-se em uma operação cognitiva. Assim, não somos indiferentes à inclusão do animal como *sujeito*, não apenas como *assunto*. Diante do limite de um saber, o não saber faz parte de uma desorganização que requer uma sobrevivência de formas, uma convivência com resíduos e modos de tornar presente o corpo ausente. *Tateamos e manuseamos* textos e imagens, examinando seus percursos, seus acidentes, suas formas.

Essas formas observadas e manuseadas apresentam suas contradições justamente por não serem fixas, pois oscilam de modo imperceptível, como se tentássemos observar durante dias a própria pele até em suas mínimas transformações. A pele, maleável, recebe uma forma que também é *informe*; origina outras formas na medida em que se altera. Ela possui uma dinâmica, uma forma-*informe* que imprime novas formas perceptíveis e imperceptíveis. Além de dar ao corpo uma organização que articula seus próprios sentidos, a pele delimita uma unidade, um limite que confere ao indivíduo um caráter simultâneo de singularidade e de pertencimento a uma espécie.

A pele excede seu ciclo puramente biológico, dispondo em um corpo suas formas de aparição, o que lhe dá permeabilidade fenomenológica para existir como imagem. Sem abandonar seus aspectos fisiológicos e morfológicos para restringi-la a uma linguagem, gostaríamos de estendê-la a um lugar paradoxal, ambíguo, que confere toda uma *imagerie* ao corpo, o qual pode ser narrado, mostrado, especulado, imaginado e, por fim, inserido na produção literária e artística.

Pelos incalculáveis movimentos da forma, o corpo é capaz de sobressair de sua própria fisiologia e da linguagem que o coordena, reorganizando todo um conjunto de regras para seus movimentos, exigindo um conhecimento que passa por uma noção remota da montagem, que desorganiza e reordena no mundo contemporâneo toda uma tradição que vai



das artes à medicina, passando pelas invenções físicas, mecânicas e eletrônicas, enfim, por saberes e técnicas diversos: afinal, o corpo humano foi aberto com finalidade didática e artística para ser estudado, representado, radiografado, cortado, até cruzar o século XX, fragmentado, abstraído e, praticamente sempre, animalizado. Compreende-se, portanto, que uma discussão sobre a montagem pode ser estendida ao longo desse percurso que compreende a aventura da abertura do corpo e suas representações, chegando até as noções de corte e desfiguração em que a pele seria uma superfície permeável pela memória e pela matéria, bem como pela animalidade.

Em “Littérature et *connaissance par le montage*”, Muriel Pic justifica um aspecto viável para pensar o princípio de montagem que passa da memória para a imaginação: o conhecimento pela montagem também é um conhecimento pela margem; esta margem, esta distância é necessária à liberação da semelhança e do sentido: é o lugar onde a imaginação se inscreve na memória.<sup>1</sup> É pelo viés de *margem* e de *distanciamento*, mas também de entalhe, incisão e diferença<sup>2</sup> apreendido do vocábulo francês *écart* que a pele se apresenta como um lugar íntimo e material de memória da espécie, de exposição, de experiências, de aberturas e de apresentação de corpos com superfícies, por vezes, enigmáticas.

Os limites da pele formam um espaço ao qual a imaginação pode operar a partir da memória como um fato objetivo. Muriel Pic nos mostra que nos aproximamos de uma *antropologia da linguagem*<sup>3</sup>, pois o corpo, além da contingência, é um fator heterogêneo para pensar a escrita, incluindo a criação artística. Esses distanciamentos, essas margens nos fornece, inclusive, efeitos animais para sair e chegar à pele. O filósofo Jacques Dewitte, nesse sentido, lê o pensamento do zoólogo suíço Adolf Portmann com as tonalidades da antropologia de Marcel Mauss. Diante dessa proposição é que chegamos à noção de “horizonte ampliado”. Trata-se de um termo que evidencia aquilo que estava distante, nas margens de uma preocupação biológica, justamente porque se tratava de um aspecto formal. Na exigência teórica de Portmann, o que estava à margem encontra um lugar, ganha um sentido que antes não tinha.<sup>4</sup> Pela própria aparência, o “horizonte ampliado” se conecta com a “autoapresentação” (*Selbstdarstellung*). Para Portmann trata-se de um conjunto fruto de uma lenta elaboração de motivos epidérmicos que por sua vez são capazes de comportar grandes

<sup>1</sup> PIC, Muriel. *Littérature et connaissance par le montage*. In: ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006. p. 149.

<sup>2</sup> LE PETIT ROBERT. Paris: Le Robert, 1996. p. 702.

<sup>3</sup> Por isso que os escritos de bataille e todo o seu trabalho desenvolvido ao longo da revista *Documents* nos apresenta um limite entre a antropologia e a literatura, apresentando assim, os limites da animalidade.

<sup>4</sup> DEWITTE, Jacques. *La manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*. Paris: Éditions de la Découverte, 2010. p. 34.

contrastes de pigmentação. A partir de tais manifestações surge uma especificidade de uma forma animal. Dewitte, por exemplo, define esse conceito de Portmann, que foi esboçado na primeira edição de *La forme animale*, de 1948, mas que foi melhor elaborado em um artigo publicado dez anos depois, em 1958, “L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes”. Para Dewitte:

O conceito de “autoapresentação”, um termo para designar o fato de que um vivente, animal ou planta, não realiza apenas o metabolismo e não é explicável apenas como um conjunto de estruturas que servem para conservar a vida, mas que, além da simples existência mínima e além de toda a necessidade, o organismo constrói uma forma que representa precisamente a particularidade de cada espécie.<sup>5</sup>

A noção de *écart*, de tudo aquilo que tinha sido posto à margem por ser superficial ou até mesmo inadequado, é introduzida por Portmann no centro das preocupações em relação ao organismo, fazendo com que essa margem incida sobre e corte o que antes estava estabelecido. Tomamos ainda essa palavra em estado de dicionário, pelo fato de ela ser uma distância que separa dois pontos, uma distância que, ao mesmo tempo, é intervalo e que se deixa cortar para criar outros centros e novas distâncias. Ao mesmo tempo, *écart* pode ser uma variação, um erro ou algo dado ao isolamento. Se o organismo constrói uma forma ou particularidade de cada espécie, ele também pode acidentalmente criar os seus desvios, suas margens, para, assim, fazer novas incisões. É assim que lemos Adolf Portmann com Georges Bataille. Este último, por sua vez, escreveu no n° 2 da revista *Documents*, em 1930, um texto intitulado “Les écarts de la nature”,<sup>6</sup> no qual aponta que os monstros e prodígios que antes eram vistos como presságios e maus-agouros começam, a partir do século XVI, a ser o centro de inquietações e da avidez humana, que necessita de um estado de estupor. Em relação a este aspecto, o corpo apresenta um modo de transformar um ethos capaz de regular suas ações quando o conhecimento estava fundado sobre os princípios morais diante dessas imagens compostas que, de fato, segundo Bataille, são bem concretas quanto a um desenvolvimento *dialético* e ainda são literalmente perturbadoras. O termo dialético está diretamente ligado à

---

<sup>5</sup> PORTMANN, Adolf apud DEWITTE, *La manifestation de soi*, p. 34. “Le concept d’auto-présentation’ – un nom pour désigner le fait qu’un être vivant, animal ou plante, ne pratique pas seulement le métabolisme et n’est pas explicable seulement comme un ensemble de structures servant à conserver la vie mais que, par-delà la simple existence minimale et au-delà de toute nécessité, l’organisme édifie une forme qui représente précisément la particularité de cette espèce.”

<sup>6</sup> BATAILLE, Georges. *Les écarts de la nature. Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 228-229.

forma, pois Bataille se vale desse termo a partir de uma conferência ministrada pelo cineasta russo S. M. Eisenstein, 17 de janeiro de 1930, na Sorbonne.<sup>7</sup>

Ao buscar a particularidade, Adolf Portmann não se atém apenas à *espécie* no sentido darwinista. Seu ponto de partida dialoga com tudo aquilo que seria até então considerado superficial, enfim, ornamento. Isso implica que as experiências dentro de cada espécie seriam consideradas particulares e distintas. *Espécie* e *experiência* podem ser lidas ao lado de *estilo*. Espécie, que no latim *species*, antes de ser tomado como um termo que designa gênero, categoria ou classificação, significa “aspecto”, “aparência”, cujo uso original no século XV apresenta um sentido teológico, que traz “a aparência sensível das coisas”, e que a filosofia antiga tomava como “o objeto imediato do conhecimento.”

A experiência, palavra importante para a obra de Georges Bataille e que ganhou, a partir dos experimentos das vanguardas artísticas, um uso mais específico ao longo do século XX no campo da literatura e das artes, vem do latim *experientia* ou, ainda, *experiri*, que implica na tentativa de fazer ou provocar um fenômeno. O termo exprime certamente a capacidade de se expor ao perigo. Desse contato entre espécie e experiência, o “estilo”, na sua origem latina, *stillus*, relaciona-se com a escrita, com o modo de expressar-se com a língua, em linguagem relacionada a um antigo objeto de metal ligado à produção física da escrita.

Uma vez apresentado o recorte entre conhecimento e montagem por Muriel Pic, passando por Adolf Portmann e Georges Bataille, autores importantes para a questão específica da *forma* e do *excesso*, Marielle Macé, em uma elegante operação de montagem, aproxima *espécie* de *estilo*. Em *Styles animaux*, Macé aborda algo que não estaria tão evidente no interesse da literatura pela animalidade, sobretudo pelo realce de autores como Jakob von Uexküll e Adolf Portmann. O primeiro é posto em destaque pela relevância dos “modos de vida”, e o segundo pela das “formas de vida”. Assim, surge um modo de ler a “animalidade” pelo viés literário em que a aparência animal, seguindo o pensamento de Portmann, culminaria com a “exposição de uma forma intensa.”<sup>8</sup> Marielle Macé indica que, pela própria imanência, o objeto literário se torna lugar de exposição de uma variedade de modos de vida que, em suas palavras, vem do “desejo de chamar a atenção às maneiras, às *fraseados* do

<sup>7</sup> Reproduzimos aqui a nota presente no primeiro volume das *Œuvres complètes* de Georges Bataille “o assunto dessa conferência de Eisenstein cf. *Documents*: 1º O anúncio feito por G. H. Rivière (n. 7, dezembro de 1929, p. 384); 2º O artigo de Robert Desnos intitulado *La ligne générale* precedido de uma nota de G. H. Rivière, protestando contra a interdição da polícia que havia impedido a projeção do filme de Eisenstein que tinha o mesmo título, projeção que deveria ter sido seguida da conferência que, de fato, aconteceu (*Documents*, deuxième année, n. 4, p. 217). BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 653.

<sup>8</sup> MACÉ, Marielle. *Styles animaux. L'Ésprit Créateur*, Minnesota, University of Minnesota, v. 51, n. 4, 2011, p. 98. “L'exposition d'une forme intense”.

vivente que encontra no mundo animal um campo de expressividade infinita (...) infinitamente diferenciada, viva e segura”.<sup>9</sup>

Se, para a teoria literária, a animalidade passa a ser um elemento importante para se pensar o estilo, a história da arte também se vale dos autores das ciências da vida para pensar questões-limite no seu domínio, como a representação e a imagem. Graças ao estilo, existe um lugar de exposição aos modos e às formas de vida, enfim, a variedade dos viventes e suas maneiras podem tornar-se verdadeiras frases do vivente uma vez postos na linguagem, como reitera Marielle Macé. Retomando o que até então foi apresentado, temos que Muriel Pic havia aproximado o conhecimento da montagem, consistindo em uma passagem do “fato objetivo” ao “fato de memória”, como ela enfatiza a partir de Walter Benjamin.<sup>10</sup> Essa memória, por sua vez, passa a existir materialmente na própria pele, em suas marcas e na sua forma de apresentação, a qual amplia o campo de visão do outro. No campo visual, a variedade de formas de vida amplia o repertório do olhar, colaborando, inclusive, para a combinação de formas viventes que já existem, resultante de uma plasticidade posta em ação por cada forma animal.

A partir de Jacques Dewitte, podemos afirmar que Marielle Macé toma a questão da animalidade como um “horizonte expandido” no objeto literário, acrescentando ao debate a noção do *estilo*. Dewitte e Macé partilham das leituras de Portmann, fato que também ocorre com historiador da arte Bertrand Prévost. Este retoma o argumento pelo viés da “aparência não endereçada” (*l'apparence inadressée*) desenvolvida pelo zoólogo suíço para discutir uma ausência de finalidade da aparência animal. O ponto de partida é que as imagens aguardam nosso olhar justamente para alcançar sua plenitude, que seria um tipo de consagração perpétua, intelectual e crítica.<sup>11</sup> Quando as imagens se encontram nessa posição, arma-se uma cadeia na qual o espectador também pode ser visto como uma presa do espetáculo que não lhe é endereçado. O que buscamos das imagens, além do seu caráter de apresentação, é o caráter

---

<sup>9</sup> MACÉ, Styles animaux, p. 97. “Le désir de faire attention aux manières, aux *phrasés* du vivant, qui trouve dans le monde animal un champ d’expressivité infinie (...) infiniment différenciée, vive et sûre”.

<sup>10</sup> Na leitura de D.A.F. de Sade, mais precisamente em *Justine ou les malheurs de la vertu*, a relação entre anatomia e imaginação toma o próprio aspecto físico para pensar uma espécie de soberania que será posteriormente desenvolvida nesta tese, de modo mais preciso, na leitura de Pierre Klossowski e, em particular, de Georges Bataille. Em *Justine*, lê-se que “encontrariam-na no físico, sem dúvida, com a mesma facilidade, e quando a anatomia for aperfeiçoada, isso será facilmente demonstrável por ela, toda a relação da organização do homem aos gostos que o terão afetado” (SADE, D.A.F. *Justine ou les malheurs de la vertu*. Paris: Gallimard, 2005. p. 237-238.) “On la trouverait au physique avec la même facilité sans doute, et quand l’anatomie sera perfectionnée, on démontrera facilement, par elle, le rapport de l’organisation de l’homme aux goûts qui l’auront affecté.”

<sup>11</sup> Disponível em: <[http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_apparences\\_inadress%26acute%3Bes](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26acute%3Bes)>. Último acesso em: 15 out. 2012.

háptico alcançado por suas texturas, as quais podem fazer da própria pele um dos veículos da animalidade.

A animalidade alcança texturas nos limites do humano, em que vários corpos, pelas suas formas de apresentação, se tornaram marginais e distanciadas. Essas texturas não são gerais e alcançam singularidades na espécie, estilos, que por uma força de distanciamento, por ficarem à margem, também criam novos centros, e a operação de montagem torna-se mais assim pontual, isto é, mais corporal. Em Sigmund Freud, em Pierre Klossowski e em Georges Bataille, por exemplo, distintas concepções de montagem rearticulam as formas de pensar o corpo em torno da animalidade, de modo que ela que não se restrinja às suas operações fisiológicas e metabólicas. Um “corpo-montagem” é enunciado, em parte, em tais concepções, como podemos ler ainda com Muriel Pic:

Se as polaridades contraditórias no ataque histérico descrito por Freud estão sob o signo da bissexualidade, da copresença no corpo do feminino e do masculino, esse “corpo-montagem” é então, propriamente dito, monstruoso. A “simultaneidade contraditória”, princípio do divino segundo Pierre Klossowski, é o lugar de uma teratologia que, segundo Bataille, sucede uma dialética do informe.<sup>12</sup>

A partir de Muriel Pic, a questão se mostra como um desafio para criar outras leituras da animalidade para além da polaridade que deixaria a “humanidade” simetricamente oposta em termos de graus de desenvolvimento ou de exposição à *zoé*, como apresenta Giorgio Agamben em *Homo Sacer*.<sup>13</sup> Lendo esse aspecto com Adolf Portmann e Jakob von Uexküll, as formas e os modos de vida, os estilos e as espécies apresentam muitas nuances para que se entenda não apenas o movimento das formas vivas, mas o movimento vivo das formas. Esse movimento é duplo e gera transformações nas próprias superfícies dos corpos. Se a pele pode ser lida como um princípio de montagem, a aparência não é apenas um modo de cobrir e de organizar o corpo (como tradicionalmente se define a pele), enfim, uma

---

<sup>12</sup> PIC, *Littérature et connaissance par le montage*, p. 167-168. “Si les polarités contradictoires dans l’attaque hystérique décrite par Freud sont sous le signe de la bisexualité, de la coprésence en un corps du féminin et du masculin, ce ‘corps-montage’ est alors, à proprement parler, monstrueux. La ‘simultanéité contradictoire’, principe du divin chez Pierre Klossowski, est le siège d’une teratologie qui, chez Bataille, relève d’une ‘dialectique de l’informe’”.

<sup>13</sup> Na introdução de *Homo Sacer*, Giorgio Agamben aponta que entre os gregos inexistia um termo único para o que conhecemos por *vida*. Nesse sentido, Agamben apresenta dois termos utilizados pelos gregos, sem um étimo comum para designar o simples fato de viver, que põe em comum homens e animais (*zoé*), e a forma ou a maneira de viver, que os distingue (*bios*). Nesta disposição, a análise política de Agamben passa, de acordo com ambos os termos, por uma inclusão-exclusão (*zoé-bios*) (AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9.)

“cobertura exterior do corpo dos animais vertebrados”.<sup>14</sup> Essa, no entanto é uma definição que não satisfaz nosso trabalho. Evelyne Sechaud, em *Le dictionnaire du corps*, escreve que a pele aparece no desenvolvimento embrionário antes dos outros sistemas sensoriais, e que a lei biológica atesta, pelo viés da ciência, que quanto mais precoce é uma “função”, maiores as chances de ela ser fundamental.<sup>15</sup> Fundamental e superficial, como a pele realiza a exteriorização de algo que é interno, ela mesma se encarrega, primeiro fisiologicamente, de mover os limites do que está dentro e fora do corpo, desde o momento embrionário até o crescimento dos pelos e seu processo contínuo de regeneração. Em outro momento, essa exterioridade nos move para a questão da aparência e dos movimentos da forma do corpo, ressaltando-se a própria dialética dessa forma com uma vocação informe, com suas simultaneidades, isto é, dentro e fora, demarcados e interdependentes, e com a possibilidade de montagem pelo viés plástico e literário de um corpo sempre em vias de fazer-se, compondo-se e decompondo-se até que se torne literariamente impossível.

O encadeamento que Muriel Pic faz entre Freud, Klossowski e Bataille para evidenciar um “corpo-montagem”, uma “simultaneidade contraditória” e uma “dialética do informe” mostra pelo menos três modos de uma presença do termo *écart* para o pensamento plástico e literário no século XX. Quando Muriel Pic apresenta um corpo diante de polaridades contraditórias, seja pela presença mútua do masculino e do feminino, seja por uma deformidade anatômica que o desvia da espécie, a forma expõe a exceção de um corpo teratológico. A animalidade geralmente relegada ao fisiológico também é um traço lido nesse registro e chega a ter variantes, como o próprio termo “animalesco”, deformando inclusive pelo viés da linguagem o corpo, tornando-o monstruoso. Nessa relação, é importante

<sup>14</sup> LE PETIT ROBERT, 2000, p. 1814. “Enveloppe extérieure du corps des animaux vertebrés, constituée par une partie profonde (derme) et par une couche superficielle (épiderme).”

<sup>15</sup> SECHAUD, Evelyne. Peau. In: MARZANO, Michela. *Le dictionnaire du corps*. Paris: Puf, 2007. p. 689-694. “La peau apparaît dans le développement embryonnaire avant les autres systèmes sensoriels, répondant à cette loi biologique selon laquelle plus une fonction est précoce, plus elle a des chances d’être fondamentale. Au stade de la gastrula, l’embryon prend la forme d’un sac par invagination d’un de ses pôles et présente deux feuillets, l’ectoderme et l’endoderme. Cet ectoderme forme à la fois la peau (incluant les organes des sens) et le cerveau. En outre, les différents éléments qui la constituent ont une représentation très importante dans le cerveau, comme le révèlent les homunculi sensoriels et moteurs qui montrent la représentation proportionnelle des fonctions tactiles dans le cortex, avec l’importance considérable de la main et des lèvres. La croissance de la peau, son développement et sa régénération se poursuivent tout au long de la vie, mais l’épanouissement de sa sensibilité dépend en grande partie des stimulations de l’environnement.” (SECHAUD, Peau, p. 689-690). “A pele aparece no desenvolvimento embrionário antes dos outros sistemas sensoriais, respondendo a esta lei biológica segundo a qual quanto mais precoce é a função mais chances ela tem de ser fundamental. No estado de gástrula, o embrião toma a forma de um saco por invaginação de um dos seus polos e apresenta duas folhas, a ectoderme e a endoderme. Esta ectoderme forma a pele (incluindo os órgãos dos sentidos) e o cérebro. Na outra, os elementos diferentes que a constituem têm uma representação muito importante no cérebro, como mostram os *homunculi* sensoriais e motores que mostram a representação proporcional das funções táteis no córtex, com a considerável importância da mão e dos lábios. O crescimento da pele, seu desenvolvimento e sua regeneração seguem ao longo de toda a vida, mas o florescimento de sua sensibilidade depende muitas vezes dos estímulos do ambiente.”

diferenciar a animalidade da monstruosidade, sobretudo quando passamos pela montagem, justamente porque o “corpo-montagem” está na ordem daquilo que é inassimilável, do *écart*, da margem e do desvio. Assim, ao evidenciar formas distintas dentro de uma única espécie, esse tipo de montagem exhibe corpos que derivam para a formação de outros *estilos*, enfim, *frases do vivente* que incorporam algo da ordem do que poderia ser posto na ordem do acidente, mas que preferimos pontuar como *excesso*, cujo termo de origem grega *hybris* (ὑβρις) marca primeiro uma desmesura, um desgaste, mas também “uma demência punida pelas leis (*nomos*)”.<sup>16</sup>

Em um livro intitulado *Hubris – La fabrique du monstre dans l’art moderne*, Jean Clair expõe que esse corpo pode ser visto em uma encruzilhada dos progressos técnicos com a ciência, a partir de todo um sistema morfológico e intelectual.<sup>17</sup> Como exemplo desse desenvolvimento, mas também de uma “demência punida pelas leis” da ciência, a própria “invenção” da histeria<sup>18</sup> configura um quadro de incorporação do desvio. A construção do “corpo-montagem” está ligada às formas instáveis de apresentação do próprio corpo, o que

---

<sup>16</sup> LACROIX, M.; MAGNIEN, V. ὑβρις. In: *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Belin, 1969. p. 1913. “Mais aussi une démente punie par les lois (*nomos*).” Também sobre a escrita do termo, sua origem e sobrevivência, lê-se: “The central meaning may be expressed thus: *hybris* is essentially the serious assault on the honour of another, which is likely to cause shame, and lead to anger and attempts at revenge. *Hybris* is often, but by no means necessarily, an act of violence; it is essentially deliberate activity, and the typical motive for such infliction of dishonour is the pleasure of expressing a sense of superiority, rather than compulsion, need or desire for wealth. *Hybris* is often seen to be characteristic of the young, and/or of the rich and/or upper classes; it is often associated with drunkenness. *Hybris* thus most often denotes specific acts or general behaviour directed against others, rather than attitudes; it may, though, on occasions, especially in more reflective or philosophical texts, denote the drive or the desire, in a specific individual, or in humans generally, to engage in such behaviour directed against others” (FISHER, N. R. E. *Hybris*. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece. Wiltshire: Aris and Phillips, 1992, p. 1) “O principal significado pode ser exprimido assim: *hybris*, essencialmente é um grave atentado contra a honra de alguém, suscetível de provocar a vergonha e conduzir à cólera e tentativas de vingança. *Hybris* é com frequência, embora não necessariamente, um ato de violência; trata-se de uma atividade deliberada, e o motivo típico de uma imposição de desonra, é um prazer de exprimir um sentimento de superioridade, mais que pela norma, pela necessidade ou desejo de riqueza. Ela também é a característica dos jovens e/ou ricos ou classes mais abastadas; com frequência ela é associada à embriaguez. Assim, boa parte da *Hybris* denota um comportamento geral ou atos específicos ao encontro de outros, em vez de atitudes, ela pode, no entanto, em diversas ocasiões, em textos que incitam à reflexão ou filosóficos, designar no leitor, o desejo ou uma atitude dirigida contra um indivíduo ou aos humanos em geral.” *Hybris*, no texto de Atenas, pertencem à lei, mais precisamente ao que atentava à medida contra alguém, pois falava-se em cometer *hybris* contra alguém (FISHER, *Hybris*, p. 36). A definição de *hubris* que está melhor relacionada com o pensamento de Georges Bataille está no livro de Roberto Sasso. *Georges Bataille. Le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978. *A hubris* seria uma forma de ressoar a noite e uma espécie de barulho que perturba a escuta *filosófica*. Nesse aspecto o fragmento Heráclito citado por Sasso faz parte de algo fundamental para Bataille: o desregramento deve ser escutado mais que uma casa em chamas” (*hubrin chrè sbennvai mallo è purkaén*). SASSO, Roberto. *Georges Bataille. Le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978. p. 191-192.

<sup>17</sup> CLAIR, Jean. *Hubris*. La fabrique du monstre dans l’art moderne. Homoncules, Géants et Acéphales. Paris: Gallimard, 2012. p. 15.

<sup>18</sup> Sobre o grau inventivo de uma doença-conceito, é preciso recorrer à tese de Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie – Charcot et l’iconographie de la salpêtrière* (Paris: Macula, 2012).

fez com que, no final do século XIX, todo um vocabulário nosológico relativo a um conjunto de *sintomas* coincidissem com as apresentações artísticas que aconteciam no momento:

É impressionante que as primeiras aulas de Charcot na Salpêtrière coincidam com as primeiras aparições na cena parisiense dos contorcionistas ingleses Halon-Lees e que a confusão entre a etimologia de *klonèsis* (“agitação-tumulto”) e a aparição do clownismo como uma nova manifestação dos exercícios musculares aos quais se entregam acrobatas seja tomada para finalmente designar o “clownismo” como uma das fases do Grande Ataque. Aqui, ainda, como Baudelaire tinha previsto, é disfarçado de saltimbanco que o artista se apresenta aos nossos olhos.<sup>19</sup>

A aparição de um corpo ao qual as contorções fazem parte de um vocabulário artístico do circo cai sobre o corpo com as contrações involuntárias na Salpêtrière. Diante do caráter de montagem, o corpo monstruoso passa a ser um corpo sintomático. Em meio ao surgimento de um discurso clínico e, por conseguinte, psicanalítico,<sup>20</sup> mais uma vez a natureza parece confrontar-se com a cultura e, mais precisamente, a arte com a medicina. Desse modo, sem reforçar uma diferença entre natureza e cultura, enfatizamos a existência de uma “simultaneidade contraditória” entre ambas. Essa “simultaneidade contraditória” pode ser encontrada em “Le monstre”, quando Pierre Klossowski lê Sade como um dispositivo para demonstrar uma astúcia do corpo existente na própria Natureza, visto que, por um lado, ela mantém as funções orgânicas do indivíduo, limitadas à experiência de sua agressividade e, simultaneamente, produz uma sensação de infinito nos movimentos da imaginação.<sup>21</sup> Isto é, a Natureza limita e expande. Se, inicialmente, Klossowski se apropria de Sade para pensar a natureza, logo em seguida ele se vale de Nietzsche para uma crítica da cultura, contrapondo o conceito de cultura – que seria uma “falsa interpretação da cultura” – à desaparecimento de uma cultura vivida.<sup>22</sup> A articulação entre Sade e Nietzsche torna-se, então, um dos pontos críticos não apenas para afirmar a distinção entre natureza e cultura, mas para evidenciar os sofismas em torno dessa distinção.

<sup>19</sup> CLAIR, *Hubris*, p. 35. “Il est remarquable que les premières leçons de Charcot à la Salpêtrière coïncideront avec les premières apparitions sur la scène parisienne des contorsionnistes anglais Hanlon-Lees et que la confusion entre l’étymologie de *klonèsis* (“ébranlement-tumulte”) et l’apparition du clownisme comme manifestation nouvelle des exercices musculaires auxquels se livrent les acrobates sera entretenue pour finalement désigner par “clonisme” l’une des phases de la Grande Attaque. Là encore, comme Baudelaire l’avait prévu, c’est déguisé en saltimbanque que l’artiste se présente à nos yeux...”

<sup>20</sup> Observamos que a passagem de Charcot à Freud no contexto da Salpêtrière é uma passagem precisa em distintos modos cognitivos da ciência, do século XIX ao século XX. Essa passagem é uma operação decisiva para as manifestações estéticas ao longo do século XX, quando tomamos o caráter performativo das vanguardas e, de modo mais preciso, o surrealismo e sua relação com o pensamento de Freud.

<sup>21</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. *Tableaux vivants*. Essais critiques (1936-1983). Paris: Gallimard, 2001. p. 41.

<sup>22</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1978. p. 28.



No século XVIII, existia toda uma “afecção de curiosidade científica” em torno dos monstros, como escreveu Georges Bataille em “Les écarts de la nature”. Nesse artigo, Bataille evoca uma “dialética das formas”, pois o que é dado como um desvio da natureza também pode ser algo contra a natureza.<sup>23</sup> A construção do monstruoso é distinta da operação da animalidade. Isso pode ser relido a partir da própria *hubris*, das pranchas de Regnault até as pranchas de Richer na formação dos quadros da histeria. Essa “afecção da atividade científica”, preocupada em identificar o excesso para isolá-lo, tem suas ligações com uma curiosidade religiosa que, como podemos ler em “Les écarts de la nature”, embora de modo totalmente profano, converte a *hubris* em monstruosidade. A animalidade não seria apenas um modo de “animalizar” os corpos com movimentos involutários, mas também um modo de pensar que existe uma relação complexa de mediação entre esse termo, “animalidade”, e seu uso em relação à *hybris*; enfim, o *excesso* facilmente pode ser tomado pela *exceção*.

Assim, na passagem da “forma animal” para a “animalidade”, toda uma teratologia do corpo, que passa a operar inicialmente na “simultaneidade contraditória” de Klossowski, pouco a pouco pode ser lida em uma “dialética das formas” de Georges Bataille, mesmo que a espécie humana não reste indiferente diante dos seus monstros.<sup>24</sup> Dessa dialética, Bataille se interessa pela “sedução profunda” de algo que seja contra a natureza. O homem que não está preso somente às suas necessidades biológicas vitais, isto é, à fragilidade do seu corpo.

Situamo-nos, assim, diante do problema posto inicialmente, o da fragilidade da forma quando se fala do corpo. Se no encadeamento entre “corpo-montagem” e “simultaneidade contraditória” Muriel Pic acrescenta uma “dialética do informe” a partir de Bataille, é preciso ressaltar que o próprio Georges Bataille evoca uma “dialética das formas”, em “Les écarts de la nature”. A “simultaneidade constraditória” adquire uma significação suplementar, uma vez que se concentra na dialética das formas e do informe. Assim, a problemática teratológica apresentada por Georges Bataille na obra citada ganha outra pertinência de leitura, se feita ao lado do seu verbete “Informe”. Bataille deixa de lado a preocupação biológica com a classificação para que os monstros, prodígios e abominações resem anômalos, contraditórios e ligados a uma sedução profunda. Essa preocupação biológica e, depois, biométrica resulta em um problema formal da busca das características de determinadas formas humanas, como o próprio rosto humano. Prova disso são as imagens dos estudos biométricos feitas pelo primo de Charles Darwin, o cientista Francis Galton, que ao

<sup>23</sup> BATAILLE, Georges. Les écarts de la nature. In: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 229.

<sup>24</sup> BATAILLE, Les écarts de la nature.

comparar em uma prancha fotográfica centenas de rostos de estudantes americanos pretendia chegar à imagem típica do estudante americano.<sup>25</sup> Em “Les écarts de la nature” Bataille cita o artigo de Georg Treu publicado em uma separata e disponível na Biblioteca Nacional da França pouco tempo depois de sua publicação, em 1914. O título *Durschnittbild und Schönheit* foi traduzido por Bataille como *L’image composite et la beauté*. Nesse artigo, a beleza é definida tal como o fez Winckelmann, ela seria a meio-termo dos extremos (“*Des Mittel von Extremis*”)<sup>26</sup>.

Adolf Portmann, por sua vez, inicia *La forme animale* com um problema do olhar humano diante das formações de protozoários radiolários no mar, imagem capaz de ser vista apenas por microscópios. Portmann enfatiza uma forma que poderia ser uma criação artística e humana, embora ela exista há muito tempo, antes da aparição da própria humanidade. Notemos, no entanto, a partir de Portmann, que a forma animal é fugidia. Para apreendê-la nos submetemos à própria força sedutora da aparência, que possui excitações visuais que chegam a ser contraditórias ou até mesmo inapreensíveis. O zoólogo suíço fornece uma série de exemplos em torno das superfícies de animais, nas quais “um mundo desconhecido é aberto ao se examinar uma pena de perdiz ou de um pato.”<sup>27</sup> Mesmo imbuída de funções como a proteção às intempéries, a exterioridade do corpo possui a função sensorial destinada ao olhar. Nesse sentido, Adolf Portmann apresenta o contraste existente entre a forma externa e a forma interna do animal, o que cria entre ambas as partes um gênero de assimetria no desenvolvimento dos órgãos internos. Se essa assimetria acontecesse na parte exterior do corpo, nós restaríamos no ciclo da monstruosidade, primeiro aspecto do “corpo-montagem”.

Não será apenas por analogia que a forma animal, segundo Adolf Portmann, se articulará com o que Georges Bataille chamou de “informe”, o que configuraria aqui a nossa maneira de ler a “dialética do informe”, apresentada por Muriel Pic, e a “dialética das formas”, de Bataille. O que Georges Bataille apresenta como “informe” e “dialética das formas” encontra uma ressonância no que Portmann escreveu a partir de um tipo de protozoário nas “águas azuis de um mar infinito”,<sup>28</sup> onde suas formações radiolares se perdem. Essas “dialética do informe” e “dialética das formas” existem ainda no próprio esboço do que Bataille pensou frente à imanência da animalidade, quando ele escreveu em

<sup>25</sup> BATAILLE, Les écarts de la nature.

<sup>26</sup> TREU, Georg. *Durschnittbild und Schönheit*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1914. p. 11.

<sup>27</sup> PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Payot, 1961. p. 20. “Un monde inconnu s’ouvre par le seul examen d’une plume de perdrix ou de canard.” Na tradução de Georges Remy revista por Jacques Dewitte: “Celui qui a commencé à regarder une plume de perdrix ou de canard a pénétré tout à coup dans un monde complètement inconnu”. PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Éditions La Bibliothèque, 2013. p. 41

<sup>28</sup> PORTMANN, *La forme animale*, 1961, p. 9 e PORTMANN, *La forme animale*, 2013, p. 25, “eaux bleues de la mer infinie”.

*Théorie de la religion* que “todo animal está no mundo como a água está no interior da água.”<sup>29</sup> De um modo distinto de Portmann, Bataille confronta a situação dos animais nos planos filosófico e literário. Esse confronto é brevemente antecipado pela questão de uma negação do próprio *simbolismo* dos animais para os humanos como geralmente é representado nas fábulas: “o leão não é o rei dos animais: ele está no movimento das águas como uma onda mais alta atravessa as outras menores.”<sup>30</sup>

Toda uma noção de simbolismo que o leão pode oferecer ao humano imediatamente enfraquece. Esse enfraquecimento nos interessa porque é graças a ele que podemos ler a animalidade como uma operação crítica entre a “forma animal” e o “informe”, isto é, ler a animalidade como movimento das formas. Enfim, o *informe* existe como dialética porque a *forma*, em si, é frágil, sendo capaz de ser reconvertida rapidamente no *informe*, que lemos aqui como o movimento contínuo das formas. Assim, após apresentar a perspectiva da “forma animal” de Portmann, deparamo-nos com o que Georges Bataille chamou de “informe” no verbete publicado, em 1929, na revista *Documents*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe* não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isso que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro.<sup>31</sup>

Georges Bataille possivelmente concordaria se acrescentássemos à sua analogia, além da aranha e do escarro, um protozoário. Sobretudo pela fragilidade de uma forma capaz de ser facilmente despedaçada e, por conseguinte, desorganizada. Nesse verbete, a

<sup>29</sup> BATAILLE, Georges. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 1991. p. 25. “Inévitablement, devant nos yeux, l’animal est dans le monde comme l’eau dans l’eau.”

<sup>30</sup> BATAILLE, *Théorie de la Religion*, p. 25. “Le lion n’est pas le roi des animaux : il n’est dans le mouvement des eaux qu’une vague plus haute renversant les autres plus faibles.”

<sup>31</sup> BATAILLE, Georges. *Informe. Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970. p. 217. “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu’il désigne n’a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’a pas d’autre but : il s’agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.”

contradição possui um valor operatório. Por exemplo, ao mesmo tempo em que o universo não se assemelha a nada, ele é como uma aranha ou um escarro. É fato que a noção de informe cria um atrito com o formalismo e com a classificação como observou Guitemie Maldonado<sup>32</sup>, embora seja esse aspecto que ponha um problema à semelhança. Se o universo não se assemelha a nada e, ao mesmo tempo, ele é *como* uma aranha ou um escarro, a semelhança vem das formas inesperadas, praticamente baixas. Esse baixo materialismo põe em questão os valores postos pelo informe. Então, entre a forma e o informe, a animalidade opera em uma “simultaneidade contraditória”, subsistindo em uma dialética das formas.

Diante de perspectivas diferentes, um zoólogo e um escritor observam o movimento sensível das formas vivas. Portmann, no entanto, quando pensa as estruturas internas dos animais, partilharia da noção de informe de Georges Bataille justamente pelo valor de semelhança existente entre as vísceras dos animais: “se nós quiséssemos distinguir os animais a partir da forma de suas vísceras (por exemplo, o cruzamento dos intestinos ou a forma do coração) isso nos causaria dificuldades quase insuportáveis.”<sup>33</sup> As diferenças internas são mínimas, escreve Portmann, que acrescenta que seriam necessárias muita ciência e muita paciência para gravá-las na memória. Não sendo apenas por uma economia da natureza, a forma exterior dos animais apresenta um maior grau de diferença, sendo a superfície e a aparência uma camada importante na estrutura física dos viventes, uma vez que estas camadas não existem sem realizar uma “simultaneidade contraditória” ou uma “dialética das formas”.

Ambos os movimentos estão no corpo do animal, a partir das dobras da pele do animal. Enfim, a pele assumia uma relação de leitura na qual se podia ler o que “nunca antes havia sido escrito”,<sup>34</sup> em que uma observação anatômica estava inseparada da imaginação mágica e astrológica, conforme podemos ler e ver em *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, de Georges Didi-Huberman. O corpo animal assumiu uma dialética porque a pele era uma superfície a ser lida, do mesmo modo que as vísceras animais, a parte interna do seu corpo fornecia um *texto* a ser decifrado. O animal soava como enigma a ser lido, interpretado,

---

<sup>32</sup> MALDONADO, Guitemie. *Le cercle et l'amibe*. Le biomorphisme dans l'art des années 1930. Paris: CTHS/INHA, 2006. p. 62.

<sup>33</sup> PORTMANN, *La forme animale*, p. 28. “Si nous voulions essayer de distinguer les animaux d'après la forme de leurs viscères (par exemple l'entrevêtement des intestins ou de la forme du cœur) cela nous causerait des difficultés presque insurmontables!” e “Mais si nous n'avions que le foie ou l'estomac pour les distinguer, nous serions très embarrassés, car ils ne portent pas de caractères irrécusables” PORTMANN, *La forme animale*, 2013, p. 50

<sup>34</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Reina Sofia, 2010. p. 26. “leer lo nunca escrito.” “Ce qui n'a jamais été écrit”. Ver igualmente “viscéral, sidéral, ou comment lire un foie de mouton.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011. p. 22-33.

um organismo que, inclusive, guardava segredos do mundo a serem decifrados apenas por aqueles que detinham o saber adivinhatório.

Diante do efeito de ler o que nunca foi escrito, essa dinâmica torna-se uma dialética: “da *matéria* informe vista como uma *cartografia* de sintomas, o que suscitava uma atividade intensa de *escrita* interpretativa.”<sup>35</sup> Ora, essa *matéria informe* nos interessa diretamente, uma vez que essa dialética põe a forma *pele* em movimento. Aqui, pensamos especificamente o fenômeno da pele como uma superfície capaz de condensar morte e vida, prazer e dor, pulsão e instinto, escrita e plasticidade.

De giro em giro, esperamos apreender essa dinâmica na obra plástica e literária de Nuno Ramos que, ao tensionar as manchas da pele com a linguagem, nos inclui no corpo em fusão indeterminada com a matéria.<sup>36</sup> A pergunta imediata diante dessa possibilidade visada pelo artista é: diante dos movimentos desorganizados da matéria, onde ficaria a pele como uma fronteira entre o mundo exterior e a experiência interior do corpo? Será a pele algo específico e comum entre os homens e os animais, retornando para os primeiros na dialética das formas da animalidade?

## 2.2 Uma pele para todas as coisas

Emanuele Coccia, em *A vida sensível*, escreveu que se deveria fazer uma pele para todas as coisas (“faire peau de toutes choses”). A pele, recorrentemente associada a metáforas, também existe como um conjunto de superfícies em que cada uma delas é acionada e aciona movimentos interiores. Coccia escreveu que o homem é um animal capaz de vestir todas as coisas, enfim, de dar uma pele a todas as coisas. Na sua perspectiva, pele e linguagem estão sensivelmente ligadas.<sup>37</sup> Mesmo a voz, seu tom e sua textura, seria uma “pele fônica” que, em geral, é um dos pontos de articulação de nossa aparência com as extremidades do mundo.<sup>38</sup> A noção de aparência utilizada por Coccia também se baseia no pensamento de Adolf Portmann:

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, p. 26. “de la *materia* informe vista como *cartografia* de síntomas, lo que suscitaba una intensa actividad de *escritura* interpretativa.”

<sup>36</sup> É o que ele escreve em “Manchas na pele, linguagem”, de *Ó*: “Mas esta alegria progressiva precisa de alimento constante e o próprio corpo, em sua casca, parece não resistir bem a ela, tornando-se inquieto, ofegante e, aos poucos, cansado e deprimido. Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, *na linguagem*. É ali que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria” (RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 17).

<sup>37</sup> COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Paris: Rivages, 2010. p. 133.

<sup>38</sup> COCCIA, *La vie sensible*.

Todo vivente é antes de tudo uma aparência, uma forma, uma imagem, uma espécie. Por isso, a aparência, em si, não é acidental. Trata-se de uma faculdade. Como ensinou Adolf Portmann, longe de ser um traço secundário e acidental para os viventes, a semelhança e o aspecto dos viventes são o exercício de uma potência específica.<sup>39</sup>

O vivente, como aparência, movimenta-se no limite da imagem, da espécie, enfim, ele seria a própria forma em movimento. Sua pele lhe confere uma particularidade, algo que simplesmente o situa no limite de sua própria *experiência* de mundo. Em outros termos, podemos nos valer do “exercício de uma potência específica” ao qual se refere Coccia e que poderíamos chamar simplesmente de singularidade partilhada. Como ressalva, essa potência não está ligada à construção da subjetividade que funda o sujeito moderno, na formação pronominal do “eu”. Ela se constitui em sua aparência, em sua pele dada a outros olhares.

Coccia apresenta ainda dois termos importantes no pensamento do biólogo suíço. O primeiro deles é a “autoapresentação”, que seria uma inscrição autônoma que possui um valor de forma;<sup>40</sup> o segundo termo é a “biopoética”, sendo essa as características fundamentais em que os viventes se comprometem a fazer e desfazer sua própria natureza.<sup>41</sup> A “autoapresentação” e a “biopoética” são termos que podem ser ligados ao aspecto do estilo. Diante das formas de vida, a literatura desnuda os saberes classificatórios, como Georges Bataille o faz em “Les écarts de la nature”, convertendo-os em um não saber que lida com os movimentos das formas, com sua dialética, que, sem apresentar uma síntese, enfatiza pelo movimento e pela metamorfose a própria animalidade. A literatura oferece singularidades a esse movimento em que cada texto expõe modos de legibilidade a outras formas de vida, desnudando o vivente pelo estilo do texto. Com uma variedade de “autoapresentações” e “biopoéticas”, a literatura seria um “estilo dos estilos” que permite, notavelmente a partir de Jacques Derrida, se valer da ambivalência do vocábulo francês “suivre”, quer dizer, “seguir” ou “ser” os animais em sua potência semântica e expressiva.<sup>42</sup> Nesse sentido, na medida que um escritor ou artista inventa uma pele para todas as coisas, essas peles são novamente absorvidas, formando outras peles, outras aparências e novas superfícies.

<sup>39</sup> COCCIA, *La vie sensible*, p. 115. “Tout vivant est avant toutes choses une apparence, une forme, une image, une espèce. L’apparence elle-même n’est donc pas accidentelle. Il s’agit d’une faculté. Comme l’a enseigné Adolf Portmann, loin d’être chez les vivants un trait secondaire et accidentel, la semblance et l’aspect des vivants sont l’exercice d’une puissance spécifique.”

<sup>40</sup> MACÉ, *Styles animaux*, p. 98.

<sup>41</sup> COCCIA, *La vie sensible*, p. 116.

<sup>42</sup> MACÉ, *Styles animaux*, p. 99.

Quanto à recepção das peles, das aparências, Hannah Arendt, em *La vie de l'esprit*, enfatiza o papel do espectador como um “receptor de aparências”, afinal, “estar em vida significa ser movido por uma necessidade de se mostrar que corresponde em cada um ao seu poder de parecer.”<sup>43</sup> O problema da “autoapresentação” alcança o aspecto da representação, fazendo-nos perguntar o que significa representar uma espécie, pois Hannah Arendt dá a cada objeto vivente a característica de um ator que está em uma cena comum que lhe foi preparada. Esta cena comum, descrita em *La vie de l'esprit*, é diferente para cada espécie.<sup>44</sup> Segundo esse viés, a aparência põe em questão atores, espectadores e cena, expandindo o que constitui um espetáculo, opondo ainda pela aparência a presença não orgânica da matéria aos viventes.<sup>45</sup> Dentro dessa “biopoética”, o mundo exterior de cada vivente constitui um traço e um estilo a ser seguido e vivido. É ele o traço constituidor de diferença. Hannah Arendt enfatiza a tese do autor de *La forme animale*, ao dizer que se fossem os órgãos internos que aparecessem, isto é, que fossem expostos à luz, todos nós nos pareceríamos.<sup>46</sup> Essa forma de parecer distingue-se completamente da relação exterior que existe na semelhança entre os corpos, tomando a epiderme como ponto de partida. A dimensão de opacidade da pele, além de facilitar o pensamento pela semelhança, cria suas especificidades:

Todas as criaturas viventes, por sua vez receptoras de fenômenos graças aos órgãos sensoriais, e capazes de se mostrar sob o aspecto das aparências, são a presa de autênticas ilusões, de nenhum modo idênticas a todas as espécies, mas em relação com seus modos de vida e suas formas de vida específicas.<sup>47</sup>

Arendt expõe os dois aspectos que estão sendo discutidos a partir do artigo de Marielle Macé: os *modos* e as *formas* de vida. Tomando o aspecto de uma cena comum que não é necessariamente partilhada por espécies distintas, justamente pela existência de modos de expressão isolados, as formas de vida seriam veículos dos modos de vida. Como criaturas

---

<sup>43</sup> ARENDT, Hannah. *La vie de l'esprit*. Paris: Puf, 2005. p. 40. “Etre en vie signifie être mû par un besoin de se montrer qui correspond en chacun à son pouvoir de paraître.”

<sup>44</sup> ARENDT, *La vie de l'esprit*, p. 50.

<sup>45</sup> Neste aspecto, diversas manifestações artísticas põem a aparição em cena, expondo a matéria não orgânica, dentre as quais destacamos a obra do artista Nuno Ramos, que em seu primeiro livro, *Cujo*, escreve que é preciso “inventar uma pele para tudo” (RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 19).

<sup>46</sup> ARENDT, *La vie de l'esprit*, p. 50.

<sup>47</sup> ARENDT, *La vie de l'esprit*, p. 62. “Toutes les créatures vivantes, à la fois récepteurs de phénomènes, grâce aux organes sensoriels, et capables de se montrer sous l'aspect d'apparences, sont la proie d'illusions authentiques, en aucune façon identiques pour toutes les espèces, mais en rapport avec leur mode de vie et leurs formes de vie spécifiques.”

viventes receptoras de fenômenos, cada uma criaria sua intermitência: “nós também somos aparências com nossas partidas e chegadas, nossas aparições e desaparecimentos.”<sup>48</sup>

A discussão que separa os modos das formas de vida está diretamente ligada à observação de Marielle Macé a propósito da retomada dos pensamentos de Jakob von Uexküll, com os modos de habitar o mundo, e de Adolf Portmann, na já discutida lógica da aparência. Quanto a Uexküll, suas observações em relação ao animal estão ligadas à construção do seu próprio meio, o que por consequência seria um modo de fazer um estilo: “um estilo, quer dizer, a maneira característica de uma forma, repetível e repetida, que tira a atenção sobre sua própria intensidade.”<sup>49</sup> Por mais que exista uma separação entre as formas do vivente e seus modos de habitar o mundo, existe um ponto em que eles se encontram. Afinal, ambos estão articulados, pois, mesmo em movimento, o estilo não deixa de produzir suas figuras.

Se tomarmos um artigo de Georges Bataille como “Figure humaine”, publicado em 1929 na revista *Documents*, o choque entre formas e modos de vida apresenta, por outro viés, a questão do “corpo-montagem” quando duas fotografias são postas em contraste: a de um antigo casamento em uma província francesa e a de uma tribo da Polinésia. Bataille vê uma monstruosidade no primeiro grupo, uma verdadeira desproporção entre homem e natureza, na qual um universo exterior não teria lugar em um “eu” (*moi*) que fosse auxiliado por metáforas. Diante da animalidade como um movimento de formas, “Figure humaine” merece ser posto ao lado de “Les écarts de la nature”, em que Georges Bataille faz uma inversão dos polos indicando o que seria monstruoso para ele, o próprio homem ou, ainda, os próprios do homem que lhe causam o riso diante da imagem fotográfica de um casamento. Essa fotografia é uma verdadeira *vanitas* para Bataille, que lhe traz o ranço da poeira e a presença dos fantasmas, enfim, de traços que marcam uma verdadeira negação da *natureza humana*.<sup>50</sup> Ao contrastar duas fotografias, Bataille realiza uma leitura pela montagem que ressignifica os sentidos de *écart* e de excesso, retirando-os justamente do caso patológico ou dos aspectos monstruosos. Essa negação da natureza humana acontece pela sua descontinuidade, pois ela existiria pretensamente sobre *nossa* natureza.<sup>51</sup> O sentido da negação ainda se liga à ausência de uma medida comum entre diversas entidades humanas, culminando com a desproporção entre o homem e a natureza. Nessa inversão, o homem seria

<sup>48</sup> ARENDT, *La vie de l'esprit*, p. 41. “nous aussi sommes des apparences, avec nos arrivées et nos départs, nos apparitions et nos disparitions.”

<sup>49</sup> MACÉ, *Styles animaux*, p. 99. “un style, c'est-à-dire la manière caractéristique d'une forme, répétable et répétée, qui attire l'attention sur sa propre intensité.”

<sup>50</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes I*, p. 182.

<sup>51</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes I*, p. 182.



o *écarté*, o separado, e talvez por isso a “Teoria da religião” de Bataille comece pela animalidade, passando em seguida pelos instrumentos fabricados pelo homem e pelo consumo que antes estava voltado para o sacrifício até chegar ao encadeamento que nos leva ao homem-mercadoria (*l’homme-merchandise*).<sup>52</sup> Esse argumento encontra outra formulação em *La part maudite*, justamente quando Bataille afirma que “a burguesia fez do homem um animal servil e mecânico.”<sup>53</sup>

### 2.3 Dispêndios da aparência

A aparência possui um dispêndio, do mesmo modo que a pele não se resume a uma função. Ela não está submissa a uma economia restrita que a regula em um plano funcional e utilitário. A partir do dispêndio, Jacques Dewitte aproxima o pensamento de Adolf Portmann das reflexões de Georges Bataille, mais precisamente em torno da noção de utilidade. A pele possui uma função e uma utilidade, o que é um fato comprovado por sua estrutura que envolve o corpo, além de pelos estímulos que ela recebe do ambiente. No entanto, existem elementos de gasto e de dispêndio presentes em sua própria aparência, que tem como um de seus aspectos a sedução, o que possivelmente levou Maurice Merleau-Ponty a escrever, em seu curso *La Nature*, que se a sexualidade visasse apenas o útil, ela poderia se expressar por vias mais econômicas.<sup>54</sup>

Seria ainda diante da pele que as diferenças entre os modos de pensar a aparência e o dispêndio se encontrariam, uma vez que a pele aciona, segundo Didier Anzieu, um “pensamento plástico”. Sem dúvida, trata-se de uma contribuição para aproximarmos a animalidade da plasticidade, em princípio, na superfície da pele. A própria matéria com sua definição corporal torna-se incerta e a partir de Anzieu poderíamos nos perguntar de qual matéria se trata.<sup>55</sup> O espaço pode modificar sua própria matéria, pois tratando-se de um espaço literário, a pele possui uma textura distinta de uma instalação artística ou uma

<sup>52</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992. p. 316-317.

<sup>53</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VII*, p. 200. “a la vérité, la bourgeoisie fait de l’homme un animal servile et mécanique.”

<sup>54</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature*. Paris: Seuil, 1995. p. 99-100.

<sup>55</sup> Segundo Didier Anzieu “a noção de *Eu-pele* aparece no cruzamento de diversas cadeias semânticas: viscosidade, aderência, sucção, apego, aglutinamento, inclusão recíproca.” (“la notion de *Moi-peau* apparaît au carrefour de plusieurs chaînes sémantiques : viscosité, adhésivité, agrippement, attachement, agglutinement, inclusion réciproque.”). Essa plasticidade nesse caso nos interessa mais precisamente pela viscosidade, pelas secreções orgânicas, muscosidades, saliva, suor, muco, esperma, perdas brancas. ANZIEU, Didier. *L’épiderme nomade et la peau psychique*. Paris: Apsygée, 1990. p. 35-37.

performance. Além disso, no espaço literário o corpo é capaz de tornar-se cada vez mais informe, impossível, paradoxal, participando do texto com sua matéria incerta.<sup>56</sup>

Com o corpo mais próximo da matéria, que características a pele teria no espaço literário? Decorrente de contínuas mudanças físicas, não seria apenas um corpo fisiológico, mas um corpo fragmentado, rearticulado, enfim, um “corpo-montagem” que tem uma autonomia e que está ligado à animalidade nos seus movimentos de formas. Essa variedade de corpos na literatura também se prolonga até outros animais, os quais também fazem parte de um conjunto heterogêneo de corpos fictícios e impossíveis porque, uma vez inscritos no texto, mesmo regidos pela linguagem, delocam-se dos corpos anatômicos e factuais. No texto, o corpo se animaliza. Assim, tais corpos criam aberturas para discutirmos um conceito de animalidade, que recortamos como um movimento contínuo de formas animais. Um corpo fictício ainda não se inscreve na condição de um fantasma,<sup>57</sup> mas resulta de camadas de pele alteradas pela transformação do tempo. É daí que perguntamos: quais peles teria esse corpo ficcional e quais animalidades o constituem? Seria essa pele semelhante à pele que realmente tocamos, que nos seduz e que ainda nos assombra? O fato é que um conjunto de corpos nos aciona, nos movimenta, nos estabiliza. Ele ainda aciona uma vizinhança que seria capaz de propor uma história contraditória, como a do *erotismo* que implica em uma exposição do corpo ao *pathos*, a uma reutilização do excesso, dos *écarts*, do apodrecimento pelas transformações da matéria.

A pele é, materialmente, o ponto de maior exposição aos prazeres e aos sofrimentos, enfim, aos excessos. Ela contém uma história que não descarta seus mitos e ficções<sup>58</sup> por sua “autoexposição”, por sua “biopoética”, por sua animalidade. Mesmo sabendo que o objetivo deste trabalho não é traçar uma história da pele, ela nos apresenta eixos diacrônicos, sincrônicos e, ainda, anacrônicos no que diz respeito às forças de linhas

---

<sup>56</sup> ANZIEU, *L'épiderme nomade et la peau psychique*.

<sup>57</sup> Será aprofundada posteriormente a questão do fantasma, a partir da leitura de Friedrich Nietzsche feita por Pierre Klossowski em *Nietzsche et le cercle vicieux*.

<sup>58</sup> Sobre a questão corpo, pele e história, antes de chegarmos à questão da plasticidade, mais precisamente a partir de Hegel e de Nietzsche, buscamos o caráter *informe* da história, das genealogias como invenção mítica, e o *plasmático* da ficção, a partir de um autor de origem desconhecida, Sexto Empírico (II e III d.C), cujos *Esboços* exerceram uma grande influência em Hegel, e para quem a história era uma “matéria informe” que tinha, aliás, uma tripla organização com a qual jogamos para ler a questão da animalidade do corpo no texto. Ela se dividiria em história (*historia*), mito (*muthos*) e ficção (*plasma*). O sentido nietzschiano e depois benjaminiano da crítica e a rearticulação do conceito de genealogia, de algum modo, altera a leitura do que ele falava da genealogia como algo que faz parte da história falsa, isto é, mítica. Quanto a isso, ele exemplifica com o surgimento de aranhas e serpentes venenosas nascidas do sangue dos Titãs (HARTOG, François; WERNER, Michael. Histoire. In: CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. 554-565).

históricas fundamentais que marcam a questão da aparência e da superfície frente à animalidade como uma textura do humano.

Na produção de Georges Bataille, existem reflexões que traçam um *pathos* da aparência do corpo até o limite entre seu modo de habitar o mundo, em uma definição ainda complexa, violenta e delicada como a de erotismo.<sup>59</sup> Em ensaios, poemas e narrativas, Bataille levou a dimensão erótica aos limites do humano e talvez por isso a animalidade ocupe uma parte importante em sua obra ensaística e literária. Ao mesmo tempo, o autor de *L'érotisme* enfatiza um tipo de tradição presente em diversas culturas. Em “Le paradoxe de l'érotisme”, Bataille opõe erotismo e literatura ao afirmar que “a pintura do erotismo não pode ser renovada, [pois] o paradoxo que é essencialmente do erotismo é uma repetição inútil e, por aí, entra na norma e no tédio.”<sup>60</sup>

Ao expor o erotismo como uma situação imutável, Bataille toma a própria incapacidade da literatura de se fechar em um termo como “literatura erótica”. O que Bataille põe em questão nesse momento é que “a possibilidade da literatura erótica é aquela da *impossibilidade* do erotismo.”<sup>61</sup> O termo nos leva a uma redundância, pois ele nos faz pensar que o movimento vital contido na literatura já é, por si, erótico. Aliás, ela seria uma manifestação do desejo erótico. Não muito distante dessa questão, Georges Bataille chegou a se valer do termo “fenomenologia erótica” (*La phénoménologie érotique*) em um projeto de 1939 que permaneceu inacabado. No entanto, a partir desse projeto de Bataille nota-se uma derivação direta de sua leitura do filósofo alemão Friedrich Hegel:

*Fenomenologia erótica* se refere à Hegel e significa fenomenologia do espírito tal como ela aparece na existência erótica. O domínio erótico tem talvez certas prerrogativas em relação a aquele da angústia etc. Portanto, fenomenologia erótica também significa, evidentemente, fenomenologia parcial.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> A definição se torna mais complexa e delicada quando nos perguntamos sobre o grau de erotismo contido na tentativa de fusão da matéria orgânica e inorgânica em movimento, o que nos fará desenvolver uma plasticidade da animalidade.

<sup>60</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988. p. 321-322. “La seule objection valable opposée à l'érotisme en littérature: la peinture de l'érotisme ne peut être renouvelée, le paradoxe que l'érotisme est par essence se change en une répétition oiseuse et, par là, rentre dans la norme et dans l'ennui.”

<sup>61</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XII*, p. 323. “Au-delà de la répétition, la possibilité de la littérature érotique est celle de l'impossibilité de l'érotisme.” Não seria para nós a animalidade uma armadilha, a própria impossibilidade de um contato direto com os animais? Seria, neste caso, a animalidade, finalmente, uma mediação?

<sup>62</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976, p. 524. “Phénoménologie érotique se réfère à Hegel et signifie phénoménologie de l'esprit telle qu'elle apparaît dans l'existence érotique. Le domaine érotique a peut-être certaines prérogatives par rapport à celui de l'angoisse, etc. Toutefois phénoménologie érotique signifie évidemment aussi phénoménologie partielle.”

Mesmo criando, com seus desvios, a partir pensamento filosófico – pois criticava duramente a filosofia –, Bataille incorpora em sua obra uma leitura particular de filósofos como Friedrich Hegel e Friedrich Nietzsche, lidando com o que há de mais “erótico”, isto é, “excessivo” em ambos. Por esse viés, ele fez um vasto recorte dos pensamentos de Hegel e de Nietzsche, ressaltando que ambos foram tratados de modo particular por Alexander Kojève, em *L'introduction à la lecture de Hegel*, em 1947, e por Pierre Klossowski, em *Nietzsche et le cercle vicieux*, publicado em 1959. A partir do primeiro, Bataille esboçou uma “fenomenologia erótica” que se liga à animalidade a partir de uma parte do corpo, a boca. “Boca” (*Bouche*) é o título do verbete publicado no nº 5 da revista *Documents*, em 1930:

A boca é o início, ou, se desejarmos, a proa dos animais: nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, quer dizer, a mais assustadora para os animais vizinhos. Mas o homem não possui uma arquitetura simples, como as feras, sendo impossível afirmar onde ele começa. A rigor, ele começa pelo alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair qualquer atenção; são os olhos ou a testa que desempenham, como no maxilar dos animais, uma importante função. Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens. Todavia, o violento significado da boca é preservado em estado latente: de repente, ele vem à tona com uma expressão literalmente canibal como *boca de fogo*, aplicada aos canhões com os quais os homens se matam. E, nas grandes ocasiões, a vida humana ainda se concentra de forma bestial na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes. Sobre esse assunto, é fácil observar que o indivíduo perturbado levanta a cabeça, tensionando freneticamente o pescoço, de modo que sua boca tenta, ao máximo, ocupar o prolongamento da coluna vertebral, *ou seja, a posição que ela normalmente ocupa na constituição animal* – como se as impulsões explosivas jorrassem diretamente do corpo pela boca, sob a forma de vociferações. Essa característica ressalta, ao mesmo tempo, a importância da boca na fisiologia ou até mesmo na psicologia animal, bem como a importância da extremidade superior ou anterior do corpo, orifício de profundos impulsos pelo menos de duas vezes diferentes, no cérebro ou na boca, mas assim que esses impulsos tornam-se violentos, ele é obrigado a recorrer à maneira bestial de liberá-los. Daí o caráter de limitada constipação de uma atitude estritamente humana – o aspecto magistral da fisionomia *boca fechada*, bela como um cofre-forte.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> BATAILLE, Georges. *Bouche*. *Documents*. V.2. Paris: Jean Michel Place, 1991. p. 299-300. “La bouche est le commencement, ou, si l’on veut, la proue des animaux : dans les cas les plus caractéristiques, elle est la partie la plus vivante, c’est-à-dire la plus terrifiante pour les animaux voisins. Mais l’homme n’a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n’est même pas possible de dire où il commence. Il commence à la rigueur par le haut du crâne, mais le haut du crâne est une partie insignifiante, incapable d’attirer l’attention et ce sont les yeux ou le front qui jouent le rôle de signification de la mâchoire des animaux. Chez les hommes civilisés, la bouche a même perdu le caractère relativement proéminent qu’elle a encore chez les hommes sauvages. Toutefois, la signification violente de la bouche est conservée à l’état latent: elle reprend tout à coup le dessus avec une expression littéralement cannibale comme *bouche à feu*, appliquée aux canons à l’aide desquels les hommes s’entretuent. Et dans les grandes occasions la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l’organe des cris

Bataille ensaia uma arquitetura do corpo humano ao buscar um começo para o corpo. Ao diferenciar a boca do alto do crânio, o autor compõe os eixos (horizontal e vertical) que marcariam a imanência da boca, realizando uma relação oximoresca que considera o contraste entre um grito de dor e uma prática verbal puramente retórica. Toda a diferença, portanto, é marcada pelo estado latente de violência que a boca representa, isto é, o de ser um “orifício dos impulsos físicos mais profundos”. Bataille se vale de termos como “fisiologia”, “psicologia animal” e “impulsões físicas”, que evocam um vocabulário da biologia ou até mesmo da zoologia. Assim, se lermos o *Traité de psychologie animale* do biólogo e fisiologista neerlandês Frederick Buytendijk, no qual a crescente complexidade dos organismos está justamente na pele – que também é uma fronteira entre as trocas térmicas, possibilitando condições para um meio interno –, a boca seria um meio de trocas energéticas entre a comida e a palavra, entre alimento e linguagem.<sup>64</sup> A boca, assim, produziria uma outra pele, a pele da linguagem, uma “pele fônica”, como já afirmou Emanuele Coccia, pois falar seria uma maneira de “dar existência a uma pele fora de nós mesmos”, afinal “a linguagem não seria mais que uma pele móvel.”<sup>65</sup> Quanto ao alto do crânio, ou mais precisamente a cabeça, Adolf Portmann nos ajuda a expandir o ápice dessa complexa arquitetura humana:

A cabeça caracteriza uma organização superior; ela é o ponto de encontro de três polos funcionais importantes para a vida sensorial, para a nutrição e para o movimento. É preciso que uma boca e seus mecanismos, os órgãos de percepção e um cérebro sejam agrupados a uma extremidade do corpo e constituam o elemento avançado de um degrau para que nós tenhamos realmente uma cabeça.<sup>66</sup>

---

déchirants. Il est facile d’observer à ce sujet que l’individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu’il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, *c’est-à-dire dans la position qu’elle occupe normalement dans la constitution animale*. Comme si des impulsions explosives devaient jaillir directement du corps par la bouche sous forme de vociférations. Ce fait met en relief à la fois l’importance de la bouche dans la physiologie ou même dans la psychologie animale et l’importance générale de l’extrémité supérieure ou antérieure du corps, orifice des impulsions physiques profondes: on voit en même temps qu’un homme peut libérer ces impulsions au moins de deux façons différentes, des le cerveau ou dans la bouche, mais à peine ces impulsions deviennent violentes qu’il est obligé de recourir à la façon bestiale de les libérer. D’où le caractère de constipation étroite d’une attitude strictement humaine, l’aspect magistral de la face *bouche close*, belle comme un coffre-fort.”

<sup>64</sup> BUYTENDIJK, Frederik. *Traité de psychologie animale*. Paris: Puf, 1952. p. 56.

<sup>65</sup> COCCIA, *La vie sensible*, p. 133. “Donner une existence à une peau hors de nous”, pois “le langage ne serait plus qu’une peau mobile.”

<sup>66</sup> PORTMANN, *La forme animale*, 1961, p. 66-67. “La tête caractérise une organisation supérieure ; elle est le lieu de rencontre de trois pôles fonctionnels importants de la vie sensorielle, la nutrition et le mouvement. Il faut qu’une bouche et ses outils, des organes de perception et un cerveau soient groupés à une extrémité du corps et constituent ‘élément avancé de la marche pour que nous ayons réellement une tête.’” PORTMANN, *La forme animale*, 2013, p. 96. “La tête caractérise une organisation supérieure; elle est le lieu de rencontre de trois pôles fonctionnels importants: la vie sensorielle, la nutrition et le mouvement. Il faut qu’une bouche et ses outils, des organes de perception éloignée et un cerveau soient rassemblés à un pôle du corps qui constitue l’élément avancé de la marche pour que nous ayons réellement une tête”.

Da ação de uma boca passamos à exigência de uma cabeça, da exigência de um corpo, enfim, à exigência de uma pele. Diante de toda a problemática da “autoapresentação” e da aparência contida na questão da pele, nos perguntamos o que é ter uma boca. A fotografia feita por Jacques-André Boiffard para o verbete “Bouche” acentura o grito como uma suspensão da linguagem em Bataille, ela acrescenta ainda o momento da formação de uma pele, pois o grito é um pele, a pele do medo e do horror na sua força fônica. Essa fotografia evidencia um corpo interior enquanto a pele real está fora de foco e todo o campo semântico da boca amplia o sentido do conflito entre essas duas peles.

Figura 7 – Fotografia para o verbete “Bouche”, de Jacques-André Boiffard



Fonte: Revista *Documents* v.2. Paris: Jean Michel Place, 1991. p. 299-300.

Entre essas duas peles existe toda uma suspensão do pensamento sob o efeito do grito. O que é então esse grito? O som emitido com força pela voz humana é um pele no sentido dado por Emanuele Coccia, mais trata-se de uma pele sem uma forma bem definida, ainda informe. Trata-se de um signo, mais um signo cego que percorre a animalidade. O grito, no sentido dado a partir de Bataille, evoca um estado suspenso do pensamento que nos leva a um projeto ao qual ele participou, a *Acéphale*.

O conceito de acéfalo marca toda uma geração do período entre-guerras. Nesse caso, a acefalia torna-se um elemento político, sendo uma parte constitutiva do “corpo-montagem”. A imagem do acéfalo encontra sua origem figural<sup>67</sup> em um desenho de André Masson. O corpo humano sem cabeça apresenta duas estrelas no tórax e, ao invés de exibir o sexo, ele mostra um crânio. A *Acéphale* constitui uma revista que conta com cinco números, publicados entre 1936 e 1939. Nesses números, as águas-fortes de Masson dão um ar telúrico às suas páginas, onde ora o homem está sem cabeça, ora com uma cabeça de touro. Nesse período existe uma recepção ao pensamento de Nietzsche. Nessa revista existia um ódio ao signo, como escreve Michel Camus no prefácio da revista. Tal como Bataille declarou seu ódio à poesia que por sua vez também era um ódio à política, Camus toma esse “ódio do signo impotente para assinalar a presença do “sem-signo” no centro no homem sem nome.”<sup>68</sup> O acéfalo insinua-se como um homem sem nome. Ele não seria tão somente o homem anônimo na massa e muito menos o homem de negócios em vias de acumular capital, como Bataille escreveu em *La part maudite* quando critica o espírito capitalista na América protestante ou ainda o “homem-mercadoria” ao qual ele se refere em *Théorie de la religion*. As imagens apresentadas, da boca na revista *Documents* e das águas-fortes concebidas por André Masson na revista *Acéphale* estão ligadas ao excesso e ao desgaste de um “eu”. Como pergunta Michel Camus: “Por acaso podemos sair da prisão do eu (*moi*) sem sair da prisão da linguagem? Com o homem acéfalo a ferida do sentido está aberta.”<sup>69</sup> A animalidade segundo Bataille surge como um excesso da linguagem, ao lado de diversos desgastes de um “eu”. O grito seguido da decaptação fazem parte de uma exposição desse ferimento do sentido. A leitura que Georges Bataille faz de Hegel e de Nietzsche faz parte dessa ferida, pois, ela torna-se a realização de um corte. A decaptação que consta nas páginas da *Acéphale* é uma abertura que busca a perda absoluta do indivíduo.<sup>70</sup> Essa acefalia, que une fortemente a vida e a morte, para Bataille encontra ainda suas origens em Hegel e Nietzsche.

Antes de passar diretamente à leitura de Friedrich Nietzsche feita por Pierre Klossowski, no final dos anos 1960, pelo menos dois prefácios dos livros de Georges Bataille devem ser levados em consideração: o de *Madame Edwarda* e o de *L'érotisme*. O primeiro tem uma epígrafe de Hegel: “A morte é aquilo que existe de mais terrível e mantê-la como

<sup>67</sup> *Figural*, neologismo utilizado por Lyotard, ver: LYOTARD, François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

<sup>68</sup> CAMUS, Michel. *Acéphale*. Paris: Jean Michel Place, 1995. p. IV. “Haine du signe impuissant à signaler la présence du ‘sans-signe’ au cœur de l’homme sans nom.”

<sup>69</sup> CAMUS, *Acéphale*, p. IV. “Peut-on jamais sortir de la prison du *moi* sans sortir de la prison du langage? Avec l’homme acéphale la blessure du sens est ouverte.”

<sup>70</sup> CAMUS, *Acéphale*, p. 14.

obra é o que exige o maior esforço.”<sup>71</sup> Ela está no prefácio assinado por Bataille para um livro de autoria de Pierre Angelique,<sup>72</sup> que ressalta a hipótese segundo a qual toda humanidade resulta de grandes e violentos movimentos de horror, seguida de um “charme”, ao qual se ligam a sensibilidade e a inteligência.<sup>73</sup>

Nesse paradoxo já está inscrita uma “fenomenologia parcial”, apresentada como esboço e que encontra sustentação na relação entre “continuidade” e “descontinuidade”, apresentada no prefácio de *L'érotisme*, resultado de uma “aventura ininteligível”: “Por base, existem passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Nós somos seres descontínuos, indivíduos morrendo isoladamente em uma aventura ininteligível, embora tenhamos a nostalgia da continuidade perdida.”<sup>74</sup> Em ambos os momentos, mas sobretudo no segundo, em *L'érotisme*, podemos acrescentar que a pele tem um papel fundamental no que diz respeito à continuidade e à descontinuidade dos seres, na sua aparência e nas formas de sedução.

### 2.3.1 Um falso estudo como parêntese: o Nietzsche de Pierre Klossowski

Em relação a Friedrich Nietzsche lido por Pierre Klossowski, o descontínuo pode ser uma nova estratégia crítica, sobretudo para a questão da pele, que nos interessa diretamente. Os estados descontínuos acionam (dialeticamente) dicotomias como consciente-inconsciente e dentro-fora para discutir suas polaridades:

Suprimir o *mundo verdadeiro* também era suprimir o *mundo das aparências* – e com estes se suprimem as noções de *consciência* e de *inconsciência* –, o *fora* e o *dentro*. Nós não somos mais que uma sucessão de *estados descontínuos* em relação ao *código de signos cotidianos*, sobre o qual a fixação da linguagem nos engana: quando dependemos desse código, nós concebemos nossa continuidade, mesmo que nós vivamos no descontínuo: esses estados, no entanto, concernem apenas ao nosso modo de nos valermos ou não da fixação da linguagem: ser *consciente* é utilizá-la.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1992. p. 9. “La mort est ce qu’il y a de plus terrible et maintenir l’œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force.”

<sup>72</sup> Nas edições de 1941, 1945 e 1956, Georges Bataille assinou apenas o prefácio, cuja autoria estava resguardada sob o nome de Pierre Angelique. Apenas em 1967 *Madame Edwarda* recebeu formalmente a autoria de Bataille.

<sup>73</sup> BATAILLE, *Madame Edwarda*, p. 11.

<sup>74</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987. p. 21. “à la base, il y a des passages du continu au discontinu ou du discontinu au continu. Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue.”

<sup>75</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 69. “Supprimer le *monde vrai* c’était aussi supprimer le *monde des apparences* – et avec ceux-ci derechef supprimer les notions de *conscience* et d’*inconscience* – le *dehors* et le *dedans*. Nous ne sommes qu’une succession d’états discontinus par rapport au code des signes quotidiens, et sur laquelle la *fixité du langage* nous trompe : tant que nous dépendons de ce code nous concevons



Klossowski se vale de Nietzsche para criticar a própria dicotomia entre consciente e inconsciente, entre a memória e o esquecimento.<sup>76</sup> O que ele chama de “as altas tonalidades nietzschianas” é um exercício para se manter continuamente descontínuo no que concerne à continuidade cotidiana.<sup>77</sup> Klossowski, que inicia seu estudo sobre Nietzsche com a hipótese “digamos que nós tenhamos escrito um *falso* estudo”,<sup>78</sup> relê as questões do filósofo próximo ainda do Marquês de Sade, que no século XVIII toma os aspectos mais frágeis da espécie humana para criticá-la, como o fez Georges Bataille em relação à *figura humana*.

Em *Nietzsche et le cercle vicieux*, Pierre Klossowski se move no livro por tentativas, interpretações e comentários de trechos das obras de Nietzsche, como o fragmento em que o filósofo alemão discute a vida como um caso particular de vontade de potência: “não se trata de ‘sujeito’ ou de ‘objeto’, mas de uma certa espécie animal para a qual prospera, em seu favor, uma *exatidão*, antes de tudo, uma *regularidade relativa* de suas percepções (de modo que ele venha capitalizar sua experiência)”.<sup>79</sup> Que espécie animal seria essa que troca a *vontade de viver* por uma *vontade de potência*, e, mais ainda, nesse intercâmbio, o espírito, a razão, o pensamento, a consciência, a alma, a vontade, a verdade se equivalem a ficções inutilizáveis.

A vontade de potência lida no Nietzsche de Klossowski é uma impulsão primordial que exprime a própria força, gerando, enfim, uma oscilação de intensidades.<sup>80</sup> Toda a noção de sujeito está nessa tentativa de equilíbrio de suas energias. O que está em questão nesse aspecto é que o indivíduo existe como cadeia de outros seres. Se tomarmos a pele como um órgão em contínua transformação, um corpo possui em sua superfície,

---

notre continuité, quoique nous ne vivions que discontinus : mais ces états discontinus ne concernent que notre façon d’user ou de n’user pas de la fixité du langage : être *conscient* c’est en user.”

<sup>76</sup> Ao perguntar o que é o esquecimento, Klossowski esboça uma resposta que objetiva o que a psicanálise chama de inconsciente: “O que é o *esquecimento*? A ocultação dos signos pelos quais nós designamos os conjuntos de fatos vividos ou pensamentos em um momento qualquer, próximo ou distante” (KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 67). “Qu’est-ce que l’oubli ? L’occultation des signes par lesquels nous désignons des ensembles de faits vécus ou pensés à un moment quelconque, proche ou lointain.”

<sup>77</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 102.

<sup>78</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 11. “Mettons que nous ayons écrit une fausse étude”.

<sup>79</sup> NIETZSCHE apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 154. “Il ne s’agit point de ‘sujet’ ni d’objet’, mais d’une certaine espèce animale laquelle prospère à la faveur d’une *justesse*, avant tout d’une *régularité relatives* de ses perceptions (de sorte qu’elle parvient à capitaliser son expérience)... “

<sup>80</sup> Sobre essa força, Klossowski comenta que “se ela está perdida na espécie humana e no fenômeno da animalidade, seja do ‘viventente’, como em um caso ‘particular’ – logo um acidente de sua essência – ou em um indivíduo que ela inquieta, mas exige, por sua natureza, que se rompa a conservação de um nível seguro, então sempre excede esse nível quando se aumenta toda necessidade” (KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 155). “Si elle s’est égarée dans l’espèce humaine et dans le phénomène de l’animalité, soit du ‘vivant’, comme dans un cas ‘particulier’ – donc un ‘accident’ de son essence –, ne souffre pas de se conserver dans l’espèce ou dans l’individu qu’elle agite, mais exige, de par sa nature, que se rompe la conservation d’un niveau atteint, donc excède toujours ce niveau en s’augmentant de toute nécessité.”

literalmente, uma cadeia de micro-organismos. Essa cadeia existe também em seu interior. Pode-se ler a partir desse aspecto todo um esvaziamento de um “eu” (*moi*) da própria pele, o que entra em rota de colisão com a perspectiva de um “eu-pele” (*moi-peau*), desenvolvido por Didier Anzieu.<sup>81</sup>

Esse esvaziamento, no entanto, é uma leitura crítica que Klossowski faz da própria intimidade: “isso que me dizem ser minha intimidade, minha vida interior, é uma mentira. Então é preciso dizer que existe um fora de mim, o qual seria meu fundo autêntico”.<sup>82</sup> Em tom de *post-scriptum*, Klossowski conclui seus comentários em torno de Nietzsche em “Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche”, dizendo que não existe nada mais no indivíduo que o seu *caso de espécie*, o que lhe assegura sua inteligibilidade.<sup>83</sup>

### 2.3.2 A mentira poética como parêntese: o Hegel de Alexandre Kojève, a animalidade de Bataille

Georges Bataille, em *Théorie de la religion*, afirma a animalidade como uma *mentira poética*, uma vez que a vida animal da qual nós saímos nos foi fechada; ela estaria no meio do caminho da *nossa* consciência (“à mi-chemin de notre conscience”) e, nessa posição,

<sup>81</sup> Mesmo que não nos atenhamos ao conceito psicanalítico de “*Moi-peau*” (que traduziríamos diretamente por “eu-pele”, embora o livro disponha de fundamentos biológicos), desenvolvido pelo psicanalista Didier Anzieu no início dos anos 1970, é preciso contextualizá-lo. Trata-se de um conceito que possui como preliminares epistemológicas a ideia de que o córtex cerebral se prolongaria pela pele, uma vez que a própria embriologia trata de explicar “o cérebro e a pele como seres de superfície”; sendo *écorces*, isto é, cascas, o pensamento seria “uma justaposição e associação de núcleos”. Nesse sentido, a pele, como um cérebro periférico, redistribui os centros, enfim, os núcleos. E a tese de Didier Anzieu é que o pensamento está inteiramente ligado à pele, e não apenas ao cérebro (ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*. Paris: Dunod, 1995. p. 31-32).

<sup>82</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 271. “Ce que l’on dit être mon intimité, ma vie intérieure, est un mensonge. Donc il faut qu’il y ait un ‘hors de moi’ où serait mon fond authentique.”

<sup>83</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 367. Em torno de *Les mots et les choses*, Raúl Antelo, em “Espacios de especies”, lê o aspecto da espécie a partir da contribuição de Lineu em torno dos “rasgos classificatórios”, afirmando: “todo el lenguaje depositado sobre las especies debería también ser llevado al extremo limite, como un suplemento, un *parergon*, en que el discurso se contase a sí mismo como el orden natural de los tiempos y trajera a la presencia del observador los descubrimientos, creencias, tradiciones y figuras poéticas movilizadas para ese dinamismo simbólico. Ante este lenguaje, concluye Foucault, es la cosa misma, diríamos, es *Das Ding*, que resplandece, solitaria, en ese espacio recortado por el nombre. Especies de espacios, acotaría Pereg, quien reconocía que en la contemporaneidad los espacios no cesan de reproducirse vertiginosamente” (ANTELO, Raúl. *Especies de especies*. *Hemispheric Institute*. Disponível em: <hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/antelo>. Último acesso em 22 fev. 2013). “Toda a linguagem sobre as espécies deveria também ser levada ao extremo limite, como um suplemento, um *parergon*, onde o discurso é contado por si mesmo como a ordem natural dos tempos e trouxera à presença do observador, os descobrimentos, crenças, tradições e figuras poéticas mobilizadas para esse dinamismo simbólico. Diante dessa linguagem, conclui Foucault, é a própria coisa, diríamos, é *Das Ding*, que resplandece, solitária, no espaço recortado pelo nome. *Especies de espaços*, aproximaria Pereg, quem reconhecia que na contemporaneidade os espaços não cessam de reproduzir-se vertiginosamente”.

sempre nos proporia um enigma que incomoda,<sup>84</sup> cujas formas de saber deslizam ao incognoscível, talvez nos remetendo a outras leituras, a ler o que não está escrito, fazendo com que recorramos às adivinhações, às epifanias, ao corpo, ao erotismo, à poesia, e cheguemos à animalidade.

A animalidade nos permite chegar à pele das coisas porque nelas imprimimos os *nostros* sentidos. Georges Bataille dizia que o animal não era nem uma coisa, nem um homem, mas o nosso ponto cego, pois não vemos através do animal e da coisa, mais precisamente, “a aparição de uma coisa não é concebível senão em uma consciência substituída pela minha, se a minha desapareceu”.<sup>85</sup> As coisas têm uma consciência impressa, enquanto o animal, por estar no meio do caminho da nossa consciência, seria o único a ter um olhar capaz de se abrir para as coisas. O animal seria nosso ponto cego porque, segundo Bataille, “nós não vemos nada porque o objeto dessa visão é um deslizamento das coisas que não têm sentido, se isoladas, ao mundo cheio de sentido dado pelo homem, no qual cada coisa tem o seu sentido.”<sup>86</sup> A maneira correta de falar seria *abertamente* poética, pois a poesia não descreveria nada que não deslize ao desconhecido.

Assim, em uma possível alusão a Martin Heidegger, e, mais diretamente, a Rainer Maria Rilke, Georges Bataille ressalta que essa abertura ao animal só poderia ser poética. Se Klossowski, anos mais tarde, toma de Nietzsche a abolição da identidade, e o indivíduo não seria mais que uma ficção,<sup>87</sup> Bataille, por sua vez, segue o caminho da poesia não pelo seu aspecto literal, mas pelo seu deslizamento ao desconhecido<sup>88</sup> que também partilha de algum modo do estatuto literário:

Na medida em que podemos falar ficcionalmente do passado como do presente, falamos, por fim, dos animais pré-históricos, como também das plantas, das rochas e das águas, como das coisas, mas descrever uma paisagem ligada a essas condições seria uma bobagem, a menos que seja um salto poético.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 293.

<sup>85</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 293. “L’apparition d’une chose n’est concevable sinon dans une conscience substituée à la mienne, si la mienne a disparu.”

<sup>86</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 293. “Nous ne voyons rien, puisque l’objet de cette vision est un glissement allant des choses qui n’ont pas de sens si elles sont seules, au monde plein de sens impliqué par l’homme donnant à chaque chose le sien.”

<sup>87</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 290.

<sup>88</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 293.

<sup>89</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 294. “Dans la mesure où nous pouvons parler fictivement du passé comme d’un présent, nous parlons à la fin d’animaux préhistoriques, aussi bien que de plantes, de roches et d’eaux, *comme de choses*, mais décrire un paysage lié à ces conditions n’est qu’une sottise, à moins d’être un saut poétique.”

A partir da primeira parte de *Théorie de la Religion*, “L’animalité”, Bataille afirma que não faz mais que abusar de um *poder* poético que faz com ele substitua o nada da ignorância (*rien de l’ignorance*) por uma figuração indistinta (*une fulguration indistincte*). A ênfase desse texto está em tudo aquilo que escapa do humano e da impressão da consciência humana sobre as coisas, propondo a meio caminho dessa consciência a visão animal que está no deslizamento do sentido ao incognoscível.

Existe uma intimidade partilhada entre o escritor, o artista e os animais, paradoxal, pois ela não pode ser partilhada, mas sim imaginada, ficcionalizada: “não sei o quê de doce, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade dos raios de luz que nos despertam.”<sup>90</sup> A animalidade, nesse sentido, não se inscreve mais como um próprio do humano, mas como uma forma de partilhar o que não se tem em comum, sendo uma incapacidade de partilhar os sentidos que retornaria pelo sem sentido.

A animalidade situa-se, segundo Bataille, como uma abertura ao desconhecido. Ele identifica, em “Au rendez-vous de Lascaux, l’homme civilisé se retrouve homme de désir”, que existe um sentido infeliz da necessidade ou, ainda, daquilo que é impenetrável para nós. Esse sentido impenetrável faz com que encontremos no mundo animal uma resposta aceitável ao nosso desejo, que para Bataille não seria mais que um mundo incompleto: “as condições e circunstâncias ligadas às nossas impressões nunca nos fecham nessa profundidade animal.”<sup>91</sup> Essa seria uma impotência contemporânea do homem civilizado, em que o mundo animal seria ainda, de alguma forma, uma resposta ao nosso desejo.<sup>92</sup>

Via Bataille, podemos marcar a passagem de Pierre Klossowski para Alexandre Kojève pela questão do desejo, mais especificamente do desejo humano que se diferencia dos desejos animais, embora ambos estejam ligados: “para que exista Desejo humano, é preciso então que antes exista uma pluralidade de Desejos (animais)”.<sup>93</sup> No entanto, como um desejo

<sup>90</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 294. “Je ne sais quoi de doux, de secret et de douloureux prolonge dans ces ténèbres animales l’intimité de la lueur qui veille en nous.”

<sup>91</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 291. “Les conditions et les circonstances liées à nos impressions les plus fortes ne nous enferment jamais dans cette profondeur animale.”

<sup>92</sup> Nos perguntamos até quando o animal será um índice de leitura do corpo metabólico, encarnando os desejos e fantasmas do humano. Thierry Simonelli, em “Kojève ou Lacan”, marca precisamente a questão do desejo, uma ação negadora, que em princípio e pelo pensamento de Hegel marca uma diferença entre o homem e o animal fundadora para o pensamento pós-hegeliano (SIMONELLI, Thierry. Kojève ou Lacan. *Psychanalyse*. Disponível em: <<http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliKojeveLacan.htm>>. Acesso em 6 mar. 2013).

<sup>93</sup> KOJÈVE, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Gallimard: Paris, 1992. p. 13. “Pour qu’il y ait Désir humain, il faut donc qu’il y ait tout d’abord une pluralité de Désirs (animaux).”

sempre evoca outro, toda uma cadeia histórica se desenvolve a partir do fato de que “a história humana é a história dos Desejos desejados.”<sup>94</sup>

Enfim, tocamos na questão da história e da animalidade em torno do desejo. Junto aos arquivos de Georges Bataille existe uma série de notas e estudos dos seminários de Alexandre Kojève que ele acompanhou ao longo de praticamente seis anos, entre 1933 e 1939. Kojève foi um filósofo que ficou mais conhecido pela compilação de seus cursos sobre Hegel, reunidos pelo poeta e escritor Raymond Queneau sob o modesto título *Introduction à la Lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit*.<sup>95</sup> Em um estudo sobre Kojève, *Sur Hegel*, Bataille faz uma introdução pessoal de suas aulas: “Desde a primeira vez nós tivemos, Queneau e eu, o sentimento de uma intervenção magistral no debate filosófico de todos os tempos. Em seguida, nós saíamos com frequência da sala de aula completamente estupefatos (*médusés*).”<sup>96</sup> Queneau, posteriormente, em texto para a revista *Critique* de

---

<sup>94</sup> KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 13. “L’histoire humaine est l’histoire des Désirs désirés” A tese de Judith Butler trata especificamente da recepção de Hegel na França, a partir do desejo: “Le sujet qui émerge dans la *Phénoménologie* est un sujet ek-statique, un sujet qui se retrouve en permanence hors de soi, et dont les expropriations régulières ne font pas revenir à un moi antérieur. En réalité, le moi qui sort de lui-même, pour lequel aucun retour au moi n’est possible, pour lequel il n’y a aucune récupération finale du moi perdu. De même, j’ai l’impression que le concept de ‘différence’ est mal compris lorsqu’il est compris en tant que contenu dans ou par le sujet: la rencontre du sujet hégélien avec la différence ne se résout pas en identité. C’est plutôt qu’on peut distinguer le moment de sa ‘résolution’ et le moment de sa dispersion. Penser à cette temporalité croisée fait entrer dans la compréhension hégélienne de l’infinité et offre un concept du sujet qui ne peut rester dans ses propres limites en face du monde. La méconnaissance n’apparaît pas comme un correctif lacanien apporté au sujet subit à plusieurs reprises une perte de soi. En réalité, c’est un moi qui, constitutivement, court le risque de le perdre. Ce sujet ne possède ni ne subit son désir, mais il est l’action même du désir en tant qu’elle déplace en permanence le sujet. Ainsi, ce que Hegel nous propose, ce n’est en vérité ni une nouvelle théorie du sujet ni un déplacement définitif du sujet, mais plutôt une définition en déplacement, pour laquelle il n’y a aucune restauration finale” (BUTTLER, Judith. *Sujets du désir. Réflexions hégéliennes en France au XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Puf, 2011. p. 15). “O sujeito que emerge na *Fenomenologia* é um sujeito ek-stático, um sujeito que se encontra permanentemente fora de si, e cujas expropriações regulares não nos faz voltar novamente a um eu anterior. Na verdade, o eu que sai dele mesmo, pelo qual nenhum retorno ao eu é possível, pelo qual não existe recuperação final do eu perdido. Mesmo assim, tenho a impressão que o conceito de ‘diferença’ é mal compreendido tal como ele é compreendido como conteúdo no e para o sujeito: o encontro do sujeito hegeliano com a diferença não termina em identidade. Seria mais por isso que se pode distinguir o momento de sua ‘resolução’ e o momento de sua dispersão. Pensar nessa temporalidade cruzada nos adentra na compreensão hegeliana da infinidade e oferece um conceito do sujeito que não pode ficar nos seus próprios limites diante do mundo. A ignorância não aparece como um corretivo lacaniano dado ao sujeito como diversas perdas de si. Na realidade, é um eu que, constitutivamente, corre o risco de perdê-lo. Esse sujeito não possui nem sofre seu desejo, mas ele é a própria ação do desejo quando ela desloca permanentemente o sujeito. Assim, o que Hegel nos propõe, não é na verdade uma nova teoria do sujeito, muito menos um deslocamento definitivo do sujeito, mas precisamente uma definição de deslocamento, pela qual não há nenhuma restauração final.”

<sup>95</sup> A *Fenomenologia do Espírito* é um livro que, para Bataille, era uma das pilastras do pensamento do século XIX, tendo ficado praticamente desconhecido neste mesmo século: “esse livro, o qual é possível dizer com um problema de precisão que é o livro dos livros, permaneceu um século desconhecido” [“ce livre dont il est possible de dire avec un souci de précision qu’il est le livre des livres demeura un siècle inconnu”] (BATAILLE, Georges. *Caixa IV*, p. XI (*Boîte IV*, p. XI). Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu).

<sup>96</sup> BATAILLE, Georges. *Caixa IV*, p. X (*Boîte IV*, p. X). Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “Dès la première fois, nous eûmes Queneau et moi, le sentiment d’une intervention

agosto-setembro de 1963 (nº 195/196), escreveu a propósito das duas décadas em que Bataille se confrontava com Hegel, “mediado, mas nem por isso reduzido”:

Não se trata mais do Hegel da redução racionalizante e abstrata, muito menos do Hegel que a dialética antecipa a experiência vivida dos psicanalistas e dos sociólogos. Trata-se do Hegel de Kojève, o Hegel do saber absoluto e circular, o Hegel ao qual não se pode impedir de nomear Heidegger (...). Bataille reconhece sua dívida para com Kojève ressaltando o quanto Nietzsche, que ele admirava com paixão, não tinha mais que um conhecimento convencional (a “vulgarização da regra”). Ao que parece, ele fala de si próprio, do Bataille da *Documents*; do Bataille da *Critique Sociale*; mas em *L'expérience intérieure* pode-se dizer, parafraseando Rimbaud, que Bataille hoje sabe saudar Hegel.<sup>97</sup>

As palavras de Kojève tinham um tom encantatório que redimensionava o filósofo alemão para Bataille: “imediatamente a palavra de Kojève situava o movimento de nossos pensamentos, frequentemente ocupados com objetos concretos e familiares, no movimento global daquilo que é, daquilo que é, em princípio, mais palavras vazias ou palavras que esvaziam a cabeça.”<sup>98</sup> Quando falamos em termos modestos, era um curso que consistia em analisar a monumental obra de Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, mas que para Bataille foi um modo de repensar o papel desse livro na história do pensamento ocidental.<sup>99</sup> Não obstante, algo já demonstrava todo um projeto de acefalia, um problema arquitetural, se ousarmos dizer que o edifício que Hegel<sup>100</sup> representa inclui seu autorretrato como uma das últimas pilastras

---

magistrale dans le débat philosophique de tous les temps. Par la suite, nous sortions souvent de la salle de cours exactement médusés.”

<sup>97</sup> QUÉNEAU, Raymond. Premières confrontations avec Hegel. *Critique*. n. 195-196. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 700. “Ce n’est plus le Hegel de la réduction rationalisante et abstraite, ni le Hegel dont la dialectique préfigure l’expérience vécue des psychanalistes et des sociologues. C’est le Hegel de Kojève, le Hegel du savoir absolu et circulaire, le Hegel à propos duquel on ne peut s’empêcher de nommer Heidegger (...). Bataille reconnaît sa dette envers Kojève et la souligne en signalant combien Nietzsche, qu’il admirait avec passion, n’en avait qu’une connaissance conventionnelle (la ‘vulgarisation de la règle’). Il semble ainsi parler de lui-même, du Bataille de *Documents*, du Bataille de la *Critique sociale*; mais dans *L’expérience intérieure* on peut dire, en paraphrasant Rimbaud, que Bataille sait aujourd’hui saluer Hegel.”

<sup>98</sup> BATAILLE, Georges. Caixa IV, p. XI (Boîte IV, p. XI). Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “La parole de Kojève d’emblée, situait le mouvement de nos pensées, si souvent occupées d’objets concrets et familiers, dans le mouvement global de ce qui est, de ce qui relève en principe des mots les plus vides, ou des mots qui vident la tête.”

<sup>99</sup> O crítico Boris Groys atuou como curador de uma exposição de fotografias de Kojève intitulada *Alexandre Kojève: le photographe en tant que sage*. Esta exposição aconteceu entre 17/10/2012 a 07/01/2013 no Palais de Tokyo, em Paris. No total, uma média de 400 fotografias foram expostas ao modo de um diaporama. Kojève após a Segunda Guerra mundial abandona a carreira de filósofo e torna-se diplomata ao serviço do governo francês, sendo um dos colaboradores na criação da União Europeia: <http://palaisdetokyo.com/fr/exposition/apres-lhistoire-alexandre-kojeve-photographe> (último acesso em 31 dez. 2013).

<sup>100</sup> Discussão, aliás, aprofundada em *La prise de la Concorde*, de Denis Hollier (Paris: Gallimard, 1993). Hollier toma a arquitetura como ponto de partida tanto ao Curso sobre Estética, de Hegel, quanto ao pensamento de Georges Bataille mais voltado para o espaço, mais precisamente no verbete “Espaço”, publicado na revista *Documents*.

desse pensamento. A colisão se prolonga com um período de guerra e toda a questão da animalidade, da acefalia e da urgência de um tempo que criou suas tensões em propostas como um engajamento ou um humanismo.<sup>101</sup> Trata-se de uma colisão que se ampliou na segunda guerra. A animalidade ganha então outro sentido diante da urgência que tem suas tensões claras entorno dos engajamentos e de um humanismo, cuja existência torna-se uma questão ontológica e fenomenológica.

Diante de uma *negatividade sem emprego*, diríamos que Bataille opta pelo viés da animalidade, encadeando em sua obra seus “signos cegos”, até mesmo de um modo diacrônico, de Lascaux ao pós-guerra, e ainda de um modo anacrônico: Lascaux talvez só teria sido possível para Bataille após a guerra, de tal modo que para ele a pré-história vem no pós-guerra ou ainda na pós-história, se quisermos por a questão nas tonalidades hegelianas de Kojève. Tal tarefa implica ainda em ler o homem como um animal histórico, quer dizer, situado em um período preciso, ao mesmo tempo que Bataille não exclui desse círculo vicioso a cena pré-histórica da gruta de Lascaux e a condição de um fim da história, a partir de suas leituras de Hegel mediadas, mas nem por isso reduzidas, por Kojève. Uma possível diacronia apresentada pelo autor de *L'érotisme* talvez não existisse se Bataille não tratasse de formas em movimento que sobrevivem, isto é, que sempre renascem ou, ainda, que estão em um eterno retorno. Essas formas animais estão ligadas às distintas formas do desejo.

Note-se que já estava em Hegel toda a passagem de um “Saber” (*Wissen*) ao “Não saber” (*Nicht-Wissen*), posta em prática de modo particular na obra de Bataille. O que podemos acrescentar neste aspecto é o sentido de uma paródia infinita<sup>102</sup> a qual Nietzsche exerce um papel fundamental sob a forma de uma comunidade: “minha vida na companhia de Nietzsche é uma comunidade, meu livro é esta comunidade.”<sup>103</sup> Nietzsche o ajudou a superar seu cristianismo para encontrar um retorno a sua inocência animal<sup>104</sup>, como escreve François Warin. Além disso, o pensador alemão abriu uma saída a qual o próprio Bataille poderia sair da filosofia pelas palavras anunciadas por Kojève, comentando a *Phénoménologie*, de Hegel: a história acabou. Nas suas notas tomadas nos cursos de Kojève, mais ou menos cinquenta e três páginas, também encontramos algumas citações de Nietzsche.<sup>105</sup> Esse ponto de encontro ou de colisão seria a própria tragédia. No combate do homem com seu destino – fundamento da trageografia clássica, não seria apenas uma negatividade que colocaria em jogo a

<sup>101</sup> Fato ligado à histórica discussão entre Jean Paul Sartre e Georges Bataille. Desenvolvemos esta discussão no artigo “Qu’est que la littérature engagée”, ainda inédito.

<sup>102</sup> Menção direta ao estudo: WARIN, François. *Nietzsche et Bataille: la parodie à l’infini*. Paris: PUF, 1994.

<sup>103</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VI*. Paris: Gallimard, 1986. p. 33

<sup>104</sup> WARIN, *Nietzsche et Bataille*, p. 5.

<sup>105</sup> BATAILLE (boîte VIII, B).

polaridade entre a animalidade<sup>106</sup> e a humanidade, mesmo que essa distinção seja para Bataille uma herança direta do Hegel de Kojève. Esse, por sua vez, “não expunha uma filosofia pessoal, mas aquela de Hegel”<sup>107</sup> – que para Bataille ela seria um verdadeiro suplemento.<sup>108</sup>

A maneira como Kojève se consagrava à *Phénoménologie de l'esprit* era uma forma cruzada de abordar uma obra “esquecida” no século XIX com as leituras de seu próprio tempo, fazendo com que a filosofia de Hegel também fosse uma espécie de *genius locus*. Denis Hollier, em “Pour le prestige: Hegel à la lumière de Mauss”, revela um cruzamento, como o de Hegel com Mauss: “uma palavra-cruzada de interpretações na qual o ponto de partida é Hegel, que é lido à luz de Mauss, com o conceito de prestígio e, em seguida, Mauss à luz de Hegel, com o conceito de reconhecimento, mesmo que este fique como um conceito mais de Hegel que de Mauss.”<sup>109</sup>

Em um ensaio sobre o livro *De la Médiation dans la philosophie de Hegel*, de Henri Niel, publicado em 1945, Kojève expõe ao longo de 40 páginas toda a sua concepção do sistema hegeliano. Bataille guardou o recorte dessa resenha com algumas notas. Assim, Kojève expõe algumas aberturas para o desenvolvimento do *erotismo* como um dispositivo

<sup>106</sup> Talvez a contribuição desta tese não seja a criação e o desenvolvimento de um conceito de animalidade, mas criar uma discussão que colabore para o enfraquecimento da oposição humanidade-animalidade.

<sup>107</sup> BATAILLE, Georges. Caixa IV, p. XI. (Boîte IV, p. XI). Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “Il n'exposait pas de philosophie personnelle, mais celle de Hegel.”

<sup>108</sup> Jacques Derrida, a partir do ideia de “suplemento”, aborda um hegelianismo sem reservas no pensamento de Georges Bataille, falando de um dos temas que lhe será caro nos seus últimos seminários de *La bête et le souverain*, o “animal filosófico” (DERRIDA, Jacques. *De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve. L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967. p. 369-407). Recortamos uma imagem goyesca deste texto: “suportar a evidência hegeliana queria dizer, hoje, o seguinte: é preciso, em todos os sentidos, passar pelo ‘sono da razão’, aquele que engendra e aquele que faz dormir seus monstros; que é preciso efetivamente atravessá-lo para que o despertar não seja um artifício do sonho. Isto é, ainda a razão. O sono da razão não é talvez a razão que dorme, mas o sono na forma da razão, a vigilância do logos hegeliano. A razão vela um sono profundo ao qual ela está interessada. Ora, se ‘uma evidência recebida no sono da razão perde(rá) a característica do despertar’ (*ibid.*), é preciso, para abrir o olho (e Bataille jamais quis fazer outra coisa senão garantir de outro modo o risco da morte: ‘esta condição a qual eu *veria* seria morrer’), ter passado a noite com a razão, velada, dormir com ela: toda a noite até amanhecer, até este outro crepúsculo que parece se enganar, como um amanhecer no anoitecer, na hora a qual o animal filosófico, enfim, também pode abrir o olho” (DERRIDA, *L'écriture et la différence*, p. 370). “Supporter l'évidence hegelienne voudrait dire, aujourd'hui, ceci: qu'il fait, en tout les sens, passer par le ‘sommeil de la raison’, celui qui engendre et celui qui endort les monstres; qu'il faut effectivement le traverser pour que le réveil ne soit pas une ruse du rêve. C'est-à-dire encore de la raison. Le sommeil de la raison, ce n'est peut-être pas la raison endormie mais le sommeil dans la forme de la raison, la vigilance du logos hegelien. La raison veille sur un sommeil profond auquel elle est intéressée. Or si ‘une évidence reçue dans le sommeil de la raison perd(ra) le caractère de l'éveil’ (*ibid.*), il faut, pour ouvrir l'œil (et Bataille a-t-il jamais voulu faire autre chose, justement assuré d'y risqué la mort: ‘cette condition à laquelle je *verrais* serait mourir’), avoir passé la nuit avec la raison, veillé, dormir avec elle: toute la nuit, jusqu'au matin, jusqu'à cet autre crepuscule qui ressemble à s'y méprendre, comme une tombée du jour à une tombée de la nuit, à l'heure où l'animal philosophique enfin peut aussi ouvrir l'œil.”

<sup>109</sup> HOLLIER, Denis. Pour le prestige: Hegel à la lumière de Mauss. *Critique*, n. 788-789, p. 7-21, jan./fev. 2013. “Un chassé-croisé d'interprétations dans lequel c'est d'abord Hegel qui est lu à la lumière de Mauss, avec le concept de prestige, et ensuite Mauss à la lumière de Hegel, avec le concept de reconnaissance, même si celui-ci reste un concept plus hégélien que maussien.”



para a produção literária e para as análises críticas empreendidas por Georges Bataille, que consistem no desejo, na mediação ou no amor, como podemos ler no fragmento abaixo:

Aquilo que há de humano no amor é o fato de que o desejo não se dirige diretamente (= “imediatamente”; *unmittelbar*) em uma entidade empírica natural. O desejo desta entidade (o corpo) é “mediado” (*vermittelt*) pelo próprio daquele que se deseja: o animal deseja a fêmea (sexualidade), o homem deseja o desejo da mulher (erotismo).<sup>110</sup>

A partir de um capítulo como “La fin de l’histoire et l’anéantissement de l’homme”, perguntamo-nos se o homem seria uma *forma vazia* que se define pela negação: “sei que o homem é negação, que ele é *uma forma rigorosa de Negatividade* ou não é nada.”<sup>111</sup> Decisivo é o artigo “Hegel, la mort et le sacrifice”, cuja epígrafe é: “o animal morre. Mas a morte do animal é o devir da consciência”.<sup>112</sup> Sobre o assunto do homem como uma forma vazia, trata-se ainda de um *topos* hegeliano<sup>113</sup> (*topos* de que Bataille faz um *atopos*), no qual este “negativo” é um tema *noturno*; tomando a citação de Kojève, Bataille expõe: “o homem é esta noite, esse Nada vazio, que contém tudo na simplicidade indivisa: uma riqueza de um número infinito de representações, de imagens onde nenhuma lhe vem com precisão ao espírito ou (ainda) que não lhe são (aqui) apresentadas realmente em sua totalidade.”<sup>114</sup> É a esta “noite” que Jacques Derrida se refere ao falar do *sono da razão* no hegelianismo sem reservas de Bataille.

Ao longo de um percurso histórico, o humano se constituiu como uma fronteira, se podemos dizer, inscrevendo-se sob a própria “pele”. Negar o animal, negar a divindade, o coloca em um lugar bem específico, que implica em uma relação de sujeito, que implicaria em negar o objeto por uma clara oposição sujeito-objeto criticada em *Théorie de la religion*. A obra de Bataille põe a forma homem em um “jogo arriscado”, como escreve Michel

<sup>110</sup> KOJÈVE *apud* BATAILLE, Georges. Caixa III, Pasta Kojève, p. 20. (Boîte III, chemise Kojève), p. 20. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “Ce qu’il y a d’humain dans l’amour, c’est le fait que le désir ne s’y rapporte pas directement (=‘immédiatement’; *unmittelbar*) à une entité empirique naturelle. Le désir de cette entité (du corps) est ‘médiatisé’ (*vermittelt*) par le désir même de celui qu’on désire: l’animal désire la femelle (sexualité), l’homme désire le désir de la femme (erotisme).”

<sup>111</sup> BATAILLE, Georges. Caixa IV, p. 55 (boîte IV, p. 55), *grifo nosso*. Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “Je sais que l’homme est négation, il est une forme rigoureuse de Négativité ou il n’est rien.”

<sup>112</sup> “L’animal meurt. Mais la mort de l’animal est le devenir de la conscience.”

<sup>113</sup> Tensionaremos essa “forma vazia” pela relação entre plasticidade e animalidade, a partir do “terceiro giro” da tese, cujo ponto de partida, a plasticidade, é um neologismo hegeliano. Essa forma vazia não seria apenas plástica, mas a partir da noção de “informe”, de Georges Bataille, seria ainda lúbrica.

<sup>114</sup> BATAILLE, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice. *Deucalion Cahiers de philosophie* (Études hégéliennes), Nenchâtel, n. 5, p. 21-43, oct. 1955. “L’homme est cette nuit, ce Néant vide, qui contient tout dans sa simplicité indivise : une richesse d’un nombre infini de représentations, d’images, dont aucune ne lui vient précisément à l’esprit, ou (encore), qui ne sont pas (là) en tant que réellement présentes.”

Foucault, “no limite, no extremo, no topo, no transgressivo”<sup>115</sup> Se de um lado Bataille está comprometido em diversos projetos em torno da revista *Documents* nos anos 1929-1930, em seguida com os romances, um deslocamento do papel da poesia<sup>116</sup> até o seu ódio, seu lado nietzschiano com alguns textos aforísticos, compreendendo suas características "ateológicas" e "acefálicas". Acrescentamos, mas não por acúmulo, a sua noção de dispêndio. O homem torna-se um sujeito paradoxalmente enfraquecido na sua própria figura. Esse enfraquecimento é uma soberania na ordem do excesso e da enegia que retira o homem da medida útil e economicamente restrita em relação às regras da riqueza material. Em *Les mots et les choses*, de Michel Foucault, visto que para ele é um reconforto pensar que o homem é uma invenção recente: “uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra no nosso saber e que desaparecerá desde que encontre uma nova forma.”<sup>117</sup>

Bataille, cuja obra precede o texto de Foucault, anuncia a animalidade no fim do túnel da história: “o fim da história anuncia o retorno do homem à animalidade”<sup>118</sup> Mas o que é retornar à animalidade? Não se trata de um retorno ao estado primitivo e muito menos uma regressão. A animalidade para Bataille participa do encadeamento de argumentos tomados a partir de Hegel, em seguida por Kojève e pelas leituras de Nietzsche. O ritmo marcado pela *continuidade* e *descontinuidade* advindo de suas noções do erotismo levam ao limite a distinção entre o homem e o animal.

Ao longo de uma tradição voltada para a história, parte dos homens mudam, eles não são mais idênticos; o animal, segundo a argumentação desenvolvida por Bataille, pelo contrário, se manteria semelhante a ele mesmo enquanto o homem tornaria-se sempre outro. Os homens buscam uma distinção entre eles mesmos, no limite de sua própria espécie. Esse é o lado histórico do animal homem. Por isso que Bataille observa uma ausência de história nos animais, pois a história humana cessará quando o homem parar de mudar e de se distinguir dele mesmo.

Os homens, por sua vez, são conservadores de diferenças que os distinguem. Por outro lado, ao longo de muitos anos, os animais teriam uma história a qual eles se inscreveriam por suas espécies. Se seguirmos apenas pelos rigores da classificação, negaríamos suas vertigens, a qual incluímos a negação do lugar da ficção e da poesia, fato que

<sup>115</sup> FOUCAULT, Michel. Présentation. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 5. “dans la limite, de l’extrême, du sommet, du transgressif.”

<sup>116</sup> SANTI, Sylvain. *Georges Bataille, à l’extrémité fuyante de la poésie*. Rodopi: Amsterdam, 2007.

<sup>117</sup> FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: France Loisirs, 1990. p. 30. “Une figure qui n’a pas deux siècles, un simple pli dans notre savoir, et qu’il disparaître dès que celui-ci aura trouvé une forme nouvelle.”

<sup>118</sup> BATAILLE, Georges. Caixa IV, p. 55. (Boîte IV, p. 55). Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “La fin de l’histoire annonce le retour de l’homme à l’animalité.”

*Théorie de la religion* de Bataille não rejeita, mas, ao contrário, seu ponto de partida é a poesia. O animal participa da história por seu estranhamento e pela sua exterioridade. Esse estranhamento pode ser considerado na sua própria aparição, nas suas formas e nos seus deslocamentos. A exterioridade surge então de uma falsa partilha de uma linguagem comum com os homens, mesmo que certas reações sejam encontradas sob a forma de linguagens mimetizadas. Esses dois elementos são retomados pelo homem, esse animal histórico, com fatos a serem *identificados* e *classificados*. Michel Foucault nos mostrou muito bem que classificar o mundo natural tornou-se, por fim, um exercício de linguagem.<sup>119</sup> Todavia, retirados desses mecanismos pela ficção e pela poesia, os animais evidenciam as diferenças que os distinguem e isso abre uma participação histórica. Essa participação implica em minar a própria história e o discurso linear que mantém o homem como animal histórico. Seria por uma potência de estar fora da linguagem, fora do homem, que as formas viventes e fantasmáticas sustentam na inseparabilidade do homem e da linguagem, sua parte maudita.

A participação dos animais na história criam uma falha na história do próprio homem e nos próprios do homem. Trata-se de pontuar o fim da história como um fim de uma forma de pensamento. O fim da história nesse sentido seria uma forma de manter o pensamento suspenso: exposto à materialidade, o homem se expõe à animalidade. O corpo ocupa o lugar dos sistemas fechados. Nessa paisagem situamos a animalidade com Hegel e com Nietzsche, mais precisamente aquela a qual participa Bataille, entre Alexandre Kojève e Pierre Klossowski. Diante dessa suspensão do pensamento, *Les larmes d'Éros*, de 1959, torna-se uma obra a qual o *pathos* situa o corpo no auge dos seus limites.

Toda uma iconografia do sofrimento situa o corpo no limite de suas emoções. Qual seria então o limite entre a animalidade e a emoção? Georges Bataille possui uma breve lista elaborada na sua *phénoménologie érotique*: “atividade erótica, riso, angústia, lágrimas, estado de embriaguez, terror, desgosto, grito, canto, dança e reações elaboradas.”<sup>120</sup> Será em uma ligação feita pelos mais diversos elos que a pele sofre oscilações, impressões, fricções das mais imperceptíveis às mais evidentes. Em diversas situações, o corpo permanece ferido, posto em um estado de êxtase – individual e coletivo. *Les larmes d'Éros* exhibe os *memento mori*, os suplícios, os martírios, as festas e rituais. Enfim, uma sucessão de eventos dispõe o corpo como um *topos* da linguagem, o corpo humano e os corpos dos animais. São esses corpos que participam de um *processo* histórico ao qual incluímos a abertura, o abate, o

<sup>119</sup> FOUCAULT, Michel. *Classer. Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1990. p. 137-176.

<sup>120</sup> “Il faut énumérer les émotions: activité érotique, rire, angoisse, larmes, état d'ivresse, terreur, dégoût, cri, chant, danse + réactions élaborées” (BATAILLE, 1991, p. 524).

esquartejamento dos seus membros em um ciclo que foi esvaziando a própria noção de sacrifício. A animalidade, nesse instante, está cercada por eventos que dão à expressão humana a aquilo que lhe é exterior: seus corpos, os do homem e dos animais, possuem um limite fisiológico comum que pertence ao ciclo geo-físico-biológico.

O movimento então é analisar os corpos que tiveram suas peles arrancadas, incluindo os corpos que tiveram suas peles abertas por cortes bem precisos. As imagens dos escorchados apresentam alguns aspectos para pensar a articulação entre pele e corpo, assim como sua relação entre interior e exterior. Os corpos sem pele faziam parte de um gênero de imagem difundida em diversos atlas de anatomia, mais precisamente no século XVI. Assim, o homem sem sua própria pele foi uma fonte para uma abertura a novos saberes sobre o corpo e sua representação. Enfim, a busca pelo conhecimento do interior do homem foi literal. Bataille mostra corpos em uma situação anterior: cenas da caverna de Lascaux, cultos com mênades que dançam com ou sem sátiros, imagens do inferno ou de alguns restos humanos, como no detalhe da imagem de *São Jorge e o Dragão*, de Carpaccio. No século XX, sabe-se depois de Freud que o inconsciente é uma outra abertura. Mesmo com suas considerações sobre o primato biológico, fontes mais próximas da formação de uma percepção do mundo, de uma legibilidade ou hermenêutica dos sonhos e de sua matéria quando ele toma forma uma vez organizada em narrativa, tudo isso ganha outra dimensão segundo Bataille, pois o erotismo é “a realidade mais emocionante”.<sup>121</sup>

Sera em *Les larmes d'Éros* que Bataille acrescenta que “mesmo após a psicanálise, os aspectos contraditórios do erotismo aparecem, de certo modo, inomináveis.”<sup>122</sup> A relação entre

<sup>121</sup> “Réalité la plus émouvante”. Discussão tratada no texto de Gilles Ernst: “Bataille avec Freud” no contexto do colóquio *Sexe et texte – Autour de Georges Bataille*. Ernst enfatiza a diferença das leituras que Bataille fazia de Hegel e de Freud: “Bataille n’a donc pas suivi Freud au-delà de 1933 où il s’est passé quelque chose qui était encore plus important que ce qui s’est passé avec Hegel en 1939: alors que Bataille se définit à partir de ce moment comme ‘post-hégélien’ pour bien signifier que sa démarche ne peut faire l’économie du hégélianisme sous peine de ne pas voir ce qui est au-delà du hégélianisme, in ne s’est jamais qualifié de ‘post-freudien’. Et pour cause: tout incontournable qu’était Freud pendant quelque temps, il ne pouvait expliquer l’homme tal que Bataille en avait dessiné de lui-même les contours dans son premier récit”. ERNST, Gilles. Bataille et le dualisme pulsionnel de Freud, ou la grande différence. *Sexe et texte – Autour de Georges Bataille*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007. p. 58. (p. 37-58). “Bataille não acompanhou Freud depois de 1933 onde aconteceu algo que foi ainda mais importante do que se passou com Hegel, em 1939: enquanto Bataille se definia a partir desse momento como ‘pós-hegeliano’ para melhor qualificar seu ponto de partida para realizar uma economia do hegelianismo, sob a pena de não ver o que estava além do hegelianismo. No entanto, ele nunca se qualificou como ‘pós-freudiano’. Eis o porquê: completamente incontornável durante um tempo, Freud não podia explicar o homem tal qual o próprio Bataille havia desenhado e dado os contornos na sua primeira narrativa.”

<sup>122</sup> BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1997. p. 63. “Même après la psychanalyse, les aspects contradictoires de l'érotisme apparaissent, en quelque manière, innombrables.” Dans *L'histoire de l'Érotisme* Bataille approuve la critique d'une façon plus élaborée: “Toutefois, l'on pourrait croire que la psychanalyse envisage le domaine sexuel entier, sans réserve... C'est vrai, en apparence. Mais en apparence seulement. La psychanalyse elle-même est tenue de le définir savamment comme cet élément du dehors, inassimilable, qu'il est, en principe, à la conscience claire. Pour elle sans doute la totalité concrète sans le

a animalidade e a emoção é erótica no sentido de Bataille, inominável, inconfessável, um espaço ao qual os corpos encenam suas aparições em cenas de dispêndio, com os excessos dos seus *tremores*. Se existe uma relação dos animais com as imagens desde Lascaux é porque toda uma economia de um outro saber foi enfatizado por Bataille: “os homens da pre-história sabiam que o que ligava sua excitação à imagem fugia pelos poços da caverna de Lascaux”<sup>123</sup> O animal participa de uma dita economia no sentido que em Bataille o erotismo guarda uma potência de imagem que excita os homens, nisso reside um engajamento da literatura com seus poços para fazer com que essas imagens escapem, seja pela expressão de narrativas, poemas e outras formas textuais. Quanto às artes visuais que, por um lado, até certo momento joga com a representação animal e, por outro, com suas potências torna-se capaz de dar à própria matéria uma relação animalesca. O tremor do erotismo, ao qual a animalidade participa, está ligado a uma história do erotismo que o próprio Bataille tentou nos contar. O erotismo em Georges Bataille é um impasse e ele soube fazê-lo desse impasse uma saída, como Maurice Blanchot nos mostrou a partir de Sade<sup>124</sup> e como Bataille escreveu o erotismo e o pensamento não formam mais mundos separados.<sup>125</sup>

Em *L'Histoire de l'érotisme*, além de Maurice Blanchot, Bataille utiliza um trecho de Leonardo da Vinci em guisa de epígrafe: “o acoplamento e os membros os quais nos servimos são de tamanha feiúra que se não houvesse a beleza dos rostos, os ornamentos dos participantes e certo elan desenfreado, a natureza perderia a espécie humana”<sup>126</sup> A citação de Bataille guarda um trabalho de montagem. Uma montagem estendida à fotografia se pensarmos a composição de um retrato que acentua um rosto. Talvez trate-se de um esboço e

---

sexe est inconcevable, mais la pensée propre à la science n'en est pas moins regardée comme actuellement intangible, comme si la sexualité, qui joue dans sa formation, ne la modifiant plus désormais, ou sinon d'une manière superficielle : pour la psychanalyse, la sexualité et la pensée demeurent sur des plans opposés; comme les autres, la psychanalyse est une science envisageant des faits abstraits, isolés les uns des autres, influant à l'occasion les uns sur les autres. De cette façon, elle maintient en son nom le privilège moral de la pensée abstraite, toujours digne d'un grand respect; elle accueille l'élément sexuel, mais c'est dans la mesure où ses développements le réduisent à l'abstraction, dont le fait concret reste sensiblement distinct.” BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VIII*. Paris : Gallimard, 1991. p. 18.

<sup>123</sup> BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Eros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1997. p. 63. “Les hommes de la préhistoire le savaient, qui liaient leur excitation à l'image enfouie dans le puits de la grotte de Lascaux.”

<sup>124</sup> Trata-se de um manuscrito inacabado, redigido por Bataille entre o inverno de 1950 até o verão de 1951. Maurice Blanchot está na epígrafe do livro: “Entre l'homme normal qui enferme l'homme sadique dans une impasse et le sadique qui fait de cette impasse une issue, c'est celui-ci qui en sait le plus long sur la vérité et la logique de sa situation et qui en a l'intelligence la plus profonde, au point de pouvoir aider l'homme normal à se comprendre lui-même, en l'aidant à modifier les conditions de toute compréhension” (BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1991. p. 8). “Entre o homem normal que prende o homem sádico em um impasse e o sádico que faz desse impasse uma saída, está aquele que mais sabe a verdade e a lógica da sua situação e que tem a inteligência mais profunda, ao ponto de poder ajudar o homem normal a se compreender, ajudando a modificar as condições de toda compreensão.”

<sup>125</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VIII*, p. 19.

<sup>126</sup> BATAILLE, 1976, p. 8. “l'acte d'accouplement et les membres dont il se sert d'une telle laideur que s'il n'y avait la beauté des visages, les ornements des participants et l'élan effréné, la nature perdrait l'espèce humaine.”

ao mesmo tempo uma tentativa de captar com o erotismo e o pensamento, as imagens que fogem e que seduzem. Esse enquadramento recupera os detalhes de um rosto como um modo de ler suas emoções, para assim dizer qual história se trata. Uma história a qual existe uma escolha de palavras, formando todo um léxico em relação à animalidade como um transbordamento do humano.<sup>127</sup> O rosto que pode ter um mal, que chora ou ri, com o pensamento suspenso pelo excesso na medida que deixa escorrer suas lágrimas.

---

<sup>127</sup> LESTEL, Dominique. L'assujettissement de l'humain comme débordement et extension. *L'animal singulier*. Paris: Seuil, 2004. p. 113-134.

### **3. A HISTÓRIA EM CADA LÁGRIMA**

### 3.1 A lágrima: detalhe da história

*Nada menos que eu, o “pequeno”, no meu quarto, entre ampliações fotográficas e imagens piedosas, impossível, e sozinho.*

*A memória, maquinário de sofrimentos, de limites do ser (por aqui as alegrias ligadas aos sofrimentos, aos limites, ao isolamento do ser), permanecendo inteiramente presa ao futuro.<sup>1</sup>*

Georges Bataille, *Le petit*.

A iconografia que Georges Bataille dispõe em *Les larmes d’Éros* soa como um desafio para compreender os limites da exposição do corpo ou, mais precisamente, do rosto à própria história frente aos limites do humano e da animalidade. Georges Bataille articulou um conjunto heterogêneo de imagens fazendo da memória um “maquinário de sofrimentos” com um título que, por si, condensa uma estratégia visual: *As lágrimas de Eros*. A lágrima, como um detalhe da história, aciona uma descontinuidade, uma interrupção. Como Bataille enfatizou, são as próprias lágrimas que ligam um acontecimento ordinário a um evento inesperado.<sup>2</sup> Nesse sentido, aquilo que nos toca, que nos emociona são produções de descontinuidade no corpo em nossa própria história, o que faz das lágrimas um signo de aflição e de alegria, mesmo se, com frequência, elas estejam associadas à morte:

A morte está associada às lágrimas como às vezes o desejo sexual está associado ao riso. Mas o riso não está tanto quanto parece contrário às lágrimas: o objeto do riso e o objeto das lágrimas se relacionam sempre a algum tipo de violência, interrompendo o curso regular, o curso habitual das coisas.<sup>3</sup>

As lágrimas, no entanto, são signos ambivalentes e vitais. Quando Bataille afirma que o erotismo é a aprovação da vida até mesmo diante da morte,<sup>4</sup> podemos entender que

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges. *Le petit*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1979. p. 26-27. “Rien que moi, le “petit”, dans ma chambre, entre des agrandissements photographiques et des images pieuses, impossible, et tout seul. / La mémoire, machinerie des souffrances, des limites d’être (par là des joies liées aux souffrances, aux limites, à l’isolement de l’être), au demeurant tout entière en proie au futur.”

<sup>2</sup> “As lágrimas ligam o ordinário a um evento inesperado, que desola, mas, por outro lado, um resultado feliz inesperado nos emociona de tal modo que nós choramos” (BATAILLE, Georges. *Les larmes d’Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1997. p. 21). “Les larmes se lient d’ordinaire à des événements inattendus, qui désolent, mais d’autre part un résultat heureux et inespéré nous émeut parfois à tel point que nous pleurons.”

<sup>3</sup> BATAILLE, *Les larmes d’Éros*, p. 21. “La mort est associée aux larmes, et parfois le désir sexuel l’est au rire. Mais le rire n’est pas autant qu’il semble un contraire des larmes : l’objet du rire et l’objet des larmes se rapportent toujours à quelque sorte de violence, interrompant le cours régulier, le cours habituel des choses.”

<sup>4</sup> BATAILLE, Georges. *L’erotisme. Œuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987, p. 18. “L’erotisme est l’approbation de la vie jusque dans la mort”.



cada lágrima, seja de prazer, de dor ou de ambos, é um signo erótico emitido pelo corpo. Assim, o título desse livro que está, também, no limite do oxímoro,<sup>5</sup> é uma das aberturas para ler os signos de exposição da pele por intermédio de imagens de martírios, sacrifícios, torturas, punições que fazem do humano um *écart* de sua própria espécie.

*Les larmes d'Éros* foi o último livro preparado por Georges Bataille, entre 1959 e 1961.<sup>6</sup> Nele, existe um conjunto de imagens, agrupado em torno de um *pathos* sustentado nas formas de sedução do corpo que vão do termo que em francês significa a “pequena morte” (*petite mort*), isto é, o gozo, até a constituição da morte física: “o sentido deste livro é, em um primeiro passo, o de abrir a consciência para a identidade da ‘pequena morte’ e de uma morte física.”<sup>7</sup> Sendo assim, a primeira parte está diretamente ligada ao nascimento de Eros, fato que decorre da distinção entre o homem e o animal pela atividade erótica. Como Bataille era profundamente ligado à história das religiões, o erotismo tomaria o seu curso para tudo aquilo que seria diabólico, o que soa contraditório quando o próprio Bataille expõe o que ele entende pelas origens do erotismo: “enquanto o cristianismo ainda estava distante, a humanidade mais antiga conheceu o erotismo.”<sup>8</sup> Na condição de arquivista paleógrafo, Bataille conhecia as correntes arqueológicas por leituras, mas também por sua ligação com André Leroi-Gourhan<sup>9</sup>

<sup>5</sup> No Dossier de *Les Larmes d'Éros*, mais precisamente no texto “La volupté, le rire et les larmes”, Georges Bataille inscreve este Eros em um “domínio secreto”: “seria difícil fazer uma imagem apreensível de Eros. Mas sem dúvida, sabendo que às vezes podemos acreditar como um portador do riso, nós podemos ao mesmo tempo supor que ele é acessível ao pavor, que ele é acessível às lágrimas. Para concluir, é possível que ele escape do desespero, mas ele escapa pelas lágrimas. É pelas lágrimas que ele conjura uma maldição que o segue. Seguramente a inconsciência chama a maldição a qual ela quis escapar, mas as lágrimas trazem à consciência aquilo que a leveza do riso impedia de ver. Apenas em lágrimas é que Eros também é o único a acessar o esplendor aterradorizador e voluptuoso de um domínio secreto” (BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 64-65). “Il serait difficile de nous faire une image saisissable d'Éros. Mais devant à n'en pas douter, sachant le croire parfois tenu du rire, nous pouvons en même temps supposer qu'il est accessible à l'effroi, qu'il est même accessible aux larmes. Pour finir, il se peut qu'il échappe au désespoir, mais il y échappe dans les larmes. C'est dans les larmes qu'il conjure une malédiction qui le suit. L'inconscience, à coup sûr, appelle la malédiction qu'elle voulut fuir, mais les larmes ramènent à la conscience ce que la légèreté du rire empêchait de voir. Aussi bien est-ce Éros en larmes qui seul accède à la splendeur terrifiante et voluptueuse d'un domaine secret.”

<sup>6</sup> No p.s. de um carta enviada a J.-M. Lo Duca, Bataille escreve: “O melhor título para meu livro me parece até este momento LES LARMES D'ÉROS” (BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. XIV). “Le meilleur titre pour mon livre me semble maintenant LES LARMES D'ÉROS.”

<sup>7</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. XII. “Le sens de ce livre est, en un premier pas, d'ouvrir la conscience à l'identité de la “petite mort” et d'une mort définitive.”

<sup>8</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 11. “Alors que le christianisme était loin, l'humanité la plus ancienne a connu l'érotisme.”

<sup>9</sup> Jean Lombardi (LOMBARDI, Jean. Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage. *La part de l'œil*. Dossier Bataille et les arts plastiques. n. 10. Belgique: Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1994. p. 83-108) comenta que Bataille tende a indicar que o padre Breuil parece ter omitido o sexo em ereção das imagens paleolíticas (p. 91). Nesse artigo, existe toda uma análise da catalogação de desenhos e traços feita por Leroi-Gourhan, sendo que para ele o mais importante era a localização e a topografia da gruta: “na época da publicação de *Lascaux ou La naissance de l'art*, Leroi-Gourhan sondava os signos enigmáticos e localizava a permanência do seu lugar na topografia das cavernas” (p. 97). E, finalmente, a pergunta que o autor do artigo coloca: “Por que os animais? A animalidade do corpo humano é erotizada. O corpo animal do humano permaneceria um corpo estranho – como aquele do animal – se as funções orgânicas que correspondem às

e Henri Breuil – mais conhecido por padre Breuil –, e publicou diversos estudos e ensaios, como *Lascaux ou la naissance de l'art*, que se destacam por tudo o que escreveu sobre a animalidade.

*Les larmes d'Éros* faz parte desta arqueologia que busca pontos em comum entre o luto e o desejo, como assinala Georges Bataille a propósito do homem do Paleolítico superior e inferior frente aos rastros, o que comprovaria para o primeiro as imagens eróticas e, para o segundo, a presença do túmulo. O que Bataille faz em seguida é deslocar o erotismo e a angústia para o sentido “diabólico”, valendo-se de um vocabulário corrente do cristianismo. Por um lado, Eros atravessa os saberes e as crenças e é traduzido de distintos modos. Por outro, isso implica que a iconografia encontrada na Idade Média em relação aos *Vanitas*, aos *Memento mori* seria um modo intensivo de produção de imagens que já estava presente para aqueles homens primitivos. O encontro com esses signos em *As lágrimas de Eros*, envolvendo artefatos, esculturas e pinturas, aciona uma força emotiva que traz à tona as camadas mais profundas da sensibilidade, chegando a ser desconcertante.<sup>10</sup>

Bataille acessa na iconografia diversas camadas de emoção, acionando o prazer, a piedade e o riso com uma estranha inquietude, que se manifesta na contemplação de fragmentos de esculturas, de pinturas, de objetos e até mesmo de fotografias, realizando um trabalho de montagem atravessado pelo *pathos* de Eros. Isso nos interessa justamente pela continuidade e descontinuidade entre os corpos operada seja pela reprodução das imagens, seja pelo que efetivamente ela apresenta de corte. Sobretudo porque, entre a continuidade e a descontinuidade, existe algo que resta, que sobrevive por esse *pathos* que também está ligado a um instinto. Esse *pathos* fica evidente quando Bataille encadeia o paganismo com o cristianismo, mais precisamente quando ele apresenta o deus da transgressão e da festa, Dionísio, e a condenação cristã do mal, *animalizado* no diabo, embora se necessite discutir uma animalização do anjo que esse livro de Bataille nos permite fazer.

---

necessidade vitais não se tornassem subjetivas. É a pulsão que liga o que vai do corpo à linguagem. O animal representa um gozo que escapa à necessidade simbólica que singulariza a humanização. Ele concretiza o impossível, a saber, a radical diferença do gozo de um outro que lhe era semelhante. Por diferença ou oposição ele remete à erogenização do próprio corpo” (p. 100) “Pourquoi les animaux? L’animalité du corps humain est à érotiser. Le corps animal de l’humain resterait un corps étranger – comme celui d’un animal – si les fonctions organiques correspondant aux besoins vitaux n’étaient pas subjectivisées. C’est la pulsion qui lit ce qui du corps vient au langage. L’animal représente une jouissance qui échappe à la nécessité symbolique qui singularise l’humanisation. Il concrétise l’impossible à savoir, la radicale différence de la jouissance de l’autre, fût-il semblable. Par différence ou opposition, il renvoie à l’érogénéité du corps propre.” Esse não deixa de ser um forte argumento que relaciona a animalidade à sexualidade, isto é, um aspecto “carnal” do lado simbólico do animal. No entanto, deixando de lado o aspecto simbólico do animal, podemos ainda afirmar literalmente que o animal seria o gozo de plenitude que escapa do humano, o que incide diretamente no debate em torno da questão do “Aberto”, lida inicialmente em *Elegias de Duino*, de Rilke.

<sup>10</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 19.

Em linhas gerais, pela própria imagem do excesso, Dionísio rejeita a “regra da razão”, em que culto, festa e êxtase estão intrinsecamente ligados, sendo basicamente uma figura lúbrica, ligada à terra, ao vinho e à orgia. O diabo seria a via tradutória mais acessível a essa figura pagã, embora eles ocupem lugares distintos em relação ao cristianismo, distinção, aliás, feita em *As lágrimas de Eros*. A obra de Georges Bataille nos fornece diversos argumentos para observar que o cristianismo se liberta do erotismo pelo mundo do trabalho. Ressalte-se que, seguindo por esse argumento discutível, não nos distanciamos do fato de ser o mundo do trabalho o que separa o homem do animal. Além de separar o homem do animal, o trabalho, por esse viés, contribui para a separação entre os mundos sagrado e profano. Podemos entender essa separação como algo tipicamente *dramatizado*, tal como Bataille a partir de Claude Lévi-Strauss, para quem a distinção entre o homem e o animal não acontece apenas por estados formais, mas por um drama em que eles se opõem.<sup>11</sup>

Seguindo pelo viés do trabalho, a espécie humana pode ser lida, por meio da aquisição de técnicas e formação de estilos, pela especificidade humana: dos interditos históricos apreendidos, a aparição do trabalho e, subjetivamente, de repulsões duráveis e uma náusea intransponível marcam muito bem a oposição do animal ao homem.”<sup>12</sup> O fato é que este evento (a separação entre o homem e o animal) seria capaz de sustentar o fato de o homem ser um animal negativo, isto é, que nega a natureza pelo mundo do trabalho, como propõe Bataille em *L’histoire de l’érotisme*.

Existe uma súbita vizinhança contrastante nos títulos *Les larmes d’Éros* e *L’histoire de l’érotisme*. Se as lágrimas, no sentido utilizado por Georges Bataille, são ligações do ordinário a eventos inesperados, podemos afirmar que elas criam zonas de descontinuidade frente ao que representa a própria história como percurso diacrônico. Elas se ligam à sobrevivência de quem entra em confronto com as imagens, mas também com o que há de memória como maquinário de sofrimentos. A relação entre “Eros” e o “erotismo” também marca uma diferença historiográfica na obra do escritor. Em “Eros”, Bataille se vale da possibilidade de seu aspecto pueril. Como ele escreveu, o Eros dos Antigos tinha o aspecto de uma jovem criança, implicando na representação de uma potência por meio de uma forma ainda está formação, portanto, informe. Talvez esse Eros seja uma busca situada na genealogia do excesso, da *hubris*, enfim, da animalidade que *anima* cada corpo no seu ciclo

<sup>11</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1977. p. 43.

<sup>12</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VIII*, p. 43. “Des interdits historiques saisissables, l’apparition du travail et, subjectivement, de durables répulsions et une insurmontable nausée marquent si bien l’opposition de l’animal à l’homme”.

biológico e que faz disso um dos fortes pontos de construção de sentido da nossa relação com as imagens.

Sobre os aspectos do corpo diante do seu ciclo biológico, a pele possui suas próprias características e, nesse aspecto, é importante a análise de Georges Didi-Huberman das imagens de recém-nascidos e de pessoas de idade avançada do fotógrafo Philippe Bazin: “certa vez, de fato, o rosto lembra-se do informe de onde ele vem, certa vez ele espera o informe para onde ele vai.”<sup>13</sup> No movimento contínuo das formas, não se sabe precisamente qual a face de Eros, se é que ele possui apenas uma: o riso, o pranto, a dor, enfim, as lágrimas em todos os seus signos de ambiguidade. Essa ambiguidade se liga ao animal no sentido de ser o animal um signo erótico para o homem. É um espaço de gozo do que ele não possui ou alcança. Um espaço de ausência constituído como um enigma situado no meio do caminho da consciência humana, como escreveu Bataille em *Théorie de la religion*. Enquanto signo cego, o animal seria aquilo que escapa do humano. Isso guarda um aspecto sedutor e erótico. Ele seria o humano em seu próprio limite, na ambiguidade de seu excesso, provocando um espaço privilegiado do não-saber.

O erotismo do animal também é infantil. *Les larmes d'Éros* não exclui esse aspecto do eros-criança que, por sua vez, pode ser um eros animalizado pela ausência de uma fala, pelo corpo moldável em que a pele surge informe e segue em formação. A pele se inscreve no duplo do que é visto e do que precisa ser tocado, do mesmo modo que se torna moldável. Ela é necessária em sua fragilidade que assusta, erótica no aspecto sensível, monstruosa pelo paradoxo do nascimento (que traz, com ele, seu grito), pelas narrativas de crianças defeituosas (cuja análise feita por Georges Bataille, a partir das pranchas feitas por Nicolas-François e Geneviève Regnaud: *Les écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le monde animal*, publicado em 1775, em Paris). Quanto à aparência, a pele sempre se refere ao duplo do animal visto.

A forma “infância” de uma concepção previsível de animal, mas não necessariamente de animalidade. A ausência de uma linguagem articulada que tem por base a presença da palavra (*in-fans*) enfatiza os gestos corporais, que nesse caso são mimetizados, sob a ótica da imitação de uma criança. Isto é o importante para Georges Bataille no verbete “Metamorfose”, do sexto número da revista *Documents*, publicada em 1929, como discutiremos a seguir: suprimir a ideia de imitação de um animal com base nessas emoções.

---

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peoples exposés, peoples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010. p. 90. “Chaque fois, en effet, le visage se souvient de l’informe d’où il vient, chaque fois il attend l’informe où il va.”

Isso fará com que Bataille continue a buscar um outro grau da infância, o *nascimento* da arte, em Lascaux, ou uma investigação do riso, em Altamira, no norte da Espanha, a qual Bataille busca o ângulo ou o subterfúgio que lhe permitiria cair na gargalhada. Enfim, a existência de um estímulo que provoca o riso pode ser um grau pueril da imagem, como a de um morto em estado de ereção que, ao invés de uma cabeça humana, tinha a cabeça de um pássaro,<sup>14</sup> referência direta a uma imagem da gruta de Altamira.

Das lágrimas de eros, das origens do erotismo chegamos aos movimentos da animalidade como uma obsessão de metamorfose em um verbete que apresenta diversas contribuições para pensarmos a animalidade como um conceito crítico e operatório:

Podemos definir a obsessão da *metamorfose* como uma violenta necessidade, *confundida*, aliás, *com cada uma das nossas necessidades animais*, estimulando um homem a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidos pela sua própria natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, atira-se de bruços e vai comer a comida do cachorro. Há assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um prisioneiro, e há uma porta que, se entreaberta, permite que o animal saia rua afora, como o prisioneiro ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto. É nesse sentido que observamos um homem como uma prisão de aparência burocrática.<sup>15</sup>

O homem como uma “prisão de aparência burocrática” não consegue sair de sua própria *pele* ao imitar um animal. Diante do menor signo da presença de um animal doméstico, Bataille lança o homem como um modo de imitar um cachorro pelos seus gestos. Apesar dessa cena da vida íntima, a animalidade não é uma forma de imitar um animal. Nesse sentido a animalidade está deslocada: ela está na plasticidade por vezes metamórficas no texto literário que passam de uma caverna a um apartamento.

Em qual lugar se situaria a origem incerta das imagens animais? “Ninguém suspeitaria a origem das imagens animais, por acaso, em alguma galeria subterrânea”,<sup>16</sup> escreveu Bataille a propósito da presença do animal pelo viés da imagem. Do mesmo modo,

<sup>14</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 41.

<sup>15</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1989. p. 208-209. “On peut définir l’obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, *se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux*, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine: par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l’admiration poétique du mort. C’est dans ce sens qu’on regarde un homme comme une prison d’apparence bureaucratique.”

<sup>16</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 41. “Personne ne soupçonnait l’origine d’images animales, au hasard, aperçues dans quelque galerie souterraine.”

também Eros tem uma origem desconhecida ou, talvez, cada uma de suas manifestações sejam aberturas para descontinuidades, gerando sempre novas origens. Assim, da passagem *dramática* do animal para o homem, destacada a partir de sua leitura de Claude Lévi-Strauss, *Eros* é um componente trágico, um dispositivo dionisíaco que movimenta a iconografia de *As lágrimas de Eros*. “Trágico... E sem a menor dúvida”, afirma Bataille adicionando em seguida: “ao mesmo tempo, desde o princípio, cômico.”<sup>17</sup> Pelo trágico e pelo cômico, o autor de *Les larmes d'Éros* anota em seus manuscritos: “Eros, é preciso acreditar, chama as lágrimas.”<sup>18</sup>

Na variedade dos signos de Eros, o erotismo pode ser aproximado do estilo, pois, como traço da espécie, e acrescentando os modos de valorizar certas características de uma não funcionalidade dos ornamentos, a aparência é um dos signos do dispêndio. Quando Bataille distingue o homem do animal justamente pela atividade erótica, ele não ignorava totalmente as nuances da sedução do mundo animal. Por outro lado, mais próximo da presença de Hegel, mais precisamente do Hegel de Kojève, Bataille torna-se um herdeiro que gasta sua fortuna sob as regras da distinção do homem do animal pela atividade erótica. Nessa investigação, *La forme animale*, de Adolf Portmann torna-se suplementar quanto a uma leitura da animalidade, pois a própria presença animal encontra uma especificidade. As formas animais obtêm uma outra medida junto ao mundo humano. Ao mesmo tempo que elas suscitam uma beleza, com a qual uma *hubris* é colocada na cena dos viventes. Uma leitura de Portmann torna-se um suplemento aos textos de Bataille para expor algumas contradições do escritor francês, exibindo um lado do animal negativo que nega pela ação que enfraquece diante das potências animais, pelas quais o animal age sobre o homem. Essa contradição é performada pelo erotismo que se abre à presença animal, porque a animalidade empreende um percurso de uma vida na imanência.

Em *La Mère-Tragédie*, Bataille propõe um percurso da vida da floresta dionisíaca até as ruínas dos antigos teatros.<sup>19</sup> Esses antigos lugares os quais o sangue escorria no nível do ritual e do sacrifício serão deslocados mais tarde aos abatedouros, pois antes o sangue era uma verdade da vida de um mundo materno, com a ideia que o ventre da terra e as divindades ctônicas seriam ligados à morte. A morte tornava-se um centro do deslocamento da linguagem, depois uma força criadora de outros centros de força que redistribuíam os núcleos

<sup>17</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 40. “tragique... sans le moindre doute” (...) “en même temps, dès l’abord, comique.”

<sup>18</sup> BATAILLE, Georges. Caixa XIX F, p. 1. (*Boîte XIX f*, p. 1). Paris: Bibliothèque Nationale de France (Secteur de Manuscrits, Richelieu). “Eros il faut m’en croire appelle les larmes!”

<sup>19</sup> BATAILLE, Georges. *La mère tragédie. Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1989. p. 493.

de enunciação trágicos de uma forma migratória e metamórfica.<sup>20</sup> A animalidade contorna o erotismo em Bataille. Seu percurso tem um desvio pelas lágrimas. Georges Bataille nos ensina a rir diante dessa distribuição de enunciações trágicas. Se pensarmos pela paródia, o cômico seria nesse sentido, a paródia do trágico, condansando uma forma de desconfiar da linguagem pelas mais imemoriais aparições animais que fogem como imagens.

Se Nietzsche tem um efeito circular na obra de Bataille, é porque existe na obra desse último uma ênfase no círculo. Depois de ter tentado mimetizar o sistema do aber absoluto hegeliano pelo gesto de um mímico, como nos previne François Warin, Bataille queria ser o próprio Nietzsche:

“Ser Nietzsche”, isso será repetir afirmativamente a não-identidade, a duplicidade, a máscara...” (e acrescentamos, a animalidade) “encenar o eterno jogo do eterno retorno. Nietzsche, assim, repetido por Bataille, já era aquele que repetia Dionísio que por sua vez repetia...; repetição daquilo que sempre repete, a paródia imitada ao infinito.”<sup>21</sup>

O verbete “Métamorphose” ganha um outro sentido, pois antes mesmo de imitar Nietzsche de um modo a praticar uma economia do desgaste, desde a *Histoire de l'œil*, publicado em 1928, Bataille trazia uma relação com a paródia circular, sangrante e risível, cujos gestos são repetições de um mal ao qual as imagens de *Les larmes d'Éros* repetem essa economia do dispêndio. O erotismo, assim, participa da repetição verbal nos escritos de Bataille, originando uma experiência lexical e sintática de palavras deslizantes e sedutoras que chegam ao limite da nossa experiência. Esse deslizamento se desvia da ciência e da

<sup>20</sup> Para uma leitura suplementar do trágico em Nietzsche, além da Klossowski e da de Bataille, acrescentamos a de Gilles Deleuze, em *Nietzsche et la philosophie*, livro publicado justamente no ano de morte de Georges Bataille, 1962: “Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria. Mas isso quer dizer que a tragédia é imediatamente alegre, que ela chama o medo e a piedade do espectador obtuso, auditor patológico e moralizante que conta com ela para garantir o bom funcionamento de suas sublimações morais ou suas purgações médicas” (DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: Puf, 1962. p. 19-20). “*Tragique* désigne la forme esthétique de la joie, non pas une formule médicale, ni une solution morale de la douleur, de la peur ou de la pitié. Ce qui est tragique, c’est la joie. Mais cela veut dire que la tragédie est immédiatement joyeuse, qu’elle n’appelle la peur et la pitié que du spectateur obtus, auditeur pathologique et moralisant qui compte sur elle pour assurer le bon fonctionnement de ses sublimations morales ou de ces purgations médicales.” Note-se também que a condição distanciada do espectador foi tratada por Hans Blumenberg, em *Naufração com espectador*: “o prazer do espectador é antes algo como uma astúcia da natureza em oferecer um prêmio pelo menor risco da vida, de recompensar a distância com o prazer” (BLUMMENBERG, Hans. *Naufração com espectador*. Lisboa: Presença, 2004. p. 32). Hannah Arendt, em *La vie de l'esprit*, ressalta que, por estar distanciada da participação, o espectador pagará para ter nessa distância uma compreensão da “verdade” em que consiste o “objeto” do espetáculo (ARENDETT, Hannah. *La vie de l'esprit*. Paris: Puf, 2005. p. 127). Essa sublimação moral ou purgação médica é a tradução do próprio Nietzsche da concepção aristotélica de *catharsis*, como escreve Gilles Deleuze. E esse talvez seja o preço pago pelo espectador.

<sup>21</sup> WARIN, François. *Nietzsche et Bataille*. La parodie infini. Paris, Puf, 1994, p. 16. “Etre Nietzsche”, ce sera répéter affirmativement la non-identité, la duplicité, le masque...” (et nous ajoutons, l’animalité) “jouer le jeu vertigineux de l’éternel retour. Nietzsche, en effet, répété par Bataille, est déjà celui qui répétait Dionysos qui lui-même répétait...; répétition de ce qui s’est toujours déjà répété, la parodie mime à l’infini.”

existência, da lei e do acaso, do desgosto e do sublime, como observa Jean-François Louette<sup>22</sup>. Por isso a animalidade em Bataille não se resume ao fato de imitar o animal *tout court*, mas se houver um animal para ser imitado e minado, esse animal seria o homem que encena o filósofo.

A repetição em Bataille vem pelas palavras, incluindo a experiência. Quando ela vem pelas palavras, toda uma cadeia encantatória vem dos sentidos das emoções. Trata-se de uma economia perversa com o seu próprio autor, um sistema que ultrapassa seu criador e, por isso, Bataille não reivindicava um pensamento próprio. É difícil deixar de lado os danos de um sistema que não se finaliza em sistema, permanecendo inacabado e uma produção literária relativamente fechada. Por isso, uma pesquisa literária que considera a obra de Bataille torna-se uma forma de criar no espaço filosófico do saber uma abertura ao não-saber literário. Esse esforço encontra seu lugar desdobrado nas artes visuais. Tripla tarefa que é, por sua vez, uma: os movimentos metamórficos das formas em relação a animalidade. Esses movimentos existem sob a forma de uma pele que os artistas e escritores são capazes de criar não apenas para eles, mas para todas as coisas. Expor a pele para pensá-la como um fenômeno da animalidade é levar em conta um “pensamento no momento de perigo”, termo utilizado por Muriel Pic.<sup>23</sup>

O retorno e a repetição fazem parte de uma outra forma de aparição – que acrescentamos, política – que é a aparição da linguagem aparentemente uniforme, estável, transparente com um efeito de continuidade. Uma vez rasgada, pensada a “facadas”<sup>24</sup>, quando Bataille repete Nietzsche, quer dizer, quando ele abre a linguagem mantendo no mesmo nível o pensamento e o erotismo, expondo a animalidade, ele também expõe uma desordem capaz de nos ferir e, por sua vez, de ferir ainda as peles ficcionais. Essas peles atingem os limites das imagens do corpo, do erotismo, da animalidade como uma política necessária para uma discussão literária que não está posta apenas como um *assunto*, mas para pensar sua materialidade como texto e seus prolongamentos nas imagens, tanto no próprio texto quanto em uma obra visual, uma performance ou uma instalação artística. A pele como uma textura da animalidade evidencia uma linguagem desordenada porque ela está aberta: a linguagem fora dela mesma. Essa abertura é circular, pois o retorno e a repetição são figuras do movimento na literatura. Se alguns elementos de Georges Bataille podem ser encontrados

<sup>22</sup> LOUETTE, Jean-François. Georges Bataille, du dégoût au sublime? *Critique*, n. 788-789, p. 180-191, jan./fev. 2013.

<sup>23</sup> PIC, Muriel. Penser au moment du danger. Le Collège et l’Institut de recherche sociale de Francfort. *Critique*, n. 788-789, p. 81-95, jan./fev. 2013.

<sup>24</sup> WARIN, François, 1997, p. 4. “Coups de couteau.”



em Nuno Ramos, é porque trata-se de um movimento circular e de alguns retornos entorno da literatura. A partir de *Les larmes d'Eros*, o *retorno* tem diversos círculos. De imediato temos um retorno que considera a floresta dionisiaca, depois as ruínas dos antigos teatros, encadeada pela imagem do acéfalo em plena Segunda Guerra. Nesse contexto, o retorno seria uma voz que vem da terra úmida, a mesma que produz a vida e que a colhe.<sup>25</sup> A matéria orgânica está em contato com a matéria orgânica, a linguagem torna-se um espaço performativo do corpo, incluindo o contato com a matéria. Ela também é o lugar que exhibe esse contato e a condição informe da matéria, seus traços e restos. Por isso, a linguagem também é um lugar de poeira, pois ela exhibe uma sujeira uma vez posta em cena com a *abjeção* e com o *informe*.

Assim, a imagem da caverna em Bataille retorna sob as formas mais sujas e abjetas, como a própria cegueira do seu pai, reinventada em *Histoire de l'œil*, depois na imagem do sol apodrecido, além de todos os buracos, as cavidades, os poços, os orifícios que também fazem da pele uma superfície perfurada. Nesse sentido, as narrativas e ensaios de Bataille formam um conjunto de suplícios os quais também situa-se *Les larmes d'Eros*. Seguindo pela caverna de Lascaux, os traços das imagens animais e eróticas são aproximações ambíguas com a morte. Bataille compreendia a aparição animal aos caçadores do Paleolítico como uma aparição da própria morte, pois quando o animal aparece é a morte que aparece. Trata-se de uma imanência *in noce* a qual Bataille se refere em “L’animalité”, no início de *Théorie de la religion*.

Nesse sentido, a animalidade pode ser lida como um princípio de inacabamento da própria humanidade: “trata-se sempre de opor à desordem animal, o princípio de humanidade realizada, pela qual a carne ou a animalidade não existem”<sup>26</sup>. A animalidade ocupa o lugar de um não-saber por uma *desordem dos sentidos*, a qual seria impossível negar uma oposição posta em questão: o social e o natural. Essa mesma noção de humanidade, segundo Bataille: “recusa esse dado e admite apenas o espaço limpo de uma casa, dos pisos, dos móveis, dos vidros, através dos quais se deslocam pessoas veneráveis, por sua vez, inocentes e invioláveis, tenras e inacessíveis.”<sup>27</sup> O que pode parecer estranho ao comentário de Bataille é o fato ordinário da higiene e da limpeza seja capaz de tornar-se um ato metafísico desse “animal negativo” que é o homem. O trabalho de limpeza, nesse sentido, não estaria distante da filosofia como se pode ler no verbete “Poussière”, publicado na revista *Documents*.

<sup>25</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1979. p. 494.

<sup>26</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1983. p. 46. “Il s’agit toujours d’opposer au désordre animal le principe de l’humanité accomplie, pour laquelle la chair ou l’animalité n’existent pas.”

<sup>27</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VIII*, p. 46. “elle refuse ce donné et n’admet que l’espace lavé d’une maison, de parquets, de meubles, de vitres, à travers lesquels se déplacent de vénérables personnes, à la fois naïves et inviolables, tendres et inaccessibles.”

A caverna de Lascaux mantém aceso o sentido dos lugares empoeirados que sob o signo da animalidade nos vem como um retorno. O subtítulo “la naissance de l’art” adquire uma tonalidade intempestiva nietzschiana de um *nascimento* da tragédia. O que é preciso dizer que nessa origem, a animalidade não está em busca de *uma*. O nascimento é um retorno quando ela marca o frescor infantil e juvenil: “velhas com seus vinte mil anos, essas pinturas tem o frescor da juventude”<sup>28</sup>. Se as imagens de Lascaux retornam no ensaio ao qual Bataille lhe dedica para evidenciar o frescor da animalidade, ele o faz sintonizado com o retorno de um signo que funda um gesto *artístico*. Além da aparição, Bataille descreve esse percurso desde imagens impressas sobre o muro: “vemos em Lascaux um tipo de ronda, uma cavalcada animal, perseguindo-se pelas paredes. Mas uma tal animalidade não é nada mais que um signo cego”<sup>29</sup> e, por isso, o signo sensível de nossa presença no universo”<sup>30</sup>

### 3.2 As quedas da imagem: descontinuidades do erotismo

Podemos suspeitar que as ligações entre a animalidade e o erotismo não são recentes, do mesmo modo que existe ao longo do tempo uma construção que faz com que a ligação telúrica da animalidade se conecte com o que seria a monstruosidade ou, ainda, com uma *imagerie* do inferno. As imagens eróticas, no entanto, quando apresentadas na pintura medieval, foram relegadas ao inferno, sendo que o interdito do erotismo lhe dava o lugar do pecado. É a partir de então que a pele começa a ser perfurada, cortada e atingida com a pungência que precede toda uma concepção sádica do sofrimento, concepção esta que chega a ser apresentada por Bataille: “Desde o princípio, na entrada desse mundo em um erotismo distante, frequentemente brutal, nós nos encontramos diante do horrível acordo entre o erotismo e o sadismo.”<sup>31</sup>

Diante da montagem e da disposição de imagens apresentadas por Bataille, como as de Albert Dürer, Lucas Cranach, Van der Weyden, Carpaccio ou Baldung Grien, existe

<sup>28</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes IX*. Paris: Gallimard, 1979. p. 15. “vieilles de quelque vingt mille ans, ces peintures ont la fraîcheur de la jeunesse.”

<sup>29</sup> Uma leitura pontual da animalidade como um “signo cego”, a partir de Georges Bataille, está desenvolvida no artigo “Animalidade: signo cego, espaço negro” (OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Animalidade: signo cego, espaço negro. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 17, n. 3, set./dez. 2011. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXT0%204%20EDUARDO.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXT0%204%20EDUARDO.pdf)>. Último acesso em: 24 nov. 2012).

<sup>30</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes IX*, p. 12. “Nous voyons à Lascaux une sorte de ronde, une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois. Mais une telle animalité n’en est pas moins le premier signe *pour nous*, le signe aveugle, et pourtant le signe *sensible* de *notre* présence dans l’univers.”

<sup>31</sup> BATAILLE, *Les larmes d’Éros*, p. 92. “Dès l’abord à l’entrée de ce monde d’un érotisme lointain, souvent brutal, nous nous trouvons devant l’horrible accord de l’érotisme et du sadisme.”

uma conexão do diabólico com o sádico no que diz respeito ao erotismo, pois o autor distingue a atividade sexual do erotismo, distinção esta que teria ligações com o curso de Kojève sobre Hegel: “a simples atividade sexual é diferente do erotismo; a primeira é inata na vida animal e apenas a vida humana apresenta uma atividade que talvez defina um aspecto ‘diabólico’, ao qual convém o nome erotismo.”<sup>32</sup>

O inferno participa do mundo, ele está ligado à terra. Ele participa com distintas texturas, com a lama e outras texturas terrosas e escatológicas. Talvez seja diante dessas texturas que os aspectos fisiológicos do corpo avizinhem erotismo e animalidade, a partir de uma iconografia erótica organizada por Georges Bataille. Em Bataille, no entanto, a contradição é sempre performativa. Atravessando essa contradição, Muriel Pic busca na leitura do céu, em *Le coupable*, uma legibilidade do não-saber. Na sua leitura, o céu é meditado e sua medida, em um sentido até oposto ao de Mallarmé, seria “a desmesura da página”<sup>33</sup>, estando a desmesura do corpo na desmesura da página. Assim Bataille introduziria o corpo na desmesura da história, e o homem na desmesura da animalidade.

Aliás, seu pensamento e sua produção literária se ligam por uma noção de corpo, mas também por um modo particular de pensá-lo em relação à sua própria história. Nos planos<sup>34</sup> de Georges Bataille para a composição de uma história universal, *Éléments pour l'écriture d'une "Histoire Universelle"*, a tortura (*La torture*) ocupa o primeiro lugar da lista. Na garrafa atirada ao mar (*La bouteille à la mer*), existe o princípio de apresentar um pequeno número de fatos precisos, pois, para Bataille, não se pode escrever um romance sem suplícios.<sup>35</sup> Assim, esses elementos podem ser lidos como uma localização histórica em sua própria obra. Seguindo por esse viés, *Les larmes d'Éros* pode ser lido como outra garrafa atirada ao mar. Nesse caso, trata-se de um autor-historiador que monta e organiza suas imagens, embora uma concepção de história tenha ficado dispersa em listas e em obras como “os tomos sucessivos de *A parte maudita (O consumo, A soberania)* e ainda *L'érotisme*,

<sup>32</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 11. “La simple activité sexuelle est différente de l'érotisme ; la première est donnée dans la vie animale et seule la vie humaine présente une activité que définit peut-être un aspect ‘diabolique’.”

<sup>33</sup> PIC, Muriel. Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir. In: CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012. p. 103-104.

<sup>34</sup> Tais planos estão depositados na Biblioteca Nacional da França (BNF), no Departamento de Manuscritos, Fundo Bataille, Caixa X, Dossiê H, com folhas numeradas, e consistem em cinco planos em doze folhas.

<sup>35</sup> “O fato é que não se pode escrever um romance sem suplícios” (“Le fait que l'on ne peut écrire un roman sans supplices”). FERRI, Laurent; GAUTHIER, Christophe (Org.). *L'Histoire-Bataille. L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*. Paris: École de Chartes, 2006. p. 134.

*Lascaux ou la naissance de l'art, Théorie de la religion, Les larmes d'Éros* etc.”<sup>36</sup> J. M. Lo Duca, na introdução da edição de 1981, expõe que “de Gautier d'Agoty às pranchas de Cranach e aos suplícios cristãos ou chineses, a imagem *dizia* tudo em um atalho pelo qual as palavras não tinham sido mais que um corrimão”.<sup>37</sup> Nessa incursão por *Les larmes d'Éros*, desconfiamos de uma imagem que exista como atalho e de palavras que funcionem como um corrimão.

Michel Surya, por outro lado, ao dispensar “atalho” e “corrimão” apresenta a noção de escrita de uma história que Bataille desejava “universal”. Esse projeto, ao apontar para um caminho inviável e inacabado, evidencia um conjunto de “quedas”: Bataille, ao tentar elaborar uma história universal, expõe um conjunto de descontinuidades em relação a essas quedas, essas rupturas que criam um problema diacrônico para a própria história. Ele não fez mais que, sem dúvida, mostrar que não restam aqui mais que “quedas”.<sup>38</sup> São estas mesmas quedas que se apresentam nestes dois momentos de ideias inacabadas contidas em projetos ambiciosos, como uma “fenomenologia erótica” e uma “escrita da história universal”. Quedas que sugerem toda uma *imanência* em seu texto e pensamento, enfim, respostas a um desejo erótico que se situa diante de outras maneiras de nomear a “pequena morte” e a “morte final” que podem ser ainda uma “alegria insuportável” e uma “dor final”.<sup>39</sup>

Tais “quedas” possuem um valor de crítica em torno dos eixos de “continuidade” e “descontinuidade”, fundamentais para uma leitura mais ampla de *L'érotisme*. É ainda em torno de tais “quedas” que abordamos o legado do erotismo como uma “experiência diabólica”, abrangendo a compreensão entre algumas imagens inscritas na ordem do sagrado e do sacrifício. No entanto, mesmo que categorias gerais como o *mundo* e a *história*, por exemplo, se pautem em uma anatomia demasiado humana, Bataille se vale de ambas para criar verdadeiras ficções heurísticas do universo sem a presença humana, tendo apenas a visão

<sup>36</sup> Nas palavras de Michel Surya: “Os tomos sucessivos de *La Part maudite (La Consumation, La Souveraineté)*, assim também como *L'érotisme, Lascaux, Théorie de la religion, Les Larmes d'Éros* etc. formam essas ‘quedas’ admiráveis, essenciais (são livros inteiros mesmo que eles não representem a completude desta ‘História’)” (SURYA, Michel. *Georges Bataille. Une liberté souveraine*. Ville d'Orléans: Fourbis, 1997. p. 11). “Les tomes successifs de *La Part maudite (La Consumation, La Souveraineté)*, mais aussi bien *L'Érotisme, Lascaux, Théorie de la religion, Les Larmes d'Éros*, etc. forment ces ‘chutes’ admirables, essentielles (ce sont des livres à part entière même s'ils ne représentent pas l'entièreté de cette ‘Histoire’).”

<sup>37</sup> LO DUCA, 1997, p. VI *apud* BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, grifo nosso. “de Gautier d'Agoty, aux planches de Cranach et aux supplices chrétiens ou chinois, l'image disait tout en un raccourci pour lequel les mots n'avaient été qu'un garde-fou.”

<sup>38</sup> “Embora não haja dúvida que Bataille tenha tido a preocupação com aquilo que ele escrevia lhe servindo de um projeto que ele mesmo queria como universal, desse projeto não resta mais que *quedas*” (SURYA, *Georges Bataille*, p. 10-11). “S'il ne fait pas de doute que Bataille eut le souci que ce qu'il écrivait alors servît le projet d'une histoire que lui-même voulait universelle, il ne fait pas moins de doute que ne restent de celui-ci que des ‘chutes’”.

<sup>39</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. XII.

do animal. Essa seria uma forma de incorporar as leituras de Hegel nos cursos de Kojève, precisamente quando este equivale o homem à ação e aponta que a ausência do homem não causaria nenhum dano ao mundo, mas suscitaria um universo sem ação.

A presença da “queda” na história da humanidade se vale de dois sentidos. O primeiro deles é toda a concepção de queda herdada do cristianismo, inclusive com a de anjo caído, sendo que a queda, mais precisamente, pode remeter à etimologia do termo “sintoma”, que significa “queda”. Essa “queda” também se refere à queda da “figura humana”, como acontece ao longo da revista *Documents*. Georges Didi-Huberman lê etimologicamente o “sintoma” por esse viés: “eis porque o movimento que Bataille valoriza de imediato é a queda, que deteriora e humilha a ‘Figura humana’, em vista de um esmagamento que significa – o tempo de uma queda, justamente, o tempo de um *lapsus* ou de um *sintoma*, palavras que significam queda.”<sup>40</sup>

Bataille associa o erotismo a uma questão diabólica, analisando a exclusão do erotismo pela sua condenação, pois existe uma concepção de finalidade: “na perspectiva cristã, o erotismo era comprometedor, ele retardava pelo menos o resultado final”.<sup>41</sup> O que seria, em linhas gerais, a reprodução humana, dito de outro modo, uma forma de garantir a existência da espécie. Isso interessa a Bataille porque a figuração do erotismo como um reflexo das paixões, na Idade Média, eclode na pintura e ainda mesmo na literatura, quando ele cita Dante. Enfim, o erotismo foi relegado ao inferno, o que implica em mais uma camada histórica que faz com que a animalidade seja ligada mais diretamente à sexualidade.

---

<sup>40</sup> “voilà pourquoi le mouvement que Bataille valorise d’abord est la chute, qui abîme et humilie la ‘Figure humaine’, la voue à un écrasement qui signifie – le temps d’une chute, justement, le temps d’un lapsus ou d’un symptôme, mots qui signifient tous deux la chute” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995. p. 176-177). Georges Didi-Huberman ainda faz essa passagem do “diabólico” ao “sintoma” em *Invention de l’histerie*, assim como na organização da nova edição do livro *Les démoniaques dans l’art*, de Charcot e Richter, de 1887. Na introdução da reedição desse livro, Pierre Fédida escreve sobre essa “forma monstruosa feita de uma mistura de formas animais variadas” “une forme monstrueuse faite d’un mélange de formes animales variées”: “é próprio da crise demoníaca entregar o corpo a si-mesmo e deixá-lo apreender tensões enrijecidas na sua forma burguesa socialmente reconhecível fora do comércio humano convencional. Nas figuras da arte, essa possessão do corpo recebe os traços mitológicos do diabo, mas com a diferença que aquele, geralmente escapando pela boca, tem uma figura semi-humana, semianimal ou compõe uma forma monstruosa feita de uma mistura de formas animais variadas” (FÉDIDA, Pierre. Introduction. CHARCOT; RICHER. *Les démoniaques dans l’art suivi de “la foi qui guérit”*. Paris: Macula, 1984. p. IX). “le propre de la crise démoniaque est de livrer le corps à lui-même et de laisser s’emparer en tensions raidies de sa forme bourgeoise socialement reconnaissable lors du commerce humain conventionnel. Dans les figures de l’art cette possession du corps reçoit les traits mythologiques du diable mais à ceci près que celui-ci, s’échappant généralement de la bouche, a une figure mi-humaine mi-animale ou composant une forme monstrueuse faite d’un mélange de formes animales variées.”

<sup>41</sup> BATAILLE, *Les larmes d’Éros*, p. 77. “Dans la perspective chrétienne, l’érotisme compromettrait, il retardait du moins le résultat final.”

Figura 8 – *Lucrecia*, de Lucas Cranach



Fonte: BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 84.

Figura 9 – *La Scie*, de Lucas Cranach



Fonte: BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 86.

Quando fazemos esta questão emergir à superfície, notamos que a pele, nas imagens selecionadas por Georges Bataille em *Les larmes d'Éros*, são apresentadas como

uma superfície supliciada, isto é, perfurada como na *Lucrecia*,<sup>42</sup> de Dürer, ou rasgada em um suplicio como em *La scie*, de Cranach: “nós devemos conceder mais que um sentimento engraçado ao homem que representa uma longa serra cortando, a partir da coxa, um supliciado nu, suspenso pelos pés.”<sup>43</sup> Nesse livro, além disso, existe um verdadeiro elogio ao maneirismo, não apenas pela escolha de determinadas imagens, mas pelo fato de que existe uma sensação de liberdade da pintura: “o Maneirismo liberou a pintura! Mas é apenas no século XVIII que surge o erotismo, seguro de si, o erotismo libertino.”<sup>44</sup> Assim, é bom entender que a imagem do anjo não surge por contraste, mas, poderíamos dizer, por um “capricho” que guarda seus laços fundamentais com o paganismo, acrescentando ainda que existe uma espécie de anatomia do anjo que merece ser feita, à qual esta tese apresenta uma pequena contribuição, uma vez que a questão que nos guia é que tipo de transbordamento do humano o anjo apresenta e quais seriam suas condições de animalidade.

As ligações, portanto, entre um tipo de anatomia no século XVI e uma concepção de anjo no mesmo período se encontram em algumas imagens de *Les larmes d'Éros*. É justo no projeto de uma “fenomenologia erótica” que Georges Bataille anota que “a verdade da vida está nas lágrimas; evidentemente, ela é o tempo”.<sup>45</sup> Diante de imagens dolorosas, de uma iconografia que não despreza o uso dos prazeres, como posicionamos o anjo? O desafio diante de uma das imagens no referido livro de Bataille é lidar com um anjo encarnado em uma prancha anatômica.

---

<sup>42</sup> Para aproximar Georges Bataille de um de seus contemporâneos, transcrevemos o verbete “Lucrecia”, que está em *A idade viril*, de Michel Leiris: “Lucrecia, mulher de Tarquínio Colatino, parente de Tarquínio, o Soberbo, morta em 510 a.C., ilustre pelo seu fim trágico que teria ocasionado a queda da realeza romana. Durante o cerco a Árdea, os príncipes da família real quiseram saber como se comportavam suas mulheres em sua ausência. Montam a cavalo, chegam à noite em Roma e encontram suas esposas passando o tempo alegremente. Apenas Lucrecia se ocupava em fiar a lã com acompanhantes. Sua beleza impressionou Sextus Tarquínio. Alguns dias depois, ele voltou a Roma, foi à casa de Lucrecia, pediu-lhe hospitalidade e, à noite, penetrando em seus aposentos, ameaçou matá-la se ela lhe resistisse, e espalhar o boato de que fora morta porque traía o marido; Lucrecia cedeu; mas, mandando chamar no dia seguinte seu pai e seu marido, contou-lhes o ultraje que sofrera e matou-se com uma punhadada diante deles. Imediatamente, Junius Brutus, brandindo esse punhal ensanguentado, conclama o povo à revolta, e a deposição dos Tarquínios é proclamada” (LEIRIS, Michel. *A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 67).

<sup>43</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 92. “nous devons accorder plus qu'un sentiment amusé à l'homme qui représente une longue scie découpant, à partir de l'entrejambe, un supplicité nu, pendu par les pieds.”

<sup>44</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 94. “le Maniérisme en libéra la peinture! Mais c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle seulement que se fit jour l'érotisme, sûr de lui, l'érotisme libertin.”

<sup>45</sup> “La vérité de la vie est dans les larmes évidemment elle est le temps” (BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976. p. 524).

### 3.3 A distância da redenção: o animal na pele do anjo

A aproximação de Bataille de uma arte parietal lhe fornecia diversos elementos para entender a passagem do animal ao homem. Em suas reflexões, o animal estava inscrito na esfera do sagrado. Nesse sentido, ousaríamos dizer que o caçador pensava literalmente como um animal, estando assim em um nível de exposição ao mundo como seu semelhante. Ao dar uma representação poética ao animal e não a si próprio, o homem deixou de ser animal; esse é o argumento de Bataille.<sup>46</sup> Passando por esta representação, é ainda no período parietal que Bataille nota a presença de homens com cabeças de animais:

O que deve nos manter na surpresa é o apagamento do homem diante do animal, no próprio instante em que esse animal tornaria-se humano, e isso se torna o máximo que pode ser concebido. De fato, não apenas o homem antigo dá ao animal uma imagem por sua vez fascinante e naturalista, mas quando ele quis inabilmente representar a si próprio, ele se dissimula sob os traços daquilo que ele era e nos traços da besta que ele não era mais. Ele confessa apenas a metade da forma humana dando a si mesmo a cabeça de um animal.<sup>47</sup>

Segundo Bataille, trata-se de um passo decisivo, pois se antes existia um corpo nu, isto é, com a pele completamente exposta, o animal ocupava a cabeça humana. Se lermos essa questão por outro viés, com Giorgio Agamben, em *O aberto*, a questão do homem com a cabeça de animal prossegue seu percurso pela iconografia cristã, mais precisamente na Bíblia hebraica do século XIII. Agamben comenta que essa cabeça animal no corpo humano tem um caráter conciliatório em uma paisagem apocalíptica, afinal, o filósofo italiano afirmou que não seria impossível que o artista desse manuscrito quisesse atribuir um novo significado para as relações entre os homens e os animais, em que o homem se reconciliaria com sua natureza animal.<sup>48</sup>

Bataille parte de desenhos feitos nas cavernas, com ênfase para a inexistência de uma *vergonha* da parte animal que permanece no corpo. Vergonha essa que Jacques Derrida trata magistralmente em *L'animal que donc je suis*,<sup>49</sup> ao tomar um fato banal, como estar nu

<sup>46</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988. p. 262.

<sup>47</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XII*, p. 262-263. “Ce qui doit nous maintenir dans l'étonnement, c'est que l'effacement de l'homme devant l'animal, à l'instant même où l'animal en lui devenait humain, est le plus grand qui peut être conçu. En effet, non seulement l'homme ancien ne donna que de l'animal une image à la fois fascinante et naturaliste, mais quand il voulut néanmoins, et maladroitement, représenter ce qu'il était lui-même, il dissimula les traits de celui qu'il était vraiment sous ceux de la bête qu'il n'était pas. Il n'avoua qu'à moitié la forme humaine et se donna la tête d'un animal.”

<sup>48</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 12.

<sup>49</sup> DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.



diante de um gato/gata,<sup>50</sup> e que deixa de ser banal quando ele se sente observado pelo animal; percebendo sua nudez, assim, o filósofo se sente envergonhado e, em seguida, sente vergonha de ter vergonha. Essa vergonha (*honte*) de estar nu assombra (*hante*) o filósofo e isso é constatado na cena da escritura. A animalidade toca uma verdadeira *hantologia*<sup>51</sup>, desenvolvida pelo próprio Derrida. Essa nudez, se seguirmos pelos textos de Bataille está ligada a uma inversão dos sentidos das imagens, da cabeça do animal com o corpo humano nu. Ao contrário do homem com a cabeça exposta e com o corpo vestido. A animalidade na

---

<sup>50</sup> Essa passagem que toca o gênero do animal é uma sutil operação na qual Jacques Derrida recorre à poesia, aproximando-se da família de gatos de Rilke, Baudelaire e Buber. Esse aspecto foi discutido detalhadamente no *Atelier de Philosophie Contemporaine*, de Dominique Lestel, na École Normale Supérieure – ENS (Paris), ao longo do primeiro semestre de 2013, no qual fui seu assistente. Como uma das atividades, esse fragmento de Derrida foi traduzido em cadeia pelos participantes em português, grego, espanhol, inglês, alemão e tcheco, até voltar a ser traduzido para o francês para ser cotejado com a escritura de Derrida.

<sup>51</sup> *Hantologie* elaborada como conceito por Jacques Derrida aproximadamente em 1993 na ocasião da publicação de *Spectres de Marx*. No “Exórdio”, Derrida nos ensina a viver *com* os fantasmas. Pelo menos viver de outro modo, e melhor. Os animais, nesse sentido, agem em um tempo fantasmático, pois eles nos fazem viver de outra maneira, possivelmente melhor. Sobre a origem do próprio termo, encontramos a formulação em Derrida: “repetição e primeira vez, eis talvez a questão do evento como questão do fantasma: o que é um fantasma? o que é a *efetividade* ou a *presença* de um espectro, quer dizer, daquilo que parece permanecer também ineficaz, virtual, inconsistente como um simulacro? Está ele *aqui*, entre a própria coisa e seu simulacro, numa oposição que o segura? Repetição e *primeira* vez mas também repetição e *última* vez, pois a singularidade de toda a primeira vez de fato tem uma última vez. Cada vez, é o próprio evento e uma primeira vez é uma última vez. Completamente outra. Encenada para um fim da história. Chamemos isso uma *hantologie*” (p. 31). “Uma obra animada torna-se essa coisa, a Coisa que se insiste em habitar sem habitar propriamente, seja para assombrar, tal como um espectro inapreensível, e a memória e a tradução” (p. 42). Em um terceiro aspecto: “se existe algo como a espectralidade, existem razões para duvidar desta ordem asseguradora dos presentes e, sobretudo da fronteira entre o presente, a realidade atual ou presente do presente e todo o que pode lhe opor: a ausência, a não-presença, a ineficácia, a inaturalidade, a virtualidade ou mesmo o simulacro em geral, etc. É preciso, de imediato, duvidar da contemporaneidade própria do presente. Antes de saber se podemos estabelecer a diferença entre o espectro do passado e do futuro, do presente passado e do presente futuro, é preciso talvez se perguntar se o efeito da espectralidade não consiste em contrariar essa oposição, certamente essa dialética, entre a presença efetiva e seu outro. É preciso se perguntar se essa oposição, seja ela dialética, não é sempre um campo fechado e uma axiomática comum para o antagonismo entre o marxismo e a corte ou uma aliança dos seus adversários”. “*répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme: qu'est-ce qu'un fantôme? qu'est-ce que l'effectivité ou la présence d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne? Répétition et première fois mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute première fois en fait a aussi une dernière fois. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une hantologie*” (p. 31), puis “l'œuvre animée devient cette chose, la Chose qui s'ingénie à habiter sans proprement habiter, soit à hanter, tel un insaisissable spectre, et la mémoire et la traduction.” (p. 42) et dans un troisième aspect: “s'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer: l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc. Il y a d'abord à douter de la contemporanéité à soi du présent. Avant de savoir si on peut faire la différence entre le spectre du passé et celui du futur, du présent passé et du présent futur, il faut peut-être se demander si l'effet de spectralité ne consiste pas à déjouer cette opposition, voire cette dialectique, entre la présence effective et son autre. Il faut peut-être se demander si cette opposition, fût-elle dialectique, n'a pas toujours été un champ clos et une axiomatique commune pour l'antagonisme entre le marxisme et la cohorte ou l'alliance de ses adversaires”. Finalmente Derrida, a partir de Kojève, fala de um retorno do homem à animalidade nos Estados Unidos do pós-guerra ainda que Derrida encontre essa proposição extravagante porque Kojève “põe uma imperturbável e arrogante ignorância ao serviço de efeitos duvidosos” (p. 121). “met une imperturbable et arrogante méconnaissance au service d'effets douteux.” (DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993).

economia geral da vida humana seria sua parte maudita porque ela concentra os excessos, os dispêndios e toda uma outra economia que não está ligada apenas aos fins encadeados pelo princípio material da acumulação, por um lado, ou por outro, diante da ideia de redenção, para justamente considerar o aspecto da animalidade ligada ao inferno ou diante de toda uma concepção cristã diante da qual nos perguntamos que tipo de *animal* seria um anjo.

Existe uma imagem em *Les larmes d'Éros* que estranhamente é conhecida como “anjo anatômico” (*l'ange anatomique*), de 1746. Cultuada pelos surrealistas, ela pertence originalmente às pranchas anatômicas de um atlas do século XVI, de Jacques Fabien Gautier d'Agoty. Mantendo um ritmo descritivo, trata-se de uma mulher escorchada, cuja musculatura é posta em evidência por uma abertura nas costas. O título de “anjo” surge por uma semelhança: a pele cortada praticamente forma um par de asas. Assumindo também as características de uma boneca, o modelo parece exibir as costas com uma finalidade pedagógica: expor a intimidade, quer dizer, estar verdadeiramente nua é exibir os ossos e a musculatura.<sup>52</sup>

Tornado evidente que a gravura de Gautier d'Agoty procede de um estudo mais aprofundado sobre a anatomia, essa imagem pode ser retomada como uma apresentação que seria demasiado provocativa para se resumir a um estudo. A plasticidade da carne exposta contrasta com o modelo de nudez feminina, vasto assunto que pertence a uma história das imagens, mais precisamente da pintura. O título que consta em seu atlas anatômico é descritivo: *Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum*. Em seu rosto não há nenhuma expressão de dor, e, por conseguinte, salvo a referida parte dissecada de suas costas, sua pele permanece inalterada. O corpo neutro da modelo nos leva a crer em outro mito moderno levado em consideração pelo surrealismo, o do autômato.

---

<sup>52</sup> Didier Anzieu, por exemplo, escreve: “desde o Renascimento, o pensamento ocidental está obnubilado por um tema epistemológico: conhecer é quebrar a casca para chegar ao núcleo. Esse tema chega ao esgotamento depois de ter produzido alguns êxitos, do mesmo modo que graves problemas: não teria sido a física no núcleo que conduziu sábios e militares à explosão atômica? A neurofisiologia, desde o século XIX, marcou uma pausa que não foi observada imediatamente. O cérebro, de fato, é a parte superior e anterior do encéfalo. Por sua vez, o córtex – palavra latina que quer dizer casca (*écorce*), e passou em 1907 para a linguagem da anatomia – designa a camada externa de substância cinzenta que cobre a substância branca” (ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau*. Paris: Dunod, 1995. p. 31). “Depuis la Renaissance, la pensée occidentale est obnubilée par un thème épistémologique: connaître, c'est briser l'écorce pour atteindre le noyau. Ce thème arrive à épuisement, après avoir produit quelques réussites et aussi de graves dangers: la physique du noyau n'a-t-elle pas conduit savants et militaires jusqu'à l'explosion atomique? La neurophysiologie a, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, marqué un coup d'arrêt, qui n'a pas été tout de suite remarqué. Le cerveau est en effet la partie supérieure et antérieure de l'encéphale. À son tour, le cortex – mot latin qui veut dire écorce, passé en 1907 dans le langage de l'anatomie – désigne la couche externe de substance grise qui coiffe la substance blanche. Nous voici en présence d'un paradoxe: le centre est situé à la périphérie.” A partir desse aspecto, faremos um percurso sobre essa abertura do corpo, esse duplo corte sobre a pele.

Assim, da História-Bataille passamos deliberadamente à História-Benjamin, para acessarmos esse aspecto via Walter Benjamin, deparando-nos com a primeira tese sobre a história, na qual aparece a figura do autômato. Como se estivesse descrevendo um teatro de marionetes (Kleist), Benjamin elabora pelo viés do autômato, do boneco e do jogo toda uma concepção de história. A história, nessa primeira tese, se movimenta por uma descrição literária do filósofo. Em sua descrição, todo um sistema de espelhos está ao redor de uma mesa que mais parece um *tromp l'œil*, porque se trata de um modo camuflado de um corpo-montagem, de um corcundinha que domina a arte do xadrez pelas mãos da marionete. A cena descrita envolve jogo e encenação. Um está contido no outro. Ao terminar a breve descrição, Benjamin chama esta marionete de “materialismo histórico”. Ela é um mecanismo que foi concebido para ganhar de todo modo. Enfim, há um jogo de xadrez que acontece em torno de um sistema de espelhos. Benjamin cria um jogo de aparências para explicar de modo material os mecanismos da história. Diante dessa descrição, seríamos “receptores de fenômenos”, no sentido dado por Hannah Arendt em *La vie de l'esprit*. Pelo viés da erotização do autômato, existe uma linha tênue e anatômica que une o anjo anatômico de Gautier d'Agoty às fotografias das bonecas de Hans Bellmer, que constam em *Les larmes d'Éros*.

Entre o anjo e o autômato, entre o homem e o animal, nós temos diversas formas encontrar formas intermediárias e em movimento mesmo que elas sejam retiradas de planchas anatômicas. As formas não são fixas e o pensamento de Bataille prova desse ponto de partida. Em *Le coupable*, Bataille apresenta uma definição enigmática, capaz de conciliar sua “fenomenologia erótica” com a “escrita da história universal”. Segundo Bataille o anjo oscila, mas ele é fruto de uma visão extática:

Percebo uma imagem descrevendo (muito mal) uma visão extática: “Um anjo aparece no céu: é um ponto brilhante, tendo a densidade e a opacidade da noite. Existe a beleza de uma luz interior, mas, em uma oscilação indescritível, o anjo levanta uma espada de cristal que se quebra.”<sup>53</sup>

O anjo é imagem oscilante em Bataille, pois ele pode ser um animal metafísico, uma máquina celeste, uma figura anatômica do século XVI retomada pelas avant-gardes no século XX, um mediador ou ainda um “movimento de mundos”.<sup>54</sup> A leitura mundana do anjo em Bataille retoma esses movimentos precedentes, como os contatos interculturais entre as

<sup>53</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes V*. Paris: Gallimard, 1992, p. 258. Je note une image décrivant (assez mal) une vision extatique: “Un ange apparaît dans le ciel : ce n'est qu'un point brillant, ayant l'épaisseur et l'opacité de la nuit. Il y a la beauté d'une lumière intérieure, mais, dans un vacillement insaisissable, l'ange élève une épée de cristal qui se brise.”

<sup>54</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes V*. Paris: Gallimard, 1992, p. 258. “un mouvement des mondes”.

civilizações, suas migrações e suas “esperas históricas”. Trata-se, enfim, de um tecido de esperas por Deus:

A imagem do anjo tem uma origem muito antiga, provavelmente pré-bíblica, e são perceptíveis as influências que as civilizações egípcias e assírio-babilônicas exerceram sobre a cultura e a religião hebraicas durante os períodos de dominação. Já presente na religião zoroastriana, a ideia de anjo se afirma como referência ao papel terrestre de mensageiro, tomando uma função claramente espiritual de mediação ou de revelação, e o pensamento hebraico a assimila na medida em que evoluem suas esperas históricas de um enviado de Deus. Os contatos interculturais permitiram também a circulação de imagens, que tomaram, pouco a pouco, formas cada vez mais bem definidas, distintas e caracterizadas. Os artistas cristãos encontraram na iconografia clássica as representações de gênios alados, os *daimones* que, ao mesmo tempo que são divindades ligadas aos ancestrais, protegem os mortos, e os *erotes*, pequenas crianças, amores ou *putti*, figurando Eros, que conheceu um grande sucesso no Renascimento.<sup>55</sup>

A imagem do anjo, portanto, é plena de impurezas, de esperas históricas e de trocas culturais. Nesse sentido, tomamos dela tudo aquilo que lhe é material. Enquanto guerras, conflitos e migrações operaram redefinições cartográficas do mundo, as imagens circularam e ganharam novas significações. Diante desse aspecto, acrescentamos que a animalidade alcançada desde as páginas de Georges Bataille sobre Lascaux, passando pela *Théorie de la religion*, se inscreveria como uma impossibilidade de espera histórica, entregando-se ao que Bataille chamou de imanência, sem que esteja desvinculada das transformações, que assumiriam um aspecto metamórfico. Seria aqui que o anjo começaria a ganhar contorno de animal, permeado pela própria animalidade.

*Les larmes d’Éros* seria um dos “movimentos de mundos” causados pela passagem do anjo, sendo que o Eros que interessa a Bataille está ligado a um “maquinário de sofrimentos”. A própria presença carnal do *anjo* tardo-maneirista de Gautier d’Agoty encarna esse movimento que tem um momento indiscernível em que praticamente existe uma montagem entre anjo, autômato, ninfa, modelo anatômico. Ao abordar o aspecto da

---

<sup>55</sup> GIORGI, Rosa. *Anges et Démons*. Paris: Hazan, 2004. “L’image de l’ange a une origine très ancienne, probablement prébiblique, et y sont perceptibles les influences que les civilisations égyptienne et assyro-babylonienne ont exercées sur la culture et la religion hébraïques pendant les périodes de captivité. Déjà présente dans la religion zoroastrienne, l’idée de l’ange s’affirme par référence au rôle terrestre de messenger en prenant une fonction clairement spirituelle de médiation ou de révélation, et la pensée hébraïque l’assimilé à mesure qu’évoluent ses attentes historiques d’un envoyé de Dieu. Les contacts interculturels permettent aussi la circulation d’images, qui prennent peu à peu des formes de plus en plus définies, distinctes et caractérisées. Les artistes chrétiens trouvent dans l’iconographie classique les représentations de génies ailés, les *daimones*, qui, en tant que divinités liées aux ancêtres, protègent les morts, et les *erotes*, petits enfants, amours ou *putti*, figurant Éros, qui connaissent un grand succès à la Renaissance. Enfin, l’image de la Victoire ailée est certainement aussi une source d’inspiration pour celle de l’ange, non pas tant par son apparence (sexe et vêtement) que par ses postures et attitudes.”

representação da imagem de Agoty, tomamos a ambivalência que esta palavra traz quando se coloca algo em cena. Nesse ponto, a anatomia se desvia de uma função primorosamente pedagógica para alcançar um caráter dramático, teatral.

Figura 10 – *L'ange anatomique*, de Gautier d'Agoty



Fonte: Bibliothèque Nacional de France, BNF.

Esse drama, que passa para o trágico diante de uma única catástrofe ou de uma cadeia de eventos, pode ser uma simples passagem do anjo, cujo movimento também foi descrito por Walter Benjamin na tese IX de “Sobre o conceito de História”, redigida em 1940 e publicada dois anos depois:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> BENJAMIN, Walter. *Arte, técnica, magia, política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 236.

Note-se que o anjo de Benjamin é corporal, chegando praticamente a ser anatômico com seus olhos e boca bem abertos. As ruínas estão sob seus pés enquanto seu torso, ou melhor, suas costas estão viradas para o futuro. Sigrid Weigel, em *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, identifica pelo menos três anjos na nona tese sobre a História. O primeiro é um anjo fundido com o lirismo da poesia de Scholem: “Minhas asas estão prontas para o voo,/ Se pudesse, eu retrocederia/ Pois eu seria menos feliz/ Se permanecesse imerso no tempo vivo.”<sup>57</sup> O segundo anjo é a própria representação visual da imagem *Angelus Novus*, de Paul Klee. Entre ambos, afirma: “a diferença deste anjo de Scholem – extremamente dotado para a palavra – o que aparece no quadro de Paul Klee, o segundo anjo em questão está mudo.”<sup>58</sup> Mesmo mudo, esse segundo anjo apresenta uma face bastante expressiva: “na descrição benjaminiana, este anjo está dotado de atributos de uma medusa: a boca aberta, assim como seus olhos e o olhar escrutador.”<sup>59</sup> O terceiro é o Anjo da História, considerado por Weigel não o lirismo dos versos de Scholem ou a figura de Klee, mas simplesmente uma imagem mental:

Neste movimento faz-se presente uma dessimultaneidade entre o “nós” e o anjo em uma perspectiva múltipla de capas sobrepostas: como constelação topográfica e espacial (“onde aparece diante de nós”, “ali ele vê”), corporal (fala-se de “rosto”, “pés” e “costas”), temporal (“enquanto”, “inexoravelmente”, no sentido de “sem cessar”), material (“mortos”, “despojos/ruínas”), mítico (“uma tempestade sopra do paraíso”) e, finalmente, como constelação conceitual ou de filosofia da história (“o que chamamos Progresso”).<sup>60</sup>

Este excerto de Sigrid Weigel a respeito dos anjos marca ainda as distintas temporalidades de sua passagem, como se passado, presente e futuro fossem encarnados não

<sup>57</sup> WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós, 1999. p. 107. A tradução espanhola do poema é: “Mis alas se hallan listas para el vuelo/ retornaría con gusto de nuevo/ si permaneciera también el tiempo de los vivientes/ tendría poca dicha.” No original: “Mein Flügel ist zum Schwung bereit/ ich kehrte gern zurück/ den blieb’ ich auch lebendige Zeit/ ich hätte wenig Glück.” O texto em português está em BENJAMIN, Walter. *Arte, técnica, magia, política*, p. 226.

<sup>58</sup> WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, p. 108. “A diferencia de este ángel de Scholem – extremamente dotado para la palabra – el que aparece en el cuadro de Paul Klee, segundo ángel citado, es mudo.”

<sup>59</sup> WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, p. 108. “En la descripción benjaminiana este ángel está dotado de atributos de una medusa: la boca abierta, así como sus ojos, y la mirada escrutadora.”

<sup>60</sup> WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, p. 109. “en este movimiento se hace presente una disimultaneidad entre el ‘nosotros’ y el ángel en una multiperspectiva de capas superpuestas: como constelación topográfica y espacial (‘donde aparece ante nosotros’, ‘allí ve él’), corporal (se habla de ‘rosto’, ‘pies’ y ‘espaldas’), temporal (‘mientras’, ‘inexorablemente’ en el sentido de ‘sin cesar’), material (‘muertos’, ‘despojos/ruinas’), mítica (‘el vendaval que sopla desde el paraíso’) y, finalmente, como constelación conceptual o de filosofía de la historia (‘lo que llamamos Progreso’).”

apenas nos respectivos anjos, mas nos distintos momentos anatômicos descritos por Walter Benjamin. Mesmo com suas diferenças, encontramos um ponto em comum entre a imagem do *écorché* e a do anjo, ponto que está justamente na imagem de Gautier d'Agoty. Em termos de uma perspectiva histórica aberta, ela ainda seria capaz de ser relida pelas noções de anjo aqui apresentadas a partir de Georges Bataille e Walter Benjamin. Deste último, se contrapusermos a tese I com a IX, isto é, o autômato com o anjo, encontraremos em uma única imagem uma heterocronia de relações que marcam a animalidade não apenas pela abertura literalmente feita na pele do corpo humano, mas por uma mais ampla em que ele é estranhamente representado em um único corpo, como autômato, anjo, humano, enfim, *o animal* em torno de eros. A relação entre boneca e anjo está presente também na IV *Elegia de Duíno*, do poeta alemão Rainer Maria Rilke.<sup>61</sup>

A animalidade do anjo ronda a imagem de Agoty, o que faz com com ela atue de modo determinante nesses momentos precisos de Georges Bataille e Walter Benjamin; ambos, aliás, encontraram no poema a construção de outro sentido no mundo corporal. Essa animalidade é infrassensorial, existe nos interstícios dos mundos, do mundo corporal, das possibilidades da ficção, da aparência do poema, oscilando entre o que Stéphane Mallarmé chamaria de “o demônio da analogia”, e que tomaríamos em uma paráfrase do célebre poeta para chamar “o anjo da analogia” a partir de Rilke, de Bataille, de Benjamin e, mais precisamente, de Wallace Stevens. Em *The necessary Angel*, Stevens aborda distintos modos de analogia, dentre os quais destacamos a analogia do poeta que, nesse caso, contribuiu fortemente para a circulação das imagens do anjo e para suas aproximações com a animalidade. Nesse tipo de analogia, o mundo corporal chega a ser um denominador comum entre diversos sentidos: “o mundo corporal existe como o denominador comum dos mundos

---

<sup>61</sup> Uma espécie de traço de erotização do animal está inscrito desde seus rastros, como se pode ler no ensaio de Georges Bataille sobre Lascaux e, mais precisamente, no artigo de Jean Lombardi que trata da relação entre Bataille e Leroi-Gourhan na arte paleolítica. Tal insinuação prossegue no poema de Rilke, em se tratando do aberto, mas também no conjunto de imagens que está na menos comentada IV Elegia de Duíno, que de algum modo está desenvolvida nas próprias teses de Benjamin. Na tradução francesa: “parce que l'espace dans votre face,/ comme je l'aimais, se fondait dans du ciel,/ où vous n'étiez plus...: si je me sens le cœur/ d'attendre devant le théâtre de poupée, non,/ d'y regarder si/ pleinement que, pour contrebalancer/ à la fin mon regard, là-bas comme acteur/ un ange doit intervenir, qui porte haut les pantins./ Ange et poupée: alors enfin il y a jeu pour le regard./ Alors se rassemble ce que constamment nous/ divisons du fait que nous sommes là. Alors seulement/ se constitue de nos saisons l'orbite/ de la vicissitude entière. Au-dessus de nous/ alors joue l'ange” (RILKE, Rainer Maria. *Élégies de Duino*. Bordeaux: L'Escampette, 2000. p. 49-51). “(...) pois o espaço em vossas/ faces, enquanto o amava, transforma-se em espaço do mundo, vazio de nossa presença?... Quando/ aguardo perante o palco das marionetes, não -/ quando o encaro tão intensamente para que, finalmente,/ um anjo entre em cena, e, para responder ao/ meu olhar, reanima os bonecos?/ Anjo e boneco: enfim o espetáculo./ Então se reúne o que sempre desune/ Nossa simples presença. Somente então/ Surge, de nossas estações, o ciclo de toda/ Transformação. Então, acima de nós,/ o anjo representa.” (RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Tradução de Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 149-151.)

incorporais desses inabitantes”<sup>62</sup> A descrição que segue esse breve comentário aborda um mundo corporal que retém uma matéria que passa a ocupar um espaço inexistente em um contínuo movimento de sentidos, no qual o sentido do mundo próprio do poeta, seguindo com Wallace Stevens, seria sempre outro sentido que se materializa logo em seguida; seria em um poeta como Rilke que encontraríamos esse sentido outro, que aproxima o anjo de uma boneca ou, ainda, o anjo de um animal. Ainda pelo viés da poesia, o anjo de Bataille existiria com o anjo de Benjamin, ambos partilhando dos signos sensíveis da animalidade: “Se há pessoas que vivem somente no mundo corporal, aproveitando o vento e o clima e fornecendo padrões de normalidade, há outras pessoas que não têm tanta certeza do vento e do tempo e que fornecem padrões de anormalidade”<sup>63</sup> Os diversos sentidos que oscilam entre o normal e o anormal não estão sujeitos às regras da monstruosidade, mas à animalidade que existe enquanto mentira poética e plasticidade, unindo as potências situadas entre eros e tânatos e que, com *Les larmes d’Éros*, cria um movimento indiviso: eros é tânatos.

Por que a animalidade? Porque ela faz com que o humano se deixe imprimir e moldar, ela torna eros tânatos, apolo dionísio, se quisermos nos apropriar de polaridades que permeiam o humano. Assim, nessa relação entre os três – o humano, o autômato, o animal –, o humano é mecanizado pelo autômato e animalizado pelo anjo. Enfim, todos se ligam pela cadeia da animalidade. Como escreveu Massimo Cacciari em um livro que faz menção direta ao título de Stevens, *L’ange nécessaire*: “o anjo não guia o homem para a conquista daquilo que não pode ser revelado, mas em direção ao reconhecimento da sua autotransparência em Eros, que é como sua única manifestação.”<sup>64</sup> Com uma “autoapresentação” pelo viés da transparência, não poderíamos caracterizar o anjo como um animal inferior, ao mesmo tempo em que desconfiamos de sua superioridade, embora ele seja uma forma de mediação entre o homem e as forças por ele consideradas superiores. Por não existirem zoólogos preocupados com a classificação do anjo no reino animal, cabe à filosofia e à literatura refletir sobre o seu papel que, como foi inicialmente apontado por Georges Bataille e Walter Benjamin,<sup>65</sup> é o de

<sup>62</sup> “The corporeal world exists as the common denominator of the incorporeal worlds of this inhabitants.” (STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel*. Essays on Reality and the Imagination. New York: Vintage Books, 1951. p. 118.)

<sup>63</sup> “If there are people who live only in the corporeal world, enjoying the wind and the weather and supplying standards of normality, there are other people who are not so sure of the wind and the weather and who supply standards of abnormality.” (STEVENS, *The Necessary Angel*, p. 118)

<sup>64</sup> CACCIARI, Massimo. *L’ange nécessaire*. Paris: Christian Bourgois, 1988. p. 85. “L’Ange oriente l’homme non vers la conquête de ce qui ne peut se révéler, mais vers la reconnaissance de son auto-transparence dans l’Éros, dont ce *comme* est l’unique manifestation.”

<sup>65</sup> Jeanne-Marie Gagnebin, em *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, aproxima Benjamin e Bataille a partir de um texto do primeiro intitulado *Theologisch-politisches Fragment*. Ela se refere à história dos homens e aos resíduos da distância existentes no ritmo da natureza, que se concluem quando existe uma entrega à morte



um anunciador de catástrofes. Esse aspecto equivale o anjo a determinadas funções simbólicas dos animais; afinal, ambos contêm um *pathos* que guia o homem pelo viés da história e de sua cesura. Por dedução, por sua condição aérea ou espectral, o anjo é frequentemente associado a um animal como a ave. Cacciari lhe dedica um capítulo no qual o termo por ele empregado é “pássaros da alma”. Nesse sentido, o autor percorre o universo do anjo em Klee, em Rilke, em Dante, tomando literalmente o “ser-animal” do anjo partilhado com o animal: uma ausência de memória e de linguagem de um lado e, por outro, o fato de que, por uma questão natural, eles não podem ser seduzidos por atos e paixões.<sup>66</sup>

Esse pensamento, que pode ser contestado tanto pela etologia quanto pela teologia, culmina com a partilha de uma afinidade, quer dizer, a condição de uma outra infância, a do animal. Poderíamos dizer que essa linguagem que nos escapa, fazendo coincidir anjo e animal, nos animaliza. Talvez seja essa a abertura que nos é dada para acessá-los. Uma abertura distinta da análise que Martin Heidegger faz do poema de Rilke e que é objeto de análise de Massimo Cacciari: “É verdade que o rosto do animal parece ter na terra a mesma orientação que aquela do anjo; todos os dois remetem ao ‘Aberto’, observando no ‘das Offene’ (Oitava Elegia, 1-2), enquanto nossos olhos estão sempre *invertidos*.”<sup>67</sup>

É a presença do anjo e do animal que põe uma questão para a teoria literária, uma vez que a literatura expõe uma diversidade de formas de vida, incorporando a animalidade em narrativas ou poemas.<sup>68</sup> Se existe, em *Les larmes d’Éros*, um elogio do Maneirismo na pintura como uma espécie de elogio da pulsão erótica nas imagens da École de Fontainebleau, em Antoine Caron, em Bartholomé Spanger ou em Ticiano,<sup>69</sup> é porque Eros também está encarnado como anjo. Mesmo que ambos possuam uma estreita ligação com a História, o anjo de Bataille é diferente dos anjos de Benjamin. Se a lágrima pode ser lida como um detalhe da história, é por esse detalhe que eles se diferenciam. No anjo de Bataille, “esse movimento de mundos” não possui a nostalgia contida na tese de Benjamin, como lê-se no comentário de

---

que, para Bataille – segundo Gagnebin – seria a fusão entre Eros e Thanatos – em nossa leitura de *Les larmes d’Éros*, Eros é Thanatos –, e isso está presente em sua noção de dispêndio. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Histoire et narration chez Walter Benjamin*. Paris: L’Harmattan, 1994. p. 144.

<sup>66</sup> CACCIARI, *L’ange nécessaire*, p. 141. O realizador alemão Win Wenders contestaria essa afirmação de uma forma belíssima em *Asas do Desejo* (*Wings of desire*, 1987). Agradecemos a Maria Elisa Moreira pela lembrança dessa obra.

<sup>67</sup> CACCIARI, *L’ange nécessaire*, p. 145. “Il est vrai que le visage de l’animal semble avoir ici-bas la même orientation que celui de l’Ange ; tous les deux donnent dans l’Ouvert, regardant dans le ‘*das Offene*’ (Huitième Elégie, 1-2), tandis que nos yeux sont toujours comme “inversés”.

<sup>68</sup> MACÉ, Marielle. Styles animaux. *L’Ésprit Créateur*, Minnesota, University of Minnesota, v. 51, n. 4, 2011. p. 97.

<sup>69</sup> No capítulo sobre as plasticidades da animalidade desenvolveremos toda a questão do *erotismo* pela disposição do inorgânico na obra. A matéria, que antes era invisível para dar suporte à figuração, emerge como aparência, naquilo que ele boa parte das vezes tem de “informe”.

Cacciari em torno da lágrima deste anjo: “lágrima pura e de uma extrema lentidão, ela revela nossa nostalgia do instante invisível do hino *Angelus Novus* e nosso luto da lição necessária de seus mortos.”<sup>70</sup> Nesse sentido, partindo para o anjo de Klee, e também de Benjamin, ele poderia ser um fantasma para Georges Bataille, se tomarmos como base seu comentário a propósito da obra de Klee para os *Cahiers d’art*:

Tenho muito interesse pela obra de Klee, um dos pintores contemporâneos ao qual eu sou mais ligado. Sempre senti sintonia com um lado discreto, insistente, obcecado, realmente necessário e silencioso de todas as suas composições. E percebo que tenho, mais do que pensava, vivido em um tipo de intimidade com os fantasmas que me era agradável, mas um pouco perigosa para gostar. Klee, ao que me parece, tinha precisamente a doçura de um vício, algo próximo, que geralmente é a pintura, e que não consigo distinguir de mim mesmo.<sup>71</sup>

Enquanto existe uma “espera histórica”, as formas dos anjos se transformam, inclusive se animalizam, tornando-se não apenas uma ave, mas, por um procedimento artístico, assumindo mesmo a forma de um verme.<sup>72</sup> Se, em Lascaux, Bataille falava das imagens de corpos expostos pela própria pele, se ao longo da Idade Média os anjos presenciavam suplícios e crueldades na iconografia cristã ou, ainda, se eles assumem uma forma infantil no Renascimento até possuir um ar debochado no maneirismo ou uma crise de formas – que também significa quedas contínuas no espaço da representação – ao longo da arte moderna, eles se mantêm próximos de uma representação animal. Massimo Cacciari, em *L’ange nécessaire*, enfim, aproxima-os formalmente: “a criatura que sobre a terra mais se aproxima desse aspecto do Anjo, que aparece *decidido* na sua decisão, amparado por ela, é o animal.”<sup>73</sup> O anjo, em toda sua carga material, pode ser um modo de modular o animal, seja no céu, seja no inferno, o que poderia nos gerar toda uma série de *animais* divinos e *bestas* infernais. No entanto, sem atermo-nos a tal sistema de classificação, poderíamos afirmar que

---

<sup>70</sup> CACCIARI, *L’ange nécessaire*, p. 152. “Larme pure et d’une extrême lenteur, il révèle notre nostalgie de l’instant invisible de l’hymne l’Ange Nouveau et notre deuil de la nécessaire répétition de ses morts.”

<sup>71</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988. p. 34. “J’ai beaucoup d’intérêt pour l’œuvre de Klee, l’un des peintres contemporains qui m’ont le plus attaché. Je me suis toujours senti en accord avec un côté discret, insistant, obsédé, vraiment nécessaire et silencieux de toutes ses compositions. Et je m’aperçois que j’ai, bien plus que je ne pensais, vécu dans une sorte d’intimité avec des fantômes qu’il était agréable et pourtant un peu dangereux d’aimer. Klee, me semble-t-il, avait plutôt la douceur d’un vice, quelque chose de moins distant que ne l’est généralement la peinture, et que j’ai du mal à distinguer de moi-même.”

<sup>72</sup> Trata-se da obra *Verme Anjo*, de Nuno Ramos (2010), que será discutida no *Segundo giro* deste trabalho. O próprio artista possui outra série de guaches, das quais *Verme Anjo* faz parte, intitulada *Anjo e boneco*, de 2013. Essa obra possui uma relação direta com a IV Elegia de Duino, de Rainer Maria Rilke, citada neste capítulo. Ela foi exposta na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo, entre 15 de agosto e 14 de setembro de 2013.

<sup>73</sup> CACCIARI, *L’ange nécessaire*, p. 138. “La créature qui sur terre se rapproche le plus de cet aspect de l’Ange, qui le fait apparaître décidé dans sa décision, nécessité par elle, c’est l’animal.”

o anjo de Klee, visto por Benjamin, também poderia ser um pássaro: “anjo paradisíaco (ou endemoniado), o animal *Meher Vogel*... Klee intitula um de seus desenhos sobre o tema do Anjo: mais pássaro que Anjo.”<sup>74</sup>

Assim, provavelmente por seus “movimentos de mundo”, o anjo torna-se capaz da animalidade típica de uma relação sagrada que existia anteriormente entre o homem e o animal, relação essa que de algum modo escapou dessa esfera e sobrevive, paradoxalmente, no mundo profano, como chamado por Georges Bataille, ou no mundo corporal, como escreve Wallace Stevens. Em ambos, ela permanece como “mentira poética”, como sentido da analogia entre nosso mundo e o mundo do poeta. Mesmo com os anjos circulando às margens da obra de Bataille, a animalidade está na ordem do sagrado; por esse viés poderíamos mesmo inscrever nesse aspecto uma das leituras da *santidade* em Georges Bataille, feita por Michel Surya.<sup>75</sup>

A animalidade se apresenta como uma tentativa de alcançar aquilo que escapa do humano, aquilo que não seria apenas a “negatividade”, no sentido hegeliano da ação do homem frente à natureza. A leitura de Hegel feita por Bataille é particular, ela trata de uma “negatividade sem emprego” que é uma forma de sair da própria negatividade: “para a negatividade hegeliana que é o trabalho, desova, Bataille substitui por uma “negatividade sem emprego”, reserva, o dispêndio em pura perda, a gratuidade sem fundo que é o consumo das forças e do sacrifício.”<sup>76</sup> Ela será desenvolvida, em termos de escrita, no nível do dispêndio, da exuberância, do erotismo, fato que fornece a esta animalidade a dimensão de “*sacer*”,<sup>77</sup> considerando do étimo dessa palavra sua “parte maldita”. Sobre esse aspecto, convém citar o trecho que Bataille escreve em carta e anexa em *Le coupable*, no qual a ferida aberta da sua

<sup>74</sup> CACCIARI, *L'ange nécessaire*, p. 138. “l’Ange emparadise (ou démonise) l’animal. *Meher Vogel*... intitule Klee un de ses dessins sur le thème de l’Ange : plus oiseau ... qu’Ange.”

<sup>75</sup> “A santidade é tudo o que resta para a filosofia se salvar; redimi-la, enfim, uma rara inclinação a qual Bataille não tenha produzido representações redentoras. Nesta frase: ‘eu não sou um filósofo, mas um santo, talvez um louco’ – notamos que se trata de um ponto de vista belicista e antifilosófico, o santo e o louco, figuras, de fato, filosoficamente infernais (feitas para infernizar a filosofia)” (SURYA, Michel. *Sainteté de Bataille*. Paris: Éditions de l’éclat, 2012. p. 13). “La sainteté est tout ce u’il reste à la philosophie, et pour se sauver ; la rédimant en somme, si peu porté que Bataille ait jamais été à produire des représentations rédemptrices. Dans cette phrase – ‘je ne suis pas un philosophe, mais un saint, peut-être un fou’ –, on le notera, le même y sont, de ce point de vue beliciste antiphosphique, le saint et le fou, figures en fait philosophiquement infernales (faites pour infernaliser la philosophie).”

<sup>76</sup> ARNAUD, Alain; EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle. *Bataille*. Paris: Seuil, 1978. Coll. Écrivains de toujours. “À la négativité hégélienne qui est travail, frayage, Bataille substitue une ‘négativité sans emploi’, réserve, la dépense en pure perte, la gratuité sans fond qui est consommation de forces et sacrifice.”

<sup>77</sup> O termo “*sacer*” foi identificado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em uma figura arcaica do direito romano, uma figura que chegou a assumir significados opostos, ambivalentes: “Na vida dos conceitos, há um momento em que eles perdem a sua inteligibilidade imediata e, como todo termo vazio, podem carregar-se de sentidos contraditórios” (AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 88).

vida constitui, por si só, “a refutação do sistema fechado de Hegel”.<sup>78</sup> O pensamento perde seu caráter de Absoluto pelo detalhe de uma ferida, a qual é uma abertura do corpo, podendo ser um signo de corte. Diante dos aspectos do corte – pois é típico da pele ser uma superfície cortável (*coupable*) –, o sentido da animalidade volta-se para a própria pele, e o anjo também transmite um valor de uma materialidade escatológica: “a ideia que se representa sob o nome do Anjo deverá exprimir o valor escatológico próprio de toda representação.”<sup>79</sup>

A ideia de uma pureza do anjo como manifestação hermenêutica e heurística do sagrado se confronta com a pureza do sangue animal sacrificial,<sup>80</sup> que para os astecas era o próprio sangue humano e que, para o cristianismo, ganha sua conotação animal na palavra “cordeiro” (evocada em um ritual como a missa, por exemplo). Se o sacrifício do animal também se manifesta pela palavra, se o anjo ocupou e de certo modo ainda ocupa o papel de mensageiro, podemos restituir a essas narrativas o grau de impureza existente no anjo e no animal, impureza essa que possui uma dimensão escatológica: “isso significa que cada homem, nesta dimensão escatológica, que é teodramática, porta em si, de um modo inextricável, inferno, trevas e amor.”<sup>81</sup> Em meio às imagens do inferno, das trevas e do amor, como as presentes em *Les larmes d’Éros*, o escatológico pode coincidir com a animalidade na medida em que eles são aquilo que é negado pelo homem e também a matéria por ele produzida – cujo binômio abjeção/animalidade encontra uma tensão na matéria plástica.<sup>82</sup> Tomando a pele como uma superfície em contínua transformação, é na sua aparência que

<sup>78</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1973. p. 369-370. “La réfutation du système fermé de Hegel.”

<sup>79</sup> CACCIARI, *L’ange nécessaire*, p. 86-87. “L’idée qui se représente dans le nom de l’Ange devra exprimer la valeur eschatologique propre de toute représentation”.

<sup>80</sup> Denis Hollier, em “Pour le prestige”, toma de Bataille a imagem do sol que dá sem jamais receber: “Os homens devem alimentar constantemente o sol derramando o sangue humano” (HOLLIER, Denis. Pour le prestige: Hegel à la lumière de Mauss. *Critique*, n. 788-789, p. 7-21, jan./fev. 2013, p. 8). “les hommes doivent constamment alimenter le soleil en versant le sang humain.” Ele se refere à *La part maudite*, em que afirma-se que os antigos sacrifícios humanos no México relacionavam o derramamento de sangue com o sol: “Eles arrancavam o coração ainda batendo e o levantavam em direção ao sol. A maior parte das vítimas eram prisioneiros de guerra, o que justificava a ideia de guerras necessárias para a vida do sol: as guerras tinham o sentido do consumo, não da conquista, e os mexicanos pensavam que, se eles parassem, o sol pararia de iluminar” (BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VII*. Paris: Gallimard, 1976. p. 55). “Ils arrachaient le cœur encore battant et l’élevaient ainsi vers le soleil. La plupart des victimes étaient des prisonniers de guerre, ce qui justifiait l’idée des guerres nécessaires à la vie du soleil : les guerres avaient le sens de la consommation, non de la conquête, et les Mexicains pensaient que, si elles cessaient, le soleil cesserait d’éclairer.” Continuando com Denis Hollier, “na origem desses sacrifícios, existia um desejo de consumo em que o sol não era o destinatário, mas o exemplo, o modelo e, mais que alimentar o sol, precisaria-se imitá-lo” (HOLLIER, Pour le prestige, p. 9). “à l’origine de ces sacrifices, il y avait un désir de consommation dont le soleil n’était pas le destinataire, mais l’exemple, le modèle. Plus que d’alimenter le soleil, il s’agissait de l’imiter.”

<sup>81</sup> CACCIARI, *L’ange nécessaire*, p. 129. “Ceci signifie que chaque homme, en cette dimension eschatologique, qui est une suprême théo-dramatique, porte en soi d’une façon inextricable enfer, ténèbres et amour.”

<sup>82</sup> Ao longo da parte sobre os abatedouros (“A de Abatedouro”) veremos essa situação com Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss (BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L’informe mode d’emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996) e Julia Kristeva (*Les pouvoirs de l’horreur*. Essai sur l’abjection. Editions du Seuil: Paris, 1980), juntamente com *La ressemblance informe*, de Georges Didi-Huberman.

esses elementos, não mais metafísicos, ocupam um lugar que sai do que Cacciari chamou de teodramático para fazer parte da própria anatomia do humano.

Finalmente, essa discussão nos leva a pensar o fenômeno da pele como um evento literário na medida em que a obra de Georges Bataille se serve desse tipo de escatologia para a constituição de um *corpo ficcional* que, dito de outro modo, remete ao que Lina Franco chamou de “uma prática escatológica da escrita”: “a prática escatológica da escrita, momento de objetivação da negatividade, constitui um aprofundamento do trabalho de perda.”<sup>83</sup> O anjo enquanto animal, enquanto verme seria uma prática escatológica dessa escrita: semanticamente, plasticamente. Isso nos mostra que pensar a animalidade sob o signo da produção de novas expressões do vivente tem suas ligações com um tipo de escatologia no espaço do texto. Possivelmente por isso o anjo e o animal, juntos, correspondem a um excesso em torno do signo transparente e diáfano de Eros, ao mesmo tempo que se ligam em torno do signo *cego* da animalidade.

Tomando essa questão a partir do que Dominique Lestel chamou, em *L’animal singulier*, de “transbordamento do humano” (“*débordement de l’humain*”), e para manter uma tonalidade batailliana, a pele assume o lugar privilegiado para as manifestações de excesso do corpo, sendo ela mesma um órgão de exposição, assim como o erotismo seria para Bataille uma prática da exuberância de uma vida indiferente ao problema da conservação.<sup>84</sup>

Trata-se de um projeto, enfim, que contribuiu para uma releitura da anatomia do humano a partir do que pode ser lido contra a arquitetura<sup>85</sup> e contra a figura humana. Uma vez

---

<sup>83</sup> FRANCO, Lina. *Georges Bataille. Le corps fictionnel*. Paris: L’Harmattan, 2004. p. 13. “pratique scatologique d’écriture qui est un moment d’objectivation de la négativité, constitue un approfondissement de l’œuvre de perte.”

<sup>84</sup> FRANCO, *Georges Bataille*, p. 11.

<sup>85</sup> No prefácio da edição americana de *La prise de la concorde*, Denis Hollier expõe o papel de Georges Bataille diante do que se entende em Teoria Literária por “Estruturalismo”. Sua *démarche* foi justamente um verbete de Bataille intitulado “Arquitetura”, publicado no segundo número da revista *Documents*, em 1929. Hollier aborda a recepção norte-americana de Bataille: “existe algo estranhamente anacrônico na associação, frequente nos Estados Unidos, de Bataille, um escritor inegavelmente pré-estruturalista, com o que chamam de pós-estruturalismo. A aproximação, no entanto, pode ser justificada se lembrarmos da insistência com a qual, ao longo dos anos sessenta, a etimologia solicitada para associar – via o verbo latino *struere*, construir – a inspiração estruturalista e a arquitetura. Os próprios eventos do Maio de 68 foram interpretados, por outro lado, como um levante contra a convivência das arquiteturas institucionais e do mandarinato estruturalista. O pós-estruturalismo e seu sinônimo, a desconstrução, foram grande parte de suas inspirações. Assim, para Bataille, a importância de uma crítica da arquitetura permite fazer dele, retrospectivamente, algo como um pré-pós-estruturalismo” (HOLLIER, Denis. *La prise de la concorde*. Paris: Gallimard, 1993. p. 303). Sobre a questão que vem da pergunta de Bataille sobre a origem da arquitetura, Denis Hollier continua: “discute-se desde sempre para saber se a origem da arquitetura deve ser procurada na casa, no templo, na tumba etc. Bataille não hesita: ela está na prisão” (HOLLIER, *La prise de la concorde*, p. 303-304). “Il y a quelque chose d’étrangement anachronique dans l’association, fréquente aux États-Unis, de Bataille, un écrivain indéniablement pré-structuraliste, avec ce qu’on y appelle le post-structuraliste. Le rapprochement peut néanmoins se justifier si on se rappelle l’insistance avec laquelle, au cours des années soixante, l’étymologie était sollicitée pour associer – via le verbe latin *struere*, construire – inspiration structuraliste et architecture. Les événements de mai 68 eux-mêmes ont été interprétés, a

que as manifestações fizeram da pele um lugar de exuberância e excesso associado a um não-saber, a própria superfície do humano ganhou características de uma camada e, diante de uma “vontade de saber”,<sup>86</sup> a abertura do corpo humano teve sua teatralidade, na qual foi constituído todo um teatro da anatomia.

---

contrario, comme un soulèvement contre la collusion des architectures institutionnelles et du mandarinat structuraliste. Le post-structuraliste et son synonyme, la déconstruction, y ont puisé une grande part de leur inspiration. Aussi l'importance pour Bataille d'une critique de l'architecture permet-elle de faire de lui, rétrospectivement, quelque chose comme un pré-post-structuraliste.”

<sup>86</sup> Essa vontade de saber tem uma ressonância com o problema de “arquitetura” lido por Denis Hollier no verbete de Bataille. É fato que esse pós-pré-estruturalismo de Bataille previa a ostentação do espaço de encarceramento como o que posteriormente Michel Foucault tratará como “biopoder” (“bio-pouvoir”) e biopolítica (“biopolitique”) quanto as técnicas de saber e de poder. (FOUCAULT, Michel. *La volonté de savoir – Droit de mort et pouvoir sur la vie*. Paris: Folio, 2006.) O percurso arquitetural do sistema penitenciário que Hollier inicia por Bataille segue por *Surveiller et punir*, e, anteriormente, com *Histoire de la folie à l'âge classique*, que descrevia a “invenção e a produção arquitetural da loucura” (HOLLIER, *La prise de la concorde*, p. 304). A diferenciação que Hollier faz da arquitetura para Bataille e para Foucault é importante: “a prisão para Bataille possui uma arquitetura ostentatória, espetacular: é uma arquitetura que se vê, enquanto que a prisão para Foucault se vale de uma arquitetura que observa, que espia, uma arquitetura menos observadora que vigilante. A arquitetura de Bataille – convexa, frontal, *extrovertida*, uma arquitetura que é imposta do exterior – é quase o negativo daquela de Foucault, côncava, insinuante, que, para fins terapêuticos ou disciplinares, circunscreve, enquadra, contém e internaliza. Uma e outra se reivindicam eficazes, mas uma age de modo a ser visível, a outra resta na sombra. Uma reprime (impõe o silêncio); a outra exprime (faz falar). Entre ambas, a distância é vizinha daquilo que separa [*l'écart est voisin de celui qui sépare*], como no início de *Surveiller et punir*, vê-se o espetáculo dos suplícios no antigo regime e as imperceptíveis instituições disciplinares das sociedades modernas. Quando Bataille pensa em termos de representação autoritária, Foucault o faz em termos de planejamento de espaço, de institucionalização, de tecnologia do poder: o Panopticon de Bentham, figura central do livro, utiliza a arquitetura como um ‘operador da transformação dos indivíduos’: não um simples conteúdo, um recipiente inerte, mas um lugar de tratamento que afeta seu conteúdo, que age sobre seus habitantes, modelando-os” (HOLLIER, *La prise de la concorde*, p. 304-305). “La prison de Bataille relève d’une architecture ostentatoire, spectaculaire : c’est une architecture qui se voit; alors que la prison de Foucault relève d’une architecture qui observe, qui épie, une architecture moins voyante que vigilante. L’architecture de Bataille – convexe, frontale, extravertie, une architecture qui en impose de l’extérieur – est presque le négatif de celle de Foucault, concave, insinuante, qui, à des fins thérapeutiques ou disciplinares, encercle, encadre, contient, interne. L’une et l’autre se veulent en restant dans l’ombre. L’une réprime (impose le silence); l’autre exprime (fait parler). Entre elles, l’écart est voisin de celui qui sépare, au début de *Surveiller et punir*, le spectacle des supplices dans l’ancien régime et les imperceptibles institutions disciplinares des sociétés modernes. Quand Bataille pense en termes de représentation autoritaire, Foucault le fait en termes d’aménagement de l’espace, d’institutionnalisation, de technologie du pouvoir: Le *Panopticon* de Bentham, figure central dans le livre de Foucault prend l’architecture comme ‘opérateur de la transformation des individus’: non pas un simple contenant, un récipient inerte, mais un lieu de traitement qui affecte son contenu, agit sur ses habitants, modèle ses occupants.”

#### **4. SEGUNDO GIRO: REGRAS PARA A DIREÇÃO DO CORPO**

#### 4.1 Devolver a pele enrugada

A última narrativa de *O pão do corvo*, que Nuno Ramos publicou em 2001, intitula-se “Não serve”. Nela existe um apelo para que se devolva algo que não nos pertence: “Devolve a pele enrugada. Devolve a boca sem os dentes. Devolve a mistura mutilada, herança que não serve. Devolve para a lua, toma. Espalha as suas cinzas. Já que a luz não vela este cortejo – carnaval, silêncio – fecha os olhos sozinho. Fecha por ti mesmo.”<sup>1</sup>

Se Nuno Ramos tinha visto na primeira parte de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a terra como uma exumação do cadáver, isto é, uma verdadeira lição de anatomia, nessa breve narrativa o corpo faz parte de um corpo ainda maior, a própria terra, compartilhando, assim, anatomias diferentes – embora, nesse caso, a anatomia do corpo humano pertença à anatomia da terra. “Não serve” funciona como uma passagem importante para um princípio da vida que não transborda: a própria atuação do corpo em um teatro anatômico e seu desaparecimento, que implica na obscenidade (literalmente um fora da cena) da transformação da matéria, exibindo uma pele que não se sustenta mais.

Trata-se de uma passagem *dramática* próxima daquela enfatizada por Georges Bataille em *L’histoire de l’érotisme*, em que a passagem do animal para o homem acontece por um *drama*. A questão é que esse drama está deslocado, pois o grau da animalidade varia, sem delimitar especificamente onde está o homem, onde o animal, como lemos na narrativa do artista. Em outro nível, o corpo é exposto ao limite da matéria e ao limite da própria pele. Nesse sentido, Nuno Ramos fala da vida como a devolução de algo que foi tomado de empréstimo. Podemos nos perguntar do que se trata esse empréstimo e a quem a terra emprestou o que agora não serve para o corpo. A quem devolver a pele enrugada, a boca sem dentes? Para a lua, como está enunciado na narrativa? Ou para a terra, que está presente em diversas obras do artista, sejam elas textos, ensaios ou instalações?

A pele deve ser entregue, mas o gesto de entregá-la é imperativamente mais importante. Devolver a pele quando ela torna-se inútil é uma regra de toda uma economia geral do corpo. Nove anos depois, em 2010, Nuno Ramos publica em *O mau vidraceiro* uma narrativa intitulada “Regras para a direção do corpo”. Se hipoteticamente o artista convocara o corpo a ser devolvido para a lua – mas que, de fato, será devolvido para a terra –, em “Regras para a direção do corpo” ele se pergunta *para quem e de quem* são as ordens que do corpo vêm. Há partes do corpo precisas, como os cabelos, que não estão ali apenas com o

---

<sup>1</sup> RAMOS, Nuno. Não serve. In: *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 85.



objetivo de proteger a cabeça, o sexo ou as axilas do frio, mas também para transmitir ordens: “ordens de quem? Para quem?”<sup>2</sup> Uma vez que as regras emitidas pelo corpo são cegas e mudas, elas acabam tornando-se regras sem comando: “Todo corpo é um corpo invadido e contrariado.”<sup>3</sup>

Entre um imperativo – uma ordem que parece ter sido transmitida pelo escritor quando ele exige a devolução do corpo – e as regras para a direção do corpo, existe uma trajetória quanto aos modos de uso do corpo, de sua presença física até ao que Nuno Ramos chama de “corpo mínimo”, isto é, a existência póstuma e residual do corpo que sobrevive apenas no nome do morto. O nome próprio, assim, ocupa uma parte característica na distinção entre os homens, bem como, de modo geral, na separação entre estes e os animais – salvo no caso da presença de animais no ambiente doméstico, em que estes passam também a ter nomes, cumprindo boa parte das vezes a responsabilidade, sob os cuidados humanos, de ter documentos e vacinas; geralmente, quando morrem, participam ainda de um “ritual”, possuindo um lugar para serem enterrados, no caso, um cemitério de animais.

No texto, que tem a desenvoltura de um ensaio, Nuno Ramos fala apenas de “corpo”. O corpo, cuja fisiologia e metabolismo mantêm um princípio de vida em comum entre homens e animais. Um corpo que, em sua produção artística, está em comum com a terra, onde a morte atua, por vezes em um procedimento plástico e econômico que toca a transformação da própria matéria. Ambigualmente, existe na terra uma espécie de soberania, como se pode ler ainda no ensaio que o artista dedicou a Euclides da Cunha: “a Terra é o túmulo de todo ato, preservando-se dele.”<sup>4</sup> Aqui, entramos em uma leitura reticular: difícil separar a escolha do artista por uma parte de *Os sertões*, o que ele redige sobre a referida parte e seu trabalho como escritor, ensaísta e artista plástico. Isso também quer dizer que essa escolha de Nuno Ramos implica em um projeto que liga a pele à terra. Do mesmo modo, com essa leitura aproxima-se a ligação que deriva da pele, de suas expansões, o que implica em sua invenção por contiguidade, sua aparência, seu corte e sua abertura, sua animalidade e seus aspectos fantasmáticos. A terra é um conjunto de forças que integra e desintegra os corpos, permanecendo, de certa forma, soberana. Assim, em consonância com as regras elaboradas em *O mau vidraceiro*, o corpo torna-se extensão, afinal, “tudo te é contíguo porque você é extenso”,<sup>5</sup> como escreve Nuno Ramos na Regra III. Essa extensão, que implica em inventar uma pele para tudo, retoma a elaboração do pensador italiano Emanuele Coccia, em *La vie*

<sup>2</sup> RAMOS, Nuno. Regras para a direção do corpo. In: *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010. p. 83.

<sup>3</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo.

<sup>4</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007. p. 26.

<sup>5</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 84.

*sensible*, que toma a voz como uma pele fônica.<sup>6</sup> A regra VII existe a partir de uma vizinhança da voz, da lágrima, do suor e do esperma, fazendo com que a materialidade do corpo, visível e invisível pela própria pele, não seja apenas a carne, mas a sonoridade e a viscosidade pelo corpo produzidas: “tua voz é teu corpo ainda, bem como as lágrimas e teu suor (até evaporarem), tua porra (até secar).”<sup>7</sup>

Se, no primeiro giro, essa viscosidade produzida pela terra era o desastre das casas que caíam, imagem ampliada do poema de Carlos Drummond de Andrade, aqui a viscosidade produzida pelo corpo passa por seus movimentos vitais. Para que o corpo produza sua viscosidade, ele precisa manifestar vida. Na mesma regra VII, por exemplo, Nuno Ramos é preciso quanto à motricidade do corpo ao dizer que o “fígado também anda, o rim se deita, o olho canta e a voz caga.”<sup>8</sup> Internamente, sob a continuidade da pele, o corpo aparentemente produz descontinuidades quando se pensa na funcionalidade de cada um dos seus órgãos. No entanto, a partir da pele, podemos afirmar que o corpo inteiro grita e, ao mesmo tempo, que cada parte dele grita: “quando der um grito, lembre que teu pâncreas também grita, e destila gritando a sua resina verde.”<sup>9</sup> Em meio a uma economia restrita do corpo higienizado, existe uma “parte maldita” que, não apenas pela sua viscosidade, deve ser chamada de “animal”, pois podemos ler a animalidade como parte de um complexo erótico-estético-pulsional que produz descontinuidades entre o texto e uma obra plástica, obtendo nuances da pintura à instalação. Na verdade, cada texto de Nuno Ramos possui uma relação pulsional com o material viscoso enquanto em sua obra esse material está em ação.

A pele apresenta esse limite, pois, diante de sua capacidade de envelopamento do conjunto do corpo para conferir-lhe unidade e ultrapassando esse sentido, ela faz com que o homem exerça um papel teatral, ou seja, enquanto o homem se encena, a animalidade torna-se uma saída aos seus transbordamentos. A pele teatraliza o corpo por inseri-lo no mundo das aparências, e a discussão desenvolvida a partir de Adolf Portmann e Georges Bataille a seu respeito faz com que ela seja pensada para além de sua funcionalidade: afinal, mesmo cumprindo sua função fisiológica de envelopamento, a pele também é dispêndio quando pensamos nos signos de desejo que ela conduz. Diante da capacidade sensível da pele, que conjuga a parte e o todo, continuamos a leitura da Regra VII de “Regras para a direção do corpo”. No momento em que o corpo grita, um órgão como o pâncreas também grita: “Isso é

<sup>6</sup> COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Paris: Rivages, 2010.

<sup>7</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 86.

<sup>8</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 86.

<sup>9</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 86.

evidente na dor – o corpo inteiro sofre – e nas convulsões do prazer – o corpo inteiro goza – mas, é preciso lembrar, nos pequenos atos há a mesma passagem entre a parte e o todo.”<sup>10</sup>

Entre a parte e o todo, os pequenos atos: as lágrimas e o esperma, ou “a porra”, como diz Nuno Ramos, estão ligados diretamente ao pranto e ao prazer. Podem ser lidos como metonímias de ambos, embora a leitura não pare nessa figura de linguagem. Ela prossegue, porque as lágrimas trazem precisamente um signo de ambiguidade, aquilo já assinalado por Georges Bataille em *Les larmes d’Éros*, que liga o que é ordinário a um evento inesperado. O que Bataille reivindica como uma imagem inapreensível de Eros torna-se uma imagem inapreensível do corpo. Diante de “Regras para a direção do corpo”, notamos que existe uma parte inapreensível do corpo que foge das descrições nosológicas e anatômicas. Expondo a pele como uma textura da animalidade, chegamos à literatura com o que há de inapreensível no corpo, compreendendo ainda seus movimentos impossíveis. A animalidade torna-se um fenômeno literário entre outros usos das palavras.<sup>11</sup> Mesmo que façamos um breve percurso por esses dois momentos para compreender a pele como uma textura da animalidade, é na literatura que o inapreensível do corpo toca em sua animalidade, é na literatura que a pele passa a ser um fenômeno por ela manifesto.

Pelo texto, o corpo pode ser montado e desmontado para que, assim, seja montado novamente. Ele se torna um jogo de combinações a partir dos órgãos e de tudo aquilo que foi e continua a ser transmitido pela história da figura humana para as artes visuais, para a constituição de um corpo anatômico que foi novamente cortado no campo da imagem, como ocorre no próprio plano fotográfico. Se Walter Benjamin nos incitou a pensar a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica por volta de 1936, nós, por nosso turno, devemos pensar o corpo anatômico em um momento no qual as figuras humanas não tinham tanta facilidade de circulação: antes da fotografia, o corpo passava pela mão sem a mediação de imagens técnicas, isto é, havia um processo diferente de apreender suas medidas pelo desenho, pela pintura e por processos de impressão como o desenvolvido por Gautier d’Agoty, em cores. Nos planos fotográficos, o corte começou a ser operado de outro modo, e o detalhe do corpo existia em um nível de suplício distinto daquele da China Imperial que tanto fascinou o escritor Georges Bataille. O efeito do corte é um *punctum* da imagem do

<sup>10</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 86.

<sup>11</sup> Bataille anota de Nietzsche o seguinte fragmento: “vê-se nascer uma espécie híbrida, o artista, longe do crime pela fraqueza de sua vontade e pavor da sociedade e ainda não amadurecido para um hospício, mas prolongando curiosamente suas antenas em direção a essas duas esferas” (BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VI*. Paris: Gallimard, 2002. p. 56). “On voit naître une espèce hybride, l’artiste, éloigné du crime par la faiblesse de sa volonté et sa crainte de la société, pas encore mûr pour la maison de fous, mais étendant curieusement ses antennes vers ces deux sphères.”

suplício de Bataille, e para ele essa relação com a imagem tem um efeito literário. Isso quer dizer que a literatura *suporta* uma diversidade de regimes de crueldade elaborados pelo escritor, que todas as modificações que o corpo sofreu pelo viés da imagem também foram incorporadas pela literatura. A literatura, no entanto, produz imagens de uma forma particular, as quais são capazes de tocar os limites do corpo anatômico e de criar, por vezes, um corpo que escapa da anatomia. Assim, a partir de uma das regras para a direção do corpo, é possível dizer que “a voz caga”.

Na literatura, a animalidade ocupa um espaço ambíguo, em que ela é e não é algo típico do humano. Ao lado da literatura, o homem torna-se um gênero em ritmo de mudar suas regras (incluindo as fisiológicas e as de gênero), que constantemente são desafiadas. Aqui a fisiologia transborda e o humano – como gênero e narrativa – entra em acordo com outras formas, sejam elas animal, mineral ou vegetal; pela literatura, um corpo humano é capaz de respirar sem pulmões, de copular sem órgãos sexuais e de perder a unidade que tem sob a pele. Desse modo, o texto expande-se como pele na medida em que toca a matéria.

O que Nuno Ramos não põe em matéria em termos de pintura, de escultura e de instalação, está assim posto em um viés literário, em poemas, ensaios e narrativas. Ele escreve o que a matéria plástica não alcança. Isso quer dizer que a literatura, para ele, seria resto? Ela toma visualmente o lugar em que o corpo seria posto à prova da matéria, em que, a partir da pele, pelo limite de sua figuração, pela animalidade, pelo limite do humano, seria sempre capaz de alcançar outra forma pelo viés literário. A literatura seria, ainda, um outro modo de manter o que é viscoso em uma dimensão verbal. Trata-se de um efeito alcançado no próprio texto, o de fazer com que os estados (sólido, líquido, gasoso) não passem de um para o outro sem que tomemos conhecimento desse trânsito. Além de marcar essa passagem, esse efeito mantém a tensão entre o que é sólido e o que é viscoso. Quando esse contraste não está fortemente marcado, a operação mental acionada por Nuno Ramos é uma semelhança por contraste: marcar bem a diferença entre o plástico e literário em lugar de buscar seus pontos em comum. Assim, o jogo entre as aparências é fundamental, aspecto que discutiremos em seguida a partir dos livros *Cujo* (1993) e *Junco* (2011).

#### 4.2 Um tronco, um cachorro morto: vizinhança pela semelhança

Em um livro de poemas nos deparamos com duas fotografias que, estando lado a lado, criam uma terceira imagem. Antes descrevemos as duas imagens em uma frase: um animal morto está ao lado de um tronco de uma árvore. Praticamente no mesmo nível da página, na primeira imagem temos a linha que é do asfalto e, na segunda, a do horizonte cortada pelo mar. O animal morto é um cachorro. Ao atermo-nos sobre essa imagem, observamos que, mais ao fundo, existe outro cachorro morto, em meio a cruzes e mármores, possivelmente para túmulos. Na imagem ao lado, nos tons de cinza que marcam o espaço do céu, encontramos uma vizinhança em relação aos mármores e cruzes para os túmulos. Na praia, em meio a uma grande parte de areia, o tronco está um pouco enterrado, possivelmente pelo movimento da maré. Diante dessas duas fotografias, olhando para uma e depois para outra, da esquerda para a direita, isto é, do cachorro para o tronco, e da direita para a esquerda, do tronco para o cachorro, notamos que existe uma forma de aquilo que foi vivo ocupar o ambiente. O tronco, que traz parte de suas raízes, parece resistir em suas ramificações, uma resistência que não implica na vida, mas em um determinado modo de estar no espaço, de apresentar ainda alguma verticalidade, típica da árvore, enquanto os dois cachorros mortos ocupam o espaço horizontal.

Um cachorro, um tronco de árvore. O que ambos, lado a lado, constroem? Uma frase? Uma sentença? Que frase a linguagem verbal nos daria para traduzir o asfalto que continua no mar, as cruzes que se prolongam no céu, o gramado e o asfalto na areia, até que, em três pontos dessa terceira imagem, temos dois cachorros mortos e um tronco de árvore que começa a ser enterrado por um movimento lunar que remonta ao próprio movimento da maré? No verso de cada imagem há um poema, ou melhor, fragmentos de um poema maior de *Junco*. O primeiro, sobre o qual refletiremos em seguida, fala de uma “vontade vertical das árvores”. O segundo, logo atrás da imagem do tronco de árvore, inicia-se com a palavra “Perda”. Ao voltar às imagens da página anterior, tocamos a terceira imagem: a “perda” emite seus sinais no corpo, no tronco, no que está morto e provavelmente irá desaparecer ceifado pelo mar, o qual recebe de volta o tronco da árvore, ou por algum automóvel que tenha ceifado a vida dos cachorros no meio de uma estrada. Nessa operação do olhar, poderíamos converter essa “perda” na “devolução” da “pele”, observando simplesmente as distintas

superfícies e as aparências dos dois cachorros e do tronco de árvore: afinal, “uma árvore também têm sua pele”, escreve Georges Didi-Huberman em *Écorces*.<sup>12</sup>

*Écorces* e *Junco* inscrevem-se em uma vizinhança de livros que praticamente foram publicados no mesmo período. *Junco* em setembro, e *Écorces* entre julho e novembro do mesmo ano, 2011. A etimologia de *Écorces* faz com que resistamos a traduzi-la por “cascas”, mas é uma palavra cujo étimo toma o latim, em seu acabamento medievo, como *scortea*, que significa “capa de pele”. Ela pode ser lida aqui como “a superfície de uma aparição dotada de vida, reagindo à dor e à promessa da morte”.<sup>13</sup> *Junco* é uma reação, uma reação à maré que leva e lava a vida orgânica nas praias, criando um movimento em que a vida não existe mais. É aqui que o poema cria seu desvio etimológico, pelo viés da imaginação, para ressignificar a perda: “perder é uma argila// misturada a folhas secas”<sup>14</sup> em “um meio gelatinoso onde cada/ um se conforma ao seu nome”.<sup>15</sup> O cachorro e o tronco convertem-se, assim, em “irmãos da matéria/ no curso da volta/ à confraria/ cinza/ de antigos corpos”.<sup>16</sup> Se a etimologia cartografa um certo acabamento do significado da palavra, expressando ainda sua origem, o poema *Junco* alcança um significado posterior. Esse significado posterior está *no* curso de um retorno, mais precisamente *em* curso, dos corpos que estão em comum pela fotografia, pelo poema e, mais, pelo livro, que é o tronco da aderência de *Junco*. O poema remonta a palavra de modo distinto da etimologia, recriando sua própria origem, embora a relação entre a etimologia das palavras e a poesia seja intrínseca. É da superfície, dos pedaços e das cascas que chegamos à noção da palavra e do objeto livro, como se pode ler em *Écorces*:

Ora, aqui precisamente onde ela adere ao tronco – de algum modo a derme – ; os latinos inventaram uma segunda palavra que dá, exatamente a outra face da primeira: é a palavra *liber*, que designa a parte da casca que serve como material para a escrita com mais facilidade do que o próprio *córtex*. Naturalmente ele deu seu nome às coisas feitas de superfícies, de pedaços de celulose cortadas, extratos de árvores, onde vêm reunir-se as palavras e as imagens. Essas coisas que caem do nosso pensamento, e que chamamos de livros. Essas coisas que caem dos nossos escorchamentos, essas cascas de imagens e de textos montados, um conjunto de frases.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012. “Un arbre, il aussi a sa peau”

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, *Écorces*, p. 70. “Une surface d’apparition douée de vie, réagissant à la douleur et promise à la mort.”

<sup>14</sup> RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 26.

<sup>15</sup> RAMOS, *Junco*, p. 33.

<sup>16</sup> RAMOS, *Junco*, p. 39.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, *Écorces*, p. 71. “Or, là précisément où elle adhère au tronc – le derme, en quelque sorte – les latins ont inventé un second mot qui donne l’autre face, exactement, du premier: c’est le mot *liber*, qui désigne la partie d’écorce qui sert plus facilement que le cortex lui-même de matériau pour l’écriture. Il a donc naturellement donné son nom à ces choses si nécessaires pour inscrire les lambeaux de nos mémoires: ces choses

*Junco* é um livro que busca o estado de sua matéria imediatamente anterior. Livro ao qual as camadas originárias são expostas pelo poema, também vertical, e pelo tronco de uma árvore. Trata-se de um conjunto de imagens que expõe suas cascas. No entanto, em *Junco*, a paginação do poema e as fotografias são outras camadas, enfim, peles. Nuno Ramos fotografa os cães mortos e o tronco de uma árvore porque ele precisa do enquadramento para alcançar a semelhança. Cada imagem torna-se assim, um ponto luminoso para o poema homônimo. Junco, palavra estabelecida no século XII para nomear diversas plantas de solos úmidos que possuem um tamanho considerável. Tratam-se de plantas com uma haste oca e rígida, mais ou menos lenhosa. Essa forma de vida rizomática é originada e desenvolvida na lama. Esse junco tem suas raízes filosóficas, sobretudo quando lemos os *Pensées*<sup>18</sup>, de Blaise Pascal que escreveu no artigo VI que o homem é um junco pensante. Junco seria, assim, uma posição entre a botânica e a filosofia. No movimento dialético das suas imagens, o cachorro morto ao lado do tronco de uma árvore faz do poema um espaço para o pensamento como uma zona de proliferação de raízes. Trata-se de uma concepção da poesia desenraizar as palavras, proliferando-os na forma vegetal. Sua escrita faz parte do gesto que aqui começa em Georges Bataille e se prolonga em Nuno Ramos, olhar para o chão. Aliás, é o poeta que escreve que “o chão é a grande pergunta”,<sup>19</sup> na página seguinte ele parece responder sua necessidade de enquadrar, sua justificativa fotográfica: “aqui tudo começa/ e fica/ parecido com.”<sup>20</sup>

Em *Junco*, em meio à articulação com a aparência e a semelhança, o poema e a fotografia reorganizam registros de transformação da matéria. Isso implica em um problema

---

faites de surfaces, de bouts de cellulose découpés, extraits des arbres, et où viennent se réunir les mots et les images. Ces choses qui tombent de notre pensée, et que l'on nomme des livres. Ces choses qui tombent de nos écorchements, ces écorces d'images et de textes montés, phrasés ensemble.”

<sup>18</sup> “L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser: une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale” e “Roseau pensant. – Ce n'est point de l'espace que je dois chercher ma dignité, mais c'est du règlement de ma pensée. Je n'aurai pas davantage en possédant des terres: par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends” (PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Éditions André Silvere, 1961. p. 147-148). “O homem não é nada mais que um junco, o mais fraco da natureza; mas ele é um junco pensante. Nem é preciso que todo o universo se organiza para esmagá-lo: um vapor ou uma gota d'água basta para matá-lo. Mas quando o universo o esmagar, o homem seria ainda mais nobre que aquilo que o mata porque ele sabe que morre, esse é o benefício que o universo tem sobre ele: o universo não sabe nada. Toda nossa dignidade consiste então em pensar. É daqui que é preciso nos reerguer e não do espaço e da duração que nós não saberemos preencher. Trabalhemos então a pensar: eis o princípio da moral” e em outro pensamento “Junco pensante. – Não é no espaço que devo buscar minha dignidade, mas no regulamento do meu pensamento. Eu não teria vantagem possuindo terras: pelo espaço, o universo me compreende e me engole como um ponto; pelo pensamento, eu compreendo.”

<sup>19</sup> RAMOS, *Junco*, p. 53.

<sup>20</sup> RAMOS, *Junco*, p. 55.

das falhas da linguagem, em que se evoca o que a antecede e um problema de lugar, pois, a súbita aproximação entre um cachorro morto e um tronco põe em risco a ideia de lugar, lugar que seria justamente *Junco*: “Um lugar não é um ganido/ nem uma voz. / Um lugar é onde/ (onde até o fim) / as partes de um corpo crescem”.<sup>21</sup> No entanto, o que existe é um contraste entre esse crescimento em terreno argiloso e a lama, indiretamente presentes no título da obra. Nuno Ramos, no mesmo fragmento, faz com que passemos por mais três definições de lugar que nos servirão para pensar a plasticidade da animalidade em relação à literatura e às artes visuais: “Um lugar não é uma ave/ voando/ mas um saco de penas/ afundando/ é um lugar”; “Um lugar não é uma luz/ talvez sua sombra/ largada no chão”; “Um lugar é um chão/ que a palavra chão/ não pisa nem descreve.”<sup>22</sup>

A partir de três definições de lugar que vêm do poema, sob o distinto olhar das palavras encontramos algo em comum, possivelmente um lugar frágil, conforme o tipo de presença proposto em cada definição de lugar. Não estamos tão somente diante de uma abstração obtida pelo efeito das imagens do poema: primeiro, existe um elemento animal, e não o animal em si. Isso é um efeito plástico da matéria. O homem toma materialmente aquilo que lhe falta e, pela ausência do animal, evoca sua presença por meio de algo que lhe era próprio, nesse caso, as penas de uma ave. O segundo ponto é outra evocação da presença pelo viés da ausência: a sombra que imprime de modo efêmero uma marca e, por fim, a especificidade de um chão naquilo que reside sua impossibilidade de descrição e aderência à linguagem. A aderência, nesse sentido, está mais próxima da impressão, por mais leve que ela seja, como a imagem de um saco de penas capaz de afundar. Sabe-se, inclusive, que existe uma anedota simples, mas que lida com imagens previsíveis que se pode ter de dois materiais diferentes, um dos quais seriam as penas e o outro, por exemplo, a areia. Pergunta-se a alguém o que pesa mais: um quilo de penas ou um quilo de areia. Quem se ativer ao material, e não à medida, optará pela areia. A imagem de um saco de penas afundando, ao mesmo tempo que imprime uma leveza, estabelece certa medida. Existe um peso nesse material, o qual está na ordem do excesso, se pensarmos na quantidade de penas necessária para fazer com que o saco afunde. A questão é que a forma nas suas mais distintas manifestações praticamente não é previsível. Aliás, “pré-visível”, separado, como sugere Georges Didi-Huberman: “a *forma*, no processo de impressão, nunca é ‘pré-visível’: ela é sempre

---

<sup>21</sup> RAMOS, *Junco*, p. 57.

<sup>22</sup> RAMOS, *Junco*, p. 57.



problemática, inesperada, instável, *aberta*.<sup>23</sup> Em um vocabulário mais ligado a procedimentos de impressão, a forma exige sua *contraforma*, e entre ambas existe tudo aquilo que foge ao valor operatório da impressão no que ela produz em termos de visível ou de legível, sem que um termo fique submetido ao outro. Existe um processo que permanece indeterminado, mesmo nas três definições de lugar do poema, no qual existe uma qualidade do lugar pelas vias de uma impressão.

Geralmente, essa contraforma seria aquilo a ser moldado. Na escultura há um molde, como nas obras de Nuno Ramos intituladas *Craca* e *Caixas de areia*. A contraforma no poema de *Junco* é marcada pelo “não”: não é uma ave voando, não é uma luz, não é pisado ou descrito pela palavra. Entre a forma e contraforma existe algo que escapa e que é indeterminado, pois, como enfatizou Georges Didi-Huberman, a impressão tem uma abertura cujo procedimento possui uma impureza concomitante ao acaso e à técnica.<sup>24</sup> As fotografias de *Junco*, além de possuírem uma relação material articulada pelo artista, possuem o traço de uma impureza aliada ao acaso e à técnica. De um lado, existe a impressão da sombra do cachorro morto; de outro, a pressão do peso do tronco sobre a areia. Essas impressões marcam a passagem de formas que foram inventadas pelo artista a partir de uma impressão que possibilitou que essas imagens fossem recolhidas.<sup>25</sup> Essa impressão acontece por uma operação de montagem que implica na disposição das imagens lado a lado, no ritmo que elas ocupam entre os fragmentos do poema, e no próprio poema em seu conjunto. Uma vez que cada fragmento é datado – e Nuno Ramos mantém as datas visíveis –, há claramente uma exposição temporal do processo de montagem deste único poema escrito em diversos períodos da vida do artista. A montagem de *Junco* obedece a um percurso, que seria a “colisão temporária (e que) também é uma colisão visual”,<sup>26</sup> e as imagens de Nuno Ramos conduzem algumas considerações sobre a animalidade e apresentam uma abertura para que se discuta, inclusive, os aspectos relativos aos processos morfológicos enfrentados pelas superfícies dos corpos.

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 33. “La forme, dans le processus d’empreinte, n’est jamais rigoureusement ‘pré-visible’: elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte.”

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*.

<sup>25</sup> Em uma ordem inversa da apresentada por Georges Didi-Huberman quando ele assinala o aspecto de “formas colhidas” para “formas inventadas”, a partir de Denis Vialou (DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, p. 40).

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, p. 42. “Colision temporaire (et que) est aussi une colision visuel.”

Figura 11 – *Junco*, de Nuno Ramos



Fonte: RAMOS, *Junco*, p. 24-25.

### 4.3 Sobre a pele: poeira e sabão

A animalidade não está concentrada no animal, ela é um lugar perdido no homem, em movimento no jogo de aparências, nos procedimentos estéticos e ficcionais que existem em uma vasta cadeia operatória da espécie que, se não têm sua origem na relação corpo e matéria, têm pelo menos aqui o valor temporário de uma matriz. Buscar entender a animalidade, nesse caso, está longe de se configurar como a busca por uma origem perdida da humanidade; trata-se, antes, de entender que existe uma *indeterminação* mesmo na “particularidade zoológica do homem”, como assinala André Leroi-Gourhan a propósito da potente ligação entre as ferramentas desenvolvidas e a linguagem.<sup>27</sup>

Isso não quer dizer que a animalidade seja essa indeterminação, mas ela contribui diretamente para pôr em evidência o corpo e a matéria, além do corpo como matéria em meio a uma cadeia operatória que “designa um sistema dinâmico de uma sinergia entre matéria, ferramentas, gesto, memória e linguagem”, em que “não há humanidade sem técnica, não há técnica sem memória, não há memória sem linguagem, não há ferramenta sem gesto e muito

<sup>27</sup> Discussão encontrada em DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, p. 37.

menos gesto sem uma relação do corpo com a matéria.”<sup>28</sup> E não há homem sem animalidade. Não se trata, ainda, de reforçar a polaridade entre humanidade/animalidade, pois um está no outro e, em nível suplementar, pois a “animalidade é o logos do mundo sensível e [...] ela é, assim, constitutivamente, um sentido incorporado”,<sup>29</sup> como se pode ler com Maurice Merleau-Ponty, retomando Paul Valéry quando ele diz que cada um de nós é um “animal das palavras”.

Estamos praticamente ao lado de Georges Bataille, quando ele diz, em *Lascaux ou la naissance de l'art*, que a animalidade é um signo sensível da nossa presença no universo.<sup>30</sup> As formas de definir a animalidade, lado a lado, recorrem ao sensível como uma estratégia de acionar todo o corpo para uma experiência que não se reduz ao conhecimento ou, ainda, aos embustes da linguagem, mesmo existindo uma dinâmica que nos incite, mais uma vez, a ler o que não foi escrito, a ver o que não foi visto para, assim, dar matéria ou uma nova pele àquilo que até então era inexistente ou que pelo menos estava pautado na ausência, no que ainda não havia sido assimilado pela linguagem. Existe algo que esse “logos do mundo sensível”, esse “signo sensível da nossa presença no universo”, toma de uma frágil anatomia que se esconde no poder da linguagem. Para observarmos um cachorro morto e um tronco podre em meio ao jogo de semelhanças que oscila no confronto de duas imagens distintas, essas formas de perceber a animalidade se voltam para quem olha as imagens.

Nesse retorno, sobressalta-se uma anatomia impotente e temporária. Ela ocupa um corpo que, além de um tempo íntimo, possui uma certa história, participando ainda de um corpo coletivo. Trata-se de um corpo que observa algumas imagens e que segue em busca de encontrar nelas, algo que ainda não foi lido. Nessa leitura vêm-lhe outros gestos que não lhe pertencem apenas, mas que se desenvolvem com certa coerência para as regras do próprio corpo que observa, anota e analisa textos e imagens. A partir dessa anatomia existe um conjunto de regras e, mesmo que o corpo varie, as regras permanecem e tornam indistintos, por algum momento, matéria, gesto, memória, linguagem. Assim, as fotografias de *Junco*, em aproximação com o que escreveram Merleau-Ponty e Georges Bataille em relação à animalidade, fazem com que nos retornemos às “Regras para a direção do corpo”, mais precisamente para a Regra VIII:

<sup>28</sup> DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, p. 36. “Désigne ici le système dynamique d’une synergie entre matière, outil, geste, mémoire et langage” e “d’humanité sans technique, pas de technique sans mémoire, pas de mémoire sans langage, pas d’outil sans geste, pas de geste sans un rapport du corps à la matière.”

<sup>29</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature* – Notes des cours du Collège de France. Paris: Seuil, 1995. p. 219. “Logos du monde sensible: un sens incorporé.”

<sup>30</sup> BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Paris: Skira, 1994. p. 11.

Tua mão não é tua mão, mas o que você sabe e domina da tua mão. Assim, entre o que para você funciona e o que tem disponível nessa mão, mas não usa, há um grande hiato. Mas lembre: outras épocas, outras culturas, usaram outros gestos e não ligaram para os gestos que você emprega, selecionando outros itens do menu-mão. O mesmo para você que vê, o mesmo para o que canta. No entanto, os gestos que você nunca fez, as notas que nunca cantou, também vivem, e passam, dentro de você, o tempo de vida que te será dado. Eles também são órgão – há, em teu rim, uma acidez que ele nunca filtrou, aguardando –, eles também são corpo. Preste atenção.<sup>31</sup>

Para um artista e escritor, o “menu-mão” é uma forma de elaborar novas formas e contraformas, de experimentar uma ao lado da outra, de contrastá-las, enfim, de tocar em outros gestos, inclusive os mais remotos, que lhe escapam. A mão em ação, em contato com a matéria evoca sua própria transformação, imprimindo o próprio corpo, chegando mesmo a expô-lo em seus limites, os quais estão na ordem do gesto técnico. Os limites do corpo, por suas regras, imprimem-lhe uma incapacidade ou movimentos construídos para tudo aquilo que permanece involuntário:

Não sei fazer do cão uma pedra/ dura, da alga um jacarandá/ mas sei que alguém/ maré ou lua/ faz isso por eles. Nada cabe em sua cara/ súbita, nós é que olhamos/ de perto, como um inseto/ deixa a sua marca/ begônia, magnólia/ ou salamandra na lama. Se há asa/ houve voo, afirmo – / aqui dois pardais se amaram/ antes da minha chegada./ Aqui jogaram meus restos/ pentes de terra, livros de cedro/ cobertos/ pela vontade vertical das árvores.<sup>32</sup>

Essa incapacidade, que escapa à *techné*, é alcançada de certo modo pelo regime da semelhança, em que ao atermos o olhar sobre o cachorro ao lado de um tronco, pela vizinhança das imagens, conseguimos transformar o cachorro em tronco e o tronco em cachorro. Isso justamente por uma questão de comparação de escalas, de espacialidade e, enfim, de lugar. Mas nós não saímos do lugar criado pelo próprio artista, pois o que ele está em vias de construir é um espaço para os fenômenos no qual sua mão não pode intervir sem a mediação da linguagem. Em todo caso, o poema – ao expor essa incapacidade do artista de transformar a matéria em distintas formas – estabelece um espaço para que isso aconteça na literatura. Afinal, se Nuno Ramos enfatiza a pele é para se ater aos fenômenos, às superfícies e às aparências, fazendo deles algo que é contíguo ao corpo, como ele mesmo escreveu na Regra III de “Regras para a direção do corpo”. Essa espécie de confissão diante de uma “incapacidade” é o motor da economia do corpo e da matéria, da pele e da animalidade

<sup>31</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 87.

<sup>32</sup> RAMOS, *Junco*, p. 23.

empregadas por Nuno Ramos no espaço literário. Este é ainda um espaço no qual a escultura *não* é construída, negada pela performance do texto. Entre o que acontece e o que não acontece, a matéria adquire um ritmo performativo que depende da falha e do insucesso do artista para dar cabo de uma escultura. Enquanto o escritor é o artista que falha ou experimenta, ele investiga a morfologia do corpo, da matéria, e elabora uma pele para tudo, como lemos no fragmento de *Cujo*:

Passei o asfalto frio sobre o breu, escurecendo-o. Parecia uma lama oleosa de grande toxicidade. Espalhei depois com um pincel o breu derretido sobre o asfalto frio para secá-lo. O resultado foi uma espécie de borracha brilhante, mineral, que recobria o feltro que estava por baixo de modo estranho. Agora eu tinha um pedaço de algo. Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como dar essa forma. Não sei porque qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só. Então juntei simplesmente vários pedaços e costurei num tapete disforme. Mas os contornos desse tapete pareciam sempre escolhidos cuidadosamente. Acabei destruindo tudo. Não consigo passar da pele.<sup>33</sup>

Nuno Ramos não consegue passar da pele, pois sua obra plástico-literária é um acontecimento de superfícies, de simulacros, de experimentações que incorporam acidentes a partir dos fenômenos capazes de serem produzidos em situações específicas. A matéria plástica torna-se um fenômeno da animalidade como podemos observar a partir do uso do breu, do asfalto, do feltro e, enfim, das camadas que ele chama *pele*. Ao invés de uma escultura, o artista constrói viscosidades, incluindo o mármore que ele utiliza em diversas peças para enfatizar um movimento erótico com uma força tumular da pedra e da matéria excessivamente sólida. Dessa relação, ele é capaz de manter a *pele viva* até que, intencionalmente, seja impossível passar da aparência, da pele. O corpo que não está em contato com as viscosidades, próprias ou de outrem, seca; não serve e merece ser devolvido: a pele enrugada, a boca sem dentes. O corpo se fecha sozinho, sepulta-se fechando os olhos, abandonando a experiência do olhar, bem como o cortejo que reúne carnaval e silêncio. Trata-se de um corpo que não serve, que seria absorvido pela terra, devolvido para a lua? Esse “Não serve”, por consequência, que sai do princípio de utilidade, atua na economia geral da matéria.

Em meio à indeterminação dos signos sensíveis da animalidade, corre-se o risco de ser genérico ao se falar de anatomia e de matéria para que se chegue à noção das texturas da animalidade sobre a pele. Ao inventar uma pele para tudo, ao não conseguir passar da pele,

---

<sup>33</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 19.

chegamos à pele das imagens, às suas texturas, as quais nos permitem elaborar um movimento contínuo que implica na passagem dos signos sensíveis manifestos em um cachorro morto e em um tronco de árvore. Se Nuno Ramos escreveu que um lugar talvez fosse “a sombra largada pela projeção da luz no chão”, ele provavelmente desdobraria esse lugar a partir do próprio *simulacro* que sua superfície produz, até tocar o ponto mais reticular da matéria, a própria poeira,<sup>34</sup> a qual prova que um lugar pode ser feito a partir do cruzamento da luz com a sombra. Isso é tomado a partir da leitura de *Génie du non-lieu*, e das considerações de Georges Didi-Huberman acerca de uma concepção dos atomistas da Antiguidade,<sup>35</sup> que conseguiram tornar inteligível o conceito de alma, apontando que seria o princípio do movimento de todas as coisas seriam os grãos de poeira que pairavam no ar: “Lucrécio, ao que se sabe, chamava de *simulacros* essas espécies de leves ‘membranas liberadas pela superfície dos corpos e que flutuam em todos os sentidos (como a poeira) pelos ares (*per auras*)’.”<sup>36</sup> Assim, se Nuno Ramos disse no poema que “um lugar não é uma luz, mas talvez sua sombra no chão”, podemos acrescentar, a partir de seu “talvez”, que um lugar também é aquele que, entre a luz e a sombra, permite que sejam vistos os “simulacros” descritos por Lucrécio, isto é, as leves membranas liberadas dos corpos flutuando pelo ar. A poeira seria “o modelo por excelência dos movimentos fundamentais, os mais secretos da matéria em geral”,<sup>37</sup> escreve Didi-Huberman. Ao mesmo tempo, esse movimento é um fenômeno que cria uma nova camada sobre as superfícies, metaforicamente, uma pele sobre as coisas. A poeira, sempre em movimento, seria ainda na perspectiva de Lucrécio a agitação dos corpos que estão em uma luta eterna, sempre em movimento.

Por um instante, ao ler a terra como um corpo, nos autorizamos a ler o corpo como terra e convertemos sua lição de anatomia em uma lição de geologia. “Lição de geologia” é a narrativa de abertura de *O pão do corvo*, na qual pelo menos dois momentos precisos tratam desse aspecto:

Há uma camada de poeira que recobre as coisas, protegendo-as de nós. Polvilho escuro da fuligem, fragmento de sal e alga, toneladas de matéria em grãos que vão cruzando o oceano transformam-se em fiapos transparentes depositados pouco a pouco para preservar o que ficou embaixo. Quase nada

<sup>34</sup> A poeira será discutida no quarto e último giro.

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001. p. 69.

<sup>36</sup> DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, p. 70. “Lucrèce, on le sait, nommait simulacres ces ‘sortes de membranes légères détachées de la surface des corps, et qui voltigent en tous sens (comme la poussière) parmi les airs (*per auras*)’.”

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, p. 69. “Le modèle par excellence des mouvements les plus fondamentaux, les plus secrets, de la matière en général.”

se tem pensado a respeito deste fenômeno. Trata-se provavelmente de uma enorme operação de camuflagem, de equalização de um sinal remoto que perceberíamos facilmente na ausência desta montanha de pequenos agregados. Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até mesmo o extrato de rocha, terra e lava seca onde pisamos, construímos nossas cabanas e parimos nossos filhos parece estar ali para embrulhar alguma coisa que tende ao centro.<sup>38</sup>

Na verdade, o movimento com que giram os gases aquecidos, os choques de massas polares com o ar mais leve e quente que vem dos trópicos, a condensação das tempestades sobre o oceano, todo o sal lançado na atmosfera, a luta das mucosas e das guelras, o sofrimento mesmo das aspirações humanas, dragões espalhando lantejoulas e escamas, vidas ceifadas, pedaços de madeira que naufragam, olhos que a catarata vela, bacia onde moram os sargaços, tudo o que ficou cinzento e floriu depois na primavera, tudo o que o outono equalizou com prata e monotonia, o rosado leve do poente, o ar que enche o peito de alegria, parecem na verdade parte de uma astúcia, gestos furtivos que não compreendemos, sequelas de um corpo enorme e defeituoso que tenta inutilmente recobrir-se, sumir debaixo da aparência.<sup>39</sup>

Voltamos à aparência, à superfície, porque não conseguimos sair da pele que agora tem a matéria em seu detalhe: a poeira. A poeira nos leva diretamente para as camadas que se acumulam sobre o corpo, para a matéria que constantemente recobre os poros. E, talvez, em *O pão do corvo*, devolver para a lua signifique devolver para a terra, no sentido do próprio contraste entre a luz e a escuridão. Entre “a terra e a lua” existe uma distância que é preenchida por uma camada de poeira, enfim, “a massa caindo sobre a massa”, “a matéria abraçando a matéria” e “areia, matéria, enigma”, como ainda se lê em “Lição de geologia”: “Tu verás uma multidão de corpos misturarem-se de mil maneiras no vazio”,<sup>40</sup> escreveu Lucrécio ao descrever esses corpos primevos debatendo-se em um movimento contínuo.

O ato de devolução do corpo talvez seja mais antigo, e o encontro deste com a terra acontece pouco a pouco, no íntimo e secreto contato entre os poros e a poeira; uma mania de limpeza contribui para uma estranha maneira de esquecer essa terra que, mesmo em vida, ameaça cobrir os corpos, reivindicando a carne quando cobre a pele. A limpeza e a higiene, tal como as concebemos, vêm do próprio animal de que o homem escapa. É com o processo de transformação induzida por processos químicos que o sebo do animal se converte em um produto de higiene pessoal, como o sabonete ou o sabão. Esse processo de transformação também está nas páginas de *Junco*, pontualmente nos versos iniciais do fragmento 22 do poema: “Dentro do sabão/ sebo, soda, eu sei, mas/ amor materno/ e leite/

<sup>38</sup> RAMOS, *O pão do corvo*, p. 9.

<sup>39</sup> RAMOS, *O pão do corvo*, p. 10-11.

<sup>40</sup> Citado em DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, p. 69. “Tu verras une multitude de menus corps se mêler de mille manières parmi le vide.”

farão sabão também?”<sup>41</sup> Se a terra nos faz um chamado diário com a poeira sobre a pele, fazendo com que a matéria entre em contato com a matéria, é com o próprio animal que o homem apaga esse traço da terra sobre seu corpo. O encadeamento corpo, matéria e morte existente na breve narrativa “Não serve” pode ser um prenúncio para *Monólogo para um cachorro morto*, de Nuno Ramos, concebido em 2005 e realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2011. A devolução para a lua nos aproxima de outro texto de *O pão do corvo*, “Bando da lua”:

A última chuva forte arrancou a terra de cima deles. Andavam em bandos. Seguiam a lua. Está provado que não transmitem nossas doenças, mas gostamos do último ganido. Fazemos sabão. Fabricamos a farinha de ossos, pelo e sangue quente. Depois me lavo com isso. Animal isso. O melhor amigo do homem foge do homem. Fica secando no asfalto com a pata mole, moribunda.<sup>42</sup>

Os cães que, em *Junco*, aparecem mortos em várias posições, contrastantes com os diversos troncos de árvores, hipoteticamente fazem parte do “bando da lua”. Há de se investigar a presença de um desses cães em *Monólogo para um cachorro morto*, da mesma forma que a presença do tronco em um projeto semelhante, *Monólogo para um tronco padre*, os quais serão apresentados e discutidos no próximo giro.

---

<sup>41</sup> RAMOS, *Junco*, p. 59.

<sup>42</sup> RAMOS, *O pão do corvo*, p. 35.



#### **5. 4, DE ANATOMIA**

### 5.1 Lições de anatomia e atlas anatômicos: a pele como um signo de corte

Maria Filomena Molder, em *O pensamento morfológico de Goethe*, nos apresenta o ato de conhecer como um ato de se colocar na pele das coisas: “o ato de conhecer só alcança a sua autêntica dignidade se o observador *se colocar na pele das coisas*”.<sup>1</sup> O gesto de colocar-se na pele das coisas evoca um conhecimento tátil e plástico que implica em uma invenção de outras peles, enfatizada no ato de criação plástica e literária. Assim, a exigência de Maria Filomena Molder motiva-nos a fazer um percurso pelos atlas de anatomia, nos quais o corpo tornou-se um objeto aberto a ser conhecido a partir de uma abertura por um corte na pele.

Após a passagem pelos anjos de Bataille e de Benjamin e pelas regras do corpo do “segundo giro”, nosso percurso continua, assim, por alguns atlas anatômicos. Michel Foucault assinala que, em um primeiro momento, nos séculos XVII e XVIII, o poder sobre a vida tem suas origens na concepção do corpo como uma máquina e que, em um segundo momento, no século XIX, fundamenta-se o “corpo-espécie” (“*corps-espèce*”), no qual essa mecânica do vivente serve como suporte aos processos biológicos que implicam em descobrir níveis de duração da vida – os nascimentos, as mortes ou as condições de saúde<sup>2</sup> –, enfim, o controle das populações. Assim, com essa “vontade de saber”, o que se passa com o corpo humano coloca-se diante do drama do próprio corpo, posto em cena em um verdadeiro *teatro da anatomia*. Diderot havia assinalado que na pintura, como na moral, é perigoso ver o que há

---

<sup>1</sup> MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Casa da Moeda, 1995, p. 266. Para contextualizar a citação de Maria Filomena Molder, que discute pontos comuns entre o pensamento (morfológico) de Goethe e René Thom, acrescentamos o excerto integral: “Além dos comuns assinalados entre Goethe e R. Thom, existem ainda outros, sobretudo avaliáveis a partir de *Esquisse d'une Sémiophysique*, que constituem prolongamentos ou novas conexões dos anteriores e que mostram a confluência de um e outro pensador. Em primeiro lugar, a mesma concepção de uma intencionalidade da natureza, de uma inteligibilidade inerente, propriedade daquilo que aparece, das formas, antes de qualquer conceptualização no sentido estrito da palavra (cf. *op. cit.*, p. 31). Em segundo lugar, o reconhecimento, no estudo vivo, da autonomia em cada nível da organização, o que leva ao afastamento de qualquer visão reducionista, unilateral, que tomou formas precisas no empreendimento desmedido de decifração exaustiva do metabolismo vital ao nível molecular; de acordo com Thom, esta autonomia expressa-se segundo uma morfologia de saliências e pregnâncias (cf. *idem*, p. 114). Finalmente, o acto de conhecer só alcança a sua autêntica dignidade se o observador se colocar na pele das coisas (*ibid*, p. 49), ensaio de mimese, tentativa de conversão na coisa, em que consiste o cerne do modo goethiano de pensar”. Esta citação, e todo o estudo *O pensamento morfológico de Goethe*, contribuem para nossa investigação ao indicar que existe toda uma morfologia da pele que começa com o ato de conhecer, e daí a escolha do ato de conhecer como um gesto de corte, fazendo um percurso pelos teatros da anatomia até às considerações de um não saber existente na pele, um deslizamento para o incognoscível (Bataille) que implica na exposição da animalidade como uma textura que envolve o humano. Derivando da relação de Maria Filomena Molder e de Georges Bataille, a pele torna-se uma dinâmica vital de camadas em que sua própria manifestação visível é um campo performativo do não-saber no espaço do saber.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *La volonté de savoir – Droit de mort et pouvoir sur la vie*. Paris: Folio, 2006. p. 12.

sob a pele.<sup>3</sup> Abrir o corpo não era apenas um tabu religioso, mas uma questão metafísica, uma vez que sempre existe o “espectro do outro corpo”.<sup>4</sup>

A ideia da representação do corpo não nos põe somente diante de um teatro, mas também diante da necessidade de esgotar os saberes em torno da vida, os quais, enfim, tomam o corpo humano como um de seus objetos. Nesse sentido, pode-se dizer que o homem é animalizado. O teatro, nesse caso, funciona às avessas. Se o corpo, intencionalmente, precisa desenvolver algum tipo de expressão para atuar, um dos papéis principais requer a imobilidade do ator. A atuação, digamos, pertence ao retrato de um grupo, cuja direção, vinda do médico, está em cena. Assim, todo um gênero pictural se forma em torno de um corpo exposto aos eventos mundanos dos teatros de anatomia. Os teatros de anatomia eram eventos em que a Universidade praticamente rivalizava com o teatro em sessões, gratuitas ou pagas, que aconteciam em auditórios circulares, com o modelo de um anfiteatro. Na Holanda, no século XVII, a lição de anatomia assumiu uma grande importância, e o corpo médico posava para os pintores durante a dissecação de um cadáver, atentamente observada pelos espectadores. Isso fazia com que a dissecação fosse ritualizada e dividida em uma sucessão de cenas que implicavam na abertura do abdômen e depois do tórax, como descreve Gérard Dessons em *Rembrandt, l'odeur de la peinture*.

De um lado, o teatro evocava uma *didática* mais direcionada ao saber, quer dizer, uma didática do corpo aberto, como se existisse uma verdade sob a pele;<sup>5</sup> de outro, essa abertura tornava-se imagem, voltando a ser superfície pictórica, elemento importante para um gênero que se valia, ainda, da importância social das dissecações públicas, como ressalta Michel Lemire ao comentar a existência de cerca de vinte “lições de anatomia” na Holanda entre 1603 e 1773. A primeira de que se tem notícia é *The Anatomy Lesson of Dr Sabastien Egbertsz*, 1601-1603, de Aert Pietersz.<sup>6</sup> Mas, sem dúvida, a pintura do gênero mais celebrada pela História da Arte é a de Hamerisz van Rijn Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Dr. Tulp*, de 1632. Entre essas duas pinturas existe uma nítida diferença em relação ao que é mostrado. Na primeira, temos um retrato do corpo médico. Dizemos retrato porque, mesmo que se trate de uma pintura de grupo, os rostos são tratados na pintura praticamente de forma individual, pois os olhares dos modelos estão voltados para o pintor. Historicamente e picturalmente, o

<sup>3</sup> DIDEROT, Denis. *Pensées détachées sur la peinture*. Paris: Hermann, 1995. p. 431.

<sup>4</sup> Como assinala DESSONS, Gérard. *Rembrandt, l'odeur de la peinture*. Paris: Laurence Temper, 2006. p. 31.

<sup>5</sup> Alain Bouchet cita um fragmento de *Anatomie générale*, de Xavier Bichat (1801): “Abra alguns cadáveres: você logo verá desaparecer a obscuridade que uma única observação não podia dissipar” (BOUCHET, Alain. *L'esprit des leçons d'anatomie*. Paris: Cheminements, 2008, p. 6). “Ouvrez quelques cadavres: vous verrez aussitôt disparaître l'obscurité que la seule observation n'avait pu dissiper.”

<sup>6</sup> MIDDELKOOP, Nibert E. *Rembrandt under the scalpel*. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected. Amsterdam: Mauritshuis, 1998. p. 9.

corpo ainda não está aberto. O retrato de grupo ainda segue o modelo de uma pintura típica da guarda-civil, isto é, “civic-guard paintings”.<sup>7</sup> Nesse sentido, Gérard Dessons se refere a *La leçon d’anatomie du Dr. Tulp* como um simulacro teológico, no qual “o Verbo medicinal torna-se carne anatômica. O ritual da dissecação parodia uma *Incarnation*: ele consagra a abertura do corpo, a inscrição de um discurso, que é uma *nominação*.”<sup>8</sup>

Outra imagem marca a passagem do animal para o homem, levando em consideração a existência de estudos em anatomia comparada nos quais predominava a concepção do corpo como uma máquina. Os modos de funcionamento dos corpos teriam algo em comum, o que possibilitava adquirir conhecimentos do corpo humano pela via de corpos animais. Existe em uma iconografia da anatomia comparada: diversas mensagens em flâmulas empunhadas por esqueletos (*memento mori, mors ultimum. Vita brevis, homo bvlla, no se te ipsvm, omnes codem cogimuss acqua lege necessitas portitur insigna et imos, pvlvis et vmbra sumus*), além de uma convivência de esqueletos de humanos e de animais, como na gravura de Bartholomeus Dolendo, *The Theatrum Anatomicum in Leiden*, 1609. As máximas escritas nas gravuras deste gênero davam ao espectador a lembrança da efemeridade da existência.<sup>9</sup>

Figura 12 - *The Theatrum Anatomicum in Leiden*, de Bartholomeus Dolendo



Fonte: MIDDELKOOP, *Rembrandt under the scalpel*, p. 9.

Na gravura de Dolendo, um corpo aberto ocupa lugar privilegiado, no qual o ventre aberto do cadáver tem o mesmo eixo de todo um instrumental astronômico que marca a

<sup>7</sup> MIDDELKOOP, *Rembrandt under the scalpel*, p. 9.

<sup>8</sup> DESSONS, *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, p. 37. “c’est le Verbe médical qui se fait chair anatomique. Le rituel de la dissection parodie une *Incarnation*: il consacre l’ouverture du corps à l’inscription d’un discours, qui est une *nomination*.”

<sup>9</sup> MIDDELKOOP, *Rembrandt under the scalpel*, p. 10.

relação entre organismo e cosmos. Essa relação entre organismo e cosmos pode ser notada na leitura da revista *Documents*, mais precisamente em textos de Michel Leiris.<sup>10</sup>

Figura 13 - *A lição de Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt



Fonte: MIDDELKOOP, *Rembrandt under the scalpel*, p. 23.

*A lição de anatomia do Dr. Tulp* aporta uma “cena de origem” do gênero para o imaginário anatômico ocidental. Sua dimensão – 169,5 x 216,5 cm – corresponde a uma explícita exposição da carne em um momento de aspiração científica, ou a um “*tableau vivant* científico atravessado pelo ‘triumfo da *Sapientia* sobre a *Malitia*’.”<sup>11</sup> Assim, se existe uma moral em torno das lições de anatomia, ela visa a ser o triunfo do saber sobre os males do corpo. Ela instaura uma teologia da medicina, enfim, uma busca pelo poder sobre a própria vida. Existe, no entanto, uma ferida, uma abertura que mantemos no plano literário. Para isso, é marcante o que escreveu Jean Genet no ensaio “Le secret de Rembrandt”: “é todo o

<sup>10</sup> Por esse viés de leitura, os textos de Michel Leiris para a revista *Documents* são: “Notes sur deux figures microcosmiques des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles” [Notas sobre duas figuras microcósmicas dos séculos XIV e XV], publicado no primeiro número da revista; “L’homme et son intérieur” [O homem e o seu interior], no número cinco da revista, editado em 1930 e, ainda no segundo número de *Documents* publicado em 1930, “Toiles récentes de Picasso” [Telas recentes de Picasso].

<sup>11</sup> HEKSCHER *apud* MIDDELKOOP, *Rembrandt under the scalpel*, p. 23. “A scientific *tableau vivant* through ‘the triumph of *Sapientia* over *Malitia*’.”

organismo que está trabalhando *para* esta ferida.”<sup>12</sup> Igualmente importante é que, seguindo pelo quadro de Rembrandt, os olhares dos personagens não se voltam para a abertura do corpo ou, mais precisamente, para a sua “ferida”. Não existe um consenso do grupo em manter o olhar direcionado para o antebraço aberto que exhibe os nervos e a musculatura, isto é, para a parte aberta do corpo. Encontramos na tão célebre pintura de Rembrandt uma outra lição sobre a lição de anatomia. Um médico, que segura um desenho esboçado em uma página, escuta os ensinamentos do Dr. Nicolaes Tulp, mas observa também, no canto inferior direito, um grande tratado aberto. É a cena de uma lição, isto é, um dispositivo pedagógico no qual a palavra tem um poder espiritual sobre o corpo, no qual o discurso abre o cadáver.<sup>13</sup>

No quadro de Rembrandt, o grupo está notavelmente reduzido. Seu entorno é escuro e não existe um público fora do quadro, o que configura o aspecto escolar de uma sala de aula. Enquanto o Dr. Tulp profere sua lição, o nervo do braço esquerdo do cadáver é cortado. Espantosamente, o corpo médico está bem mais próximo tanto do morto quanto do professor e, por fim, a pele do morto, alva, contrasta com a ausência de pele de seu braço. Foi o poeta Jules Laforgue quem inaugurou a forma de pôr em evidência a pele dos personagens dos quadros de Rembrandt, como se eles possuíssem uma “lepra na pele”,<sup>14</sup> sendo quadros que deixam a impressão de uma doença no ar. Abordar os quadros de Rembrandt faz com que toquemos em uma questão fundamental em relação à pele e, sobretudo, em seus desdobramentos nas manifestações artísticas contemporâneas que estão no limite da abjeção: manter distância de uma determinada obra.<sup>15</sup> As camadas de sentido de um Rembrandt mudaram de seus contemporâneos até os dias de hoje, mas o procedimento de exposição da anatomia, que passa pela abjeção, saindo do discurso técnico, ainda encontra distintos modos de sobrevivência. A “lepra na pele” dos personagens foi algo atribuído por um poeta do século XIX. Existe ainda uma anedota em torno de Rembrandt que faz alusão à distância que os visitantes deveriam manter diante dos seus quadros: “o odor da pintura poderia te fazer

<sup>12</sup> GENET, Jean. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1979. p. 32. “c’est tout l’organisme qui est au travail pour cette plaie.”

<sup>13</sup> O professor de literatura francesa da Paris 8, Gérard Dessons, analisa em *Rembrandt, l’odeur de la peinture* a contemporaneidade do *Discours de la méthode*, de Descartes, e da pintura de Rembrandt. Ambos, Rembrandt e Descartes, estavam na Holanda. Dessons chega a uma formulação segundo a qual o discurso anatômico opera uma desmontagem (do corpo) que responde simetricamente às longas frases de Descartes, sintaxe esta que mimetizava a circulação perpétua do sangue, descoberta em 1628 pelo médico inglês William Harvey (DESSONS, *Rembrandt, l’odeur de la peinture*, p. 43).

<sup>14</sup> DESSONS, *Rembrandt, l’odeur de la peinture*, p. 68.

<sup>15</sup> Efeito, aliás, que pode encontrar uma perspectiva diferente na literatura de Georges Bataille, precisamente nas cenas impressionantes de *L’histoire de l’œil* e seu correspondente distinto, o material plástico utilizado pelo artista Nuno Ramos, compreendendo, inclusive, suas narrativas e poemas.

mal.”<sup>16</sup> O visitante está diante da pintura como se tivesse diante dele uma carcaça, ou, mais precisamente, uma carniça. Vinte e três anos depois de *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, em 1655, Rembrandt conceberá um animal escorchado, mais precisamente um boi, *Le bœuf écorché*.

Figura 14 – *O boi escorchado*, de Rembrandt



Fonte: Museu do Louvre

Ao se aproximar dessa “natureza-morta”, que está no Museu do Louvre, em Paris, a sensação de odor se funde às massas das cores em movimento, cujo efeito realmente nos leva a uma representação da carne aberta do animal. A carne aberta do animal em Rembrandt enfatiza uma relação entre a matéria e o gesto, e faz com que concordemos com Jean Genet sobre o fato de que Rembrandt, sobretudo em sua fase mais escura, faz com que nosso olhar fique mais pesado, mais bovino.<sup>17</sup> O tema do boi escorchado aparece no poema homônimo de Eugène Guillevic:

<sup>16</sup> DESSONS, *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, p. 82. “l'odeur de la peinture pourrait te faire du mal.”

<sup>17</sup> A citação precisa do ensaio “Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes” é a seguinte: “quando se está diante de um quadro de Rembrandt (sobre aqueles do final de sua vida), nosso olhar se torna pesado, um pouco bovino. Algo o retém, uma força grave” (GENET, Jean. *Œuvres complètes IV*. Paris: Gallimard, 1989. p. 21). “Quand il se pose sur un tableau de Rembrandt (sur ceux de la fin de sa vie) notre regard se fait lourd, un peu bovin. Quelque chose le retient, une force grave.”

É pela carne por onde passava o sangue, da carne  
 Por onde tremia a miraculosa,  
 O incompreensível calor dos corpos.

Existe ainda  
 Algo da iluminação do fundo do olho.  
 Poderíamos ainda acariciar esse lado,  
 Poderíamos ainda lá repousar a cabeça  
 E cantarolar contra o medo.<sup>18</sup>

O poema de Guillevic participa de uma forma de transmissão da natureza morta do quadro de Rembrandt. O poeta se aproxima com os versos do que o pintor recomendava tomar distância. A imagem literária é fundamental para entender a relação que Georges Bataille, Eli Lotar e Michel Leiris estabelecem com os abatedouros na revista *Documents*. Para radicalizar a imagem do poema e a relação humana com um animal morto, nos perguntamos se seria ainda possível cantarolar contra o medo e repousar a cabeça no ombro de um corpo humano escorchado, mudando o distanciamento que existe na *Lição de anatomia do Dr. Tulp*. A relação anatômica entre homem e animal de *Le bœuf écorché* se distingue da relação anatômica desenvolvida por Rembrandt a partir da anatomia de Versalius, pois o pintor cita a tradição dos *écorchés* presente no *De humani corporis fabrica*:

Hekscher relacionou a escolha da dissecação do antebraço com as teorias de Andreas Versalius (1514-1564). Versalius, um médico nascido em Bruxelas, tinha praticamente deixado de lado a distinção entre a teoria e a prática no ensino da medicina. Durante suas palestras em cidades como Pádua, Bolonha e Louvain, ele mesmo encarregou-se do trabalho anatômico com um assistente. A impressão do título *De humani corporis fabrica libri septem* (Os sete livros sobre a Estrutura do Corpo humano), publicado em 1543, mostra-o em pé, ao lado da mesa de dissecação em um teatro anatômico imaginário, explicando suas teorias a um grande público reunido em sua volta. Tulp estava familiarizado com as teorias de Versalius, seu professor em Leiden, onde o *Theatrum Anatomicum* tinha sido erguido. Em *De humani corporis fabrica*, Versalius descreve o braço como o principal instrumento do médico, o “*primarium medicinae instrumentum*” e, definitivamente no frontispício havia um antebraço que ele tinha representado. Assim, a dissecação do antebraço no grupo retratado por Rembrandt faz de Tulp um novo Versalius, um *Versalius redivivus*.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> GUILLEVIC, Eugène. *Terraqué*. Paris: Gallimard, 1968. p. 25. “C’est de la viande où passait le sang, de la viande/ Où tremblait la miraculeuse,/ L’incompréhensible chaleur des corps.// Il y a encore/ Quelque chose de la lueur du fond de l’œil./ On pourrait encore caresser ce flanc,/ On pourrait encore y poser la tête/ Et chançonner contre la peur.”

<sup>19</sup> MIDDELKOOP, *Rembrandt under the scalpel*, p. 22. “Hekscher has linked the choice of a dissection of the forearm to the theories of Andreas Versalius (1514-1564). Versalius, a medical man originally from Brussels, had more or less abolished the distinction between theory and practice in the teaching of medicine. During his lectures in such cities as Padua, Bologna and Louvain he had himself carried out the anatomical work previously left to an assistant. The title print of Versalius’s *De humani corporis fabrica libri septem* (The Seven Books on the Structure of the Human Body), published in 1543, shows him standing beside the dissecting table in an



Versalius entra em cena pelo teatro de Rembrandt, mais precisamente pelo saber do Doutor Tulp. Ele está atravessado pela divinização do saber anatômico, que faz do corpo humano o corpo de um animal divino.<sup>20</sup> O cadáver em sua imobilidade, no entanto, ensina menos que a palavra impressa no tratado ou no registro oral da aula-dissecação. Pouco a pouco, os espectadores do teatro da anatomia saem da pintura, como as lições de anatomia de Thomas de Keyser, *The Osteology Lesson of Dr Sebastiaen Egbertsz*, de 1619, ou a de Nicolaes Elias Pickenoy, *The Anatomy Lesson of Dr Johan Fonteijn*, de 1626. Em ambas o cadáver está ausente; o que existe, respectivamente, são um esqueleto e um crânio. Eles se valem do esqueleto, figura retórica do barroco cuja força de síntese está pautada no *Memento mori*. Assim, se Rembrandt cita Versalius, podemos situar essas duas outras imagens como citações da *Vanitas*, de Hans Baldung Grien, que está em *Les larmes d'Éros*, de Georges Bataille, ou na própria *vanitas* do *Bœuf écorché*, embora esta imagem assuma sua força semântica da vida passageira no século XVII, como nos mostram Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy em *Nus sommes – la peau des images*:

É a *Vanitas* do século XVII, a figura de um esqueleto que não procura abrir o nu, como diria Didi-Huberman, ou a trazer a nudez “em direção àquilo que se escapa sem pose a uma representação distinta” (Georges Bataille), mas que tenta mais precisamente escorchar, retirar a vitalidade do que é vivente, pacificar a inquietude da carne, espiar e escutar além do “segredo” da pele, escolher o esquema que repousa sob a nudez: sua origem e seu fim.<sup>21</sup>

Longe de uma construção cujo fim seria uma vitória do saber sobre as doenças e as fraquezas do corpo, convém observar que o esqueleto – ou o crânio – está diretamente ligado ao sentido da finitude, do esgotamento – nas imagens de Baldung, uma criança (Eros) e

---

imaginary anatomy theatre, explaining his theories to a large audience gathered round him. Tulp was familiar with Versalius's theories from his teacher in Leiden *Theatrum Anatomicum* had been build. In *De humani corporis fabrica* Versalius describes the arm as the physician's chief instrument, the 'primarium medicinae instrumentum', and significantly on the frontispiece he had himself depicted with a prepared forearm. Thus the dissection of the forearm in Rembrandt's group portrait makes of Tulp a new Versalius, a *Versalius redivivus*".

<sup>20</sup> Como escreve Nicolas Tulp em *Observationes medicae*, cuja primeira edição data de 1641: “é preciso admirar as obras do jogo da Natureza (*Naturae ludentis*), como o mundo no seu conjunto, em todos os lugares. Assim, de imediato, o homem se apresenta como *um animal realmente divino (animal vraiment divin)*” (TULP *apud* PIGEAUD, Jackie. *Les Observations du Docteur Tulp, La part de l'œil*, n. 11, 1995. Paris: Gallimard, 1995, p. 126, *grifo nosso*) (p. 125-131). “Il faut admirer les œuvres du jeu de la Nature (*Naturae ludentis*), comme le monde dans son ensemble, en tous lieux. Ainsi, en premier, l'homme se présente, animal vraiment divin.” E, enfim, isso nos leva para mais um dos momentos de “Regras para a direção do corpo”, de Nuno Ramos: “Contenha os olhos. Não fite jamais um cadáver” (RAMOS, *Regras para a direção do corpo*, p. 85).

<sup>21</sup> FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. *Nus sommes – la peau des images*. Paris: Klincksieck, 2006. p. 101. “C'est la *Vanitas* du XVIIe siècle, c'est la figure d'un squelette qui ne cherche pas à ouvrir le nu, comme dirait Didi-Huberman, ou à porter la nudité 'vers ce qui se dérobe sans pose à une représentation distincte' (Georges Bataille), mais qui tente plutôt d'écorcher, de dévitaliser ce qui est vivant, de pacifier l'inquiétude de la chair, d'épier et de scruter au-delà du 'secret' de la peau, de saisir le schéma qui repose sous la nudité: son origine et sa fin.”

um corpo cadavérico envolvem uma jovem com um tecido diáfano. Esses são dois recortes distintos, que devem ser postos lado a lado de modo que seja possível comparar os distintos discursos da morte. Ferrari e Nancy abordam o tema da cesura, do corte, seja para nascer ou para morrer, invocando o verso de Friedrich Hölderlin: “a interrupção contra-rítmica” (*l'interruption contre-rythmique*).<sup>22</sup> Em Hölderlin, essa cesura está ligada à unidade do texto trágico e assegura um equilíbrio,<sup>23</sup> além de um campo e um contracampo dos corpos frente à *vanitas* e ao saber anatômico. Ela é uma cesura que se desloca para a pele, uma vez que esse corte e essa cesura imprimem suas marcas a partir da nudez e da abertura do corpo: “ela, a pele em si” (*elle est à même la peau*), que evidencia a própria nudez, sua finitude não-simbólica e constitutiva.<sup>24</sup>

Lidamos com duas formas de atração pelas imagens, como as que Jean Genet tem por Rembrandt e Georges Bataille por Baldung. Genet se refere a uma podridão capaz de gangrenar toda sua antiga visão de mundo.<sup>25</sup> A imagem de Baldung atrai Bataille justamente por esse aspecto paradoxal, pois existe um momento, quando a própria pele se manifesta na pintura, em que o simbolismo e as possibilidades alegóricas são limitados. Em outra gravura de Baldung, um corpo em estágio avançado de decomposição toca a pele de uma jovem que se contempla. A imagem está associada à podridão. Em ambas as imagens, o drama persistirá nas figuras retóricas da *vanitas* e do *memento mori*, em que ainda mesmo restarão seus vestígios nas pranchas anatômicas de Versalius. *A lição de anatomia do Dr. Tulp* alcança um tipo de neutralidade diante do cadáver, uma vez que este mais parece um figurante para a cena do saber, até que toda a construção dramática da anatomia contrapõe um *memento mori* a um *memento vivere*. O elemento trágico do quadro de Rembrandt está atenuado. Em relação ao *memento mori* contra o *memento vivere*, convém citar o contraponto feito por Michel Lemire:

Artistas impregnados. A perfeição antiga tendia para os *écorchés* humanos idealizados, em direção aos esqueletos “limpos”, assumindo a característica de um *memento vivere*. Foram aqueles dos tratados de anatomia, aos quais cada um acrescenta alguns toques melancólicos, segundo sua sensibilidade. Outros artistas, pelo contrário, marcados pelo assombro do pecado e da morte, representam os corpos rasgados, sofredores, conduzidos às jacentes,

<sup>22</sup> FERRARI e NANCY, *Nus sommes – la peau des images*, p. 103.

<sup>23</sup> Como escreve Pascal Michon (Aux origines des théories du rythme. L’apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme, *Rhuthmos*, 11 jul. 2012. Disponível em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article633>, último acesso em 24 set. 2013).

<sup>24</sup> FERRARI e NANCY, *Nus sommes – la peau des images*, p. 103.

<sup>25</sup> GENET, Jean. *Œuvres complètes IV*. Paris: Gallimard, 1989. p. 21.

aos julgamentos finais, aos sepulcros onde se amontoam confusamente os membros misturados, tornando-se, assim, uma alegoria fúnebre.<sup>26</sup>

A lição de anatomia é um momento de limpeza visual da representação dos cadáveres. Ela moderniza os sentidos diante do horror da morte, alterando a iconografia do *pathos* e do sofrimento dos corpos. Dos *écorchés*<sup>27</sup> de Versalius até *A lição de anatomia do doutor Tulp*, os corpos se deparam com uma neutralidade expressiva, mas nem por isso deixam de lado uma dramaticidade. Cabe aos artistas e aos escritores retirarem os corpos desse estado de dicionário ao qual eram entregues nos atlas anatômicos. A imagem do corpo oscila entre uma representação idealizada ou alegórica, contendo traços melancólicos. Mesmo os *écorchés*, corpos sem pele, faziam da musculatura exposta fato expressivo de uma situação alegórica que muda ao longo do tempo. Pontuar o início desse percurso da anatomia pelo século XVI põe em questão a abertura do corpo humano no Ocidente, onde o cadáver viria a ser uma das *fontes epistemológicas* em torno da “exposição metódica da organização do corpo humano”:

Mas o século XVI foi, sobretudo, o período da descoberta estuista da estrutura do corpo humano, com Versalius e a publicação em 1543, em Bali, do *De humani corporis fabrica*, cinquenta anos após a descoberta da América por Cristovão Colombo e no mesmo ano da publicação de *De revolutionibus orbium caelestium*, de Copérnico. O céu não era mais fixo, os astros mexiam e a Terra não era mais o centro do universo! Os tabus do macrocosmo estavam demolidos e aqueles do microcosmo do corpo não tardariam a ser postos por terra: a anatomia deixava de ser unicamente filosófica, ela tornava-se científica pela exposição metodológica da organização do corpo humano, plano por plano, verdadeira desfolhagem anatômica traduzida em mais ou menos trezentas e vinte e três pranchas desenhadas pelo holandês Jan-Stephan con Calcar, aluno de Ticiano, fazendo realmente da anatomia uma ciência de observação. As pranchas da *Fabrica* serão copiadas e recopiadas durante três séculos, com sensibilidades

<sup>26</sup> LEMIRE, Michel. Fortunes et infortunes de l’anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles. In: CLAIR, Jean. *L’âme au corps*. Arts et Sciences 1793-1993. Paris: Gallimard/Electa, 1994. p. 70. “Les artistes imprégnés de la perfection antique tendirent vers des écorchés humains idéalisés, vers des squelettes ‘propres’, prenant le caractère d’un *memento vivere*. Ce furent ceux des traités d’anatomie, auxquels chacun ajouta quelques touches mélancoliques, selon sa sensibilité. D’autres artistes, au contraire, marqués par la hantise du péché et de la mort, représentèrent des corps déchirés, souffrants, conduisant aux gisants, aux jugements derniers, aux charniers où s’entassaient confusément des membres mêlés, et devenant ainsi une allégorie funèbre.”

<sup>27</sup> Na definição de Michel Lemire: “Os *écorchés*, sujeitos despídos de sua pele para deixar tudo ou parte dos músculos à mostra, são mais dramáticos que os esqueletos naquilo que comportava as carnes sangrentas e no que eles conservavam quanto a uma aparência mais forte de vida, e forneceram aos artistas muitos assuntos de inspiração” (LEMIRE, Fortunes et infortunes de l’anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles, p. 70). “les écorchés, sujets dépouillés de leur peau pour laisser tout ou partie des muscles à découvert, plus dramatiques que les squelettes, en ce qu’ils comportaient des chairs sanguinolentes, en ce qu’ils conservaient une apparence de vie plus forte, fournirent aux artistes maints sujets d’inspiration.”

que variam segundo os artistas: o *écorché* ao modo do martírio de São Bartolomeu de Valverde (1560); os corpos supliciados de Gérard da Laresse, pela anatomia de Bidloo (1685); os *écorchés* de Albinus, nobres e convencidos, posando, às vezes, diante de sujeitos na moda, como o rinoceronte de Dürer, para amenizar o espetáculo anatômico; os *écorchés* em cor, verdadeiros quadros, de Jacques Gautier d'Agoty (1746), inventor da sobreposição de quatro tiragens, em amarelo, em azul, em vermelho e em preto; enfim, as pranchas de anatomia moralizadora e religiosa de Jacques Gamelin (1779), para citar alguns mestres.<sup>28</sup>

Na paisagem de Versalius há uma combinação de elementos que envolvem a idealização e a melancolia nas imagens de *Fabrica*, pois, em termos de anatomia, foi preciso esperá-lo como renovador.<sup>29</sup> Esse caráter renovador do corpo não está distante dos fatos de linguagem, pois uma vez que ele foi aberto, era preciso o desenvolvimento de um vocabulário específico e metafórico para explicá-lo. O corpo ainda está em um universo mecânico, como notou Georges Canguilhem a propósito de Versalius, pois seu olhar era o de um médico e não mais de um naturalista. Afinal, quando Copérnico propôs um sistema em que a Terra não era mais o centro do mundo, Versalius apresentou a estrutura do homem que era sua referência e sua medida.<sup>30</sup> O corpo anatômico insere o homem na busca de uma linguagem que nunca se basta por si, embora procure sua autonomia. Como nota Magali Vène, o cadáver é cortado de sua alma, tornando-se uma figura do discurso para a espécie, e a pele não é mais um signo de inclusão no mundo, mas um signo de corte.<sup>31</sup> Uma vez que o desenvolvimento das técnicas médicas pode ser lido como outro distanciamento entre o homem e o animal em relação no tocante ao corpo, o teatro anatômico apresenta um segundo corte, epistemológico. Afinal, a abertura do corpo humano quer dizer uma investigação em torno do seu *próprio*

---

<sup>28</sup> LEMIRE, Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles, p. 73. "Mais le XVI<sup>e</sup> siècle fut surtout la période de la découverte enthousiaste de la structure du corps humain, avec Vésale et la publication en 1543, à Bâle, du *De humani corporis fabrica*, cinquante ans après la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb et l'année même de la parution du *De revolutionibus orbium caelestium* de Copernic. Le ciel n'était plus fixe, les astres bougeaient et la Terre n'était plus le centre de l'univers! Les tabous du macrocosme étaient démolis et ceux du microcosme du corps n'allèrent pas tarder à tomber: l'anatomie cessait d'être uniquement philosophie, elle devenait scientifique, par l'exposition méthodique de l'organisation du corps humain, plan par plan, véritable effeuillage anatomique traduit en quelque trois cent vingt-trois planches dessinées par le Hollandais Jan-Stephan von Calcar, élève du Titien, faisant véritablement de l'anatomie une science d'observation. Les planches de la *Fabrica* seront copiées et recopiées pendant près de trois siècles, avec des sensibilités diverses selon les artistes: l'écorché façon martyr de saint Barthélemy de Valverde (1560); les corps suppliciés de Gérard De Laresse, pour l'anatomie de Bidloo (1685); les écorchés d'Albinus (1747), nobles et fiers, posant parfois devant des sujets à la mode, comme le rhinocéros de Dürer, pour adoucir le spectacle anatomique; les écorchés en couleurs, véritables tableaux de Jacques Gautier d'Agoty (1746), l'inventeur de la superposition de quatre tirages, en jeune, en bleu, en rouge et en noir; enfin les planches d'anatomie moralisatrice et religieuse de Jacques Gamelin (1779), pour ne citer que quelques maîtres."

<sup>29</sup> LEMIRE, Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles, p. 72.

<sup>30</sup> CANGUILHEM, Georges. *L'homme de Vésale dans le monde de Copernic*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1991. p.14.

<sup>31</sup> VÈNE, Magali. *Écorchés*. Paris: Albin Michel/Bibliothèque Nationale de France, 2001. p. 13.

funcionamento. A construção epistemológica do homem passa por seu corpo, e por isso ele assume um caráter simultaneamente individual e coletivo. Esse aspecto altera, inclusive, o discurso em torno da morte. Abrir um cadáver humano mantinha certo nível de cerimônia, que foi se diluindo ao longo do desenvolvimento das técnicas médicas.

## 5.2 No entanto, o sangue escorre

Em “L’Amérique disparue”, artigo para os *Cahiers de la République des lettres (des sciences et des arts)*, então coordenado por Pierre d’Espezel, Georges Bataille aborda a vida *civilizada* dos povos da América antes de Cristovão Colombo.<sup>32</sup> Bataille rejeita a ideia de barbárie ao abordar as refeições canibais, os cadáveres que eram escorchados e as cerimônias que se organizavam em seu entorno; em algumas, a pele era retirada ao mesmo tempo que corriam rios de sangue, enquanto o condutor da cerimônia cobria seu rosto com a pele do rosto do sacrificado, chegando mesmo a “vestir-se” com a pele arrancada do outro corpo para orar ao seu deus em delírio. Se uma refeição canibal era capaz de evocar descrições caras ao Marquês de Sade, como descreve Bataille, as manifestações artísticas desta América desaparecida produzem um refinamento que não foi apagado “pelos crimes cometidos sob o sol” pelos colonizadores que posteriormente movimentaram tais signos sangrentos, encarnados na arte pré-colombiana, sob a forma de alegoria.

Ao tratar a morte como um ritual que separa o animal do homem, é preciso contextualizá-la a partir de uma perspectiva ocidental e até mesmo cristã, embora cada cultura (mesmo a animal) tenha uma relação distinta (e por que não ritualística?) com os fluxos de transformação da matéria viva. Nesse contexto, Georges Bataille afirma que a morte não era *nada* para os Astecas: “eles pediam aos seus deuses não apenas para receber a morte com alegria, mas ainda para ajudá-los a encontrar nela charme e doçura.”<sup>33</sup> A morte, esse *nada* que possui alegria, charme e doçura, possui uma estranha e precária agitação que faz com que Bataille compare o evento da morte na América desaparecida a um inseto que é esmagado. A comparação de Bataille é brusca, mas produz o contraste necessário para que se entenda que a morte do animal participa da morte humana e vice-versa. No contexto da *Fabrica* e da indústria, ela precisa ser reconsiderada, pois a morte de um animal (e, claro, a discussão pode variar, dependendo sempre do animal em questão, se um inseto ou um animal peçonhento, por

<sup>32</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 152-158.

<sup>33</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 157. “Ils demandaient à leurs dieux non seulement de leur faire recevoir la mort avec joie, mais même de les aider à y trouver du charme et de la douceur.”

exemplo) é distinta da morte humana (essa discussão frente ao humano é eticamente injustificável, e sabemos as consequências dos argumentos contrários). Diante desse aspecto, Florence Burgat, em *Animal mon prochain*, distingue a morte de um animal não humano da morte de um animal humano:

O cerimonial que acompanha o sepultamento do cadáver humano acentua a negação da morte animal como evento: como se ela não existisse, e a dimensão trágica que reveste toda morte fica então eclipsada. A morte do animal é necessária, a do homem é contingente. Esta última é a única a ter o estatuto de uma catástrofe, de uma interrupção. A primeira é natural – mesmo que se trate de uma morte industrial, de massa –, a segunda é sempre acidental. A invocação de um tipo de fatalidade, em que o econômico e o biológico são estranhamente confundidos, desdramatiza a cena de uma morte sem história, em todos os sentidos do termo. Se o animal não é realmente aquilo que ele deve ser após a morte, isso não seria mais que a passagem que conclui sua essência de um corpo *moldável*.<sup>34</sup>

*Uma morte sem história*; esse termo, que tem suas raízes no pensamento Ocidental, sem dúvidas, se invertido por *uma história sem morte* faz com que se retire a experiência erótica da animalidade, que é “uma prática da alegria diante da morte”, título de um artigo de Bataille para a revista *Acéphale*, que tem como epígrafe um fragmento decisivo de Nietzsche para pensar a animalidade: “Tudo isso que sou, eu quero sê-lo: ao mesmo tempo, pombo, serpente e porco.”<sup>35</sup> Entre Bataille e Nietzsche (em um movimento *prospectivo* de uma leitura crítica), a animalidade mantém uma coerência com a *plasticidade* do animal, uma vez que o intempestivo em Nietzsche ganha uma ressonância pelas meditações de Bataille. A morte não seria assim mais situada entre o natural e o acidental, mas provavelmente no ocidental. Esse deslocamento pode ser lido em “*L’Amérique disparue*” e no projeto de “contra-ataque” à figura humana, mais precisamente na revista *Documents* (1929-1930) até uma outra “máquina de guerra” como a revista *Acéphale*. O corpo do animal – Florence Burgat emprega precisamente esse termo – tinha uma essência *moldável*. No entanto, não existe uma essência deslocada na sua forma, na sua aparência, sobretudo se discutirmos esse aspecto pela plasticidade do corpo animal. A incursão pela anatomia mostra que o corpo humano tem uma

<sup>34</sup> BURGAT, Florence. *L’animal mon prochain*. Paris: Odile Jacob, 1997. p. 168. “Le cérémonial qui accompagne l’inhumation du cadavre humain accentue la négation de la mort animale comme événement: elle est comme n’étant pas, et la dimension tragique que revêt toute mort s’éclipse alors. La mort de l’animal est nécessaire, celle de l’homme contingente. Cette dernière seule a le statut d’une catastrophe, d’une interruption. La première est naturelle – même lorsqu’il s’agit d’un abattage industriel de masse –, la seconde toujours accidentelle. L’invocation d’une sorte de fatalité, où l’économique et le biologique sont ici étonnamment confondus, dédramatise la scène d’une mort sans histoire, à tous les sens du terme. Si l’animal n’est vraiment ce qu’il doit être qu’après sa mort, celle-ci n’est que le passage qui accomplit son essence de corps façonnable.”

<sup>35</sup> NIETZSCHE *apud* BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 552. “Tout cela je le suis, je veux l’être: En même temps colombe, serpent et cochon.”

maleabilidade. O título do livro de Burgat evoca o animal como próximo como Klossowski o fez com Sade<sup>36</sup>, mantém o sentimento de partilha de signos do vivente entre formas e modos de vida. O que Bataille faz é por esses corpos no campo da presença, na imanência da própria animalidade. Podemos imaginar corpos humanos e animais moldados segundo interesses “biopolíticos” de cada época. Nesse sentido, esse breve percurso pela anatomia busca uma relação entre corpos, linguagem, saber, poder, uma vez que o corpo tornou-se um espaço vazio de transporte, quer dizer, uma *metáfora*. Em todo o caso, não se deve iludir-se com a fixação da metáfora, uma vez que podemos encontrar traços da animalidade em um procedimento metafórico como o faz magistralmente Michel Leiris, em um verbete que se chama “Metáfora”, publicado na revista *Documents*:

“A *Metáfora* (do grego μεταφορα, translação) é uma figura pela qual o espírito aplica o nome de um objeto a um outro, graça a uma característica comum que os aproxima e os compara” (Darmesteter). Porém, não se sabe onde começa e onde termina a metáfora. Uma palavra abstrata forma-se pela sublimação de uma palavra concreta. Uma palavra concreta, que não designa o objeto por meio de suas qualidades, dificilmente é por si só uma metáfora, ou pelo menos, uma expressão figurada. No mais, designar um objeto por uma expressão que lhe corresponderia, não ao figurado, mas ao próprio, necessitaria o conhecimento da própria essência do objeto, que é impossível, pois nós conhecemos apenas os fenômenos e não as coisas em si. Não somente a linguagem, mas toda a vida intelectual repousa sobre um jogo de transposições de símbolos que pode ser qualificado de metafórico. Por outro lado, o conhecimento sempre procede por comparação, de modo que os objetos conhecidos estão ligados uns aos outros por relações de interdependência. Não é possível determinar, por dois quaisquer entre eles, qual é designado pelo nome que lhe é próprio e não pela metáfora do outro e vice-versa. O homem é uma árvore móvel do mesmo modo que a árvore é um homem enraizado. Assim, o céu é uma terra sutil, a terra é um céu espesso. E se vejo um cachorro correr, igualmente *a corrida quem cachorra* (*Et si je vois un chien courir, c'est tout autant la course qui chienne*). ... Esse artigo em si é metafórico.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*. Paris: Éd. du Seuil, 2002.

<sup>37</sup> LEIRIS, Michel. *Métaphore*. *Documents*. Vol. 1. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p. 170. “La Métaphore (du grec μεταφορα, translation) est une figure par laquelle l'esprit applique le nom d'un objet à un autre, grâce à un caractère commun qui les fait rapprocher et comparer” (Darmesteter). Toutefois, on ne sait où s'arrête la métaphore. Un mot concret, qui ne désigne jamais l'objet que par une de ses qualités, n'est guère lui-même qu'une métaphore, ou tout au moins une expression figurée. De plus, désigner un objet par une expression qui lui correspondrait, non au figuré mais au propre, nécessiterait la connaissance de l'essence même de cet objet, ce qui est impossible, puisque nous ne pouvons connaître que les phénomènes, non les choses en soi. Non seulement le langage, mais toute la vie intellectuelle repose sur un jeu de transpositions, de symboles, qu'on peut qualifier de métaphorique. D'autre part, la connaissance procède toujours par comparaison, de sorte que tous les objets connus sont liés les uns aux autres par des rapports d'interdépendance. Il n'est pas possible de déterminer, pour deux quelconques d'entre eux, lequel est désigné par le nom qui lui est propre et n'est pas la métaphore de l'autre, et vice versa. L'homme est un arbre mobile, aussi bien que l'arbre un homme enraciné. De même le ciel est une terre subtile, la terre un ciel épais. Et si je vois un chien courir, c'est tout autant *la course qui chienne*. ... Cet article lui-même est métaphorique.”

Esse procedimento metafórico ressalta o fenômeno do animal em plena fuga, captando a animalidade de seu movimento. A metáfora e seu referente chegam a se perder nas relações de interdependência que um exerce sobre o outro. Quanto ao aspecto anatômico, a metáfora segue um caminho próprio, pois em meio à representação da morte diversos anatomistas se valiam de metáforas para a composição de suas pranchas, o que levou Magali Vène a chamar esse fenômeno de “imperativo metafórico”.<sup>38</sup> Diante do corpo moldável, a máquina antropológica sustenta seu caráter vazio. Entre o “imperativo metafórico” e a “máquina antropológica” onde estaria a animalidade do corpo? De qual limite podemos falar? Seria o mesmo limite que nos faz perguntar de quem era o corpo aberto da *Lição de anatomia do Doutor Tulp*? Trata-se de alguém, um figurante que encena imóvel o papel principal.

Aliás, quem seria o cadáver que está na lição de anatomia pintada por Rembrandt? Como comprova Vène: “condenados à morte, suicidas, pobres que não tiveram seus corpos reclamados satisfazem esse critério.”<sup>39</sup> Isto é, os anatomizados foram animalizados em um sentido semelhante ao que foi utilizado por Michel Foucault em *Histoire de la folie à l'âge classique*.<sup>40</sup> Mesmo assim, como tais corpos contribuíram para os avanços do conhecimento sobre o humano, existe nesta visão deturpada de uma ideia de “sacrifício” um modo de encontrar a humanidade perdida desses corpos: “seus restos são enterrados em uma terra cristã e, às vezes, uma missa é feita para salvar sua alma.”<sup>41</sup>

Sarah Kofman, ao se ater sobre *A lição de anatomia do doutor Nicolas Tulp*, contorna os critérios do *memento mori* da lição de anatomia, justamente em sua inversão: “a lição desta *Lição de anatomia* não é então aquela de um *memento mori*; ela não é aquela de um triunfo da morte, mas de um triunfo sobre a morte; e isso não é pela via da ilusão, mas por aquela do especulativo que também joga com uma função de ocultamento”.<sup>42</sup> Uma vez que a abertura na superfície do corpo expõe o que antes estava oculto, o cadáver apresenta uma dimensão pletórica do conhecimento sobre a morte em uma imagem que, pela leitura de Kofman, apresenta uma reversão da perspectiva inicial da *vanitas* e do *memento mori*. Seu artigo, em linhas gerais, relaciona as duas aberturas existentes na imagem de Rembrandt: a do

<sup>38</sup> VÈNE, *Écorchés*, p. 17-27.

<sup>39</sup> VÈNE, *Écorchés*, p. 17. “Condamnés à mort, suicidés, mais aussi pauvres hères dont nul ne réclame la dépouille satisfont à ce critère.”

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1992.

<sup>41</sup> VÈNE, *Écorchés*, p. 18. “Ses restes sont enterrés en terre chrétienne et parfois même une messe est dite pour le salut de son âme”.

<sup>42</sup> KOFMAN, Sarah. La mort conjurée. Remarques sur La Leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp. *La Part de l'œil*. Dossier Médecine et Arts Visuels. Belgique: La Part de l'œil, 1995. p. 43. “La leçon de cette Leçon d'anatomie n'est donc pas celle d'un memento mori; elle n'est pas celle d'un triomphe de la mort mais d'un triomphe sur la mort; et ceci non par la vie de l'illusion, mais par celle du spéculatif qui joue lui aussi une fonction d'occultation.”



corpo e a do livro.

Sarah Kofman destaca a palavra “anatomia” para dissecá-la quando fala de uma abertura do corpo: “a palavra *anatomia* significa uma abertura do corpo trazendo à luz aquilo que a pele recobria e dissimulava e que era repugnante para ser visto, cuja descoberta parece a traição de um segredo assustador.”<sup>43</sup> A anatomia é o *olho* da medicina, escreve o próprio Nicolas Tulp em suas *Observationes medicae*.<sup>44</sup> Georges Bataille, nesse sentido, não cessará de escrever histórias do olho. Além da narrativa publicada em 1928, ele consagrou à revista *Documents*, um artigo intitulado *Œil*, ressaltando um termo de Stevenson, “friandise cannibale” (guloseima canibal). Assim, a traição de um segredo assustador pode ser reconvertido no artigo em questão: “mas a sedução extrema é provavelmente o limite do horror”<sup>45</sup> Provavelmente Bataille teria em mente o verso de Rilke, aquele que anuncia o belo como o começo do terrível. Kofman e Bataille agrupam-se por Nietzsche que escreveu em *Le gai savoir* aquilo que marca um contraste entre o que está visível e o que está escondido:

O que é esteticamente ofensivo no interior do homem sem pele são as massas sangrentas, intestinos carregados de excrementos, úteros, todos esses monstros que sugam e aspiram e bombeiam, informes ou feios ou grotescos, com os odores mais terríveis (...). Esse corpo dissimulado sob a epiderme que parece ter vergonha! (...) O homem, por mais que ele não seja fisionomia, estrutura, não é mais que objeto de repugnância em si, ele faz tudo o que for preciso para não pensar tanto nisso.<sup>46</sup>

O fragmento de Nietzsche encontrará seu ponto de apoio e de desenvolvimento em um ensaio de Michel Leiris intitulado “O homem e seu interior” (“*L’homme et son intérieur*”), publicado na revista *Documents*, em 1930. Em termos de montagem, a anatomia inaugura um precedente para um aspecto posterior, a fragmentação e desfiguração do corpo. Nessa fragmentação existe, posteriormente, uma incorporação das técnicas da fotografia e do cinema, mais precisamente os efeitos de corte, de ampliação do detalhe que antes escapava à percepção humana. Técnicas, aliás que foram levadas à vertigem.

<sup>43</sup> KOFMAN, La mort conjurée, p. 41-42. “le mot ‘anatomie’ le signifie, une ouverture du corps mettant au grand jour ce que recouvrait et dissimulait la peau et qui répugne à être vu, et dont la découverte semble la trahison d’un secret effrayant.”

<sup>44</sup> PIGEAUD, Les Observations du Docteur Tulp, *La part de l’œil*, 1995. p. 125.

<sup>45</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 187. “mais la séduction extrême est probablement à la limite de l’horreur.”

<sup>46</sup> (NIETZSCHE *apud* KOFMAN, La mort conjurée, p. 42). “Ce qu’il y a d’esthétiquement offensant à l’intérieur de l’homme sans épiderme, masses sanglantes, intestins chargés d’excréments, entrailles, tous ces monstres qui sucent et aspirent et pompent, informes ou laids ou grotesques, de plus terribles à l’odorat (...). Ce corps dissimulé sous l’épiderme qui semble avoir honte! (...). L’homme pour autant qu’il n’est plus physiologie, structure, n’est qu’objet de répugnance pour lui-même, il fait tout ce qu’il faut pour n’y penser point.”

A ênfase é dada ao dedão do pé, artigo que Georges Bataille publicou na revista *Documents*, número 6, em 1929, junto de uma série de fotografias de Jacques André-Boiffard. Nesse artigo, Bataille fala da parte mais *humana* do corpo humano, abordando seu papel no equilíbrio e na verticalidade do homem, mas também de uma parte baixa do corpo, ligada à terra e, não muito obstante, alvo de fetiche.<sup>47</sup> A parte mais humana do corpo humano pode ser também a sua parte mais animal. Enfim, a parte mais humana pode também ser a mais animal. Teria sido preciso desmontar todo o corpo humano para que pudéssemos chegar ao detalhe de uma parte tão baixa. Uma vez que o lado animal do humano pode ser lido pela parte mais humana, vê-se que a própria animalidade é uma articulação de sentido entre o homem e o animal. A animalidade para o homem será sempre paradoxal, servindo-lhe como parte maldita por base para que ela possa ser negada pela sua parte mais nobre da sua anatomia, a cabeça, em direção ao céu.

Talvez tenha sido preciso que todo o corpo humano fosse desmontado para que chegássemos ao detalhe mais baixo do humano, sem dúvida, um dos pontos em que esse lado animal pode ser lido paradoxalmente pela parte mais humana do corpo humano, marcando a anatomia humana mais uma vez como uma parte maldita que lhe serve de base para manter a parte mais nobre, a cabeça, em direção ao céu. Neste traço de distinção entre o homem e os antropoides, o pé assume um papel que geralmente se atribui à mão humana, em detrimento do seu desenvolvimento técnico para produzir ferramentas que distingue o homem do animal, fazendo a distinção entre as ações hábeis das mãos e a vilania e estupefação que Bataille associa aos dedos dos pés.<sup>48</sup> Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível*, compara o referido artigo de Georges Bataille com o que Aristóteles escreveu sobre a mão e a geração dos animais, até chegar nos macacos, pois nesses “os dedos e as unhas têm aspecto mais bestial porque eles servem-se de seus membros inferiores da mesma forma como dos superiores.”<sup>49</sup> O dedão do pé distingue o homem do macaco antropoide e arborícola, dispondo, assim, o homem como uma árvore: “já que o homem se desloca sob o sol sem segurar-se em galhos, ele mesmo transformou-se em árvore”,<sup>50</sup> escreve Georges Bataille.

Ao lado de Bataille, Roger Caillois, em *Cohérences aventureuses*, notou todo o deslocamento de um imaginário europeu para terras distantes, em torno de corpos diferentes

<sup>47</sup> BATAILLE, Georges. Le gros orteil. *Documents*, n. 6, 1929. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Les Cahiers de Grand Hiva/Bibliothèque du Musée de l’Homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. Vol. 1 e 2, p. 297-302.

<sup>48</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 202.

<sup>49</sup> MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002. p. 190.

<sup>50</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 200. “Les doigts et les ongles ont un aspect bestial parce qu’ils se servent de ses membres inférieurs de la même façon que les membres supérieurs.”

por hibridação ou por deformação de uma de suas partes, cuja fonte seriam documentos que vão de Gioseffo Petrucci à Athanasius Kircher,<sup>51</sup> fato que confere literalmente a tais criaturas pelo menos dois aspectos: uma animalização do corpo humano e um antropomorfismo dos animais. Por isso, destacamos os usos da imaginação provocados por essa abertura do corpo humano, por sua desmontagem, descrita como abertura do cadáver, pela presença de corpos despídos de pele como os *écorchés*, esqueletos e todo um teatro da anatomia que, em geral, põem o saber em cena, como a abertura do corpo e do livro em *La leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp*, de Rembrandt. Em meio a imagens e documentos, retomamos o que disse Roger Caillois: “obras técnicas, documentárias, científicas, oferecem melhores ilustrações para encontrar o fantástico quando, na verdade, se busca o real.”<sup>52</sup> O que é buscar o real? Seria lidar com essas imagens em seu limite de documentos? Ao aproximarmos-nos de todo o universo da revista *Documents*, realizada não apenas por Georges Bataille, contando com a presença fundamental de Michel Leiris, Carl Einstein e seus colaboradores, percebemos que a anatomia é levada ao seu limite. Após toda uma tradição pictórica, o corpo é aberto pela fotografia: ele é cortado e fragmentado até chegar ao dedão do pé exposto. Em *Le gros orteil*, Bataille afirma que a vida humana comporta o movimento de vaivém da imundície ao ideal.<sup>53</sup>

Enfim, existe um repertório das formas vivas articulado nas formas literárias da revista *Documents*. Esse repertório faz com que os animais, por exemplo, passem pelo registro fotográfico e cinematográfico, alterando a percepção que se tem dos animais: nas páginas da revista a anatomia animal passa por patas de moscas ampliadas e fotografadas por Boiffard, por cabeças de camarões e de caranguejos vindas do filme de Jean Painlevé, além de por imagens de abatedouros de Eli Lotar e por imagens do Museu do Homem, de Trocadéro, como a múmia de um cão ou um macaco antropomorfizado com um vestido.<sup>54</sup> No empreendimento de Bataille, Leiris e Einstein, o movimento das formas dos homens e dos animais atingem o limite da representação pela semelhança. Dos atlas de anatomia à revista *Documents*, todo um vocabulário do corpo alterou a linguagem, abrindo o campo literário a uma tensão entre a coerência e a incoerência com a representação do corpo, ao saber e ao não-saber em relação à animalidade. O corpo é posto à prova do saber e da coerência, tornando

<sup>51</sup> CAILLOIS, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008. p. 897.

<sup>52</sup> CAILLOIS, *Œuvres*, p. 898. “Ouvrages techniques, documentaires, scientifiques, offrent ainsi à qui mieux mieux des illustrations qui rencontrent le fantastique en cherchant le réel.”

<sup>53</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 200-201.

<sup>54</sup> Agradecemos fortemente a Liliane Meffre pelo empréstimo do mémoire de Alix Hubermont, *La Chronique de la revue Documents*. Esta discussão não está apenas voltada para o aspecto dos animais, mas as imagens tinham uma forte comunicação com os textos da revista. HUBERMONT, Alix. *La Chronique de la revue Documents (1929-1930)*. Paris: Ecole du Louvre, 2010. p. 36-37.

visível o fato de que um objeto literário e uma obra plástica são capazes de desestabilizar um discurso científico ou alimentá-lo de outro modo, além de colocarem a própria cultura em crise, fazendo com que, de fato, o pensamento fique sem abrigo:

Se a literatura pode dar lugar ao não-saber, então ela exige que se pergunte como ela sobrevive às incoerências, aos estranhamentos, aos paradoxos e aos monstros. Mas, também, que se pergunte se o não-saber dá lugar a estruturas narrativas e prosódicas específicas e em qual trabalho sintático e semântico isso implica; em outros termos, quais saberes próprios às práticas de escritura ele convoca.<sup>55</sup>

A literatura é um modo de fazer com que as *incoerências* sobrevivam e sejam aventurosas, ressaltando-as ao expor seus paradoxos e performar suas contradições. Ela também é capaz de produzir seus próprios monstros, colaborando com a *imagerie* plástica que migra de distintos modos. Em meio a este percurso que não descarta as incoerências aventurosas do corpo, destacamos a Regra XVII, escrita por Nuno Ramos em *O mau vidraceiro*, a qual é referente à autópsia:

Autópsia: Se for autopsiado, não é preciso gritar, basta mover levemente o dedo indicador, ou dar uma única piscada para que todos se assustem. Aceite a cirurgia (Regra XI), mas não a autópsia. Não há nada que possa interessar teu corpo, agora. Não há conhecimento que possam extrair do teu corpo que ainda possa interessar teu corpo – só ao corpo deles, movendo-se no mundo deles, que já não é o teu. Como um rato foge ao experimento científico, fuja à autópsia. Reaja à luz branca em que te cortam. Reaja à assepsia, ao medo de que contamine. Reaja ao interesse científico, às anotações, à falta de nojo e de pudor com que te cortam. Levante os braços. Assombre. Fuja. Reaja.<sup>56</sup>

O morto, personagem sem nome, sobrevive desde *A lição de anatomia do Doutor Tulp*, desde os esqueletos e escorchados de Versalius, desde de uma vontade imposta pelo saber, pela busca da coerência funcional do corpo. O morto reaje. Ele reaje com a incoerência e com o não-saber porque ele participa do que Bataille chamou de heterologia.<sup>57</sup> Ele reaje também porque a literatura está engajada nessa heterologia com um movimento que, de

<sup>55</sup> CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri*. Non-savoir et littérature. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012. p. 11. “Si la littérature peut donner lieu au non-savoir, elle exige donc de se demander comment elle le représente grâce à des figures, des personnages, comment elle fait survivre des incohérences, des étrangés, des paradoxes et des monstres. Mais aussi, de se demander si le non-savoir donne lieu à des structures narratives et prosodiques spécifiques, quel travail syntaxique et sémantique il implique, en d’autres termes, quels savoirs propres aux pratiques d’écriture il convoque.”

<sup>56</sup> RAMOS, Regras para a direção do corpo, p. 90.

<sup>57</sup> A noção de heterologia vem precisamente de um texto de Georges Bataille, de 1933, intitulado “La structure psychologique du fascisme” (*Œuvres Complètes I*, p. 339-371). A forma imperativa do sistema heterogêneo seria a soberania.

imediatamente, é capaz de mimetizar o movimento metamórfico e vital do corpo. Na sua incoerência e no seu não-saber, a literatura nega a autópsia pelo seu movimento metamórfico e vital. Vivo e morto, o corpo movimenta-se pelo viés literário sem abrigo, como podemos constatar ao longo desse estudo por intermédio dos conceitos móveis e escorregadios de um escritor-pensador como Georges Bataille e pelas proliferações estéticas da obra do artista-escritor Nuno Ramos. O saber fica na fronteira, porque se tratam de autores de uma “ciência nômade”, que atravessa diversos domínios do conhecimento. Para atravessar essas fronteiras somos obrigados a adicionar um hífen, e isso traz consequências materiais para ambos. Essas consequências se referem à migração de um pensamento em torno do erotismo, do não-saber e da animalidade, que evoca um pensamento plástico em Georges Bataille, e uma passagem do pensamento plástico ao fazer literário<sup>58</sup> para Nuno Ramos. Essa migração e essa passagem geram movimentos instáveis. Frente a essa instabilidade, o corpo, sob o efeito do real e herdeiro de aberturas históricas, ocupa uma dimensão material do texto. Neste percurso, a matéria plástica em Nuno Ramos perde suas antropometrias por procedimentos que evidenciam sua plasticidade, pois não é apenas mostrando um corpo humano ou expondo um animal que a animalidade é posta em evidência. As formas animais, enfim, sobrevivem em outras formas, em movimento sobre a pele das coisas.

---

<sup>58</sup> Em entrevista que Nuno Ramos cedeu ao Suplemento Literário de Minas Gerais (JORGE, Eduardo. A literatura, um boneco de piche. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1326, p. 3-6).

## 6. DO ÓRGÃO DE APARIÇÃO: PELES VISÍVEIS E INVISÍVEIS

*Conhecemos do sentido não o seu contorno:  
apenas aquilo que forma o exterior.<sup>1</sup>*  
Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno*.

---

<sup>1</sup> RILKE, Rainer Maria. Elegia IV. In: *Élégies de Duino*. Bordeaux: L'Escampette, 2000. "Nous connaissons du sens non le contour: seulement ce qui le forme de l'extérieur."

## 6.1 O conhecimento pelo exterior

Diversos aspectos em torno da forma de vida animal podem ser desenvolvidos a partir de uma pergunta de Adolf Portmann. Em “O que a forma viva significa para nós?”, Portmann expõe que, assim como cada um de nós, cada planta e cada animal devem ser experimentados como um caminho incompreensível do ser, como aquilo que cresceu no mistério da realidade.<sup>2</sup> Ao se colocar como um pesquisador das formas naturais, Portmann não desenha uma proposta evolutiva da biologia ou da zoologia, mas dirige-se aos artistas ao demandar uma prescrição do futuro frente ao aspecto das formas.<sup>3</sup> No referido ensaio, Portmann cita o primeiro fragmento de *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke: “pois o belo não é mais/ que o começo do terrível, que, até agora, suportamos.”<sup>4</sup> Seu intuito é aproximar-se da experiência, de tudo aquilo que está posto no sentido contrário e distante de uma forma clássica de beleza, que é nossa percepção dos organismos.<sup>5</sup> Ensaíamos um panorama que vai dos esqueletos, passando pelos escorchados, até chegar aos animais abatidos e mortos, às carniças, enfim, a corpos que exibem um verdadeiro começo do terrível, lidando ainda com o limite de um belo que começa pelo terrível. Por um lado, o corpo aberto foi animalizado de acordo com o repertório das artes e da medicina; por outro, o corpo do animal, aberto, passou pela meditação filosófica, pictórica e poética. Encontramos esses três distintos graus de meditação no poema que Charles Baudelaire escreve a partir de uma carniça, a qual aciona os movimentos da matéria em torno daquilo que ela tem de “informe”. O “informe” é um princípio desorganizador da beleza, pelo menos se a tomarmos no sentido clássico, o qual tanto Georges Bataille quanto Adolf Portmann partilhavam com Heinrich Wölfflin. Nessa perspectiva, é notável a observação estética de Portmann e sua mobilização do que é clássico: “como Heinrich Wölfflin disse uma vez quando louvava a arte clássica, ‘A natureza nos oferece a boa e rara fortuna para compartilhar em uma maior e mais pura existência’”.<sup>6</sup> Portmann vale-se do termo “Maneirismo” para explicar essa fuga do Clássico e aproximar-se

<sup>2</sup> PORTMANN, Adolf. What does living form mean to us? In: *Essays in Philosophical Zoology*. New York: E. Mellen Press, 1990, p. 155. “Each plant and animal, no less than we ourselves, must be experienced as an incomprehensible way of being which is grounded in the mystery of reality” (PORTMANN, p. 155).

<sup>3</sup> PORTMANN, What does living form mean to us?, p. 157.

<sup>4</sup> RILKE, *Élegias de Duino*, p. 11. “Car le beau n’est rien/ que le commencement du terrible, que, juste encore, nous supportons.” Renaud Barbaras, em *Introduction à une phénoménologie de la vie*, ao discutir as concepções de exterioridade da vida, aproxima-se de uma perspectiva ausente na tradição da Filosofia Ocidental, e que foi inaugurada pelo viés do poema de Rilke como uma experiência de meditação filosófica na obra (BARBARAS, Renaud. *Introduction à une phénoménologie de la vie*. Paris: Folio, 2008. p. 236).

<sup>5</sup> PORTMANN, What does living form mean to us?, p. 156.

<sup>6</sup> PORTMANN, What does living form mean to us?, p. 157. “As Heinrich Wölfflin once said when praising classical art, ‘Nature offers us the rare good fortune to share in a greater, purer, existence’”.

da imagem de Rilke, do belo como o começo do terrível.<sup>7</sup> O maneirismo, que é ressaltado por Georges Bataille em *Les larmes d'Éros*, em que existe uma relação entre pintura e erotismo que desenvolve, pelo viés da sedução, as ressonâncias entre imagem e gasto até que “o maneirismo liberta a pintura”<sup>8</sup> ou, ainda, imprime desde Michelangelo uma noção de *estilo*. Até mesmo a presença de um “anjo torto”, isto é, de um “ange du bizarre” para certos pintores maneiristas da escola de Fontainebleau – como Caron, Spranger e Van Haarlem – contribui para reforçar a contemplação da animalidade do anjo, para sua queda da redenção.

Partilhando de concepções estéticas concebidas por Wölfflin, Georges Bataille demarca a oposição entre o estilo acadêmico ou clássico frente a tudo aquilo que é barroco, demente ou bárbaro. Trata-se de um artigo que ele escreveu para a revista *Documents* intitulado “Le cheval académique”. Com o vocabulário de Wölfflin, Bataille chega à questão do estilo que, de modo mais preciso, ele descreve como uma “expressão” ou um “sintoma”: “assim, os estilos poderiam ser considerados a expressão ou o *sintoma* de um estado de coisas essencial, e o mesmo se passa com *as formas animais*, que também podem ser divididas em formas acadêmicas e dementes.”<sup>9</sup> Para Bataille, quais seriam as formas “dementes” encontradas na natureza? Ao referir-se a certos monstros naturais, Bataille encontra-os na natureza, o que poderia indicar um certo maneirismo nas aranhas, nos gorilas e nos hipopótamos, comparando-os com as formas monstruosas encontradas entre os gauleses ou, ainda, com “as formas mais barrocas” que marcam a oposição frente a um animal clássico por excelência, o cavalo: “como se um horror infectado fosse a contrapartida constante e inevitável das formas elevadas da vida animal.”<sup>10</sup> Mesmo produzindo uma dissonância do pensamento de Wölfflin, valendo-se do seu vocabulário Bataille apreende sua concepção, que separa a arte clássica do barroco ou do maneirismo, para chegar às alternâncias de formas plásticas que estão ligadas à evolução humana. Essas alternâncias estão articuladas em toda uma cadeia operatória, cuja oscilação seria capaz de produzir uma dinâmica da ordem de “Le gros orteil”: “um movimento de imundície ao ideal e do ideal à imundície.”<sup>11</sup> Em “Le gros

<sup>7</sup> Neste poema, a imagem do anjo se aproxima desta noção de terrível: “um anjo, o que quer que seja, é terrível” (“un ange, quel qu’il soit, est terrible”) (RILKE, 1989, p. 11) RILKE, Rainer Maria. *Élégies de duino/ Les sonnets à Orphée*. Trad. Roger Lewinter. Paris: Gérard Lebovici, 1989.

<sup>8</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1977. p. 616. “Le maniérisme en libéra la peinture!”

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 160. “Les styles pourraient être ainsi tenus pour l’expression ou le symptôme d’un état de choses essentiel et, de la même façon, *les formes animales*, qui peuvent également être réparties en formes académiques et dementes”.

<sup>10</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 162. “Comme si une horreur infecté était la contrepartie constante et inévitable des formes élevées de la vie animale”.

<sup>11</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 201: “un mouvement de va-et-vient de l’ordure à l’idéal et de l’idéal à l’ordure.”



orteil” e em “Le cheval académique”, a forma animal existe enquanto matéria; ela não é apenas abjeta, suja, tampouco apenas idealizada; ela faz parte da economia de um movimento contínuo entre ambas as acepções, entre o que é abjeto e o que é ideal.

As formas baixas e elevadas da vida animal prosseguem pelo viés dos organismos – digamos, superiores e inferiores – presentes na *Tiergestalt*, comentados por Dominique Lestel em *Les origines animales de la culture*, em que desde a distribuição rítmica dos pigmentos até as formações das dobras do corpo, cada espécie pode ser pensada como uma aporia<sup>12</sup> da própria vida. Além da leitura de Lestel, o historiador da arte Bertrand Prévost, em “L’*elegance animale – Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann*”, observa as distintas manifestações sobre as peles dos animais como signos intensos:

No início ficamos chocados com a profunda expressividade de um mundo impulsionado por signos intensos: gritos, cores, movimentos, formas, padrões ... Precisando: como não ser apreendidos pela elegância soberana que afeta frequentemente as formas animais? A precisão das listras, veias, manchas e outros sinais que adornam a pelagem de muitos mamíferos, as cores vibrantes da pintura de peixes tropicais e dos papagaios; os desenhos espantosos da regularidade dos mariscos; a delicadeza e a minúcia dos

---

<sup>12</sup> Jacques Derrida, em *Apories*, nos deixa algumas palavras sobre o pensamento da fronteira, um pensamento que toca o limite, a pele: “A fronteira designa estritamente senão própria, essa borda espaçante que, em uma história e de modo não natural, mas artificial e convencional, ‘nômico’, separa dois espaços nacionais, estaduais, linguísticos, culturais. Se nós falamos desta fronteira – no senso estrito ou corrente – que ela é antropológica isso será por concessão ou dogma dominante segundo o qual o homem tem tais fronteiras e não o animal, como pensamos com frequência que ele tem territórios, sua territorialização (nas pulsões de predação, do sexo ou de migração regular, etc.) não saberia estar rodeada pelo que o homem chama de fronteiras; nada de gratuito quando a isso, o mesmo gesto recusa aqui ao animal aquilo que está dado ao homem: a morte, a palavra, o mundo ‘como tal’, a lei e a fronteira” (DERRIDA, Jacques. *Apories*. Mourir, s’attendre aux “limites de la vérité”. Paris: Galilée, 1996. p. 77). “La frontière désigne, de façon quasiment stricte, sinon propre, cette bordure espacante qui, dans une histoire, et de façon non naturelle, mais artificielle et conventionnelle, ‘nomique’, sépare deux espaces nationaux, étatiques, linguistiques, culturels. Si nous disons de cette frontière – au sens strict ou courant – qu’elle est ‘anthropologique’, c’est par concession ou dogme dominant selon lequel seul l’homme a de telles frontières, et non l’animal dont on pense couramment que s’il a des territoires, sa territorialisation (dans les pulsions de la prédation, du sexe ou de la migration régulière, etc.) ne saurait être entourée de ce que l’homme appelle des frontières, rien de fortuit à cela, le même geste refuse ici à animal ce qu’il accorde à l’homme: la mort, la parole, le monde ‘comme tel’, la loi et la frontière.” Além disso, Dominique Lestel segue um outro percurso na sua “Field philosophy”, o que nos dá uma perspectiva contemporânea quanto à fronteira e ao limite: “O humano é fundamentalmente aquele que se ultrapassa (*déborde*) – e, sigamos a ideia até o fim –, que se ultrapassa *com* os outros, que se ultrapassa *nos* outros, que se ultrapassa *através* dos outros – enfim, que pode comprometer-se em aventuras de coultrapassagens recíprocas em todos os ângulos” (LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2004. p. 131). “L’humain est fondamentalement celui qui se déborde – et, poursuivons l’idée jusqu’au bout –, qui se déborde *avec* d’autres, qui se déborde *dans* d’autres, qui se déborde *à travers* d’autres – bref qui peut s’engager dans des aventures de co-débordements réciproques tous azimuts” (LESTEL, 2004, p. 131). Quanto a esse aspecto, o homem está cercado pelo conflito entre a fronteira e o extravasamento, entre *nomos* e *physis*, ou, ainda, entre uma “ontologia” e uma “imanência”. Tomamos também a definição clássica de aporia via Fernando Gil, em *Mimesis e negação*, para entender que os animais em termos estéticos, literários e filosóficos são figuras aporéticas que, ambigualmente, são figuras de passagem, isto é, eupóricas: “Segundo Aristóteles (Metafísica, B, 1): *aporia* significa, como se sabe, não-passagem, um caminho obstruído). Estar na aporia é para o pensamento encontrar-se num estado semelhante ao do homem acorrentado: tal como ele não é capaz de avançar. Descobrir a solução consistirá em abrir uma passagem numa *euporia*.” (GIL, Fernando. *Mimesis e Negação*. Lisboa: Imprensa Oficial/ Casa da Moeda, 1984. p. 18.)

motivos - listras, fitas, rosetas - nas asas de borboletas, as penas e suas qualidades extraordinárias: não apenas as cores e os padrões, mas ainda todos os efeitos de brilho, do que é fosco, aveludado, iridescente... Essa elegância não para quanto as formas localizadas, mas caracteriza ainda a configuração geral dos animais: pensemos nas cristas, nas crinas, nas caudas, em todas as formas de apêndice, nas barbatanas... A segurança, a precisão, a delicadeza de todas essas formas produzem inevitavelmente signos ao lado das nossas artes plásticas (a pintura, por exemplo) que do imenso domínio da ornamentação e do adorno.<sup>13</sup>

Prévost descreve os gritos, as cores, os movimentos e as formas que vêm das texturas dos animais como signos intensos. Eles compõem um ritmo e uma frequência da própria vida animal, gerando texturas da animalidade que sempre estão em vias de serem traduzidas pela plasticidade da linguagem, seja na dimensão verbal ou visual. Esses signos intensos, que marcam a segurança, a exatidão e a fineza da vida animal – que Prévost chama de “elegância” –, se lidos ao lado de Georges Bataille, tornam-se signos cegos. Por isso, uma discussão entre Georges Bataille e Adolf Portmann nos permite ler a animalidade como aquilo que cega pelo excesso, afinal, diante de um animal sempre existem detalhes que nos escapam por não nos serem destinados. Por existir ritmo, movimento e frequência, a aparição e o ornamento dos animais, por mais que possam ser transpostos ou traduzidos, também cotejam com o que é informe. Assim, a elegância e o ornamento se avizinham ao que é terrível e informe. Essa é uma contribuição direta da forma animal para o informe. Seu movimento de migração para a linguagem, assim como sua sobrevivência nas formas plásticas, depende de uma variedade de vias tradutórias que nascem do contato entre o artista e o animal. Contrapor a forma ao informe torna-se um modo de expor as distintas temporalidades entre animais humanos e não humanos a partir dos ritmos de cada espécie e de cada animal. Certamente de modo preciso, a filósofa Maria Filomena Molder ressalta a dinâmica forma-informe pelo viés da temporalidade: “a forma é duração, distância convocatória do informe, daí a justeza da

---

<sup>13</sup> PREVOST, Bertrand. L'élegance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann. *Images re-vues – Histoire, Anthropologie et Théorie de l'Art*, n. 6, 2009, disponível em: [http://www.imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=39](http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=39), último acesso em 2 out. 2013. “D’emblée nous sommes frappés par la profonde expressivité d’un monde parcourus de signes intenses: cris, couleurs, mouvements, formes, motifs... Mieux: comment ne pas être saisi par l’élégance *souveraine* qui affecte très souvent les formes animales? La précision des zébrures, veinures, marbrures et autres taches qui ornent le pelage de nombreux mammifères; les couleurs éclatantes de la livrée des poissons tropicaux et des perroquets; les dessins stupéfiants de régularité sur les coquillages; la délicatesse et la minutie des motifs – bandes, rubans, ocelles – sur les ailes des papillons; les plumes et leurs extraordinaires qualités: non seulement les couleurs et les motifs, mais encore tous les effets de brillance, de matité, de velouté, d’irisation... Cette élégance ne s’arrête pas aux formes locales mais caractérise encore la configuration générale des animaux: pensons aux crêtes, aux crinières, aux queues, à toutes les formes d’appendice, aux ailerons... La sûreté, l’exactitude et la finesse de toutes ces formes font fatalement signe du côté non pas tant de nos arts plastiques (la peinture par exemple) que du domaine immense de l’ornementation et de la parure.”

afirmação de Plotino de que toda a forma é *vestigio* de uma realidade sem forma.”<sup>14</sup> Existem distintas temporalidades entre a forma e o informe, e entre ambos existe um intervalo que ressalta que cada animal tem um ritmo: na escrita, o que se consegue captar talvez sejam as formas fugidias do animal, incluindo, sobretudo, aquilo que ele não expõe intencionalmente.

O desafio no panorama literário é lidar com a “realidade sem forma” do animal. Slavoj Žižek, em *Fragile absolu*, problematiza o conhecimento do animal a partir de sua forma fugidia. Tomando o cavalo como exemplo, ele ressalta o aspecto fugidio da aparência animal a partir do contraste entre distintas espécies. Para isso, ele se vale de uma anedota:

Existe uma anedota conhecida na qual um estudante, questionado sobre os animais pelo seu professor de biologia, responde sempre com a definição de um cavalo: “o que é um elefante?”, “um animal que vive na floresta em que não há nenhum cavalo. Um cavalo é um mamífero de quatro patas, utilizado em deslocamentos, para cultivar os campos ou transportar charretes”. “O que é um peixe?” “Um animal sem patas, diferente do cavalo. Um cavalo é um mamífero...” E assim por diante, até que o professor, desesperado, finalmente pergunta ao estudante: “certo, de acordo, mas o que é um cavalo?” O pobre estudante, então, completamente desconcertado, começa a gemer e a chorar, incapaz de responder...”<sup>15</sup>

As tentativas de descrever e delimitar um animal produzem pontos de contato entre sua forma de vida e a escolha das palavras para defini-lo. Se Portmann e Bataille se valeram de Wölfflin para criar um debate sobre os aspectos da forma, isso nos ajuda a discutir, pelo viés da forma, a passagem do animal para a linguagem a partir de um vocabulário e de uma escolha material, afinal, o *praesens* dos animais na linguagem seria um movimento entre a forma e o informe. Frente à animalidade, supostamente passaríamos de uma *aporia* a uma *euporia*, para retornar a uma *aporia* – no sentido de o aspecto fugidio do animal tornar-se uma passagem na qual os saberes são transmitidos. Esses saberes operam no limite do não-saber. A animalidade é um não-saber, na medida em que lidamos com animais que nos escapam. Mesmo escapando, eles sempre deixam traços dos quais retiram sua própria integridade da vida. Inclusive diante de um animal morto, retira-se dele uma parte de seu

<sup>14</sup> MOLDER, Maria Filomena. *Jorge Martins*. Lisboa: Casa da Moeda, 1984. p. 16.

<sup>15</sup> ŽIZEK, Slavoj. *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?* Paris, Flammarion, 2008. p. 76. “Une blague, bien connue, où un élève, interrogé par son professeur de biologie sur les animaux, ne répond qu'en convoquant la définition du cheval: ‘Qu'est-ce qu'un éléphant?’ ‘un animal qui vit dans la jungle où il n'y a aucun cheval. Un cheval est un mammifère à quatre pattes, utilisé pour se déplacer, travailler les champs ou tirer des charrettes’. ‘Qu'est-ce que qu'un poisson?’ ‘Un animal sans pattes, à la différence du cheval. Un cheval est un mammifère...’ ‘Qu'est-ce que un chien?’ ‘Un animal qui aboie, contrairement au cheval. Le cheval est un mammifère...’ Et ainsi de suite, jusqu'à ce que le professeur désespéré demande finalement à l'élève: ‘Bon, d'accord, et qu'est-ce qu'un cheval?’ Et c'est alors que le pauvre élève, complètement décontenancé, se met à gémir et à pleurer, incapable de répondre...”

*estar-no-mundo*,<sup>16</sup> tal como o faz Nuno Ramos a partir de um cachorro. Estamos diante do sentido que Rainer Maria Rilke chama de *aberto*.<sup>17</sup> O animal também existe como uma forma a ser dominada pela linguagem, justamente porque ele é uma forma em movimento, inapreensível, uma expressão *intensa* do vivente. Podemos refletir ainda sobre se as distintas formas de transmissão do animal pela animalidade, do seu *praesens* pela linguagem, seriam um modo de delimitar e dominar as formas viventes de um modo geral, fato que justifica toda uma discussão terminológica em torno do fluxo contínuo de suas formas. Se pensarmos o papel da ficção e sua necessidade *vital* para a imaginação, notamos que os animais e os viventes são tópicos fundamentais para a teoria literária, no sentido de a ficção articular a presença animal na escrita a partir de sua ausência. Tal movimento nos é sugerido por Raúl Antelo, em *Ausências*: “a ficção extrai o sentido do *praesens*, a partir do *absens* das imagens que ela mesma coordena, monta e dispõe para o nosso uso.”<sup>18</sup>

A partir dessa coordenação e montagem das imagens que a literatura dispõe para o nosso uso, captar um animal pelo viés literário passa pela aquisição de sua *forma-informe* pelo estilo, enfim, pela linguagem. No limite das artes visuais, Georges Bataille, em “Le cheval académique”, havia ressaltado “as alternâncias das formas plásticas análogas, em

<sup>16</sup> De Monica Bassanese, em *Heidegger e Von Uexküll – Filosofia e biologia a confronto*, tomamos um ponto específico que marca a polêmica do “aberto” entre o homem e o animal: “faltando ao animal a cifra da existência finita, e não podendo tomar-se como um ser lançado no mundo, tal como acontece, ao contrário, substancialmente com o homem, ele fica privado de outra experiência fundamental: vive sem poder inserir a sua vida numa dimensão histórica. O homem, por outro lado, pode e deve fazê-lo” (BASSANESE, Monica. *Heidegger e Von Uexküll – Filosofia e biologia a confronto*. Trento: Associazione Trentina di Scienze Umane, 2004. p. 296). Tradução Davi Pessoa. “Mancando all’animale la cifra dell’esistenza finita, e non potendo cogliersi come gettato nel mondo, come capita invece costitutivamente all’uomo, esso risulta privato di un’altra esperienza fondamentale: vive senza poter inserire la sua vita in una dimensione storica, come invece l’uomo può e deve fare.”

<sup>17</sup> Carta de Rilke de 25 de fevereiro de 1926, citada posteriormente por Heidegger: “Você deve conceber a ideia de ‘Aberto’ que eu tentei propor nesta elegia, *de tal modo* que o grau de consciência do animal a localiza no mundo sem que ele tenha necessidade, como nós, de colocá-la na sua frente; o animal está *no* mundo; nós outros, nós permanecemos *diante dele* (‘nous nous tenons *devant lui*’), pelo fato da torção singular e elevação que toma nossa consciência. [...] Com o ‘Aberto’, então, eu não escuto o céu, o ar e o espaço, pois *estes* também são, para o contemplador e para o magistrado, ‘objeto’ e, conseqüentemente são ‘opacos’ e fechados. O animal, a flor, é preciso admitir, são tudo isso sem se darem conta, e têm, assim, diante deles e abaixo deles, esta liberdade de uma abertura indescritível, liberdade que talvez não tenha seus equivalentes (além disso, momentânea) senão nos primeiros instantes do amor, enquanto um ser humano descobre no outro sua própria imensidão, e na exaltação em direção a Deus.” (BARBARAS, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, p. 237-238). “Vous devez concevoir l’idée de l’Ouvert que j’ai essayé de proposer dans cette élégie, *de telle sorte* que le degré de conscience de l’animal place celui-ci dans le monde sans qu’il ait besoin, comme nous, de constamment se le poser vis-à-vis de lui; l’animal est *dans* le monde; nous autres, nous nous tenons *devant lui*, du fait de la singulière tournure et élévation qu’a prise notre conscience. [...] Avec l’ ‘Ouvert’, donc, je n’entends pas le ciel, l’air et l’espace, car *ceux-là* aussi sont, pour le contemplateur et le censeur, ‘objet’ et, par conséquent ‘opaques’ et fermés. L’animal, la fleur, il faut l’admettre, sont tout cela sans s’en rendre compte, et ont ainsi devant eux et au-dessus d’eux cette liberté d’une ouverture indescrivable, liberté qui n’a, peut-être, ses équivalents (d’ailleurs momentanés) que dans les premiers instants de l’amour, lorsqu’un être humain découvre dans l’autre sa propre immensité et dans l’exaltation vers Dieu.”

<sup>18</sup> ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009. p. 5.

alguns casos, à evolução das formas naturais”,<sup>19</sup> a partir de uma moeda gaulesa. O animal que circula em uma moeda é uma forma “demente”, que parodia uma outra moeda, a grega, que é clássica. Ambas as moedas se portam como pequenas esculturas, sendo ainda uma “medida comum entre as formas animais divergentes”.<sup>20</sup>

Figura 15 - *Rabbit*, de Louise Bourgeois



Fonte: Guggenheim Museum, NY.

Essa medida comum entre formas animais divergentes está na sobrevivência da forma animal na imagem, que pode ser discutida da pintura *Le bœuf écorché*, de Rembrandt, até a escultura em bronze *Rabbit*<sup>21</sup>, de Louise Bourgeois, como o conflito entre o dentro e o fora na imagem improvável do animal literalmente aberto. A *vontade de saber* diante da abertura anatômica do corpo humano se distingue da *vontade de comer* existente na abertura dos animais. Os animais eventrados se repetem ao longo dos séculos, fazendo da temática do abate um fantasma da animalidade que é restituído por cada artista. A obra de Bourgeois fez parte da exposição *L'Empreinte*, mais precisamente na parte “fora-dentro” (*dehors-dedans*). A pele tem uma relação com o molde, pois a deformação do animal está associada ao procedimento da escultura. O breve texto que acompanha a obra, de autoria de Didier Semin e Georges Didi-Huberman, fala de um animal *desmoldado* de sua própria pele:

<sup>19</sup> BATAILLE, Georges. Le cheval académique. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Les Cahiers de Grand Hiva/Bibliothèque du Musée de l'Homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. Vol. 1, p. 27. “Des alternances de formes plastiques analogues à celles que présente, dans certains cas, l'évolution des formes naturelles.”

<sup>20</sup> BATAILLE, Le cheval académique, p. 27. “Une commune mesure entre les divergences des formes animales.”

<sup>21</sup> BOURGEOIS, Louise. *Rabbit*, 1970. Escultura em bronze que faz parte da coleção do Guggenheim Museum, New York.

Trata-se de um coelho escorchado, em todo modo um animal desmoldado de sua própria pele, que foi fundido no bronze como que por um naturalista. Mais que uma tradição pictural, é um episódio pessoal que se relaciona, segundo a artista, a tal obra. Entre as anedotas que Louise Bourgeois conta de boa vontade sobre sua infância, existe uma que volta com insistência: aquela desse jogo traumatizante que lhe mostrava seu pai e que consistia em descascar uma laranja cortando a casca (*peau*) segundo a forma de uma silhueta humana, tomando cuidado para que o pedúnculo – que corresponde à ligação do fruto sobre o tronco – fosse situado no lugar do sexo, e ele aparecia, desse modo, como um pênis ereto, uma vez que a casca tivesse sido tirada da laranja.<sup>22</sup>

Aparentemente, nas anedotas mais simples se encontra a formação de imagens complexas, de questões filosóficas e de formas de contar uma história, enfim, de transmitir uma experiência, como o fizeram Slavoj Žižek – sobre a angústia de um estudante ao tentar definir um animal – ou Louise Bourgeois – cuja anedota, contada por seu pai, parece não se inserir em uma experiência das mais agradáveis para a artista, mas repercute visualmente na escultura de um animal escorchado.

Sobre a transmissão de experiência a partir de um animal morto, o artista alemão Joseph Beuys, cinco anos antes da obra de Bourgeois, promoveu a performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Como explicar quadros a uma lebre morta] na galeria Schmela, em Düsseldorf. No registro da performance, Beuys caminha – com o rosto coberto de mel e pó de ouro – pelo espaço da galeria murmurando sons ininteligíveis nas orelhas da lebre morta. Se Beuys ousou explicar quadros a um animal morto é porque seu corpo *moldável* não está despido de história, mas a morte dos animais faz parte do tecido que contorna a humanidade, sendo ao mesmo tempo pele e película que atuam no registro da animalidade. A maneira como Beuys se expõe com o animal morto sai do registro que separa homem e animal, tratando-se da pedagogia de uma relação incontornável: os animais estão unidos pelas próprias diferenças. Algumas diferenças são expostas entre narrativas, poemas e imagens: nunca obteremos a sua totalidade, por mais que tenhamos pontos de vista multiplicados. Em uma única obra existe a ligação particular entre artistas e escritores de distintas épocas e posições geográficas, de modo que convém aferir à palavra “cartografia”

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges; SEMAIN, Didier. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p. 260. “Il s’agit d’un écorché de lapin, en quelque sorte un animal démoulé de sa peau, qui a été coulé dans le bronze comme pour un naturaliste. Plus qu’à une tradition picturale, c’est à un épisode personnel que se rattache, selon l’artiste, une telle œuvre. Parmi les anecdotes que Louise Bourgeois raconte volontiers sur son enfance, il en est une qui revient avec insistance: celle de ce jeu traumatisant que lui montrait son père et qui consistait à peler une orange et découpant soigneusement la peau selon la forme d’une silhouette humaine, en prenant soin que le pédoncule – qui correspond à l’attache du fruit sur la branche – fût situé à l’emplacement du sexe, et apparût ainsi comme un pénis érigé une fois la peau détachée de l’orange.”

um conjunto de territórios construídos e desconstruídos por distintas espécies, que estão em contato e em confronto. Assim, um corpo moldável não está apenas na essência, e a animalidade assume esse caráter de molde aos corpos humanos.

Figura 16 - *Como explicar quadros a uma lebre morta*, de Joseph Beuys



Fonte: Galeria Schmela, Düsseldorf

Uma vez que se pode explicar arte a um animal morto, seria possível pedir a um artista que nos explique um animal morto pela arte? Essa pergunta integra a multiplicação de tentativas de expor as diferenças entre os animais, vivos e mortos, no espaço da *apresentação* artística. Nuno Ramos nos explica a ausência de um coelho pela sua pele: “A pele do coelho sem o coelho dentro: seus pelos penetram o couro por pequenos rosados. Há diferentes cores em cada pelo, mas não muitas: semitons entre o amarelo e o castanho escuro e alguns albinos, também. É assim sem o coelho dentro.”<sup>23</sup> A imagem literária da existência da pele de um coelho com a *ausência* do próprio animal faz com que sua *presença* seja evocada apenas pela sua superfície. Além de uma composição cromática definida a partir da superfície da pele, o fragmento de Nuno Ramos faz parte de sua investigação sobre a superfície animal, que se une por camadas ao boi de Rembrandt, ao coelho de Bourgeois, à lebre de Beuys. O coelho de Nuno Ramos passa a existir sem o coelho *dentro*, ele é o que nos resta apenas como *pele* e

<sup>23</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 29.

*palavra*. Ao lado deste coelho, Nuno Ramos apresenta outro, em um texto inédito em livro que se chama “Um coelho chora”:

Sim, podemos conseguir isso. Uma ou duas vezes com certeza, mas como repetir sempre que quisermos? Têm as narinas tão vermelhas que nada no mundo fará seus olhos parecerem vermelhos. E suas orelhas, quando giram no próprio eixo, desviam obrigatoriamente nossos olhos para cima, de modo que não sabemos o que sentem. Nem eles sabem. Não querem saber o que aconteceu com eles, nem o que acontecerá conosco, nem com o planeta inteiro quando o sol esfriar. Querem escutar, é isso o que querem.

Só que não é de coelhos em geral que estamos falando agora, mas de um único coelho, que todos conhecemos. É ele que chora e seu choro pede descrição. Talvez não caíssem *lágrimas* dos seus olhos, mas da boca. Uma água grossa feito saliva, escorrendo pelo meio dos dois dentes enormes. Quando o peguei no colo não reagiu nem bateu as perninhas. Nada. É assim que um coelho chora. Entregando-se. Deixando-se ficar, como se não ligasse para o que vem depois.

E uma vez que você sabe disso, bem, então fica fácil fazer um coelho chorar. Basta sussurrar na orelha dele: *aranha* ou *montanha* ou *pedaço de sebo*. Há muitas palavras que fazem um coelho desanimar. Aí você põe ele no colo e ele fica bem quietinho. Então você pode ter certeza que um coelho chorou. Foi assim que aconteceu comigo. Mas ainda não expliquei *porque* um coelho chora.<sup>24</sup>

Impossível advinhar o que sente o coelho de Nuno Ramos. O artista não fala de coelhos em geral, mas trata de um coelho específico. Seria ele uma tradução da lebre de Joseph Beuys ou uma encarnação do coelho da Louise Bourgeois? O coelho de Nuno Ramos rearticula o choro, desloca a lágrima para a boca sem torná-la saliva. Ele faz do choro uma entrega, manter o corpo imóvel, como se não se importasse com o que vem depois. As lágrimas do coelho mantêm a relação erótica da entrega pelo choro: entrega que implica o seu estar-no-mundo, se quisermos acessar o erotismo existente nesse coelho pela definição de poesia feita por Georges Bataille, em *L'impossible* – chegamos à “simples evocação feita pelas palavras de possibilidades inacessíveis.”<sup>25</sup>

Mesmo com o coelho de Nuno Ramos, continuamos com um problema metodológico para pensar o animal, sobretudo como desafio cognitivo, para o que podemos ampliar o horizonte de expectativa com o texto “L’animalité”, de Georges Bataille, que abre o seu *Théorie de la religion*. Nesse texto, existe uma discussão entre *imanência* e *animalidade* que possui desdobramentos na filosofia contemporânea. Retomando o espírito da anedota

<sup>24</sup> RAMOS, Nuno. Um coelho chora. *Fevereiro*, n. 6, set. 2013. Disponível em <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?t=06&t=18a>, último acesso em 27 set. 2013.

<sup>25</sup> BATAILLE, Georges. *L'impossible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. p. 185. “Simple évocation par les mots de possibilités inaccessibles.”



reproduzida por Slavoj Žižek, apresentamos a preocupação de Ahmet Soysal, em “Imanence et animalité”, quanto à tematização do animal e seu método:

Como tematizar o animal? Eis a grande questão que concerne ao método. O que me é dado do animal e sob qual forma de doação? O animal me é dado “em pessoa”? Minha subjetividade, em sua carne e em seu espírito, guarda como algo já dado (*déjà-donné*) a animalidade? Se sim, esse algo já dado (*déjà-donné*) do animal em mim poderia ser procurado apenas na minha imanência: algo dentro do mesmo para ser discernido. Mas, então, como encontrar o animal em mim, como dá-lo novamente para mim pela reflexão? Aqui não se tocaria em um fundo obscuro que torna vãos os esforços empregados? Além do mais, se operássemos em si-mesmo um tipo de *redução à imanência* não esperaríamos imediatamente, sem relação possível com alguma imanência animal, por um *pathos* humano já dotado de “ideias” no sentido que Michel Henry pode falar do *psíquico* como *ideia inata* referindo-se à Descartes?<sup>26</sup>

Ahmet Soysal apresenta um problema de método diante do animal. Mesmo frente ao discurso científico mais rígido, o animal é capaz de contornar as metodologias em pesquisas a partir da bioética, da etologia, da neurociência e até mesmo das taxonomias. No que diz respeito à subjetividade, outro aspecto deve ser ressaltado: o que nos é dado do animal, o que precisa a necessidade de se discutir os aspectos do dom e da hospitalidade, os quais serão abordados na última parte desta tese. No campo literário, o problema metodológico se amplia, o que se torna um desafio para pensar a pertinência do pensamento de Bataille<sup>27</sup> e a migração das ideias de Adolf Portmann, primeiro para a Filosofia e, em

<sup>26</sup> SOYSAL, Ahmet. *Immanence et animalité*. *Alter*, Fontenay-Saint-Cloud, École Normale Supérieure, n. 3, 1995 (L’animal), p. 153. “Car comment thématiser l’animal? C’est la grande question, celle qui concerne la méthode. Qu’est-ce qui, de l’animal, m’est donné, et sous quelle forme de donation? L’animal m’est-il donné ‘en personne’? Ma subjectivité, en sa chair et en son esprit, recèle-t-elle, comme déjà-donné, l’animalité? Si oui, ce déjà-donné de l’animal en moi ne pourrait être recherché que dans mon immanence: quelque chose au-dedans de celle-ci, à y discerner. Mais alors, comment trouver l’animal en moi, comment me le redonner par réflexion? Ne touche-t-on pas là à un Fonds obscur qui rends vain les efforts saisis? Par ailleurs, si l’on opérât en soi-même une sorte de *réduction à l’immanence* n’atteindrait-on pas d’emblée, sans rapport possible avec une quelconque immanence animale, à un *pathos* humain en tant que déjà doté d’‘idées’ au sens où Michel Henry peut parler du *psychique* comme *idée innée* en se référant à Descartes?”

<sup>27</sup> No segundo capítulo de *Théorie de la religion*, por exemplo, “L’humanité et l’elaboration du monde profane”, podemos extrair toda uma forma humana de elaboração da *forma animal* a partir de objetos, o que nos levaria a parafrasear Bataille para falar da humanidade e da elaboração do mundo animal. Sobre as ferramentas, existe um paradoxo, pois elas também se organizam como um modo de distanciamento do homem em relação ao animal. Nesse mesmo capítulo, Georges Bataille tem uma passagem que se aproxima do que ele escreveu em “L’animalité”: “a ferramenta introduz a exterioridade no mundo onde o sujeito *participa* dos elementos que ele distingue, onde ele *participa* do mundo e permanece ‘como a água está na água’” (BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992, p. 297). “L’outil introduit l’extériorité dans un monde où le sujet *participe* des éléments qu’il distingue, où il *participe* du monde et y demeure ‘comme de l’eau est dans l’eau’”. Para contextualizar essa afirmação de Bataille, convém ressaltar o que ele disserta momentos antes sobre o distanciamento de um “eu”: “a ferramenta elaborada é a forma nascente do não-eu (*non-moi*)” (p. 297). “L’outil élaboré est la forme naissante du non-moi.” Na edição francesa de *Milieu animal, milieu humain*, de Jakob von Uexküll, o tradutor, Charles Martin-Freville, acrescenta uma nota que vale ser mencionada pelo aspecto em que

seguida, para a Teoria Literária e para as Artes Visuais. Ao chegar de um outro campo epistemológico, uma ideia insere na nova área uma sensação de novidade que altera a discussão antes estabelecida, formando uma quebra da continuidade: o que seria um acontecimento na migração das ideias. Quando Soysal fala de uma redução à imanência, ele nos alerta para os perigos de confundir essa imanência com uma “imanência animal”, o que não fica claro no texto de Georges Bataille sobre a animalidade. Isso pode acontecer sobretudo pela livre incorporação da animalidade ao *pathos* humano, o que lhe garante um aspecto de construção dos sentidos da animalidade. Não se pode negar que a animalidade passa por essa construção e que, por isso, alguns conceitos de Adolf Portmann são importantes para nos ajudar a compreender essa distinção a partir do *não endereçamento* da forma animal, pois isso demarca outro aspecto quando pensamos o animal no nível da representação. Por outro lado, ao trazer o *pathos* humano para a animalidade, torna-se possível partir para a um aspecto simetricamente oposto: como pensar o animal ao ampliar a imanência no campo da animalidade? Sem ignorar o excesso, a *hybris* e o *pathos*, a presença do animal não seria mais um fato literário ou estético a ser tematizado, mas um modo de lidar com uma exterioridade da vida na linguagem,<sup>28</sup> afinal, não se pode negar os movimentos pulsionais da linguagem.

---

a técnica contribui para exceder a percepção humana e desumanizar a relação com o mundo: “Após o cinema, foi uma outra arte reproduzível, a fotografia, que foi mobilizada para tornar as percepções animais mais acessíveis. 1º Enquanto a invocação do cinema era didática, a fotografia exerce um papel funcional: trata-se de restituir à percepção humana uma percepção que é outra. Uexküll antecipa um campo de aplicação fecundo para essas formas artísticas. 2º Nos dois casos, a técnica permite ampliar a percepção humana e desumanizar a relação com o mundo. Em certo sentido, Uexküll encontra a corrente do pensamento que vê na técnica uma alienação do humano e da perda de sua identidade. Mas, se os seguidores dessa tradição não fazem mais que se lamentar concentrando-se apenas sobre uma parte, Uexküll observa claramente o aporte, divertindo-se. A desumanização pela técnica acompanha uma desumanização da percepção que, de uma parte, distancia a escala da percepção humana e, por outra, permite chegar a outras escalas e simular a percepção animal à qual ele se dirige. Submetendo o antropomorfismo da percepção à diversas metamorfoses, a técnica torna-se um fato da animalização da experiência” (UEXKÜLL, 2010, p. 61). “Après le cinéma, c’est un autre art reproductible, la photographie, qui est mobilisé pour rendre plus accessibles les perceptions animales. 1º Alors que l’invocation du cinéma était didactique, la photographie joue ici un rôle fonctionnel: il s’agit de restituer à la perception humaine une perception qui lui est autre. Uexküll anticipe un champ d’application fécond pour ces formes d’art. 2º Dans les deux cas, la technique permet de déborder la perception humaine et de déshumaniser le rapport au monde. En un sens, Uexküll rejoint le courant de pensée qui voit dans la technique une aliénation de l’humain et la perte de son identité. Mais si les tenants de cette tradition ne font que déplorer en se concentrant sur la perte, Uexküll en voit très clairement l’apport et s’en réjouit. La déshumanisation par la technique s’accompagne d’une déshumanisation de la perception qui d’une part met à distance l’échelle de perception humaine et d’autre part permet d’atteindre d’autres échelles et simuler la perception animale qui s’y rapporte. En soumettant l’anthropomorphisme de la perception à diverses métamorphoses, la technique devient un facteur d’animalisation de l’expérience.” São esses elementos que nos levam a pensar, nesta pesquisa, a animalidade como uma construção estética e literária.

<sup>28</sup> Como o sentido explorado pelo vocábulo “linguagem” é amplo, nos valem da posição de Georges Bataille no que concerne à oposição entre sujeito-objeto, ferramenta-fabricante e, acrescentamos, homem-animal: “A linguagem define de um plano a outro a categoria do sujeito-objeto, do sujeito considerado objetivamente, do mesmo modo que ele pode ser clara e distintamente conhecido exteriormente (*connu du dehors*). Mas uma objetividade desta natureza, clara quanto à posição separada de um elemento, permanece confusa: este elemento

Em *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Renaud Barbaras discute o que é partilhar a vida como uma tautologia que passa pelas noções de Georges Canguilhem e Hans Jonas; no primeiro, “o pensamento do vivente deve ter do vivente a ideia de vivente”,<sup>29</sup> enquanto em Jonas “a vida só pode ser conhecida pela vida”.<sup>30</sup> Essa tautologia, por mais ingênua que possa parecer, nos remete a todo um problema de linguagem em torno da superfície dos viventes, que aqui nos coloca o problema exposto pela tese: o que é inventar uma pele para tudo? Além disso, nos apresenta um problema: como posicionar o animal em relação ao vivente e fazer da sua pele um fato da animalidade? Esse problema têm raízes filológicas, como podemos ler no verbete “Animal”, escrito por Natalie Depraz, quando ela afirma que a palavra animal é inexistente para os gregos, sendo o substantivo neutro “*zôion*”, formado sobre “*zôô*”, quer dizer, viver, válido não apenas para as plantas, mas para o próprio mundo, deuses, astros e para os homens.<sup>31</sup> Depraz usa o vocábulo “animal” entre aspas, já que ele tem seu étimo no médio latim.<sup>32</sup>

---

guarda por sua vez todos os atributos de um sujeito e de um objeto. A transcendência da ferramenta e a faculdade criativa ligada ao seu emprego são atribuídas à totalidade do mundo” (BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992, p. 299-300). “Le langage définit d’un plan à l’autre la catégorie du sujet-objet, du sujet objectivement envisagé, autant qu’il se peut clairement et distinctement connu du dehors. Mais une objectivité de cette nature, claire quant à la position séparée d’un élément, demeure confuse: cet élément garde à la fois tous les attribus d’un sujet et d’un objet. La transcendance de l’outil et la faculté créatrice liée à son emploi sont attribuées dans la confusion à l’animal, à la plante, au météore; elles sont également attribuées à la totalité du monde.” Tomando esta compreensão da linguagem como algo que também é exterior ao humano, não estamos distante das discussões de Dominique Lestel no que se refere às “comunidades híbridas”, lendo ainda com Bataille o seguinte aspecto do objeto: “No seu limite, um objeto assim transposto não difere na imaginação de quem o concebe disso que ele é por si mesmo: esta flecha, aos seus olhos, é capaz de agir, de pensar e de falar como ele” (BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992, p. 299-300). “A la limite, un objet ainsi transposé ne diffère pas dans l’imagination de qui le conçoit de ce qu’il est lui-même: cette flèche, à ses yeux, est capable d’agir, de penser et de parler comme lui.”

<sup>29</sup> CANGUILHEM, Georges. *La Connaissance de la vie*. Paris: Vrin, 1975. p. 13. “La pensée du vivant doit tenir du vivant l’idée du vivant.”

<sup>30</sup> JONAS, Hans. *Le phénomène de la vie: vers une biologie philosophique*. Bruxelles: De Boeck Université, 2001. p. 99. “La vie ne peut être connue que par la vie.”

<sup>31</sup> DEPRAZ, Natalie. Animal. In: CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. 103.

<sup>32</sup> Nessa discussão conseguimos marcar a passagem do vivente para o animal, isto é, aquele que tem âni­ma, movimento, mas que na tradução francesa de Francis Wolff seria aquele que é animado: no entanto, nessa hierarquia continuísta da diversidade das espécies, Aristóteles distingue com frequência os *zôia* propriamente ditos (substantivo, com “iota” subscrito), os *zôntes* (particípio presente do verbo) ou os *zôoi* (adjetivo substantivado), nomeadamente os simples “viventes” situados no mais baixo grau da escala, aqueles cuja alma não possui mais que a faculdade de se nutrir e de reproduzir (as plantas), mas não aquela de sentir, de se deslocar (nos “animais”), de pensar e de falar (os homens): “a natura passa continuamente dos inanimados aos *zôia* por intermédio dos viventes que não são *zôia*” (*Les Parties des animaux*, 681a 12s.; ver também *De anima*, II, 413b 1-4). Existe uma dificuldade para traduzir *zôion*. A sugestão de F. Wolff de traduzi-lo por “animado” (p. 163) certamente evita a confusão com o nosso sentido restritivo do *animal*, mas ela se liga a um novo problema: existem para Aristóteles os “animados” (bem literalmente: os *empsycha*, por oposição aos *apsukha*, “inanimados” como as pedras, cf. *De anima* II, 413a 22) que não são *zôia*, “animais” (as plantas justamente, *ta phuta*), ou se pergunta se o que eles são, tendo em vista que sua natureza é intermediária (as esponjas, por exemplo, *Les parties des animaux*, 681a 10-17). O que quer que ele seja, uma tradução por “animado” ou por “animal” perde a grande cadeia que vai do simples “vivente” às entidades singulares bem definidas por suas atividades cada vez mais diferenciadas que são os *zôia*, os “seres vivos” (DEPRAZ, Animal, p. 104).

De imediato, a relação entre vida e linguagem nos move em direção a leituras em que ambos dependem um do outro de tal modo que são inseparáveis, até que ter uma pele implicaria em ser animado por uma linguagem, por uma vida. Caberia distinguir a pele e a superfície, como a pele das plantas e até mesmo a pele das pedras, uma vez que para o campo de imanência da imagem literária é preciso tomar posição, com Georges Bataille, com o *impossível*. Faz parte da tarefa do artista e do escritor duvidar dos limites da linguagem no mundo, colaborando até mesmo para uma “ultrapassagem verbal do mundo”<sup>33</sup> pelos excessos que também se encontram na própria linguagem. No limite da linguagem, a aparência, as lágrimas, as composições anatômicas e as formas que estão em ressonância, os animais na sua imensa variedade de escalas, os organismos e corpos fazem com que a animalidade seja um impulso erótico e vital para a linguagem. Existe, assim, uma linguagem que se expande de acordo com os aspectos fenomenológicos da superfície e do contato e, por esse viés, corpo e linguagem se relacionam morfológicamente pelas suas dobras.

A camada mais exterior do corpo, a epiderme, expande um conjunto de signos que merecem ser lidos com uma dinâmica ficcional e do simulacro presente nos estudos de Pierre Klossowski sobre Friedrich Nietzsche. O que seria a pele, nesse caso, senão uma cobertura para um mesmo corpo, embora esse corpo possa ser lido junto ao problema *identitário* contido na concepção nietzschiana de retorno?

O que é a *identidade* do eu (*moi*)? Ela parece reivindicada pela *história* irreversível do corpo: um encadeamento de causas e de efeitos. Mas esse encadeamento é pura aparência: o corpo se modifica para formar uma só e mesma fisionomia: é enquanto os recursos de renovação do corpo se empobrecem que a pessoa se fixa e o “caráter” se consolida.<sup>34</sup>

Com a linguagem, o corpo produz sua coesão, fruto de uma *história irreversível* de si mesmo, individual, coletiva e de espécie, mesmo que esta coesão participe de uma construção ficcional partilhada. Uma vez que a pele produz contínuas mudanças e metamorfoses, a construção de toda a coerência está na coincidência do corpo com o “eu” (*moi*):

<sup>33</sup> BATAILLE, *L'impossible*, p. 186.

<sup>34</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1978. p. 54-55. “Mais qu'est-ce que l'*identité* du moi? Elle semble revendiquée par l'*histoire irréversible* du corps: un enchaînement de causes et d'effets. Mais cet enchaînement est pure apparence: le corps se modifie à former une seule et même physionomie: c'est lorsque les ressources de renouvellement du corps s'appauvrissent que, la personne se fixe, le 'caractère' s'affermit.”

Mas as diferentes idades do corpo são todos estados diferentes, um nasce do outro: e o corpo não é o *mesmo* corpo que na medida que um mesmo *eu* (*moi*) pode e quer se confundir com ele, com suas vicissitudes: a coesão do corpo é aquela do eu (*moi*): ele produz esse eu (*moi*) e, assim, sua própria coesão. Mas por si mesmo esse corpo morre e renasce diversas vezes, segundo as mortes e renascimentos aos quais o eu pretende sobreviver na sua coesão ilusória. As idades do corpo, na verdade, não são mais que *os movimentos impulsionalis* que formam e deformam e tendem a abandoná-lo em seguida.<sup>35</sup>

Se o corpo é possuído por movimentos *impulsionais*, cuja operação consiste em formar, deformar e abandonar, ele é moldável na medida em que essas pulsões, que também são formas (*formantes*) que produzem e recebem plasticidades,<sup>36</sup> evidenciam a animalidade epidérmica partilhada pelo homem e o animal. A pele possui uma dinâmica como algo que não seria apenas ativo ou reativo, mas fictício ou falso (*ni actif, ni réactif, mais fictif*), como precisa Gilles Deleuze em *Nietzsche et la Philosophie*.<sup>37</sup> Por isso, a configuração de ausências se articula como um signo motivador na literatura. Seria fictício em um primeiro momento pela sua capacidade plástica, que implica em uma força dupla: pela pressão interna do corpo e pelos contatos externos com o mundo, o que nos levará a um outro momento a ser desenvolvido, que é sua característica *friccional*, de atrito e de contato. Tomando a capacidade plástica a partir de Gilles Deleuze, lemos em *Nietzsche et la philosophie* que essa dinâmica da pele, enfim, da aparência, implica em potências entre o que é ativo e reativo. Assim, nos perguntamos se partir das formas animais podemos identificar essa potência que nos vem desde Nietzsche. O movimento do corpo ativo e reativo nos leva para um modo operatório da animalidade: o estatuto da ficção como um modo de acesso a outras formas, animais, plantas, minerais, fantasmas, autômatos, deuses, demônios e anjos. Essa é uma forma de fazer e partilhar um mundo. Seria então a animalidade uma manifestação exclusivamente animal sobre o humano? Não seria ela uma potência ficcional e poética? Pensando em termos de imagem, não seria esta animalidade uma força plástica, em pontos de precisão, como o fragmento “a pele do coelho sem o coelho dentro” e “Um coelho chora”, de Nuno Ramos, que coincidiriam com a pergunta de Gilles Deleuze sobre o que é ser “ativo”?

<sup>35</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 55. “Mais les différents âges du corps sont autant d'états différents, l'un naissant de l'autre: et le corps n'est le *même* corps que dans la mesure où un *même moi* peut et veut se confondre avec lui, avec ses vicissitudes: la cohésion du corps est celle du moi: il produit ce moi et ainsi sa propre cohésion. Mais pour soi-même ce corps *meurt et renaît* plusieurs fois selon des morts et des renaissances auxquelles le moi prétend survivre dans son illusoire cohésion. Les âges du corps ne sont, en réalité, que *les mouvements impulsionnels* qui le forment et le déforment et tendent ensuite à l'*abandonner*.”

<sup>36</sup> A aproximação de tais plasticidades das animalidades, que estão no interior (em termos de metabolismo e de fisiologia) e no exterior (em relação aos fantasmas), com a produção de signos do corpo humano será feita na última parte desse trabalho. Os aspectos puramente exteriores dos fantasmas merecem uma discussão à parte.

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Puf, 1962.

“O que é ser ativo? Tender à potência.” Apropriar-se, conquistar, subjugar, dominar são as características da força ativa. Apropriar-se quer dizer impor formas, criar formas explorando as circunstâncias. Nietzsche critica Darwin porque este interpreta a evolução, e mesmo o acaso na evolução, de uma maneira inteiramente reativa. Ele admira Lamarck porque Lamarck pressentiu a existência de uma *força plástica* realmente ativa, primeira em relação às adaptações: uma força de metamorfose.<sup>38</sup>

Existe uma *força plástica* que atua no campo dos corpos moldáveis pela morte. Ela sobrevive na exuberância da forma animal como metamorfose. Ao nos aproximarmos da ideia de retorno, aquilo que é “ativo” se tornaria insustentável sem estabelecer uma relação com o que é “reativo”, porque o “reativo” é uma qualidade original da força, mesmo que não possa ser interpretado como tal em relação ao ativo e a partir do ativo.<sup>39</sup> Estando diante de um problema da poética da animalidade, isso nos leva a discuti-la a partir do simulacro.

## 6.2 A animalidade: superfície e simulacro

*Para quem são essas serpentes?*<sup>40</sup>  
Georges Bataille, *L'impossible*

Se a animalidade chega aos limites do simulacro é porque ela participa de uma modernidade crítica. A lógica da pele é reorganizar-se para atualizar o corpo, mas nessa atualização, o tempo sempre deixa seus traços e marcas. A pele pode ser vista como um simulacro que atualiza constantemente os signos de animalidade que guardam um índice de metamorfose nas texturas do corpo. Pierre Klossowski escreveu que o simulacro se afasta da pretensão de fixar o que apresenta de uma experiência, o que implica em uma forma de inclusão de tudo que é contraditório.<sup>41</sup> Enfim, em termos de contradição, tudo aquilo que o

<sup>38</sup> DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, p. 48. “‘qu’est-ce qui est actif? Tendre à la puissance’. S’appropriier, s’emparer, subjuguier, dominer sont les caractères de la force active. S’appropriier veut dire imposer des formes, créer des formes en exploitant les circonstances. Nietzsche critique Darwin, parce que celui-ci interprète l’évolution, et même le hasard dans l’évolution, d’une manière toute réactive. Il admire Lamarck, parce que Lamarck a pressenti l’existence d’une *force plastique* vraiment active, première par rapport aux adaptations: une force vraiment active, première par rapport aux adaptations: une force de métamorphose.”

<sup>39</sup> DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, p. 48.

<sup>40</sup> BATAILLE, *L'impossible*, p. 185. “Pour qui sont ces serpents...?”

<sup>41</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. *La ressemblance*. Marseille: Ryôan-ji, 1984, p. 24. Trata-se de um texto sobre Georges Bataille: “Du simulacre dans la communication de Georges Bataille”, publicado originalmente na revista *Critique*, n. 195-196, de 1963, e republicado em *La ressemblance*, de 1984, livro, aliás, dedicado a uma reflexão mais ampla sobre o simulacro. Neste mesmo ensaio, Klossowski faz um percurso sobre a clássica discussão entre Georges Bataille, Jean Paul Sartre e Jean Hyppolite até chegar em uma noção importante para o

homem tenta expulsar de si, relegando ao animal, está exposto em sua própria pele. Será nessa superfície que encontraremos um momento de exposição daquilo que é negado em função do encontro entre corpo e linguagem.

O animal faz parte do mundo dos acontecimentos que tornam a linguagem possível, pode-se afirmar a partir de uma leitura de *La logique du sens*, de Gilles Deleuze.<sup>42</sup> Derivando para a animalidade, Georges Bataille demonstrou seu caráter poético diante de tudo aquilo que desliza ao incognoscível. Entre ambos, o que resta se inscreve na pele. A superfície ultrapassa a aparência pelas suas dobras, e nisso a pele é a melhor maneira de ler tais desdobramentos, permitindo-nos sair da discussão anatômica entre o dentro e o fora. Por esse viés, a própria noção de *essência* e *aparência* altera-se a partir da *Tiergestalt*, de Portmann, e do *Informe*, de Georges Bataille. A animalidade nos permite acessar a linguagem pelo viés do simulacro porque ela eleva a linguagem à sua mais alta potência ou ao seu deslizamento cognitivo, porque “a linguagem é por si mesma o último duplo que exprime todos os duplos, o mais alto simulacro”,<sup>43</sup> como escreve Gilles Deleuze a partir de Pierre Klossowski.

Diante da ideia de que o simulacro se constrói sobre uma diferença,<sup>44</sup> a animalidade, por sua vez, passa a preencher o espaço das diferenças para se posicionar como simulacro, o que implica inclusive a perda do modelo animal e, por isso, a plasticidade, as formas abjetas, a deformação e a transformação da matéria também passam a ser lidas como parte dos seus signos poéticos. A leitura de *La logique du sens* nos permite posicionar a animalidade como aquilo que o observador não pode dominar em termos de dimensões, profundidades e distâncias, ao que ainda adicionamos, de escala. Gilles Deleuze argumenta que justamente pela razão de que algo escapa ao observador é que “ele experimenta uma impressão de semelhança”. Inscrever a animalidade no simulacro marca a diferença entre as semelhanças, uma vez que a animalidade inclui o que está excluído do mundo animal: isso implica em uma participação em outros mundos pelo simulacro que altera o seu ponto de vista, existindo no simulacro “um devir-louco, um devir ilimitado”.<sup>45</sup>

Ler a animalidade pelo simulacro nos faz chegar aos mínimos detalhes da diferença. De imediato, existe a importância do estudo de Klossowski sobre o eterno retorno

pensamento de Heidegger, “o ser enquanto ser” (*l'être en tant que l'être*), buscado pelo filósofo em Hölderlin, Nietzsche, Rilke. (KLOSSOWSKI, 1984, p. 28).

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*. Paris: 10-18, 1973. p. 249.

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*, p. 329. “Le langage est lui-même le double ultime qui exprime tous le doubles, le plus haut simulacre.”

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*, p. 352.

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*, p. 298. “Un devenir-fou, un devenir illimité.”

nietzschiano, que se conecta com a ligação profunda feita por Gilles Deleuze entre o eterno retorno e o simulacro, pois seria impossível compreender o primeiro sem o segundo.<sup>46</sup> Esse retorno da animalidade também pode ser lido como um retorno à revelia, fora de um eixo ou de um centro, que arma divergências para apresentar a diversidade e a inacessibilidade dos mundos, como o próprio acesso precário ao mundo natural e à vida dos animais: “nada de corpo que seja composto por partes homogêneas; nenhuma grama, nenhum curso de água que não impliquem na diversidade da matéria, uma heterogeneidade de elementos em que cada espécie animal, por sua vez, não atraia o alimento que lhe convém”,<sup>47</sup> escreve Gilles Deleuze sobre o simulacro que permite ler a natureza e o animal como uma potência, lugar em que queremos inscrever a animalidade.

Diante da tarefa da leitura da animalidade como uma potência, a poesia reorganiza seus espaços de plasticidade. Quando Adolf Portmann cita o fragmento das *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, para afirmar que o belo é o começo do terrível, ele provavelmente não despreza o aspecto metamórfico das aparências e sua ligação íntima com o interior do corpo. Quanto à ligação do aspecto filológico ao fisiológico, situamos o *animal* (separado do humano) como uma invenção da era cristã, o que cria todo o sentido quando pensamos que, ao longo da história das imagens e de diversas passagens de textos, a animalidade se sustentou na associação a um baixo materialismo – nos termos de Bataille – e, enfim, às imagens animalizadas do inferno, como ocorre em algumas imagens de *Les larmes d'Éros*. Nesse período, o animal partilhava do estatuto de criatura, como o homem. A animalidade afirma-se como um signo de separação entre ambos. Paradoxalmente, no entanto, o animal é inicialmente uma criatura por um viés sacrificial:<sup>48</sup>

No momento que emerge o cristianismo, na filiação de um judaísmo sacrificial, os animais eram vistos por sua vez no estatuto de criaturas, um igual do homem, e desvalorizados pelo fato da ausência de alma que lhes era imputada. No quadro de uma ontologia descontinuista que repousa sobre a tripartição metafísica matéria/vida/espiritualidade, o animal se vê situado ao lado do vivente desprovido de alma/espírito. A este respeito, foi Santo Agostinho quem logo sistematizou tal posição filosófica: recusando-lhes todo o princípio espiritual, dando-lhes o princípio vital (anima, *psukhê* grega), quer dizer, a motricidade. No entanto, ele reserva tanto o *animus* (a alma que conhece) quanto o *pneuma* (sopro no sentido do espírito) apenas aos seres humanos.

<sup>46</sup> DELEUZE, *La logique du sens*, p. 360.

<sup>47</sup> DELEUZE, *La logique du sens*, p. 308. “Pas de corps qui soit composé de parties homogènes; pas une herbe ni un cours d'eau qui n'impliquent une diversité de matière, une hétérogénéité d'éléments, où chaque espèce animale, à son tour, ne puise la nourriture qui lui convient.”

<sup>48</sup> Esta relação cristã com o animal torna-se um ponto fundamental para a compreensão da relação de Georges Bataille com a animalidade.



Uma vez que a série animal/vida/vivente é constituída, os cartesianos terão um belo jogo no século XVII, a partir daqui, que eles sejam “por” (Gassendi, La Fontaine, Leibnitz) ou “contra” o animal (o próprio Descartes, La Mettrie etc.), definido em relação ao polo do espírito e da racionalidade. O debate mecanismo/vitalismo (os animais têm uma alma?) tem sua fonte no augustinismo que liga animal e *anima* e desliga animal e *animus*, endossando por muito tempo um corte entre o vivente e o espiritual.<sup>49</sup>

A passagem do filológico ao fisiológico tem um percurso na formação do pensamento ocidental. O aspecto fisiológico da animalidade explorado nessa animalização abrange as formas de se alimentar o *modus operandi* de política. Fisiologicamente e fantasmaticamente, o animal é um modo de expressão para o homem, sendo uma das formas que ele possui para entrar e sair de sua humanidade. Ousamos dizer que, na ausência de uma relação homem-animal, o primeiro teria uma linguagem mais restrita e limitada, assim como seus gestos e expressões. Os animais contribuem para a ampliação desses elementos, bem como do seu nível perceptivo. Assim, fazemos eco ao que afirmou Paul Shepard, em *The others*: “a mente humana é o resultado de uma longa série de interações com outros animais.”<sup>50</sup> Essas interações atravessam o espírito humano, que passa pela sacralização do animal até sua domesticação. Por isso, o animal é o eterno retorno do homem, é sua *origem e seu salto* (para nos aproximarmos da operação crítica de Walter Benjamin).<sup>51</sup> Mesmo com uma forte presença da questão da linguagem, existe uma dialética entre o homem e o animal cuja visibilidade é manifesta na produção de imagens e no desenvolvimento de objetos.

---

<sup>49</sup> DEPRAZ, Animal, p. 104. “Au moment de l’émergence du christianisme, dans la filiation d’un judaïsme sacrificiel, les animaux se voient tout à la fois dotés du statut de créature, à l’égal de l’homme, et dévalorisés du fait de l’absence d’âme qui leur est imputée. Dans le cadre d’une ontologie discontinuiste qui repose sur la tripartition métaphysique matière/vie/spiritualité, l’animal se voit situé du côté du vivant dépourvu d’âme/esprit. À cet égard, c’est saint Augustin qui systématise le plus tôt une telle position philosophique: leur refusant tout principe spirituel, il leur accorde bien le principe vital (l’*anima*, la *psukhê* grecque), à savoir la motricité. Il réserve cependant l’*animus* (l’âme qui connaît) ainsi que le *pneuma* (souffle au sens d’esprit) aux seuls êtres humains. La série animal/vie/vivant est constitué, et les cartésiens auront beau jeu au XVIIe siècle, à partir de là, qu’ils soient ‘pour’ (Gassendi, La Fontaine, Leibnitz) ou ‘contre’ l’animal (Descartes lui-même, La Mettrie, etc.), de le définir par rapport au pôle de l’esprit et de la rationalité. Le débat mécanisme/vitalisme (les animaux ont-ils une âme?) prend ainsi sa source dans l’augustinisme, qui lie animal et *anima*, et délie animal et *animus*, entérinant pour longtemps une coupure entre le vivant et le spirituel.”

<sup>50</sup> SHEPARD, Paul. *The Others. How Animals Made Us Human*. Washington, D.C.: Island Press/Shearwater Books, 1996. p. 15. “The human mind is the result of a long series of interactions with other animals.”

<sup>51</sup> Diante de tal operação crítica, a escala material do animal como texto ou obra de arte e seu conflito entre espécie e indivíduo, que acontece intermediado pelo humano, deve levar em consideração os aspectos materiais da presença animal. Em torno da breve citação de Walter Benjamin chegamos ao seu “Prólogo epistemológico-crítico”, onde a relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*) (BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 15). Sem dúvida, não se trata de apreender uma verdade animal senão como estratégia de elaboração ficcional para o *débordement* do humano. Assim, com Benjamin, pensar o conteúdo animal não seria tematizá-lo, mas valer-se da materialidade de suas texturas para acessar essa verdade ficcional da animalidade.

O argumento que define metafisicamente o homem como um *animal* racional não é mais o único fundamento (*zôon logon ekhôn, animal rationale*), como nos lembra Philippe Lacoue-Labarthe.<sup>52</sup> Além disso, o animal que ronda o homem faz parte do seu conjunto de gestos, dentre os quais estão as manifestações da linguagem. Em todo o seu conjunto de superfícies, o animal assume a forma de um dispositivo que povoa as formas de habitar do humano, desde uma moeda banal até as texturas simuladas em tecidos e roupas. Foi na simples efigie de uma moeda gaulesa, ponto de partida de Georges Bataille, que a questão da animalidade se despiu de metáforas de sistemas econômicos,<sup>53</sup> no sentido mais restrito que a economia pode ter – afinal, a animalidade é um tipo de economia discutida juntamente com a noção de dispêndio. Michel Foucault, por exemplo, que prefaciou o primeiro volume das obras completas de Bataille, possivelmente levantou todas as consequências em torno da biopolítica a partir de uma noção de animalidade, com um viés voltado para o gasto e o excesso, formuladas do seguinte modo: “o século XX terá, sem dúvida, descoberto as categorias análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão: a forma estranha e irreduzível desses gestos sem retorno que se consumam e consomem.”<sup>54</sup> Em *Le courage de la vérité*, Michel Foucault enfatiza que para os cínicos a animalidade era um exercício de si mesmo, enquanto para os outros tal exercício era visto como um escândalo.<sup>55</sup> A animalidade se consoma, e consome de outro modo o excesso: pelo escândalo. A passagem específica de *Le courage de la vérité* está na aula de 14 de março de 1984:

---

<sup>52</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La réponse d’Ulysse*. Paris: Lignes, 2012. p. 16.

<sup>53</sup> Quanto à questão do lobo, ver DERRIDA, Jacques. *La bête et le souverain I*. Paris: Galilée, 2012. E, em Bataille, “Le cheval académique”: “nada na história do reino animal, simples sucessão de metamorfoses desconcertantes, nada faz aparentemente lembrar as decisões características da história humana, as transformações da filosofia, das ciências, das condições econômicas, as revoluções políticas ou religiosas, os períodos de violência e aberração” (BATAILLE, Georges. *Le cheval académique*. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Les Cahiers de Grand Hiva/Bibliothèque du Musée de l’Homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991, p. 27.). “rien dans l’histoire du règne animal, simple succession de métamorphoses cofondantes, ne rappelle les déterminations caractéristiques de l’histoire humaine, les transformations de la philosophie, des sciences, des conditions économiques, les révolutions politiques ou religieuses, les périodes de violence et d’aberration.”

<sup>54</sup> FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 44. Na apresentação das obras completas de Bataille, Foucault escreve: “nós devemos à Bataille grande parte do momento em que estamos; mas o que resta a fazer, a pensar e a dizer, isso sem dúvida ainda lhe é dado e o será por muito tempo. Sua obra crescerá. Pelo menos, é preciso que ela esteja aqui, reunida, ela que a ocasião, o risco, o caminho, a necessidade, o puro dispêndio dispersou e tornou de acesso difícil” (FOUCAULT, Michel. *Présentation*. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 5). “Nous devons à Bataille une grande part du moment où nous sommes; mais ce qui reste à faire, à penser et à dire, cela sans doute lui est dû encore, et le sera longtemps. Son œuvre grandira. Du moins, faut-il qu’elle soit là, rassemblé, elle que l’occasion, le risque, l’aléa, la nécessité, la pure dépense aussi ont dispersée et rendue aujourd’hui si difficile d’accès.”

<sup>55</sup> FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*. Le gouvernement de soi et des autres II. Paris: Seuil/Gallimard, 2009. p. 245.

Para não ser inferior ao animal, é preciso ser capaz de assumir esta animalidade, como forma reduzida, mas prescritiva da vida. A animalidade não é um dado, é um dever. Ou, mais precisamente, é um dado, é aquilo que nos é ofertado diretamente pela natureza, mas é, ao mesmo tempo, um desafio que é preciso construir perpetuamente (*perpétuellement relever*). Esta animalidade, que é o modelo material da existência, que também é seu modelo moral, constitui na vida cínica um tipo de desafio permanente. A animalidade é uma maneira de ser em relação a si mesmo, maneira de ser que deve tomar forma de uma prova perpétua. A animalidade é um exercício. É uma tarefa para si próprio e é ao mesmo tempo um escândalo para os outros. Assumir, diante dos outros, o escândalo de uma animalidade que é uma tarefa para si, é o que acompanha o princípio da vida direita (*vie droite*) segundo os cínicos, desde que ela esteja indexada sobre a natureza tornando a forma real, material, a própria existência concreta. O *bios philosophikos* como vida direita (*vie droite*) é a animalidade do ser humano elevada ao desafio, praticada como um exercício e jogada na face dos outros como um escândalo.<sup>56</sup>

A ligação entre Foucault e Bataille pode acontecer por um cinismo herdado dessa “escola”, pois, como escreveu Jean-François Louette em *Chiens de plume*, mais precisamente em “Rage e ratage chez Bataille”, entre 1923 e 1928 Bataille estava ligado valorosamente a uma espécie de cinismo alegre (*cynisme joyeux*) que eclodia na animalidade, na dissonância e na discordância.<sup>57</sup> Para tornar essa reflexão ainda mais evidente, tomamos um breve ensaio que Foucault publicou no ano anterior, em fevereiro de 1983, na revista *Corps Écrit*, intitulado “A escrita de si”, em que ele cita Sêneca: “o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um corpo”, enfim, a “escrita transforma a coisa vista ou ouvida *em forças e em sangue*”.<sup>58</sup> Ao que podemos acrescentar, com Bataille, em sua prática escatológica da escritura, em urina, em esperma,<sup>59</sup> e com Nuno Ramos, em catarros, em bosta,<sup>60</sup> mas também em matéria orgânica, em lama, em breu, em vaselina.<sup>61</sup>

<sup>56</sup> FOUCAULT, *Le courage de la vérité*, p. 245. “Pour n’être pas inférieur à l’animal, il faut être capable d’assumer cette animalité, comme forme réduite mais prescriptive de la vie. L’animalité, ce n’est pas une donnée, c’est un devoir. Ou plutôt, c’est une donnée, c’est ce qui nous est offert directement par la nature, mais c’est en même temps un défi qu’il faut perpétuellement relever. Cette animalité, qui est le modèle matériel de l’existence, qui est aussi son modèle moral, constitue, dans la vie cynique, une sorte de défi permanent. L’animalité est une manière d’être à l’égard de soi-même, manière d’être qui doit prendre la forme d’une perpétuelle épreuve. L’animalité, c’est un exercice. C’est une tâche pour soi-même, et c’est en même temps un scandale pour les autres. Assumer, devant les autres, le scandale d’une animalité qui est une tâche pour soi-même, c’est à cela que mène le principe de la vie droite selon les cyniques, dès lors qu’elle est indexée sur la nature, et dès lors que ce principe d’une vie droite indexée sur la nature devient la forme réelle, matérielle, concrète de l’existence elle-même. Le bios philosophikos comme vie droite, c’est l’animalité de l’être humain relevée comme un défi, pratiquée comme un exercice, et jetée à la face des autres comme un scandale.”

<sup>57</sup> LOUETTE, Jean-François. *Chiens de plume*. Du cynisme dans la littérature française du XXe siècle. Suisse: Editions la Baconnière, 2011. p. 77.

<sup>58</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2006. p. 143.

<sup>59</sup> BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>60</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

<sup>61</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

Georges Bataille se atém à natureza plástica de um cavalo esculpido em uma moeda gaulesa. Como ele descreve no artigo “O cavalo acadêmico”, esse tipo de povo “bárbaro” não compôs o cavalo de modo inábil ou extravagante, pois “os contrassensos dos povos bárbaros estão em contradição com as arrogâncias científicas, os pesadelos com os traçados geométricos, os cavalos-monstros imaginados na Gália com o cavalo acadêmico.”<sup>62</sup> Assim, o que interessa neste momento é a presença do animal nessa moeda gaulesa descrita por Bataille em “O cavalo acadêmico”, cujo fim monetário é uma forma de estabelecer equivalências em meio a trocas de energia, onde o animal esculpido na superfície da moeda prova justamente o contrário: as trocas de energia não são equivalentes. Uma parte sempre gasta mais, uma parte sempre é maldita.<sup>63</sup>

A partir de Bataille retomamos criticamente a produção de excesso, de ornamento e de aparência.<sup>64</sup> Dependendo da produção dos desvios, o pensamento ainda cria condições de descontinuidade, seja quando se fala sem saber em qual língua se fala ou de qual retórica devemos nos servir, como escreveu Maurice Blanchot em “La pensée et l'exigence de discontinuité”.<sup>65</sup> Estamos diante de um exercício de aproximação do incognoscível, ao qual deslizamos e sucumbimos, além de em um passeio por mundos desconhecidos, como propõe Jakob von Uexküll.<sup>66</sup> Em ambos os pontos, as condições de aparição do animal são fundamentais para uma forma de conhecimento formada pelo exterior. Uexküll ficou mais

<sup>62</sup> BATAILLE, Le Cheval académique, 1994, p. 26. “Les absurdités des peuples barbares sont en contradiction avec les arrogances scientifiques, les cauchemars avec les tracés géométriques, les chevaux-monstres imaginés en Gaule avec le cheval académique.”

<sup>63</sup> “Aparentemente, nada na história do reino animal, simples sucessão de metamorfoses confusas, lembra as determinações características da história humana, as transformações da filosofia, das ciências, das condições econômicas, as revoluções políticas ou religiosas, os períodos de violência e de aberração... Além disso, essas mudanças históricas ampliam, em primeiro lugar, a liberdade atribuída convencionalmente ao homem, o único animal ao qual se consente desvios na conduta ou no pensamento” (BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 159). “En apparence, rien dans l'histoire du règne animal, simple succession de métamorphoses confondantes, ne rappelle les déterminations caractéristiques de l'histoire humaine, les transformations de la philosophie, des sciences, des conditions économiques, les révolutions politiques ou religieuses, les périodes de violence et d'aberration... D'ailleurs, ces changements historiques relèvent en premier lieu de la liberté attribuée conventionnellement à l'homme, seul animal auquel on consente des écarts dans la conduite ou dans la pensée.”

<sup>64</sup> Como está anotado em *La part maudite*: “de todos os seres vivos “o homem é o mais apto a consumir intensamente, luxuriosamente, o excedente de energia que a pressão da vida propõe aos fervores conforme a origem solar de seu movimento” (BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 43). “L'homme est de tous les êtres vivants le plus apte à consumer intensément, luxueusement, l'excédent d'énergie que la pression de la vie propose à des embrasements conformes à l'origine solaire de son mouvement.”

<sup>65</sup> Podemos tomar o pensamento no sentido utilizado por Maurice Blanchot: “‘pensar’ aqui equivale a falar sem saber em qual língua falamos, muito menos de qual retórica servimo-nos, sem mesmo pressentir a significação que a forma dessa linguagem e dessa retórica substitua aquela que o ‘pensamento’ queria decidir” (BLANCHOT, Maurice. *La pensée et l'exigence de discontinuité*. In: *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1995. p. 1). “‘Penser’ ici équivaut à parler sans savoir dans quelle langue on parle ni de quelle rhétorique on se sert, sans pressentir même la signification que la forme de ce langage et de cette rhétorique substitue à celle dont la ‘pensée’ voudrait décider.” Blanchot encontra em Aristóteles a fonte da linguagem da continuidade como a linguagem oficial da filosofia.

<sup>66</sup> UEXKÜLL, *Milieu animal, milieu humain*, p. 25.

conhecido no campo filosófico em momentos distintos na história da filosofia, mais precisamente na Filosofia Continental, a partir de Martin Heidegger (cuja tese originária afirma que o animal é “pobre de mundo”), e posteriormente foi retomado por Gilles Deleuze (que toma o momento do estímulo que o carrapato recebe, seja via ácido bórico ou pelo calor, que faz com que ele seja atraído pelo organismo hospedeiro).<sup>67</sup>

Essa discussão aponta aspectos da migração de conceitos em torno do animal e do vivente, observando a animalidade como um simulacro, investindo em uma tentativa de se ater às suas camadas, sua exterioridade, sua presença na pele diante do seu valor operatório e crítico de leitura. Em *Nietzsche et le cercle vicieux*, de Pierre Klossowski, lemos que “todo vivente interpreta segundo um código de signos, respondendo às variações de estados *excitados* e *excitáveis*. Daqui as *imagens*: representação, seja disso que aconteceu, seja disso que poderia ter acontecido – logo, um *fantasma*”.<sup>68</sup> Entre os aspectos fisiológicos e fantasmáticos, o movimento epistemológico do animal para o pensamento humano permite a dinâmica de uma inclusão e exclusão. Neste momento seria impraticável demarcar fronteiras de um e de outro, onde termina o aspecto puramente fisiológico, sem o contágio do inconsciente, ou onde inicia-se o assombro, a presença do animal como um fantasma, a animalidade como uma forma de atuação desse fantasma sobre a pele humana. Inclusão pela linguagem e exclusão da linguagem para elaborar sua autodefinição. Em outro ensaio, “Du simulacre dans la communication de Georges Bataille”, Klossowski aborda o motivo do eterno retorno para falar da impotência como um simulacro:

E ainda assim, semelhante a uma confissão de impotência (que é um simulacro) que dá ao movimento desta pesquisa todo o seu impulso e a mantém em um estado de vertigem irremediável: nem progressão, nem retorno à si, mas por sua vez desce e sobe tal como uma espiral sem começo e nem fim.<sup>69</sup>

Existe um movimento de impotência diante dos animais. Ela é um ponto de flexão entre o entre o “eterno retorno” e a “parte maldita”. Ao mesmo tempo que a linguagem atinge o mais alto nível do simulacro, ela também é flexão. Gilles Deleuze escreve a partir de

<sup>67</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. “A” de animal. *Revista Polichinello*, Belém, n. 14, ago. 2013, p. 17. (Literatura Selvagem)

<sup>68</sup> KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 77. “Tout vivant interprète un code de signes, répondant à des variations d’états *excités* ou *excitables*. De là les images: représentation, soit de *ce qui a eu lieu*, soit de *ce qui pourrait avoir lieu* – donc un *phantasme*.”

<sup>69</sup> KLOSSOWSKI, *Du simulacre dans la communication de Georges Bataille*, 1984, p. 32-33. “Et tout de même c’est encore pareil avec d’impuissance (qui en est un de simulacre) qui rend au mouvement de cette recherche tout son ressort et la maintient dans un état de vertige irrémédiable: ni progression ni retour sur soi, mais à la fois descente et montée à l’instar d’une spirale sans commencement ni fin.”

Klossowski que “se a linguagem imita os corpos, não é por onomatopeia, mas pela flexão”, na qual “o corpo é linguagem porque ele é essencialmente *flexão*.”<sup>70</sup> A flexão, ao tomar os movimentos do corpo, retoma o étimo para pensar o animal, *anima*, isto é, o vivente dotado de movimento que pode ser especificado aqui em dobras, divisões, oposições a si-mesmo, reflexões de si.<sup>71</sup> Esses movimentos assumem uma vertigem irremediável, são desprovidos de progressão, jogam com idas e vindas, sendo espiralados, como lemos a partir de Klossowski. Esses movimentos descritos ocupam inclusive espaços imperceptíveis e uma passagem capaz de escapar de grandes sistemas de classificação, a qual mantém o mundo em reinos, animal, vegetal, mineral. Quanto aos viventes, esse limite se apresenta em estruturas primárias de vida, entre organismos que partilham do estatuto dos reinos, muito próximo dos corais, dos pólipos ou ainda dos azotes. Problematizar a relação entre os reinos animal e vegetal pode ser, inclusive, um exercício ficcional, uma vez que os *animais* ocupam um lugar importante em relação ao “fantástico” na literatura.

Por esse viés, os animais, pelas vias do escritor argentino Jorge Luis Borges, mais precisamente pelo seu *Manual de zoologia fantástica*,<sup>72</sup> atuam, inclusive, como uma forma cognitiva (unem de modo mais intenso que outros), estabelecendo-se como um modo de conhecimento. Expandindo esse conceito, ele pode ser até mesmo uma tentativa de religar-se com o mundo, integrando, assim, suas peles visíveis e invisíveis, estabelecendo laços e conexões até então perdidos entre os reinos animal, vegetal, assumindo as distintas temporalidades que o animal ocupa desde os bestiários antigos e da Idade Média, passando por suas manifestações no imaginário das colonizações. Por isso, esse movimento de olhar para os animais não é apenas nostálgico, como aparentam os textos sobre as cavernas de Lascaux e Altamira escritos por Georges Bataille, mas é constantemente atualizado pelas obras artísticas, literárias e filosóficas para onde movemos as reflexões de Bataille, sendo ainda fruto de uma exigência política sobre as contínuas redefinições do vivente. Ele faz parte do alargamento de suas fronteiras, em que toda a história do pensamento possui diversas concepções estéticas e teóricas em torno dos limites do humano, sobretudo diante das distintas aberturas do corpo e de suas flexões (de linguagem): a abertura do animal divino, como afirmou Nicolaes Tulp, a propósito do homem ou do animal ordinário e profanável que pode ser reduzido a uma carcaça.

<sup>70</sup> DELEUZE, *La logique du sens*, p. 331. “Si le langage imite les corps, ce n’est pas par l’onomatopée, mais par flexion.”

<sup>71</sup> DELEUZE, *La logique du sens*, p. 385-386. adaptado: “dédoublée, scindée, opposée à soi, reflétée sur soi.”

<sup>72</sup> Ver nosso estudo: OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Manuais de zoologia: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

## **7. TERCEIRO GIRO: NA PELE DE UM CACHORRO MORTO**

### 7.1 Poesia (*pausa*), entre nós dois

Pausa, abertura: Nuno Ramos evoca a poesia que existe entre ele e um cachorro morto, pois há uma fenda na linguagem aberta pela relação que ambos estabelecem. Semelhante à disposição das imagens de *Junco*, a poesia é o que surge entre os dois corpos, isto é, um terceiro corpo que existe de modo a evidenciar os detalhes do corpo do narrador, a fenda que existe entre ele e o cachorro morto e a matéria que lhes circunda: “Poesia (*pausa*), entre nós dois. Entre nós dois meu anjo, meu nojo, minhas mãos suadas e uma fenda. Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro nasce deles, entre eles, feito de. (*Pausa*) Vento, mau-cheiro, delícia; sabão, carranca, monotonia.”<sup>1</sup>

Se a poesia os aproxima, os toca como um corpo estranho, o toque e o contato do artista com um cachorro morto têm um efeito de distanciamento. Mesmo com o toque e com a voz existe um “um quilômetro parado entre nós.”<sup>2</sup> O artista se depara com a carcaça do animal, e seu olhar, ao entrar em choque com essa situação, também envolve seu corpo com tudo aquilo que ele chama de terceiro corpo, compreendendo o mau-cheiro e a possibilidade de aquele animal morto converter-se em um banal produto de limpeza, retornando para nossa higiene. Assim, após cumprir uma série de protocolos, envolvendo embalagens dispostas em prateleiras como mercadorias (alimentação, higiene, limpeza, construção), cuja descrição nos leva até *O globo da morte de tudo*, de 2012, ele abandona a lembrança dos nomes e dos lugares onde esteve antes do encontro com o cachorro morto. Ele chega trazendo no bolso “um pequeno pedaço do sabonete gigantesco” em que esse cachorro morto se transformará devido a uma intervenção química: a partir das reações da soda cáustica ou do hidróxido de sódio, uma carcaça é capaz de se transformar em uma “grande massa perfumada.”<sup>3</sup>

O cachorro morto da narrativa é uma imagem que permanece no olhar que o narrador projeta. A imagem, nesse caso, é uma “matilha aprisionada” ao mesmo tempo em que existe uma tentativa para que ela se converta em corpo no seguinte imperativo formulado: “vire corpo, imagem.”<sup>4</sup> Virar corpo, nesse sentido, pode ser tornar-se casca, derme, pelo, baba, plástico. Tornar-se corpo seria adquirir superfícies, ser matéria amorfa (baba), ter uma plasticidade (plástico). Fazer com que a imagem vire corpo, esse pode ser um dos propósitos de *Monólogo para um cachorro morto* e de *Junco*, pois Nuno Ramos cria um lugar no qual a

<sup>1</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. Projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007, p. 359.

<sup>2</sup> RAMOS, *Ensaio geral*, p. 360.

<sup>3</sup> RAMOS, *Ensaio geral*, p. 361.

<sup>4</sup> RAMOS, *Ensaio geral*, p. 360.



matéria e o sentido se reorganizam no texto e no espaço instalativo por uma operação de montagem. Trata-se de uma montagem que evidencia as ligações entre a matéria e o sentido, enfim, uma cópula, tal como foi descrita por Georges Bataille em *L'anus solaire*.<sup>5</sup>

Uma cópula entre o artista e um cachorro morto, entre um tronco e um cachorro morto e entre uma carcaça e um sabonete. Essa *cópula*, seguindo tal caminho, termina na paródia anunciada por Georges Bataille, em que uma coisa é paródia da outra,<sup>6</sup> inclusive a própria disposição das mercadorias, ramificadas em alimentação, higiene, limpeza, construção. Assim, é a partir de Nuno Ramos que afirmamos que um sabonete é a paródia de um cachorro. Nessa paródia evidente, existe uma troca de papéis, a qual acontece no monólogo no momento em que ele cogita a possibilidade de incinerar o corpo do cachorro, colhendo em seguida suas cinzas para lançá-las pela janela do carro. Esse é o desenlace para outra paródia. No entanto, o narrador-artista se coloca no lugar do animal morto, perguntando ao cachorro se ele faria o mesmo, concluindo com uma pergunta em torno do nome: “E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles? Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro?”<sup>7</sup>

Com a cópula chegamos a uma irredutibilidade da paródia: o nome. Como consta na Regra XIX de “Regras para a direção do corpo”, existe um corpo mínimo do qual ninguém se livra, isto é, o nome: “Há um corpo na laje onde escreveram o nome do morto. Há um corpo na laje onde escreveram o nome do morto. Há um corpo no nome do morto – escrito ou pronunciado. Ninguém se livra desse corpo mínimo.”<sup>8</sup> Em *Monólogo para um cachorro morto*, seria essa a última tentativa de livrar-se desse corpo mínimo, o nome próprio? Ao trocar de lugar com o animal, abandonar o nome próprio, adotando um nome impróprio, ao serem incinerados em uma terraplenagem, não se sabe ao certo se eles conseguem se livrar do corpo mínimo.

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *L'anus solaire*. Paris: Lignes, 2011.

<sup>6</sup> Retomando a citação: “Está claro que o mundo é puramente paródico, quer dizer, que cada coisa que olhamos é a paródia de uma outra ou ainda a mesma coisa sob uma forma decepcionante” (BATAILLE, *L'anus solaire*, p. 9). “Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante.” Quanto à cópula, *L'anus solaire* valoriza o movimento circular da terra, a circulação das frases e também do coito, cujo movimento faz com que a terra gire e isso gera um movimento contínuo entre ambos (o movimento rotativo e o movimento sexual): “É assim que percebemos que a terra girando faz com que os homens e os animais copulem e (como o que resulta bem como a causa que provoca) que os animais e os homens copulando fazem a terra girar” (BATAILLE, *L'anus solaire*, p. 12). “C'est ainsi qu'on s'aperçoit que la terre en tournant fait coïter les animaux et les hommes et (comme ce qui résulte est aussi bien la cause que ce qui provoque) que les animaux et les hommes font tourner la terre en coïtant.” Essa passagem de Georges Bataille clarifica a passagem desse texto de Nuno Ramos para uma obra que esteve montada na mesma exposição que *Monólogo para um cachorro morto*. A obra se chama *Verme*, de 2010.

<sup>7</sup> RAMOS, *Ensaio geral*, p. 362.

<sup>8</sup> RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010. p. 91.

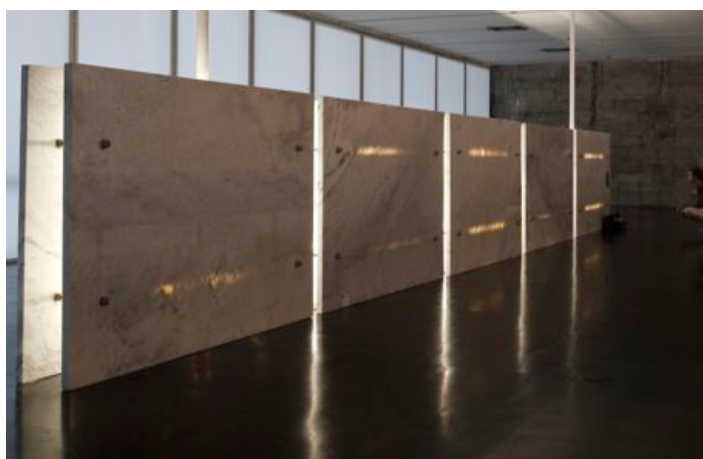
A instalação de Nuno Ramos, além do texto e do vídeo, possui uma construção escultórica que consiste em “cavar” o texto, isto é, deixá-lo em baixo relevo, em duas placas de mármore branco, uma diante da outra. O texto permanece visível, mas não legível, pois ele está impresso na parte interna das placas, que têm uma distância de 25 centímetros. No canto de uma das partes externas dos blocos-páginas está o vídeo. A instalação em mármore ganha ares de túmulo para uma carcaça que, no exterior, está em um vídeo, enquanto o texto segue visível, pouco legível na sua extensão e iluminado.

Figura 17 - *Monólogo para um cachorro morto* (detalhe), de Nuno Ramos



Fonte: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Figura 18 - *Monólogo para um cachorro morto*, de Nuno Ramos



Fonte: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

## 7.2 O verme, o anjo, o tronco: traços do apodrecimento

Para a exposição *Fruto estranho*, de 2010, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Nuno Ramos montou, além de *Monólogo para um cachorro morto* e da própria obra homônima,<sup>9</sup> outra que se chama *Verme*. A obra consiste em duas esferas de areia prensada com um diâmetro de 340 cm, além de um vídeo projetado em seu interior. No vídeo acontece a leitura do texto do artista, que tem uma paginação que torna o poema parecido com uma partitura. O poema começa com um momento epifânico, certamente herdado da *vanitas* do século XVII: “Eis/ a/ visão/ do/ verme: ninguém/ será/ obrigado/ a/ ficar/ sentado/ aqui/ ou/ a/ declarar/ seu/ nome/ origem/ ou/ intenção/ preferência/ sexual/ ou/ política/ ninguém/ essa/ é/ a/ vontade/ do/ verme.”<sup>10</sup>

Nuno Ramos inscreve o verme no papel de anjo. E apenas com as palavras “anjo” e “verme”, ele também disporá o anjo no papel de verme. Ambos estão intimamente ligados pela fina película do real que é o mundo: “o/ mundo/ enfim/ inteiro/ banal/ cada/ detalhe/ real/ real/ espalhado/ por/ tudo/ como/ uma/ pele/ minuciosamente/ camuflada/ disfarçada/ de/ epifania/ da/ matéria/ ou/ sintoma/ de/ época/ ou/ momento/ histórico.”<sup>11</sup> Nesse fragmento, contempla-se o encontro do verme com o anjo que será articulado posteriormente na disposição do vocábulos “verme” e “anjo” em uma série de pinturas da mesma época, intitulada *Verme Anjo*, cuja acepção semântica propõe um movimento de rotação entre os dois vocábulos, os quais participam do que Georges Bataille chamou, em *L’anus solaire*, de “grande coito”.<sup>12</sup> O “real” está espalhado como uma “pele”, disfarçada de epifania da matéria ou sintoma de época ou momento histórico. Podemos falar de uma “epifania da matéria” na obra de Nuno Ramos na medida em que todo o material convocado pelo artista nas instalações, na pintura, nas esculturas ganha outro corpo em seu texto literário. Nesse sentido, o cachorro morto é um momento epifânico em que o artista, sem tomar completamente o papel de um xamã, se aproxima do mundo da matéria e da morte, lê as superfícies da matéria morta. Ele lê o que não foi escrito, frequentando como leitor um mundo anterior ainda não formulado em linguagem que, apesar de tudo, tenta criar um vocabulário com a matéria em transformação. Isso é o que poderíamos chamar de uma articulação da animalidade do corpo

<sup>9</sup> O material utilizado nessa obra consiste em árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica.

<sup>10</sup> RAMOS, Nuno. *Verme*. 2010, p. 5. Documento disponível no site do artista: <http://www.nunoramos.com.br/portu/arquivos/Verme.pdf>, último acesso em 6 ago. 2013.

<sup>11</sup> RAMOS, *Verme*, p. 5.

<sup>12</sup> BATAILLE, *L’anus solaire*, p. 17.

para a matéria, fazendo da superfície desta última um modo de pôr o corpo à prova da literatura.

Por um momento, temos um corpo que foi ultrapassado por seu próprio metabolismo, com uma insuficiência diante da linguagem que o sustenta precariamente, porque existe um movimento contínuo da matéria. O artista lê o problema da matéria e da linguagem no “coito” de ambos, na rotação do planeta, na organização solar<sup>13</sup> em que as leis – Nuno Ramos se vale mesmo de palavras retiradas da Constituição Brasileira – estão sob o julgo da *Vanitas*, na epifania do verme. Além disso, o verme e o anjo produzem movimentos aparentemente contraditórios, nos quais o verme está ligado diretamente à abjeção enquanto que o anjo liga-se à redenção. Georges Bataille escreveu, em *Le coupable*, que o anjo era “um movimento dos mundos”;<sup>14</sup> o que podemos acrescentar, no entanto, é que em outra escala, na obra *Verme*, de Nuno Ramos, o verme é um movimento dos mundos. Ambos, o anjo e o verme, produzem rotações para um princípio da economia geral que não exclui as energias corporais e sua estrutura.

Observando em detalhe a estrutura da pele, observamos que o próprio pelo que a recobre, por exemplo, existe como um problema filosófico desde Platão, como se pode ler em *De immundo*, de Jean Clair. A leitura que Jean Clair faz de *Parmênides* ressalta os aspectos do hirsuto e do sujo, onde, além da lama e do escarro, está o pelo, que além de não ter forma, não apresenta uma forma separada capaz de representá-lo.<sup>15</sup> Sem se ater a um percurso diacrônico da filosofia, Jean Clair lê em Platão um aspecto da pele em relação à morte, pois o que o crítico acrescenta é que existe uma categoria da pornografia contemporânea, sob a rubrica “hard crad”, em que o escarro, a sujeira, os dejetos, a lama integram cenas e descrições do sexo, seja na literatura, no cinema ou em objetos de *sex-shops*. Enfim tudo o que conduz o homem em direção a uma ideia de decomposição, de podridão, do que pulula e se assemelha ao movimento dos vermes.<sup>16</sup>

No fim das contas, torna-se surpreendente que em *Verme*, de Nuno Ramos, após a leitura do texto homônimo, exista um filme pornô. Se existe uma menção à *vanitas* em *Verme*, é porque ao longo da precária existência física existiam imagens que antecediam as representações do corpo nos atlas anatômicos que lembravam a existência da morte. Em *Les*

<sup>13</sup> Existe uma economia solar na obra de Nuno Ramos. Essa economia está ligada aos seus desenhos, guaches, pinturas e diálogo com a gravura. Os títulos de boa parte dessa produção são os seguintes: *Para Goeldi* 1 e 2, 1997 e 1998 (na primeira série existem algumas pinturas em que se pode ler “sol apodrecido”); *Sol*, 2001; *Luz Negra*, 2002; *Platão e Platão com sol*, 2009.

<sup>14</sup> A discussão sobre o anjo e sua relação com a animalidade foi desenvolvida, nesta tese, na seção 3.3, “A distância da redenção: o animal na pele do anjo”.

<sup>15</sup> CLAIR, Jean. *De Immundo*. Apophtatisme et apocatastase dans l’art d’aujourd’hui. Paris: Galilée, 2004. p. 13.

<sup>16</sup> CLAIR, *De Immundo*, p. 14.

*larmes d'Éros*, de Georges Bataille, por exemplo, nos deparamos com duas *vanitas* de Hans Baldung Grien, do século XVI, em que o corpo em decomposição envolve mulheres que se contemplam no espelho.<sup>17</sup> Eis a *vanitas* que incita, pelo viés do poema, que o autor elabore uma forte metonímia a partir de uma forma de vida extremamente elementar: “enfia/ até/ o/ fim/ é/ isso/ o/ que/ o/ verme/ que/ até/ o/ cabo/ de/ uma/ vez/ e/ inteiro/ é/ isso/ o/ que/ o/ verme/ pede/ agora/ nesse/ exato/ momento/ penetração”.<sup>18</sup> Termos como “cópula”, “abertura”, “penetração” condizem textualmente e sexualmente com o movimento contínuo e descontínuo dos corpos, o que nos faz perceber que uma imagem, ao existir, pode ser rearticulada em um processo de montagem para nos expor ao *vanitas* quando nos debruçamos sobre os seus sentidos em termos de “cópula”, “abertura” e “penetração”. Ao expormo-nos diante do tempo das imagens, somos também o elemento de passagem,<sup>19</sup> uma vez que em cada manifestação de vida e em cada imagem existem rompimentos por vibrações de amplitude e de durações diversas, para que continuemos próximos à força circular presente em *L'anus solaire*.<sup>20</sup>

No contexto dessa força circular em que existe um verme que tudo vê, que deseja outros desejos, podemos dizer que o jogo semântico concebido por Nuno Ramos faz com que o artista troque os papéis entre o verme e o anjo. Tal acontecimento seria manifesto, se fizéssemos a partir dessa leitura uma paródia de Walter Benjamin, o “verme da história”, pois

<sup>17</sup> BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1997. p. 88-89.

<sup>18</sup> RAMOS, *Verme*, p. 4.

<sup>19</sup> Devemos tomar cuidado quando discutimos a questão da aparência e do real a partir da pele e, mais precisamente, em relação às imagens e o discurso de uma especialidade: “Diante de uma imagem – mesmo que ela seja muito antiga –, o presente não cessa de reconfigurar-se, desde que a desapropriação do olhar não ceda completamente o lugar ao hábito encantado do *especialista*” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. p. 10). “Devant une image – si ancienne soit-elle –, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du *spécialiste*”. Isso faz com que especifiquemos que a aparência discutida no primeiro momento da tese esteja diretamente ligada ao que escreveu Adolf Portmann e, por consequência, às reflexões de Georges Bataille em torno do dispêndio. No entanto, o que ressaltamos da reflexão de Georges Didi-Huberman é o nosso contato temporário e passageiro com as imagens: “diante de uma imagem, – tão recente, tão contemporânea como seja –, o passado não cessa de se reconfigurar, dado que essa imagem apenas torna-se pensável em uma construção da memória, quando não de uma obsessão. Enfim, diante de uma imagem temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro e que, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente tem mais memória e mais porvir que o ser que a observa” (DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, p. 10). “Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde.”

<sup>20</sup> É assim que Georges Bataille compreende uma economia geral que não abandona sua parte maldita, reforçando ainda o princípio contínuo e circular até que, enfim, existe uma metamorfose contínua: “Todavia, não existem vibrações que não sejam conjugadas com um movimento contínuo circular, bem como a locomotiva que segue sobre a superfície da terra, imagem da metamorfose contínua” (BATAILLE, *L'anus solaire*, p. 18) “Toutefois, il n'y a pas de vibrations qui ne soient pas conjuguées avec un mouvement continu circulaire, de même que sur la locomotive qui roule à la surface de la terre, image de la métamorphose continuelle”.

seria no limite do anjo e do verme que Georges Bataille estabelecerá seu pensamento, ressaltando a parte maldita pelo jogo paródico. Esse verme não veria uma catástrofe única e não despertaria os mortos, mas abriria sua carne, fazendo jus a um dos étimos de cadáver, carne dada aos vermes. No entanto, se lemos essa palavra a partir do latim *cadere*, ela significa o que não se pode manter em pé. E isso se aplicaria a um homem, a um animal e a uma árvore,<sup>21</sup> o que contradiz formas de distinguir os corpos do animal e do homem, em termos de cadáver e carcaça.

A partir de uma paródia de Walter Benjamin permitida pelo espírito lúgubre de Georges Bataille analisamos uma série composta por sete quadros de Nuno Ramos, intitulada *Verme Anjo*, de 2010. Semanticamente, os vocábulos fundem-se e separam-se onde um termo parece ter saído com as propriedades do outro. O verme, em sua cegueira retiniana, é capaz de cegar o anjo enquanto projeto de redenção. Os termos que estão separados são aglutinados, “VermeAnjo”, para logo em seguida a palavra “anjo” ser rasurada ou, em termos gerais, esmagada por uma figura geométrica, e apenas a palavra “verme” tornar-se legível. No quadro seguinte da série o verme se sobressai ao anjo, permanecendo em uma posição superior a este anjo nos quadros seguintes até que, no último quadro da série, o anjo está tão ligado ao verme que vem entre parênteses, logo após: “verme (anjo)”.

Figura 19 - Série *Verme Anjo*, 70 x 100 cm



Fonte: Site do artista ([www.nunoramos.com.br](http://www.nunoramos.com.br))

Os rastros desse verme (anjo) podem ser vistos a partir de um momento no qual o verme toma a forma de primeira testemunha, anunciando: “eu/ sou/ o/ cego/ que/ vê/ dentro/ do/ centro/ sensível/ de/ uma/ infâmia/ que/ não/ sei/ descrever/ de/ tão/ parecida/ com/ tudo/ o/ que/ há/ aquilo/ que/ é/ as/ coisas/ que/ me/ circundam/ o/ mundo/ enfim/ inteiro/ banal/

<sup>21</sup> Trata-se de uma leitura das *Etimologías*, de Isidoro de Sevilla, mais precisamente o livro XI, “Acerca del hombre y los seres prodigiosos”. Ao fim do livro XI, Isidoro de Sevilla cria uma rede semântica que diferencia o cadáver, do corpo e do sepulto, pois o cadáver é o que ainda não foi sepultado. Uma vez enterrado é que se diz “sepultado”. Mesmo sepultado, ele continua a ser chamado de “corpo”. E, finalmente: “Sepulto deve sua denominação ao que já não tem pulso ou palpitação (*sine pulsu*), quer dizer, ao que falta movimento. *Sepelire* significa ocultar o corpo. *Humare* quer dizer soterrar, ou seja, cobrir de terra” (SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. p. 879). “Sepulto debe su denominación a que ya no tiene ni pulso ni palpación (*sine pulsu*), es decir, carece de movimiento. *Sepelire* significa ocultar el cuerpo. *Humare* quiere decir soterrar, es decir, cubrir de tierra”.

cada/ detalhe/ real.”<sup>22</sup> O verme é ainda uma forma de vida que perfura o real, o corpo, enfim, a derradeira aparência. O verme cava a carne em uma operação vital, incitando toda uma economia do apodrecimento que existe em Bataille, sobretudo quando ele retoma a citação de Marx de modo particular ao seu projeto: “na história como na natureza, a podridão é o laboratório da vida.”<sup>23</sup>

Entre o pictórico e o semântico, a ordem difere quando passamos dos quadros aos textos de Nuno Ramos. Se em “VermeAnjo” temos uma articulação semântica sob as regras do pictórico pela presença das palavras no quadro, no texto de Nuno Ramos o que existe é uma articulação do pictórico pelo viés semântico. Em ambos existe uma economia do apodrecimento na superfície pictórica que funciona pela disposição e justaposição das palavras. E disso decorre a formação de uma nova vizinhança entre “Verme (Anjo)”, *Monólogo para um cachorro morto* e *Monólogo para um tronco podre*. Neste último, mesmo com um tom fabular, o processo de transformação da matéria acontece desde a queda da árvore, uma vez que suas raízes estão expostas. A partir da queda, que aconteceu por conta do seu limite de crescimento, “ela” (a árvore) se torna “ele” (o tronco), mas esse “ele” também é um cadáver, isto é, aquilo que não mais está em pé. É ele que será absorvido pela terra, mais precisamente pelo chão (e no texto existe a pergunta feita pela folhagem “Mas que chão será o dele?”) que o sustentava. Trata-se do início de um processo de marca e de impressão de uma matéria sobre a outra, evidenciando, assim, seu processo contínuo de transformação:

Como uma matéria se confunde à outra, como uma matéria marca a outra, cava a outra, o tronco caído virou madeira e secou a seta de um rio ascendente e úmido que lhe corria pelo meio, desde sempre – ainda bicho, pedra demente. Flechou o reino animal e o mineral, fiel à vida breve e ao tempo, enorme, amalgamando-os, aos dois servindo com perseverança, engordando e morrendo simultaneamente.<sup>24</sup>

Georges Bataille chamaria esse fenômeno de um “coito polimórfico”, que acontece pela própria rotação terrestre. Uma vez no solo, sejam elas abatidas por um raio, arrancadas ou desenraizadas, as árvores se encontram sob uma outra forma, lê-se ainda em *L’anus solaire*.<sup>25</sup> Nesse coito polimórfico, uma matéria cava a outra. Por isso, o verme e o anjo assumem uma dinâmica que possui uma materialidade específica no processo contínuo da transformação da matéria, nos seus mais altos graus de metamorfose, como se pode ler em

<sup>22</sup> RAMOS, *Verme*, p. 5.

<sup>23</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1987. p. 91. “Dans l’histoire comme dans la nature, la pourriture est le laboratoire de la vie.”

<sup>24</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 364-365.

<sup>25</sup> BATAILLE, *L’anus solaire*, p. 22.

“Manchas na pele, linguagem”, de Ó: “Toda matéria aceita um grau bastante alto de metamorfose, mas há um limite depois do qual não é mais reconhecível.”<sup>26</sup> Afrontar a ideia de apodrecimento é entender, sem um viés exclusivamente formalista, que os graus de animalidade encontrados no corpo passam por um processo contínuo de transformação e que, um pouco antes disso, encontram-se as noções de continuidade e descontinuidade, fundamentais para o entendimento da morte e do erotismo, em princípio, a partir de Georges Bataille. Se tomarmos o encadeamento do erotismo, dos princípios da economia geral contidos em *La part maudite*, que incluem uma economia do apodrecimento, o verme não seria apenas uma presença da corrupção da carne desde a *Vanitas*, mas um momento em que o corpo é tocado pela matéria (a terra), e o anjo, concebido por Bataille como um movimento dos mundos, faz com que exista um jogo de transposições entre o corpo e a terra.

### 7.3 A pele e o jogo das transposições

Figura 20 - *Abatedouros* do Parque da Villete, Eli Lotar



Fonte: Revista *Documents*, v. 1, p. 330.

<sup>26</sup> RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 29.



Se podemos falar de um conflito a partir de movimentos que tendem a ser polarizados, esse jogo de transposições encontra na pele uma superfície privilegiada. Essa superfície, ao mesmo tempo que cria uma extensão visível, dá corpo a um espaço que antes estava vazio. O papel que a pele exerce ultrapassa a função de cobrir ou envolver algo, mesmo que ela proponha um corpo para esse lugar. Nos abatedouros, por exemplo, existe sempre a proposição de um corpo animal pelo simples fato de se estar diante da sua pele. Em uma série de bois eventrados de que se tem conhecimento, desde a pintura de Rembrandt até as fotografias dos abatedouros do Parque da Villete, feitas por Eli Lotar, em Paris, a pele é deslocada de sua representação de vestimenta existente nos atlas de anatomia do homem. Uma vez que o animal é esvaziado de seu conteúdo (eventrado), a carne integra uma lógica alimentar que possui formação histórica em uma cadeia econômica. A pele, que seria um dos restos dos animais, encontra o caminho da representação e, pelo viés da imagem, pode se afirmar em uma outra economia, mais próxima da estética e da história da arte, na qual é incorporada em outra superfície nos limites da representação. Decidimos dizer limites da representação porque, tomando as imagens de Lotar feitas no final dos anos 1920 para a revista *Documents*, entendemos que existe ali mais que certa tradição do boi eventrado: a forma é colocada sob o efeito de movimento em uma imagem estática. Passando o limite do fotográfico para a instalação, Nuno Ramos, no final dos anos 1980, cria uma série de três obras intitulada *Pele*. Quanto ao aspecto de dar corpo a partir da pele, é preciso recorrer a uma anotação de *Cujo*, livro do artista que por vezes assume a forma de notas tomadas em uma ateliê por conter verdadeiros registros da transformação da matéria por ele manipulada. Dar uma pele, segundo Nuno Ramos, é fazer corpo. Mas, antes disso, ele separa o corpo em quatro princípios:

Ossos, carne, tendões, pele são os quatro princípios do corpo. Uma montanha de ossos receberá carne e não será corpo, receberá tendões e não será corpo, receberá pele e aí será corpo. Ainda não terá movimento ao seu redor, mas terá o aspecto detalhado de um corpo e todas as suas possibilidades.<sup>27</sup>

Um quinto princípio do corpo pode ser acrescentado, o sangue, uma vez que seu fluxo é fundamental para a economia do corpo e que ele também sofre uma alteração em sua matéria. O sangue, nesse sentido, se encontrará no fragmento que relaciona corpo e poeira: “antes de virar pó, o sangue seca e torna-se sólido. A pessoa morta por alguns momentos fica

---

<sup>27</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 61.

toda sólida, como uma estátua.”<sup>28</sup> Com a morte, o sangue muda seu estado, passando por um processo de coagulação, até que também vira pó e poeira. Mesmo que Nuno Ramos não cite o sangue como um desses princípios, ele lida com essa mudança de estado como uma composição do espaço instalativo. Isso quer dizer que a matéria não permanece fixa, ela tem graus de viscosidade, de decomposição e de reorganização que o artista tenta expor em distintas escalas na sua realização.

O aspecto detalhado de um corpo está nos volumes que a pele evidencia enquanto cobre outros. Esse é um princípio da formação do corpo anatômico, mesmo que ele não tenha movimento ao seu redor ou movimento próprio. Um corpo ausente de movimento não seria mais animal, no sentido do ânima, isto é, daquele que é dotado de movimento. Assim, o corpo ao qual se refere Nuno Ramos, mesmo que não seja humano ou, de modo geral, animal, ao receber uma pele é dotado de animalidade, justamente pelo aspecto dos volumes que lhe dão possibilidade. Esse procedimento, escrito por Nuno Ramos, é experimentado em sua série *Pele*, até mesmo porque as peles 1, 2 e 3 são experimentações e exposições de distintos procedimentos.

Figura 21 - *Pele I*, de Nuno Ramos



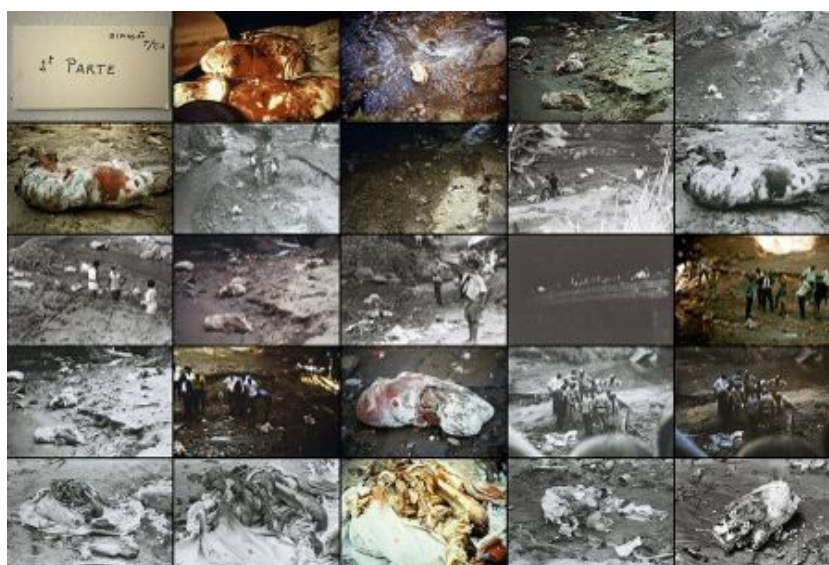
Fonte: Arquivo do artista (NR)

Em *Pele I*, de 1988, os materiais consistem em algodão cru, nylon, cal e parafina. A cal se apresenta na consistência do pó, literalmente como uma camada de poeira sobre essa pele específica, feita de algodão cru que, por isso, tem uma parte embranquecida. O elemento

<sup>28</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 43.

viscoso, a parafina, torna-se menos evidente, mas marca a passagem existente entre as dobras, pois são as dobras que formam o volume da pele. Diante da heterogeneidade dos volumes existentes em *Pele 1*, existe ainda o fato de uma só pele envelopar vários corpos, o que dá a essa pele um caráter coletivo por seu valor de extensão, isto é, uma dimensão que reforça o que em nenhum momento foi deixado de lado, o caráter político da pele. Podemos ser interrogados, em uma dimensão culturalista, sobre o fato de que falar de pele é falar de política, em termos de uma metáfora daquilo que exhibe a figuração de uma minoria, de que essa pele seria justamente a marca de uma população menor, por tudo aquilo que a animalidade representou como pretexto para a definição dos contornos da humanidade, de onde se desenvolveu uma rede de exclusão com desastrosas consequências políticas. Tal questionamento é legítimo. Como também não seria menos legítimo criar “peles” com tecido para denunciar a ilegitimidade de uma situação anterior, qual seja, a de um Estado de exceção implantado durante a ditadura militar no Brasil. De meados dos anos 1960 até os anos 1980, várias pessoas foram mortas ou consideradas desaparecidas.

Figura 22 - *Situação T/T 1* (Parte 2), de Artur Barrio



Fonte: Blog do artista ([http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.fr/2008/10/situao-tt-1\\_22.html](http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.fr/2008/10/situao-tt-1_22.html))

Nesse contexto – frente ao desaparecimento de pessoas, seja pela força do Estado ou pela ação de esquadrões e milícias que matavam crianças que viviam nas ruas –, o artista português Artur Barrio, que chegou no Brasil ainda nos anos 1950, fez uma ação intitulada “Situação T/T 1” (dividida em três partes), na qual “trouxas” de carne ensanguentadas eram amarradas por cordões e envolvidas por tecidos para depois ser atiradas no Rio Arrudas, em Belo Horizonte, em 1970. Barrio, que envolveu a carne com o tecido, fez desse uma pele que,

pelas manchas de sangue, induzia a referência a cadáveres. Isso nos leva a uma incursão por uma obra de Nuno Ramos intitulada “111”. Realizada em 1992, o artista a expôs a partir do assassinato de 111 presidiários durante a invasão policial na penitenciária Carandiru, em São Paulo, em 1991. Nessa exposição, o artista se vale de dois trechos de *Cujo* escritos na parede em vaselina. O texto torna-se uma película na parede. E, mais uma vez, sua legibilidade está posta em questão. Ao contrário de Artur Barrio, que se valeu de trouxas de carne, Nuno Ramos utilizou pequenas caixas instaladas na parede, com trechos de salmos bíblicos, evocando uma dimensão da obra mais próxima de um ritual. Além dos salmos, em um dos fragmentos lia-se um texto impresso no qual as imagens da pedra e do lagarto são evocadas: “hoje vi um lagarto. Não vi um lagarto, uma folha que parecia um lagarto. Não uma folha, uma pedra que parecia uma folha, então uma pedra, pensei desinteressado.”<sup>29</sup> A obra lida ainda com outros materiais, como folhas de ouro, bulbos de vidro que liberam fumaça, ampliações de imagens tomadas via satélite e um tule com outro trecho de *Cujo*. A parte utilizada no chão pelo artista compreende pedras cobertas de piche e breu. São paralelepípedos que contêm uma fotocópia da notícia de jornal, e em cada pedra o nome de um dos mortos está escrito em chumbo. O fragmento do trabalho lida com várias camadas, a da pedra, a do chumbo, a do papel, a do breu. A partir de “111”, nos perguntamos quais tipos de pele o artista evoca nessa obra, assim como nos desafios que impõe para se pensar a animalidade em sua força política e pulsional, a qual não decorre apenas de uma notícia de jornal, mas da reação diante de um ato policial que matou mais de cem pessoas. Pessoas, provavelmente, “sem nome”, como aquelas que foram anatomizadas nas lições. Em “111”, cada nome (um nome mínimo) participa do ritual feito por um artista: com uma pedra, cinzas de salmo, breu e a própria notícia de jornal. Artur Barrio e Nuno Ramos lidam com as peles e com a animalidade de modos distintos, porque cada obra evoca um contexto político diferente; embora ambas sejam contextualizadas politicamente, existe uma escolha que faz parte dos vocabulários de cada artista, resultante de um contato direto com a matéria. A diferença instaurada está entre o cadáver sepulto e o insepulto, entre a carne e a pedra, entre o nome e o anonimato.

---

<sup>29</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 21.

Figura 23 - III, de Nuno Ramos



Fonte: Arquivo do artista (NR)

Em Barrio, essas peles marcam os aspectos da abjeção da morte e o problema existente do cadáver insepulto. Um problema político que nos faz reler o sentido do próprio termo “abjeção”. Ao lado da definição de Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l’horreur*, Jean Clair, em *De Immundo*, fala da abjeção (*Abjicere*) como uma renúncia, no sentido de renunciar a toda autoridade, e também de abandono, relativo àquilo que abate, no sentido de lançar ao chão, provocando a degradação.<sup>30</sup> Quanto à ação de Artur Barrio, o ato de arremessar, de jogar as trouxas de carne como dejetos e como algo para apodrecer, mesmo que seja nas margens do rio, é ainda um modo de jogar o corpo como dejetos, aproximando, assim, essa ação das imagens ordinariamente impressas sob a marca de *fait divers*. Mesmo diante de uma ação contundente, marcada hoje por registros fotográficos feitos pelo artista na época, poderíamos aproximar a ação dos restos de um abatedouro, em um jogo de formas que agiria predominantemente pela semelhança. Esses restos podem muito bem dialogar com a fotografia de Eli Lotar para a revista *Documents*, a segunda das três fotos que está no artigo de Georges Bataille intitulado “Abattoir”. Tratam-se de peles enroladas, dobradas e deixadas no chão, como um pano.

Em “111”, Nuno Ramos evoca o nome como o resto do corpo. Sem partir de um *fait divers*, mas tomando uma notícia de jornal como parâmetro, o artista monta os limites do corpo a partir do túmulo e da terra. A terra, essa grande *pele* que envolve o mundo, aparece “cartografada” em imagens via satélite, e sua ampliação revela as rugosidades da superfície

<sup>30</sup> CLAIR, *De Immundo*, p. 25.

do mapa, conferindo-lhe características de uma pele animal, próxima até mesmo da pele de um lagarto. Além dessa semelhança, outra obra importante para o século XX pode ser evocada na leitura de “111”: a fotografia que Man Ray fez, em 1920, a partir de *Le grand verre* (1915-1923), de Marcel Duchamp. A fotografia tem como título *Élevage de poussière*. Trata-se de uma imagem em que a formação da poeira está exposta como procedimento, sendo referencial não apenas para revelar a passagem do tempo, mas para expor a existência de uma outra pele que se forma a partir de uma entrega ou abandono, praticamente como se a poeira se formasse de modo involuntário. Se a pele possui o fenômeno dos fâneros, isto é, a formação e o crescimento dos pelos, dos dentes e das unhas, a poeira entraria como a formação de uma outra superfície, uma outra aparência. Estabelecer paralelos entre obras feitas em contextos distintos sempre é delicado e arriscado, sendo preciso estabelecer diferenças entre elas para que seu conflito exista sob um tema, que aqui é o da animalidade como uma textura da pele. A fotografia de Man Ray, mesmo tendo sua ligação com *Le grand verre*, marca uma diferença entre distintas ordens, sobretudo as privilegiadas por Duchamp, mecânica, química, ótica e erótica. A formação da poeira assinalaria uma espécie de negativo da investida de *Le grand verre* ou *La mariée mis a nu par ses célibataires, même*. A atração universal dos corpos humanos dessa obra e os movimentos circulares nela propostos tomam outra dimensão na imagem de Man Ray, que seria a atração universal de corpúsculos, do que não é visível em um momento e que passa a ser visível em outro. Talvez seja preciso entender as conexões temporais com outras imagens, embora elas não estejam submissas ao domínio destas. Em “111”, o erótico é o político, o químico é o pulsional e o material utilizado pelo artista, como o breu, o piche e a vaselina, se exposto por muito tempo, começa a sujar o espaço.<sup>31</sup> A obra, como o cadáver, se não for desmontada (sepultada) começa a expor o seu odor (sua sujeira) no espaço.

Na imagem que Eli Lotar, antigo assistente de Man Ray, fez em 1929 para a revista *Documents*, a pele toma a forma de um pedaço de pano e o pedaço de pano torna-se uma pele. Entre *Pele I (homenagem a Carlos Paraná)*, de 1988, de Nuno Ramos, e as fotografias de Eli Lotar, de 1929, a pele e o tecido partilham as dobras e um “jogo de transposições”, e suas imagens inquietantes formam e deformam os desejos reais.<sup>32</sup> As três “peles” de Nuno Ramos se inserem nesse princípio de deformação até certo ponto; afinal,

<sup>31</sup> Em um *e-mail* trocado com o artista em 12 de agosto de 2013, Nuno Ramos afirmou: “os materiais viscosos, tipo vaselina, permanecem assim, durante o tempo da exposição não há problema nenhum. Se fosse para ficar montado muitos anos, começaria a sujar etc.”.

<sup>32</sup> BATAILLE, Georges. *L'esprit moderne et le jeu des transpositions*. In: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 271-274.

Bataille tem uma inquietação, que foi reformulada por Jean Clair ao perguntar se uma manifestação artística poderia existir e, em caso positivo, como admiti-la em uma exposição aberta ao público?<sup>33</sup> Bataille, no entanto, não possuía a mesma preocupação que Jean Clair quanto ao papel do curador de uma exposição. Em Bataille, vemos o limite da representação ou o limite que existiria entre uma obra e o que sobrevive precariamente no registro fotográfico ou simplesmente se insere em uma economia geral do apodrecimento, em que se põe em dúvida a legitimidade de certas obras no circuito da produção artística.

Em “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, Bataille apresenta uma preocupação diante da *queda* do espírito moderno. Essa *queda*, por um lado, faz com que a transposição não seja uma substituição, mas, por outro, faz com que as imagens inquietantes que formam e deformam os desejos reais não sejam confundidas com os impulsos que as originaram. É a partir da leitura de um texto de Georges Bataille, de 1928, que propomos a saída do efeito da ideia de *superação*, seja ela pela novidade ou pela técnica, de uma obra para outra, de um período histórico a outro. Além disso, não confundir o impulso que origina uma obra com a obra em si, mesmo que ela apodreça ou exista nas condições mais precárias em que foi gerada, altera o que se pensa a propósito da situação, da performance e da própria matéria *informe* que participa plasticamente da economia do apodrecimento, sem render-se a um acontecimento meramente formal. É preciso pontuar, no entanto, este último comentário. Quando dizemos que não se trata apenas de um formalismo, em nenhum momento se trata de um desprezo pela forma, mas de um modo de inserir a forma em uma dinâmica que não exclui sua contraforma, suas contingências e a porção que escapa a ambas, que resta *informe*.

Em *Pele II (Para Frida)*, de 1989, o material e os procedimentos ficam mais heterogêneos. Além de algodão, parafina, nylon e cal, existem ainda outros tecidos, madeira e breu. Trata-se de uma obra que foi destruída, cujo acesso é feito apenas por registro fotográfico. Existe nela uma rearticulação do que está apenas no chão, em troncos inclinados. A variedade de materiais rompe com a homogeneidade que existia em *Pele I* e pode até reforçar a presença da destruição, mas talvez isso se aproxime mais da intuição de ver a carga pictórica do material, que exige do corpo uma energia da ordem da própria *Action Painting*, como em Jackson Pollock, por exemplo, mas que fica ali, retida no chão, e não é transposta para a verticalidade do quadro. *Pele II*, mesmo com os troncos inclinados, permanece horizontal no espaço instalativo. Ela faz parte de um delicado jogo de transposições com uma pigmentação abjeta, biliática, no limite do que pode ser ainda um caminho de fezes e da

---

<sup>33</sup> CLAIR, *De Immundo*, p. 25.

matéria inorgânica, um movimento, aliás, que tomaria a abjeção como o movimento que toca o limite da animalidade.

Limite porque estamos justamente diante de uma transposição que acontece no campo visual. “L’esprit moderne et le jeu des transpositions” é um texto em que Bataille jamais utiliza o “espírito moderno” em sentido desfavorável; ele fala de uma lenta transição, provavelmente advinda de um grande mal-entendido que independe da vontade dos teóricos, em que “transposições simbólicas aconteceram em todas as áreas com uma insistência pueril”.<sup>34</sup> Nesse texto, o que havia homogeneizado o homem e suas almas era precisamente o medo de morrer ou a podridão de que algumas formas se serviam de forma gratuita, mas que, certamente, assinalam um fim. O jogo do homem com sua podridão fez com que todo o espírito moderno tenha exercido lentamente um modo de apagar a abjeção dos cheiros fortes e, portanto, uma certa animalidade. Esse é o ponto crucial para o texto de Bataille, quando pele e animalidade entram nesse jogo, e quando algumas obras entram em confronto com a podridão.

Por mais que pareça imperceptível, as formas olfativas de se relacionar com o ar foram mudando. Georges Bataille evoca justamente uma outra forma, cuja respiração poderia sobreviver à nossa, quando apresenta sua forma negativa: “os sabões, as escovas de dente e todos os produtos farmacêuticos cuja acumulação mal nos permite de escapar a cada dia da sujeira e da morte.”<sup>35</sup> Jean Clair parte da suposição de uma “desodorização” empreendida na modernidade, suposta por ele a partir do Iluminismo (em 1740) até 1980, com a imposição do termo “pós-moderno”, período que na história da nossa percepção olfativa seria ligado à mais animal das nossas percepções, a do odor. Clair apresenta um recalçamento do odor por esse motivo: “até tornar intolerável aquilo que ontem o indivíduo suportava: a proximidade dos odores excrementais das latrinas, as emanções podres das fossas e a fedentina mórbida dos cadáveres.”<sup>36</sup> Na vida cotidiana, a distância da animalidade, que passa pelos odores e perfumes, afasta o próprio odor da carne dos animais abatidos – mesmo que eles sejam exibidos nos açougues, protegidos por vitrines.

O que se pode dizer em torno de uma expressão artística que evidencia os excrementos, além do odor ou da efemeridade da carne exposta? Mesmo que se trate de uma

<sup>34</sup> BATAILLE, *L’esprit moderne et le jeu des transpositions*, p. 271-272. “Transpositions symboliques ont été mises en avant dans tous les domaines avec l’insistance la plus puérile.”

<sup>35</sup> BATAILLE, *L’esprit moderne et le jeu des transpositions*, p. 273. “Les savons, les brosses à dents et tous les produits pharmaceutiques dont l’accumulation nous permet d’échapper péniblement chaque jour à la crasse et à la mort.”

<sup>36</sup> CLAIR, *De Immundo*, p. 42. “jusqu’à devenir intolérants à ce qu’hier encore l’individu supportait: la proximité des odeurs excrémentielles des latrines, des émanations putrides des fosses, des puanteurs morbides des cadavres.”



descrição literária, uma descrição que já encontra nossos odores dominados, existe uma forte relação com essa “desodorização”. Mesmo retomando o percurso de uma ação, de uma performance ou de uma instalação, o odor marca essa presença, uma vez que essas manifestações artísticas também possuem um aspecto estético e político fundamental, que é o de privilegiar outros sentidos em relação ao primado da visão.

Por isso, a pele cumpre um papel que deve ser levado em consideração nesse jogo das transposições. Uma vez que o odor mais forte dos objetos excremenciais foi levado aos confins da animalidade, a pele humana é o lugar fundamental para os cuidados higiênicos e para o campo visual e conflituoso em que acontece o jogo do homem com sua podridão. A aparência também é mediada pelo corte, que implica no cuidado com os cabelos, com os pelos e, enfim, implica atividades como fazer a barba, cortar os cabelos ou depilar-se.

Nuno Ramos lida com esse limite da pele. Na sua série que compreende as instalações *Pele*, os procedimentos visuais se ligam aos aspectos excremenciais quando o corpo está no limite da matéria. E, entre uma pele e outra, a partir de uma sensação despertada por *Pele II* e ressignificada a partir dos textos de Georges Bataille e de Jean Clair, apresentamos a narrativa de Nuno Ramos, intitulada “No espelho”, de *Ó*:

E o cheiro? Desde os treze anos, jamais, usei desodorante. Uma das poucas marcas de caráter de que realmente me orgulho é não ter cedido neste ponto – ou, para colocar de outra forma, de preferir o cheiro da minha transpiração ao sabor agridoce, enjoado, desse mesmo cheiro misturado a perfume barato. Mas como percebo agora com tanta nitidez este cheiro, meu cheiro, entre todos os demais? Como posso ter tanta certeza? Será que todas as secreções (urina, cuspe, merda) têm essa mesma digital exclusiva? Pego um pouco de sabão líquido e passo na axila. O cheiro continua. Mas percebo então, olhando bem de perto, impressas com riqueza de detalhes desde os ombros até a lateral do meu ventre, as marcas da camisa que acabei de tirar. Subo definitivamente na bancada de granito e, de joelhos, quase encosto o corpo no vidro. Pergaminho. É isso. Areia. Somos pergaminho, areia. Sofremos a compressão contínua dos outros corpos no nosso, que vão imprimindo ali uma forma de escrita que ninguém lê e depois se apaga sozinha.<sup>37</sup>

A pele apresenta uma escrita que se imprime diferentemente do texto. Na pele e, entre as peles, é preciso recriar suas camadas, suas marcas, seus sulcos, seus poros, seus orifícios, mas também marcas e manchas outras, como as próprias cicatrizes e acidentes. A pele concentra ainda o odor do corpo que não passou por um processo adequado de higienização e o controle da própria aparência. Em uma das raras utilizações do termo “abjeção”, Bataille, escreve “L’abjection et les formes misérables”, em que desloca o termo

---

<sup>37</sup> RAMOS, *Ó*, p. 278-279.

para lhe dar uma amplitude social, tomando a massa de pessoas exploradas, a população miserável na qual existe uma parte dos trabalhadores incapazes de reagir contra a sujeira e a podridão.<sup>38</sup> Abjeção essa que alcança o limite político da obra “111”, em que a situação de “limpeza” coincide com o derramamento de sangue, distante do sacrifício, mas que implica em um crime autorizado pelo Estado. Em “No espelho”, o corpo em questão, independentemente de suas condições sociais, é um corpo incapaz de conter a situação de apodrecimento, mesmo que a narrativa se passe em uma restaurante “grã-fino”. Georges Bataille deduz que a abjeção humana é resultado da incapacidade material de evitar o contato com as *coisas* abjetas. Diríamos que ela seria a impossibilidade de superar o próprio corpo. Em “No espelho”, lidamos com uma entrega que o narrador faz ao próprio corpo. De certa forma, mesmo que o “espírito moderno” tenha se encarregado de tornar o olfato mais frágil quanto aos odores excrementais, o corpo produz suas viscosidades, excitando-se ou repugnando-se com suas regiões mais lúbricas. Nesse sentido, Georges Bataille é preciso ao dizer que a abjeção humana não é nada mais que a abjeção das *coisas* comunicadas aos homens, isto é, tocadas por eles.<sup>39</sup>

Uma vez que o corpo abandona o espaço invisível que o odor ocupa e repugna, a pele se apresenta como uma forte zona de contato ou, pelo menos, a mais exposta quanto ao contato com a abjeção humana. Na série *Pele*, de Nuno Ramos, existe uma comunicação *entre* as coisas, o que faz com que ela não seja uma abjeção no sentido empregado por Bataille, embora de algum modo exista uma qualidade de presença abjeta dos estados da matéria. Em cada uma das “peles” existe um jogo de transposições contraditório, no qual se impõe a tarefa de se ler aquilo que ainda não foi escrito, compreendendo a viscosidade, o pó e sua sugestão excremental em relação à animalidade. Assim, a terceira obra da série, *Pele III (Cobra)*, expõe um limite da pele com a casca. Um traço da animalidade funde a matéria (especificamente o breu, o óleo, o algodão gomado e a tela de arame) a uma antiga pele de serpente, como somos levados a crer pelo uso da palavra “cobra”, entre parênteses. A operação analógica não aconteceria se não tivéssemos a pele para esse jogo de transposição.

---

<sup>38</sup> BATAILLE, Georges. L'abjection et les formes misérables. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1987. p. 217-221.

<sup>39</sup> BATAILLE, L'abjection et les formes misérables.

Figura 24 – *Pele III*, de Nuno Ramos

Fonte: Arquivo do artista (NR)

Para observar *Pele III* com atenção, é preciso recorrer às propriedades do breu, do óleo, do algodão gomado e ainda da tela de arame que estrutura seus movimentos e dobras. Se Nuno Ramos não consegue passar da pele, podemos imaginar o porquê da utilização constante de um material viscoso, uma vez que esse tipo de material apresenta uma densidade menor que outros, que são fluidos – do mesmo modo que, por suas propriedades, o óleo é menos denso que a água, e quando ambos entram em contato o primeiro resta na superfície do segundo. Sem que nos atenhamos à análise do fenômeno físico, recorremos ao étimo latino da viscosidade, o *viscum*, isto é, a resistência ao escorrimento uniforme na massa de uma matéria.<sup>40</sup> Do mesmo modo, a matéria viscosa apresenta uma resistência à deformação de um fluido, imprimindo assim uma resistência a algo que seria plasticamente próximo da pele; o artista faz da viscosidade um modo de expor procedimentos e criar novas peles.

A estrutura de ferro, uma vez coberta pelo algodão gomado, cria um efeito de escama, a textura de um réptil. Nela há partes mais claras, outras mais escuras. Esse controle, provavelmente feito por uma minuciosa manipulação do breu, cria nas zonas mais escuras um efeito de envelhecimento da pele que coincide com regiões em que a dobra vai mais a fundo. O óleo, que talvez cumprisse o papel de verniz ou fixador, garante níveis de brilho e de opacidade, favorecendo a luz amarelada do ambiente que cobre sua superfície. As zonas escuras, entre brilho e opacidade, existem para contrastar as dobras e os volumes com a própria luz do ambiente. Nessas dobras há zonas esverdeadas, resultantes dos efeitos produzidos por corpúsculos, como musgos e pequenas formas de vida vegetal em vias de se formar como uma comunidade. Vista de longe, *Pele III* perde a proximidade das escamas

<sup>40</sup> EDON, Georges. *Dictionnaire Français-Latin*. Paris: Eugène Belin, 1973. p. 1763.

advindas do contraste do algodão gomado com a tela de arame e, pelas suas dobras, tons e volumes ganha outra consistência, parecendo ter pertencido a um mamífero. Ao montar uma zona de indistinção para a pele, que fica submissa ao campo de percepção de quem olha, a animalidade surge como uma textura. Em uma das partes da obra, vê-se ainda uma cabeça, que nos coloca a mesma questão da animalidade como textura, como oscilação da forma que aspira ao informe e que dificilmente o absorve. Seria essa cabeça a de uma cobra, ou seu formato se assemelharia mais à de um cavalo? O artista nos convoca a determo-nos ainda mais sobre a pele pela semelhança. A quem pertencia essa pele? A que animal, ou a que animais? Seria ela uma espécie de casca esvaziada de seu conteúdo, como se tivesse pertencido a um ou a vários animais abatidos? Essa pele, na medida em que se entra em contato com ela, começa a ganhar a dimensão de um pergaminho, indicando que há algo nela que deve ser lido, com outras frases e estilos do vivente, com a plasticidade da matéria nos detalhes do breu e do óleo, na desenvoltura da tela de arame e na superfície de algodão gomado. Além de pergaminho, como o narrador de “No espelho” constatou, essa pele é areia. Seguiremos, no quarto giro, a discussão entre pele e areia e entre pele e pergaminho a partir das obras *Caixas de areia* e *Craca*, que Nuno Ramos expôs na 46<sup>a</sup> Bienal de Veneza, em 1995.

#### **8. A, DE ABATEDOURO**

## 8.1 Pergunte ao açougueiro

Quem encontra o fantástico ao procurar pelo real<sup>1</sup> também opta por fazer um uso político da imaginação. No entanto, o embate entre o fantástico e o real não deve ser simplificado em esquemas, mas posto em confronto com o objeto literário. Esse confronto está ligado a uma difícil negociação entre diferenças: “a diferença entre o real e o imaginário não deveria ser negociável”,<sup>2</sup> escreve Denis Hollier em *Les dépossédés*. A questão do corpo e do cadáver nos atlas e nas lições de anatomia marca uma postura que disseca o corpo humano para ampliar a linguagem ligada ao corpo, assinalando, assim, aspectos de uma morfologia do corpo no espaço de uma negociação impossível. Isso implica que uma vez que há uma cartografia interna do corpo, ela passa a existir intimamente relacionada a uma forma que lhe é exterior. Aliás, é pelo viés da interioridade que existe uma dimensão fundamental da vida em relação à qual Adolf Portmann – ao falar da “autoapresentação” – enfatiza a interioridade, que opera nas regiões limítrofes do vivente, mesmo quando se trata de um germe ou uma bactéria, enfim, de formas de vida cujas escalas estão distanciadas da humana.<sup>3</sup>

A tópica da interioridade é diferente em Georges Bataille. Em *L'expérience intérieure*, existe uma escala que nos escapa entre animais lineares e não lineares, o que leva

---

<sup>1</sup> A questão do real tem uma forte via lacaniana no sentido de ser um ponto de desencontro, um desencontro do real. Mas o real se apresenta como um retorno, como assinala Hal Foster em *The return of real*, mais precisamente quando ele traça uma genealogia do minimalismo e tece algumas reflexões em torno da Pop Art. Existe um efeito de repetição das séries contraposto ao realismo traumático de Warhol em seu mote: “Eu quero ser uma máquina” (FOSTER, Hal. *The return of real*. Art and Theory at the End of the Century. Cambridge/London: MIT Press, 1996. p. 130). “I want to be a machine”. Notemos a passagem do trauma freudiano ao *troumatisme* lacaniano (de *trou* – “buraco”). Nosso percurso pelo *trou*, pelo buraco, no entanto, está mais ligado ao universo lúbrico de Bataille, que vai de *História do olho*, de 1928, às suas investigações sobre o nascimento da arte nas grutas de Lascaux, de 1955: “o nome Lascaux é, desse modo, o símbolo das eras que experimentam a passagem do bicho humano ao ser delineado que somos” (BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Paris: Skira, 1994. p. 20). “Le nom de Lascaux est ainsi le symbole des âges qui connurent le passage de la bête humaine à l'être délié que nous sommes”. Em “Bataille avec Lacan”, Roland Léthier ressalta a importância da obra de Georges Bataille para Lacan, de que tomamos apenas o aspecto de *Les larmes d'Éros*: “O efeito desta retirada (*enlèvement*) é legível na forma que *Les larmes d'Éros* efetua a distinção entre real, simbólico e imaginário. Esse último texto já não faz com que o leitor prossiga nas sugestões visuais violentamente eróticas, uma vez que ele é nivelado de modo demonstrativo e figurativo. A diferença aqui é significativa entre a intervenção de Borel, que nutriu o imaginário mórbido de Bataille e a de Lacan, estimulando a roubá-lo (removido como vestido)” (LÉTHIER, Roland. *Bataille avec Lacan*. *La part de l'Œil*, Belgique, n. 10, p. 67-80, 1994. Dossier Bataille et les arts plastiques. p. 79-80). “L'effet de cet enlèvement est lisible dans la façon dont *Les larmes d'Eros* effectuent la distinction entre réel, symbolique et imaginaire. Cet ultime texte n'entraîne plus le lecteur dans des suggestions visuelles violemment érotiques, il y a mise à plat du démonstratif et du figuratif. L'écart est ici sensible entre l'intervention de Borel, nourrissant l'imaginaire morbide de Bataille, et celle de Lacan le poussant à s'en dérober (l'enlever en tant que robe).”

<sup>2</sup> HOLLIER, Denis. *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre). Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. p. 31. “La différence du réel et de l'imaginaire devrait ne pas être négociable”.

<sup>3</sup> PORTMANN, Adolf *apud* STAMM, R. A. L'intériorité, dimension fondamentale de la vie. *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXVII, n. 115, p. 55-73, 1999, p. 58.

em consideração um valor formal da constituição dos seus corpos e o aspecto de formarem ou não *sociedades*:

é somente a partir dos animais lineares (vermes, insetos, peixes, répteis, pássaros ou mamíferos) que os indivíduos vivos perdem definitivamente a faculdade de constituir, em várias entidades, conjuntos ligados a um só corpo. Os animais não lineares (como o sifonóforo, o coral) agregam-se em *colônias* cujos elementos são cimentados, mas eles não formam *sociedades*.<sup>4</sup>

Georges Bataille, a partir de um comentário que considera sua leitura da obra do físico francês Paul Langevin, *La notion de corpuscules et d'atomes*, tinha em mente a ausência de uma essência nas pequenas unidades que se agrupam em colônias, formando, por assim dizer, cracas. De imediato, não se trata da discussão em torno de uma “comunidade”, presente em *A experiência interior*. Trata-se de aspectos formais da vida animal que Georges Bataille não desprezava e que estão presentes no mundo natural, físico e biológico. Em Bataille, o conhecimento de outras áreas da ciência é residual, pois ao mesmo tempo que ele critica a ciência, ele se vale de alguns dados para desenvolver suas ideias em relação a animalidade, ao erotismo e às transformações da matéria em um laço biológico estável.<sup>5</sup>

Em um confronto desigual entre Portmann e Bataille, a questão do valor formal (*Formwert*) da estrutura evolutiva dos corpos, em geral, é tomada do ponto de vista funcional. Esse é um ponto que desloca Portmann da zoologia, da biologia e das ciências em geral, pois, do lado dos biólogos, suas teses são incompreensíveis, uma vez que Portmann abandonou o ponto de vista científico para fazer, como analisou Stamm, “uma luta contra sua própria disciplina” ou uma “conversa filosófica”,<sup>6</sup> tornando-se ao mesmo tempo ilegível aos biólogos e mais próximo do pensamento filosófico, literário e artístico.

Maurice Merleau-Ponty, nas notas de seu curso *La Nature* para o Collège de France, entre 1957 e 1958, especificamente na parte intitulada “L’animalité”, nos mostra que o animal não tem apenas uma utilidade, pois sua aparência manifesta algo que se parece com a nossa vida onírica.<sup>7</sup> Merleau-Ponty fez uma leitura de *Die Tiergestalt*, de Portmann, e o lado onírico da aparência animal passou a existir literariamente. Georges Bataille havia anotado

<sup>4</sup> BATAILLE, Georges. L’expérience intérieure. *Œuvres Complètes V*. Paris: Gallimard, 1992. p. 99. “C’est seulement à partir des animaux linéaires (vers, insectes, poissons, reptiles, oiseaux ou mammifères) que les individus vivants perdent définitivement la faculté de constituer, à plusieurs, des ensembles liés en un seul corps. Les animaux non linéaires (comme le siphonophore, le corail) s’agrègent en *colonies* dont les éléments sont cimentés, mais ils ne forment pas de *sociétés*.”

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1992. p. 90.

<sup>6</sup> STAMM, L’intériorité, dimension fondamentale de la vie, p. 59.

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La nature*. Paris: Seuil, 1994. p. 246.

em *A experiência interior*: “no que diz respeito aos homens, a sua existência liga-se à linguagem. Cada pessoa imagina, e assim conhece, a sua existência com a ajuda das palavras.”<sup>8</sup> Existência única, que também é alcançada pela percepção do animal, por sua inclusão na linguagem, bem como por sua incorporação como alimento.

É sob esse aspecto que seguiremos o percurso pelos açougues e abatedouros. Eles serão descritos e apresentados a partir de um poema definitivo para a estética do século XX, “Uma carniça” (“Une charogne”), de Charles Baudelaire, publicado em *Les fleurs du mal*. Esse poema nos aproximará das contribuições do pensamento heterodoxo de Georges Bataille, antecipando uma “tensão inigualável”, como se pode ler em *La littérature et le mal*, quando ele fala do ponto de partida de Baudelaire: “a *démarche* de Baudelaire não exprime apenas a necessidade individual, ela é a consequência de uma tensão *material*, historicamente dada de fora.”<sup>9</sup> A carniça assume a tensão material, encarna-a como um corpo amorfo, para falar mais próximo de Nuno Ramos, cujo título *O mau vidraceiro*, de 2010, faz uma referência direta ao título de um poema de *Le spleen de Paris*. Em *Ó*, mais precisamente na narrativa “Manias, na trincheira”, Nuno Ramos parece descrever essa tensão material com um frescor que nos permite “tatear o corpo das coisas, suas texturas e perigos”.<sup>10</sup> Esse frescor aproxima-se do jogo paródico de Georges Bataille.

Em *L’anus solaire*, a ideia de que o mundo é uma pura paródia faz com que uma coisa se assemelhe a outra, exigindo um jogo de aparências em que as formas se tornam decepcionantes. Segundo Bataille, “está claro que o mundo é uma paródia pura, quer dizer, que cada coisa que se olha é a paródia de uma outra, ou ainda, a mesma coisa que assume uma forma decepcionante.”<sup>11</sup> Enquanto numismático, Bataille devia ter em mente o processo de cunhagem de moedas, para lembrar seu artigo “Le cheval académique”, em que existe a passagem de uma forma para a outra e que a “cópia” da reprodução de um cavalo clássico em uma moeda grega pode produzir uma imagem fruto de outra cunhagem, isto é, barroca, que nos termos de Bataille quer dizer “demente”. A *cópia* está também próxima da *cópula*, até porque essas formas que se alteram também passam pelo texto, pois “com a ajuda de uma ‘cópula’, cada frase liga uma coisa a outra (...) mas a cópula dos termos não é menos irritante

<sup>8</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1992. p. 99. “En ce qui touche les hommes, leur existence se lie au langage. Chaque personne imagine, partant connaît, son existence à l’aide des mots.”

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes IX*. Paris: Gallimard, 1973. p. 205. “L’inégalable tension” de la démarche de Baudelaire n’exprime pas seulement la nécessité individuelle, elle est la conséquence d’une tension *matérielle*, historiquement donné du dehors”.

<sup>10</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 126.

<sup>11</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 81. “Il est clair que le monde est purement parodique, c’est-à-dire que chaque chose qu’on regarde est la parodie d’une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante.”



que aquela dos corpos.”<sup>12</sup> Essas ligações são fundamentais para entender certa interioridade da experiência que passa pela forma a partir do texto.

Roger Alfred Stamm marca na leitura de Portmann que a forma é uma via de acesso à interioridade (*Innerlichkeit*)<sup>13</sup> e que a relação com o mundo acontece por esta via. Quando entendemos a forma como uma via de acesso a esta interioridade, notamos que é preciso discutir que a relação interior<sup>14</sup> e exterior é mediada (mas não reduzida) pelas dobras, o que não as inscreve apenas em um jogo de oposições.<sup>15</sup> Ao criarmos um mecanismo para sairmos do jogo de oposições, é preciso ressaltar que a própria noção de *dépense* distancia-se do ciclo metabólico do corpo, implicando em um abandono do que seria apenas função. Abandono que retoma um movimento de formas, uma economia do *informe* pelo dispêndio, pois em “todas as funções biológicas demonstráveis, as adaptações são incapazes de tomar a forma de maneira exaustiva em sua especificidade, de dar conta da despesa elevada requerida à sua realização”.<sup>16</sup> O *topos* literário da imaginação seria um dos dispêndios do corpo, capaz de converter toda a literatura em uma “experiência interior”, rearticulando o corpo metabólico pelo viés pulsional da linguagem que lhe permite sua exterioridade e suas zonas de aparência.

Ao nos referirmos a uma economia do *informe*, levamos em consideração a reutilização do conceito operatório de Georges Bataille pelos críticos Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois na exposição *L'informe mode d'emploi*, montada em 1996 no Centre Georges Pompidou, em Paris. Na leitura de Yve-Alain Bois, “informe” é uma terceira via, enfim, uma operação, fora da forma e do conteúdo, que permite outro acesso ao campo estético da modernidade.<sup>17</sup> A ênfase está na operação que nos ajuda a ler a animalidade “nem um tema, nem uma substância, nem um conceito” mas um “deslizamento” que participa do movimento geral do pensamento de Bataille, pensamento que ele gostava de batizar como “escatologia” ou “heterologia”.<sup>18</sup> Nesse contexto, a animalidade é uma operação limite para reler a obra de um artista e escritor como Nuno Ramos a partir do pensamento heterológico de Georges Bataille.

<sup>12</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 81. “à l'aide d'un copule chaque phrase relie une chose à l'autre” (...) “Mais le copule des termes n'est pas moins irritant que celui des corps.”

<sup>13</sup> STAMM, *L'intériorité, dimension fondamentale de la vie*, p. 59.

<sup>14</sup> Relação interior, aliás, que ganha uma outra tonalidade de leitura a partir de *L'expérience intérieure*, de Georges Bataille.

<sup>15</sup> Mais precisamente sobre a questão da dobra (*pli*) e da pele como um desdobramento de infinitas dobras.

<sup>16</sup> STAMM, *L'intériorité, dimension fondamentale de la vie*, p. 59. “Toutes les fonctions biologiques démontrables, les adaptations sont incapables de saisir la forme de manière exhaustive dans sa spécificité et de rendre compte de la dépense élevée qui est requise pour sa réalisation.”

<sup>17</sup> BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

<sup>18</sup> BOIS; KRAUSS, *L'informe – mode d'emploi*.

Outro aspecto da animalidade está em uma das provas da “interioridade”, descritas por Portmann, mais precisamente na regeneração das minhocas ou, de modo mais geral, dos vermes. Em 1946, Adolf Portmann descreve que o sistema do verme constrói seus gânglios cerebrais, constituindo “seu órgão de direção faz parte de um sistema de comando superior”.<sup>19</sup> Na língua francesa, “vers”, o plural de vermes, coincide com um conjunto de palavras medidas e cadenciadas segundo determinadas regras e que formam uma unidade rítmica que é parte de um poema,<sup>20</sup> o verso. Podemos acrescentar um terceiro sentido para esses dois substantivos: o da preposição, pois “vers” também é um movimento, sobretudo físico, de ir “em direção a”. Enfim, um termo de ligação, no sentido empregado por Georges Bataille, de cópula. Assim, é em torno do poema que articulamos esta tensão e, com uma única palavra, desdobramos o sentido do verso que vai em direção ao verme, cuja violência semântica inicial encontra-se em “Une charogne” (“Uma carniça”), de Charles Baudelaire.

Não é apenas diante do encadeamento de imagens de “vermes” ou de “carniças” que a interioridade do corpo encontra um alto nível de exposição. O ato de lidar com a passagem da matéria morta apropriada ao consumo, a carne, estabelece outra dinâmica em relação à animalidade. Enfim, a exposição do animal “sem pele” implica um conflito de formas com as quais o olhar se depara. O animal morto e sem vida, mesmo que não seja visto como uma “carniça”, é uma “carcaça”. O que ambas as palavras têm em comum é a própria presença da carne, partilhando, inclusive, seu étimo em latim, *caro*, *carnis*, quer dizer, a *chair*<sup>21</sup>, cuja tradução direta para *carne* nos apresenta um problema de ordem fenomenológica.

Em “Une charogne”, Charles Baudelaire utiliza o termo “objeto” (*objet*) para se referir à carniça, como lemos nos primeiros versos: “Recorda o objeto vil que vimos, numa quieta,/ Linda manhã de doce estio:/ Na curva de um caminho uma carniça *abjeta*/ Sobre um leito pedrento e frio.”<sup>22</sup> A escolha da palavra precisa, “abjeta”, faz com que a tradução do poema feita por Guilherme de Almeida aproxime nossa reflexão do poema de Baudelaire do

<sup>19</sup> STAMM, L'intériorité, dimension fondamentale de la vie, p. 59.

<sup>20</sup> Disponível em <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vers>, acesso em 8 fev. 2013.

<sup>21</sup> Como lê-se no *Vocabulaire Européen des Philosophes*, em um verbete não assinado: “*Chair* provém do latim *caro*, *carnis* que, ligado à raiz indoeuropeia ‘(s)ker-’, ‘cortar, partilhar’ (cf. gr. *Sarx*, ‘chair’ e ‘keirô’, ‘eu corto’ ‘*je coupe*’), significa originalmente ‘pedaço de carne’ (‘*morceau de viande*’). É uma das traduções do alemão *Leib*, tanto que ele se liga não apenas com *Seclé*, ‘Alma’ (‘*Âme*’), mas também com *Körper*, ‘corpo inerte’ (‘*corps inerte*’). *Leib* remete a *Leben*, ‘vida’, diferentemente de *Fleisch*, que significa ‘Chair’, no sentido de ‘carne’ (‘viande’) (Cf. Angl. *Flesh*). Gregos, hebraicos constituem as matrizes desse conjunto e o sentido de sua reinvestida fenomenológica” (CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. 216).

<sup>22</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Les Éditions de Lodi, 2008. p. 86. “Rappez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme./ Ce beau matin d’été si doux:/ Au détour d’un sentier une charogne infâme/ Sur un lit semé de cailloux.”

texto de Julia Kristeva. Após Baudelaire, tomando o aspecto da abjeção que Julia Kristeva descreveu em *Les pouvoirs de l'horreur*, poderíamos dizer que uma carniça não é nem sujeito, nem objeto.<sup>23</sup> Entre Baudelaire e Kristeva, o confronto de formas do poema e da abjeção marca uma concepção moderna de beleza, a qual Rilke havia prenunciado como o começo do terror, citação feita, aliás, por Adolf Portmann. Baudelaire compara a carcaça a uma flor em uma aproximação oximoresca, cujo ritmo apresenta o quadro de um evento, a decomposição da matéria viva, como acontece na seguinte estrofe: “E o céu olhava do alto a soberba carcassa (*sic*)/ Como uma flor se oferecer;/ Tão forte era o fedor que sobre a relva crassa/ Pensaste até desfalecer”.<sup>24</sup> Tal decomposição acontece graças a uma operação mental que merece ser investigada, a relação entre a dialética e o oxímoro na produção de imagens poéticas, mesmo que esta última seja próxima de uma das figuras presentes na dialética, a antítese.<sup>25</sup>

Se podemos falar do oxímoro na dinâmica visual a partir de Bataille, a imagem que mais expõe a simultaneidade de contrários se apresenta em um corpo aberto, como um cadáver aberto para estudo na cena de um teatro da anatomia. Tais cenas oximorescas fazem parte de aspectos que sobrevivem e que migram entre culturas, marcando, assim, uma passagem praticamente imperceptível que não distancia, por exemplo, as antigas formas etruscas de adivinhar o futuro a partir de fígados ou vísceras de animais da mais célebre lição de anatomia pintada de Rembrandt, se quisermos ler esse aspecto a partir de Georges Didi-Huberman.<sup>26</sup> Assim, após passar pelo corpo aberto e mantido em sua estrutura, a qual lhe dá sustentação como esqueleto, chegamos a outros corpos abertos destituídos de pele, situados como “carcaças”. Trata-se de observar o aspecto dos animais abatidos. Em geral, a imagem de um abatedouro tornou-se uma fonte de comparação com os campos de extermínio e com as próprias guerras. Essa forma de produção de alimentos tem uma ligação direta com a organização social a partir das fábricas, das indústrias e da concentração demográfica nas grandes cidades – de que Baudelaire foi testemunha.

<sup>23</sup> “Nada de eu. Nada de isso. Mas, muito menos nada. Um *algo* que não reconheço como coisa” (KRISTEVA, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Editions du Seuil: Paris, 1980. p. 10.). “Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un quelque chose que je ne reconnais pas comme chose”.

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Les Éditions de Lodi, 2008. p. 86. A tradução citada é de Guilherme de Almeida. BAUDELAIRE, Charles. *Flores das “Flores do mal”*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. Consultamos também a tradução de Ivo Barroso (BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 126). “Et le ciel regardait la carcasse superbe/Comme une fleur s'épanouir./La puanteur était si forte, que sur l'herbe/Vous crûtes vous évanouir”.

<sup>25</sup> Sobre esse aspecto, ver *Topographies*, de J. Hillis Miller. Califórnia: Stanford University Press, 1995; LACQUE-LABARTHE, Philipe. *L'imitation des modernes*. Typographies II. Paris: Galilée, 1986 e BURKE, Kenneth. *A Grammar of motives*. New York: Prentice-Hall, 1945.

<sup>26</sup> Para criar essa vizinhança, Georges Didi-Huberman faz uma leitura da redistribuição antropológica das imagens para Aby Warburg, em *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (Madrid: Reina Sofia, 2010, p. 46).

Sobre essa forma de produção, mais recentemente podemos ler um “horror maior (que) está associado à multidão”, como escreveu Nuno Ramos na narrativa “Galinhas, justiça”, de *Ó*. Como artista e escritor, Ramos reformulou um dos locais de concentração de animais ao descrever e associar o horror à multidão, retomando a metáfora estabelecida entre abatedouros e guerras, ou justificando sua existência: “isso está tão entranhado em nós que transfere-se facilmente aos bichos.”<sup>27</sup> Nuno Ramos aborda a aflição diante de animais vivos e encarcerados no transporte em algumas cidades brasileiras, como em um caminhão cheio de porcos ou de galinhas. Tomando as imagens literárias dos animais mortos ou aprisionados como ponto de partida, faremos um percurso pelos abatedouros.

## 8.2 Histórias de abatedouros

Tentemos recorrer ao mito, mesmo sabendo que talvez estejamos diante de uma tarefa impossível. Podemos imaginar um herói em um labirinto, perseguindo um monstro para matá-lo. Esse monstro, como algumas cenas de origem nos mostram, é uma criatura híbrida com uma cabeça de touro e um corpo de homem.<sup>28</sup> Sem dúvida, trata-se de um monstro antropológico, uma máquina, se quisermos traduzir em uma mitologia moderna. O labirinto mitológico, mesmo tendo uma carga anacrônica no início do século XIX, atualiza-se de modo intempestivo nos corredores de abatedouros que se misturam aos seus prédios administrativos, no momento em que boa parte desse tipo de instituição estava além dos limites das grandes cidades. Assim, chamamos esse distante labirinto com uma palavra do século XIX, atestada em 1806, *abatedouro*. Entre o sangue e a assinatura de documentos de compra e venda, entre a carne e a burocracia, entre a lei e a arquitetura, entre o grito e a linguagem, entre a ciência e

---

<sup>27</sup> RAMOS, *Ó*, p. 73.

<sup>28</sup> Kenneth Burke, em *A Grammar of motives*, (p. 224 e 226) encontra na topografia do labirinto um ponto para discutir a dialética oposição entre razão e imaginação: “Este híbrido fabuloso aparentemente representa um dualidade dos motivos e aqui, aparentemente ele simboliza a união labiríntica imaginação (o ‘inconsciente’) com a racionalidade de um meio poético desenvolvido por uma consciência deliberadamente sofisticada”. “This fabulous hybrid apparently represents a joined duality of motives, and here apparently symbolizes the union of a labyrinthine imagination (the ‘unconscious’) with the rationality of a poetic medium developed by deliberate conscious sophistication.” Em outra passagem de Burke, temos elementos para pensar a imaginação e a ação: “justamente no momento em que o termo ‘imaginação’ ganhou um enorme prestígio (em contraste com o seu menosprezo por escritores tão diversos como Santa Teresa, Spinoza e Pascal), as teorias da arte deram um passo importante para além da compreensão da arte como ação, incluindo o sentido de uma tentativa idiota de por a arte contra a ciência, como a mais ‘pura verdade’. A verdadeira controvérsia aqui não deveria ter sido uma corrosão total da arte contra a ciência: ela deve ter sido uma desgaste de um ponto de vista de uma ciência contra a outra.” “Precisely at the time when the term ‘imagination’ gained greatly in prestige (in contrast with its low rating in writers as diverse as St. Teresa, Spinoza, and Pascal) theories of art took a momentous step away from the understanding of art as action and towards a lame attempt to pit art against science as a ‘truer kind of truth’. The correct controversy here should not have been at all a pitting of art against science: it should have been a pitting of one view of science against another.” Agradecemos a Eduardo Sterzi pela sugestão de leitura.

a indústria, eis o que está no entorno do interior de um corpo exposto, muitas vezes isolado e visto como uma simples refeição, como na descrição de Nuno Ramos para as galinhas:

Difícil lembrar que o milagre do código genético e da reprodução se aplica a cada uma delas, que evoluíram por milhões de anos e sobreviveram, e seus ancestrais venceram a corrida contra lagartos gigantes, especializando-se minuciosamente; difícil lembrar ao vê-las girando, atravessadas por um ferro do pescoço ao ânus, no braseiro de uma padaria.<sup>29</sup>

Os lugares ordinários, como padarias que comercializam frangos em gôndolas de supermercado com *steaks*, não estão isolados das práticas de pensamento em torno do vivente, da produção literária e, inclusive, de obras plástico-visuais. Aliás, esse aspecto ordinário e urbano não chega a ser apagado diante da virada empreendida pela revista *Documents* em relação ao pensamento etnográfico, pois o olhar etnográfico, de certa forma, se volta para a cidade, como Bataille mesmo experimenta ao escrever um verbete chamado “Musée” (“Museu”). Para Georges Bataille, os abatedouros da Villette, por exemplo, possuíam um sentido sagrado, mesmo que em vias de mudança, pois a exposição de um animal literalmente aberto mostra para alguém sua própria “feiúra”, que responde a “uma necessidade doentia de limpeza”, como se pode ler no verbete “Abattoir” (“Abatedouro”), escrito para a revista *Documents*:

O abatedouro depende da religião no sentido em que os templos de outras épocas (sem falar dos hindus dos nossos dias) tinham uma dupla utilidade, servindo ao mesmo tempo para as implorações e para as matanças. Disso resulta, sem alguma dúvida (podemos julgá-lo a partir do aspecto caótico dos abatedouros atuais), uma perturbante coincidência entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre, característica dos lugares onde o sangue corre. É curioso ver uma queixa lancinante exprimida na América: quando W. B. Seabrook verifica que a vida orgíaca mudou, embora o sangue dos sacrifícios não se misture aos coquetéis, e ache os costumes atuais insípidos. Realmente, nos dias de hoje o abatedouro é maldito e posto de quarentena como um barco que transporta o cólera. Ora, as vítimas dessa maldição não são os carneiros, nem os animais, mas as boas criaturas que chegaram ao ponto de não suportar a sua asseada fealdade, com efeito, uma fealdade que responde a uma necessidade malsã de limpeza, de biliosa pequenez e tédio: a maldição (que só aterroriza quem a profere) leva-as para vegetar o mais longe possível dos matadouros, a exilar-se por correção num mundo amorfo onde já nada existe de horrível e onde elas se encontram reduzidas, ao sofrer a indelével obsessão da ignomínia, a comer queijo.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> RAMOS, Ó, p. 74.

<sup>30</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1987, p. 205 e BATAILLE, Georges. Abattoir. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Vol. 1. Paris: Jean Michel Place, 1991, p. 329, tradução modificada. “L’abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait

Georges Bataille retira o papel de carrasco do açougueiro. O animal, por sua vez, tampouco é a vítima. A vítima seria o homem com seu excesso de limpeza. Essa exposição do interior de si-mesmo diante da abertura de um animal expõe, nesse interior animal, digamos, *informe*, a sensação oposta daquela de limpeza que o homem tem em sua própria pele. Do animal abatido das fotos de Eli Lotar publicadas com o verbete “Abattoir” ao jovem supliciado que está nas últimas páginas de *Les larmes d’Éros* existe uma iconografia do horror tal qual é descrita por Bataille no próprio verbete. Essas imagens são o contraponto de uma sensação de limpeza da pele veiculada pela publicidade de cosméticos ou em serviços mais especializados que, sustentando um discurso da manutenção da vida pelo viés da higiene, excluem até mesmo as alianças feitas entre bactérias que são comensais da pele humana – afinal, “a pele representa a primeira interface entre o anfitrião e o ambiente.”<sup>31</sup> Sem a interface da pele como uma cobertura dos organismos, a forma interior de um animal cria um problema sobre os limites da distinção, mesmo para um zoólogo como Adolf Portmann:

Se nós quiséssemos tentar distinguir os animais a partir da forma de suas vísceras (por exemplo, o entrecruzamento dos intestinos ou a forma do coração) isso nos causaria dificuldades quase insuperáveis! A forma das vísceras é muito semelhante nas distintas espécies de uma mesma família animal.<sup>32</sup>

---

sans aucun doute (on peut en juger d’après l’aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s’exprimer en Amérique un regret lancinant: W.B. Seabrook constatant la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang de sacrifices n’est pas mêlé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l’abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petisse bilieuse et d’ennui: la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s’exiler par correction dans un monde amorphe, où il n’y a plus rien d’horrible et où, subissant l’obsession indélébile de l’ignominie, ils sont réduits à manger du fromage.”

<sup>31</sup> NAIK, Shruti *et al.* Compartmentalized Control of Skin Immunity by Resident Commensals. *Science*, v. 337, n. 1115, 2012, p. 115. Disponível em: [www.sciencemag.org](http://www.sciencemag.org), acesso em 29 jan. 2012. “The skin represents the primary interface between the host and the environment.” Do mesmo modo que a pele é uma superfície superpovoada de micro-organismos, a estrutura interna do corpo humano também está repleta de alianças que produzem a autoimunidade e efeitos imunorregulatórios, como o próprio termo “flora intestinal”. Agradecemos à bióloga Pauline Smith pela sugestão e envio do artigo.

<sup>32</sup> PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Payot, 1961. p. 28. “Si nous voulions essayer de distinguer les animaux d’après la forme de leurs viscères (par exemple l’enchevêtrement des intestins ou la forme du cœur) cela nous causerait des difficultés presque insurmontables! La forme des viscères est très semblable dans les différentes espèces d’une même famille animale”. PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: La Bibliothèque, 2013. p. 48. “Si nous voulions essayer de distinguer les animaux d’après la forme de leurs viscères (par exemple l’enchevêtrement des intestins ou la forme du cœur), cela nous causerait des difficultés presque insurmontables! La forme de ces organes internes est très semblable dans les différentes espèces d’une même famille animale.”

Partilhamos nossas formas internas com alguns animais por uma “semelhança informe”.<sup>33</sup> Certamente, o distanciamento dos abatedouros para os limites da cidade tem uma ligação com a necessidade de apagamento de uma semelhança da exposição do animal à morte. Assim, diante do contraste topográfico apresentado pelo verbete “Abattoir” entre o interior e o exterior do animal, citamos uma anedota<sup>34</sup> recuperada por Michel Leiris:

#### EXCESSO DE LIMPEZA

Uma mulher, percebendo na mesa do açougueiro um boi aberto que estava sendo eviscerado, prova um desgosto muito profundo que a faz cair em síncope. Como questionaram a crise da qual ela foi vítima:

– Nós temos todas essas vilanias no corpo? Perguntou.

A resposta que lhe deram foi decisiva para que ela morresse de fome.<sup>35</sup>

Michel Leiris encontrou essa anedota em um livro popular de Emile Colombey, *Les originaux de la dernière heure*, de 1862, ou seja, ela foi publicada cinco anos antes da construção dos abatedouros no parque da Villete, em Paris. Além disso, pode-se dizer que essa pequena narrativa é um documento<sup>36</sup> no qual os animais abertos foram expostos na paisagem ordinária da cidade. Esta anedota é o começo de uma crônica de Leiris intitulada “L’homme et son intérieur”, publicada na revista *Documents*, em 1930.

Michel Leiris busca a graça das vísceras, o riso a partir da morte diante de um contraste entre o que se vê e o que se come. O tema da comparação entre o interior do animal e o interior do homem apreende suas distinções: “se a visão da vísceras animais ou humanas é quase sempre desagradável, não é praticamente a mesma coisa quanto à sua representação

<sup>33</sup> Referência direta ao título do livro de Georges Didi-Huberman sobre a iconografia da revista *Documents*, *La ressemblance informe*.

<sup>34</sup> Poderíamos dizer, com Kenneth Burke, que se trata de uma anedota informativa: “A anedota informativa, poderíamos dizer, contém *in nuce* a estrutura terminológica que está desenvolvida de acordo com ela. Essa terminologia é uma “conclusão” que segue a partir da seleção de um determinado episódio. Assim, a anedota é em certo sentido um somatório, contendo implicitamente como o sistema é desenvolvido a partir do que ele contém explicitamente. Uma vez que temos a configuração para trabalhar, desenvolvendo uma terminologia sistemática fora da nossa anedota, aproximando-se de um outro tipo de adição.” (BURKE, *A grammar of motives*, p. 60-61). “The informative anecdote, we could say, contains *in nuce* the terminological structure that is evolved in conformity with it. Such a terminology is a ‘conclusion’ that follows from the selection of a given anecdote. Thus the anecdote is in a sense a summation, containing implicitly what the system is developed from it contains explicitly. Once we have set seriously to work developing a systematic terminology out of our anecdote, another kind of summation looms up”.

<sup>35</sup> LEIRIS, Michel. L’homme et son intérieur. In: *Documents*. Paris: Jean Michel Place, 1991. p. 261. “EXCÈS DE PROPRIÉTÉ” “Une femme, apercevant à un étal de boucher un bœuf éviscéré qu’on vidait, éprouva un dégoût si profond qu’elle faillit tomber en syncope. Comme on la questionnait sur la crise à laquelle elle était en proie: – Est-ce que nous avons autant de vilénies dans le corps? dit-elle. La réponse qu’on lui fit la décida à se laisser mourir de faim”.

<sup>36</sup> Talvez em um sentido próximo do que Arlette Farge pensa a partir do arquivo e do nascimento da forma pela acumulação e pelos excessos de sentido que são capazes de entrelaçar *narração* e *ficção*. Ver FARGE, Arlette. *Le goût de l’archive*. Paris: Éditions du Seuil, 1989. p. 42 e 80.

figural e estaríamos errados em observar as pranchas anatômicas que ornaram os velhos tratados de medicina, sob uma ótica estritamente médica”.<sup>37</sup> A *imagerie* dos abatedouros e dos velhos tratados de medicina expõe “os lugares secretos e as reações subterrâneas”, revelando-as como em um “teatro”. Sem dúvida, Leiris faz alusão ao gênero pictórico vindo dos teatros anatômicos holandeses do século XVII. Na mesma crônica existe a expressão popular “não saber o que fazer da própria pele” (“ne pas savoir quoi faire de sa peau”), que significa não saber o que fazer de si mesmo. Se, por um lado, a pele é explorada pela publicidade de produtos de beleza como os citados por Leiris, Elizabeth Arden e Palmolive, por outro ela aparece como um “arsenal de cicatrizes, bolhas, escarificações, queimaduras”.

Notemos a narrativa do artista Nuno Ramos: em “Galinhas, justiça”, o percurso começa com a inquietude diante de um transporte de porcos ou do modo de se amontoar galinhas e segue por uma “espécie de individuação física selvagem” que marca outras inscrições sobre a pele humana: “tatuagens desbotadas, cicatrizes malfechadas, ferimentos de um corpo que nunca foi tratado nem uniformizado pela medicina, pela podologia, pela manicure, pelo barbeiro, pelo banho diário, pela prevenção e profilaxia”.<sup>38</sup> Isso marca uma diferença fundamental da leitura do artista Nuno Ramos em relação aos textos de Georges Bataille e Michel Leiris em torno do aspecto da animalidade como uma camada do corpo.<sup>39</sup> Enquanto a morte do animal se configura mais próxima da representação, a vida, mesmo em seus limites de confinamento e cativeiro, torna-se ainda mais complexa quando nos aproximamos das discussões em torno da biopolítica e dos limites performativos do vivente, entre as quais está o sofrimento animal:

---

<sup>37</sup> LEIRIS, L’homme et son interieur, p. 261. “Si la vue de viscères animaux ou humains est presque toujours désagréable, il n’en est pas nécessairement de même quant à leur représentation figurée, et l’on aurait tort d’envisager les planches anatomiques qui ornent les vieux traités de médecine, d’un point de vue strictement médical.”

<sup>38</sup> RAMOS, Ó, p. 81.

<sup>39</sup> Será necessário fundamentar e desenvolver a animalidade como a construção de uma forma social que marca uma produção de diferença entre o homem e o animal. Isso quer dizer que se corre o risco da animalidade ser mais uma forma de manter a distância entre o homem e o animal, fazendo com que o primeiro esvazie a convivência com o animal em detrimento de uma satisfação com suas formas. Frente a isso, a animalidade é captada pelo “discurso da espécie” de modo parcial. A leitura do texto de Gabriel Giorgi, “A vida imprópria. Histórias de Matadouros”, nos parece fundamental pelos aspectos fundacionais em termos políticos da “espécie biológica”: “Se o ‘discurso da espécie’ descansa sobre a produção de uma diferença ou de uma distinção jurídica e politicamente decisiva entre a espécie ‘humana’ e o resto das espécies ‘animais’ – sobre a qual se fundem ideias narrativas sobre a ordem social e modos de organização do comum –, a ‘morte animal’ adquire uma dimensão iniludível na produção dessa distinção: como afirma Cary Wolfe, o discurso da espécie é essencialmente sacrificial, na medida em que interrompe toda reciprocidade entre a morte humana e a do animal e define a vida animal como fundamentalmente sacrificável – isto é, juridicamente irreconhecível ou abandonada” (GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de Matadouros. In: MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. p. 199-220, p. 201).



No entanto, mesmo neste grau mínimo de identificação, o sofrimento animal incomoda. E mais do que a ameaça ou efetivação da morte, é a compressão massiva de um largo número de indivíduos num espaço exíguo que parece insuportável. A multidão, tornada coisa física, peso e matéria, torna-se também repugnante – acho mais fácil ver cortado o pescoço de uma galinha do que observá-las enjauladas.<sup>40</sup>

A morte sacrificial dos animais foi substituída por um processo industrial que requer um acúmulo de corpos, traduzidos por “peso e matéria”. Os odores, os choques e conflitos criam um outro significado para a abjeção, mais próxima do sentido utilizado por Georges Bataille em “L’abjection et les formes misérables”, na qual uma soberania individual se opõe aos oprimidos que compõem uma imensa massa amorfa.<sup>41</sup>

A “coisa física” que incorpora peso e matéria encontrada na imensa massa amorfa aproxima tudo aquilo que é miserável, digno de piedade, do que é abjeto. A partir do texto de Bataille, entendemos os motivos do distanciamento dos abatedouros das cidades, pois a abjeção é “a incapacidade de assumir com uma força suficiente o ato imperativo da exclusão das coisas abjetas (que constitui o fundamento da existência coletiva).”<sup>42</sup> Ao longo dessa história, os corpos abertos dos homens e dos animais se inscrevem em uma vontade do conhecimento como forma de limpar o corpo humano de suas doenças e de seus mistérios, enquanto dos animais abertos são extraídas as partes sem nobreza. Os corpos abertos – tanto o do homem na lição de anatomia quanto o do animal no abatedouro – não se expõem tanto ao aspecto do sofrimento como se eles estivessem aprisionados. Pelo contrário, a situação muda, pois o sentimento de abjeção vem da multidão amontoada em um espaço exíguo. Afastar tudo aquilo que pode ser abjeto faz parte de uma prática da economia restrita e do mundo homogêneo, cuja forma política se concentra na “proibição do contato”.<sup>43</sup> Essa forma abjeta de encarcerar os corpos, dispondo-os sob a forma demente de massa, peso e matéria faz com que a própria organização da economia restrita distancie os abatedouros, como uma parcela da população que fica confinada em uma imagem semelhante à das galinhas descritas por Nuno Ramos. Michel Foucault, na *História da loucura na Idade Clássica*, tratou de modo preciso a animalização do humano pelo confinamento, mais precisamente na Salpêtrière do século XVIII:

<sup>40</sup> RAMOS, Ó, p. 78.

<sup>41</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1987. p. 217.

<sup>42</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes II*, p. 219. “L’incapacité d’assumer avec une force suffisante l’acte impératif d’exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l’existence collective).”

<sup>43</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes II*, p. 218.

É uma espécie de imagem da animalidade que assombra os hospícios. A loucura extrai seu rosto da máscara da fera. Os que são amarrados às paredes das celas não são tanto homens de razão extraviada, mas feras presas em uma raiva natural: como se, em seu limite extremo, a loucura, libertada desse desatino moral onde suas formas mais atenuadas estão encerradas, viesse reunir-se por um golpe de força à violência imediata da animalidade. Esse modelo de animalidade impõe-se nos asilos e lhes atribui seu aspecto de jaula e zoológico.<sup>44</sup>

A imagem apresentada por Foucault nos ajuda a revelar um ambiente cujas texturas e detalhes são narrados por Nuno Ramos no registro carcerário que ainda hoje partilha do aspecto de jaula e zoológico. Em um ambiente como o presídio, esse confinamento é investigado como um acúmulo de eventos que formam uma superfície, que se inscrevem sobre a pele, mais precisamente pelo odor:

O cheiro intolerável de um presídio virá talvez deste acúmulo de eventos, de acontecimentos corpóreos que não conseguem evaporar, não saem nunca da superfície – não são tratados, nem limpos, nem banhados, incrustando-se na pele como um bicho morto no asfalto quente e retornando depois como cheiro à estufa coletiva.<sup>45</sup>

Essa estufa coletiva que acumula tudo aquilo que a economia restrita rejeita, a sujeira, o catarro e os vermes aos quais se refere Bataille, é fruto da impotência de uma economia que também os cria, fazendo com que muitos trabalhadores, crianças e as inúmeras vítimas de doenças físicas e mentais não possam reagir. Estamos diante de um outro modo de acionar a imagem com a qual iniciamos o percurso, a da carniça (*charogne*) do poema de Baudelaire: “- Pois hás de ser como essa coisa apodrecida”.<sup>46</sup> De certa forma, existe algo em comum entre esses corpos confinados: a arquitetura que os confina. O jogo da semelhanças está, neste caso, sobretudo nas superfícies. Na crônica de Michel Leiris, uma ideia pode ser conjugada com o verbete “Abattoir”, de Georges Bataille: a “humanidade, além do mais, não tem nada a ver com a felicidade, muito menos com a bondade: nós estamos aqui bem longe de toda ideia de caridade: as visões mais atrozes como os prazeres mais cruéis são inteiramente legítimas, se eles contribuem ao desenvolvimento de tal humanidade.”<sup>47</sup> Em *Apologie du carnivore*, Dominique Lestel escreveu que : “recusar colocar-se em perigo ou sofrer, recusar

<sup>44</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 150.

<sup>45</sup> RAMOS, Ó, p. 82.

<sup>46</sup> BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, p. 86. “- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure”. A tradução aqui utilizada é de Ivo Barroso (BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, p. 127).

<sup>47</sup> LEIRIS, L’homme et son intérieur, p. 266. “*Humanité*, d’ailleurs, n’a rien à voir avec bonheur, pas plus qu’avec bonté; nous somme ici très loin de toute idée de charité: les visions les plus atroces comme les plaisirs les plus cruels sont entièrement légitimés, s’ils contribuent au développement d’une telle humanité”.

de por em perigo ou de fazer sofrer, é uma antinomia com a vida.”<sup>48</sup> O apagamento de uma ideia de felicidade pelo *pathos* também se aplica ao termo que mais parece uma sentença, “sentir na pele”, cuja experiência quase sempre não é agradável. Na conclusão da crônica de Leiris encontramos um tom claramente sadeano, com sua variação nietzschiana “demasiado humana”. Michel Leiris joga com o duplo sentido ao se observar um animal morto, que pode ser “terrível para alguns” – o que não é o caso de Nuno Ramos, que viu no confinamento “a intensificação de nossa consciência humana”. Michel Leiris aponta para outro sentido do verbete escrito por Georges Bataille, mais precisamente por nos dar elementos para refletir sobre o que o próprio Bataille escrevera a propósito dos museus e da sensação de frescor e purificação que eles produzem no homem.

### 8.3 A dinâmica Abatedouro-Museu: sangue, arte e cultura

A partir de Georges Bataille, Denis Hollier, em *La prise de la Concorde*, contrapôs os abatedouros aos museus. Na introdução da edição de 1993, “Les dimanches de la vie”, Hollier expõe dois aspectos sobre o espaço, mais precisamente o que está no verbete “Abattoir”. O primeiro deles concerne ao arquiteto Bernard Tschumi e seu projeto de mudança do parque da Villete. O referido parque, atualmente, é o Parque das Ciências e da Indústria.<sup>49</sup> A primeira ideia exposta por Denis Hollier é uma busca para compreender essa mudança de acesso a um espaço dionisíaco para fazer com que a própria arquitetura se encarregasse da limpeza do espaço onde antes ficavam os abatedouros:

Ele precisaria imaginar Dédalo feliz por ter perdido o mapa do labirinto que construiu? Mais ainda: é possível imaginar um labirinto sem Minotauro? Um labirinto sem sangue? E como a coisa se passa no espaço real, em uma cidade real, porque o *afrouxamento performativo* do espaço acontece em um lugar preciso no mapa de Paris, na Villete, uma breve volta pelo abatedouro deveria nos permitir reencontrar Bataille.<sup>50</sup>

Sem dúvida, a ciência e o espaço arquitetônico diretamente criticados por Bataille encarregaram-se de apagar o seu nome, mesmo que nós ainda vejamos alguns traços de sua

<sup>48</sup> LESTEL, Dominique. *L'Apologie du carnivore*, Paris, Fayard, 2011, p. 108. “Refuser de se mettre en danger ou de souffrir, refuser de mettre en danger et de faire souffrir, est tout simplement antinomique avec la vie.”

<sup>49</sup> HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde*. Paris: Gallimard, 1993. p. 312.

<sup>50</sup> HOLLIER, *La prise de la Concorde*, p. 306, grifo nosso. “Mais faut-il imaginer Dédale heureux d’avoir perdu le plan du labyrinthe qu’il construit? Plus encore: peut-on imaginer un labyrinthe sans Minotaure? Un labyrinthe sans sang? Et puisque la chose se passe dans l’espace réel, dans une ville réelle, puisque ce desserrement performatif de l’espace a lieu dans un endroit précis du plan de Paris, à La Villete, un bref détour par la boucherie devrait nous permettre de retrouver Bataille.”

escritura no verbete “Abattoir” e nas fotos da Villete tiradas por Eli Lotar e publicadas com o referido texto na revista *Documents*. Quanto ao apagamento do seu nome, Michel Surya, em *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, explicita o desejo do escritor: “escrevo para apagar meu nome” (*j'écris pour effacer mon nom*).<sup>51</sup> A questão do apagamento do nome do autor, que alguns anos depois será uma das bases teóricas do estruturalismo, pode ser tomada no momento presente por um outro viés: o apagamento do nome é um apagamento do homem. Nesse sentido, o ensaio de Bataille sobre a máscara é coerente com essa sua ética: “quando o que é humano está mascarado, não há nada presente além da animalidade e da morte.”<sup>52</sup> A animalidade emerge de outra forma, sob o signo do apagamento, do herói sem nome e sem rosto e provavelmente sem nenhum caráter, capaz de se confundir e de ser confundido com o animal que deveria ser sacrificado. Assim, se o abatedouro tornou-se um desses labirintos no contexto da sociedade industrial, o museu seria outro labirinto que o contrapõe.

No verbete de seu *Dicionário crítico* intitulado “Museu”, o ponto de partida de Georges Bataille consiste em pensar o sentido moderno de uma palavra que possui seus laços institucionais com a variedade de expressões do seu ambiente cultural. Bataille, no entanto, afirma que “a origem do museu moderno estaria então ligada ao desenvolvimento da guilhotina”.<sup>53</sup> Esta origem sangrante contrasta com o ideal de pureza (ou, pelo menos, de assepsia) e de frescor de cada domingo em uma grande cidade: “um museu é como um pulmão de uma grande cidade: a cada domingo a multidão flui como o sangue e ela sai purificada e fresca.”<sup>54</sup>

Em outro sentido alcançado em “Abattoir”, o museu produz uma sensação de limpeza, pelo menos pelas vias do êxtase e do encantamento advindos do contato com as imagens de seu acervo. Bataille escreve o referido verbete nos anos 1930, o que produz graus de diferença entre sua observação feita no Museu do Louvre e a proliferação de instalações e performances artísticas nas quais o humano também expõe os seus limites.<sup>55</sup> Entre quadro (a pintura) e enquadramento (a historiografia), nos deparamos com a noção de “superfícies

<sup>51</sup> SURYA, Michel. *J'écris pour effacer mon nom. Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992. p. 114-119.

<sup>52</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes II*, p. 403. “quand ce qui est humain est masqué, il n'y a plus rien de présent que l'animalité et la mort”.

<sup>53</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 239. “L'origine du musée moderne serait donc liée au développement de la guillotine”.

<sup>54</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 239. “Un musée est comme le poumon d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche”.

<sup>55</sup> Sobre as próprias dificuldades do museu quanto ao arquivo de ações e obras cada vez mais efêmeras, ver HERKENHOFF, Paulo. Pum e cuspe no Museu. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula (Orgs.) *Já! Emergências contemporâneas*. Pará: EDUFPA, 2009.

mortas” descritas por Bataille em “Musée.”<sup>56</sup> Claramente, essas superfícies produzem um jogo, pois elas não se distanciam suficientemente do “espelho colossal no qual o homem enfim se contempla sob todos os lados.”<sup>57</sup> Somos convidados a um espetáculo de espelhos no qual o domingo, por exemplo, ao tornar-se um dia típico para ir ao museu, seria também o momento para que uma plataforma crítica entre Museu-Abatedouro se constitua. Georges Bataille lança um olhar etnográfico em direção a uma grande metrópole: “é interessante admirar o fluxo de visitantes aos domingos, às cinco horas, na saída do Louvre, pois eles saem visivelmente animados pelo desejo de ser inteiramente semelhantes às célebres aparições que deixam um brilho nos olhos.”<sup>58</sup> O momento selecionado por Bataille é crítico quando pensamos que, entre os abatedouros e os museus, podemos voltar o olhar para o comportamento complacente dos visitantes que saem do museu como quem observa uma espécie de “jardim zoológico”.<sup>59</sup>

Denis Hollier faz uma leitura da dinâmica Abatedouro-Museu pelo núcleo do sagrado existente entre as duas estruturas arquiteturais: “os abatedouros são o polo negativo, gerador de repulsão, centrífugo e periférico; os museus, o polo atrativo e central. Mas, no centro de um, o outro se esconde: a beleza é assinada pela fenda de um assassinato imperceptível, imemorial.”<sup>60</sup> Enfim, eis uma outra forma de citar a primeira elegia de Rainer Maria Rilke em que o belo é o começo do terrível.

Georges Bataille compara a multidão que sai do museu ao próprio fluxo do sangue e, na existência de uma dinâmica entre ambos, o sangue não deixa de ser um *affaire*, isto é, um caso, um negócio, ainda que de modo implícito. Arlette Farge, em *Affaires de sang*,

---

<sup>56</sup> Ao aprofundar esse aspecto sobre o estatuto da imagem, podemos desconfiar da leitura do “quadro” como uma superfície morta. Em *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Georges Didi-Huberman argumenta que um quadro (*tableau*) pode ser sublime, uma mesa (*table*) provavelmente nunca o será. Assim, no jogo intraduzível entre *tableau* e *table*, entre quadro e mesa, o filósofo aborda os movimentos sísmicos da imagem, não como um produto final, um quadro, mas como um processo em movimento que não abre mão de um processo contínuo de montagem, mesa, espaço por excelência daquilo que está em formação. Ver nosso artigo: OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman, *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 12, p. 117-139, 2012. Embora a aproximação exija cuidado, *Tableau* e *table* exerce ainda uma metonímica e distante imagem dos aspectos do museu e do abatedouro, tomando a mesa como o lugar do corte em um açougue ou uma mesa de operação, o que dá outra leitura para a célebre formulação de Lautréamont utilizada pelos surrealistas.

<sup>57</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 240. “Le musée est le miroir colossal dans lequel l’homme se contemple enfin sous toutes les faces”.

<sup>58</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 239. “Les dimanches, à cinq heures, à la porte de sortie du Louvre, il est intéressant d’admirer le flot des visiteurs visiblement animés du désir d’être en tout semblables aux célestes apparitions dont leurs yeux sont encore ravis.”

<sup>59</sup> BARATAY, Éric; HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth. *ZOOS – Histoire des jardins zoologiques en Occident* (XVIème – XXème siècle). Paris: La découverte, 1998. A pele era um dos meios de conhecimento fundamentais em coleções de animais vindos de lugares distantes (p. 87).

<sup>60</sup> HOLLIER, *La prise de la Concorde*, p. 309. “Les abattoirs sont le pôle négatif, générateur de répulsion, centrifuge et périphérique; les musées, le pôle attractif et central. Mais au cœur de l’un, l’autre se cache: la beauté est signée par la fêlure d’un meurtre imperceptible, immémorial.”

vale-se do sangue como um *topos*, que neste caso não seria apenas filiado ao horror e à morte, mas seria também um lugar comum da vida, da história e do imaginário.<sup>61</sup> Afinal, para ela, “o sangue nunca é um lugar de indiferença”.<sup>62</sup> Quanto aos animais, o ato de sangrá-los para assim produzir uma carne sem alma é uma influência que vem desde Homero e da cultura judaico-cristã, como escreve Noëlie Vialles em “L’âme de la chair: le sang des abattoirs”.<sup>63</sup> O sangue ocupava o lugar da alma, isto é, materialmente ele era a alma. Sendo assim, sem alma quer dizer sem sangue. Georges Bataille, em “Abattoir”, fala de uma coincidência perturbadora entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre dos lugares onde o sangue corre.<sup>64</sup>

Existe uma clara distinção entre “abatedouro” e “açougue”, e essa separação é decisiva, como escreve Noëlie Vialles para que exista uma desanimalização dos animais.

Ora, nos abatedouros, o sangue dos animais não pode fazer um consentimento. A característica massiva da morte, por si só, apresenta os efeitos de uma natureza violenta: apesar de não envolver uma brutalidade, os animais são objetos indiferenciados para uma transmissão utilitária. Não importa mais, como no sacrifício grego, de pedir a cada animal uma aparência de consentimento, que lhe dá alguma existência social e faz do seu sangue o signo de um contrato.<sup>65</sup>

A noção de sacrifício identificada por Bataille torna-se cada vez mais inviável nos abatedouros ocidentais contemporâneos, pois apaga-se o traço e a linguagem, por sua vez, faz com que o animal chegue ao açougueiro como “carcaça”, o que quer dizer que ele já não é mais um animal, desde que passou pelo “abatedouro”. Abatedouro, nesse sentido, é o lugar

---

<sup>61</sup> Trata-se da apresentação de uma coletânea de ensaios, no qual o assunto explorado especificamente por Arlette Farge é a relação entre as mulheres, a violência e o sangue no século XVIII. Se esta relação possui uma relativa distância no que toca à questão da animalidade, existe, no entanto, um contraponto que nos satisfaz, relativo às convulsionárias de Saint-Médard, onde muito tempo antes que Sigmund Freud desenvolvesse a psicanálise ou, ainda, antes que Jean-Martin Charcot desenvolvesse a histeria como uma doença-conceito (Georges Didi-Huberman), existe uma tomada de posição política, que tais mulheres exercem fora da política, em que o tema da possessão e da bruxaria encontra o seu limite: “Para tomar um lugar político, o que é impossível para a mulher, é preciso jogar, fazer mímica, fazer de si mesma uma transformação em cena (*devenir scène*) que ocorre no cemitério” (FARGE, Arlette. *Affaires de Sang*. Paris: Imago, 1988. p. 103). “Pour prendre une place politique, ce qui est impossible à la femme, il faut la jouer, la mimer, la faire soi-même devenir scène, et c’est cela qui survient dans le cimetière.” Farge, neste caso, fala da dupla significação do sangue: “apenas o sangue escorrido poderia representar essa dupla função política e sagrada” (p. 103). “Seul le sang écoulé pouvait représenter cette double fonction politique et sacrée”.

<sup>62</sup> FARGE, *Affaires de Sang*, p. 15. “Le sang n’est jamais lieu d’indifférence”.

<sup>63</sup> VIALLES, Noëlie. L’âme de la chair: le sang des abattoirs. In: FARGE, *Affaires de Sang*, p. 13.

<sup>64</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 205.

<sup>65</sup> VIALLES, Noëlie. *Le sang et la chair: les abattoirs des pays de l’Adour*. Paris: Ed. De la Maison des sciences de l’homme, 1988. p. 83. “Or, dans les abattoirs, le sang des bêtes ne peut procéder d’un consentement. Le caractère massif de la mise à mort, à soi seul, l’affecte d’un caractère violent: même si l’on ne se livre à aucune brutalité, les bêtes sont là les objets indifférenciés d’une transformation utilitaire. Il n’est pas question, comme dans le sacrifice grec, de demander à chaque animal une apparence de consentement, qui lui donne quelque existence sociale et fait de son sang le signe d’un contrat.”

onde o animal deixa de ser um animal, lugar da modificação industrial da matéria, como uma tentativa de apagamento dos rastros – da alma, quer dizer, do sangue – em que o sacrifício foi substituído por um momento humanitário que implica em retirar o “sofrimento”. Assim, a partir de Noëlie Vialles, nos deparamos com a transformação da ideia de morte animal, pois o animal já seria sangrado como se estivesse morto, isto é, anestesiado.<sup>66</sup>

Abordar brevemente o abate<sup>67</sup> faz com que encontremos uma forma para exprimir pela linguagem uma relação com os animais que passa pelas fontes de alimentação e pelo aprimoramento técnico das ferramentas e dispositivos para a morte animal.<sup>68</sup> Os motivos arquitetônicos e de higiene para a limpeza do sangue, das próprias carcaças e do local de trabalho fazem com que perguntemos com Vialles: “mas em que o sangue é sujo?”<sup>69</sup> Possivelmente pelo caráter de interrupção de sua circulação, pela possibilidade de ser tomado por sua parcela “poluente” (doenças e epidemias) e por sua ligação direta com a morte, o sangue é visto como um fluido que também caracteriza um encontro com aquilo que é desconhecido, que é parte essencial da relação do homem com os animais. Se possivelmente o primeiro pigmento produzido pelo homem teve sua origem no sangue animal, como assinala John Berger,<sup>70</sup> as primeiras trocas e rastros de comércio aconteceram em relação a carne,

<sup>66</sup> VIALLES, *Le sang et la chair*, p. 149.

<sup>67</sup> André Leroi-Gourhan, em *Le geste et la parole (technique et langage)*, escreve: “como dizer que o homem está em um corpo de mamífero de organização única, fechado e prolongado por um corpo social a tais propriedades que a zoologia não têm mais peso na sua evolução material, sem fazer com que intervenham a paleontologia, a linguagem, a técnica e a arte?” (LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole (technique et langage)*. Paris: Albin Michel, 1968. p. 37-38). “mais comment dire que l’homme est un corps de mammifère d’organisation pourtant unique, enclos et prolongé par un corps social aux propriétés telles que la zoologie n’a plus de poids dans son évolution matérielle, sans faire intervenir la paléontologie, le langage, la technique et l’art?”.

<sup>68</sup> Neste aspecto, *Boucher – qui es-tu? Où vas-tu?*, de Georges Chaudieu, apresenta uma espécie de ficção heurística que toma como ponto de partida a era quartenária, quando um primata faminto segue em busca de alimento. Nesta empresa, a separação entre homem e animal era muito recente: “Desde quando o Primata provou da carne animal, ele tinha tomado de empréstimo novas forças e a conservava como lembrança” (CHAUDIEU, Georges. *Boucher – qui es-tu? Où vas-tu?* Paris: J. Peyronnet et Cie, 1966. p. 18). A descrição de Chaudieu segue pelas ferramentas desenvolvidas pelo homem: “Ele conhece o segredo da pedra cortante e ele talha, no sílex, machadinhas, facas, pontas de flechas. Com essa ajuda, agora ele mata os animais cujas carnes lhe fornecem sua alimentação diária (...) Ele as prepara e põe as peles para secar para logo depois cobrir o corpo ou para que lhe sirvam de cobertor” (p. 19). A presença póstuma de uma “lâmina”, por exemplo, faz do ato de cortar um ato de linguagem: “mais tarde ela se tornará a serra, o serrote ou a faca para ‘écorcher’, tirar a pele, implicando naquilo que se dirá na Idade Média: um bom curtidor escolhe a pele” (p. 23). “Depuis le jour où Primate avait goûté à la chair animale, il y avait puisé des forces nouvelles et il en conservait le souvenir”; “Il connaît le secret de la pierre éclatée et il taille, dans le silex, des haches, des couteaux, des pointes de flèches. Avec ces aides, maintenant, il tue les animaux dont les chairs lui fournissent sa nourriture habituelle (...). Il les dépouille et en fait sécher les peaux pour s’en couvrir le corps ou s’en servir de couche”; “plus tard il deviendra le *hansart*, l’*escorcheur* ou couteau à écorcher, à dépouiller, ce qui fera dire au Moyen Age: “bon escorcheur choie la peau”.

<sup>69</sup> VIALLES, *Le Sang et la chair*, p. 150. “Mais en quoi le sang est sale?”

<sup>70</sup> A citação precisa é: “o primeiro tema da pintura foi o animal. Provavelmente, a primeira tinta foi o sangue animal” (BERGER, John. Animais como metáfora. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1332, p. 8, 2010).

como escreve Georges Chaudieu.<sup>71</sup> Uma vez próximo do desconhecido, o homem depara-se com o interdito. Neste aspecto, *Lascaux ou la naissance de l'art*, de Georges Bataille, se nos apresenta como um texto fundador para entender a passagem do animal ao homem: “a passagem do animal ao homem foi, em primeiro lugar, a negação da animalidade feita pelo homem”.<sup>72</sup> A negação, que em princípio tem a ver com “corte” e “cissiparidade”, duas palavras caras à Georges Bataille, têm uma força expressiva no próprio corte que o homem fez no animal, na abertura de sua pele, na exposição do seu sangue. Sangue que também é um companheiro de aventura, conforme assinalou Arlette Farge: “eis o sangue, fluido indispensável, companheiro da aventura humana em todas suas dimensões, física, ideológica e até mesmo espiritual”.<sup>73</sup> O animal, no entanto, seria uma parte fundamental na produção de interditos, que é um modo negativo de produzir um corte: “aquilo que nos traz a animalidade subsistente é objeto de horror e suscita um movimento análogo àquele do interdito”.<sup>74</sup> Assim, a pergunta de Vialles, “o que tem o sangue de sujo?”, nos propõe um desafio que nos faz passar pelas ferramentas de limpeza e de tratamento da carne, pelas formas de lidar com a morte, pela passagem do animal à carcaça, do corpo ao cadáver, pelos excessos de limpeza que implicam a distinção entre um abatedouro e um açougue, mas também o próprio distanciamento dos primeiros dos perímetros urbanos e uma concentração nestes dos espaços expositivos dos museus. Do sílex de Georges Bataille em *Lascaux ou la naissance de l'art*, chegamos à imagem precisa de um bisturi em “Poésie et pensée abstraite”, de Paul Valéry, enfim, ao que ele descreveu como “a limpeza de uma situação verbal”.<sup>75</sup> Em *Les larmes d'Éros*, Bataille escreve que “as ferramentas de pedra são numerosos documentos que nos permitem lançar luz em nosso passado mais distante”,<sup>76</sup> uma vez que foi graças às ferramentas e armas fabricadas nessa época que o *animal* se tornou *homem*, isto é, a partir do trabalho, do jogo voluntário, enfim, de um certo cálculo que lança o prazer ao “instinto cego

---

<sup>71</sup> A passagem precisa é esta: “Ele – o primata – troca um pedaço de carne pelas armas ou ferramentas de pedra. Assim, ele descobre a troca. Não é talvez entre as duas partes o desejo simultâneo de trocar algo supérfluo, mas já é a procura de uma equivalência entre os produtos trocados. E o filho do Primata, por esse ato, prenunciaria o nascimento do comércio” (CHAUDIEU, *Boucher – qui es-tu? Où vas-tu?*, p. 22). “Il échange un quartier de viande. Ainsi il découvre le troc. Ce n'est peut-être encore chez les deux parties que le désir simultané d'échanger un superflu, mais c'est déjà la recherche d'une équivalence plus ou moins complète entre les produits échangés. Et le fils de Primate, par cet acte, présage la naissance du commerce.”

<sup>72</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes IX*, p. 63. “Le passage de l'animal à l'homme fut d'abord le reniement que fait l'homme de l'animalité”.

<sup>73</sup> FARGE, *Affaires de Sang*, p. 13. “Voici le sang, indispensable fluide, compagnon de l'aventure dans toutes ses dimensions, physique, idéologique et même spirituelle.”

<sup>74</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes IX*, p. 63. “Ce qui rappelle en nous l'animalité subsistante est objet d'horreur et suscite un mouvement analogique à celui de l'interdit”.

<sup>75</sup> VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 202.

<sup>76</sup> BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1997. p. 29.



dos órgãos”.<sup>77</sup> Valéry, por outro lado, se desculpa, inclusive, pela seguinte analogia: “perdoem-me essa expressão que compara as palavras e as formas do discurso às mãos e aos instrumentos do cirurgião.”<sup>78</sup> Nesse caso, ele não isolava as técnicas da medicina de sua época, aliás, a imagem do médico foi importante sobretudo para um de seus livros, *L'idée fixe*, de 1931, cuja frase, parte de um diálogo entre dois personagens médicos, tem a força de uma sentença: “o que há de mais profundo é a pele”.<sup>79</sup> Frase, aliás, propagada em diversas concepções estéticas a partir de Gilles Deleuze, em *La logique du sens*, em 1969:

O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica do contato. É, pois, até mesmo biologicamente que é preciso compreender que “o mais profundo é a pele”. A pele dispõe de uma energia potencial vital propriamente superficial. E, da mesma forma como os acontecimentos não ocupam a superfície, mas a frequentam, a energia superficial não está localizada na superfície, mas ligada à sua formação e reformação.<sup>80</sup>

É a partir de Paul Valéry e de Gilbert Simondon que Gilles Deleuze escreve que todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contato com o conteúdo do espaço exterior sobre os limites do vivo.<sup>81</sup> A superfície como uma topologia do contato redefine a leitura da pele, pois ela dispõe das energias (superficiais) que viriam supostamente daquilo que lhe seria oposto: o interior. A tópica de Paul Valéry se prolonga nos caminhos rizomáticos de Deleuze, criando um forte paradigma da pele para a literatura, ler aquilo que está na superfície, e para as artes visuais, expor as próprias camadas como superfícies, enfim, dar um ritmo exterior às suas plasticidades. Por isso, além da pele como um tecido, as crostas, as camadas, as cracas criam um mecanismo que nos faz sair da própria situação de limpeza verbal creditada por Valéry. Assim Georges Bataille, por sua vez, além de contestar o excesso de limpeza, critica de modo específico a arte como um medicamento. Em “L'esprit moderne et le jeu des transpositions” está exposta a delicada situação de um colecionador como aquele que procura um remédio: “entramos em uma galeria de arte como em uma farmácia, procurando remédios bem apresentados para doenças confessáveis”.<sup>82</sup>

<sup>77</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 35.

<sup>78</sup> VALÉRY, Poesia e pensamento abstrato, p. 202.

<sup>79</sup> VALÉRY, Paul. *L'idée fixe*. Paris: Gallimard, 1934. p. 74. “La peau est ce qu'il y a de plus profond”.

<sup>80</sup> DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 106.

<sup>81</sup> DELEUZE, *A lógica do sentido*, p. 106.

<sup>82</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes I*, p. 273. “On entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables”.

A arte, quando cristalizada em cultura, torna-se uma doença confessável: uma “tragédia”<sup>83</sup> para Georg Simmel, uma “crise”<sup>84</sup> para Hannah Arendt, um “equivoco”<sup>85</sup> para Georges Bataille. A cultura não seria apenas um traço distintivo do homem para o animal, fato que deve ser enfatizado, uma vez que ela tem suas origens animais.<sup>86</sup> A animalidade como uma alteração de valores aproxima-se de uma forma de negar o animal. Afinal, em termos filosóficos, desde Aristóteles, é negando o animal que o homem torna-se um deles. Em um ensaio de 1956, “L’équivoque de la culture”, Georges Bataille afirmou que o primeiro movimento da cultura foi a criação de valores; no entanto, o movimento que segue este, o que ele chama de movimento secundário, é que a cultura deve criticar o que ela mesmo criou.<sup>87</sup> Não podemos nutrir a ilusão de que a cultura, em uma condição civilizadora ou apaziguadora, restitui ao homem sua *humanitas*, mas, ao contrário, é em seu aspecto violento, conflituoso, que o homem evidencia sua animalidade, inclusive pelo próprio fato de negar-se como animal, o que faz com que ela, a cultura, goze com sua impotência, como podemos ler com

---

<sup>83</sup> Em “Le concept et la tragédie de la culture”, Simmel marca uma clara oposição entre o homem e o animal: “A inserção do humano nos dados naturais do mundo, ao contrário do animal, não se opera sem problemas, ele é arrancado, ele se opõe, ele exige, luta, exerce e sofre a violência” (SIMMEL, Georg. *La tragédie de la Culture*. Paris: Rivages, 1993. p. 179). “L’insertion de l’humain dans les données naturelles du monde, au contraire de l’animal, ne s’opère pas sans problèmes; il s’en arrache, s’y oppose, il exige, il lutte, il exerce et subit la violence”.

<sup>84</sup> Hannah Arendt, por sua vez, toma um termo inexistente na Grécia e que foi introduzido pelos romanos, *Humanitas*. A palavra tem sua carga antropocêntrica e geocêntrica. Em termos gerais, existe um princípio de “atopia”, no sentido utilizado por Aristóteles: “A questão procura estabelecer que o homem é o ser mais elevado até onde sabemos – postulado herdado dos Romanos, cujo *humanitas* era nesse sentido estranho ao pensamento dos gregos. Esses não tinham nem mesmo uma palavra para exprimir esse termo. Se a palavra *humanitas* é ausente da língua e do pensamento grego é porque os gregos, diferentemente dos romanos, nunca pensaram que o homem fosse o ser mais elevado que existia. Aristóteles chama essa crença de *atopos*, ‘absurdo’. Essa visão do homem é ainda mais estranha ao cientista para quem o homem não é nada mais que um espécime da vida orgânica, e para quem o ar habitado por ele – a terra e as leis terrestres – não são nada mais que um espécime limitado pelas leis universais absolutas, quer dizer, por leis que regem a imensidão do universo. Certamente o cientista não pode se dar ao luxo de colocar a questão: ‘Quais as consequências do resultado de minhas pesquisas teria sobre a dimensão ou, nessa perspectiva, sobre o futuro do homem?’” (ARENDDT, Hannah. *La crise de la Culture*. Paris: Folio Essais, 1989. p. 337-338). “La question tient pour établi que l’homme est l’être le plus élevé que nous sachions – postulat hérité des Romains dont l’*humanitas* était à ce point étrangère à la disposition d’esprit des Grecs que ceux-ci n’avaient pas même de mot pour l’exprimer. Si le mot *humanitas* est absent de la langue et de la pensée grecques, c’est parce que les Grecs, à la différence des Romains, ne pensèrent jamais que l’homme fût l’être le plus élevé qui soit. Aristote appelle cette croyance *atopos*, ‘absurde’. Cette vision de l’homme est encore plus étrangère au savant pour qui l’homme n’est rien de plus qu’un spécimen de la vie organique, et pour qui l’aire d’habitation de l’homme – la terre et les lois terrestres – ne sont rien de plus qu’un spécimen limite de lois universelles absolues, c’est-à-dire de lois qui régissent l’immensité de l’univers. Assurément le savant ne peut se permettre de poser la question: ‘Quelles conséquences le résultat de mes investigations aura-t-il sur la dimension ou, dans cette perspective, sur l’avenir de l’homme?’”. Retomando o *atopos* aristotélico, Maria Esther Maciel, em “Poéticas do inclassificável”, trata justamente dessa dimensão aqui discutida, do quanto “O que nos leva a afirmar que onde falha a classificação advém a imaginação.” MACIEL, Maria Esther. *Poéticas do inclassificável. Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, 2008. p. 155-162.

<sup>85</sup> BATAILLE, Georges. *L’équivoque de la culture. Œuvres Complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988. p. 437-450.

<sup>86</sup> Para uma discussão mais precisa sobre essa questão, ver LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2004.

<sup>87</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988. p. 441.

Georges Bataille: “creio que sem movimento violento, traduzido na coerência calma da linguagem, a cultura não pode ser o *fim* que exige o rigor do ser, mas uma conversação impotente que desfrute de sua impotência.”<sup>88</sup>

Derivando desta leitura, a cultura é um gesto de apropriação que expropria, que produz valores para os negar. Ao dar um passo para trás, saindo da noção do *humanitas* romano e retomando o “atopos” aristotélico, como sugere Hannah Arendt, talvez não exista êxito ao se tentar responder uma questão como “O que é a vida e o que distingue a vida humana da vida animal?”, pergunta feita por Arendt para pontuar que a finalidade da ciência moderna implica a renúncia a uma explicação da vida.<sup>89</sup>

Diante de uma ausência de explicação, a vida é performada. A partir de Hannah Arendt, essa performance da vida aumenta e ordena as experiências humanas. Desse modo, no centro da dinâmica abatedouro-museu, limpeza e cultura, podemos nos perguntar o que, de fato, esse ato performativo da vida pode fazer para evidenciar a fragilidade do dispositivo da cultura. Se o primeiro passo foi dado a partir da questão da aparência na *Tiergestalt*, de Adolf Portmann, seguida da própria noção de dispêndio, de Georges Bataille, a pele em seu viés metamórfico dá sequência à discussão do caráter performativo da vida no seu jogo de aparições. Entre esses dois aspectos retomamos as palavras *performance* e *abatedouro*. Assim, pode-se pensar que o próprio anglicismo “*performance*” é mais recente que a palavra “abatedouro” (*abattoir*), pois data de 1839, vindo de uma revista de hipismo.<sup>90</sup> No entanto, não se trata normalmente de um anglicismo, mas do francês do século XVI, “*parformance*” ou “*parformer*” que, dito de outro modo, pode ser “executar”, vem de “formar”. Abatedouro (*abattoir*) é uma palavra que coincide com o prédio que data 1806.<sup>91</sup> Para Bataille, um abatedouro na Villette ainda guardava uma relação com o sagrado e com o sacrificial, possivelmente porque ele também acreditava na característica sacrificial do ato performativo do corte, como ocorreu para ele com as imagens do suplício chinês. A distância do gesto sacrificial dos animais para os procedimentos contemporâneos do abate e do corte do animal transformou o que o próprio Bataille escreveu em “Abattoir”, pois o *corpus* de suas leituras abrangia uma dimensão antropológica, religiosa, mística e biológica.<sup>92</sup> Georges Chaudieu, em

<sup>88</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XII*, p. 450. “Mais je crois que sans un mouvement violent, traduit dans la cohérence calme du langage, la culture ne peut être la fin qu’exige la rigueur de l’être, mais un bavardage impuissant, qui jouit de son impuissance.”

<sup>89</sup> ARENDT, *La crise de la culture*, p. 339.

<sup>90</sup> LAROUSSE, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, 1994. p. 195.

<sup>91</sup> LE ROBERT, 1996. p. 3

<sup>92</sup> É importante mantermos em nosso horizonte de expectativa que Bataille, em *Théorie de la Religion*, reformula a ideia base de Marcel Mauss (e de Henri Hubert) sobre o sacrifício, especificamente sobre o sacrifício do animal védico: “o sacrifício é um ato religioso que só pode se efetuar num meio religioso e por intermédio de

*Boucher, qui es-tu? Où vas-tu?*, por sua vez, expõe a relação entre o animal e seu sacrificador no contexto da história das religiões:

O animal e seu sacrificador entram na história das religiões. Até aqui, o fato de abater os animais era uma atividade familiar, como a tessitura, a cerâmica, mas logo a mística religiosa lhe faz um tipo de consagração: consagração e morte constituem o “sacrifício”.<sup>93</sup>

O imemorial ato de cortar não está separado do ato de contar.<sup>94</sup> Afinal, contar faz parte da *chair*, a que se liga tanto pela matéria quanto pela etimologia. Assim, mesmo evitando uma simples comparação do texto com a carne, a literatura torna-se aqui uma experiência de corte, ainda que ela se manifeste pelo *páthos* do excesso ou pelo *ethos* da medida de um conjunto de regras ou código que lhe é próprio.<sup>95</sup> Tal fato faz com que Georges Chaudieu cite todo um código de corte de carnes tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*, referente aos episódios de morte e preparação do animal.<sup>96</sup>

Na revista *Documents*, esse ato de corte também é decisivo, sobretudo porque em suas páginas existe um *ethos* com um *páthos* para apresentar algumas imagens, como as fotografias de Eli Lotar,<sup>97</sup> alguns fotogramas de *A greve*, do cineasta russo Sergei Eiseinstein

agentes essencialmente religiosos. Ora, antes da cerimônia, em geral, nem o sacrificante, nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima têm esse caráter no grau que convém. Assim, a primeira fase do sacrifício tem por objeto conferir-lhes esse caráter. Eles são profanos e é preciso que mudem de estado” (HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 26).

<sup>93</sup> CHAUDIEU, *Boucher – qui es-tu? Où vas-tu?*, p. 26. “L’animal et son sacrificateur entrent dans l’histoire des religions. Jusqu’ici, le fait d’abattre des animaux était une activité familiale, comme le tissage, la poterie, mais bientôt la mystique religieuse lui fait subir une sorte de consécration: consécration et mise à mort constituent le ‘sacrifice’”.

<sup>94</sup> Ver nota 21 neste capítulo.

<sup>95</sup> Discussão cujas extensões caberiam à Jacques Derrida (cf. *La bête et le souverain I*. Paris: Galilée, 2012 e *L’animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006) em meio a um conjunto de “próprios” do homem que se prolongariam aos “próprios” da literatura como formas contínuas e descontínuas de produzir um raio de ação e suas margens. Afinal, essa é uma questão que o objeto literário nos coloca frente ao vivente, e que faz com que nos perguntemos quais são os próprios da literatura.

<sup>96</sup> CHAUDIEU, *Boucher qui es tu? Tu vas où?*, p. 26.

<sup>97</sup> A revista *Documents* foi essencial para o trabalho de Eli Lotar. No catálogo dedicado ao fotógrafo para sua exposição individual no Centre Georges Pompidou, entre 10 de novembro de 1993 e 23 de janeiro de 1994, Annick Lionel-Marie escreveu sobre sua participação na revista idealizada por Georges-Henri Rivière: “*Documents*, orientada em direção ‘às doutrinas, à arqueologia, às belas-artes e à etnografia’ reunia inúmeros desertores do surrealismo. Solicitado para ilustrar a palavra ‘Abatedouro’ na rubrica ‘Dicionário’, Lotar se dirige a La Villette e realiza uma reportagem de um realismo violento sobre esses lugares de sacrifício, de sangue e de morte, sobre os quais reina, no entanto, uma ordem, uma ordem terrível. Se fosse preciso reter apenas uma imagem da obra de Lotar, ao que parece essa deveria ser, sem nenhuma dúvida, a visão buñueliana das patas de vaca selecionadas e cuidadosamente alinhadas na curva de um muro” (LIONEL-MARIE, Annick. *Eli Lotar*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. p. 15). “*Documents*, orienté vers ‘les doctrines, l’archéologie, les beaux-arts et l’ethnographie’ réunissait nombre de transfuges du surréalisme. Sollicité pour illustrer le mot ‘Abattoir’ dans la rubrique ‘Dictionnaire’, Lotar se rend à La Villette et en tire un reportage d’un réalisme violent sur ces lieux de sacrifice, de sang et de mort, sur lesquels règne pourtant l’ordre, un ordre terrifiant. S’il ne fallait de l’œuvre de Lotar ne garder qu’une seule image, il semble que ce doive être, sans aucun doute, la vision buñuelienne des pieds de veau sectionnés, soigneusement alignés à l’angle d’un mur”.

e, ainda, a imagem decisiva do filme *Un chien andalou* (*Um cão andaluz*), de Luis Buñel, contemporâneo do primeiro ano da *Documents*, 1929. Em Bataille, essa experiência de corte se radicaliza quando ele se depara em 1925 com duas fotografias de um suplício chinês, fato que marca posteriormente obras como *L'expérience intérieure*, *Le coupable* e que, finalmente, aparece na iconografia de *Les larmes d'Éros*, em 1961. Entre as pranchas anatômicas e as cenas de abatedouro, a imagem do suplício se sobrepõe tanto como uma forma de punição quanto como uma relação com o sagrado. Duas fotografias são comentadas pelo escritor de um modo incessante, para não dizer cúmplice,<sup>98</sup> para nos atermos a este detalhe que se interroga sobre a natureza de ser desnudado: “A lâmina cortou a carne do joelho: quem suportará que um horror tão grande exprima fielmente ‘aquilo que é’, sua natureza despida?”<sup>99</sup>

James Elkins dedica um estudo sobre a sequência fotográfica que tanto chocou Georges Bataille. Em “As fotografias mais intoleráveis já tiradas”, Elkins fala de uma fascinação europeia pelas imagens de castigos e punições na China exótica e bárbara, sobretudo pelas imagens dos suplícios.<sup>100</sup> No entanto, para Bataille, trata-se de um outro corte, pois James Elkins tem um comentário preciso quando as imagens do supliciado fornecem exemplos de transgressão para as teorias que sustentavam o surrealismo ao lado de André Breton. Tais imagens colaboram indiretamente para um outro aspecto teórico que atravessa o próprio surrealismo. Existe aquilo que Bataille chamou de “exercício de crueldade” na prática artística, na qual o corpo expõe seu limite erótico diante da morte, da dor e da sua animalidade, na medida em que ele é distorcido, aberto, anatomizado, desmembrado ou reconfigurado. Frente a tais imagens do supliciado na China imperial de 1905, não podemos deixar de mencionar a crítica de Agamben a Bataille. Para Agamben, Bataille, ao escrever sobre o suplício, “substituiu o fenômeno religioso por um fenômeno político-jurídico.”<sup>101</sup> O que não é completamente verdadeiro, sabendo-se que Bataille produz um

<sup>98</sup> Em *Le coupable*, por exemplo, o capítulo V, em que Bataille se atém a detalhes da fotografia, se chama justamente “Le complice”. BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes V*. Paris: Gallimard, 1992. p. 275-278.

<sup>99</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes V*, p. 276. “La lame entrée dans la chair du genou : qui supportera qu’une horreur si grande exprime fidèlement ‘ce qu’il est’, sa nature mise à nu?” Do latim, *supplicium*, do final do século XV, partilha tanto o ato de dobrar os joelhos em forma de suplicação aos deuses quanto o sacrifício feito durante a suplicação, que também se volta para a “punição, pena, castigo”; e de *supplex*, *supplicis*, que dobra os joelhos, que se prosterna, suplicante, de *sub-*, prefixo que marca a posição inferior, e *plicare*, de *plier* (dobrar), *replier* (redobrar) (GRAND Larousse de la Langue Française. Paris: Larousse, 1989. p. 5817).

<sup>100</sup> ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: AMORIM, Claudia; GREINER, Christine. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 30-31. E, seguindo por esse viés, tomamos ainda a crítica de Jean-Paul Sartre a Georges Bataille na ocasião da publicação de *L'expérience intérieure*, em 1947, chamando-o de “novo místico”.

<sup>101</sup> Citado em ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: AMORIM, Claudia; GREINER, Christine. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 60-61.

pensamento em que as estruturas religiosas são discutidas e apresentadas desde *As confissões*, de Santo Agostinho, até *As formas elementares da vida religiosa*, de Emile Durkheim, além da produção do seu próprio sobrinho, Marcel Mauss, mais precisamente a parte dedicada ao sacrifício.

Entre o fenômeno político-jurídico e uma nova mística, a questão posta por Bataille corresponde ao projeto de uma montagem que consiste na desfiguração do corpo anatômico, na exposição da matéria de origem animal, tratada pela lâmina e pela linguagem para chegar ao estado de “carcaça” e, depois, na imagem do corpo supliciado, no corte que retira a representação anatômica do corpo. Frente às imagens de Eli Lotar e às imagens do supliciado na China Imperial, existe uma resistência à animalização no senso corrente do termo. A pergunta em torno de uma natureza desnudada do homem nos deixa na busca da nudez da animalidade: qual é a sua matéria quando a pele está exposta em um suplício? Trata-se de uma nudez que deixou Georges Bataille em um “método de meditação” sobre o que restava de sagrado no abatedouro, contraposto ao “pulmão de uma grande cidade”.

De fato, em determinadas coleções e em exposições, a presença do sangue, de corpos parciais, de animais mortos, de carcaças, de punições, enfim, de obras que vão do *Bœuf écorché* de Rembrandt, no Museu do Louvre, passando pelas imagens de Eli Lotar para a revista *Documents* (que fazem parte da coleção do Centre Georges Pompidou) e chegando ao *Monólogo para um cachorro morto*, de Nuno Ramos, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, aponta um outro modo de permanência da exposição de animais mortos no que concerne a nossa investigação. O fato é que a participação de animais vivos em instalações e performances desperta uma inquietação ainda maior, como se o animal vivo criasse um deslocamento entre a imagem e o animal abatido. Os animais vivos utilizados pelo artista vão de asnos à urubus. Nesse sentido, podemos falar de uma animalização da morte, para nos atermos ao princípio biológico que, por si só, não é suficiente para definir o que é a animalidade. Nas imagens de animais mortos difundidas em museus e galerias, na presença viva no animal em instalações e nas imagens de tortura, morte e suplício, bem como na vizinhança destas com outras pinturas, existe um exercício de crueldade. Em “L’art, exerce de cruauté”, Georges Bataille enfatiza uma perversidade do objeto artístico, a partir do suplício:

Um suplício real pode ser interessante em si, mas não se poderia dizer que, em geral, ele tenha este fim: ele acontece por razões complexas; mesmo que, em princípio, seus fins sejam diferentes daqueles de um espantelho: no sentido contrário do objeto de arte, ele é proposto para ser visto com o

intuito de afastar o horror que ele espalha. Enquanto que o supliciado dos quadros não tenta mais nos corrigir.<sup>102</sup>

A ideia de uma perspectiva de mudança diante de um suplício real e de um supliciado em uma pintura ou mesmo em uma fotografia, cria-se uma distância do caráter de correção de uma falta ou de uma falha perante a dor do outro. Diante de imagens com um forte efeito do real, Susan Sontag escreve um livro que aborda os aspectos sociais das imagens da guerra, *Regarding the Pain of Others*. O argumento do livro toca em dois aspectos que nutrem a presença das imagens de animais mortos em museus, enquanto essa presença participa de uma genealogia de sua morte nos abatedouros, pois, de imediato, Sontag fala de uma dieta de horrores que contribui para a ideia fundadora de uma crítica da modernidade.<sup>103</sup> Crítica tão antiga quanto a noção de modernidade e que, aliás, participa de um nascimento simultâneo na relação entre dor e imagem. Mesmo de modo distinto de *Les larmes d'Éros*, *Regarding the Pain of Others* afirma as fontes históricas do sangue jorrado, afinal, “a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem”.<sup>104</sup> A distinção encontra uma origem em sua arqueologia, uma ira divina ou humana, inadvertência ou desventura, desde a arte na Era Cristã e a representação do inferno até eventos pontuais que predominaram como um forte tema finissecular, como a decapitação de João Batista. Segundo Susan Sontag: “Havia também o repertório do que-é-difícil-de-olhar-para as crueldades da antiguidade clássica – os mitos pagãos, todas as demais narrativas cristãs, oferecem algo para todos os gostos”.<sup>105</sup> Para Bataille essa arqueologia remonta às origens do erotismo, que ele chama de “emoção extrema”.<sup>106</sup> Enquanto Sontag afirma uma “dificuldade de olhar” para essas imagens, Bataille ressalta a intensidade das imagens do nascimento da guerra em suas condições mais primitivas.

Eros é uma manifestação da dor, do erotismo e da morte. Diante da dor dos outros, incluímos deliberadamente os animais, suas idas e vindas em direção ao homem, uma

<sup>102</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988. p. 480. “Un supplice réel peut lui-même intéresser, mais on ne pourrait dire en général qu’il a cette fin: il a lieu pour un complexe de raisons; même en principe ses fins diffèrent peu de celles de l’épouvantail: à l’inverse de l’objet d’art, il est proposé à la vue pour éloigner de l’horreur qu’il étale. Tandis que le supplicé des tableaux ne tente plus de nous corriger”.

<sup>103</sup> SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. p. 106. Em uma crítica à fotografia de guerra, Sontag faz uma arqueologia do sofrimento e ressalta o *topos* da modernidade e da crítica a partir de textos de dois poetas, um inglês e outro francês: Wordsworth e Baudelaire. Era um período no qual as cidades se tornavam populosas, entre 1800 e 1860, e a circulação de jornais era um outro modo de expor a violência do sangue derramado.

<sup>104</sup> SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, p. 40. “The iconography of suffering has a long pedigree.”

<sup>105</sup> SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, p. 41. “There was also the repertoire of hard-to-look-at cruelties from classical antiquity – the pagan myths, even more than the Christian stories, offer something for every taste”.

<sup>106</sup> BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, p. 20.

vez que a noção de trabalho nunca será uma separação suficiente. Essas condições mais primitivas da imagem, assim como a arqueologia de uma modernidade crítica delieada por Wordsworth ou Baudelaire na leitura de um jornal, encontram seu caráter intenso nas páginas da revista *Documents*, que incorporava os *faits divers* dos jornais aos quais a revista foi contemporânea. O espaço da cidade expõe a dinâmica da violência de Eros. Assim, seja no distanciamento dos abatedouros dos centros urbanos, seja na concentração dos museus, a arquitetura de uma grande cidade faz com que o fluxo de imagens traga o remoto sentido de purificação, fato que faz parte de uma “festa infinita das obras de arte”: “embora a festa infinita das obras de arte esteja aqui para nos dizer de um triunfo, apesar de uma vontade resolvida de dar valor àquilo que permanece, esteja prometida a quem salte na irresolução do instante”.<sup>107</sup> Por isso a sedução participa do massacre, dando formas anteriores ao suplício e ao horror, enfim, uma apologia aos fatos horríveis<sup>108</sup> que possui uma ligação paradoxal que cria, nesses espaços, uma zona de vizinhança com a morte:

A arte, sem dúvida, não está obrigada a representar o horror, mas seu movimento a dispõe no nível do pior e, reciprocamente, a pintura do horror revela-a a abertura a todo o possível. É por isso que devemos manter a ênfase que ela permanece vizinha da morte.<sup>109</sup>

Ambos, museu e abatedouro, são vizinhanças da morte, seus acentos, seus tons e flexões, para nos valermos de uma linguagem ligada ao corpo e à representação. Deparamo-nos com imagens como a cabeça de São João Batista, com os massacres de mártires, lebres, bois, enfim, com distintos tons de vermelho organizados no espaço das telas, no tom do *incarnat*.<sup>110</sup> Esse espaço da morte na representação retoma o sacrifício no campo da imagem para afirmar a vida, isto é, a vida na imagem. O sangue introduz outra luz sobre a vontade de saber diante de um cadáver ou de um livro aberto. Abrir um corpo não ganha mais um sentido de conhecer, mas a modernidade crítica exige novas camadas e uma noção que mistura o sangue à tinta: trata-se de ter uma consciência de construção que passa pelo pictórico e pela

---

<sup>107</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 485. “Mais la fête infinie des œuvres d’art est là pour nous dire qu’un triomphe, en dépit d’une voloté résolue de ne donner la valeur qu’à ce qui dure, est promis à qui saute dans l’irrésolution de l’instant”.

<sup>108</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 485.

<sup>109</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 486. “L’art, sans doute, n’est nullement tenu à la représentation de l’horreur, mais son mouvement le met sans mal à la hauteur du pire et, réciproquement la peinture de l’horreur en révèle l’ouverture à tout le possible. C’est pourquoi nous devons nous attarder à l’accent qu’il atteint dans le voisinage de la mort.”

<sup>110</sup> A partir de uma leitura de *Le Chef d’œuvre inconnu*, de Honoré Balzac, Georges Didi-Huberman posiciona o *incarnat* como o colorido em ato e em passagem (DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p. 25). O *incarnat* se refere a uma apresentação da pele na pintura, a exibição de uma pele diáfana, capaz de nos revelar as veias e até mesmo os filamentos de sangue que por elas circulam.



escrita. Esse paradoxo da pele está em Leonardo da Vinci, o mesmo artista que participava da exumação de cadáveres para a composição dos seus tratados sobre a pintura, que enuncia um *quiasma* sobressaído de uma estrutura da pele.<sup>111</sup> Outras *peles* também se tornam camadas de tinta: trata-se de peles que formam um conjunto entre a escrita e o tato.<sup>112</sup> Enfim, na medida em que o corpo é despido, aberto, existe uma lenta operação de cobertura que lhe devolve a nudez da pele pelo viés pictórico e da própria escrita. Essas camadas fazem uma mediação completamente distinta daquela feita pelos *medias* (e nisso reside uma distinção entre as leituras de Susan Sontag e de Georges Bataille) entre os espaços do abatedouro e do museu. Nessa dinâmica, o abatedouro tem uma força centrífuga, enquanto o museu tem, por sua vez, uma força centrípeta. As imagens participam de uma instituição que não é mais viva,<sup>113</sup> encontrando formas de sobrevivência no sangue que escorre nas pinturas e nas suas narrativas. Nesse sentido, a pele atinge o seu limite. Seu modo de existir como superfície não deixa de ser contestado a partir de um conceito que “não cessa de hesitar entre o tegumento (aquilo que cobre) e a derme (aquilo que descobre ou remove, segundo a etimologia da palavra)”, como lemos em *La peinture incarnée*.<sup>114</sup>

O abatedouro e o museu criam espaços de suspensão, ou melhor, de pose e de passagem entre o animal e o homem, entre os animais e as imagens. Essa pose e essa passagem, por sua vez, podem ser performáticas, uma vez que o sacrifício parece ter migrado para algumas práticas artísticas, porém com uma marca da diferença dos estudos feitos por Georges Bataille, por Marcel Mauss e até pelo que Friedrich Hegel consagrou à religião, em *La phenomenologie de l'esprit*.<sup>115</sup> Em Bataille, o sacrifício tem um percurso que passa pelas

<sup>111</sup> DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, p. 9.

<sup>112</sup> DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, p. 9.

<sup>113</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 481.

<sup>114</sup> DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, p. 32. “Son concept ne cesse d’hésiter entre le tégument (ce qui recouvre) et le derme (ce qui découvre ou dépouille, selon l’étymologie du mot).”

<sup>115</sup> BATAILLE, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice. *Œuvres complètes XII*. Gallimard: Paris, 1988, p. 335. Precisamos a nota de Bataille: “Fenomenologia, cap. VIII: A Religião, B.: A Religião estética, a) A obra de arte abstrata (t. II, p. 235-236). Nessas duas páginas, Hegel identifica corretamente o desaparecimento da essência objetiva, mas sem ampliar seu alcance. Na segunda página, Hegel se confina em suas próprias considerações quanto à ‘religião estética (a religião dos Gregos)’”. “Phénoménologie, chap. VIII: La Religion, B: La Religion esthétique, a) L’œuvre d’art abstraite (t. II p. 235-236). Dans ces deux pages, Hegel fait bien état de la disparition de l’essence objective, mais sans en développer la portée. Dans la seconde page, Hegel se cantonne dans des considérations propres à la ‘religion esthétique’ (la religion des Grecs).” Se Bataille deixou o esboço de uma “fenomenologia erótica”, ainda que inconclusa, ela assume o risco de tirar Hegel de um lugar seguro, isto é, de um saber absoluto. Frente a um tempo tumultuoso, acrescentamos ainda a observação de Muriel Pic, em “*Penser au moment du danger*”, que toma o ritmo errático do conhecimento do período da revista *Documents* até o *Collège de Sociologie*, marcando uma passagem do primitivo ao trágico, fio do qual Hegel foi assunto: “Se esse regime errático do conhecimento corresponde bem ao espírito de tragédia do Collège, ele coabitara neste último com um *espírito etnográfico* que Bataille partilha com Leiris, pelo menos desde 1929 e de sua colaboração com a revista *Documents*. Nesta publicação, o primitivo é utilizado como categoria de uma análise fecunda, permitindo trazer um olhar subversivo sobre a sociedade moderna, que por sua vez reabilita o

categorias do primitivo e do trágico. Ele nos fornece elementos para pensar os limites do corpo em relação à polaridade abatedouro-museu. Seria no espaço do sacrifício que o abatedouro e o museu se tornariam forças contraditórias, por uma tensão entre o homem e o animal convocados por artistas em performances e em instalações como a própria *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, montada na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. Nessa obra, o artista dispôs três urubus vivos em contraste com o espaço arquitetônico do prédio da Bienal concebido por Oscar Niemeyer.

Entre o museu e o abatedouro, a obra de Nuno Ramos traz aspectos que rearticulam os problemas da pintura, o pensamento de Georges Bataille em relação as polaridades do alto e do baixo materialismo, da animalidade e do seu forte contraste com a arquitetura e, enfim, a imagem da carniça, do poema de Charles Baudelaire. O urubu é uma espécie animal que se alimenta da própria carniça. As fezes brancas do animal mancham o grande corpo escultórico de granito e areia comprimida que faz parte da obra. Essa escultura se assemelha ao prédio de uma usina, sendo que o que fica no meio possui aparentemente uma chaminé.

Convém ressaltar que em novembro de 1929 Georges Bataille publicou na revista *Documents* um artigo intitulado “Cheminée d’usine”. Não seria essa chaminé, para Bataille, aquilo que nos Estados civilizados surge como uma “carniça em um pesadelo”?<sup>116</sup> Entre as esculturas e o prédio da Bienal, Nuno Ramos isolou a obra com uma rede. Os animais, entre um voo ou outro, restavam sobre a chaminé que, para Georges Bataille, faz parte de uma terrível arquitetura. As imagens de pesadelo e de sonho se ligam a esse tipo de escultura, ao focinho aveludado de um cachorro.<sup>117</sup> A instalação causou problemas para o artista, pois foi alvo de protestos devido ao uso de animais vivos. Nesse ponto existe um forte contraste: os animais mortos, a carne exposta, as representações de sacrifícios e imagens nos fazem repetir com ênfase a pergunta de Susan Sontag: “o que significa protestar contra o sofrimento, diferentemente de reconhecê-lo?”<sup>118</sup> Sem propriamente responder à questão de Susan Sontag,

---

desclassificado e denuncia a artificialidade das normas.” (PIC, Muriel. *Penser au moment du danger*. In: *Critique*, n. 788-789. D’un monde à l’autre: Georges Bataille. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013, p. 84). “Si ce régime erratique de la connaissance correspond bien à l’esprit de tragédie du Collège, il va cohabiter au sein de ce dernier avec un esprit ethnographique que Bataille partage avec Leiris, au moins depuis 1929 et leur collaboration à la revue *Documents*. Dans cette publication, le primitif est utilisé comme catégorie d’analyse féconde, permettant de porter sur la société moderne un regard subversif qui tout à la fois réhabilité le déclassé et dénonce l’artificialité des normes.”

<sup>116</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 206.

<sup>117</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 207.

<sup>118</sup> SONTAG, *Regarding the pain of others*, p. 40. “What does it mean to protest suffering, as distinct from acknowledging it?”

Nuno Ramos publicou uma pequena narrativa no jornal *Folha de São Paulo*, no dia 17 de outubro de 2010:

Procurei intencionalmente matar três urubus de fome e de sede no prédio da Bienal de São Paulo. Pus ali imensas latas cheias de tinta escura, para que se afogassem, além de espelhos, para que batessem a cabeça durante o voo. Construí túneis de areia preta, para que entrassem sem conseguir sair, morrendo ali dentro. E, para forçá-los a voar, costume lançar rojões em sua direção.

Nuno Ramos criou um texto a partir de uma abstração de sua própria obra. A suposta chaminé de sua escultura se tornou um conjunto de túneis de areia preta. Assim, diante do olhar de uma criança para uma chaminé de usina, levando em consideração que Georges Bataille, quando criança, olhou para essa chaminé, lidamos com esse olhar como uma “revelação”, enfim, como “pitonisa dos mais violentos eventos do mundo atual”: “Este modo de ver infantil ou *selvagem* foi substituído por uma maneira sábia de ver que permite trocar uma chaminé de usina por uma *construção de pedra formando um tubo destinado a evacuação de uma grande quantidade de fumaça*, quer dizer, por uma abstração.”<sup>119</sup> Existe uma recriação a partir de toda uma trajetória da morte dos animais em uma arquitetura recomposta pelo espaço literário, tanto em “Chaminée d’Usine” quanto no texto que Nuno Ramos escreveu para o jornal a partir de sua instalação. Essas imagens trazem a mais distante remanescência do verbete “*Abattoir*” na coincidência inquietante entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre dos lugares em que o sangue escorre. Os urubus, animais atentos ao mínimo sinal agônico, entram no espaço da crueldade que exclui os animais utilizados na própria instalação e retirados da Bienal por uma decisão judicial. Existe uma diferença clara entre o espaço literário e o espaço instalativo de uma obra de arte, mesmo que ambas articulem narrativas que lhes são próprias. Eles se diferenciam justamente por essas narrativas. Vejamos isso em “Galinhas, justiça”, de Ó. Nuno Ramos acrescenta uma cena junto às galinhas: ela se propaga no sofrimento, na reclusão e no caráter de legião dessas aves. A situação não toma o sacrifício como ponto de partida, mas situações confinadoras que vão das galinhas enjauladas passando pela “compressão física como castigo.”<sup>120</sup> Os corpos tornam-se situações de descarga diante do ponto de vista do sofrimento. O autor, no entanto, não se torna um porta-voz do sofrimento das galinhas e dos prisioneiros, mas cria uma

<sup>119</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 207. “A cette manière de voir enfantine ou *sauvage* a été substituée une manière de voir savante qui permet de prendre une cheminé d’usine pour une *construction de pierre formant un tuyau destiné à l’évacuation à grande hauteur des fumées, c’est-à-dire pour une abstraction.*”

<sup>120</sup> RAMOS, Ó, p. 80.

vizinhança com esses dois momentos para pensar uma ideia de compressão simbólica, que está na própria noção de justiça, na qual está o aniquilamento da singularidade, o apagamento de suas marcas:

Talvez a própria ideia de justiça comungue este movimento de compressão, se não física, simbólica, aplicada a cada uma das histórias a ser julgada. A sentença, para que sentencie, precisa encarar cada sentenciado um pouco como uma ave no galinheiro, sem especificar a cor de sua penugem, as notas de seu canto nem o tom do seu penacho.<sup>121</sup>

Justiça, julgamento: valor. Talvez os urubus tenham sido julgados como galinhas. Separada pela diferença dos pontos de partida do texto literário e da instalação, a narrativa de Nuno Ramos coloca a justiça onde Bataille dispõe o abatedouro e, mais precisamente, o museu, um lugar que nos dá uma sensação de limpeza. De modo evidente, a comparação parece abrupta, mas o que buscamos nesta leitura é discutir o que decorre do dispositivo abatedouro-museu, sem desprezar as contribuições das categorias “primitivo” e “infantil” contidas em “Cheminée d’usine”, publicada na revista *Documents*. Nesse registro existe um jogo de semelhanças que se desenvolve a partir de um dicionário<sup>122</sup> do qual participa a animalidade. Ela é um termo que faz parte de um léxico capaz de descrever uma cena brutal, contribuindo para uma situação limite capaz de levar alguém a cometer um crime<sup>123</sup> com frieza e crueldade.

---

<sup>121</sup> RAMOS, Ó, p. 83.

<sup>122</sup> Como precisa Georges Bataille: “É por isso que é mais lógico, para situá-la (a chaminé) em um dicionário, dirigir-se ao garotinho assustado por ela, no momento em que ele vê nascer concretamente a imagem das imensas, das sinistras convulsões nas quais toda sua vida se desenvolverá, ao invés de dirigir-se a um técnico praticamente cego” (BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 207). “C’est pourquoi il est plus logique, pour la situer dans un dictionnaire, de s’adresser au petit garçon qu’elle terrifie, au moment où il voit naître d’une façon concrète l’image des immenses, des sinistres convulsions, dans lesquelles toute sa vie se déroulera et non à un technicien nécessairement aveugle”.

<sup>123</sup> “É isto que chamamos de crime, espécie de antiato preestabelecido, aceito por todos” (RAMOS, Ó, p. 84). Os argumentos de Nuno Ramos, no entanto, não são de ordem sadéana em torno da natureza do crime. Mas ele utiliza uma palavra que nos chama a atenção, porque ela se aproxima do campo semântico do que Michel Leiris e Georges Bataille escreveram em termos de um formalismo da higiene: “é esta operação essencialmente formal e higiênica, resultado de um talento enorme para seccionar em elementos discretos a goma contínua da vida, operação de recorte, de iluminação parcial, de interpretação perspectiva a partir de um único ponto de vista, é este esquiteamento enumerante, enunciador de pesos e de medidas, que sempre precede a justiça – por isto em tantos povos ela tem por símbolo a espada e a balança – e nos torna aptos a divergir da vida, a recusar em bloco um número enorme de impulsos e decisões” (RAMOS, Ó, p. 86).

#### 8.4 Mentiras parciais: o animal e a rota de fuga da anatomia

*Théorie de la Religion* está situado em um pensamento móvel (*une pensée mobile*) que discute a ideia filosófica “como sair da situação humana?”<sup>124</sup>, a partir do impasse do um grito de uma impotência como prelúdio de um profundo silêncio.<sup>125</sup> No silêncio que separa o homem do animal, o aprimoramento técnico da humanidade dessacraliza o mundo sagrado, isto é, a humanidade entra em vias de elaborar o mundo sagrado. Bataille, para desenvolver essa ideia, retoma momentos precisos: como, chegando à animalidade, podemos discutir os aspectos da imanência e do desenvolvimento técnico; como nessa forma de desarticulação do mundo sagrado a imanência se desloca para o objeto, mesmo que ele seja estranho ao sujeito, isto é, seja uma forma de um “não eu” (“*non-moi*”): “a ferramenta elaborada é a forma nascente do não eu”.<sup>126</sup> Assim, a mudança da noção de sacrifício acontece a partir da mudança dos objetos, de uma dessacralização do mundo, no qual os abatedouros seriam os espaços em que essa mudança em torno das “ferramentas” acentua a oposição entre o homem e o animal, onde um animal seria uma espécie de “não eu” (“*non-moi*”), uma coisa:

A definição de animal como uma coisa tornou-se humanamente um dado fundamental. O animal perdeu a dignidade de semelhante do homem, e o homem, perdendo em si mesmo a *animalidade*, observa-a como uma *fixação*. Sem dúvida existe uma parte da *mentira* no fato de observar o animal como uma coisa. Um animal existe por si mesmo e para ser uma coisa ele deve ser morto ou domesticado. Assim, o animal comido não pode ser posto como objeto, salvo sob a forma de assado, grelhado ou cozido. Além do mais, a preparação das carnes não têm essencialmente o sentido de uma pesquisa gastronômica: antes disso, trata-se do fato que o homem não come nada antes de vê-lo como objeto. Pelo menos nas condições ordinárias, o homem é um animal que não *participa* daquilo que come. Mas matar o animal e modificá-lo ao seu critério não é somente mudar em coisa aquilo que era, sem dúvida, no princípio, mas definir precipitadamente o animal vivo como uma coisa. Cortar, cozinhar e comer o homem, por outro lado, é abominável. Isso não tira a razão de ninguém; mesmo que não é raro que seja irracional não fazer nada a respeito. O estudo de anatomia, contudo, não deixou de ser escandaloso até bem pouco tempo. E, apesar das aparências, mesmo os materialistas endurecidos são ainda bem religiosos nos seus pontos de vista, de que sempre seja um *crime* fazer do homem uma coisa – um assado, um cozido... Além disso, a atitude humana em relação ao corpo é de uma complexidade aterradora. É a miséria do homem, como a de seu espírito, ter o corpo de um animal e, por isso, ser como uma coisa, mas é a glória do corpo humano de ser o substrato de um espírito. E o espírito está tão ligado ao corpo-coisa que aquele nunca deixa de ser assombrado, nunca é coisa senão no limite, ao ponto de, se a morte o reduz ao estado de coisa, o

<sup>124</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992. p. 288.

<sup>125</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VII*, p. 288.

<sup>126</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VII*, p. 297. “L’outil élaboré est la forme naissante du non-moi”.

espírito é mais do que nunca: o corpo que o traiu revela mais que nunca o tempo ao qual ele servia. Nesse sentido, *o cadáver é a mais perfeita afirmação do espírito*. É a própria essência do espírito que releva a impotência definitiva e a falta do morto, no mesmo grito daquele que se mata está a afirmação suprema da vida. Reciprocamente, o cadáver do homem revela a redução acabada ao estado de coisa do corpo do animal, conseqüentemente do animal vivo. É, em princípio, um elemento estritamente subordinado que não conta em si. Uma utilidade da mesma natureza que a tela, o ferro ou a madeira manufaturada.<sup>127</sup>

O abatedouro cumpre um papel fundamental na passagem que implica na redução do animal à coisa. Uma vez que o sacrifício era uma forma de tentar readquirir o mundo íntimo, o “excesso de limpeza” e o “não eu” (“*non-moi*”) do objeto contribuem para enquadrar o animal como uma coisa. É preciso entender, portanto, que a lógica se inverte, pois o animal passa do mundo das coisas ao mundo imanente e íntimo. Em *Théorie de la Religion*, mais precisamente no capítulo “Le sacrifice, la fête et les principes du monde sacré”, Bataille escreve que “sacrificar não é matar, mas dar e abandonar”.<sup>128</sup> O sacrifício tira a vítima do mundo da utilidade, quebra os laços de subordinação para, assim, criar a aquisição de um mundo íntimo: “quando o animal oferecido entra no círculo em que o sacerdote o imolará, ele passa do mundo das coisas – fechado ao homem e que não lhe é *nada*, que ele conhece de fora – ao mundo que lhe é *imanente*, íntimo.”<sup>129</sup> Essa imanência implica um

<sup>127</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 304-305. “La définition de l’animal comme une chose est devenue humainement une donnée fondamentale. L’animal a perdu la dignité de semblable de l’homme, et l’homme, apercevant en lui-même l’animalité, la regarde comme une tare. Il y a sans nul doute une part de mensonge dans le fait de regarder l’animal comme une chose. Un animal existe pour lui-même et pour être une chose il doit être posé comme un objet qu’à la condition d’être mangé mort. Même il n’est pleinement chose que sous forme de rôti, de grillade, de bouilli. La préparation des viandes n’a d’ailleurs pas essentiellement le sens d’une recherche gastronomique: il s’agit avant cela du fait que l’homme ne mange rien avant d’en avoir fait un objet. Au moins dans les conditions ordinaires, l’homme est un animal qui ne *participe* pas à ce qu’il mange. Mais tuer l’animal et le modifier à son gré n’est pas dès l’abord, c’est définir à l’avance l’animal vivant comme une chose. De ce que je tue, que je découpe, que je cuis, j’affirme implicitement que *cela* n’a jamais été qu’une chose. Découper, cuire et manger l’homme est au contraire abominable. Ce n’est faire de tort à personne; même il n’est pas rare qu’il soit déraisonnable de n’en rien faire. L’étude de l’anatomie, néanmoins, n’a cessé d’être scandaleuse que depuis peu. Et malgré les apparences, même les matérialistes endurcis sont encore si religieux qu’à leurs yeux, c’est toujours un crime de faire d’un homme une chose) un rôti, un ragoût...L’attitude humaine à l’égard du corps est d’ailleurs d’une complexité atterrante. C’est la misère de l’homme, en tant qu’il est esprit, d’avoir le corps d’un animal et par là d’être le substrat d’un esprit. Et l’esprit est si bien lié au corps-chose que celui-ci ne cesse jamais d’être hanté, n’est jamais chose qu’à la limite, au point que, si la mort le réduit à l’état de chose, l’esprit est plus présent que jamais: le corps qui l’a trahit le révèle davantage qu’au temps où il le servait. En un sens le cadavre est la plus parfaite affirmation de l’esprit. C’est l’essence même de l’esprit que révèlent l’impuissance définitive et l’absence du mort, de même le cri de celui qu’on tue est l’affirmation suprême de la vie. Réciproquement, le cadavre de l’homme révèle la réduction achevée à l’état de chose du corps de l’animal, en conséquence de l’animal vivant. C’est en principe un élément strictement subordonné, qui ne compte pas pour lui-même. Une utilité de même nature que la toile, le fer ou le bois manufacturé.”

<sup>128</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 310. “Sacrifier n’est pas tuer, mais abandoner et donner”.

<sup>129</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 307. “Quand l’animal offert entre dans le cercle où le prêtre l’immolera, il passe du monde des choses – fermées à l’homme et qui ne lui sont *rien*, qu’il connaît du dehors – au monde qui lui est immanent, *intime*”.

movimento que cessa uma objetividade e cria a abertura para um mundo íntimo, a partir da irrealidade do mundo divino. Afinal, a morte também tem essa característica de irrealidade, pois, para Bataille, o sacrifício vira as costas para as relações reais.<sup>130</sup> Mas, o que significa “voltar as costas para o real”? Quando Bataille volta as costas para o real ao mesmo tempo em que nega a transcendência religiosa, deixando o sagrado em um estatuto ambíguo, ele considera os efeitos materiais do sacrifício. Aparentemente, podemos ler sem ironia quando Bataille escreve que um sacrifício tem uma inconsciência pueril, surgindo como um modo de reparar a ofensa feita ao animal, miseravelmente reduzido a uma coisa. Nesse caso, a morte em si não teria importância, salvo para negar a ordem real, favorecendo a aparição da ordem mítica.<sup>131</sup> A morte não tem espaço no mundo real. Toda essa discussão entre a dinâmica dos abatedouros e museus torna-se uma discussão sobre morte e representação que, pelas vias de Bataille, toca no limite da *mentira poética da animalidade*:

A morte, de fato, trai a impostura da realidade, não apenas naquilo em que a falta de duração lembra a mentira, mas sobretudo naquilo em que ela é a grande afirmadora e como o grito maravilhado da vida. A ordem real rejeita menos a negação da realidade que é a morte do que a afirmação da vida íntima, imanente, que a violência sem medida é um perigo para a estabilidade das coisas que não é plenamente revelado senão na morte. A ordem real deve anular – neutralizar – esta vida íntima e substituir-lhe a coisa que é o indivíduo na sociedade do trabalho. Mas ele não pode fazer mais que a desaparecimento da vida na morte sem revelar o brilho *invisível* da vida que não é uma *coisa*.<sup>132</sup>

Nessa tensão, a violência acontece no espaço da escrita, na escolha da matéria e nas formas de exposição do animal na criação do espaço performativo. Esses três aspectos criam distintas noções de real para a literatura, para as artes visuais e para a performance, fragmentando ainda mais a anatomia humana. Sob a mentira poética da animalidade, a pele se desfaz em múltiplas camadas: a fixação pela animalidade, o tratamento do animal vivo como uma coisa, o fato de não participar daquilo que come e o estado elementar do espírito, o cadáver. Bataille afirmou que foi relativamente há pouco tempo que os estudos de anatomia

<sup>130</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 308.

<sup>131</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 308.

<sup>132</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 309. “La mort en effet trahit l’imposture de la réalité, non seulement en ceci que l’absence de durée en rappelle le mensonge, mais surtout en ceci qu’elle est la grande affirmatrice et comme le cri émerveillé de la vie. L’ordre réel rejette moins la négation de la réalité qu’est la mort l’affirmation de la vie intime, immanente, dont la violence sans mesure est pour la stabilité des choses un danger, et qui n’est pleinement révélé que dans la mort. L’ordre réel doit annuler – neutraliser – cette vie intime et lui substituer la chose qu’est l’individu dans la société du travail. Mais il ne peut faire que la disparition de la vie dans la mort ne révèle l’éclat *invisible* de la vie qui n’est pas une *chose*.”

deixaram de representar um escândalo.<sup>133</sup> A partir dessa frase, podemos ressaltar o escritor que faz questão de manter os estudos anatômicos ainda mais escandalosos, ou uma relação que conta com a presença de cadáveres nas narrativas por ele escritas: *L'histoire de l'œil* (1928); *Le bleu du ciel* (1935); *Madame Edwarda* (1945); *Le petit* (1943); *Le mort* (provavelmente concluído antes da primavera de 1944); *L'impossible* (1947); *La Scissiparité* (1949); *L'abbé C.* (1950); *Ma mère* (1954-1955, publicado postumamente em 1966); e o “*membra disjecta*” *Charlotte d'Ingerville* (publicado no quarto volume de suas obras completas).<sup>134</sup>

### 8.5 Uma anatomia escandalosa

Uma vez reunida a “parte maldita” das narrativas de Georges Bataille, nos atemos a apresentar algumas imagens utilizadas pelo autor de *L'histoire de l'œil*. A começar por esse livro, publicado em 1928, Bataille apresenta uma cruel relação entre o olho e o ovo, que tem uma base anatômica, como consta na primeira versão do romance, isto é, a edição de 1928. Ao escrever o confronto do homem com um animal em uma arena, o autor nos apresenta um episódio histórico, no qual o toureiro Granero foi atingido no olho pelo chifre do touro. Bataille lê o trecho que foi redigido novamente a um amigo médico. Quando ele termina a leitura do original, o amigo em questão lhe diz que ele não tem ideia do que realmente eram essas glândulas e, logo em seguida, lê para Bataille uma descrição detalhada de um manual de

<sup>133</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 304-305.

<sup>134</sup> Esta é uma menção direta à edição dos romances e narrativas organizada por Jean-François Louette para a Biblioteca da Pleiade, da Gallimard, em 2004. Denis Hollier, no prefácio, assinala uma questão fundamental, atualizando a discussão “o que é um autor?”, inclusive para nossa tese: “Por que publicar os romances de Bataille separadamente? Por que isolá-los do resto de sua obra? Essa reunião não se autoriza a realizar nenhum projeto explícito do autor, o qual sempre manifestou a maior desenvoltura quanto ao lugar da lei do gênero, não apenas porque ele foi praticado diversamente, mas porque ele talvez nunca tenha procurado a separar seus registros: as escritas não se limitam a se comparar; eles se interpenetram uns nos outros ao ponto de serem constantemente indiscerníveis, atraindo todos a uma mesma toalha semiótica contínua, indiferenciada, sempre prestes a ser liberada. O hibridismo de Bataille é, por sua vez, intra- e transgênico, o risco de falsificar sua leitura isolando arbitrariamente seus romances é mínimo: supondo que tal coisa exista, não existe nele um discurso puramente romanesco.” (HOLLIER, Denis. Préface. In: BATAILLE, Georges. *Romans et récits*. Paris: Gallimard, 2004. p. IX). “Pourquoi publier séparément les romans de Bataille? Pourquoi les isoler du reste de son œuvre? Ce recueil ne s'autorise d'aucun projet explicite de l'auteur, lequel a toujours manifesté la plus grande désinvolture à l'endroit de la loi du genre, non seulement parce qu'il en a pratiqué plusieurs, mais parce qu'il n'a peut-être jamais vraiment cherché à désintroniser leurs registres: les écritures ne se bornent pas à s'y côtoyer; elles empiètent les unes sur les autres au point d'être souvent indiscernables, puisant toutes à une même nappe sémiotique continue, indifférenciée, toujours sur le point d'affleurer. L'hybridité des textes de Bataille étant à la fois intra- et transgénérique, le risque de fausser sa lecture en isolant arbitrairement ses romans est minime: à supposer qu'une telle chose existe, il n'y a pas chez lui de discours purement romanesque.” Emmanuel Tibloux, nas anotações de *Le mort*, por sua vez, escreve que “costuma-se considerar as narrativas de Georges Bataille como a ‘parte maldita’ de sua obra” (BATAILLE, Georges. *Romans et récits*. Paris: Gallimard, 2004. p. 1168). “On a coutume de considérer les récits de Georges Bataille comme la ‘part maudite’ de son œuvre.”



anatomia. Bataille, então, descobre que o formato ovoide dessas glândulas, humanas e animais, tinha o mesmo aspecto do globo ocular.<sup>135</sup> A anatomia escandalosa, segundo Bataille, se relaciona com essas imagens elementares. Em outro livro, *Le bleu du ciel*, seu autor nos posiciona como se estivéssemos em um teatro anatômico:

Quanto a mim, estava distante, ao mesmo tempo abrigado, em um tipo de corredor nu e deteriorado, situado em relação ao quarto como poltronas de espectadores o são em relação às pranchas. A atração esperada devia ser perturbadora e carregada de um humor excessivo: esperávamos a aparição de um cadáver verdadeiro.<sup>136</sup>

A espera de um cadáver é um episódio histórico. É uma espera pela morte ou por uma das imagens da morte. Trata-se ainda de uma espera do corpo, daquilo que foi objetivado e que desdobra a representação da morte na sua própria apresentação. Em *Le bleu du ciel*, “o cadáver era um objeto com uma forma indefinível, uma cera rosa de um frescor brilhante.”<sup>137</sup> Quando Bataille se atém a uma descrição um pouco mais detalhada, o cadáver assume a forma de um verdadeiro “desvio da natureza”:

A cabeça desse cadáver era um imenso crânio de burro; seu corpo era uma espinha de peixe ou uma enorme mandíbula meio desdentada, estendida em linha reta; suas pernas prolongavam essa espinha dorsal no mesmo sentido que a de um homem; elas não tinham pés, mas partes alongadas e retorcidas das patas de um cavalo.<sup>138</sup>

Mesmo tratando-se de um sonho do narrador de *Le bleu du ciel*, a presença insólita de um cadáver por ele aguardado faz parte da *imagerie* das *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau, que ele cita no início de seu artigo “Les écarts de la nature”. No contexto de calamidades públicas, esses prodígios foram inúmeras vezes utilizados como presságios. Bataille, no entanto, os mantém em uma “dialética das formas”<sup>139</sup> em que o cadáver é uma imagem do erotismo e da morte.

<sup>135</sup> Conforme consta em seu depoimento: BATAILLE, *Romans et récits*, p. 103-104.

<sup>136</sup> BATAILLE, *Romans et récits*, p. 141. “Pour moi, j’étais à l’écart, en même temps à l’abri, dans une sorte de couloir nu et délabré, situé par rapport à la salle du lit comme les fauteuils des spectateurs le sont par rapport aux planches. L’attraction attendue devait être troublante et pleine d’un humour excessif: nous attendions l’apparition d’un vrai cadavre.”

<sup>137</sup> BATAILLE, *Romans et récits*, p. 141. “Le cadavre était un objet de forme indéfinissable, une cire rose d’une fraîcheur éclatante”.

<sup>138</sup> BATAILLE, *Romans et récits*, p. 142. “La tête de ce cadavre était un immense crâne de jument; son corps une arête de poisson ou une énorme mâchoire inférieure à demi édentée, étirée en ligne droite; ses jambes prolongeaient cette épine dorsale dans le même sens que celles d’un homme; elles n’avaient pas de pieds, c’étaient les tronçons longs et noueux des pattes d’un cheval.”

<sup>139</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 229.

Essa dialética pode ser vista ainda na anatomia do corpo feminino de Madame Edwarda, uma prostituta que é a encarnação de Deus, a mulher que, na noite de Paris, mais precisamente na rua Saint-Denis, encarna em sua nudez a nudez de um animal em sua loucura diante da presença de Deus. Nessa breve narrativa, o Bataille hegeliano mantém a negação do seu hegelianismo: “não, Hegel não tem nada a ver com a ‘apoteose’ de uma louca...”<sup>140</sup> *Tarde demais para negar Hegel*, o leitor de Bataille pode dizer, para logo em seguida lembrar-se que todo o *saber absoluto* hegeliano se converte no *não-saber* batailliano na sentença com a qual Bataille se prepara para concluir *Madame Edwarda*: “DEUS, se ele ‘soubesse’, seria um porco.”<sup>141</sup> Frase, aliás, que deve ser contextualizada, como anota Gilles Philippe:

Nessa formulação talvez exista a lembrança – inconsciente? – de uma frase de André Breton no único número de *La Révolution surréaliste* com o qual Bataille colaborou (n. 6, 1<sup>o</sup> mar. 1926, p. 31): “No mais, não se descreve uma árvore, não se descreve o informe. Descreve-se um porco e é tudo. Deus, que não se descreve, é um porco”. O tema do Deus-porco voltará sob a pluma de Bataille, por exemplo, nesta nota de 1942-1943 (BNF, carnet 5, f<sup>o</sup> 8 verso, f<sup>o</sup> 9 recto): “Mas o que é então o divino nesse caso, senão o assassinato de Deus e não a sua ausência. O que morre é a garantia do possível. É insuficiente dizer que Deus é um porco. Deus é o possível que se lança no impossível.” No entanto, não podemos compreender muito bem o emprego absoluto do “saber” nesta frase de *Madame Edwarda*, vendo toda essa passagem, sem referência à teoria batailliana do não-saber”.<sup>142</sup>

O erotismo do corpo de uma mulher conecta-se pela cópula das frases à divinização de um animal. A operação de Georges Bataille nesse sentido é evocar pelo *não-saber* a animalidade do *saber absoluto*: Deus não sabe, mas se soubesse, seria um animal. Abandonaria a semelhança, seria desantropomorfizado. Existiria como um porco. No projeto literário de Bataille, o aspecto do sacrifício está presente nas cenas de violência misturadas com um êxtase. A violência está ligada às operações de saída da figura humana, notáveis desde a enucleação de um toureiro até a forma porcina de Deus. Em *L'Abbé C.*,<sup>143</sup> o encontro

<sup>140</sup> BATAILLE, *Romans et récits*, p. 339. “Non, Hegel n’a rien à voir avec l’“apothéose” d’une folle...”

<sup>141</sup> BATAILLE, *Romans et récits*, p. 339. “DIEU, s’il “savait”, serait un porc”.

<sup>142</sup> (PHILIPPE, Gilles *apud* BATAILLE, *Romans et récits*, p. 1136) “Il y a peut-être dans cette formule le souvenir – inconscient? – d’une phrase d’André Breton dans l’unique numéro de *La Révolution surréaliste* auquel Bataille participa (n<sup>o</sup> 6, 1<sup>er</sup> mars 1926, p. 31): ‘Du reste on ne décrit pas un arbre, on ne décrit pas l’informe. On décrit un porc et c’est tout. Dieu, qu’on ne décrit pas, est un porc.’ Le thème du Dieu-porc reviendra sous la plume de Bataille, par exemple dans cette note de 1942-1943 (BNF, carnet 5, f<sup>o</sup> 8 verso, f<sup>o</sup> 9 recto): ‘Mais qu’est donc le divin dans ce cas, ce n’est pas seulement l’absence de dieu, c’est son meurtre. Ce qui meurt est le garant du possible. In ne suffit donc pas de dire Dieu est un porc. Dieu est le possible qui se jette dans l’impossible.’ Mais on ne peut bien comprendre l’emploi absolu de ‘savoir’ dans cette phrase de Madame Edwarda, voire tout ce passage, sans référence à la théorie bataillienne du non-savoir.”

<sup>143</sup> Na apresentação da edição original lê-se: Georges Bataille, cuja formação hegeliana é reconhecida, prossegue, valendo-se do ensaio, da narrativa, da meditação, dos trabalhos de economia política e hoje do romance (mas não foi o primeiro?) o desenvolvimento de um tipo de ética: as contradições morais e práticas do

com a morte animal em um açougue põe em evidência uma nudez agressiva que se prolonga no corte de um pedaço de carne feito por um açougueiro, o qual contrasta com a doçura de suas palavras:

Eu ia ao açougue cuja portão estava aberto. Atrás das cortinas, a sala com azulejos guardava um frescor agradável. Dois carneiros com as patas suspensas por ganchos, mijavam sangue levemente; sobre o balcão, havia sobre um cérebro e um osso enorme, cujas protuberâncias peroladas tinham uma nudez agressiva. O açougueiro era careca. Ele saiu da parte detrás, imenso, calmo, lento, de uma saúde e brutalidade óbvia. Sua ironia aparente (talvez imaginária) me divertiu. Pedi-lhe o melhor pedaço esperando a recusa costumeira. O "tudo o que você quiser" suave, sorridente, com o qual me respondeu estava realmente deslocado. Rapidamente ele escolheu uma faca brilhante, e afiava a lâmina, em silêncio, atentivamente. O barulho e o brilho do aço nessa parte do sangue tinham a duração do prazer. Era estranho imaginar Epônima despir-se e desafiar com o sorriso assustador esse gigante careca: a bestialidade sorradeira da vida tinha, nesse contexto, uma simplicidade assassina! O açougueiro prolongava sensualmente a carícia do aço da arma. Talvez com um sentimento de cumplicidade, mas sim, imaginava que para desfrutar, ao mesmo tempo das imagens ainda frescas, com uma potência física absolutamente monstruosa.<sup>144</sup>

A descrição de Georges Bataille, em *L'abbé C.*, é de uma sedução extrema que provavelmente está no limite do horror.<sup>145</sup> Existe um percurso na dinâmica museu-abatedouro que nos leva por uma série de histórias antropofágicas,<sup>146</sup> retomando, inclusive, o aspecto do

---

mundo não se superariam apenas pela necessidade onde nós nos colocamos para viver, esgotando cada uma. A experiência de Georges Bataille – e ela nunca foi mostrada tão claramente no romance – situa-se em um plano onde a consciência supera a vida e o capricho ultrapassa todas as virtudes que lhe opõem. BATAILLE, *Romans et récits*, p. 752. “Georges Bataille, dont on reconnaît la formation hégélienne, poursuit, à l’aide de l’essai, du récit, de la méditation, des travaux d’économie politique, et aujourd’hui du roman (mais est-ce le premier?) l’élaboration d’une sorte d’éthique: les contradictions morales et pratiques du monde s’y surmonteraient par la seule nécessité où nous sommes placés de les vivre chacune en les épuisant. L’expérience de Georges Bataille – et l’a-t-il jamais plus clairement démontré que dans le roman – se situe sur un plan où finalement la conscience l’emporte sur la vie et le caprice sur toutes les vertus qui lui font obstacle.”

<sup>144</sup> BATAILLE, *Romans et récits*, p. 653. “J’allai à la boucherie dont la grille était ouverte. Derrière les rideaux, la salle dallée gardait une fraîcheur agréable. Deux moutons pendaient à des crocs et, la tête en bas, pissaient légèrement le sang; il y avait sur l’étal une cervelle et de grans os, dont les protubérances nacrées avaient une nudité agressive. Le boucher lui-même était chauve. Il sortit de l’arrière-boutique, il était immense, calme, lent, d’une santé, d’une brutalité évidente. Son ironie apparente (mais peut-être imaginaire) m’amusa. Je lui demandai le meilleur morceau; j’attendais le refus habituel. Le ‘tout ce que vous voulez’ suave, souriant, qui me répondit, était vraiment hors de saison. Il saisit rapidement un couteau étincelant, et il en affûta la lame, en silence, avec attention. Le bruit et l’éclat de l’acier dans ce lieu de sang avaient la dureté résolue du plaisir. Il était étrange d’imaginer Éponime se dénuder et défier d’un sourire affreux ce géant chauve: la bestialité sournoise de la vie avait, dans ce cadre, une simplicité de meurtre ! Le boucher prolongeait sensuellement la caresse de l’acier sur le fusil. Peut-être avec un sentiment de complicité, mais plutôt, je l’imaginai, pour jouir, en même temps que d’images encore fraîches, d’une puissance physique sûrement monstrueuse”.

<sup>145</sup> Trata-se de uma formulação cujo tom nos remete à primeira elegia de Rainer Maria Rilke e que podemos ler no artigo “Œil”: “Mas a sedução extrema está no limite do horror”. (BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 187). “Mais la séduction extrême est probablement à la limite de l’horreur.”

<sup>146</sup> A XXIV Bienal de São Paulo, que teve como principal curador Paulo Herkenhoff, constituiu um núcleo histórico para discutir os desdobramentos da antropofagia e diversos aspectos do canibalismo. Em um dos

sacrifício pelo viés de um interdito. Um dos aspectos do sacrifício, nesse sentido, é sua ligação com aquilo que “leva uma falta de individualidade”.<sup>147</sup> O sacrifício passa pela morte e pelas lágrimas, fazendo dos objetos que poderiam ter sido espíritos, como os animais e as substâncias vegetais, coisas. Ele atuaria ainda no registro de restituição a uma imanência participada pela morte de um animal. Falar de sacrifício a partir de Georges Bataille visa a descoberta de uma intimidade perdida pelo viés do sagrado. Essa intimidade perdida é paradoxal: ela é violência, destruição, porque não é compatível com a posição do indivíduo separado.<sup>148</sup>

A obra de Georges Bataille nos convoca para uma aproximação com os objetos que, na ordem do sacrifício, circulam entre espíritos, animais, substâncias vegetais, podendo retornar a uma esfera da intimidade perdida pelo viés da imanência.<sup>149</sup> A intimidade está perdida diante de uma desorganização interna das imagens do próprio corpo em corpos instáveis frente à própria morte, gerando, enfim, a dissolução absoluta de uma polaridade enfraquecida entre um interior-exterior. Estamos diante da pele, mais precisamente diante daquilo a que se referiu Gilles Deleuze sobre ela, uma “superfície topológica de contato”.<sup>150</sup> O íntimo é a exposição dos movimentos da energia vital, do mesmo modo que ele é aquilo que não é facilmente localizado quando se está na ordem do metamórfico. Diante desse aspecto lidamos com duas frentes: primeiro, o íntimo é um lugar do sentido que nos faz saltar entre as singularidades: “alguma coisa que não é nem individual nem pessoal e, no entanto, que é singular, não abismo indiferenciado, mas saltando de uma singularidade para a outra, sempre emitindo um lance de dado que faz parte de um mesmo lançar, sempre fragmentado e reformado a cada lance.”<sup>151</sup> Segundo, para Georges Bataille, o íntimo, “em um forte sentido, é

---

catálogos, *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, Donald Preziosi toma o aspecto antropofágico – ou, de modo mais preciso, cronofágico – do museu; seus labirintos que na prática constituem uma “técnica epistemológica” da “maquinaria do historicismo”: “evitar ser comido por um museu é reconhecidamente um problema universal, dado que vivemos em um mundo de que virtualmente qualquer coisa pode ser estendida ou exposta em um museu e em que virtualmente qualquer coisa pode servir ou ser classificada como museu” (PREZIOSI *apud* HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 50).

<sup>147</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 311. “L’emportement d’une absence d’individualité”.

<sup>148</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 312.

<sup>149</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 311.

<sup>150</sup> DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994. p. 126.

<sup>151</sup> DELEUZE, *La logique du sens*, p. 130. “Quelque chose qui n’est ni individuel ni personnel, et pourtant qui est singulier, pas du tout abîme indifférencié, mais sautant d’une singularité à une autre, toujours émettant un coup de dés qui fait partie d’un même lancer toujours fragmenté et reformé dans chaque coup”.

aquilo que leva uma falta de individualidade, a sonoridade indiscreto de um rio, a vazia limpidez do céu, sendo ainda uma definição negativa, que essencialmente falta.”<sup>152</sup>

Mesmo que Georges Bataille e Gilles Deleuze abordem a noção de intimidade, existe uma diferença entre ambos que deve ser levada em consideração. No primeiro ponto, o íntimo é atualizado pela potência do gesto, cuja imagem trazida por Deleuze nos vem da tópica do poema de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Trata-se de algo que está em vias de ser refeito na medida em que se desfaz. Em termos imagéticos, Gilles Deleuze enfatiza o salto, enquanto Bataille se detém no abismo, no negativo e na falta para sair da individualidade. Mesmo diante de leituras distintas, a animalidade se relaciona com uma escuta da música do mundo, praticamente inaudível, a qual possui uma forte presença literária desde as sereias de Odisseu à própria sereia de Mallarmé ou, ainda, ao povo dos ratos, da Josefina, de Kafka. Essa ligação talvez seja uma das lições que Georges Bataille tenha tomado da *Gaia Ciência*, de Nietzsche, e de um modo não tão distanciado, de Heráclito.<sup>153</sup> Uma intimidade que está ligada à metamorfose, tema encontrado na morfologia de Goethe, autor que além de ter fascinado Nietzsche, aproximou cientistas como o matemático René Thom e o zoólogo Adolf Portmann.<sup>154</sup> A partir dessas obras literárias, existe outra distância entre o que Georges Bataille escreveu sobre a destruição do animal como um objeto na prática sacrificial para o mundo íntimo e imanente e a presença de animais em instalações e performances.<sup>155</sup> É preciso pensar o espaço da animalidade em cada obra, isto é, saltar de singularidade em singularidade, no contexto do trabalho de determinados artistas.

<sup>152</sup> BATAILLE, *Œuvres Complètes VII*, p. 311. “Est intime, au sens fort, ce qui a l’emportement d’une absence d’individualité, la sonorité insaisissable d’un fleuve, la vide limpidité du ciel: c’est encore une définition négative, à laquelle l’essentiel fait défaut”.

<sup>153</sup> O Heráclito recuperado por Nietzsche, publicado na revista *Acéphale* (1936 – 1939) com o fragmento do texto inédito “A filosofia na época trágica dos gregos”: “As próprias coisas, cuja solidez e fixidez, acredita a cabeça estreita do homem e do animal, não têm nenhuma existência própria” (BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; CAILLOIS, Roger. *Acéphale*. Paris: Jean Michel Place, 1995. p. 15). “Les choses elles-mêmes à la solidité et à fixité desquelles croit la tête étroite de l’homme ou de l’animal n’ont aucune existence propre”.

<sup>154</sup> Dessa leitura de Goethe tomamos o movimento de *sístole* e *diástole* que contribui para o movimento pulsional da linguagem, e que desenvolveremos no capítulo “Manchas na pele, linguagem”: “e o que Goethe pretende fazer ainda quando observa qualquer coisa segundo a pulsação diastólica (expansão, dissociação) e sistólica (contração, unificação) de sua forma em constantes metamorfoses” (DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, p. 98). “y lo que Goethe pretende hacer ya cuando observa cualquier cosa según la pulsación diastólica (expansión, disociación) y sistólica (contracción, unificación) de sus formas en constantes metamorfosis.”

<sup>155</sup> Podemos pensar que a presença do vivente em uma instalação, por exemplo, coloca-se na linha da performance: o vivente em um estado performativo – o *bíos* performativo frente à *zoé* natural, se quisermos tomar de outro modo um argumento de Giorgio Agamben, em *Homo Sacer* (AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007). Quando se observa que o limite da performance é a exposição da vida, mesmo que essa exposição aconteça pela forma e pela expressão em meio a um ambiente que lhe escapa, cria-se assim uma composição com suas formas. Estamos ao lado da exuberância do vivente descrita por Adolf Portmann. Desse modo, integrar a manifestação da vida animal e vegetal às formas e expressões humanas torna-se, além de uma “mentira poética”, um impossível gesto de tradução. Nesse aspecto,

A dinâmica abatedouro-museu entra em choque ao mesmo tempo em que é absorvida e exposta como um dispositivo em certas práticas performativas. Assim, os limites do vivente – eis um dos temas expostos em obras que pressagiam um momento estético e político em relação à animalidade –, a presença da forma animal na produção artística, ainda partilham um silêncio e uma dimensão da própria vida que não pode ser compartilhada. Diante dos saltos entre as singularidades nos arriscamos a uma queda no abismo, no espaço de pura negatividade ao qual se referiu Georges Bataille. Jean-Christophe Bailly, em *Le parti pris des animaux*, apresenta um percurso singular que dialoga com o encadeamento desse estudo, mesmo que ele seja crítico à noção de animalidade. Seu percurso passa pela forma animal, pela respiração, pelos caminhos traçados por eles em seus ambientes até chegar à noção de silêncio dos animais.<sup>156</sup>

Ao referir-se a uma população de caçadores, Bailly retoma de Georges Bataille a “intimidade perdida” dos próprios caçadores que colocavam suas existências em comum com as experiências.<sup>157</sup> Bailly escreve que a animalidade não designa uma qualidade ou uma comunidade, mas se inscreve em uma zona de partilha e em uma zona de exclusão. Na primeira, o homem sucumbe à animalidade, enquanto a segunda seria uma espécie de ponto de fuga no qual o homem sai ou tende a sair da própria animalidade.<sup>158</sup> “Eu chamo experiência uma viagem ao fim do possível do homem”,<sup>159</sup> escreveu Georges Bataille em *L’expérience intérieure*. “Experiência interior”, mais que um título, é ainda um modo de compreender certa necessidade da abertura dos corpos, do homem e do animal, para se buscar entender pelo viés do conhecimento seus mecanismos internos, mediados pela anatomia e pelo abate que, na medida em que eram sistematizados no ocidente – a primeira no século XVI e a outra no século XIX –, contribuíram para a linguagem que está sempre em vias de se formar pela elasticidade do toque e da técnica, pela aderência às ferramentas, aos gestos e à memória. As imagens de corpos escorchados ou abertos para a dissecação dos órgãos e de animais eventrados também se abrem não apenas no sentido da representação, mas como uma experiência interior, assim também compreendido por Georges Didi-Huberman em *L’image ouverte*.<sup>160</sup>

---

todo o pensamento de Georges Bataille, sem ser isolado de sua literatura, apresenta um ponto de partida e um valor de operação crítica que se estende para a filosofia, para a literatura e para a performance artística.

<sup>156</sup> BAILLY, Jean-Christophe. *Le parti pris des animaux*. Paris: Christian Bourgois, 2013, p. 97. “Os animais conjugam os verbos em silêncio.” “Les animaux conjugent les verbes en silence.”

<sup>157</sup> BAILLY, *Le parti pris des animaux*, p. 94.

<sup>158</sup> BAILLY, *Le parti pris des animaux*, p. 42-43.

<sup>159</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes V*, p. 19. “J’appelle expérience un voyage au bout du possible de l’homme”.

<sup>160</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.

Quando saímos dessa noção de abertura física, e mesmo de uma abertura metafórica, situamo-nos diante de um corpo fenomenológico com o qual é possível compreender que não seria apenas físico ou tão somente metafórico entender a abertura de imagens que decorrem de ou provocam sua própria abertura. É com esse ponto de partida que lemos a abertura das imagens como uma abertura dos corpos, conforme proposta por Georges Didi-Huberman:

As imagens se abrem e se fecham como nossos corpos que as observam. Como nossas pálpebras quando piscam para ver melhor, aqui e agora, o que a imagem contém ainda de surpresas. Como nossos lábios quando buscam palavras para oferecer uma palavra a esse olhar que foi surpreendido. Como nossa respiração, suspensa imperceptivelmente, sem fôlego, diante de uma imagem que nos emociona. Como nosso coração que bate um pouco mais rápido na medida da emoção, no seu ritmo de diástole que abre e de sístole que fecha, de diástole que fecha novamente e assim por diante.<sup>161</sup>

A abertura das imagens que se serve da abertura dos corpos se torna complexa em vários sentidos. Quanto aos aspectos fisiológicos do corpo, existem condições de pressão, os batimentos, a circulação, bem como o funcionamento mútuo dos órgãos que, sob a pele, nunca se reduzem aos próprios movimentos polarizados da fisiologia como *fechar* e *abrir*, expandindo-se ou comprimindo-se, sejam eles *voluntários* ou *involuntários*. Junto com esses movimentos existem outras camadas que também se rearticulam como forças, fazendo com que a animalidade não seja um fenômeno fisiológico. A animalidade encontra um percurso capaz de rearticular o *topos* da “abertura”, cuja genealogia passa por Rainer Maria Rilke, Martin Heidegger e Giorgio Agamben. A partir da noção de *abertura* introduzida por Georges Didi-Huberman, tomamos a animalidade como uma forte relação com as imagens, pois é preciso até mesmo entender que a reversibilidade fenomenológica do olhar, de ver e de ser visto, é uma relação de forças que passa por toda a superfície dos corpos, inclusive do próprio modo retiniano de olhar, entendendo que as imagens não nos exigem apenas o ato de ver com os olhos. Elas exigem um ato de ver que vem da pele, dispondo do não-saber do corpo. Georges Didi-Huberman nos fala que as imagens se abrem e se fecham como nossos corpos que as observam, como as pálpebras que se abrem e fecham para assim lubrificar o olho e, nessa pequena e simples descontinuidade que é um piscar de olhos, a nossa própria fisiologia

---

<sup>161</sup> DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, p. 25. “Les images s’ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. Comme nos paupières quand elles clignent pour mieux voir, ici ou là, ce que l’image recèle encore des surprises. Comme nos lèvres quand elles cherchent leurs mots pour offrir une parole à ce regard, fut-il interloqué. Comme notre respiration, imperceptiblement suspendue, voire haletante, devant une image qui nous émeut. Comme notre cœur qui bat un peu plus vite à la mesure de l’émotion, dans son rythme de diastole qui ouvre et de systole qui ferme, de diastole qui referme, et ainsi de suite.”

possui dispositivos que criam relações descontínuas com as imagens. Mesmo que as imagens apreendidas pudessem ser resumidas apenas pela linguagem, pelo saber que as constitui, isso não isolaria a relação corporal que existe entre o “que”/“quem olha” e “o que”/“quem” é olhado. Mesmo que Georges Didi-Huberman se refira a um evento metafórico, é preciso entender essa temporalidade que ele não despreza por completo, a ponto de nomeá-la, em uma clara referência à “experiência interior” de Georges Bataille.

Muriel Pic, em “Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir”, aproxima as diferenças de Walter Benjamin e Georges Bataille em torno da legibilidade do não-saber. O conceito de *Lesbarkeit* (legibilidade), de Benjamin, foi formulado como uma “interpretação por conexões”, do mesmo modo que havia uma “leitura em constelação”, presente desde o “prefácio epistemo-crítico” da *Origem do drama barroco alemão* até *Passagens*, que por sua vez cede lugar a uma “interpretação performativa.” Em Bataille, o conhecimento é adivinhação e, a partir disso, o exercício do conhecimento, como ele bem herdou dos grupos místicos, é uma prática da emoção: “ler não considera a aquisição de um saber, mas um desejo constantemente encenado e reencenado.”<sup>162</sup>

Quando existe a consciência de que o ato de conhecer passa pela emoção, precisamos que as imagens e os textos produzam epifanias, provas, erotismo, afinal, o desejo também *aparece* e *desaparece*. A abertura da animalidade, que ultrapassa o corpo fisiológico em relação as imagens, encontra no título de uma das narrativas de *Ó*, de Nuno Ramos, não uma síntese, mas uma operação que relaciona conhecimento, corpo e linguagem, a partir das leis da morfogênese. Em “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”, lidamos com os aspectos da forma do corpo e com todo o conhecimento construído *por* e *para* ele:

A epifania que procuro agora descrever, de que procuro me aproximar, talvez seja o descanso da má-formação de nossos órgãos, e nós uma legião de defeituosos físicos suportando da luz uma parcela pequena de seu espectro, do som um alcance mínimo, da variada textura apenas a monotonia da ponta de nossos dedos.<sup>163</sup>

O conhecimento, mesmo o mais rígido, é construído pela emoção, e a emoção é meditada. Com isso, a epifania, a adivinhação e todos os saberes menosprezados pelo viés de uma única forma de saber encontram na literatura uma nova articulação sensível, mais precisamente no não-saber, grafado com hífem, que incorpora o alcance que essas

<sup>162</sup> PIC, Muriel. Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir. In: CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri*. Non-savoir et littérature. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012. p. 110. “Lire ne relève plus ici de l’acquisition d’un savoir mais d’un désir constamment joué et rejoué”.

<sup>163</sup> RAMOS, *Ó*, p. 249.



manifestações não teriam fora do objeto literário. Por isso, construir e pensar o corpo na literatura passa pela pele, pela animalidade, pelos signos que por ela são veiculados, pois em “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não” existe uma tensão que se expande para o campo das imagens, mais precisamente para as imagens abertas. Se, no título, encontramos uma vizinhança de termos que alternam a presença do corpo, “corpo-sim” e “corpo-não”, de imediato lidamos com o problema da aparência e da aparição e com toda a discussão em torno dos dispêndios da aparência e da aparição que sempre oscila no ambiente. Podemos chamar essa intermitência de “interanimalidade”, no sentido de existir entre o “corpo-sim” e o “corpo-não” de Nuno Ramos uma “intercorporeidade” e uma “intervisibilidade”.

A pele seria uma forma de partilha da existência em uma comunidade, a qual aconteceria no nível das aparições e das aparências, uma vez que ambas portam traços para a epifania, para a adivinhação e, inclusive, para a sedução. O filósofo Jacques Dewitte redigiu um artigo em que aponta Maurice Merleau-Ponty como um leitor importante de Adolf Portmann.<sup>164</sup> Nesse artigo, todo o discurso biológico seria a encarnação da consciência enquanto nosso corpo se torna vida (*Leib*) e os outros corpos tornam-se outros corpos. Seria exatamente nesse momento que os animais se tornam *animais*. Nesse caminho, a “ontologia universal” não seria o determinante das essências ou significações que cada corpo constitui, mas um modo de coexistir com uma “ontologia desconhecida dos Outros”. É preciso conviver com esse desconhecido e reinterpretar sobretudo o *Je est une autre*, formulado por Arthur Rimbaud, que tomava o poder de vidência da poesia por um longo, imenso e fundamentado desregramento dos sentidos, justamente na carta à Georges Izambard, que faz parte das mais conhecidas *Lettres dites du Voyant*.<sup>165</sup> Se a passagem da “Ontologia universal” (das essências e dos significados) para uma “ontologia desconhecida dos Outros” faz com que cada essência

<sup>164</sup> DEWITTE, Jacques. L’interanimalité comme incorporité et intervisibilité: Merleau-Ponty lecteur de Portmann. In: GAYON, Jean; MOREAU, Pierre-François. *Corps et individuation*. Annales Doctorales, n. 1. Bourgogne, Fontenay Saint-Cloud: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l’Imaginaire et la Racionalité, Institut Universitaire de France, 1998. p. 89-119.

<sup>165</sup> Trata-se da carta enviada à Georges Izambard no dia 13 de maio de 1871. Esta carta foi publicada e acompanhada de um fac-símile apenas em outubro de 1928, em *La Revue européenne*, mesmo ano em que foi publicado *L’histoire de l’œil*, de Georges Bataille. Nesta carta lemos a célebre formulação de Rimbaud, “Eu sou um outro”; “Je est un autre”, que traz logo em seguida: “Pena/ pela madeira onde se encontra o violão e Desdém/ aos inconscientes que discutem sobre o que eles o que ignoram completamente!” “Tant pis/ pour le bois qui se trouve violon, et Nargue/ aux inconscients, qui ergotent sur ce qu’ils ignorent tout à fait!” Na mesma carta, Rimbaud associa o trabalho ao ato de previsão: “quero ser poeta, e *trabalho* para tornar-me *profeta*” “je veux être poete, et je *travaille* à me rendre *voyant*”. Enfatizamos a palavra trabalho e ressaltamos que nas cartas de Rimbaud ele jamais acentua as palavras “poesie” e “poete”, originalmente acentuadas em língua francesa. A carta, que é endereçada a um professor, “Vous revoilà professeur” (p. 112), vai mudando de tom quando o jovem poeta expõe sua formulação cara a Georges Bataille: “(...) não saberia praticamente explicar para vocês. Trata-se de chegar ao desconhecido pela desordem de *todos os sentidos*.” “(...) je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de *tous les sens*” (p. 113). RIMBAUD, Arthur. *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871). Genève: Droz, 1975. p. 112-114.

e cada significado se perca na coexistência, é preciso entender a epifania como um modo constituidor de imagens, sobretudo para a literatura que, em toda a potência do seu não-saber, é um ponto de partida para a fundamentação do desregramento dos sentidos. Diante da impossibilidade de construir teoricamente o que é a animalidade, a tomamos como relação de contato pelas superfícies, pela pele – não apenas humana, mas pela *pele das coisas*. A partir da abertura das imagens, a animalidade se inscreve pela plasticidade e pelas texturas, o que faz com que a epifania seja um modo de acessar o animal desconhecido. Pelo viés da pele, a animalidade partilha a existência entre homens e animais. Mas veremos que esse aspecto é paradoxal.

Em pelo menos dois aspectos retomamos pontos da nossa discussão entre Georges Bataille e Adolf Portmann. O primeiro deles, oriundo de Bataille, seria o acesso à animalidade feito pelo incognoscível, ligado à poesia. Esse aspecto tem forte coerência com uma leitura de Rimbaud, pois Georges Bataille, em todo o seu projeto intelectual, pode ser visto como um dos que mais se empenhou em fundamentar o desregramento dos sentidos, pelo viés da animalidade, do dispêndio, do erotismo, do sacrifício em um conjunto de “interpretações performativas” desses elementos. O segundo aspecto toma mais precisamente a leitura da interanimalidade que Maurice Merleau-Ponty faz de Adolf Portmann, uma vez que ela está fundamentalmente ligada à *forma animal (Die Tiergestalt)*, em que cada corpo animal existe para aumentar o campo visual de um outro animal. Se a animalidade expõe uma relação perceptiva de distintas atuações de forças, ela atua no limite das aparições.

E, aqui, fazemos um corte para Nuno Ramos: em “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”, o isolamento nos impede um salto, a linguagem torna-se sinônimo de um abismo, e um espaço de negatividade se afirma a cada nova palavra dita:

Estamos afundados em nossa carne, com mínimas janelas de conexão. Toda linguagem, toda ciência, toda poesia quer aumentar a transparência desse vidro frágil, mas acaba por aumentar sua *espessura* – em vez de fazer durar a epifania, substitui-se a ela, criando uma nova camada de isolamento.<sup>166</sup>

A *espessura* da linguagem confere opacidade aos corpos. São camadas e camadas de novas peles. De certo modo, isso toca no isolamento ao qual se refere Georges Bataille quando ele nos insere na aventura incognoscível da descontinuidade dos seres. A cada nova camada de isolamento, no entanto, as superfícies a serem lidas se ampliam. O fragmento anterior põe em questão o limite dos sentidos de uma “espécie” que suporta apenas parcelas

---

<sup>166</sup> RAMOS, Ó, p. 253.

do espectro da luz, parcelas de som e uma textura que pode ser tocada e sentida pelos dedos. O artista traz à escala do corpo aquilo que ele pode captar e suportar para depois construir um mundo inteligível. Diante dessa má-formação do corpo, das mínimas janelas de conexão, o escritor também afundado em sua própria carne já havia escrito em *Cujo*: “não consigo passar da pele.”<sup>167</sup>

Depois que a camada mais superficial da pele foi retirada do homem, exibindo seu corpo escorchado, após a pele ter sido aberta em uma lição de anatomia, sempre surge uma pele subsequente, uma outra pele e, depois, uma outra em seguida, até que a percepção do próprio corpo humano se altera. Quando estamos em busca da animalidade pelas epifanias vistas nas texturas existentes na pele, convém ressaltar que, após toda a figuração cristã do *pathos*, após as lições e os atlas de anatomia, a pele passou ainda por uma série de modificações na época da reprodutibilidade técnica da voz e do corpo. Em 1995, quando Nuno Ramos participou da Bienal de Veneza, com *Craca* e com as *Caixas de areia*, Jean Clair escreveu o prefácio do catálogo *Identità e alterità – Figure del corpo – 1895/1995*, publicado na mesma Bienal. Em uma versão ampliada do texto, *L’an 1895 d’une anatomie impossible*, Jean Clair apresenta três pontos que merecem ser destacados após a leitura do seguinte fragmento de Nuno Ramos: nós “que não conseguimos sustentar os olhos abertos por mais de alguns segundos sem molhá-los com nossas pálpebras, que inventamos tantos artificios para suprimir nossa falta de momento”.<sup>168</sup> O primeiro dos três pontos brevemente apresentados por Jean Clair é a invenção do cinematógrafo por Louis Lumière. O cinema atravessa o século XX como uma fantasmagoria da imagem projetada em uma sala escura. Ele é uma manifestação técnica em que a luminosidade nunca esteve tão bem adaptada – ou foi se adaptando – à pulsão escópica do corpo humano. No entanto, para a realização de um filme, existe um princípio básico que está na montagem, tendo em vista que o espectador possui um ponto de vista fixo. O cinema é uma arte de dar ilusão de continuidade a aquilo que é descontínuo. Existe um efeito de movimento, sobre a *película*, a partir de 24 fotogramas por segundo. Em 1892, o médico e fisiologista Jules-Étienne Marey havia inventado um modo de registrar os movimentos em sequência e, por um fuzil fotográfico, inventou a cronofotografia. Essa não deixa de ser uma espécie de atividade de *caça* e *captura* de animais em relação às imagens, como um voo de pelicano captado por ele no mesmo ano. O segundo aspecto apresentado por Jean Clair é que, no mesmo ano em que o homem descobre a exterioridade fantasmática pelo viés do cinema, o físico alemão Röntgen descobre os raios-X e, em uma

<sup>167</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 19.

<sup>168</sup> RAMOS, Ó, p. 249.

placa fotográfica, consegue tornar o corpo humano transparente, contribuindo para outra fantasmagoria humana: o apagamento da pele e da carne pela visibilidade dos ossos, dando ao corpo apenas a linha de sua silhueta. Essa descoberta apresentou “uma infinidade de raios que escapam dos nossos sentidos”.<sup>169</sup>

Ainda em 1895, Marconi descobre a radiotelegrafia, fazendo com que a voz passasse a ser reproduzida sem a presença do corpo. Essa fantasmagoria da voz, isto é, da *pele fônica*, como já havia afirmado Emanuele Coccia, faz com que ela se desloque do corpo anatômico pelo tempo e pelo espaço. A voz passou a ocupar o espaço que a fotografia acabara de tomar em relação às pequenas percepções e que estavam relegadas ao campo do invisível, isto é, o que Jean Clair identifica e lista como “as auras, os halos, as auréolas, as potências celestes”,<sup>170</sup> bem como os anjos, os fantasmas e os espíritos. Em meio esses aparatos técnicos que alteram a percepção humana, que animalizam o corpo humano, a animalidade opera na alteração dos limites perceptivos da anatomia e da fisiologia humanas. Enfim, diante do aspecto anatômico, da relação que o homem tem com o animal morto em escala industrial e com o animal reproduzido no campo plástico e pictórico, existe um importante aspecto, que é o corpo animalizado na era da reprodutibilidade técnica:

Reproduções cortadas, fragmentadas, folheadas por novas técnicas fotográficas, corpos roubados, instáveis, fantasmagorias cinematográficas flutuantes, vísceras transparentes e em filigranas por novas técnicas não-invasivas de exploração, volumes virtuais de geometrias pluridimensionais, vozes desencarnadas pelas telecomunicações, membros fantasmas ou teratológicos das histéricas fizeram nascer sensações ou parestesias onde o corpo nada mostra, anatomias, enfim, inomináveis, maravilhosas e desconcertantes dos sonhos: contra essa proliferação sem fim de corpos possíveis, invisíveis, indescritíveis, os totalitarismos tentaram, no entanto, impor a ortopedia de uma Beleza eugênica e tetanizada.<sup>171</sup>

Existe um desafio que permanece diante do corpo e toda a anatomia representou um grande esforço para algo que sempre lhe escapa: a nomeação, a descrição e a categorização do corpo nos saberes científicos. Do corpo sempre haverá aquilo que é

<sup>169</sup> CLAIR, Jean. *L'an 1895 d'une anatomie impossible*. Paris: L'Échoppe, 2004. p. 16-17.

<sup>170</sup> CLAIR, *L'an 1895 d'une anatomie impossible*, p. 20.

<sup>171</sup> CLAIR, *L'an 1895 d'une anatomie impossible*, p. 41-42. “Reproductions morcelées, fragmentées, feuilletées des nouvelles techniques photographiques, corps dérobés, labiles, fluctuants des fantasmagories cinématographiques, viscères transparents et filigranés des nouvelles techniques d'exploration non invasives, volumes virtuels des géométries pluridimensionnelles, voix désincarnées des télécommunications, membres fantômes ou tératologiques des hystériques, faisant naître des sensations ou des paresthésies là où le corps ne montre rien, anatomies enfin innombrables, merveilleuses et déconcertantes des rêves: contre cette prolifération sans fin de corps possibles, invisibles, insaisissables, inattendus, stupéfiants, infiniment plastiques, les totalitarismes tentèrent pourtant d'imposer l'orthopédie d'une Beauté eugénique et tétanisée.”

indescritível, inominável, informe e que não consegue atingir um nível de organização figurável. Não estamos falando apenas da decomposição ou da morfogênese, seus estados-limite, mas daquilo que se mantém informe e, portanto, irrepresentável. Aquilo que pode ser considerado uma pele que nunca conseguiremos ultrapassar.

Se não há como ultrapassar essa pele, há de se fazer dela e da sua espessura uma interpretação performativa, lendo seus fâneros, sua mutação imperceptível no intervalo de um dia, seus pelos, os corpúsculos que nela habitam e que por ela passam. Da poeira que se acumula em algumas regiões do corpo, das cascas, das cicatrizes, das manchas. O conjunto de experiências vividas e o prenúncio de outras. Enquanto uma textura da animalidade, finalmente, estamos diante da pele como uma epifania. Na emoção meditada, na produção de epifanias, no não-saber e no conhecimento pela emoção, cada mancha na pele nos abre uma relação que não nos retira do isolamento suscitado por Nuno Ramos, mas torna ainda mais espessa a linguagem perante o outro desconhecido.

## **9. MANCHAS NA PELE, LINGUAGEM**

## 9.1 Epifania: aparições, clarões

A pele existe como um lugar de troca entre o mundo exterior e o interior. Ela é ainda uma aporia para o pensamento da superfície,<sup>1</sup> como assinala Georges Didi-Huberman em *L'image ouverte*, justamente por ser “uma estrutura complexa, reticular”, capaz de desafiar o “pensamento geométrico, separador e inseparável, intervalar, no entanto, *indistinto*.”<sup>2</sup> Enquanto lugar de troca com o outro e com a cultura,<sup>3</sup> além de suas funções táteis, a pele pertence aos limites da linguagem. Esses limites se apresentam, inclusive, por suas dobras e volumes, quando o outro permanece inacessível, resistindo como imagem diante de todos os limites da visão, que não capta a variedade das texturas existentes na superfície da pele. A animalidade seria, assim, um fenômeno imperceptível que atravessa a ideia de homem para além do pensamento geométrico, separador e de distinção.

Além de um lugar de trocas, a pele é um lugar de repetições, de ciclos. Ela é o espaço para a reincidência dos acontecimentos, do mesmo modo que abriga em si uma impressão de temporalidades. Tal impressão segue passos precisos, que passam pelo instinto, pelas plasticidades da sua própria matéria, pela sua condição tegumentar que cobre e descobre, isto é, que é funcional e, simultaneamente, dispêndio. Com o instinto como ponto de partida, apresentamos o trecho de uma carta escrita por Pierre Klossowski em julho de 1937:

Se cada coisa não é nada mais que aparência, e se o tempo somente é realidade, a ideia do eterno retorno exprime a vontade de sair da aparência: as coisas adquirem então um grau intenso de realidade no seu eterno retorno, no seu desejo de eterno retorno. Do mesmo modo, a importância do instante não seria a mesma com ou sem eterno retorno: o novo peso do instante esvaziando-se de imediato no nada aberto pela morte de Deus, esse novo peso do instante lhe está assegurado seja porque o eterno retorno está aqui percebido, seja porque o eterno retorno aqui se revela. De outro modo, o instante se confundiria no seguinte, etc. Assim, quando digo: esse instante é único, ele não voltará mais, eu já constatei aquilo que ele tem de eterno: ele não virá para mim que sigo no tempo, enquanto que o instante era a visão do eterno ou do ciclo eterno do tempo. Será precisamente eu que serei transportado no instante e para isso será preciso que eu saia do tempo, ou melhor, que o eterno retorno me devolva a este instante.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007. p. 306.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, p. 307. “Structure complexe, réticulaire”; “La pensée géométrique, séparante et non séparée, intervallaire, “indistincte” pourtant”.

<sup>3</sup> SECHAUD, Evelyne. Peau. In: MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Paris: Puf, 2007. p. 689-694.

<sup>4</sup> KLOSSOWSKI *apud* BATAILLE, Georges. *L'apprenti sorcier*. Du cercle communiste démocratique à Acéphale. Paris: Éditions de la Différence, 1999. p. 390. “Si toute chose n'est qu'apparence, et si le temps seul est réalité, l'idée de l'éternel retour exprime la volonté de sortir de l'apparence: les choses alors acquièrent un intense degré de réalité dans leur éternel retour, dans le désir de leur éternel retour. Aussi l'importance de

Em princípio, temos duas tentativas. Primeiro, tentar sair da aparência. Tentar passar da pele das coisas. A leitura que Klossowski faz do eterno retorno se constraõe à leitura de Georges Bataille no que diz respeito à morte de Deus, que retiraria toda e qualquer perspectiva de transcendência do que ele entendia por imanência. A imanência em Bataille, por sua vez, estaria ligada à animalidade. O ponto que Klossowski discute, todavia, é o risco que a vida no imediato puro e simples caísse no niilismo. Aliás, esse é o ponto de discórdia entre ele e Bataille diante da leitura de Nietzsche. Isso quer dizer que existe um componente da animalidade que pode ser lido em um determinado grau de transcendência, o qual implica uma negação pela insatisfação e pela angústia espiritual.<sup>5</sup> Se Klossowski reivindica essa revisão da leitura de Nietzsche feita por Bataille é para passar da imanência para o instante, em que justamente existe uma plenitude na queda; afinal, com a perda da virtude transcendental, Deus caiu. Essa plenitude existe na sensação do seu eterno retorno.

Que distância separa o *eterno retorno* da epifania? A epifania estaria ligada à pele pelo seu próprio étimo, que vem do grego *epiphania*, “que aparece” e que “mostra”. De *Assim falava Zaratustra*, Klossowski destaca o momento em que o discípulo de Zaratustra fala que algo lhe ronda a cabeça e esse movimento acaba sendo físico, pois ele descreve um círculo. Nesse movimento circular, surge então a pergunta sobre o que é o nosso próximo. A questão, no entanto, prossegue: “uma imagem, eis o que é o nosso próximo.”<sup>6</sup> Não seríamos nada mais que imagem?, continua. Essa marca fisiológica da imagem encontra uma estranha simetria com o que escreveu Georges Didi-Huberman sobre a abertura das imagens, isto é, as imagens que se abrem e que se fecham como nossos corpos que as observam. Entre o Nietzsche de distintas tonalidades de Klossowski e de Bataille e a aproximação fenomenológica de Didi-Huberman, convém recorrer a um fragmento de *L'Œil et l'Esprit*, de Maurice Merleau-Ponty, escrito no seu último verão, em 1960:

Um corpo humano está aqui quando, entre o que vê e o que é visto, entre o que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entra a mão e a mão acontece um novo tipo de cruzamento, quando se acende as faíscas do sentir-

---

l'instant ne saurait-elle être la même avec ou sans éternel retour: le nouveau poids de l'instant s'évanouissant d'abord dans le néant ouvert par la mort de Dieu, ce nouveau poids de l'instant lui est assuré soit parce que l'éternel retour y est perçu, soit parce que l'éternel retour s'y révèle. Autrement l'instant se confondrait dans le suivant etc. Dès lors, quand je dis: cet instant est unique, il ne reviendra plus, j'ai déjà constaté ce qu'il contient d'éternel: il ne revient pas pour moi qui suis dans le temps, tandis que l'instant était vision de l'éternel ou du cycle éternel du temps. C'est plutôt moi qui serait transporté dans l'instant et pour cela il faudra que je sorte du temps ou bien que l'éternel retour me ramène à cet instant.”

<sup>5</sup> BATAILLE, *L'Apprenti sorcier*, p. 389.

<sup>6</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche ou le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1978. p. 63. “une image, voilà ce qu'est notre prochain”.



sensível, quando toma-se esse fogo que queimará incessantemente, até que tal acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria feito de modo suficiente...<sup>7</sup>

Merleau-Ponty enumera uma faísca e um fogo que não cessa de queimar para falar do acidente do corpo, que desfaça aquilo que nenhum acidente suficientemente tenha feito. Essa faísca, que chamaremos de “imagem”, por extensão às discussões tomadas diferentemente a partir de Nietzsche, faz parte da “pele das coisas”. Para Merleau-Ponty, existe uma pele das coisas que ele identifica a partir da poesia, mais precisamente do poeta Henri Michaux, justamente para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo.<sup>8</sup> A partir dessa “pele das coisas” de Michaux, Merleau-Ponty argumenta que “a arte não é construção, artifício ou relação industrial com um espaço e com um mundo exterior”, mas o “*grito inarticulado* ao qual se referiria Hermes Trimegisto, que *parecia a voz da luz*.”<sup>9</sup> Tudo o que a luz desvela é superfície, é pele. E, frente à relação óptica-háptica, as texturas da superfície. O que a luz nos dá em camadas, absorvemos de certa maneira como pele; ela revela a extensão e contingência do mundo. Tomando a construção de Merleau-Ponty, que dialoga fortemente com uma formulação literária, esse grito vindo da voz da luz revela também o que ele chama de “segredo da preexistência” na visão ordinária de potências dormentes.

Uma vez que a civilização matou Deus e Friedrich Nietzsche apenas o constatou, após uma tradição do pensamento ocidental que inclui Hegel e Kant, a angústia e um certo mal-estar passaram a ser os restos de uma metafísica que entraram posteriormente na economia psicanalítica, no século XX. A questão, porém, ganha outros contornos quando nos referimos aos animais; afinal, mesmo que eles entrem no ciclo do extermínio constante, o que exige uma legítima posição ética, o fato de eles fazerem parte continuamente da vida ordinária, sob a forma de alimento, de texturas e adornos e de participarem de uma paisagem artística e literária, faz com que eles participem desse resto metafísico ao qual se referiu

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 2004. p. 21. “Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...”

<sup>8</sup> Para contextualizar essa parte, citamos o trecho no qual Merleau-Ponty se refere à Cézanne: “não há nenhum espetáculo de algo enquanto ‘espetáculo de nada’, perfurando a ‘pele das coisas’ para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo.” (MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, p. 69). “Il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant ‘spectacle de rien’, en crevant la ‘peau des choses’ pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde”.

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, p. 70. “L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le ‘cri inarticulé’ dont parle Hermès Trimegiste, ‘qui semblait la voix de la lumière’”.

Klossowski, de modo que a animalidade participaria de eventos epifânicos no sentido de reforçar o segredo da preexistência ao qual se referia Merleau-Ponty. A epifania, nesse sentido, seria inarticulada como linguagem, mesmo que permanecesse numa organização pelas suas bordas, *informe* como um *grito* que permanece no campo visual.

## 9.2 Epifanias: do globo ao círculo

Mas tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua quer respirar e gemer e suar de novo – a estrutura do que é físico tende ao ciclo, ao redondo. Assim, para o corpo, o que interessa numa experiência é o fato de que possa repetir-se.<sup>10</sup>

“Tudo o que é corpóreo quer repetir-se”, escreveu Nuno Ramos em “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”. Tudo o que é corpóreo se repete, mas essa repetição implica na produção de diferenças. Se Pierre Klossowski escreveu um livro no final dos anos 1960 intitulado *Nietzsche et le cercle vicieux*, é porque existe um dado fundamental para o pensamento do filósofo alemão que está na própria fisiologia do corpo, nas notas tomadas em caminhadas, nas dores de cabeça e crises que implicaram uma escrita fragmentária, enfim, no corpo que também é queda, não apenas no sentido teológico, mas também quanto aos seus sintomas. A repetição não faz parte apenas da economia libidinal do corpo, mas da dinâmica das espécies. Tomando a repetição como um princípio circular, Nuno Ramos contribui para o pensamento da própria estrutura da visão, uma vez que é por princípios circulares que construímos a visão ordinária.

A visão ordinária possui potências dormentes, como pode-se ler em *L'Œil et l'Esprit*, de Merleau-Ponty. Essas potências dormentes, que lá estão, são modos de produção de diferença. O segredo da preexistência é epifânico, entra naquilo que ainda não tem formulação estabelecida. A epifania passa a existir por semelhança, em um esforço tradutório que a linguagem absorveria como animalidade no seu conjunto de texturas e plasticidades e, de outro modo, no desejo erótico que reside no que é súbito e arbitrário. Na obra de Nuno Ramos existe um conjunto de vozes circulares que eclode no erotismo:

Uma voz, um conjunto de vozes circula dentro de nós, transformando, numa solução de último momento, nossa insularidade em poema, nossos ossos em cartilagem mole, eriçando sua limalha, e na ponta dos nossos dedos a digital de um outro imprime agora uma vasta janela – estou falando do erotismo.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 251.

<sup>11</sup> RAMOS, *Ó*, p. 254.

Na narrativa de Nuno Ramos, o erotismo tem suas provas, seu corpo-sim e seu corpo-não. Isso faz com que ele participe de uma dupla atividade, que consiste na perfeição dos encaixes e em toda sua lubricidade, que implica num alinhamento banal, mas que coincide, por vezes, com a epifania: “pois se a epifania reúne subitamente o mundo inteiro numa estranha simpatia, é com a rara periodicidade de um alinhamento de planetas. Sua eficácia depende de certa forma de sua raridade – não é apenas súbita, mas rara.”<sup>12</sup>

Em um texto intitulado *Corps célestes*, Georges Bataille explica a formação da energia útil pela aquisição de energia que se submete a uma estrutura isolada e encadeada em utensílios, matéria de produção e trabalho. Antes, Bataille fala de um “movimento conjunto” (*mouvement d'ensemble*) próprio a cada corpo celeste. Acontece que a galáxia possui também um movimento de conjunto e o movimento de conjunto dos planetas – das estrelas (incluindo o sol) e dos satélites (incluindo a lua) – existe dentro desse outro movimento. Em meio a essa coreografia de corpos celestes, a terra está entregue a um “movimento conjunto” que, na explicação de Bataille, apareceria como “um movimento de *devoração* geral cuja forma acusada é a vida.”<sup>13</sup> Em meio a uma didática explicação da formação dos movimentos dos corpos celestes, da união das moléculas, dentre as quais estão os colóides que compõem distintas formas de vida autônomas como os homens, os animais e as plantas, existe um tipo de energia que fica restrito à avidez de um mundo útil. “Avidez”, palavra repetida com frequência no texto, porque se trata da utilização de um outro tipo de energia, de um “movimento conjunto” que vem do sol, pois, afinal, a terra é fria e depende do dom do sol, isto é, de sua iluminação constante e infinita para alimentar outras fontes de energia. Diante do dom do sol, existe o que Bataille chama de dom de si (*don de soi*), que pode ser traduzido por “êxtase” e, por intermédio do êxtase, o homem pode escapar do movimento frio e reencontrar a festa dos sóis e das espirais.<sup>14</sup> Georges Bataille é uma espécie de sol negro para Nuno Ramos, e tentamos transpor o que o primeiro chama de experiência pelo dom de si, isto é, pelo êxtase, ao que Nuno Ramos chama de “epifania”. Por um lado, em uma leitura cerrada nos dois textos e, por outro, em uma pesquisa mais ampla sobre a animalidade, o êxtase e a epifania passam a ser exercícios, práticas buscadas e experimentadas nos próprios textos dos autores, em que a animalidade e o desejo erótico participam da epifania no sentido de exprimir nas superfícies suas animações internas. Nessa potência, uma obra é capaz de retirar

<sup>12</sup> RAMOS, Ó, p. 254.

<sup>13</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1973. p. 518. “Un mouvement de *dévoration* générale et dont la forme accusée est la vie”.

<sup>14</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 515-520.

momentos precisos associados ao instinto e à pulsão que retira o hábito do olhar ordinário diante daquilo que acontece subitamente sem abandonar o ordinário e o banal. O que acontece, no entanto, em “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”, é que existe uma diferença fundamental entre animalidade, desejo erótico e epifania. E essa diferença se prolonga ainda mais se incluirmos o êxtase que, frente ao dom do sol e em contraste com a avidez fria da terra que o recebe, sempre estará confrontado com a experiência da perda. Nos dois primeiros existe uma banalidade que convive com a potência dormente, enquanto essa potência é acionada mais raramente no que diz respeito à epifania.

Nuno Ramos aproxima, pela semelhança, erotismo e epifania: “o desejo erótico, igualmente súbito e arbitrário (parecendo-se neste ponto com a epifania), nada tem de raro, nem de delicado, nem de precioso, despontando a todo momento com a banalidade de um dia que nasce.”<sup>15</sup> Essa banalidade, lida após o dom do sol em *Corps célestes*, está associada ao transbordamento e à pura perda. A banalidade de um dia que nasce nos remete a uma frase prosaica, que cobre a força dos *movimentos conjuntos* sobre outros *movimentos conjuntos*. Em linhas gerais, o texto excessivamente didático de Bataille nos apresenta os movimentos circulares de rotação e translação e os movimentos circulares e eróticos dos corpos como *mecanismos* extremamente sutis.

Entre o grito e a epifania, entre o dom do sol e o dom de si, há uma infinidade de gestos e de formas literárias que saem da banalidade. O desafio para a literatura é captar aquilo que escapa à linguagem, inclusive ao seu próprio vocabulário, ao que se tenta instituir em torno dela como um sistema de saber. Por isso, a epifania e o êxtase, o corpo e a animalidade fazem parte de um não-saber que nos permite sair do próprio comparatismo para entender as diferenças que nos permite, pelo mesmo hífen, montar *movimentos conjuntos* para a relação da pele com a animalidade. Em um *post-scriptum* para *Les larmes d'Éros*, Bataille escreveu: “desconfio como um conjunto tenha sido redigido em uma desordem tão violenta.”<sup>16</sup> Essa desordem, que chamaríamos de descontinuidade, sustenta a violência das imagens em Lascaux, na Idade Média, no Maneirismo e nos desdobramentos dessa *imagerie* no mundo moderno até a experiência radical do suplício chinês ou da *Lição de violão*, de Balthus, de 1934, obra que está reproduzida no referido livro de Bataille.

A permanência da lágrima como um elemento que interrompe algo é uma presença lúbrica da descontinuidade, o mínimo detalhe do que discutimos pelo viés do êxtase

---

<sup>15</sup> RAMOS, Ó, p. 254.

<sup>16</sup> Trata-se de uma nota de Georges Bataille, redigida em meio à sua doença e sofrimento, e que consta no dossiê *Les larmes d'Éros* (BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987. p. 728). “Je doute qu'un ensemble ait été rédigé dans un aussi violent désordre”.

e da epifania, dois outros modos de operação plástico-literária do descontínuo. As lágrimas atendem ao princípio do descontínuo, da dor, do sofrimento, da alegria, enfim, podendo configurar-se, inclusive, em uma experiência extática que nos faz perceber, segundo a narrativa de Nuno Ramos, um “corpo-sim”: “Ao corpo-sim todos os excluídos interessam, todos os excrementos, suores, todas as dermes, e conhece perfeitamente, conhece por dentro, por experiência própria, a diferença física, cromática, entre a carne de um lábio e a de um pedaço de pâncreas.”<sup>17</sup> Percebemos que há um corpo-sim porque gememos, maquina Nuno Ramos:

Gememos porque experimentamos em nossa própria pele o mecanismo sutil que dá forma ao fogo, costurando sua crista ao líquido e ao gelo, que esfarela a pétala para cobri-la de escamas, que faz do pé uma sandália, dos olhos uma pálpebra, como se estojos poliédricos agasalhassem cristais incongruentes (nossas lágrimas, por exemplo).<sup>18</sup>

O corpo-não, por sua vez, é cartografado com um “Ali termina”: “Ao corpo-não ninguém procura. Ele é quem decide, obeso, quais corpos deseja incorporar ao seu: asas, gafanhotos, relógios emperrados, samambaias quase secas.”<sup>19</sup> O corpo-não é o espaço do que está em vias de se reorganizar, de prosseguir na economia da matéria pelas vias contínuas da metamorfose. “Corpo-sim” e “corpo-não”, em algumas linhas, são efeitos de continuidade e descontinuidade. Para o “corpo-sim” toda matéria se torna heterogênea (“morta, gnóstica, geodésica, mapeável, celular, gasosa ou eletrônica”), como se houvesse, segundo Nuno Ramos, uma luz renovada por dentro do seu mecanismo. Já o “corpo-não” assume a forma paródica de um verme, ele tem “uma só boca, um só olho, um único longo, longo fio de cabelo.”<sup>20</sup>

“Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não” é uma narrativa de incongruências, em que podemos muito bem ler o êxtase divino e o horror extremo a que Georges Bataille se refere quando fala do gozo e da dor extática do supliciado chinês e de sua inversão, que foi encontrada na prática meditativa do yoga.<sup>21</sup> Para ler o título da narrativa de Nuno Ramos pelo viés de *Les larmes d’Éros*, Bataille apresenta provas do que ele chama de experiência extática a partir de uma fotografia e de sua iniciação ao yoga. Ao longo de sua obra, temos outras provas ou, ainda, documentos da desfiguração do homem, do erotismo, da

---

<sup>17</sup> RAMOS, Ó, p. 256.

<sup>18</sup> RAMOS, Ó, p. 256.

<sup>19</sup> RAMOS, Ó, p. 257.

<sup>20</sup> RAMOS, Ó, p. 257.

<sup>21</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes X*, p. 627.

ascese, do excesso, do informe e de todo um vocabulário como aquele levado à prática curatorial<sup>22</sup> de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, intitulado *L'informe mode d'emploi*, cujos verbetes rearticulam o vocabulário de Bataille no final do século XX, dividido nas seguintes partes: *Baixo materialismo*: “abatedouro”, “baixo materialismo”, “cadáver”, “entropia”, “figura”; *Horizontalidade*: “gestalt”, “horizontalidade”, “inconsciente”, “jogo lúgubre”, “kitsch”, “liquid words”; *Batida*: “motor!”, “não ao informal”, “não a Joseph Beuys”, “Objeto parcial”, “Olympia”, “Pulsção”; *Entropia*: “Qualquer um”, “Ray guns”, “Suores de hipopótamos”, “Threshole”, “Unheimich”, “Velocidade”, “Water-closet”, “X marks the spot”, “Yoyo”, “Zone”.

Por esse vocabulário, os artistas que participaram da exposição eram rearticulados sob um novo viés de organização. Assim, além de escritor e pensador, Georges Bataille teve um alcance posterior na arte contemporânea, sobretudo nos anos 1990, a partir de três trabalhos: a reedição fac-similar da revista *Documents*, organizada por Denis Hollier, em 1992; a publicação de *La ressemblance informe*, de Georges Didi-Huberman, em 1995; e a própria exposição e publicação do catálogo *L'informe mode d'emploi*, de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, no Centre Georges Pompidou, em 1996. Levando em consideração que o primeiro livro de Nuno Ramos, *Cujo*, é de 1993, encontramos em sua produção literária desde então um ponto de fusão que torna inseparável, de certa forma, sua produção literária de seu pensamento plástico. Nesse sentido, do contraste entre ambos, de uma recepção de Georges Bataille no meio teórico artístico e da produção de um artista plástico e escritor, a leitura da pele como uma textura da animalidade participa simultaneamente da teoria literária e da arte; tal participação faz com que rearticulemos o sensível em uma pergunta extraída de uma narrativa de Nuno Ramos na matéria e na linguagem.

### 9.3 Matéria ou linguagem?

Yve-Alain Bois, no verbete “Zone”, de *L'informe mode d'emploi*, retoma o pensamento de Georges Bataille em relação ao sol, que ligaria uma produção crescente a um acúmulo de energia que, em determinado momento, entraria em desequilíbrio pelo seu próprio excesso, eclodindo no gasto improdutivo e também nas guerras. Essa noção de dispêndio, elaborada por volta de 1933, seria melhor desenvolvida em 1949, com *La part maudite*.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Trata-se da exposição apresentada no Centre Georges Pompidou entre 22 de maio e 26 de agosto de 1996.

<sup>23</sup> BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996. p. 212.

Yve-Alain Bois faz uma leitura de Bataille que vai da termodinâmica à entropia, ou seja, uma “termodinâmica ao revés”, tal como está imaginada por Georges Bataille quanto ao excesso de energia solar, e uma entropia que está inscrita no verbete que Bataille escreveu para a revista *Documents*, intitulado “Poeira”. A partir de “Zone”, Bois nos diz que “a poeira é uma das escritas do tempo (cuja irreversibilidade está demonstrada pela lei da entropia); semiologicamente, é um *index*, como a fotografia, mas de duração.”<sup>24</sup> A poeira existe de modo contraditório como massa e seu estado, por mais que seja lido a partir da entropia, também implica no repouso, no que se instaura em lugares afastados e, de certa forma, antes invisíveis. A poeira não é apenas duração, mas abandono e suspensão. Ela é capaz de deixar de lado a condição de *index* e a própria semiologia para imprimir sua marca. Quando Georges Bataille escreve que a bela adormecida seria despertada sob uma espessa camada de poeira, isso se refere menos a uma exposição ao tempo, do que a essa camada que insiste, todos os dias, em reclamar um retorno do corpo à terra. O sono da bela adormecida é uma ênfase à matéria sobre o corpo e, uma vez despertada, essa matéria, pouco a pouco, cede espaço para a linguagem. Não seria esse o papel da poeira? Fazer com que nos perguntemos onde é matéria e onde é linguagem, a partir do próprio abandono e da questão que torna esse limite suspenso. Junto com a poeira, evidentemente, podemos acrescentar algumas pedras, organismos secos, traços de pequenos animais, como insetos e aranhas até que, enfim, existam outras formas de vida em meio a essa espessa camada que a poeira toma da linguagem em seu limite antropomórfico.

Em “Manchas na pele, linguagem”, Nuno Ramos investiga os limites da matéria e da linguagem, tomando essa última como uma ferramenta capaz de lhe tirar o próprio corpo. Em suas especulações em torno da linguagem, ele escreve:

Sem conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem?<sup>25</sup>

<sup>24</sup> BOIS; KRAUSS, *L'informe mode d'emploi*, p. 213. “La poussière est l'une des écritures du temps (dont l'irréversibilité est démontrée par la loi d'entropie); sémiologiquement, c'est un index, comme la photographie, mais de durée.”

<sup>25</sup> RAMOS, *Ó*, p. 18.

Nuno Ramos não consegue responder a essa pergunta. Se ele responde, é com a dualidade inseparável da sua obra plástica e literária, mesmo que cada uma dessas áreas tenha suas exigências materiais. Ele entra e permanece “no reino da pergunta – ou de uma explicação que não se explica nunca.”<sup>26</sup> A linguagem, “a mais exótica das invenções”, tem como característica criar semelhanças enquanto ela mesma se camufla e adquire a textura do real. O que leva Nuno Ramos a afirmar que o *próprio* da “mais estranha das ferramentas” é “parecer tão natural e verdadeira quanto uma rocha, um cajado ou uma cusparada”<sup>27</sup> é o efeito de continuidade da linguagem, um efeito de construção do mundo natural, uma vez que, por outro lado, a natureza pode ser vista como uma invenção cognitiva, exteriorizada e traduzida em linguagem. “Manchas na pele, linguagem” possui várias perguntas em torno da linguagem e sua relação com a matéria ou, para ser mais preciso, tenta-se “unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas.”<sup>28</sup> Esse *biomorfismo* da linguagem faz com que a escrita e a produção plástica estejam ligados por vasos comunicantes. Enfim, uma ligação que implica tensões entre matéria e linguagem, como se, por efeito de *subtração*, resultante da ausência de sopro e de voz, fosse produzido algo semelhante a um mutismo, pois Nuno Ramos enfatiza a linguagem pela voz, “mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo”.<sup>29</sup> Chegaria então o momento em que a matéria minaria o antropomorfismo da linguagem, ressaltando a animalidade não apenas como mais um dos próprios do homem, mas pela impessoalidade da força da matéria, cuja plasticidade resultaria de um corpo *outro*, desconhecido por ter a mesma matéria, mas organizada de um modo diferente. Da mesma forma, a animalidade marca no homem suas transformações, pelo viés da textura da pele, que nele imprimem um efeito de continuidade. Justamente pelo atrito entre a matéria e a linguagem, ao mesmo tempo, sua indiscernibilidade, a animalidade possui um efeito operatório delicado, oscilante, que implica uma relação com múltiplas camadas e, talvez aí, a pele, composta por diversas dermes, empreste sua noção de camadas para as cascas e demais superfícies. Enquanto fenômeno sobre as superfícies, tocando o limite do vivente pela suas plasticidades, a animalidade pode implicar ainda uma *gramática viva* e um *dicionário de musgo e limo*, se a quisermos ler detidamente pelas *manchas* na pele:

Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a

---

<sup>26</sup> RAMOS, Ó, p. 18.

<sup>27</sup> RAMOS, Ó, p. 22.

<sup>28</sup> RAMOS, Ó, p. 19.

<sup>29</sup> RAMOS, Ó, p. 20.



quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e limo.<sup>30</sup>

Existe um modo de converter a ausência de linguagem em um processo cognitivo para, em seguida, perdê-lo no incognoscível da literatura. Paulo Herkenhoff, em uma exposição coletiva intitulada *Poéticas da percepção – questões da fenomenologia na arte brasileira*, expôs uma obra de Nuno Ramos intitulada *Mácula*,<sup>31</sup> título que seria sinônimo para mancha. A exposição, que aconteceu em 2007 em São Paulo, e em 2008 no Rio de Janeiro e em Curitiba, praticamente coincide com a publicação de *Ó*. Diante do embate entre matéria e linguagem, Herkenhoff escreveu que existe uma dinâmica em *Mácula*, pois “na fenomenologia do sensível de Nuno Ramos, a matéria se converte em linguagem; e a linguagem, em matéria”.<sup>32</sup> Se em *Mácula* existe essa relação, em “Manchas na pele, linguagem”, ela se intensifica até entrar em atrito. O que Nuno Ramos alcança no fragmento de “Manchas na pele, linguagem” é a constituição de um pensamento por imagens. Pensar por imagens não seria um ato que privilegia a visão; pelo contrário, trata-se da tarefa de reorganizar os sentidos, como a simples letra que marca o título do livro – que contém “Manchas na pele, linguagem” – aponta para o gesto que pode ser de admiração, de espanto ou simplesmente de revelação: *Ó*. Dentro do livro, não há apenas o conteúdo do livro, mas outros livros que, para os leitores que mantêm contato com a produção plástica (mais precisamente com as instalações, performances e objetos), desvelam uma “gramática viva” e um “dicionário de musgo e limo”. Por onde começaria, então, esse dicionário? Ele coincidiria com o ponto de partida do dicionário de Bataille para o verbete “informe”, em que “um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras,

<sup>30</sup> RAMOS, *Ó*, p. 19-20.

<sup>31</sup> *Mácula* é uma obra de 1994, apresentada na XXII Bienal Internacional de São Paulo. A instalação compreende: sete esculturas de sal, parafina e breu, além de oito lâmpadas de vidro soprado contendo gás hélio, que compõem o espaço do chão; apoiados na parede estão dois tubos de órgão, um Fá e um Si, tocando sincronizados, ao acender das lâmpadas, o intervalo conhecido por trítone ou *diabolus*. Nas paredes existe um texto em braile moldado em gesso, cuja escala apresenta cada ponto com dez centímetros. O texto reproduz os fragmentos do conto *Bled Al Atech*, escrito pelo próprio artista: “Devolve o vidro à imagem, não posso gastá-lo. Dá o leite às duas mamas, que espirram nos bairros pobres. A lama às calçadas, à pedra a dureza que não entendo. O próprio corpo pode inflar uma flor viva, estrias lisas e rugas planas. Sopro e ouve. Lume e cega. Não ata o teu cadarço mas rasga os trapos, tuas vestes. O que constrói derruba como um a um do teu cabelo, albino e pálido”. O segundo trecho é o seguinte: “Abra a flor, acenda a luz poente à luz nenhuma, homem-cavalo sem centauro, a estrela cega não te guia, sem destino para ele (este cavalo), o mar é de sargaços e eu colho a flor molhada, a água sobre a água num mar sobre o mar sonoro numa concha, a mulher procria numa concha, o ouvido guarda numa concha, o céu é uma e côncava, digo o meu segredo a uma concha, o nome do teu nome, músculo do teu músculo, lume do meu guia, coração buraco.” (RAMOS, Nuno; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010).

<sup>32</sup> HERKENHOFF, Paulo. Cegueira. In: *Poéticas da percepção*. Questões da fenomenologia na arte brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2007. p. 55.

mas sim suas obrigações”?<sup>33</sup> Mesmo que exista uma semelhança inicial, o projeto de Nuno Ramos é mais específico, pois o atrito antes evocado, entre matéria e linguagem, faz com que os aspectos da animalidade aqui investigada passem pela plasticidade.

#### 9.4 Plasticidade e animalidade

Em linhas gerais, chegamos à plasticidade pelas articulações da leitura de Georges Bataille com o “informe”, com o “jogo lúgubre”, com o “baixo materialismo” e pelo erotismo, pela animalidade. O desafio de ler a animalidade como plasticidade têm como ponto de partida a pele, a pele das coisas, suas dobras e suas texturas. Em outro nível de associação, teremos sempre uma forma particular na obra de Bataille, presente no fantasma do filósofo alemão Friedrich Hegel. E podemos dizer que quando Bataille abandona conscientemente seu modo particular de ler Hegel, ele o faz justamente por sua leitura de Nietzsche: “minha doutrina da sorte (*chance*) é a única parte daquilo que eu disse que é exterior a Hegel.”<sup>34</sup> Quando nos referimos ao modo particular de ler Hegel, Bataille o precisa no *post-scriptum* de *Les larmes d'Éros*: “mas não digo isso como o próprio Hegel poderia dizê-lo” e, claro, esse é o seu risco: “o risco?”<sup>35</sup> Diante do risco, o mesmo risco para a animalidade como um fenômeno de plasticidade, Georges Bataille situa-se no cruzamento de Hegel e de Nietzsche. Ambos os filósofos imprimiram um tônus para a formação e estrutura da própria palavra: “plasticidade”.

Catherine Malabou retira o neologismo “Plasticidade” do prefácio da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel. Esse neologismo entra oficialmente na língua alemã na passagem do século XVIII para o XIX. Com o étimo do grego *plassein*, “modelar”, a palavra, segundo Malabou, possui dois sentidos: receber e dar *forma*. No entanto, existe ainda um terceiro aspecto que consiste na potência de esvaziar a forma.<sup>36</sup> Malabou ainda se refere ao termo inglês “plastic”, referindo-se a uma substância que tem como material de base a nitroglicerina e a nitrocelulose, capazes de gerar explosões. Por esse dado, a plasticidade assume a ambivalência da delicadeza de dar forma e da destruição da forma pela explosão, criando assim uma nova forma. A plasticidade, para Hegel, seria um processo de adequação à

<sup>33</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 217. “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots”.

<sup>34</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes X*, p. 659. “Ma doctrine de la chance est la seule partie de ce que j’ai dit qui soit extérieure à Hegel.”

<sup>35</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes X*, p. 659. “Mais je ne dis pas cela comme Hegel lui-même aurait pu le dire. Sur ce point l’aléa?”

<sup>36</sup> MALABOU, Catherine. *La plasticité au soir de l’écriture*. Paris: Léo Scheer, 2004. p. 25.

formação do sujeito. Em nível textual, essa condição estaria implicada na estrutura de uma frase que pode ser dividida em sujeito, cópula e predicado, que preferimos chamar de *objeto*. Isso é o que formula Catherine Malabou no verbete “plasticidade” do *Vocabulaire européen des philosophies*. Se antes, como argumenta Malabou, o sujeito era destituído de sua plasticidade, sendo uma instância ausente de plástica (*instance non plastique*), com Hegel não apenas o sujeito ganha plasticidade como a filosofia ganha forma.<sup>37</sup> Nesse ponto, plasticidade e animalidade se opõe porque a animalidade retiraria a plasticidade do sujeito pelo seu valor de predicado, sobretudo porque seríamos tentados a seguir o exemplo da proposição dada por Hegel, que define o caráter dialético da predicação: “Deus é ser” (*Gott ist sein*). Seguindo o espírito paródico de Georges Bataille, ao parafrasearmos Hegel e dizermos “O homem é animal”, encontramos um impasse perante o qual o filósofo francês Jacques Derrida se encarregou de fazer toda uma crítica ao pensamento ocidental em relação a filosofia, em *L’animal que donc je suis*. Por isso a literatura, mais precisamente a poesia, apresenta uma ruptura formal com a estrutura da frase em sujeito, cópula, objeto. Bataille não foi tautológico ao ler Hegel e por isso toda sua heterodoxia foi importante para que ele sáisse, pelas vias de Alexandre Kojève, da leitura de Hegel radicalizada em *L’expérience intérieure*, por exemplo. Essa radicalidade parte da compreensão de Bataille de uma maleabilidade do sujeito que pode ser encontrada em Hegel; como afirma Catherine Malabou, existe uma maleabilidade do sujeito na qual ele perde sua instância fixa:

Voltado ao ponto originário onde ele se desfaz de todas as formas, o sujeito se encontra projetado anteriormente para dar a forma, quer dizer, encarnar-se em uma determinação particular. Por isso, ele se afirma por sua vez como sujeito e o próprio predicado: tal é a significação da autodeterminação. A plasticidade do sujeito caracteriza sua capacidade de receber e dar forma ao seu próprio conteúdo que, em uma palavra, seria se autodiferenciar.<sup>38</sup>

Enfim, para Catherine Malabou a plasticidade resumidamente pode ser traduzida como o poder de se transformar. Ainda no verbete “Plasticidade”, podemos ler que o étimo da palavra permite algo que nos aproxima do corpo, isto é, o *tónus*, e que, por esse percurso, a plasticidade ganha um outro *tom*, que possui significados diferentes tanto na medicina quanto

<sup>37</sup> MALABOU, Cathérine. Plasticité. In: CASSIN, Barbara (Org.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil, Le Robert, 2004. p. 958-960.

<sup>38</sup> MALABOU, Plasticité, p. 959. “Revenu au point originnaire où il se défait de toutes les formes, le sujet se trouve projeté en avant pour donner la forme, c’est-à-dire s’incarner en une détermination particulière. Par là, il s’affirme à la fois comme sujet et prédicat de lui-même: telle est la signification de l’auto-détermination. La plasticité du sujet caractérise sa capacité à recevoir comme à former son propre contenu, en un mot s’auto-différencier”.

na tonalidade do tecido, mais precisamente, da pele. No verbete em questão, Catherine Malabou passa de Hegel à Nietzsche. Um percurso, aliás, feito por Georges Bataille. O que há em comum entre os dois filósofos é a noção de plasticidade, que em Nietzsche ganha uma maior proximidade do corpo. Na *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche fala de uma “força plástica” que tem um caráter regenerativo (logo, cicatrizante, termo também utilizado por Hegel) não apenas para o indivíduo, mas para as pessoas, para a civilização que permite ainda transformar e assimilar as coisas passadas e estrangeiras.<sup>39</sup>

Quanto à plasticidade, não se trata apenas de uma questão do saber. Eis aqui uma aproximação mais precisa com a animalidade. Se a plasticidade evoca uma maleabilidade do sujeito, é preciso valer-se dela para entender os limites do humano, que implicam seus movimentos, seus fluxos, seus retornos, suas metamorfoses, mas também seus ferimentos, aberturas, cicatrizações, que por sua vez geram seu tônus e acrescentam suas marcas, suas manchas, tensionando, assim, matéria e linguagem. E por que ambas se tensionam? A plasticidade, pelo seu movimento, tende a exhibir as fraturas da linguagem, suas falhas, suas aberturas. A animalidade retomaria esse movimento pelo viés das texturas, das dobras, enfim, da formação, da deformação e do caráter de informidade da matéria. Ela perde seus graus de abstração na medida em que assume um conjunto de forças que atua sobre a matéria, incluindo o corpo. Ela seria uma espécie de biomorfismo sobre a matéria, que daria a propriedade de afirmar a existência de uma pele das coisas, já dita de distintos modos por Merleau-Ponty, Nuno Ramos e Emanuele Coccia.

Uma pele das coisas que se prolonga pelas imagens e pela noção de sobrevivência dos gestos e textos que permitem encadeamentos e fraturas, enfim, continuidades e descontinuidades. Em “Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire (Warburg avec Nietzsche)”, Georges Didi-Huberman toma um biomorfismo particular que está no pensamento do historiador das imagens alemão, Aby Warburg: a *Nachleben*, isto é, a sobrevivência das imagens, que consiste também em sua *Lebensenergie*, energia vital. Essa operação é delicada e requer um diálogo com a plasticidade das imagens, com o tônus dos corpos, enfim, com suas texturas em movimento. Se pelo viés de Nietzsche nos deparamos com o *retorno*, em Warburg a questão passa pelas sobrevivências. É preciso apreender esse duplo movimento que envolve Nietzsche e Warburg e que converge na própria ideia de movimento, em que se pode encontrar uma matéria que lhe é própria, um tema e um

---

<sup>39</sup> Citado em MALABOU, *Plasticité*, p. 960.

método.<sup>40</sup> Corpo e objeto, ou, ainda, a formulação *sujeito, cópula, predicado* assume a consistência do movimento na relação de forças existente na plasticidade e na animalidade, colocando nessa relação forças ativas e reativas, pois ambas participam de um conflito.

Para que essas forças sejam capazes de imprimir um tônus, como se todas as epidermes fossem necessárias para abandonar o contraste entre o que é exterior e interior, elas, força ativa e reativa, interior e exterior, atuam na ordem do suplemento. Podemos explicar esse fato com a leitura que Gilles Deleuze faz da *vontade de potência* nietzschiana, sendo ela um princípio *plástico*.<sup>41</sup> Essa vontade de potência seria inseparável das forças, mas seria um elemento, segundo Gilles Deleuze, sempre *plástico e em metamorfose*.

As zonas de contágio entre plasticidade e animalidade fazem com que seja preciso rever as relações de dominação entre o homem e os animais. Mesmo provido de uma gramática ética<sup>42</sup> no campo discursivo, que culmina na prática pela qual os homens exercem um poder sobre os animais, esse poder pode ser discutido, em termos das apropriações plásticas, por sua vez poéticas e ficcionais, da presença do animal pela sua ausência, pela sua condição anterior no que diz respeito à representação. Isso quer dizer que, sutilmente, *a animalidade como plasticidade* nos faz rever o discurso do homem *vitorioso* pela técnica e

---

<sup>40</sup> Georges Didi-Huberman retoma de Nietzsche o princípio do *devenir*: “o *devenir*, então, é o movimento: como o saber que faz-se seu objeto não poderia encontrar no movimento sua própria matéria, seu tema e seu método? Mas, o que é um movimento? Nietzsche responde outra vez: é um jogo, é uma relação de *forças*. Memória e esquecimento, ‘elemento histórico’ e ‘elemento não-histórico’ são forças – como são forças, na esfera estética, o apolíneo e o dionisíaco – cujo jogo recíproco torna possível o movimento, logo a ‘vida’, o *devenir*. Uma vida inteiramente feita de conflitos: forças ‘ativas’ contra forças ‘reativas’. O *devenir* será então polaridade (*devenir-ativo*, *devenir-reativo*) mas, além disso, ele formará um nó de tensões, um nó sempre proliferante – um cacho de serpentes –, enfim, algo como uma extraordinária *complexidade* para a obra (*à l’œuvre*) (*devenir-ativo* das forças reativas, *devenir-reativo* das forças ativas)” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche*. In: MALABOU, Catherine (Org.). *Plasticité*. Paris: Léo Scheer, 2000. p.58-69. p. 60-61). “Le devenir est donc mouvement: comment le savoir qui en fait son objet pourrait-il ne pas trouver dans le mouvement sa matière même, son thème et sa méthode? Mais qu’est-ce qu’un mouvement? Nietzsche répond, une fois de plus: c’est un jeu, c’est un rapport de *forces*. Mémoire et oubli, ‘élément historique’ et ‘élément non historique’ sont des forces – comme sont des forces, dans la sphère esthétique, l’apollinien et le dionysiaque – dont le jeu réciproque rend possible le *mouvement*, donc la ‘vie’, du *devenir*. Une vie toute faite de conflits: forces ‘actives’ contre forces ‘réactives’. Le *devenir* sera donc *polarité* (*devenir-actif*, *devenir-réactif*) mais, par-delà, il formera un nœud de tensions, un nœud toujours proliférant – un amas de serpents – bref, quelque chose comme une extraordinaire *complexité* à l’œuvre (*devenir-actif* des forces réactives, *devenir-réactif* des forces actives).” Gilles Deleuze, em *Nietzsche et la Philosophie* (Paris: Puf, 1962) precisa essa questão no capítulo II, “Actif et réactif”, não apenas a partir de Nietzsche, mas também pelas vias de Espinoza. Discutimos de forma breve o corpo como um “campo de forças” no capítulo 6 desta tese, “Do órgão da aparição: pelas visíveis e invisíveis”. Esse aspecto é discutido com *Nietzsche et le cercle vicieux*, de Pierre Klossowski (Paris: Mercure de France, 1978).

<sup>41</sup> DELEUZE, *Nietzsche et la Philosophie*, p. 57.

<sup>42</sup> Importante deixar claro que em nenhum momento essa gramática ética é desprezada, pois ela é fundamentalmente importante para que os movimentos de força e de vontade de potência aconteçam em uma luta empírica entre os próprios homens, dentro da linguagem jurídica, econômica e teológica. O movimento buscado ao afirmar a existência dessa “gramática” é afirmar que ela está circunscrita em uma determinada cartografia, em que a animalidade estaria em um estágio que dialogaria com outros gestos, outras sociedades, épocas e modos de produção, justamente pelo viés das sobrevivências de relações entre homens e animais, das quais ela faz parte de algumas.

pela força, exprimindo um conjunto de relações no qual tudo aquilo que seu corpo não percebia, não percebe e não perceberá passa pela plasticidade animal, pelo movimento de sobrevivência, de dispêndio e de metamorfose contínua. Os animais são capazes de metamorfoses materiais no corpo e na memória da espécie. E, por isso, existe uma complexa passagem dos animais para a animalidade e, nesse movimento que toca os limites do homem, ela se encontraria com a plasticidade.

Georges Didi-Huberman, ao falar de *sobrevivência*, quer dizer uma “indestrutibilidade dos traços”,<sup>43</sup> e de *metamorfose*, a matéria em constante movimento, conclui que um material plástico é um material capaz de todas as metamorfoses. A partir do fragmento da *Segunda consideração intempestiva* de Friedrich Nietzsche, Georges Didi-Huberman expõe a impossibilidade contraditória da força plástica (*die plastische Kraft*) nietzschiana com as formas fraturadas, quebradas ou interrompidas. Nos deparamos com uma descrição que se assemelha ao processo de cicatrização da pele:

Trata-se então, nessa “força plástica”, de acolher uma ferida e de fazer com que envolva sua cicatriz no próprio desenvolvimento do organismo. Também trata-se de acolher uma forma “fraturada” e de envolver seu efeito traumático no próprio desenvolvimento das formas contíguas. A interpretação orgânica da plasticidade não é nada contraditória, vê-se, com sua interpretação estética.<sup>44</sup>

Uma forma absorve a outra sem que sejamos mesmo capazes de tentar classificar e dividir qual é a força maior que age sobre a menor. Assim, força *plástica*, plasticidade, animalidade, encadeiam e dão continuidade à discussão entre as exposições de formas intensas, a partir de Adolf Portmann, e sobre os modos de vida, com Jakob von Uexküll – mais precisamente quando Marielle Macé se refere à constituição da escrita quanto aos *fraseados* do vivente.<sup>45</sup> Afinal, na discussão entre Nietzsche e Deleuze, Georges Didi-Huberman capta da plasticidade o seu próprio movimento, onde o *estilo* praticamente recebe o corpo, suas fraturas, suas texturas, suas manchas, sua matéria, fazendo dela linguagem, em tudo aquilo que a repetição tem de excesso, em tudo aquilo que a forma tem de informe:

<sup>43</sup> DIDI-HUBERMAN, Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche, p. 62.

<sup>44</sup> DIDI-HUBERMAN, Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche, p. 63. “Il s’agit donc, dans cette ‘force plastique’, d’accueillir une blessure et de faire participer sa cicatrice au développement même de l’organisme. Il s’agit, tout aussi bien, d’accueillir une ‘forme brisée’, et de faire participer son effet traumatique au développement même des formes contiguës. L’interprétation organique de la plasticité n’est rien contradictoire, on le voit, avec son interprétation esthétique”.

<sup>45</sup> MACÉ, Marielle. Styles animaux. *L’Ésprit Créateur*, Minnesota, v. 51, n. 4, 2011, p. 97.

É que ela reúne o *corpo* e o *estilo* em uma mesma questão de *tempo*: sobrevivência e metamorfose terminam por caracterizar o próprio eterno retorno, no qual a repetição nunca vai sem seu próprio excesso e a forma sem sua irremediável vocação ao informe.<sup>46</sup>

A animalidade adquire um tônus com a plasticidade: ambas se constituem relações de forças, que fazem com que a própria *plasticidade* do sujeito<sup>47</sup> em Hegel seja deixada de lado até mesmo em seu detalhe *frásico*, porque a relação entre animalidade e plasticidade não apresenta uma síntese – elas se perdem no movimento metamórfico de contínua absorção. Dado que a forma tem uma vocação informe e, por conseguinte, que a animalidade tem uma vocação plástica, ao atermo-nos à leitura de “Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire”, deparamo-nos com a possibilidade de mudança dos critérios de força dentro da volatilidade dos valores do pensamento de Nietzsche, em que não é o universal que apresenta a maior força quanto àquilo que é singular, que está localizado. A relação faz com que o universal saiba deformar-se a cada nova impressão ou impulsão do objeto local.<sup>48</sup> Georges Didi-Huberman se vale de termos como “desclassificação do universal”, de Nietzsche, e “operação do informe”, de Bataille. Por isso preferimos a diferença da *animalidade* à totalidade da palavra *animal*, como uma das palavras universais que abriga uma imensa quantidade de espécies, do mesmo modo que ainda mais variada é a quantidade de frases do vivente, de corpos absorvidos pelo estilo que prolifera em múltiplas texturas, que existe enquanto duração e que, nesse tempo, sobrevive e se transforma a partir de detalhes, envolvendo uma relação material e fantasmática.

Quanto a Warburg, ele está ligado ao *desparecimento* da Antiguidade clássica ou sua metamorfose, isto é, aquilo que *sobreviveu* e *renasceu* na Itália. Ele lida diretamente com as polaridades nietzschianas, apolínea e dionisíaca, entre as quais existe uma luta de “forças

---

<sup>46</sup> DIDI-HUBERMAN, Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche, p. 63. “C’est qu’elle réunit le corps et le style dans une même question de temps: survivance et métamorphose finiront par caractériser l’éternel retour lui-même, dans lequel la répétition ne va jamais sans son propre excès, et la forme sans son irrémédiable vocation à l’informe”.

<sup>47</sup> Além da *plasticidade do sujeito*, existe um termo freudiano ainda não abordado, mas que deve ser mencionado. Trata-se da plasticidade da libido (*Plasticität des Libido*), tal como está anotado por J. Laplanche e J.-B. Pontalis: “a capacidade que a libido possui de mudar com maior ou menor facilidade de objeto e de modo de satisfação”. A referência a esse termo deve ser enfatizada: ela está como verbete no catálogo *Poética da percepção*. Questões da fenomenologia na arte brasileira, com Curadoria de Paulo Herkenhoff. Nesse verbete, a plasticidade da libido seria um importante componente da erotização da forma, a qual um dos artistas que trabalhou de modo intensivo foi Marcel Duchamp. HERKENHOFF, Paulo. *Poética da percepção*. Questões da fenomenologia na arte brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2007. p. 76.

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMAN, Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche, p. 64.

plásticas” “em que prevalece o motivo perigoso da *animalidade*”,<sup>49</sup> como escreve Georges Didi-Huberman:

No *Combate dos Centauros* do friso grego estudado aos vinte e dois anos, não menos no Laocoonte – paradigma central para toda estética alemã e obra com a qual Warburg ocupa sua vida –, a animalidade toma seu poder, reptiliano e metamórfico, de se apossar, até a absorção, da própria forma humana. A plasticidade animal terminará nos estudos sobre adivinhação pagã na época de Lutero, por se encarnar nas figuras monstruosas da propaganda político-religiosa.<sup>50</sup>

Diante dessas transformações e sobrevivências, uma “forma animal” que, aliás, é título do livro de Adolf Portmann, se torna, na imanência, uma plasticidade animal, pois existe uma apreensão da forma pela *sua* plasticidade, pela *sua* textura, pelos *seus* movimentos, que oscilam entre a presença e a ausência para, em seguida, tornar-se uma das formas metamórficas da animalidade. Para Aby Warburg, essa animalidade está precisamente encarnada na figura da serpente, que passa por Laocoonte, por sua representação na Grécia Antiga e por sua conexão com a serpente para os índios Hopi, nos Estados Unidos, até chegar a sua forma “plástica” existente na fiação elétrica dos postes na América do Norte. Nietzsche tinha a imagem de um “cacho de serpentes” (*un amas de serpents*) para designar as tensões do devir, tensão que se arma, sem dúvida, diante da presença humana, por toda a força que essa imagem traz em termos de perigo e repugnância para a oscilação, que também está ligada à memória e ao esquecimento. De distintas maneiras, os animais ocupam ambos os lugares, e a animalidade seria esse ponto de encontro que chega a ser impresso sobre o corpo, habitando dois tempos, o do próprio corpo e o tempo dos fantasmas, uma vez que a animalidade assumiria uma aderência que assombra.

A plasticidade por si só impõe um jogo de formação, de deformação e de destruição que implica uma imanência que destrói o próprio presente, como é possível ler a partir de Catherine Malabou: a plasticidade como uma “estrutura de transformação e de destruição da presença e do presente.”<sup>51</sup> Isso se dá por seu caráter metamórfico, pela medida de formação temporal que implica na sua deformação e destruição em um movimento de

<sup>49</sup> DIDI-HUBERMAN, *Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche*, p. 66.

<sup>50</sup> DIDI-HUBERMAN, *Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche*, p. 66. “Dans le Combat des Centaures de la frise grecque étudiée à vingt-deux ans, non moins que dans le Laocoon – paradigme central à toute l’esthétique allemande et qui occupa Warburg sa vie durant –, l’animalité prend son pouvoir, reptilien et métamorphique, d’épouser, jusqu’à l’absorption, la forme humaine elle-même. La plasticité animale finira, dans les études sur la divination païenne à l’époque de Luther, par s’incarner dès les figures monstrueuses de la propagande politico-religieuse.”

<sup>51</sup> MALABOU, *La plasticité au soir de l’écriture*, p. 26. “une structure de transformation et de destruction de la présence et du présent.”



formas. A plasticidade impõe uma relação até então inédita entre o universal e o singular, escreveu Georges Didi-Huberman.<sup>52</sup> E esse percurso, que toma Hegel e Nietzsche<sup>53</sup> e um conjunto de leituras organizado por Malabou – que passa por Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman e que adiciona no debate a *obra* de Aby Warburg – faz com que cheguemos à dimensão de animalidade da plasticidade. A plasticidade, por seu caráter de absorção, não apaga totalmente o contraste entre forma e informe, mas apresenta de modo original uma dinâmica para o contraste, de tal modo que ele não seria mais contraditório ou buscaria saber qual força predomina sobre a outra.

Se algo bem localizado remodela o universal, podemos afirmar que isso implica o movimento contíguo de forças que escapam da sintaxe que a produção literária costuma levar ao seu próprio limite e, em que nos interessa, ao limite do corpo. Cada nova obra é uma forma de fratura que acolhe outras temporalidades e que será por elas absorvida. Nesse aspecto, um fragmento de Nuno Ramos em “Epifanias, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”, expõe o corpo que aparece como o *principal suspeito*:

Nosso corpo logo aparece como o principal suspeito: não será inadequado, imperfeito demais? Não terá sobrevivido ao longo do tempo geológico da evolução sacrificando o principal: a linguagem total e espalhada, contaminando e contaminada, o acesso, enfim, perene e constante, a todas as outras coisas? As pedras, por exemplo, não serão eloquentes demais para nosso corpo? E o silêncio acanhado do tampo desta mesa não virá de mim mesmo, do meu próprio tímpano tortuoso, labiríntico?<sup>54</sup>

Esse corpo suspeito absorve e é absorvido pela matéria. Nesse sentido, Nuno Ramos lida com a animalidade a partir da própria plasticidade do corpo, que o faz seguir na formulação de epifanias em direção à matéria. Epifanias capazes de acrescentar novas discussões sobre a tese de Martin Heidegger, na qual o filósofo havia afirmado que as pedras seriam *sem* mundo. Sem ater-se detidamente a esse aspecto, que tem sua discussão

---

<sup>52</sup> De fato, tudo é caso de “forças” e de tensões dialéticas. Não seria necessário, para ser preciso, falar do tempo histórico como um material *semitplástico*? Apenas a plasticidade não dá conta do que ela acolhe e absorve, do que a pressiona e a transforma. É preciso pensar a plasticidade e a sutura (o modo que o solo a cicatrizou) segundo o horizonte da fratura (o modo que o solo cedeu, partiu, onde ele não foi suficientemente plástico) (DIDI-HUBERMAN, *Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire – Warburg avec Nietzsche*, p. 69). Em um breve comentário sobre a comparação do lado semiplástico da história com o solo, em Nuno Ramos existe uma dinâmica em que esse solo adquire plasticidade a partir do momento em que existe como lama (ver, nesta tese, o “Primeiro giro”).

<sup>53</sup> E, aqui, assumimos nossa posição para esse estudo diante das leituras fundamentais feitas do filósofo por Georges Bataille, Pierre Klossowski e Gilles Deleuze, assim também como de Georges Bataille por sua leitura de Hegel, mediada e assombrada por Alexandre Kojève.

<sup>54</sup> RAMOS, *Ó*, p. 248-249.

desenvolvida em *O aberto*, de Giorgio Agamben,<sup>55</sup> pensamos na matéria: a pedra, o solo, a lama, até tocar enfim no mínimo material que a compõe, os corpúsculos de poeira e areia.

Chegar até esse nível mais elementar da matéria à qual pertencemos parte de um exercício de desconfiança da forma e da linguagem acabadas. Diante de uma desconfiança semelhante, Nuno Ramos toma uma decisão, em *Ó*: “não pergunto mais às coisas se têm forma, nome.”<sup>56</sup> *Ó* se inscreve em uma experiência interior em que o corpo é exposto à animalidade como plasticidade. A animalidade está ligada ao movimento contínuo da forma, às mudanças de estados que estão ligadas às mudanças dos nomes, aos modos em que a linguagem se torna precisa para sair dela mesma e assim descrever os estados de imprecisão que têm quando está intimamente ligada ao corpo. No que toca aos homens, sua existência está ligada à linguagem.<sup>57</sup> É o que podemos ler em *L'expérience intérieure*, de Georges Bataille. Mas as palavras, aprendemos com Georges Bataille, também são modos de deslizar, de fugir. Do que se trata essa fuga? Com Bataille, com Nuno Ramos, podemos dizer que essa fuga é uma fuga do que na matéria há de mais perigoso, seu caráter de mudança contínua.

Assim, se as palavras, tomando a leitura de *L'expérience intérieure*, servem apenas para fugir, escrever cria um contraponto na medida em que essa fuga é articulada, porque escrever é enfatizar a materialidade das palavras – e Nuno Ramos faz isso muito bem em *Ó*. As palavras assumem uma característica próxima da matéria por participarem da elaboração de uma plasticidade da linguagem. Georges Bataille, por sua vez, explicita uma areia formada por palavras que, logo em seguida, torna-se movediça: “é verdade que as palavras, seus dedais, o imenso esgotamento dos seus possíveis, enfim, suas características, têm algo de areia movediça.”<sup>58</sup>

Nuno Ramos já havia escrito que “somos pergaminho, areia”; diante disso, a linguagem imprimiria suas fraturas no corpo, na pele, e as adivinhações e epifanias fazem do corpo um movimento a ser lido tanto pela animalidade quanto pela plasticidade, evocando conseqüentemente um não-saber que implica um modo de ver o saber fora do saber, onde, com Georges Bataille, o conhecimento aparece não exclusivamente como fruto de um saber encadeado pela *semiplasticidade* da história, mas como um “laço biológico instável, não

---

<sup>55</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

<sup>56</sup> RAMOS, *Ó*, p. 270.

<sup>57</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1992. p. 99.

<sup>58</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes V*, p. 26. “il est vrai que les mots, leurs dédales, l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur trahison, ont quelque chose des sables mouvants”.

menos real, no entanto, que aquele das células de um tecido”,<sup>59</sup> enfim, seguindo um movimento tegumentar e epidérmico pelas palavras.

---

<sup>59</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes V*, p. 100. “Lien biologique instable, non moins réel, toutefois, que celui des cellules d’un tissu”.

## **10. QUARTO GIRO: A PELE-AREIA, A PELE-PERGAMINHO**

### 10.1 A pele aberta, a pele arrancada

O uso do termo “pele” ganha valor metafórico para cobrir ou envolver uma superfície, mesmo quando apresenta valor de exposição a partir da matéria plástica e literária em sua própria viscosidade. Sobre essa pele, a animalidade ganha relevo de plasticidade que, para além do efeito, é um princípio de abertura do corpo que põe em evidência o que ultrapassa a experiência individual, ainda que ela necessite do olhar que a mantém no estado de pele.

Pele seria aquilo que nos faz identificar um corpo, garantindo que ele seja sentido na dinâmica de tocar e ser tocado. Entre a observação e o toque, sempre há algo a ser lido na pele. Pelo viés de um outro corpo, naquilo que ele tem de imagem, de experiência *interior* e fenomenológica, algo escapa ao corpo que, em suas medidas, desdobra-se no que tem de nômico, anatômico e econômico. Essa seria sua parte animal, implicando modos de emitir e receber signos da animalidade. Tal parte praticamente ganha a dimensão de outro corpo, a partir dos corpos que se perdem como imagem. Esse outro corpo pode estar associado ao próprio fantasma da animalidade, que assombra o homem por meio de um longo processo histórico que relaciona-se ao “espírito moderno” e seu jogo de transposições. O fantasma da animalidade é acionado pelo contato plástico com uma obra performática ou instalativa, pelas viscosidades da pele, enfim, por sua plasticidade, envolvendo o ato de ser exposto às imagens e de ser imagem, além do um ato de levar a própria humanidade ao limite da construção de seus sentidos.

A abertura vinda desse fantasma faz com que existam vasos comunicantes entre as superfícies, entre as aparências, entre peles. Por isso, nos aproximamos do que Georges Didi-Huberman chamou de “imagens abertas”: “as *imagens abertas* são objetos cuja eficácia particular deve ser analisada à luz de todo um alcance de procedimentos pelos quais sociedades inteiras reificam seus fantasmas e seus desejos ao criar *limiars visuais*.”<sup>1</sup> Cada obra de arte expõe um limite, um limiar, do mesmo modo que cada corpo tem o seu limite. Diante de tais limites, abrir uma imagem implica cruzar o seu próprio espaço. Se Nuno Ramos desenvolve uma parte de sua obra tomando as casas que morrem, a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade, ou as próprias casas em que viveu – “ai, pareciam eternas! (3 lamas)” –, podemos dizer que existe uma forma de cruzamento, no sentido dado por Georges

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007. p. 36. “Les images ouvertes sont des objets dont l’efficacité particulière doit être analysée à l’aune de tout un éventail de procédures par lesquelles des sociétés entières réifient leurs fantasmes et leurs désirs en créant des *seuils visuels*.”

Didi-Huberman em *L'image ouverte*, que possibilita a aproximação paradoxal de um abrigo ou um túmulo e, com isso, permite abrir imagens. Foi “com esse paradoxo que os inícios da arte nos foram dados apenas no antro das grutas pré-históricas, cofres de lugares minúsculos, corredores de catacumbas”,<sup>2</sup> isto é, uma “experiência interior” em um espaço interior na superfície mineral das paredes das cavernas.

Georges Bataille, em *Lascaux ou la naissance de l'art*, acreditava no domínio mágico que os caçadores atribuíam ao animal. Existia um contato direto do caçador com o animal e a morte do animal dependia de o próprio animal se deixar abater.<sup>3</sup> Nesse sentido, os animais pintados nas paredes de Lascaux teriam sido cultuados como se fossem reis ou deuses. Essa é a crença de Georges Bataille ao afirmar essa relação com o animal como uma verdade primeira. Diante dessa distância, as paredes de Lascaux possivelmente se abrem na forma de poesia. Georges Bataille lê as paredes da gruta de Lascaux com uma abertura da poesia, em sua condição de nos abrir aos “ensinamentos silenciosos da caverna”.<sup>4</sup> Para chegar à poesia, Bataille se vale do título de um livro de Paul Éluard: *Les animaux et leurs hommes*.<sup>5</sup> A inversão inicial feita pela força da poesia faz com que os animais exerçam um tipo de poder que nunca deixará de assombrar o homem pelo fantasma da animalidade. Além do princípio da utilidade, vários artistas expõem, ou melhor, devolvem o fantasma da animalidade pelo viés da plasticidade, isto é, das imagens obtidas distintamente pelo viés plástico e literário.

Quando a linguagem entra em um nível de construção no qual a relação torna-se rarefeita, ela assume um papel de subtração de camadas. Se vemos uma pele nas coisas, é porque elas possuem um determinado grau de opacidade: “a identidade de um objeto depende antes de mais nada de sua opacidade.”<sup>6</sup> A preocupação plástica com as propriedades dos objetos tem um fundamento literário, pois é com esse saber visual que Nuno Ramos investiga as possibilidades do corpo em seus textos. Assim, a pele das coisas se volta para a pele humana. Esta mantém uma relação com o animal no que ela reflete pelo viés da animalidade. Nuno Ramos já havia anotado o paradoxo que sua hipótese constrói: “quanto maior o número de reflexos, mais relações um objeto produz e quanto mais relações, mais semelhante ele se

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, p. 37. “Avec ce paradoxe que les commencements de l'art ne nous auront été donnés que dans l'antre des grottes préhistoriques, les voûtes des lieux auraculaires, les corridors des catacumbes”.

<sup>3</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes IX*. Paris: Gallimard, 1979. p. 75.

<sup>4</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes IX*, p. 76. “Enseignements silencieux de la caverne”.

<sup>5</sup> Para evitar ambiguidades, convém esclarecer que a edição da Pléiade de Éluard adota o título completo, *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*. Bataille aborda a primeira parte e, pelo estranhamento da imagem apresentada por ele, seguiremos com a relação que ele estabelece entre essa parte do título de Paul Éluard e Lascaux.

<sup>6</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 49.

torna.”<sup>7</sup> A animalidade participa de distintos modos da vida humana; ela sobrevive no homem, se quisermos ler seus aspectos desde as grutas de Lascaux com Georges Bataille. Mesmo quando existe de modo menos nostálgico, como é descrito por Georges Bataille pelo viés da pele, pela viscosidade, pelas plasticidades das superfícies e pelos jogos de aparências. Em *Cujo*, Nuno Ramos expõe esse exercício de abrir imagens arrancando a pele das coisas:

Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Debaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou. Fui retirando camadas sucessivas, cada vez mais onduladas e acidentadas. A pele da tábua do assoalho foi a primeira a apresentar grandes rombos e uma tonalidade avermelhada apareceu em sua parte inferior. Pequenas farpas de madeira prendiam-se agora a ela, perfurando-a em diversos pontos. As camadas da pele do cimento começaram a grudar umas nas outras. Já não era possível retirá-las tão finas (quase transparentes) e a força empregada passou a ser bem maior (tinha os braços cansados, agora). A alteração mais triste acompanhou a pele dos azulejos: quanto mais profundas, mais opacas ficavam as camadas. A nitidez especular da primeira pele (bem superior à do azulejo inteiro) transformou-se pouco a pouco na tonalidade leitosa de um dia nebuloso ou de um olho vazado. A pele dos tijolos foi simplesmente virando pó: se no início era ainda possível descascá-la, havia perdido agora toda consistência e se desintegrava ao primeiro toque. Não era mais uma pele, nem uma superfície: transformara-se num material arenoso qualquer. Podia ser pó de tijolo, cal, areia ou, quem sabe, os restos de um defunto. Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes, devo concluir que esta primeira camada não recobre um interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que a repete monotonamente.<sup>8</sup>

A pele sofre um processo de transformação e de aniquilamento. A tarefa do artista é tentar sair da pele, mas a pele se repete, mesmo que se transforme. Sair da pele possui outro sentido: inventar uma pele. Chegar a novas peles por um processo de escavação em que a outra pele sempre está presente e coincide com o ato de observar a própria pele no espelho: “pergaminho. É isso. Areia. Somos pergaminho, areia.”<sup>9</sup>

Dizer que “somos pergaminho” é afirmar que temos uma pele animal cuja textura é a própria escrita. Seria ainda tomar a dimensão material do pergaminho, do latim do século XI *parcamin*, pele de ovelha, de cordeiro ou de cabra secas em pleno ar livre, tornando-se, assim, superfícies que recebem uma escrita à mão ou impressa e que se tornam um suporte de

<sup>7</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 49-51.

<sup>8</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 29-31.

<sup>9</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 279.

que se serve para a leitura: no princípio, a escrita foi constituída sobre a pele animal. A dimensão física e animal do texto é reivindicada por um homem que observa sua pele no espelho, pelo “eu” construído do artista que se esforça para arrancar a pele das coisas, mesmo se deparando com as formas degradadas da pele superficial, mais precisamente com outras peles que parodiam uma primeira pele percebida pelo artista. Ao retirar a pele das coisas, como se estivesse escorçando os objetos, novas peles são criadas, sendo impossível passar da própria pele. No processo de criação de outras peles, a animalidade possui uma dupla exposição – por seus gestos repetidos e pelo contato contínuo com o material.

Figura 25 - *Caixas de areia*, de Nuno Ramos



Fonte: Arquivo do artista (NR)

Em 1995, Nuno Ramos expôs na 46<sup>a</sup> Bienal de Veneza uma série de caixas de areia que pode ser lida como outro tipo de pergaminho, pois nela os animais estão *impressos* pelo contato e por seus restos, isto é, por sua forma e contraforma, pela pressão sobre uma superfície antes viscosa, moldável e que, posteriormente, tornou-se um objeto que também é molde. As caixas ficaram dispostas de duas em duas, feitas a partir de aves, peixes, ossos, peles, conchas e folhas. Nessa obra, o ato de arrancar a pele das coisas é um modo de dar forma àquilo que está em vias de desaparecimento, isto é, a animais mortos. Pelo contato da areia com o corpo do animal surge outra pele, fruto da marca do corpo sobre o molde. Um processo, enfim, evoca o fantasma da animalidade pelo espaço ausente do animal ou ainda



pelos seus restos. O resultado em tal impressão faz do animal um vazio, “um olho vazado” que também olha com o tempo e o espaço imemorial da caverna ou do túmulo.

Distribuídas duas a duas, as caixas feitas de areia e silicato são o molde, a parte anterior e posterior do animal. O fato de existirem duas caixas nos mostra a abertura de um espaço imemorial. A operação de abertura da imagem encontra a equivalência de uma gruta ou de um túmulo. Pelo baixo-relevo, vê-se o que foi a ave com as asas abertas. O reconhecimento do animal não deixa a obra inscrita apenas no que ela propõe figurar: uma ave morta. Há, na própria ausência que dá a forma negativa do molde, um modo de cavar a matéria, tomando o seu espaço por uma forma esvaziada de corpo. Trata-se ainda de uma tentativa de reter o limite da aparência animal pela sua fantasmagoria. Essa fantasmagoria animal, que é uma outra forma de aparição, está presente na ausência do animal, nos seus restos que consistem em ossos, penas, arcadas e na própria matéria utilizada pelo artista, areia e silicato. O animal que toma uma forma fantasmática na linguagem retorna sobre o humano sob o efeito da animalidade, fazendo jus ao próprio étimo grego *phantagma* (φάντασμα), em seguida transcrito do latim *phantasma*, enfim, aquilo que constitui uma aparição, uma visão e uma imagem oferecida ao espírito por um objeto.<sup>10</sup> A plasticidade das caixas de areia e também de *Craca* contribui para a animalidade como um efeito, como uma textura do humano, embora em nenhum momento ela seja totalmente apropriada, pois na medida em que a animalidade se forma como uma textura do humano, ela se torna um ponto de fuga, constituindo momentos de expropriação da forma humana.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fantome>, acesso em 13 jul. 2013.

Figura 26 - *Craca*, de Nuno Ramos



Fonte: Arquivo do artista (NR)

*Craca* existe literalmente no aspecto da textura e do movimento. O título evoca a animalidade como uma textura, pois “craca” designa os crustáceos que, a partir da idade adulta, possuem um esqueleto exterior calcificado composto por placas diversas. Tais animais podem também se fixar no fundo de embarcações ou em superfícies rochosas. Por esse termo, existe um contraste imediato entre as *Caixas de areia* e *Craca*. Enquanto no primeiro trabalho a operação do artista era cavar para retirar uma superfície ou, ainda, a *pele das coisas*, no segundo a ordem é de uma acumulação natural, da formação de colônias que implica em uma textura que altera visivelmente uma rocha ou o fundo do casco de uma embarcação. A *Craca*, de Nuno Ramos, existe como uma grande escultura em alumínio fundido. O movimento fluído de *Craca* faz dela uma pele em movimento. Quanto aos aspectos de textura da craca na obra de Nuno Ramos, ela também surge no seu texto em uma vizinhança súbita de palavras e termos. Em *Cujo*, existe a experiência de uma craca verbal:

Poroso, caudaloso, branco, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada, talhado, espalhado, molhado, silencioso, calado, assustador, redondo, em espiral, movediço, pantanoso, afunda-pé, engole-o-pé, monótono, hipnótico, de uma nota só,

aos goles, aos trancos, branco, completamente branco, tanto, nem tanto, cíclico, crescente, decrescente, um fole, expansivo, monocórdico, envolvente, gosmento, penetrante, mole, invasivo, ocupa-bolso, caído, azedo, amargo, intragável, pirão, pegajoso, colado, aderente, indefinido, meio-tom, apagado, sem sentido, sonado, mudo, espantado, submisso, nascente, moribundo, doente, em via de, chorão, praga, penetra-pulmão, flutua-cabelo, morto, moribundo, lúcido, parado, redondo, cíclico, temporão, alcalino, neutro, doente, ácido, sem-nome, diz-o-nome, diga-o-nome, agora, nesta hora, sem sentido, sem final, aspirante, aos goles, efervescente, bolhas, sem rastro, sem pegadas, anti-zoo, anti-vivo, no ar, nenhuma bolha, neste momento, sem cor, dourado, concêntrico, lodaçal, sem apoio, para dentro, includente, inclusive, repetente, monótono, sem contorno, expansivo, parentético, sublime, sem partes, nenhuma parte, evolutivo, repetitivo, crescente, repelente, sem número, zero, um, morto, enrijecente, desejante, recessivo, naufragante, bólido, transparente, viscoso, gruta, gutural, lençol, fenda, dourado, 6.8 na escala Richter, emparedado, claustrofóbico, bêbado, câimbra, TILT, sepulta-osso, vasos antigos, parafina, púrpura, céu, roxo, tule, algodão, engole-água, engole-areia, álcool, hora, rombo, afunda-casco, polvo, alga, cabelo, amarelo (a cor mais difícil), podre, evaporante, evanescente, fixo, constante, pesado, ver-o-peso, salva-o-brilho, casco, zê, rajado, estampado, anti-horário, pré-adamita, prévio, preguiça, azulado, escatológico, apocalíptico, triton, siso, obtuso, ocluso, paralítico, cadavérico, chifre, sem indulto, pó, cola, farinha, página, arauto disso, mar alto, mão boba, duna, tâmara, ânus, aquilo, *aquilo*, farrapo, epsilon, críptico, indecifrável, estelar, rabugento, pontudo, crente, temente, sem dúvida, peludo, prensado, levedo, fermentado, estufante, almofadado, encadernado, espelhante, indeciso, o seguinte, cinza, conzas, giz, blecaute, aplauso, ruído, solo, mangue, suado, esvaziado, prestes, carne, movediço, fronteiroço, antes.<sup>11</sup>

A experiência de cavar para encontrar uma pele também passa pela escrita. Se Nuno Ramos havia descrito em *Cujo* o seu método de escavar sem conseguir passar da pele, nesse bloco de texto onde as palavras e os termos são separados por vírgulas, ele cava para chegar a um momento anterior, impregnado de texturas. Ele fala dos estados da matéria, do seu movimento, articula o orgânico e o inorgânico, expõe os sentidos, lida com escalas de cores, com objetos plásticos, se vale do hífen para criar novos termos, tais como “afunda-pé”, “penetra-pulmão”, “flutua-cabelo”, “sem-nome”, “anti-zoo” ou “afunda-casco”. “Afunda-casco” que seria, aliás, a própria craca. A cada vírgula, o escritor cava, busca o termo que ora se aproxima, ora se afasta do que se lhe avizinha, mas que no conjunto cria um grande amálgama de palavras, nesse texto que é composto por cascas. O texto inteiro permanece na superfície, na aparência. A aparência aqui não se opõe em nenhum momento ao conteúdo, porque ambos são inseparáveis e constituem um único fenômeno. As últimas palavras que antecedem o “antes” que encerra o texto têm a consistência de pele: a “carne”, o “movediço”, o “fronteiroço”, até que chegamos ao “antes”. Quanto à questão das cascas, a pele produz um

<sup>11</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 45-47.

fenômeno chamado *fâneros*. Trata-se de uma produção epidérmica que objetiva a proteção, existindo nela uma boa quantidade de proteína acumulada que se organiza em forma de queratina, criando em zonas estratégicas as unhas, os cascos, os pelos, os cabelos. O termo de origem grega designa “fâneros” (φανερός), que é aparência, aquilo que é visível.

Figura 27 - *Craca* (detalhe), de Nuno Ramos



Fonte: Arquivo do artista (NR)

Na grande casca visível que é *Craca* existe uma reunião de aparições em um movimento contínuo que se assemelha a uma única pele, mas também a uma onda que tudo leva e tudo lava. Entre a pele e a onda, a sugestão de movimento da peça também passa pelo tecido, uma outra pele, uma cobertura que em diversas peças de esculturas clássicas incorpora o movimento das vestes femininas, geralmente associado à sedução e ao erotismo da passagem dos corpos diante de um ponto fixo do olhar. Nas imagens de registro da composição do molde, a matéria se amalgama à areia. Isso acontece de modo literal, pois no processo de composição da peça, pois a base a matéria a ser moldada é composta pela areia. A matéria forma uma verdadeira *comunidade* mineral-animal-vegetal.

Figura 28 - *Craca* (Processo de composição), de Nuno Ramos



Fonte: Arquivo do artista (NR)

Essa matéria composta pela vida animal e vegetal que pode ser descrita em alguns tipos de peixes, flores, moluscos, polvo, ossos de animais, arcada de boi, além da própria areia e cera. A composição para o molde mantém uma força pictórica. O que reside na passagem de uma etapa para a outra, um processo que poderia ser lido como uma passagem da pintura para a escultura a partir de fotografia que nos permite comparar os detalhes. Uma vez que a peça é fundida, temos uma única textura *homogeneizada* pelo alumínio fundido. Na escultura temos uma nova pele, uma textura da animalidade na medida em que, uma vez olhada de longe, vê-se uma massa indistinta e em movimento da vida animal e vegetal. É aproximando-se, observando os detalhes, que se consegue identificar uma alcaçofra, detalhes de ossos, peixes, flores. Nesse sentido, Nuno Ramos criou uma outra escritura para a superfície, um pergaminho que teve um molde de areia e cera, mas que agora existe para ser olhado, tocado e lido como um pergaminho de alumínio em que a animalidade existe como fenômeno plástico e fantasmático.

## 10.2 Animal, palavra fantasma

Nuno Ramos escreveu certa vez: “meu fantasma não tem memória, nem associação de ideias”.<sup>12</sup> O fantasma animal é material, ele existe na corporeidade dos gestos; mesmo que estes permaneçam virtuais, eles serão sempre acionados por outros gestos, como é possível se notar na regra VIII de “Regras para a direção do corpo”, cujo excerto é fundamental para a compreensão da inscrição desse fantasma da animalidade na própria matéria do corpo: “os gestos que você nunca fez, as notas que você nunca cantou, também vivem, e passam, dentro de você, o tempo de vida que te será dado.”<sup>13</sup> Sob a forma de um arquivo imemorial e impessoal sobre a própria pele, uma escrita invisível que implica seu ciclo de transformação, seus fâneros, a pele em sua elasticidade, realiza o fantasma da animalidade.

Nuno Ramos encontra esse fantasma diante de um cachorro morto ou diante de um tronco podre. Pelo viés da montagem, ele os confronta e os expõe na presença do poema *Junco*. O animal figura o outro inacessível, mas, se entendermos que, de um modo geral, o outro é o inacessível, sempre estamos diante de um outro corpo que se produz, que não é o corpo do animal ou o próprio corpo, mas uma pele virtual que deriva de ambos. Essa pele possui sua materialidade, ao mesmo tempo em que é fantasmática. Esse fantasma não é alegórico e muito menos condiz com a imagem do fantasma como um assombro, mas existe próximo e distante do próprio corpo, sendo aquilo que desperta a atenção desse corpo e que lida com uma corporeidade existente no espaço. Talvez com certa razão, poder-se-ia ensaiar uma tentativa de aproximar essa outra pele, inexistente em ambos os corpos, o humano e o animal no próprio e no outro corpo, o instinto, enfim, aquilo que, em graus diferentes, estaria em comum entre os homens e os animais. O fantasma da animalidade na obra de Nuno Ramos se distingue da fantasmagoria que o próprio artista descreve nas gravuras de Oswaldo Goeldi, por exemplo, porque mesmo que as aves e os cães estejam abandonados à morte, eles ainda não morreram. Eles habitam regiões escuras que, de certa forma, apresentam um lado agônico. Eles povoam, na verdade, o espaço lúgubre. Nuno Ramos faz o inverso: são a morte e o apodrecimento que povoam os espaços claros, geralmente sob a luz do sol. Isso acontece em *Junco*, mas também nos procedimentos expostos pelo artista em suas instalações nas quais

---

<sup>12</sup> RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010. p. 126.

<sup>13</sup> RAMOS, *O mau vidraceiro*, p. 87.

o viscoso, e até a matéria em certo grau de abjeção, e informe, necessitam do contraponto do mármore, enfim, de uma forma clara, de um espaço preciso e luminoso.

Os gestos não executados pelo corpo, os movimentos impraticáveis por seu próprio limite fazem com que essas inscrições da animalidade existam em texturas nas obras de Nuno Ramos. Nessas obras, o animal não é imitado, ele se faz presente de distintos modos, seja pela plasticidade – nos modos de expor suas experiências com a matéria, como em *Craca* –, seja por uma economia fantasmática em que o animal se move pela ausência – como acontece nas *Caixas de areia*. Ambos trazem à tona a animalidade como textura, nivelando as distintas colorações pelos volumes acinzentados do alumínio fundido e pelas caixas de areia. Na primeira obra citada, a pele que existe entre o homem e o animal é uma pele de relação. Ela existe como um vaso comunicante em que nunca se consegue realmente apreender uma imagem fixa do outro. Por isso, essa pele é inacessível e a animalidade se estrutura como efeito, passando a existir, de fato, além do limite fisiológico do corpo que mantém o homem em seu próprio regime de linguagem. Aqui a literatura apreende a experiência animal que o homem jamais irá acessar. Em princípio, poderíamos dizer que se trata de um exercício de imaginação, mas ele também é uma encarnação dessa terceira pele, a da animalidade, que é primitiva, rudimentar, mas uma membrana delicada que não depende apenas da linguagem, embora essa seja uma forma fundamental para lhe fixar como um “estilo do vivente”.

Cada estilo imprime uma marca e esse estilo não existe sem certa violência, a qual imprime uma forma na matéria, como se pode ler a partir de André Leroi-Gourhan.<sup>14</sup> Por mais que exista todo um trabalho com a forma nas *Caixas de areia*, é preciso enfatizar esse momento de alteração da forma como algo inerente à produção de uma fantasmagoria animal feita de vazios e de restos orgânicos. Constatar essa violência se aproxima do duplo movimento pelo qual ela converge em obra: sobre a matéria e sobre o corpo que a produz. Entre ambos, existe a abertura da matéria em transformação (no caso das instalações em que a matéria permanece no estado viscoso) e a própria impressão da virtualidade dos gestos do corpo inexistentes no resultado.

Nas *Caixas de areia* existe a impressão de movimento de uma ave, suas asas abertas e outras formas animais expostas pela ausência dos animais (ou por seus restos). Em *Craca*, a massa de corpos em movimento não se resume a animais mortos. Esse, aliás, é um dos efeitos do fantasma da animalidade. A ênfase da obra está nos ciclos de transformação da

---

<sup>14</sup> Citado por Georges Didi-Huberman em *La ressemblance par contact*. Ele fala da gesticulação técnica da mão na impressão, entre a violência sobre a matéria e a criação das formas: “atos violentos que imprimem na matéria uma forma utilizável” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 37). “Actes violents qui impriment à la matière une forme utilisable”.

matéria. A obra atua como uma abertura do espaço em que forças distintas atuam, fazendo com que ela, em si, não seja violenta; mas o procedimento de abertura do espaço para essa aparição se vale da violência. A animalidade encontra-se como um fenômeno plástico desses ciclos e, por isso, uma vez que Nuno Ramos alcança a forma limite das *Caixas de areia* e de *Craca*, o movimento para a plasticidade não se sustenta em suas instalações ou esculturas, mas na sua produção literária.

Essa abertura clara e violenta do espaço e não uma exposição da violência pode ser constante em um procedimento literário utilizado pelo artista. O primeiro texto de *Cujo* fala da busca de uma forma que faz de todo o livro uma heurística da matéria, exibindo o que nela há de mais plástico e viscoso, ligando-a com seus estados amorfos. Esta, em movimento, é manipulada pelo artista, que investiga constantemente as propriedades do material proteico por ele utilizado:

Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos de mundo (palavras principalmente, palavras) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade. O som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação. Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas e depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedacos a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido.<sup>15</sup>

Que a literatura esteja relacionada à perda é uma ideia que encontra sua genealogia moderna a partir de Georges Bataille, que por sua vez liga-se de modo particular à ideia de *don*, de *Potlach*, desenvolvida por Marcel Mauss. Em princípio, existe uma perda por haver um contraste com o sistema produtivo, implicando a inexistência de uma troca que obedeça ao princípio das regras de acumulação de energia. Ao sair da economia restrita, Bataille entendeu o dinheiro com uma forma de energia de que dispomos. Seus argumentos em torno do dinheiro tomam como princípio básico o fato de que ele pode ser posto de lado, enquanto nossa energia vital, não.<sup>16</sup> Essa breve incursão pelo pensamento de Georges Bataille quanto à economia se aproxima da experiência da perda descrita por Nuno Ramos, que se inscreve de modo distinto na economia restrita.<sup>17</sup> A provocação de distintos estados da

<sup>15</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 9.

<sup>16</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992. p. 13.

<sup>17</sup> Essa inscrição envolve a própria participação do objeto artístico em Galerias de Arte. Mesmo assim, a participação de Nuno Ramos na economia restrita da arte envolve os seus riscos, seus excessos no espaço da galeria, como nos trabalhos aqui discutidos “*ai, pareciam eternas!*” (*3 lamas*) e *Globo da morte de tudo*.



matéria, além de fazer uma escultura efêmera pelo viés da literatura, tenta algo da ordem do conhecimento e da revelação. Existe uma busca sensível do conhecimento pela matéria que faz com que o artista manipule os “pedaços do mundo” contidos, principalmente, nas palavras.

A palavra é uma matéria plástica na medida em que assume formas precisas. Em *O pão do corvo*, mais precisamente em “Um comunicado sobre as palavras”, as palavras chegam a ser comparadas a um roedor ou a um marsupial. As palavras assumem característica animais, não apenas por fazerem parte de famílias, “as súbitas” e “as que roubam o tempo”, segundo Nuno Ramos. Além da comparação com os animais, o que acontece com a segunda família de palavras, isto é, as que roubam o tempo, as que têm um *bios* e que são indiscerníveis da nossa vida, as que se fundem à nossa carne, é que elas, em geral, possuem uma materialidade assim descrita antes de dividirem-se em duas famílias: “palavras são feitas de matéria escura, quase sólida. Secam rapidamente, depois de pensadas ou ditas. Mas secam também antes que saiam da boca, quando deixamos de usá-las de maneira apropriada.”<sup>18</sup> Existe, portanto, uma superfície das palavras, sobretudo das “súbitas”, que existem graças à sua *reprodutibilidade*.<sup>19</sup> Essa palavra, depois dos anos 1930, ganhou um significado mais preciso a partir da capacidade de reprodução da própria obra de arte, como analisou Walter Benjamin. Se, ao lado da reprodutibilidade, existia uma “aura” a que Benjamin se referia ao tratar da imagem, essa aura não deixa de ter um lado fantasmático que assombra os modos discursivos. Quanto às palavras, Nuno Ramos aproxima o sopro, o ar e tudo aquilo que vibra, isto é, que vive para dar-lhes um sentido de que elas devem ser alimentadas com visões ou sentimentos. As palavras precisam ser materializadas e isso, na literatura, é um modo de dar precisão às expressões e gestos verbais, enfim, ao corpo que passa a existir a partir desses “pedaços de mundo”.

Paradoxalmente o animal, por exemplo, possui um “avesso da reprodutibilidade extrema” que, decorrente da leitura de “Um comunicado sobre as palavras”, seria uma palavra a ser *predada*.<sup>20</sup> O que seria predar um animal pela literatura senão um modo de predar animais existentes pelo movimento do verbo, pela imobilidade das descrições dos seus corpos e de suas aparências, pela violência existente no texto? Seria isso perpetuar o julgo animal aos poderes do homem? Não exatamente, porque nesse sentido o que existe é uma busca de precisão em relação às palavras. Nuno Ramos comenta a existência de palavras apenas no

<sup>18</sup> RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 15.

<sup>19</sup> “No entanto, a própria superficialidade de sua existência imperfeita confere uma poderosa característica a esta família: sua *reprodutibilidade*” (RAMOS, *O pão do corvo*, p. 16).

<sup>20</sup> Para essa operação nos valem do próprio texto ficcional de Nuno Ramos, *O pão do corvo* (p. 17).

regime de oralidade, as quais nunca foram materializadas pela impressão. Predar um animal, nesse sentido, é escrevê-lo, imprimindo-lhe um estilo, e esse estilo volta para o homem sob o fantasma da animalidade. Se quisermos analisar outro procedimento de Nuno Ramos como artista plástico, notamos esse fenômeno na própria plasticidade que o artista busca na matéria, aspecto que também pode ser lido na narrativa há pouco mencionada, de *O pão do corvo*.

Quando lemos que é preciso dar matéria às palavras, escrevê-las, imprimi-las e, se nelas vem algum animal ou outra forma de vida, o texto passa a conter essas camadas heterogêneas de matéria, cuja superfície está próxima da *Craca*. As palavras se agrupam em colônias e formam assim uma outra textura a ser lida. Em “Um comunicado sobre as palavras” existe uma técnica para dar corpo às palavras, que consiste em torná-las “pesadas, onduladas, viscosas ou sujas, escrevendo-as com barro, concreto ou metais fundidos, sempre em escala significativa”.<sup>21</sup>

Escala é uma palavra fundamental, que faz parte do vocabulário que as artes visuais herdaram da cartografia. Esse termo possui suas antropometrias, porque costuma lidar com a relação espacial que existe entre o homem e a própria obra. Entre a cartografia e as artes plásticas, a literatura enfrenta seu problema inicial com as escalas, com as medidas, com as proporções que existe no *cânon* literário. No entanto, existem formas de vida, animalidades no texto literário que alteram as escalas antropométricas e de espaço. O corpo em suas desmesuras físicas torna-se impossível,<sup>22</sup> sendo um projeto que, na literatura, retoma tudo aquilo que em outros níveis de expressão é levado aos confins do homem. É por ser um modo estrangeiro de lidar com a linguagem que acessamos outras escalas do corpo e, em linhas gerais, os modos de vida presentes no estilo animal, cujo efeito preferimos chamar de animalidade. Salvo esse efeito, o que seria o estilo *animal* se não a presença de uma palavra fantasma que assombra o homem? Animal, uma palavra em relação à qual devemos duvidar

<sup>21</sup> RAMOS, *O pão do corvo*, p. 18.

<sup>22</sup> Se as lições de anatomia representaram uma relação humana com o saber tendo a abertura do corpo como um importante ponto de partida, a desfiguração humana tem uma relação com um não-saber a partir da sua própria desfiguração. Assim, consideramos uma importante referência para essa leitura: MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Outra obra de suma importância para essa questão é DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2005. p. 115-132. Nessa obra específica chegamos a uma distinção entre o “saber da violência” e a “violência do saber”, sendo que esse último estaria ligado ao saber anatômico: “entre o saber da violência e a violência do saber (o saber anatômico nesse último exemplo), a redação da *Documents* também levava o mais distante possível sua busca dos limites onde a ‘figura humana’ deveria reencontrar por sua vez sua verdade e sua decomposição: sua demência ateológica, como Bataille devia tão claramente expressá-la anos mais tarde.” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 132). “Entre le savoir de la violence et la violence du savoir (le savoir anatomique, dans ce dernier exemple), la rédaction de *Documents* poussait donc aussi loin que possible sa quête des limites où la ‘Figure humaine’ devait rencontrer tout à la fois sa vérité et sa décomposition: son ‘démenti’ athéologique, comme Bataille devait si clairement l’exprimer quelques années plus tard”.

da unidade, como questionou Jacques Derrida em *L'animal que donc je suis*.<sup>23</sup> E, para completar o pensamento de Derrida, quantas espécies e formas de vida cabem em apenas uma única palavra, que insiste em assombrar toda a cultura Ocidental? Assombrar, porque “animal” é uma palavra fantasma. Assim, para materializar essa palavra é preciso uma técnica que esteja além e aquém de todo o discurso científico herdeiro dos princípios taxonômicos desde Lineu. Animal é ainda uma palavra que nos permite o anacronismo para sentir as texturas impressas das paredes nas grutas de Lascaux ou de Altamira, nas reflexões de Georges Bataille, nas análises de André Leroi-Gourhan e de Georges Didi-Huberman quanto às técnicas e aos procedimentos de impressão. Do mesmo modo, é preciso entender a animalidade como uma textura do humano, conforme sugerido por Dominique Lestel em *L'animalité*. Esse anacronismo, enfim, acontece pelo próprio contato com o material, com os fósseis produzidos para o alumínio fundido de *Craca* ou ainda para a areia e o silicato das *Caixas de areia*.

O anacronismo produzido pela palavra animal que assombra o homem também o tira do seu próprio abrigo. Pensar as texturas da animalidade do humano é pensar sem abrigo no paradoxo do não-saber ou de um conhecimento pelo sensível.<sup>24</sup> Esse conhecimento também busca uma precisão que permite que as palavras percam sentido para ganhar corpo, para entrar na dimensão da matéria.

Nuno Ramos está diante de um perigo quando escreve, risco típico do próprio fazer literário, pois há um paradoxo em utilizar as palavras e evitar ser enganado por elas. Talvez por isso o artista plástico, inseparável do escritor, tenha realizado obras como as

---

<sup>23</sup> “Sim, animal, que palavra! É uma palavra, animal, que os homens se deram o direito de dar. Eles descobriram, tais humanos, como dar a palavra, como se ela lhes tivesse vindo de herança. Por sua vez, eles deram essa palavra para agrupar um grande número de viventes sob um só conceito: O Animal, dizem. E eles deram, essa palavra, para entrar em acordo ao mesmo tempo, com eles próprios, para reservarem-se, humanos, o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem das palavras, enfim, a aquilo que privariam os outros, aqueles que se agrupam no grande território do bicho: O Animal. Todos os filósofos que nós questionamos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta para distinguir, com precisão e rigor, a reação: do direito e do poder de ‘responder’. Além da quantidade de outras coisas que seriam o próprio do homem” (DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006. p. 54). “Oui, l’animal, quel mot! C’est un mot, l’animal, que des hommes se sont donnés le droit de donner. Ils se sont trouvés, ces humains, à se le donner, le mot, mais comme s’ils l’avaient reçu en héritage. Ils se sont donné le mot pour parquer un grand nombre de vivants sous ce seul concept: L’Animal, disent-ils. Et ils se le sont donné, ce mot, en s’accordant du même coup, à eux-mêmes, pour se le réserver, à eux les humains, le droit au mot, au nom, au verbe, à l’attribut, au langage de mots, bref à cela même dont serait privés les autres en question, ceux qu’on parque dans le grand territoire de la bête: L’Animal. Tous les philosophes que nous interrogerons (d’Aristote à Lacan en passant par Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas), tous, ils disent le même chose: l’animal est privé de langage. Ou, plus précisément, de réponse, d’une réponse à distinguer précisément, et rigoureusement, de la réaction: du droit et du pouvoir de ‘répondre’. Et donc de tant d’autres choses qui seraient le propre de l’homme”.

<sup>24</sup> PIC, Muriel. Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir. In: CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri*. Non-savoir et littérature. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012. p. 104.

*Caixas de areia e Craca*. “Um comunicado sobre as palavras” compreende o limite que é uma busca de coerência (sintática) entre os fósseis e as situações físicas:

Como criar uma sintaxe entre fósseis paralisados, carregados de matéria e peso; como encontrar a posição de um verbo e de um adjetivo numa situação eminentemente física, feitos de terra, por exemplo, num terreno que a chuva encharcou? Isoladas, presas na matéria, não podem mais trombar indefinidamente umas com as outras nem reproduzir-se. Parecem perder sentido conforme ganham corpo, e então já não há perigo que nos enganem.<sup>25</sup>

A matéria vem à superfície pelo seu próprio movimento e pela relação com um material mais denso, pela sua viscosidade, formando assim uma pele. A própria terra é ressignificada pela areia que se divide de dois a dois, nos moldes das caixas de areia, mas também naquilo que subsiste como lama, não tendo necessariamente uma forma fixa. O texto de Nuno Ramos cria problemas da ordem da escultura, sem deixar de ser literário, porque possui uma problemática do fazer plástico pelo viés da matéria que é, por exemplo, o personagem literário de *Cujo*, ao mesmo tempo que um corpo movediço se move pelos seus textos posteriores. As palavras, por sua vez, tornam-se vestígios de vida, sejam impressas ou no registro oral, assumindo, inclusive, os gestos virtuais, as peles exteriores ao corpo, enquanto a animalidade encontra sua reprodutibilidade na superfície da pele que, aqui, coincide com o próprio texto literário, evocando o limite de cada uma de suas texturas. A diferença longínqua entre homem e animal não se apaga pelo viés da animalidade, mas essa se inscreve como um traço suplementar entre ambos, alterando seus sentidos, geralmente ressignificados nas superfícies plásticas e nas diversas camadas de um texto.

---

<sup>25</sup> RAMOS, *O pão do corvo*, p. 18.

#### **11. 4, DE ANIMALIDADE**

### 11.1 Sob as regras da terra: o vaivém dos animais

Enfim, o que é a animalidade? Quais operações de leitura ela possibilita quando nos situamos diante de um texto literário e de uma obra de arte? Encontramos a definição da animalidade em um dicionário como “um conjunto de qualidades ou de faculdades que são os atributos dos seres que compõem o reino animal.”<sup>1</sup> De certo modo, a definição da animalidade a partir de um dicionário não atende a uma leitura da animalidade como uma operação crítica, uma vez que a animalidade não existiria apenas como qualidade ou faculdade, do mesmo modo que não se inscreveria apenas no reino animal, existindo, por sua plasticidade, inclusive como erotismo, mesclando pulsões de vida e de morte, na própria matéria. A animalidade tampouco poderia ser deduzida pela falta, pela provação de algum atributo ou faculdade, mas pode ser interpretada como movimento que, a partir de suas oscilações, introduziria a animalidade na própria economia ficcional, plástica e poética, indo e vindo entre a ausência e a presença, cujos movimentos implicam em uma produção de diferença. A animalidade consiste em um movimento que enfatiza a proliferação das texturas sobre os corpos, ressaltando a singularidade e a superfície de cada pele. Isso não traduz a animalidade como uma figura da alteridade, mas como um modo de acessar o outro pela sua forma animal, mantendo a diferença dos limites. Entendemos essa ausência como uma abertura para as imagens, para a plasticidade do outro, que aumenta o repertório plástico e visual, como se pode ler a partir de Adolf Portmann no qual as diferenças tornam-se evidentes pela própria aparência.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> LITTRÉ, E. *Dictionnaire de Médecine, de Chirurgie, de Pharmacie, de l'Art vétérinaire et des sciences qui s'y rapportent*. Paris: Baillière, 1886. p. 74. “Ensemble de qualités ou facultés qui sont les attribus des êtres composant le règne animal”. E, continuando: “Fenômenos gerais resultando das propriedades e das funções que manifestam a substância organizada para os seres dotados dessas propriedades. É uma das três ordens de atos cujo conjunto traz na fisiologia o nome dos resultados gerais. A animalidade oferece diversos fenômenos a serem examinados: 1. lei da intermitência de ação. Por isso que um aparelho animal existe, ele precisa de repouso e de exercício, por onde influencia os seres exteriores. 2 lei: lei do hábito e da imitação. 3 lei: lei do aperfeiçoamento, resultado das duas outras, daí o progresso.” “Phénomènes généraux résultant des propriétés et des fonctions que manifeste la substance organisée chez les êtres doués de ces propriétés. C’est un des trois ordres d’actes dont l’ensemble porte en physiologie le nom de résultats généraux. L’animalité offre à examiner plusieurs phénomènes fondamentaux, ou lois: 1<sup>er</sup> loi d’intermittence d’action. Par cela seul qu’un appareil animal existe, il a besoin de repos de d’exercice, d’où influence sur les êtres extérieurs. 2<sup>e</sup> loi: Loi d’habitude et d’imitation. 3<sup>e</sup> loi: Loi de perfectionnement, résultat des deux autres, d’où progrès”.

<sup>2</sup> Jacques Dewitte, em “Animalité et humanité: une comparaison fondamentale”, mostra a existência de um “antropomorfismo crítico” em Portmann: “O ponto de partida de Portmann (e dos autores de que ele está próximo) leva-o a ultrapassar o antropocentrismo, a situação na qual o homem está posto no centro do mundo como uma referência que não muda (cognitiva, mas também teleológica), e então descentraliza o homem, levando-o em direção à alteridade da vida animal, mantendo, entretanto, no todo, algo da autoexperiência humana como esquema da inteligibilidade que nos ajuda a compreender esta alteridade e a descobrir ‘o Mesmo no Outro’. Seria então, paradoxalmente, graças a um ‘antropomorfismo’ bem compreendido que se poderia ultrapassar o antropocentrismo naquilo que há de bem restrito” (DEWITTE, Jacques. *Animalité et humanité: une*

Em *Les origines animales de la culture*, Dominique Lestel fala de uma verdadeira “fanerologia” em Portmann, isto é, de um desejo de constituir uma ciência das aparências como parte dos estudos da morfologia dos corpos.<sup>3</sup> Essa “fanerologia” está diretamente ligada a tudo o que brota da pele e que fica visível, como as unhas, os cabelos e até mesmo os dentes (a partir do próprio étimo grego, o adjetivo *phanerós* qualifica aquilo que é manifesto, visível). Isso implica um recorte de pele que exhibe parcialmente seu aspecto fisiológico, no qual a aparição possui uma aderência da animalidade pelos movimentos de transformação dela mesma e por aquilo que seria uma aparição fantasmática, a qual faz parte dos movimentos dos signos da animalidade, daquilo que não foi aderido pela própria pele e que existe entre as aparições.

Diante daquilo que é visível e legível existem os limites do humano e dos animais, que se inscrevem na pele também de modo invisível, ilegível. Entre ambos, existe a passagem dos animais para a animalidade. Essa passagem não fez da animalidade um atributo do humano, mas algo que pode ser acolhido por ele. Existe um princípio de animalidade na matéria e ainda é possível estender a pele por todas as coisas – escritores, artistas e pensadores se empenham em tal operação, que nem sempre implica em *humanizar* o animal e tampouco resume-se ao inverso, *animalizar* o homem. A animalidade surge a partir da abertura desses espaços até então não qualificáveis, que compreendem a apreensão de novos textos, de novas texturas que alteram a forma de ler e olhar outras imagens e outros textos já existentes. Ela está mais próxima dos sentidos que o homem não divide com os animais, mas que podem acionar uma partilha sensível. Mas convém notar que a animalidade lida com os sentidos partilhados de tal modo que mensura as distâncias pelo viés desses sentidos; afinal, uma relação entre proximidade e distância não lida com a exclusão ou com o dualismo, e sim com escalas de relação. Assim, é com essas escalas que vemos a animalidade e o “informe” em Georges Bataille, passando pela “autoapresentação” (*Selbstdarstellung*) de Portmann, até discutirmos os textos e as obras de Nuno Ramos em um percurso que envolve a aparência, a anatomia, o abate animal nos limites da linguagem artística e literária.

---

comparaison fondamentale. In: BERTHOUD, G.; BUSINO, G. (Org.). *Revue européenne des sciences sociales*. Animalité et humanité – Autour d’Adolf Portmann. Genève: Droz, 1999. Tome XXXVII, n. 115. p. 23). “La démarche de Portmann (et des auteurs dont il est proche) l’amène à dépasser l’anthropocentrisme, la situation où l’homme est posé au centre du monde comme une référence immuable (cognitive, mais aussi téléologique) et donc à décentrer l’homme en le portant vers l’altérité de la vie animale, mais tout en maintenant aussi quelque chose de l’auto-expérience humaine: en tant que schème d’intelligibilité qui nous aide à comprendre cette altérité et à saisir ‘le Mêm dans l’Autre’. C’est donc, paraxalement, grâce à un ‘anthropocentrisme’ bien compris que peut être surmonté l’anthropocentrisme dans ce qu’il a de trop restrictif”.

<sup>3</sup> LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2003. p. 267.

Uma vez que os cadáveres foram abertos, que certos tipos de animais foram qualificados e entraram em um sistema formal da economia do abate, enquanto outros foram domesticados ao longo do tempo, existe um trânsito contínuo e descontínuo da passagem do animal para a animalidade ao longo de toda a história das relações do homem com os animais, pois os animais frequentam o homem por uma espécie de retorno em uma multiplicidade de obras literárias, artísticas, cinematográficas e, ainda, em teses científicas, biológicas ou filosóficas e em tudo aquilo que altera sua percepção de si.

Separarmos os animais da animalidade para ver nesta última uma abertura que passa por aquilo que não se partilha, mas que produz a diferença pela forma visível, a qual Portmann chamou de um “valor de apresentação”. Isso faz com que a animalidade produza mais efeitos do que *causas*. Efeitos que se ligam à busca de produção de descontinuidades, de rupturas, de desacordos, de alteração de sentidos.

Quando Georges Bataille escreve sobre Lascaux, ele fala de um apagamento do homem diante do animal que estaria dissimulado sob uma máscara. Mesmo que o animal representasse a presa ou o alimento, isso não impedia que o homem se mantivesse nesse apagamento. Assim, é pelo viés da animalidade que Bataille acessa as mais imemoriais representações pictóricas das relações entre o homem e o animal. Em 1920, o poeta Paul Eluard publicou um livro de orientação dadaísta intitulado *Les animaux et leurs hommes*. Esse título foi fundamental para que Georges Bataille compreendesse, a partir de Lascaux, a relação de apagamento do homem diante da ausência do animal que se faz presença pela poesia:

*Les animaux et leurs hommes* é o título de um livro de poemas de Paul Eluard. Talvez a caverna de Lascaux nos seja aberta na condição dessa fórmula da poesia deixada por um dos maiores poetas franceses. Ela nos serve de chave. Um sentimento mais preciso do homem é a condição da poesia (...)<sup>4</sup>

Nada mais humano que a poesia, esse “desregramento dos sentidos” a partir de Arthur Rimbaud, sendo até demasiado humano, transbordando o que é acessado diretamente pelo viés da animalidade. Esse transbordamento do humano, a partir de Bataille, está nos ensinamentos secretos da caverna de Lascaux. Diferentemente de uma metodologia arqueológica empreendida por Henry Breuil ou mesmo André Leroi-Gourhan, Bataille vale-se

---

<sup>4</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes IX*, p. 76. “Les animaux et leurs hommes est le titre d’un recueil de poésies de Paul Eluard. Peut-être la caverne de Lascaux nous est-elle ouverte à la condition que cette formule de la poésie, que l’un des plus grands poètes français nous laissa, nous serve de clé. Un sentiment plus juste de l’homme est la condition de la poésie (...)”



da poesia como uma arqueologia dos limites do humano em relação à animalidade, que estava ligada à sua relação com “o dom do acaso ou o signo de um mundo divino”.<sup>5</sup> Lascaux, para Bataille, estará sempre ligada à inovação, ao movimento, ao início, ao ponto em que o que é sensível está diretamente associado ao movimento: “o que é sensível em Lascaux, aquilo que nos toca, é o que mexe.”<sup>6</sup> A animalidade em *Lascaux ou la naissance de l’art*, em *Théorie de la religion*, em *L’histoire de l’erotisme* está sempre associada ao movimento. Por um momento, ela está associada diretamente ao homem, mas existe uma abertura da parte dos textos de Bataille que permite que ela seja um espaço de trocas no qual até mesmo um animal tenha uma animalidade.<sup>7</sup>

Bataille dedica uma longa reflexão ao cavalo em um artigo de 1947, intitulado “L’amitié de l’homme et de la bête”. Nesse artigo, argumenta que o cavalo seria um animal com animalidade, “sendo uma carga de energia perigosa a manusear”, e um animal que poderia ir até o fim de uma perda desmesurada: “o cavalo tem o privilégio de manter em meio aos homens uma essência da animalidade, o melhor de um ser vivo, que é o fato de não ser redutível.”<sup>8</sup> Se podemos falar de uma animalidade da parte do animal, ela estaria ligada ao cavalo, uma vez que o animal doméstico praticamente reduz-se a uma coisa e o animal selvagem seria inumano, como escreve Bataille nas linhas seguintes. A questão da animalidade (do animal), nesse sentido, está ligada a uma medida, enquanto a animalidade (da parte humana) está em uma estranha simetria ligada ao excesso.

Antes o mundo divino dividia o mistério animal e as medidas humanas.<sup>9</sup> A partir do momento em que não se tratava apenas de caçar o animal, mas de vê-lo e lê-lo, isso fez com que, pelo viés artístico, sempre surgissem medidas de desmesura. Quanto à desmesura,

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes IX*. Paris: Gallimard, 1988. p. 79. “Un don du hasard ou le signe d’un monde divin.”

<sup>6</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes IX*, p. 81. “Ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche, est *ce qui bouge*.”

<sup>7</sup> A observação de Jacques Dewitte ao contrapor o discurso de reitorado feito por Adolf Portmann à *Carta sobre o Humanismo*, de Heidegger, passa notavelmente por essa questão. Tanto a conferência de Portmann quanto a Carta que Heidegger destinou a Beaufret em 1946 vieram à público em 1947. Enquanto Heidegger propunha não pensar de modo muito pobre a humanidade do homem, Portmann havia proposto não pensar de modo muito pobre a animalidade do animal (DEWITTE, *Animalité et Humanité: une comparaison fondamentale*, p. 169).

<sup>8</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 169. “Une charge d’énergie dangereuse à manier”. “Le cheval a le privilège de maintenir au milieu des hommes une essence de l’animalité, mieux de l’être vivant, qui est de n’être pas réductible”.

<sup>9</sup> Para sermos mais precisos, a passagem é uma pergunta de Bataille: “Nos tempos mais antigos, o deus não opôs o mistério animal às medidas humanas? Sua essência é ser sagrado, terrível e inapreensível: uma generosidade trágica a funda, que provoca a morte a ultrapassa. Apenas a majestade da tempestade e a frenesia absoluta do cavalo tem o poder de ir ao fim da luz, do brilho e da perda sem medidas.” (BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 168). “Le dieu n’a-t-il pas opposé, dans les temps plus anciens, le mystère animal aux mesures humaines? Son essence est d’être sacré, terrible et insaisissable: une générosité tragique la fonde, qui provoque, mène à la mort et la dépasse. Seules la majesté de l’orage et la frénésie absolue du cheval ont ce pouvoir d’aller au bout de la lumière, de l’éclat, de la perte démesurée.”

ao excesso, a animalidade contribui para a criação de um esgotamento dos sentidos em comum entre homens e animais. Se existem sentidos não partilhados entre ambos existe um não-sentido, ou melhor, o *non-sens* que até justifica esteticamente a presença “dada” de *Les animaux et leurs hommes*, de Éluard. Levando em consideração o caráter lúdico e cômico de um animal alado inexistente, como um *pégaso*, Bataille apresenta o *non-sens* como uma forma de acessar a nudez do animal: “Dada foi Dada? Ele não foi mais que uma comédia? Seu extremo oposto ainda não está acessível ao homem senão pela nudez do animal.”<sup>10</sup> O excesso e a tragédia que saem do “*je suis*”, isto é, o “ser” dos filósofos, é lida em “L’amitié de l’homme et de la bête” como aquilo que seria “pobre de sentido”, atingindo a neutralidade de um papel em branco.<sup>11</sup> Em seguida, Bataille fala do que seria esse “ser” para ele, resultante do *brilho* e do *grito*, da descarga de energias diante da consciência de um perigo, enfim, diante da possibilidade de pensar sem abrigo, que seria a tarefa de pensar sem um porvir no horizonte. Essa é uma intervenção do que ele escreveu sobre a animalidade e que intervém diretamente no não-saber.

Em *L’Histoire de l’erotisme*, Bataille se atém sobretudo às passagens e aos interditos. Uma dessas passagens é a do homem para o animal, em que é enfatizada a impossibilidade de negar a animalidade, uma vez que ela expõe a totalidade do ser dividido,<sup>12</sup> totalidade essa que não se relaciona com o “ser” dos filósofos, o qual tomaria apenas a brancura da página, que se relaciona muito bem com a palavra empregada por Bataille, pois ele fala de uma oposição entre o homem e a animalidade por um rasgo (*déchirement*) que expõe essa divisão. A partir da leitura de “L’amitié de l’homme et de la bête” e de *L’Histoire de l’erotisme*, incorporamos o excesso e o *pathos* da animalidade intrincado a uma ética que faz parte do homem e da matéria.

Esse trágico não acontece sem ação e essa ação está ligada ao *drama* que opõe o homem ao animal e, mesmo que o homem encontre artifícios para negar suas necessidades animais, a animalidade não estaria ligada apenas a essas necessidades. O drama implicado nessa ação está nos sentidos daquilo que *mexe* nas cavernas de Lascaux. Mesmo que se trate de uma caverna que está situada na arte parietal, Bataille utiliza o verbo no presente: *mexe*, porque as imagens animais continuam misteriosamente em movimento, como o animal, para além de sua fisiologia, é um movimento misterioso para o homem. Diante desse movimento que é duplo, o trágico é capaz de se converter em comédia. Em “L’amitié de l’homme et de la

<sup>10</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 171. “Son extrême opposé n’est pas davantage accessible à l’homme que la nudité de l’animal.”

<sup>11</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes XI*, p. 168.

<sup>12</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1991. p. 43.

bête”, Bataille faz várias menções à associação do *Dada* ao cavalo, em que de fato existe uma ligação, pois se *Dada* não foi mais que uma comédia, ele foi um dos nomes, inclusive, para um “pequeno cavalo de madeira”. Paul Eluard, por sua vez, liga o animal ao mundo onde tudo é riso, inclusive o mundo. A lógica do poema é bem simples, mas o acontecimento, o animal que ri, esvazia a simplicidade da lógica aparente no poema:

O mundo ri  
 O mundo está feliz, contente e alegre.  
 A boca se abre, abre suas asas e tomba.  
 As bocas jovens tombam  
 As bocas velhas tombam

Um animal ri igual  
 Estende a alegria contorsiva  
 Sobre todos os lugares da terra  
 O pelo balança, a lã dança  
 E os pássaros ficam sem plumas.

Um animal ri igual  
 E salta longe de si  
 Um animal fugiu.<sup>13</sup>

Pelo movimento do animal, mais precisamente da palavra *animal* no poema, a tragédia se converte em comédia. Se Georges Bataille nos deixou como chave o título do livro de Paul Eluard, o primeiro poema do livro marca muito bem a passagem do excesso, da *hubris* da animalidade que possui uma natureza trágica, ao riso, à comédia em que o animal ri na exuberância do seu próprio movimento que, por fim, se converte em um movimento de fuga. Como a aparência animal não é endereçada (Portmann) e como o animal está sempre atento (Deleuze), sua aparição, digamos, destina-se à fuga. O animal é imprevisível; de outro modo, o poema também guarda essa imprevisibilidade por meio de um modo de alterar o uso normativo da linguagem. Desde Lascaux, das imagens pré-históricas, o animal ri para o homem. Esse riso pré-histórico talvez seja direcionado para o animal pós-histórico, pós-hegeliano, como Georges Bataille o foi, e que afrontou em seus escritos a ideia de morte com o riso. Enquanto o homem anatomicamente ri pela boca, ou concentra os signos do riso de modo manifesto na boca enquanto o corpo ri por inteiro, o animal participa do riso do mundo no seu movimento, nas suas contorções, nos pelos que se agitam até em sua fuga. Sem dúvida,

<sup>13</sup> ÉLUARD, Paul. *Les animaux et leurs hommes: Les hommes et leurs animaux*. Paris: Au Sans Pareil, 1920. p. 17. “Le monde rit/ Le monde est heureux, content et joyeux./ La bouche s’ouvre, ouvre ses ailes et retombe./ Les bouches jeunes retombent/ Les bouches vieilles retombent// Un animal rit aussi/ Etendant la joie de ses contorsions/ Dans tous les endroits de la terre/ Le poil remue, la laine danse/ Et les oiseaux perdent leurs plumes// Un animal rit aussi/ Et saute loin de lui-même./ Le monde rit,/ Un animal rit aussi/ Un animal s’enfuit.”

esse conjunto de movimentos em torno do riso do animal faz parte do que poderíamos chamar de “imagens poéticas”, mas esse é um modo de acessar a presença do animal, incluindo sua repetição no poema e no mundo, não apenas diante dos homens, mas até mesmo na sua ausência, na relação direta com o mundo.

O mundo ri, o animal faz eco ao riso do mundo rindo também, enquanto bocas jovens e velhas caem, tombam. Georges Bataille publicou um verbete dez anos mais tarde, em 1930, no número 5 da revista *Documents*, intitulado “Boca”. A boca seria por onde começam os animais,<sup>14</sup> sentencia Bataille. O importante, a partir do título do livro de Eluard, é entendemos que a animalidade pode funcionar como um importante espaço de troca entre homens e animais de um modo estético e político. Essas trocas não são entre forças iguais e cada um exerce sobre o outro pontos distintos em que ora o animal imprime seu poder sobre o homem, ora o homem o faz. Dessa relação, a plasticidade faz com que um absorva e incorpore a fratura no movimento do outro. A plasticidade daria tônus à animalidade porque ela acolhe as forças mais fracas, participa dos acidentes e mantém a matéria em estado de transformação. Por isso um modelo de animalidade que deriva apenas do reino animal, tal como nos define um dicionário, não chega a ser suficiente em relação à literatura e às artes visuais no que diz respeito ao contato com a pele das coisas e, mais precisamente, ao contato contínuo entre os homens e os animais.

Entre o “informe” de Bataille e a “forma animal” de Portamnn, a animalidade assume da forma seu poder metamórfico, enfim, aquilo que Georges Didi-Huberman chamou, em *La ressemblance informe*, de acidente perpétuo da forma: “a forma não pode ser pensável apenas como um acidente perpétuo da forma?”<sup>15</sup> Estamos diante de um problema entre a forma e o informe, justamente porque a citação de Georges Didi-Huberman tem um contexto. Trata-se de um dos conflitos entre André Breton e Georges Bataille quanto à representação da rosa e da mulher. Bataille havia escrito um texto para o terceiro número da revista *Documents*, em 1929, intitulado “Le langage des fleurs”, enfatizando não apenas o aspecto exuberante das pétalas das flores, mas aquilo que ela teria de metafórico. A crítica de Breton destinada a Bataille está na impossibilidade da flor sem pétalas, do mesmo modo que de uma mulher sem pele.<sup>16</sup> Nesse sentido, Georges Bataille se direciona para uma crítica à metáfora, valendo-se das baixas formas de sedução. Se existe da sua parte uma negação da flor por uma

<sup>14</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1987. p. 237.

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe*, p. 191. “La forme n’est pensable que comme l’accident perpétuel de la forme?”

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe*, p. 191.

“obscura decisão de natureza vegetal”,<sup>17</sup> ela acontece de modo similar com a poesia, que existe para ele a partir do ódio à poesia, como ele afirma no prefácio a um livro de 1947, *L'impossible*.<sup>18</sup>

Em “Le langage des fleurs”, os termos “fantástico” e “impossível” são utilizados para as partes não visíveis das flores, suas raízes, que abaixo da superfície da terra crescem e movimentam-se como vermes. Não obstante, a raiz seria o perfeito contraponto com as partes visíveis das plantas, com a importante função de nutri-las. A crítica de Georges Bataille direcionada às flores combate o simbolismo a elas associado, isto é, o seu valor metafórico a partir de sua aparência. Entendendo a exuberância no mundo vegetal, Bataille marca a passagem dos aspectos naturais das flores às palavras que as substituem: “no que concerne às flores, surge em uma primeira abordagem que o seu sentido simbólico não é necessariamente derivado de sua função.”<sup>19</sup> O que nos faz passar do mundo animal ao vegetal é essa discussão do dispêndio e da forma, elementos consideráveis para que a animalidade encontre outras ligações entre os animais e os homens que não tenha necessariamente o subterfúgio do seu simbolismo e dos sentimentos que ela atrai. O que existe no referido texto é a conexão da flor com a terra, saindo do consenso da *beleza ideal*, fato que pode ser reforçado pelo título do livro de poemas de Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*. O movimento entre a “beleza ideal” e aquilo que é considerado *mal* está descrito em uma linha vertical ou oblíqua, em que o primeiro está no alto e o segundo em baixo. Georges Bataille lança o olhar para a terra dizendo que “aquilo que é *mal* está necessariamente representado, na ordem dos movimentos, pelo movimento de cima para baixo”.<sup>20</sup> Essa análise toma o *mal* pela *raiz* das flores. O movimento das flores em direção ao céu faz com que elas sigam para o que Bataille chamou de “sujeira primitiva”, isto é, sua transformação em esterco. Antes que a flor responda à exigência dos ideais, ela torna-se o signo de sua queda. A partir da queda existe uma das fortes questões do texto de Bataille: a significação moral atribuída pelos homens aos

<sup>17</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 173. “Obscure décision de la nature végétale”.

<sup>18</sup> Tal como consta no prefácio de 1962, uma das maiores críticas que Bataille faz à metáfora por um procedimento oximoresco semelhante à própria metáfora: “Há quinze anos, publiquei esse livro. Eu lhe daria um título obscuro: ‘O ódio da poesia’. Parecia que a verdadeira poesia acessaria o ódio. A poesia não teria o sentido de potência senão na violência da revolta. Mas a poesia não espera essa violência de outro modo se não evocando o Impossível. Como mais ou menos ninguém compreendeu o sentido do primeiro título, eu preferi, enfim, falar do Impossível”. BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1973. p. 101. “Il y a quinze ans j’ai publié une première fois ce livre. Je lui donnai alors un titre obscur: *La Haine de la poésie*. Il me semblait qu’à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n’avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n’atteint cette violence qu’évoquant *L’Impossible*.”

<sup>19</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 175. “En ce qui concerne les fleurs, il apparaît au premier abord que leur sens symbolique n’est pas nécessairement dérivé de leur fonction”.

<sup>20</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 177. “Ce qui est *mal* est nécessairement représenté, dans l’ordre des mouvements, par un mouvement du haut vers le bas.”.

fenômenos naturais, fazendo com que as formas naturais sejam substituídas pelas abstrações.<sup>21</sup> Ao falar das flores, Bataille é específico, chegando mesmo a afirmar a existência de uma ordem arquitetural nas partes mais ínfimas da planta e sua relação efêmera com a terra. Seu olhar para o baixo materialismo valoriza o detalhe, criando também modos de escapar da abstração e do ideal.

Existe uma expressão usual conhecida como “estar à flor da pele”. “À flor da pele” faz com que a mais superficial das camadas do corpo tenha um sentido metafórico, mesmo que ela também assinale uma forte reação epidérmica. Ao retomar o termo pela leitura de “Le language des fleurs”, ele pode ser lido a partir da circulação de signos do próprio “baixo materialismo”. Isso implica que se pode colocar em questão o lado interior do corpo a partir do órgão que corresponde à formação de uma beleza exterior. Dividir o corpo em interior e exterior, dando à pele a única condição fronteira, faz com que se perca de vista o valor das suas dobras. Diante da assimetria entre o *interior* e o *exterior* do corpo, a pele também produz um efeito enganador, do mesmo modo que Georges Bataille assinalou que a flor é traída pela configuração de sua corola.

A metáfora da flor, sob esse aspecto, evoca uma “presença real” que é inexprimível, para a qual é inútil uma interpretação simbólica, além de exprimi-la adequadamente pela linguagem. A partir do artigo de Georges Bataille, o risco que se corre ao falar que *os animais se movimentam pela pele humana sob o signo da animalidade* é o de lidar com o limite da imagem proposta, entre uma “presença real” de viventes e toda uma cadeia de metáforas que nos vêm a partir dessa proposição. A perspectiva é que essas metáforas se tornem metamorfoses, mudando o estatuto do homem com a linguagem a partir da literatura, justamente porque muda sua relação com os animais. São imagens, rastros, traços imperceptíveis que proliferam a escrita do animal, imprimindo-o ao longo da experiência limite do humano. Assim, por uma força ficcional, a pele torna-se um fenômeno da animalidade. Nessa proliferação, a própria animalidade enfraquece enquanto conceito, esgotando-se ao longo dos acidentes da matéria, nas mudanças que acontecem na pele, sobrevivendo para além dos corpos humanos e animais. Pelo viés da plasticidade, ela prossegue como textura na matéria, incorporando à forma seus acidentes. A animalidade,<sup>22</sup>

<sup>21</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 178.

<sup>22</sup> Em relação à animalidade, talvez seja preciso reter uma “existência nua” que cria uma nuance para a “vida nua”, desenvolvida pelo filósofo Giorgio Agamben. Isso muda, em certo sentido, a redução da animalidade a esse estado no qual a existência é mínima ou “nua”. Precisamos desse aspecto com a leitura de Adolf Portmann: “Se existe uma convicção profunda que inspira toda a reflexão portmanianna, ela seria esta: a representação de uma ‘existência mínima’ que seria ‘puramente biológica’ e realizaria as condições da pura e simples ‘sobrevida’ (aquilo que Portmann chama de *blosse Lebensfristung* ou *blosses Vegetieren*) é uma simples visão teórica, que

nesse sentido, está sempre em vias de formação, não se estabelecendo como uma imagem fixa, mas assumindo uma dinâmica que implica uma relação contínua entre os animais não humanos e os humanos e destes com os movimentos da matéria. Essa é uma forma de participação da plasticidade da matéria e de sua *qualificação insubordinada*,<sup>23</sup> que faz parte da insubordinação dos fatos materiais à qual se referiu Georges Bataille e que, de outro modo, está ligada diretamente às descrições de eventos plásticos feitas por Nuno Ramos, em *Cujo*.

## 11.2 Os limites do outro: interanimalidade e hospitalidade

A presença dos animais na literatura, para Anne Simon, está relacionada como uma busca do índice e uma escrita do esquivo, justamente porque o animal é um ser da fuga.<sup>24</sup> A partir da fuga do animal, o homem busca os traços indiferenciados da animalidade. Traços, aliás, que fazem parte de uma absorção contínua que acontece entre o homem e o animal. Assim, se a partir de Georges Bataille a animalidade se constitui como um deslizamento ao incognoscível, levando-nos até o “não-saber”, Anne Simon marca essa relação a partir de um “nascimento comum”, termo que, em francês, toma o conhecimento como ponto de partida,

---

não se encontra na realidade, tanto na vida orgânica quanto na existência humana. Tanto os animais quanto os homens estão sempre além desse suposto estado mínimo. *A vida já está sempre adiante do que é suficiente para sobreviver*. Mas, se, de um modo ou de outro, procura-se reduzir efetivamente a vida àquilo que se bastasse a simples sobrevivência, então seria rapidamente perceptível que ‘isso não é uma vida’, com esta consequência bem concreta: todo ser vivo (homem ou animal) colocado em uma situação artificial onde deve-se procurar as condições de uma sobrevivência mínima – e do seu hipotético estado natural – não vai demorar a definhar. O que mostra bem ao contrário que existe na vida das ‘necessidades’ (no sentido mais largo) que são de uma ordem outra que a simples manutenção da sobrevivência ou a conservação de si. Isso não nega em vão a importância do instinto de sobrevivência, mas enfatiza que esta sobrevivência é sempre uma sobrevivência de algo, desejo de manter uma vida dotada de conteúdos e de qualidades, e não a vida tomada como uma existência mínima ou uma ‘existência nua’” (DEWITTE, *Animalité et Humanité: une comparaison fondamentale*, p. 28). “S’il y bien une conviction profonde qui inspire toute la réflexion portmannienne, c’est bien celle-ci: la représentation d’une ‘existence minimale’ qui serait ‘purement biologique’ et réaliserait les conditions de la pure et simple survie (ce que Portmann appelle *blosse Lebensfristung* ou *blosses Vegetieren*) est une simple vue de l’esprit, introuvable dans la réalité et ce, aussi bien dans la vie organique que dans l’existence humaine. Tant les animaux que les hommes sont toujours déjà au-delà de ce stade minimum supposé. *La vie est toujours déjà davantage que ce qui suffirait à survivre*. Mais si, d’une manière ou d’une autre, on cherche à réduire effectivement la vie à ce qui suffirait à la simple survie, alors on s’aperçoit bien vite que ‘ce n’est pas une vie’, avec cette conséquence très concrète: tout être vivant (homme ou animal) placé dans une situation artificielle où on a cherché à réaliser les conditions d’une survie minimale, et de cet hypothétique état de nature, ne va pas tarder à déparir. Ce qui montre bien au contraire qu’il y a dans la vie des ‘besoins’ (au sens large) qui sont d’un autre ordre que le simple maintien de la survie ou l’entretien de la conservation de soi. Ceci ne revient nullement à nier l’importance de l’instinct de survie, mais à souligner que cette survie est toujours survie de quelque chose, désir de maintenir une vie dotée de contenus et de qualités et non pas la vie comprise comme une existence minimale ou une ‘existence nue’”. A animalidade se inscreve na ordem do excesso e, por isso, é fundamental que sua leitura aconteça entre Georges Bataille e Adolf Portmann.

<sup>23</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 319.

<sup>24</sup> SIMON, Anne. Chercher l’indice, écrire l’esquive: l’animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin. In: CAMPOS, Lucie et al. *La question animale*. Entre science, littérature et philosophie. Rennes, Poitiers: Presses Universitaires de Rennes, Mendès France Poitiers, 2011. p. 167-181.

isto é, uma “*co-naissance*”, que movimenta uma absorção mútua e contínua do homem com o animal.<sup>25</sup> Entre o “não-saber” e a “*co-naissance*” temos dois movimentos distintos: no primeiro, o homem acessa o animal pela poesia, pelos sentidos deslocados dos signos cegos da animalidade. No segundo, o espaço entre o homem e o animal é de um nascimento mútuo e contínuo, ou seja, de uma *origem* que sempre vem à tona e que se atualiza na relação entre os homens e os animais. A *origem* não mantém a relação apenas entre ambos, pois o ambiente deve ser levado em consideração, uma vez que ele produz variações entre o que uma espécie transmite para outra.

Existe uma relação carnal ligada à animalidade, que acontece na própria cena da escrita. Anne Simon joga com uma dupla hipótese, seja porque o homem, de fato, é um animal, seja pela intercomunicação entre as espécies.<sup>26</sup> Mas o que uma espécie diz a outra corresponderia a uma relação comunicativa? Anne Simon evoca o rastro e a fuga do animal correspondendo com seu próprio ser em movimento. Essa impossibilidade de captura do animal por parte do escritor faz com que o encontro com o animal sempre seja adiado, até que nesse adiamento o encontro é realizado pelo signo da animalidade, signo esse tanto da dilapidação quanto da espreita. Ao evocar a fuga, Anne Simon é precisa quanto à escolha do romance *Moby Dick*, de Melville, trazendo o animal fantasmático que assombra o capitão Achab. Esse duplo movimento da animalidade em *Moby Dick* faz parte da escrita do esquivo que existe diante da possibilidade do encontro entre o capitão Achab e a baleia. A baleia branca lida com os limites da aparição, fazendo com que toda a tripulação capitaneada por Achab conviva com o animal a partir da animalidade que ele imprime pela ausência da baleia.

Se existe uma relação carnal ligada à escrita a partir de uma relação entre algumas espécies, a *ausência* do animal é um signo importante da sua *aparência*, uma vez que o animal significa fortemente passagem e movimento. A aparência animal participa de outras espécies de um modo distinto da sua. Esse atravessamento faz parte do que Portmann chamou de “aparência não-endereçada”, em que as formas, mesmo tendo distintas funções, saem daquilo que é simplesmente utilitário ou dos sentidos atribuídos, que conferem ao animal uma intencionalidade antropocêntrica, isto é, tudo aquilo que é humano e projetado aos animais. Por isso, um “antropomorfismo crítico” despertado a partir das leituras de Portmann nos permite sair do conhecimento objetivo dos animais, assim como uma aproximação *naïf*. Por outro lado, falar da “interanimalidade” entre as espécies explora as relações mútuas

<sup>25</sup> SIMON, Chercher l’indice, écrire l’esquive, p. 168.

<sup>26</sup> SIMON, Chercher l’indice, écrire l’esquive, p. 169.



existentes, abrangendo distintas realidades. Jacques Dewitte é muito preciso quando apresenta a noção de “interanimalidade” a partir de Maurice Merleau-Ponty e Adolf Portmann:

A noção de “interanimalidade” designa uma esfera de relações mútuas: é um “circuito exterior”, um campo aberto onde formas e aparências se voltam uma para as outras (de maneira “extrovertida”) ao invés de voltarem-se para o interior (de maneira “introvertida”). No entanto, é também de algum modo um “círculo fechado” porque é preciso (de maneira circular e quase tautológica) já fazer parte para ter acesso. Esse círculo fechado cujo acesso é reservado aos seus membros é o mundo animal. Os animais são “entre si” antes de ser “para nós” (como objeto científico ou mesmo como forma percebida). Para explicar melhor, esse entre-si é a forma plural do para-si que caracteriza o vivente segundo diversos filósofos. Esse mundo (esse círculo fechado) comporta para nós uma grande estranheza, mesmo que não nos seja totalmente de todo modo estranho porque nós podemos, em certa medida, ter acesso e compreender pela “empatia”, pela “*Einführung*”. Mas isso implica em todo o caso uma ultrapassagem do ponto de vista simplesmente antropocêntrico, e então, um “descentramento” (mas naquilo que o homem é capaz, em virtude do que Plessner chama sua “excentricidade”). Anterior à percepção humana, e precisamente a científica, da realidade do vivente, existe uma esfera da forma (e do sentido) que existe para o animal em si. Esse é um dos aspectos prioritários do modo que o animal percebe o mundo, de uma “realidade perceptiva” tão importante quanto a simples “realidade física”, cuja “realidade especular” da maneira que os animais *aparecem* uns para os outros é um aspecto particular.<sup>27</sup>

A “interanimalidade” faz parte de modos imperceptíveis que atravessam distintas realidades, sejam elas a física, a perceptiva ou a especular, como descreve Dewitte. Ela está ligada à história dos textos e das imagens pelos distintos modos de percepção que o homem tem dos animais, a partir de sua própria escala, pois, se comparamos uma baleia e uma mariposa com o corpo humano, notamos que a animalidade surge de um contraste perceptivo

---

<sup>27</sup> DEWITTE, Jacques. L’interanimalité comme incorporéité et intervisibilité: Merleau-Ponty lecteur de Portmann. In: GAYON, Jean; MOREAU, Pierre-François. *Corps et individuation*. Annales Doctorales, n. 1. Bourgogne, Fontenay Saint-Cloud: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l’Imaginaire et la Racionalité, Institut Universitaire de France, 1998, p. 106. “La notion ‘d’interanimalité’ désigne une sphère de relations mutuelles: c’est un ‘circuit extérieur’, un champ ouvert où les formes et apparences sont tournées les unes vers les autres (de manière ‘extrovertie’) au lieu d’être tournées vers l’intérieur (de manière ‘introvertie’). Et pourtant, c’est aussi en quelque manière un ‘cercle fermé’, puis qu’il faut (de manière circulaire et quasi-tautologique) en faire déjà partie pour y avoir accès. Ce cercle fermé dont l’accès est réservé à ses membres, c’est le monde animal. Les animaux y sont ‘entre soi’ avant d’être ‘pour nous’ (comme objet scientifique ou même comme forme perçue). Cet entre-soi est pour ainsi dire la forme plurielle du pour-soi qui caractérise le vivant selon plusieurs philosophes. Ce monde (ce cercle fermé) comporte pour nous une grande étrangeté, même s’il ne nous est pas non plus tout à fait étranger puisque nous pouvons, dans une certaine mesure, y avoir accès et le comprendre par ‘empathie’, par ‘*Einführung*’. Mais cela implique et tout cas un dépassement du point de vue simplement anthropocentrique, et donc un ‘décentrement’ (mais dont l’homme est capable en vertu de ce que Plessner appelle son ‘excentricité’). Antérieurement à la perception humaine, et notamment scientifique, de la réalité du vivant, il y a une sphère de forme (et de sens) qui existe pour l’animal lui-même. C’est l’un des aspects de la priorité de la manière dont les animaux perçoivent le monde, d’une ‘réalité perceptiva’ aussi importante que la simple ‘réalité physique’, dont la ‘réalité spéculaire’ de la manière dont les animaux *s’apparaissent* les uns aux autres est un aspect particulier”.

que descentraliza tanto a anatomia humana do mundo quanto o sentido retiniano do olhar, mais precisamente no que se refere às “aparências não-endereçadas” de Adolf Portmann, uma vez que a existência do animal possui um lugar para a ausência do olhar ou um “sentido perceptivo correspondente”.<sup>28</sup> Assim, a presença do animal na literatura participa vivamente do contraste perceptivo da antropometria do olhar, se pudermos conciliar seu aspecto anatômico e retiniano. A animalidade ultrapassa os limites do saber que o homem possui das milhares de espécies animais pela singularidade do animal alcançada pelo estilo que o autor lhe imprime. Nesse caso, caberia toda uma discussão entre animalidade e tradução, uma vez que cabe ao autor captar essa singularidade de uma aparência que não necessariamente lhe foi endereçada e mediar a entrada dos animais na linguagem através do estilo. Essa mediação não significa redução, mas um modo de lidar com os excessos da forma e ainda com os seus detalhes. Se o corpo de uma baleia representa um grande enigma para Herman Melville, sobretudo a brancura da sua pele, pela inscrição radical de um animal específico na literatura por um procedimento ficcional, a mais frágil mariposa também possui seus pontos inquietantes diante do olhar. Ela apresenta, inclusive, uma questão fundamental para a imagem contemporânea, mais precisamente no que tange a uma inquietante presença dos animais diante dos homens, isto é, um tipo de *energia visível* que emana dos primeiros, no qual sua forma seria bem apreendida no campo da imagem a partir da sua imobilidade.<sup>29</sup>

Entre o “não-saber” e o conhecimento (*co-naissance*), a presença do animal na literatura articula um modo sensível de observar, escrever e evocar a presença do animal em uma obra que sempre escapa aos próprios princípios classificatórios. Se os entomólogos classificaram dezessete mil espécies de lepidópteros, como constata Georges Didi-Huberman, como poderíamos definir a *energia sensível* de uma mariposa?<sup>30</sup> Quando Melville escreve sobre a baleia, ele não esgota o conhecimento sobre o animal, muito menos nos transmite apenas uma empatia (*Einführung*), mas a força da ausência do animal que tira Achab de seu centro a partir da *energia sensível* da baleia branca. O movimento do animal, nesse sentido, chega a ser frustrante para o capitão Achab, que empreende toda sua energia vital para confrontá-la e sair vencedor desse combate. Não podemos resumir tampouco esse confronto a

<sup>28</sup> DEWITTE, L’interanimalité comme intercorporéité et intervisibilité, p. 107.

<sup>29</sup> A taxidermia, por exemplo, uma técnica de reconstituir o animal a partir de sua forma, é um exemplo de manipulação precisa da pele dos animais.

<sup>30</sup> A citação precisa é: “Sabemos observar sensivelmente uma mariposa? Como definir essa ‘energia visível’ que autoriza os entomólogos a classificarem as quase dezessete mil espécies de lepidópteros segundo o ‘modelo’ formal e colorido de suas asas (wing color pattern)?” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito Co., 2007. p. 12). “¿Sabemos mirar sensiblemente una mariposa? ¿Cómo definir esa “energía visible” que autoriza a los entomólogos a clasificar las casi diecisiete mil especies de lepidópteros según el “modelo” formal y coloreado de sus alas (wing color pattern)?”

uma luta do homem contra a natureza, mas é preciso entender que a animalidade lida com a inquietação causada pela ausência do animal, que vai tecendo o romance.

Essa inquietação, para Achab, não está ligada apenas ao tamanho da baleia branca, pois, se quisermos variar a escala, os insetos podem igualmente nos provocar uma inquietude. Georges Didi-Huberman, diante de uma mariposa, ressalta que “não vale mais uma mariposa esquiva, mas viva, móvel, errante, que mostra e oculta sua beleza com o bater de suas asas – ainda que não possamos reconhecê-la bem, ainda que por isso nos sintamos frustrados e inquietos?”<sup>31</sup> Talvez aqui nos seja impossível ter acesso e compreender o mundo animal apenas pela *empatia*, tal como escreveu Jacques Dewitte em relação à “interanimalidade”. Assim, por designar uma esfera de relações mútuas, a inquietação possivelmente começa quando os homens se veem excluídos do mundo dos animais, pois eles são “entre si” antes de serem “para nós”. O motivo dessa inquietação é que recebemos dos animais aquilo que eles não nos dão da sua forma, da sua aparência, do seu movimento. O que se retém dos animais é o que não lhes pertence, pois o animal deve ser entendido como uma forma em constante construção no meio artístico e literário, que traduz essa distância do “entre si” ao “para nós”.

Georges Bataille, que havia falado do animal como um enigma no meio do caminho da consciência humana, nos faz pensar distintamente o aspecto da comunicação entre distintas espécies quanto ao aspecto da aparição dos organismos e suas distintas temporalidades, porque a forma animal não se dissocia de um outro tempo que ela instaura. A animalidade implica outra relação de temporalidade, capaz de deslocar, inclusive, o próprio tempo histórico. Podemos falar de um tempo de formação da terra, de um tempo geológico, das formações vegetais, das escalas das árvores e gramíneas, mas os animais, em toda sua produção de nuances e diferenças, criam vizinhanças de tempo que modificam a percepção humana, pois a pluralidade do “entre-si” dos animais faz com que sua animalidade entre em contato de inúmeras formas com a condição dos viventes.<sup>32</sup> Nesse espírito, lemos o verbete que Georges Bataille intitulou “Camelo”, publicado na revista *Documents*, n. 5, em 1929:

O camelo que parece grotesco a um habitante de Paris está no seu lugar no deserto: ele é o anfitrião desses lugares singulares de tal modo que ele define se o retiram de lá; ele se associa por sua forma, pela sua cor, pela sua aparência. Os orientais chamam-no de bote do deserto; lançado através dos

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, *La imagen mariposa*, p. 13. “¿No vale más una mariposa esquiva pero viva – móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el bater de sus alas – aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?”

<sup>32</sup> DEWITTE, *L’interanimalité comme intercorporéité et intervisibilité*, p. 89-119.

oceanos de areia, ele os atravessa a partir de sua marcha regular e silenciosa, como o bote corta as ondas do mar. O que diriam nossas amáveis mulheres dessas poesias orientais, nas quais comparam-se os movimentos harmoniosos de uma noiva à marcha cadenciada de uma camela?

Contra a opinião de Eugène Delacroix (*Études esthétiques*, Paris, 1923, p. 40), em meio às formas reveladoras da idiotia, a do camelo, provavelmente a mais monumental, aparece também como a mais desastrosa. O aspecto do camelo revela, simultaneamente, como o absurdo profundo da natureza animal caracteriza o cataclisma e o colapso desse absurdo e da idiotia. Pode-se mesmo acreditar que o camelo é algo que está no ponto mais crítico de toda a vida, onde a impotência é a mais penosa.<sup>33</sup>

Em “Camelo”, Georges Bataille cita o estudo de Eugène Delacroix, “*Des variations du beau*”, no qual o pintor faz observações sobre animais como a girafa e o camelo.<sup>34</sup> Delacroix faz uma importante ligação entre o animal e o lugar, associando ambos pela forma, pela cor e pela aparência. Para Georges Bataille, a forma do camelo, a mais monumental e a mais desastrosa, não assume apenas um dos lados, o do monumento e o do desastre, mas ela está inscrita no “abismo profundo da natureza animal”. Bataille abstrai a forma do camelo, tratando-a como um cataclisma ou colapso. Enfim, um acidente. Esse texto assume um caráter paradoxal, porque o recorte feito do texto de Delacroix a partir do camelo é para fundir o animal com o seu ambiente. Nessa passagem, no entanto, algo se perde, isto é, a relação que Eugène Delacroix faz entre o animal e o lugar. A importância da relação animal-lugar faz com que a dita subjetividade animal esteja em uma troca contínua de energia com o ambiente, o que Jakob von Uexküll designa como *Umwelt*.

A *idiotia* à qual se refere Bataille deve ser lida à luz dessa observação de Delacroix, sobretudo se lemos pelo ritmo e pela *idioritmia*, no sentido utilizado por Roland Barthes, em *Comment vivre ensemble*: “palavra formada a partir do grego *idios* (próprio, particular) e *rhuthmos* (ritmo).”<sup>35</sup> Pode-se afirmar que o animal e o lugar ao qual ele pertence

<sup>33</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 194. “Le chameau qui semble grotesque à un habitant de Paris est à sa place dans le désert: il est l’hôte de ces lieux singuliers, tellement qu’il dépérit si on le transporte ailleurs; il s’y associe par sa forme, par sa couleur, par son allure. Les Orientaux l’appellent le vaisseau du désert; lancé à travers des océans de sable, il les traverse de sa marche régulière et silencieuse, comme le vaisseau fend les flots de la mer. Que diraient nos femmes aimables de ces poésies orientales dans lesquelles on compare les mouvements harmonieux d’une fiancée à la marche cadencée d’une chamelle? Contre l’opinion d’Eugène Delacroix (*Études esthétiques*, Paris, 1923, p. 40), parmi les formes révélatrices de l’idiotie, celle du chameau, probablement la plus monumentale apparaît aussi la plus désastreuse. L’aspect du chameau révèle, en même temps que l’absurdité profonde de la nature animale, le caractère de cataclysme et d’effondrement de cette absurdité et de l’idiotie. On peut même croire que le chameau est quelque chose qui est au point le plus critique de toute la vie là où l’impuissance est la plus pénible”.

<sup>34</sup> DELACROIX, Eugène. *Œuvres littéraires I. Études esthétiques*. Paris: Les Éditions G. Crès & C-IE, 1923. p. 40.

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977. Paris: Seuil, 2002. p. 36. “Mot formé à partir du grec *idios* (propre, particulier) et *rhuthmos* (rythme).”

possuem um mesmo ritmo. *Rhuthmos*, como ressalta Barthes, a partir de Benveniste, é “movimento regular das ondas”.<sup>36</sup> Assim, se seguirmos por esse caminho, temos a relação do camelo com o ritmo das ondas, segundo Eugène Delacroix, que descreve seus passos regulares e silenciosos cortando o deserto como um bote corta as ondas do mar. O movimento regular das ondas não implica dizer que ele seja harmônico. Se Delacroix se vale do camelo como um bote que corta as ondas, Bataille nutre a imagem da animalidade a partir do Leão, destituindo-o de sua condição de animal soberano: “o leão não é o rei dos animais: ele está no movimento das águas como uma onda maior atravessa as outras mais fracas.”<sup>37</sup>

Roland Barthes expõe uma diferença entre o que Benveniste desmistifica em relação ao ritmo e a história dessa palavra, em que *rhuthmos* não significa ritmo e tampouco é aplicado ao movimento regular das ondas. O sentido é outro: “forma distintiva, figura proporcionada, disposição”, “forma improvisada, modificável” e “uma configuração sem fixação ou necessidade natural”.<sup>38</sup> uma fluência, mas também um rastejamento, algo que engatinha (*flument*), assumindo, assim, um outro sentido musical. Quando Roland Barthes faz menção a uma forma modificável do *rhuthmos*, ele precisa que se trata de objetos que estão ligados ao movimento como o pano de uma roupa. Em geral, quanto ao aspecto das formas, o movimento da pele se diferenciaria do *rhuthmos* no que ela teria de *schème*, isto é, de “forma fixa e realizada” do corpo. Por isso, se partirmos para o detalhe da pele, observamos que o *schème* se diferencia da forma “no instante em que ela é tomada por aquilo que é movente, móvel, fluido”, sendo uma “forma que não possui uma consistência orgânica”. A pele capta aquilo que lhe é exterior, chegando mesmo a absorver parte daquilo que lhe é orgânico. No entanto, existe aquilo que é inorgânico e que também assume as características da pele, passando, assim, pela plasticidade que ela imprime fora dela mesma.

Entre *rhuthmos* e *schème*, o animal se apropria do escritor: podemos enumerar alguns animais no entorno de Georges Bataille, tais como a aranha, o verme, o cachorro, o cavalo, o camelo e até mesmo o hipopótamo. Esses animais não assumem somente um papel metafórico-fabular, mas incorporam a dinâmica entre a pele e a animalidade partilhada até certo ponto pelos homens e pelos animais. Entre o que está em movimento e o que está fixo, existe aquilo que não é partilhado entre ambos, pois há pontos nos quais a partilha é impossível, fazendo com que o animal permaneça para o homem um mistério ou um absurdo

<sup>36</sup> BARTHES, *Comment vivre ensemble*, p. 38. A citação é de Benveniste: “mouvement régulier des flots”.

<sup>37</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 292. “Le lion n’est pas le roi des animaux: il n’est dans le mouvement des eaux qu’une vague plus haute renversant les autres plus faibles”.

<sup>38</sup> BARTHES, *Comment vivre ensemble*, p. 38. “Forme distinctive, figure proportionnée, disposition”; “forme improvisée, modifiable”; “configuration sans fixité ni nécessité naturelle.”

profundo projetado na animalidade.<sup>39</sup> O contraponto entre Eugène Delacroix e Georges Bataille nos permite discutir os aspectos do ritmo e da forma em uma troca contínua entre o homem e o animal.

Diante da troca contínua, existe um tópico fundamental para a discussão quanto ao aspecto da forma animal: ela é dada e ao mesmo tempo recebida, isto é, ela possui suas partidas e chegadas, ela é uma forma estrangeira e, na sua existência, existe articulação da presença e da ausência, enfim, da sua aparição e da sua desapareção. Isso implica que a “autoapresentação” do camelo seja acolhida diferentemente por Delacroix e por Bataille. No texto de Delacroix, o camelo é o anfitrião de um lugar singular como o deserto. A animalidade existe como textura, sendo significada na plasticidade, existindo nos pontos que o homem não tem em comum com o animal, isto é, nas dobras da linguagem que difere suas aparições. Frente a esse espaço de diferença, diante de um traço estrangeiro que não se apaga, a hospitalidade das formas faz com que os contatos sejam estabelecidos entre os animais e seus escritores, participando ativamente de uma partilha ou, mais precisamente, de uma vontade de partilha. Assim, por que existiria uma vontade de partilha entre o homem e o animal? Essa vontade de partilha existe inicialmente pelos jogos perceptivos das formas animais. Isso faz com que exista algo além das obrigações sociais ou inclinações morais que fundam uma relação entre anfitrião e convidado. Essa relação passa a existir com o que eles não têm em comum, isto é, com o que eles não partilham. Se dissociado do lugar, o camelo não é somente estranho para um habitante de uma grande cidade, mas surge deslocado como imagem do pensamento, pois ele ocupa esse espaço de modo distinto do deserto, não mais como um anfitrião, mas como um hóspede, tal como ele o é nas observações de Delacroix e na escrita de Bataille.

Lucile Desblanche, ao escrever um verbete intitulado “Animal” para *Le livre de l'hospitalité*, afirmou que na literatura o animal é, acima de tudo, um convidado que atravessa o mundo do pensamento humano, atravessando também a palavra, sendo sempre um estrangeiro com prioridades que são distintas das preocupações humanas.<sup>40</sup> Isso provoca um deslocamento do lugar do animal quanto aos aspectos do estrangeiro e da hospitalidade,

---

<sup>39</sup> Jacques Dewitte aborda o pensamento fronteiro de Adolf Portmann, em que o termo alemão *Geheimnis*, isto é, segredo, faz parte do seu vocabulário (DEWITTE, Animalité et Humanité: une comparaison fondamentale, p. 31).

<sup>40</sup> A citação precisa é: “Em literatura, no entanto, ele (o animal) é, antes de tudo, um convidado que atravessa o mundo do pensamento humano, da palavra, um estrangeiro cujas prioridades são distintas das preocupações humanas” (DESBLANCHE, Lucile. Animal. In: MONTANDON, Alain (Org.). *Le livre de l'hospitalité*. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures. Paris: Bayard, 2004. p.1742-1743). “Pourtant en littérature, il est avant tout un invité qui traverse le monde de la pensée humaine, de la parole, un étranger dont les priorités diffèrent en général des préoccupations humaines.”

precisamente pelo camelo que habita e que escapa de uma região desértica. Enquanto anfitrião do deserto, o camelo se mistura à sua própria marcha, aos seus passos silenciosos, talvez porque ele sejam amortecidos pela areia na qual o animal se perde. Essa prontidão para a fuga faz com que exista uma migração animal, além do sentido físico, passando pelas formas, pois sua forma de vida é traduzida e parcialmente incorporada pela literatura nas notas de um pintor e na crítica de um escritor. Dizemos “parcialmente” porque existe um espaço da ausência no qual a imaginação permite um outro acesso ao animal. Delacroix, por exemplo, havia percebido que uma vez retirado do seu território, o camelo definharia, o que acontece em geral com os animais deslocados em um jardim zoológico, mesmo que exista nesse espaço uma breve simulação de seus territórios. Saindo do seu ambiente, o camelo entra na linguagem humana para falar a sua língua.<sup>41</sup> Isso nos leva a constatar que, no seu ambiente, o animal é o anfitrião do lugar, ao passar para a linguagem ele se torna hóspede – embora, em ambos os casos, ele nunca perca seus traços incontornáveis, uma linguagem que jamais lhe é expropriada por completo.

A animalidade não seria um tipo de hospitalidade, mas uma forma de participação, quando entendemos que existem momentos em que a hospitalidade não acontece em ambos os lados. Em “Camelo”, o deslocamento de sua forma do lugar, o deserto, faz com que ele tenha uma aparência grotesca. Georges Bataille, ao posicionar-se contra Eugène Delacroix, incorpora a imagem que o artista descreve: o camelo deslocado do seu lugar. O que Bataille não explicita no verbete “Camelo” é a existência de choque de potências entre o homem e o animal. Se ele não explorou esse aspecto no referido verbete, em *Théorie de la religion* a relação indistinta entre forças diferentes faz com que ele use a palavra “semelhante” quando um animal devora um outro e, nesse sentido, Bataille evoca a figura literária e

---

<sup>41</sup> Essa é uma questão fundamental sobre a hospitalidade, abordada por Jacques Derrida, que cabe perfeitamente na relação entre os homens e os animais, formulação a que ele chegará de outro modo em seus seminários *La bête et le souverain*: “ele deve pedir a hospitalidade em uma língua que por definição não é a sua, mas naquela que não é a sua, aquela que impõe o senhor da casa, o anfitrião, o rei, o mestre, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc.” (DERRIDA, Jacques. *De l’hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997. p. 21). “Il doit demander l’hospitalité dans une langue qui par définition n’est pas la sienne, celle que lui impose le maître de maison, l’hôte, le roi, le seigneur, le pouvoir, la nation, l’État, le père, etc.” Acrescentamos aqui, pelas extensões do pensamento derridiano do animal, o homem. Benveniste, que lida com as distintas fontes da palavra “Hospitalidade”, encontra um problema comum: “aquele das instituições de recepção e de reciprocidade graças às quais os homens de um povo encontram a hospitalidade em um outro e as sociedades, assim, praticam alianças e trocas. Constatamos uma relação profunda entre essas formas institucionais e a recorrência das mesmas noções sob denominações às vezes renovadas” (BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. 1. Économie, parenté, société. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. p. 101). “Celui des institutions d’accueil et de réciprocité grâce auxquelles les hommes d’un peuple trouvent hospitalité chez un autre et les sociétés pratiquent alliances et échanges. Nous avons constaté une relation profonde entre ces formes institutionnelles, et la récurrence des mêmes notions sous les dénominations parfois renouvelées.”

filosófica da imanência.<sup>42</sup> Um camelo, ao seguir sua marcha pelo deserto, também é uma figura de imanência, de animalidade, de hospitalidade quando lido no verbete que Bataille publicou na revista *Documents*. Assim, existem conceitos operatórios que ultrapassam o próprio texto de Bataille e que foram desenvolvidos posteriormente e de modo distinto por filósofos como Jacques Derrida e Gilles Deleuze. “Ultrapassar” não está aqui empregado no sentido da superação de uma ideia, seja em relação à animalidade, seja em relação à estética, mas no sentido de produção e proliferação de diferenças a partir de uma crítica que Bataille dirige a Delacroix. Poderíamos imaginar que não seria menos estranha a imagem de um camelo para um habitante de uma cidade do que a própria cidade para o camelo, uma vez que ele possui uma anatomia voltada para o deserto. Não apenas o camelo, mas cada animal é anfitrião de lugares singulares para o homem, cuja presença faz parte das regras de cada lugar. Ser anfitrião, como se pode ler a partir de Jacques Derrida, é lembrar a condição de estrangeiro do outro<sup>43</sup> e, nesse caso, o animal lembra o homem da sua condição de estrangeiro pela própria animalidade, sendo ela um elemento provocador e desestabilizador da linguagem.

Georges Bataille havia enfatizado o título *Les animaux et leurs hommes* e, a partir de Éluard, faz a ligação entre a poesia e as imagens na caverna de Lascaux. A literatura requer um nível da animalidade porque ela é capaz de inverter os polos da dominação entre os homens e os animais, sem depender apenas das metáforas das quais os animais participam em um romance ou um poema – o que implicaria na linguagem uma relação humana com o animal, mas, por outro lado, em uma relação animal com os animais. Essa inversão é proposta por Gilles Deleuze no verbete “A comme Animal”, do *Abécédaire*.<sup>44</sup> Gilles Deleuze apreende o animal em uma atenção contínua (*aux aguets*), comparando-o aos filósofos e escritores. Isso é afirmar de outro modo a proposição de Georges Bataille em relação à *imanência* e à *animalidade*. O saber e o conhecimento diante da animalidade atingem um limite deixando a linguagem à flor da pele, no sentido de o escritor, o poeta, o artista ou o filósofo participarem do mundo sempre à espreita. A atenção contínua enfatiza, inclusive, o que é descontínuo, isto é, uma ameaça ou um acidente, pois uma vez no mundo, em nenhum momento o animal abandona sua condição, até mesmo quando a animalidade é absorvida pela linguagem.

<sup>42</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 291.

<sup>43</sup> As derivações latinas que Derrida toma de empréstimo de Benveniste são *hospitalidade* e *hostilidade*, onde “o estrangeiro (*hostis*) (é) acolhido como hóspede ou inimigo” (DERRIDA, *De l’hospitalité*, p. 45). “L’étranger (*hostis*) accueilli comme hôte ou comme ennemi”.

<sup>44</sup> “A comme Animal” é a primeira parte de uma série de entrevistas intitulada “L’abécédaire de Gilles Deleuze”, realizado por Pierre-André Boutant em 1988 e 1999. A tradução que utilizamos como referência está na revista *Polichinello* n. 14, que tem o tema “Literatura Selvagem” (Pará: Instituto de Artes, 2013. p. 16-19).



Os valores da percepção e da visibilidade nos fazem pensar o objeto literário no limite da linguagem pelo viés da animalidade. Nesse contexto, nos perguntamos o que implica perceber o Outro em uma paisagem literária: o outro como estrangeiro, o outro como semelhante, fato que permite articular a presença do animal em um ambiente que lhe é estranho enquanto tentamos nos familiarizar com o seu deslocamento ao buscar um sentido. Esse é um problema preciso da animalidade na literatura, que está presente no verbete “Camelo”, de Bataille. Para percorrer esse problema é preciso mobilizar outras fontes e outros textos, examinando a animalidade na “atenção contínua” que, por si mesma, contém os seus devires. Isso implica dizer que as trocas entre o homem e o animal não se explicam apenas pela ética e pela economia restrita, elas jamais são equivalentes, passando por uma relação *violenta* – tal como a própria *hospitalidade* também passa – e pela economia geral, uma vez que Benveniste, Bataille<sup>45</sup> e Derrida partilham de modo distinto a questão do “dom”. Diante desse aspecto, levamos em consideração a hospitalidade, que circula entre Benveniste e Derrida, cujos limites tocam a animalidade porque a relação entre o homem e o animal recupera a relação ambígua entre hóspede e anfitrião. O animal surge como um estrangeiro diante do homem, sua forma nunca lhe será plenamente familiar; mas, por outro lado, nunca será totalmente estrangeira. Diante da sua mínima presença – como é o caso de *Moby Dick*, no artigo de Anne Simon, mas também de outros textos que lidam com a errância de animais por algumas cidades, como os cachorros<sup>46</sup> – numa paisagem literária povoada de animais é que a percepção e a visibilidade do seu ambiente se alteram.

A visibilidade não é necessariamente tudo aquilo que está ao alcance da visão, ela é também aquilo que escapa aos olhos ou que simplesmente não possui espécies espectadoras precisas como destinatários. O filósofo Maurice Merleau-Ponty possui uma obra contemporânea da *Tiergestalt*, de Adolf Portmann: *A fenomenologia da percepção*.<sup>47</sup> O ponto que permite essa “atenção contínua” do confronto entre a linguagem e a animalidade está em um olhar anterior ao ato de ver, isto é, tudo se olha antes que observemos o mundo. Essa ideia está em Merleau-Ponty<sup>48</sup> na sua relação entre *visível* e o *invisível*, e também está presente, embora de outro modo, em Adolf Portmann, com relação ao “órgão para ser visto”. Esse

---

<sup>45</sup> Em *La part maudite* existe o componente que Bataille chama de “fator animal”, que seria a “atitude a vencer em um combate”. Geralmente tal atitude está subordinada ao valor do dom: “com certeza o poder de se apropriar de um lugar ou dos bens, mas é também o fato de que o homem que se colocou inteiramente em jogo.” (BATAILLE, *Œuvres complètes VII*, p. 74.) “Le facteur animal (l’apitude à vaincre dans un combat) est lui-même subordonné, dans l’ensemble, à la valeur du don. C’est certes le pouvoir de s’approprier une place ou des biens, mais c’est aussi le fait de l’homme qui s’est mis lui-même en jeu tout entier”.

<sup>46</sup> SIMON, Chercher l’indice, écrire l’esquive, p. 180.

<sup>47</sup> DEWITTE, L’interanimalité comme incorporéité et intervisibilité, p. 110.

<sup>48</sup> DEWITTE, L’interanimalité comme incorporéité et intervisibilité, p. 110.

órgão faz com que “o animal possa ver a si mesmo no espelho especular do outro”,<sup>49</sup> como assinala Merleau-Ponty. O animal se vê nos outros animais e, por isso, algumas espécies entram em contato, mas sem ter espectadores em vista. Isso nos coloca um problema fundamental para pensar a animalidade, um ponto de dissenso que esgota o espaço de partilha.

### 11.3 O animal como partitura e a partilha impossível da animalidade

A forma animal age como um fenômeno de migração de imagens que acontece pelo viés da animalidade. A animalidade assume um modo operatório que ganha o valor de uma operação crítica, criando um fluxo interno de imagens animais, por suas idas e vindas entre os viventes. Isso implica que nesse movimento as formas animais são parcialmente partilhadas. A partilha tem suas fronteiras e limites, uma transmissão e esgotamento das formas animais. Assim, é possível sair de um campo de partilha, levando em consideração as próprias distorções de tais formas, do mesmo modo que sua duração. Duração, aliás, é um termo que deve ser ressaltado, pois ele não tem um emprego abstrato, mas bem concreto. Em uma nota de rodapé do artigo “Animalité et humanité: une comparaison fondamentale”, lemos um aspecto para pensar as formas animais em relação à construção da morte, mais precisamente uma citação que Jacques Dewitte faz do livro *The Phenomenon of Life*, de Hans Jonas: “Não é a duração como tal, mas a ‘duração de que’ que é a questão.”<sup>50</sup>

A questão de uma “*duração de que*” se torna, por extensão, uma “*duração de quem*”, isto é, uma duração que nos mantém diante do ritmo dos viventes, como uma imagem que nos é dada por Adolf Portmann: um tecido musical dos organismos. Portmann explicita em “Die Zeit im Leben der Organismen”, do livro *Biologie und Geist*, que os sentidos têm uma duração, participando de uma melodia:

Toda forma de vida está diante de nós como uma figura que apreende seu desenvolvimento apropriado à espécie, não somente no espaço, mas também no tempo. Os viventes são formados em uma temporalidade (*gewissem ... Zeit*) de sentido como as melodias, a vida se manifesta no tempo, tecida musicalmente: é a relação particular, na qual devemos desde então reconhecer os organismos.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> DEWITTE, L’interanimalité comme incorporéité et intervisibilité, p. 107.

<sup>50</sup> DEWITTE, Animalité et Humanité: une comparaison fondamentale, p. 28. “Ce n’est pas la durée comme telle, mais la ‘durée de quoi’ qui est la question.”

<sup>51</sup> PORTMANN, Adolf. *Biologie und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 147. “Jede Lebensform ist vor uns als eine Gestalt, die nicht nur im Raume, sondern auch in der Zeit ihre artgemässe Entfaltung erfährt. Lebendige Wesen sind in gewissem Sinne geformte Zeit, wie Melodien; das Leben äussert sich auch in Zeitgestalten: das ist die besondere Beziehung, in der wir die Organismen nun noch erkennen müssen.”

Seja na morte, seja na presença ou na própria fuga, o animal persiste como forma e seus traços podem ser lidos como uma partitura de um movimento que escapa ao humano. Por sua vez, a literatura incorpora o papel de traço deixado pelo animal-humano. O “não-saber” que existe na literatura torna-se um campo fértil para um termo que era caro à Portmann, um *Bilderschatz*, um “tesouro de imagens”, como ele escreve em “Metamorphose der Tiere”, em *Biologie und Geist*. Esse tesouro de imagens (*Bilderschatz*) compreende uma metamorfose de formas (*Gestaltwandlung*) que, segundo Portmann, enriquece diretamente o mundo das expressões humanas desde os tempos imemoriais.<sup>52</sup> Assim, a nossa incursão precisa pela *Tiergestalt*, de Portmann, incluindo os conceitos de “autoapresentação” e “aparências não endereçadas” tem um objetivo preciso – chegar à metamorfose, palavra que possui diversos usos na biologia, mas que tem uma origem claramente literária a partir de Goethe, como podemos ler em “Metamorphose der Tiere”:

Obviamente, a palavra “Metamorfose”, com qual nós designamos estas transformações, é utilizada em vários sentidos pelos biólogos. Aqueles que têm uma formação literária talvez conhecem o conceito da metamorfose usado por Goethe, e que a morfologia comparada ainda utiliza: as várias expressões diferentes de um tipo de base ou de uma arquitetura corpórea. A “Metamorfose das plantas” de Goethe trata de este tipo de transformações, e todas as teorias de evolução se preocupam com estas metamorfoses, pelo que a questão de saber como um tipo de base se transforme em um outro é colocada no centro do debate.<sup>53</sup>

---

Agradecemos vivamente a Anna-Katarina pelas traduções dos fragmentos de Portmann e pela discussão de alguns dos seus textos aqui utilizados.

<sup>52</sup> Na citação do texto de Portmann: “A transformação dos animais durante as suas existências individuais pertence ao mais velho tesouro de imagens com o qual os seres vivos enriqueceram o mundo da expressividade humana. Desde os tempos imemoriais, a transformação da lagarta em uma borboleta brilhante serve de metáfora para o pressentimento de um ser superior. E a mesma existência oferece, com a pupa dormente, a ninfa ou a crisálida, a imagem hierática e austera do recolhimento, da antecipação concentrada do futuro e da promessa da ressurreição” (PORTMANN, *Biologie und Geist*, p. 220). “Die Gestaltwandlung der Tiere im Laufe des individuellen Lebens gehört zum ältesten Bilderschatz, mit dem die lebendigen Wesen die Welt menschlichen Ausdrucks bereichert haben. Seit Urzeiten ist die Verwandlung der Raupe in einen lichten Sommervogel ein Gleichnis für Ahnungen höheren Seins. Und der gleiche Lebenslauf bietet in der ruhenden Puppe, der Nymphe oder Chrysalide, das hieratisch strenge Bild von Versenkung, gesammelter Erwartung des Kommenden und der Verheissung der Auferstehung.”

<sup>53</sup> PORTMANN, *Biologie und Geist*, p. 220. “Das Wort ‘Metamorphose’, mit dem wir diese Gestaltänderungen bezeichnen, wird freilich von Biologen in mehreren Bedeutungen gebraucht. Wer vom Literarischen herkommt, weiss vielleicht um den Begriff der Metamorphose, wie ihn Goethe gebraucht hat und wie ihn noch immer die vergleichende Formenlehre verwendet: die verschieden geformten Ausprägungen eines Grundtypus oder Bauplans. Goethes ‘*Metamorphose der Pflanzen*’ spricht von dieser Art der Gestaltwandlung, und alle Evolutionstheorien setzen sich mit solchen Metamorphosen auseinander, wobei also die Frage, wie aus einem Grundtypus ein neuer werde, im Zentrum der Diskussion steht.”

A partir de uma observação exterior das formas não endereçadas, tentamos entender o papel da metamorfose das formas, seja na contínua e imemorial migração de imagens animais que estão em Lascaux, sob a pena de Georges Bataille, seja na literatura brasileira, mais precisamente nos textos de Nuno Ramos e em suas obras plástico-visuais. Os animais fazem parte de um atravessamento que corta uma suposta linha contínua da história, porque os animais são, paradoxalmente, *sem* história. O fato de serem *sem* história implica em um atravessamento da linguagem, uma ampliação do repertório de gestos, palavras e até mesmo de estilos. O movimento da animalidade, enfim, reforça aquilo que não pode ser partilhado completamente por espécies distintas, imprimindo na linguagem o que é possível ser captado dos movimentos animais. Se a história dos homens, em um tom benjaminiano, pode ser lida como uma história dos vencedores sobre os vencidos, podemos ter a leitura dos animais como aqueles que foram dominados pelo desenvolvimento das técnicas pelo homem, para pensar na prática os seus movimentos de idas e vindas na linguagem. O espaço da ausência de história que os animais ocupam pode ser uma estratégia de leitura para pensar o fantasma da animalidade frente às metamorfoses das imagens animais. Os animais preenchem pouco a pouco esse espaço de ausência pelos devires e ainda pelas necessidades mais violentas, como escreve Georges Bataille, as quais se confundem com nossas necessidades animais e com uma “obsessão de metamorfose”.<sup>54</sup> Enquanto para Bataille existe uma espécie de “obsessão de metamorfose”, para Michel Leiris a metamorfose é um modo de estar “fora-de-si”, no qual o homem é capaz de criar “um violento e luminoso paroxismo”.<sup>55</sup>

Falar de metamorfose evoca outras escalas de tempo, uma mudança de estatuto do corpo, que é apresentado de distintos modos na literatura e nas artes visuais porque existem outras escalas de tempo – mesmo que ele exista em termos de eixos cronológicos, sincrônicos e diacrônicos no Ocidente, até mesmo em domínios que caracterizam suas próprias histórias, a da literatura e a da arte, inscritas como disciplinas. As outras temporalidades, isto é, os mais distintos ritmos e durações em diversas formas de vida, podem ser percebidas na lesma, na mosca, na serpente, no verme, no cavalo, no gato, na hiena, nos crustáceos,<sup>56</sup> enfim, em uma vasta lista que traz não apenas uma espécie animal, mas cada animal de cada espécie.

<sup>54</sup> É preciso insistir com o que Georges Bataille escreveu no verbete “*Métamorphose*”: “Podemos definir a obsessão da metamorfose como uma necessidade violenta, confundindo-se além disso com cada uma de nossas necessidades animais, excitando um homem a atirar-se de imediato aos gestos e atitudes exigidas pela natureza humana” (BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 208). “On peut définir l’obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine.”

<sup>55</sup> LEIRIS, Michel. *Hors de soi. Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1991. v. 1, p. 333.

<sup>56</sup> Os crustáceos foram tema de um verbete para a revista *Documents*, assinado por Jacques Baron: “Um dia Gérard de Nerval passeava pelo Palais-Royal levando no laço uma lagosta. Curiosos espremiam-se entorno dele,

Esse atravessamento de uma possível história feita por animais é paradoxal porque cria um espaço de ausência do humano no centro do que seria uma fábula. Enquanto eles fazem parte de uma narrativa, ocupam o espaço de representação de uma obra ou estão presentes em uma instalação, eles colaboram para o atravessamento da história pela animalidade. O etnólogo Marcel Griaule, em “Jogos abissínios”, primeiro verbete que abre a sessão intitulada “Metamorfose” da revista *Documents*, afirma que a fauna ocupa o primeiro

---

espantados, rindo dessa estranha dupla. Um dos seus amigos perguntando porque ele estava assim, tão ridículo fez com que Nerval respondesse: ‘Do que vocês estão rindo? Vocês, aliás, passeiam com seus cachorros, gatos e outros animais domésticos sujos e barulhentos, minha lagosta, é um animal suave para mim, gracioso e limpo e pelo menos ele conhece as maravilhas do mar!’ Um pintor que está entre meus amigos dizia um dia que se um garfanhoto tivesse o tamanho de um leão, ele seria o mais belo animal da terra. O mesmo valeria para um lagostim gigante, de um caranguejo enorme como uma casa e de um camarão alto como uma árvore! Crustáceos, animais fabulosos que maravilham as crianças que brincam sobre as praias, vampiros submarinos alimentados de cadáveres submarinos e de detritos. Pesados e leves, irônicos e grotescos, animais feitos de peso e de silêncio. Entre todos os gestos ridículos que os homens se impõem, existe o da pesca ao camarão. Todo mundo viu esse velho senhor barbudo e congestionado, portando um chapéu branco, vestido com uma jaqueta alpaca, calça arregaçada até as coxas com uma cesta de vime no ventre, rede na luta, perseguindo os camarões em córregos para seu jantar. Ai do pobre camarão que for pego! Desesperado, ele se contorce, ele luta, ele escorrega, ele salta entre os dedos vencedores. Animal flor elástica, vivo e gracioso e vivo como o mercúrio, pétala separada do grande buquê das ondas! Ele também é mulher. (N.T. camarão em francês é feminino). Quem nunca ouviu falar do camarão miúdo? Entre os crustáceos, o caranguejo chamado ‘dorminhoco’, imagem do sono eterno, ele é o mais misterioso, o mais falso, o mais evasivo. Ele se dissimula sob os rochedos e seus olhos móveis cercando a presa de passagem com uma maldade cruel. Ele anda de lado. Ele tem todos os defeitos. Existem homens que se parecem com eles. O lagostim e a lagosta são nobres. Eles se cultivam como as ostras e as tulipas. Eles estão em todas as cerimônias dos homens: banquetes políticos, almoço de noivado ou enterros. Todos esses bichos mudam de carapaças, envelhecem, endurecem, fazem amor e morrem. Não sabemos se eles sofrem ou se eles tem ideias sobre a moral e a organização das sociedades. Depois de Jarry, parece que uma lagosta ficou apaixonada por uma carne enlatada... Os crustáceos são fervidos vivos para conservar sua carne suculenta.” (BARON, Jacques. Crustacés. *Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1991. V. 1, n. 6, p. 332). “Un jour Gérard de Nerval se promenait au Palais-Royal, tentant en laisse un homard vivant. Les badauds s’empressaient autour de lui, étonnés, et s’esclaffaient de cet étrange équipage. Un de ses amis lui ayant demandé pourquoi il se rendait ainsi ridicule, Nerval répondit: ‘Qu’avez-vous donc à rire? Vous autres vous vous promenez bien avec des chiens, des chats et d’autres animaux domestiques bruyants et sales, mon homard, à moi est un animal doux, gracieux et propre et lui, au moins, il connaît les merveilles de la mer!’ Un peintre de mes amis disait un jour que si une sauterelle avait la taille d’un lion, elle serait le plus bel animal de la terre. Qu’en serait-il d’une langouste géante, d’un crabe énorme comme une maison et d’une crevette haute comme un arbre! Crustacés, animaux fabuleux qui émerveillent les enfants jouant sur les plages, vampires sous-marins nourris de cadavres et de débris. Lourds et légers, ironiques et grotesques, animaux faits de silence et de poids. Entre tous les gestes ridicules que les hommes s’imposent, il y a celui de la pêche à la crevette. Tout le monde a vu ce vieux monsieur barbu et congestionné, coiffé d’un chapeau de piqué blanc, habillé d’un veston d’alpaga, le pantalon retoussé jusqu’aux cuisses, au panier d’osier sur le ventre, haveneau en bataille, pourchassant dans un trou d’eau les crevettes de son dîner. Malheur à la pauvre petite crevette qui se laisse prendre! Désespérée, elle frétille, elle se débat, elle glisse, elle tressaute entre les doigts vainqueurs. Animal fleur élastique, gracieux et vif comme le mercure, pétale séparée du grand bouquet des vagues! C’est aussi une femme. Qui n’a entendu parler de la Môme Crevette? Parmi crustacés, le crabe dit ‘dormeur’, image du sommeil éternel, est le plus mystérieux, le plus faux, le plus fuyant. Il se dissimule sous les rochers et ses yeux mobiles guettent la proie au passage avec une méchanceté cruelle. Il marche de travers. Il a tous les défauts. Il y a des hommes qui lui ressemblent. La langouste et le homard sont nobles. Ils se cultivent comme les huîtres et les tulipes. Ils sont à toutes les cérémonies des hommes: banquetes politiques, repas de noce ou d’enterrement. Toutes ces bêtes changent de carapaces, vieillissent, durcissent, font l’amour et meurent. On ne sait si elles souffrent ou si elles ont des idées sur la morale et l’organisation des sociétés. D’après Jarry, il semblerait qu’un homard soit devenu amoureux d’une boîte de corned-beef... Les crustacés sont ébouillantés vivant pour conserver la succulence de leur chair”.

plano na cultura popular africana (*folklore africain*), sendo que a hiena ocupa o lugar mais importante, chegando a haver um ciclo, o ciclo da hiena, na literatura oral.<sup>57</sup>

Assim, por uma série de traços, de ausências e de metamorfoses os animais participam de uma história literalmente a contrapelo pelos seus contatos com a linguagem, em uma fricção contra a pele. Diante da impossibilidade de uma partilha, os animais se tornam “invasores”<sup>58</sup> de uma linguagem que não lhes pertence, cujas formas em movimento colaboram diretamente para as mudanças do pensamento humano, seja na filosofia, nas ciências, nas condições econômicas. Nesse aspecto, a referência direta é a economia geral, isto é, do corpo, das pulsões, do erotismo, da morte, enfim, uma economia que consome as superfícies expostas ao dispêndio e gasto. Na economia geral existem revoluções políticas e religiosas, além de fortes períodos de violência. As formas animais, em sua contínua metamorfose, compreendem as formas sociais e as formas do pensamento. Diante dessa configuração, os traços dos animais são marcas materiais na linguagem.

Na *chronique* da revista *Documents* n. 4, Georges Bataille assina dois verbetes: “Black birds” e a segunda parte do verbete “Œil”, intitulada “guloseima canibal”. A primeira parte do referido verbete foi escrita por Robert Desnos.<sup>59</sup> Entre esses verbetes, existe uma breve notícia retirada de jornal, praticamente um “olho”, para usar um termo jornalístico que se refere aos breves textos destacados com tipos maiores no meio de um texto. Esse verbete, não assinado, que obedece a uma lógica própria da revista, chama-se “Homem”:

Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, esforçou-se para estabelecer exatamente de quê que o homem é feito e qual o seu valor químico. Eis então o resultado de suas sábias pesquisas:

A gordura do corpo de um homem normalmente constituído seria suficiente para fabricar 7 sabonetes. Encontrou-se no organismo uma quantidade de ferro suficiente para fabricar um prego médio e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria 2.200 palitos. O magnésio forneceria o necessário para uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mais em quantidade insuficiente.

<sup>57</sup> Marcel Griaule, em “Jogos abissínicos”, *Documents*, n. 6. v. 1. 1991, p. 332-333.

<sup>58</sup> Derrida, Jacques. *L’animal que donc je suis*. Paris: Galilée, p. 65 e p. 73: “*Ecce animot*, diria antes dessa longa volta para não ferir as orelhas francesas mais sensíveis à ortografia e à gramática, não repetirei com muita frequência essa palavra, animot.” “*Ecce animot*, disais-je avant ce long détour. Pour ne pas blesser des oreilles françaises trop sensibles à l’ortographe ou à la grammaire, je ne répéterai pas trop souvent ce mot, l’animot” e, em seguida, Derrida ao dar a palavra, inserindo o sabor autobiográfico, falando assim, do *animal autobiográfico*, refere-se a esse animal como um “animal de teatro”, “c’est un animal de théâtre” (p. 74).

<sup>59</sup> Nesse verbete, Robert Desnos faz um breve percurso dos termos ligado aos olhos, indicando desde suas virtudes poéticas e alegóricas, seus usos em gírias e galanterias, até a relação entre o “tudo ver” relacionado à visão policial e seu aspecto de supervisionar a cidade. Robert Desnos, Œil, *Documents*, n. 4, v. 1, 1991, p. 215-216.

Essas distintas matérias primas, avaliadas atualmente, representam mais ou menos a soma de 25 francos.<sup>60</sup>

Essa redução radical do homem à matéria útil nos leva a tudo aquilo que é irreduzível no corpo humano sob um ponto de vista específico, o de um químico. Nesse caso, existe um uso do saber científico para um projeto que inviabiliza a formação da figura humana. A redução química do sujeito é uma redução do seu valor frente ao poder antropocêntrico. Digamos que existe um antropomorfismo crítico no uso dessa breve nota de jornal. A animalidade obtém um valor de suplemento, lido pelas idas e vindas da forma animal na linguagem. Isso exige do corpo uma flexibilidade que ultrapassa sua fisiologia que atinge as formas de entender as plasticidades dos corpos no espaço literário. Assim, antes de ler alguns animais pelos seus escritores e seus artistas, faremos um percurso pela flexão das formas na leitura que Gilles Deleuze faz de Pierre Klossowski.

#### 11.4 A animalidade e a flexão das formas entre o corpo e a linguagem

Para o desenvolvimento da flexão da linguagem, nos valem do ensaio de Gilles Deleuze sobre Pierre Klossowski, pois os aspectos nele levantados são tópicos importantes para a leitura da animalidade como uma operação crítica. Em nível suplementar, voltaremos a *Nietzsche et la philosophie* para apresentar o corpo como um campo de forças, no qual vemos a animalidade como uma dessas forças. Se no verbete “Homem” da revista *Documents* temos como ponto de partida um químico, ao dispormos dessa citação ao lado do capítulo que Gilles Deleuze dedica ao corpo, em *Nietzsche et la Philosophie*, observamos que “toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político.”<sup>61</sup> Isso nos mostra que um ponto de vista estritamente químico sobre um corpo humano possui seus desafios biológicos, sociais e políticos.

No ensaio sobre Pierre Klossowski publicado como apêndice em *Logique du sens*, existe um ponto de contato com o que nos ensinam os biólogos sobre o desenvolvimento do

---

<sup>60</sup> “Um éminent chimiste anglais, le Dr. Charles Henry Maye, s’est efforcé d’établir, de façon exacte de quoi l’homme est fait et ce qu’est sa valeur chimique. Voici le résultat de ses savantes recherches:// La graisse du corps d’un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer 7 morceaux de savonnette. On trouve dans l’organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour sucrer une tasse de café. Le phosphore donnerait 2.200 allumettes. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Encore un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable.// Ces différentes matières premières, évaluées aux cours actuels, représentent environ une somme de 25 francs.” (*Journal des Débats*, 13 août 1929). *Documents*, n. 4, 1929.

<sup>61</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Puf, 1962. p. 45. “Tout rapport de forces constitue un corps: chimique, biologique, social, politique”.

corpo, referindo-se à formação de um membro que determina o que é uma pata antes que ela surja, efetivamente, como uma pata direita ou esquerda, por exemplo. Deleuze faz referência a uma hesitação do corpo animal, que seria um corpo que procede por dilemas.<sup>62</sup> Buscamos entender esses dilemas e essa hesitação pelos movimentos das formas animais, uma vez que na literatura – e Deleuze tem Klossowski como ponto de partida para ler os aspectos do fantasma e a literatura moderna<sup>63</sup> – o que ele chama de “silogismo disjuntivo”<sup>64</sup> torna-se um mecanismo inerente ao texto literário. A partir desse texto, conseguimos explicar aspectos que não foram completamente desenvolvidos quanto à impossibilidade de uma partilha da animalidade. Essa impossibilidade de partilha está ligada diretamente ao corpo, pois ao abrirmos esse “silogismo disjuntivo” chegamos ao que é produzido em termos de diferença, divergência, descentralização, ao contrário de uma relação que busca sempre um laço comum a partir da substância, da causalidade e até mesmo de uma comunidade. Quando chegamos ao corpo no nível de um “silogismo disjuntivo” é preciso expor a cadeia de diferenças, as impossibilidades de partilha de animalidade, inclusive. Por isso a obra literária de Pierre Klossowski interessa a Gilles Deleuze, que produz uma leitura primorosa sobre o corpo, marcando ainda a passagem do signo ao sentido.<sup>65</sup>

O corpo, eis o ponto fulcral da diferença para a leitura da animalidade. A pele, eis o maior signo perceptivo desse corpo e que imediatamente passa aos sentidos, exigindo, inclusive, o não-sentido da animalidade. A animalidade opera em um eterno retorno porque, como Gilles Deleuze delimitou com propriedade, o eterno retorno é não-sentido e, para ser fiel à sua letra, esse eterno retorno é *non-sens*. Trata-se de um “*non-sens* que distribui os sentidos para as séries de divergentes em todo o perímetro do círculo descentralizado.”<sup>66</sup> Essa pequena linha que forma um círculo em torno de uma superfície, se observada com atenção, pode ser os poros da pele. Percebendo que toda pele, saindo de sua estrutura que dá forma ao corpo, possui um *non-sens*, ela seria o lugar por excelência da textura da animalidade, uma vez que essas séries divergentes estão por todo o corpo, fazendo jus ao que Gilles Deleuze chamou de “silogismo divergente”. E por que a linguagem, diante desse nível corporal, seria

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. p. 325.

<sup>63</sup> Ressalte-se que este, aliás, é o título da segunda parte do apêndice de *La logique du sens*, “Phantasme et littérature moderne.”

<sup>64</sup> Gilles Deleuze é categórico quando afirma que “o corpo é um silogismo disjuntivo”, ao dizer que o corpo animal hesita ou procede por dilemas (“le corps animal hésite, ou procède par dilemmes”); logo em seguida lemos que “a linguagem é um ovo em vias de diferenciação” (DELEUZE, *Logique du sens*, p. 325). “Le corps est un syllogisme disjonctif”; “le langage est un œuf en voie de différenciation”.

<sup>65</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 346.

<sup>66</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 349-350. “Mais non-sens qui distribue le sens aux séries divergentes sur tout le pourtout du cercle décentré.”



um ovo em vias de diferenciação? A linguagem contribui diretamente para a distribuição dos sentidos, seja pela sua arbitrariedade, seja pelos seus laços sintáticos e gramaticais, dos quais participam a identidade, a centralidade de um sujeito, um “eu” e sua relação com Deus mediada pela semelhança.<sup>67</sup> Klossowski chega a afirmar que nossa identidade não seria mais que uma “pura brincadeira gramatical”.<sup>68</sup> A animalidade torna-se uma abertura para a saída de uma relação pela própria disjunção, produzindo marcas de diferença não apenas entre os homens e os animais, mas entre cada animal. Incluir o corpo no pensamento e na linguagem é prova de que existe uma relação; pensar a animalidade é abrir esse corpo para as divergências. Poderíamos recomençar a ideia da animalidade pelo riso e pela alegria? Possivelmente pelo animal que ri, imagem do poema de Paul Éluard. O riso nunca abandona seu caráter trágico, por isso começar pela boca aberta, pela imagem de Jacques André-Boiffard que funciona como um *décor* para o verbete “Boca”, de Georges Bataille. Nessa dobra da linguagem, os animais se tornam visíveis pela linguagem porque ela contribui para a formação de um “corpo soberano”, se o lermos com Georges Bataille, ou “glorioso”, se o lermos com Gilles Deleuze – afinal, “a linguagem forma um corpo glorioso.”<sup>69</sup> Assim, podemos dizer que os animais formam corpos gloriosos dentro de um corpo glorioso, articulando-se como linhas circulares que fazem a superfície do texto. A absorção e os graus de flexibilidade da pele passam a coincidir com a linguagem verbal até que o corpo abandona as formas apreensíveis restritamente pelo saber biológico.

Os animais possuem uma qualidade de presença que está entre o mimetismo e a mímica. Nesse caso, devemos pontuar que existe uma íntima relação de leituras distintas, a de

---

<sup>67</sup> Trata-se de um ponto específico de *La ressemblance informe* no qual Georges Didi-Huberman contrapõe a tese tomista à antítese batailliana, contraposição que toma a *Suma teológica*, de Tomás de Aquino, resultando uma hierarquia ontológica, isto é, uma não-comaterialidade (non-commaterialité) que ilumina toda uma escolástica (cristã e aristotélica, mítica e metafísica) que pode ser apresentada na seguinte imagem: “o retrato parece com o retratado e a cópia ao seu modelo, justamente porque o retrato não tem a substância do retratado e a cópia não tem o mesmo lugar hierárquico – ontologicamente falando – do seu modelo” (DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe*, p. 29). “Le portrait ressemble au portraité et la copie à son modèle, justement parce que le portrait n’a pas la substance du portraité, et que la copie ne se trouve pas au même ‘lieu’ hiérarchique – ontologiquement parlant ) que son modèle”. Digamos que a partir dessa leitura todo o projeto da revista *Documents* se concentra em mostrar e rasgar (*déchirer*) a semelhança a partir da operação crítica do “*informe*” batailliano.

<sup>68</sup> A citação precisa é: “Toda identidade repousa apenas sobre o saber de um pensamento fora de nós mesmos – como se existisse um fora e um dentro – um pensamento que consente um fora para nos pensar como tal. Se Deus está tanto dentro quanto fora, no sentido da coerência absoluta, nossa identidade é pura graça; se é o mundo ambiente, onde tudo começa e termina pela designação, nossa identidade não é mais que uma pura brincadeira gramatical.” (KLOSSOWSKI, Pierre. *Les lois de l’hospitalité*. Paris: Gallimard, 1995. p. 337). “Toute identité ne repose que sur le savoir d’un pensant en dehors de nous-même – si tant est qu’il y ait un dehors et un dedans – un pensant qui consente du dehors à nous penser en tant que tel. Si c’est Dieu au-dedans comme au-dehors, au sens de la cohérence absolue, notre identité est pure grâce; si c’est le monde ambiant, où tout commence et finit par la désignation, notre identité n’est que pure plaisanterie grammaticale.”

<sup>69</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 325. “Le langage forme un corps glorieux.”

Roger Caillois e a de Gilles Deleuze. Caillois, em *Méduse et Cie*, livro, aliás, que foi lido por Adolf Portmann, aborda o fenômeno do mimetismo e suas funções.<sup>70</sup> A passagem que nos interessa precisamente é o aspecto de uma lenta passagem das formas, praticamente uma “moda” que Caillois emparelha ao mimetismo, isto é, um fator que mais uma vez escapa da utilidade: “por que as semelhanças, as imitações que não parecem ajudar a sobrevivência das espécies e nem o meio nem o regime alimentar são particularmente responsáveis?”<sup>71</sup> Caillois se vale do termo “moda”, uma moda lenta, com variações que dependem de milênios, escapando de uma moda passageira que depende de estações do ano. Essa passagem revela o objetivo de Roger Caillois de dissociar o mimetismo de uma utilidade biológica, fato ao qual é frequentemente associado. Ora, o mimetismo é um tipo de simetria do organismo com o ambiente, uma homogeneização que o próprio Caillois descreve no seu ensaio “Mimetismo e psicastenia legendaria”, em *Le mythe et l’homme*.<sup>72</sup>

O mimetismo se situaria em um polo oposto ao corpo glorioso do animal, embora ele produza uma “plasticidade orgânica”<sup>73</sup> como as asas de uma mariposa. Esse seria o lado

<sup>70</sup> Divisão feita por Roger Caillois em três etapas: travestimento, camuflagem e intimidação (ver CAILLOIS, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008. p. 509-558). Roger Caillois não está distante de pensar o dispêndio da forma animal, ao lado de Adolf Portmann, ao mesmo tempo se valendo do argumento de Georges Bataille em relação à parte maldita, embora com uma diferença radical, como mostraram Denis Hollier em *Collège de Sociologie*, Paris, Folio Essais, 1997 e Laurent Jenny em “Le principe de l’inutile ou l’art chez les insectes” (JENNY, Laurent. Le principe de l’inutile ou l’art chez les insectes. *Critique*, Georges Bataille d’un monde l’autre, n. 788-789, jan./fev. 2013. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013. p. 70-80).

<sup>71</sup> “Pourquoi des ressemblances, des imitations qui ne semblent pas aider à la survie des espèces et dont le milieu ni le régime alimentaire ne sont en rien responsables?” Caillois ressalta um interesse da espécie, que parece não vir da parte dos indivíduos, onde tudo se passa como se se tratasse de uma *moda*, à qual cada espécie adapta sua aparição (*parure*) de tal forma que mais parece uma escolha: moda lenta, observa Caillois, com variações que se desdobram em milênios e não por estações, interessando sobretudo às espécies (CAILLOIS, *Œuvres*, p. 523). Se Caillois se valeu do termo “moda” para seguir sua pesquisa sobre o mimetismo em uma nova direção, o historiador da arte Bertrand Prévost, que faz diversas aproximações ao pensamento de Adolf Portmann, aborda o mundo animal quanto à sua “elegância” ou a uma “cosmética” animal que é forte chave para pensar sua forma de sair da funcionalidade, tendo como argumento referencial o pensamento de Georges Bataille: “A a-funcionalidade das formas animais teria ainda uma função, ou melhor, ela deveria ser interpretada como puro dispêndio, um excesso original, um luxo sem fim? Essa última leitura encontrará o seu exemplo em Roger Caillois e suas armas teóricas em Georges Bataille”. (PRÉVOST, Bertrand. L’élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann, *Images Re-vues*, n. 6, p. 5, 2009. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/379>, acesso em 3 out. 2012 e PRÉVOST, Bertrand. Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure, *Images Re-vues*, n. 10, 2012. Disponível em: [imagesrevues.revues.org/2181](http://imagesrevues.revues.org/2181), acesso em 2 abr. 2013). “L’a-fonctionnalité des formes animales est-elle encore une fonction, ou bien doit-elle s’interpréter comme une pure dépense, un excès originaire, un luxe sans fin? Cette dernière lecture trouverait son exemple chez Roger Caillois et ses armes théoriques chez Georges Bataille.”

<sup>72</sup> CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l’homme*. Paris: Folio Essais, 1987. p. 86-122.

<sup>73</sup> CAILLOIS, *Œuvres*, p. 525. Em uma leitura mais recente e mais precisamente política, Denis Hollier, em *Les dépossédés*, marca uma passagem de uma leitura do mimetismo em Roger Caillois, anunciado desde o título “Mimetismo e castração”: “O estranhamento biológico de um fenômeno como o mimetismo detém precisamente aquilo que um organismo, submetendo-se, renuncia a essa distinção, abdica a diferença, a diferença vital, entre vida e matéria, entre orgânico e inorgânico. Na definição de Bichat a vida era o conjunto de forças que resistem a morte. Com o mimetismo, ao que parece, ela cessa de resistir. ‘Toca-se aqui, comenta Caillois, nessa lei fundamental do universo que o princípio de Carnot põe em plena luz: *o mundo tende a se uniformizar*. O quadro do mimetismo constitui, assim, uma alegoria moral sobre o fundo daquela empresa, a do Colégio, realmente

de uma relação na qual animal e ambiente se completam. Escritores e artistas têm, cada vez mais, marcado um forte contraste da presença animal em relação ao ambiente. Diante do que Adolf Portmann chamou de *Bilderschatz*, isto é, de um “tesouro de imagens” com o qual seres vivos enriquecem o mundo da expressividade humana (onde de fato, as expressividades das espécies possuem uma força plástica), acrescentamos o que Roger Caillois escreveu a propósito dessa *moda* imemorial, mais ligada às espécies que aos indivíduos. Nesse momento convém intervir com as expressões humanas que jamais são completamente preenchidas a partir de um mimetismo animal. Assim, um “antropomorfismo crítico” faz com que as formas animais, quando traduzidas por formas discursivas, resultem em uma flexão da linguagem. Na flexão, o que nos interessa é marcar um outro lado do mimetismo, que começa justamente pela mímica. Gilles Deleuze havia notado que a mais abstrata argumentação se encaixaria como uma mímica enquanto a pantomima dos corpos provocaria um encadeamento de silogismos.<sup>74</sup> A intrusão do animal pela linguagem tem seus cortes na própria história da humanidade, mas por se tratar de uma “intrusão” no próprio corte, o atravessamento opera um anacronismo que seria um anacronismo da animalidade. Se a linguagem tem suas raízes na violência, as lentas mudanças das espécies criam um tecido que redimensiona o tempo da linguagem, que reabsorve a violência seja literalmente ou de um modo imperceptível herdado pelo próprio nominalismo. A imitação dos animais pelo viés da linguagem não se resume a uma de suas figuras, a onomatopéia, tampouco a sua fisiologia, que se concentra no bom funcionamento dos órgãos, mas sai de ambos uma vez mais pelas flexões.<sup>75</sup>

---

ganha volume. Como o louva-a-deus macho, como esses insetos que se fazem ramos, folhas entre as folhas, o funcionário que renuncia a possessão de si-mesmo, mas, nesse caso, essa renúncia muda de sentido; no lugar de acelerar a tendência geral à entropia, ele a inverte para propagar os efeitos da entropia negativa ou como Caillois a batiza *A dissimetria, entropia invertida*.” (HOLLIER, Denis. *Les dépossédés*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. p. 67). “L'étrangeté biologique d'un phénomène comme le mimétisme tient précisément à ce qu'un organisme, en s'y soumettant, renonce à cette distinction, abdique la différence, la différence vitale, entre vie et matière, entre organique et inorganique. La vie était, dans la définition de Bichat, l'ensemble des forces qui résistent à la mort. Avec le mimétisme, semble-t-il, elle cesse de résister. ‘On touche là, commente Caillois, à cette loi fondamentale de l'univers que le principe de Carnot met en vive lumière: *le monde tend vers l'uniformité*. Le tableau du mimétisme constitue ainsi une allégorie morale sur le fond de laquelle l'entreprise du Collège prend son vrai relief. Comme le mâle de la mante religieuse, comme ces insectes qui se font branches parmi les branches, feuilles parmi les feuilles, le clerc renonce lui aussi à la possession de soi-même, mais, dans son cas, ce renoncement change de sens; au lieu d'accélérer la tendance générale à l'entropie, il la renverse pour propager des effets d'entropie négative ou comme Caillois la baptise *La dissymétrie, d'entropie inverse*”.

<sup>74</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 325.

<sup>75</sup> Para entendermos especificamente essa questão, a citação de “Phantasme et littérature moderne”, de *Logique du sens*, apresenta o contraste que buscamos construir entre a animalidade e a fisiologia: “Se a linguagem imita os corpos não é pela onomatopeia, mas pela flexão. E se os corpos imitam a linguagem, não é pelos órgãos, mas pelas flexões. Existe também toda uma pantomima interior na linguagem, como um discurso, uma narrativa interior ao corpo” (DELEUZE, *Logique du sens*, p. 332). “Si le langage imite les corps, ce n'est pas par l'onomatopée, mais par flexion. Et si les corps imitent le langage, ce n'est pas par les organes, mais par les flexions. Aussi y a-t-il toute une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps.”

Essas flexões nos levam aos limites do que é possuir ou ser possuído por um animal. A possessão passa necessariamente pelos fatos de linguagem, o que implica precisamente nos modos de articular as frases e estilos dos viventes a partir de variáveis como a necessidade de saber, as práticas do não-saber e a exposição do outro, cuja dinâmica presença-ausência (imobilidade e fuga) faz com que o próprio termo *Bilderschatz* seja a parte fundamental de um repertório da possessão visual do animal. As lentas mudanças de cada espécie, essa “moda milenar” dos animais não deve ser restrita ao discurso biológico, sobretudo às suas armadilhas, que a própria literatura pode desarmar. Portmann compreendeu que o termo “metamorfose”, oriundo da literatura, apresenta uma flexão capaz de absorver os graus de mutação que a ciência apresenta como morfologia. A animalidade representa uma verdadeira economia da escrita – pulsional, libidinal, erótica e plástica – para as manifestações metamórficas e literárias.

Uma vez que as imagens da animalidade se inscrevem na ordem da flexão, possuir um animal não implica ter o próprio animal, mas participar de suas formas. Nesse caso, existe uma reversibilidade em que participar das imagens animais implica ser possuído por elas, incluindo sua “anorganicidade”. A “anorganicidade” faz parte da leitura de Bertrand Prévost, a qual está associada a uma estranha biologia (nem orgânica, tampouco inorgânica), uma biologia da aparição, enfatizando a expressividade da aparência animal.<sup>76</sup> O que é paradoxal nessa forma de possuir um animal é que ele é uma forma fugidia, jamais completamente apreensível. A partir de Gilles Deleuze, lemos que a pele é uma textura da animalidade por uma operação de possessão visual: “tal é a possessão visual, não se possui bem aquilo que já é possuído. Não apenas possuído por um outro, pois o outro aqui não é mais que um intermédio (*truchement*) e no limite não há existência.”<sup>77</sup> A animalidade habita o limite da existência. Esse limite ou fronteira torna-se uma verdadeira abertura a aquilo que está morto ou possuído

---

<sup>76</sup> “A aparência expressiva, desse ponto de vistas não é nem orgânico, nem inorgânico, mas bem anorgânico: os ocelos do jaguar como a coloração dos papagaios não são completamente inorgânicos, porque quimicamente são sempre células vivas que os compõem, porque são sempre processos morfogenéticos que presidem sua formação; mas, no entanto, elas não são completamente orgânicas porque elas não se decalam sobre a anatomia ou sobre as divisões do organismo e, sobretudo porque elas permanecem frequentemente a-funcionais, sob o ponto de vista da conservação da espécie (quer dizer, até se opõem enquanto o ornamento torna-se pesado, a ponto de por em risco o indivíduo na deficiência dos seus movimentos)” (PREVOST, *Cosmique cosmétique*, p. 25). “L’apparence expressive, de ce point de vue n’est ni organique, ni inorganique mais bien anorganique: les ocelles du jaguar autant que les couleurs chatoyantes des perroquets ne sont pas tout à fait inorganiques, puisque chimiquement, ce sont toujours des cellules vivantes qui les composent, puisque ce sont toujours des processus morphogénétiques qui président à leur formation; mais elles ne sont pourtant pas tout à fait organiques puisqu’elles ne se décalquent pas sur l’anatomie ou les divisions de l’organisme, et surtout, puisqu’elles demeurent le plus souvent a-fonctionnelles au regard de la conservation de l’espèce (voire s’y opposent, lorsque la parure devient encombrante au point de mettre en péril l’individu en l’handicapant dans ses mouvements).”

<sup>77</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 328. “Telle est la possession visuelle : on ne possède par un autre, car l’autre ici n’est qu’un *truchement*, et à la limite n’a pas d’existence.”

por um *espírito*, por um fantasma ou por um animal morto. Nesse limite onde a existência é duvidosa, o escritor ou o artista seria um *despossuído* (*dépossédé*). E se Deleuze prossegue falando desse limite, do que se pode possuir em relação ao que é possuído por um morto ou possuído por espíritos, por extensão ao seu pensamento, podemos incluir, possuído por animais.<sup>78</sup> Em “A de Animal”, Gilles Deleuze havia propagado que o escritor é aquele que se vale da palavra, que força os limites da sintaxe em relação ao pensamento e ao não-pensamento como um gesto de responsabilidade para falar no lugar dos animais mortos.<sup>79</sup>

A aparência dos animais remete a dois pontos importantes neste estudo: a plasticidade e a fantasmagoria. Esses modos de circulação dos corpos animais são linhas oscilantes e circulares entre as superfícies, formando assim uma epiderme que escapa da própria existência biológica. Por isso, todo o esforço de leitura da animalidade nos veio de uma frase de Nuno Ramos, publicada em *Cujo*: “é preciso inventar uma pele para tudo”, frase que posteriormente encontrou eco em *La vie sensible*, de Emanuele Coccia: “é preciso inventar uma pele para todas as coisas”. Ao mesmo tempo que a pele é uma textura da animalidade, a própria animalidade dá a ver essa pele, sendo uma pele que escapa de uma epiderme física. Por isso a animalidade existe sob a forma de um fantasma, um fantasma que transmite um “élan vital”, sendo uma origem para uma melodia que circula entre as melodias dos organismos. A linguagem flexiona o limite da existência, sendo ela o último duplo dos duplos, o simulacro mais alto.<sup>80</sup> A animalidade implica uma ética e uma política, pois é preciso saber abandonar o corpo anatômico, o corpo representado e mesmo desfigurado. Nesse sentido, gostaríamos de situar todo o percurso anatômico como um maquinário animal do ocidente.

Todo o maquinário *animal* que engaja sua palavra na cultura do Ocidente também exige que a linguagem se reorganize a partir de suas bordas, nas suas dobras, nos limites do

---

<sup>78</sup> “Mas, possuído por um morto, possuído pelos espíritos. Só se possui o que é expropriado, posto para fora de si, desdobrado, refletido sob o olhar, multiplicado por espíritos possessivos” (DELEUZE, *Logique du sens*, p. 328). “Mais possédé par un mort, possédé par les esprits. On ne possède bien que ce qui est exproprié, mis hors de soi, dédoublé, reflété sous le regard, multiplié par les esprits possessifs.” O título do livro que reúne diversos ensaios de Denis Holier sobre Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris, André Malraux e Jean-Paul Sartre é notável para pensar o limite da posse em Gilles Deleuze: *Les dépossédés*. Trata-se de uma forma paradoxal de pensar o engajamento da literatura, um engajamento que cria uma exclusão em si. Assim, sem reduzir Bataille a um de seus “casos”, sua obra nos permite pensar um outro tipo de “engajamento” no limite da linguagem, do saber literário, isto é, a animalidade.

<sup>79</sup> E por isso é necessário discutir a animalidade em relação à flexão da linguagem: “nesse sentido, se o escritor é alguém que força a linguagem até um limite, limite que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto, deve-se então dizer que o escritor é responsável pelos animais que morrem, e ser responsável pelos animais que morrem, responder por eles... escrever não para eles, não vou escrever para meu gato, meu cachorro. Mas escrever no lugar dos animais que morrem é levar a linguagem a esse limite. Não há literatura que não leve a linguagem que separa o homem do animal.” (DELEUZE e PARNET, “A” de animal, p. 19).

<sup>80</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 325.

humano. Trata-se de pensar com Nuno Ramos em uma pele com o corpo ausente, enfim, neste corpo flexível, que se inscreve no tempo da narrativa, na fábrica do poema; nos limites de sua apresentação plástica, o próprio limite do corpo que participa e que evoca outros corpos amplia ainda mais a pele da linguagem. Gilles Deleuze, em *Logique du sens*, havia se referido ao corpo como linguagem porque ele é flexão;<sup>81</sup> não existe, portanto, uma superação dos outros corpos no limite de sua anatomia e da representação. Por que evocar um maquinário ligado aos animais? Digamos que ele se situa como um forte núcleo para o encadeamento histórico dos objetos sustentado por um ponto de vista centralizado, o humano. Diante do corpo flexível *na* linguagem e *da* linguagem, a palavra enfatiza o corpo e a animalidade enquanto os dois criam um tónus com as próprias frases, inscrevendo de modo intenso as mais distintas formas de vida. Como essas formas se metamorfoseiam, a partir de uma repetição que sai da identidade do Mesmo e da equivalência do semelhante, são traços fortes do que Georges Bataille chamou de mundo homogêneo. É isso que aponta a leitura que Gilles Deleuze dedica a Pierre Klossowski, homenageando Georges Bataille pela oposição entre a economia mercantil e a economia do “dom”. Assim, a linguagem flexível do corpo se vale de sua própria parte maldita para a ampliação do seu repertório de gestos, fazendo com que a animalidade componha uma pele que é exterior à forma humana. No mundo homogêneo, a economia mercantil é uma exteriorização de um “eu”, uma repetição que enfatiza uma unidade presente na “identidade do Mesmo”. Suas equivalências buscam a semelhança para forjar uma diferença simulada e uma burocratização da linguagem. Isso justifica o tratamento dispensado à morte e a outros animais. O reconhecimento que é feito pelo viés da linguagem possui seus pressupostos, que oscilam entre o *eu* e a economia mercantil que aceita a exclusão de distintas formas de pensar a presença do animal, dos abatedouros ao poema, da zoologia comparada às instalações e performances artísticas. Afirmamos com Gilles Deleuze que o corpo é linguagem<sup>82</sup> para chegar aos limites da animalidade. Sua leitura da relação corpo e linguagem nos é produtiva porque é sustentada por um “silogismo disjuntivo” que exprime esse dilema. Ao modo de uma pele, o corpo pode esconder a palavra, cobri-la, e nesse aspecto a pele organiza um silêncio em torno da sua presença nas obras. Os traços do corpo em relação à escrita são mínimos, mas explodem mesmo assim. A palavra, por mais que participe

---

<sup>81</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 331. Para entender o caráter extensivo da linguagem e do corpo a partir da flexão: “Mas se o corpo é flexão, a linguagem o é também. E é preciso uma reflexão das palavras, uma reflexão nas palavras para que aparecesse, enfim, liberado de tudo aquilo que ele recobre, de tudo aquilo que ele esconde a característica flexional da língua” (DELEUZE, *Logique du sens*, p. 332). “Mais si le corps est flexion, le langage aussi. Et il faut une réflexion des mots, une réflexion dans les mots, pour qu’apparaisse, enfin, libéré de tout ce qui le recouvre, de tout ce qui le cache le caractère flexionnel de la langue.”

<sup>82</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 337.

de um discurso elaborado e ornamentado, não exprime apenas o discurso de uma *alma bela*, de um espírito nobre sob as leis e a virtude. Em um breve recorte, de Georges Bataille a Gilles Deleuze, o corpo participa da linguagem, incluindo sua abjeção, seus rasgos, suas falhas, suas feridas e limites. Nesse sentido, não falamos apenas do corpo fisiológico, mas do corpo flexível que também é o corpo que esgarça seus próprios limites na linguagem. Mesmo que a palavra seja recalcada pelo corpo e que o corpo se ausente pelo discurso, ele projeta e participa da projeção de outros corpos, também se alienando e delegando às palavras uma cobertura ou diversas coberturas: camadas, pele.

O corpo se implode na linguagem em um gesto de abandono do metabolismo e da fisiologia. Isso acontece em um plano material, como a produção literária de Georges Bataille, que decalca o corpo matéria não apenas por uma simulação, mas pelos limites da experiência que passa pelo consumo de si e que sai do controle econômico. Sair do controle da economia restrita do mundo homogêneo faz com que o desgosto se organize em texto, com que o corpo atinja os limites da linguagem por sua própria flexão, fato que nos proporciona um movimento delicado, que é ler Georges Bataille pela chave de Gilles Deleuze. Um breve movimento prospectivo, de recuar um pouco pela história do pensamento a partir de um *autor filósofo* – como Gilles Deleuze – para um *filósofo autor* – tal qual Georges Bataille –, sobretudo porque existe um ponto em comum entre ambos na leitura em questão: Pierre Klossowski. Sendo Klossowski uma dobra entre Bataille e Deleuze, a questão do poder da metamorfose passa pela dissolução da unidade do Todo: o movimento da matéria que sai do mundo homogêneo pelo desgosto, pelo que é obsceno e, inclusive, pela animalidade.

Nos pontos de flexão da linguagem, a animalidade reforça sua característica de simulacro porque vêm à superfície: “todos os simulacros vêm à superfície formando essa figura no ápice das ondas da intensidade, intenso fantasma”,<sup>83</sup> escreve Gilles Deleuze para enfatizar o caráter disjuntivo da intensidade corporal e da intencionalidade falada nos personagens de Klossowski. Todo o repertório expressivo do *Bilderschatz* animal encontra suas potências enunciadas no fantasma, pois se o simulacro torna-se fantasma,<sup>84</sup> a pele também o faz, por extensão. Todas as expressões que não acionamos também nos pertencem, fazem parte de um repertório. Nesse sentido, o artista e o escritor assumem uma troca do

<sup>83</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 346. “Tous les simulacres montent à la surface, formant cette figure mobile à la crête des ondes d’intensité, phantasme intense”.

<sup>84</sup> “O simulacro torna-se fantasma, a intensidade torna-se intencionalidade na medida em que ela pega por objeto uma outra intensidade que ela compreende, compreendendo-se a si mesma, tomando ela mesma como objeto, ao infinito das intensidades pelas quais ela mesmo passa.” (DELEUZE, *Logique du sens*, p. 346). “Le simulacre devient phantasme, l’intensité devient intentionnalité dans la mesure où elle prend pour objet une autre intensité qu’elle comprend, et se comprend elle-même, se prend elle-même pour objet, à l’infini des intensités par lesquelles elle passe.”

“para” para o “no”. E se Adolf Portmann fala que na *Tiergestalt* existem as “aparências não-endereçadas”, a partir de Deleuze e de Portmann compreendemos uma ausência de endereçamento ou o seu esgotamento, isto é, um esgotamento do “para”. A presença dos animais em algumas obras plásticas e literárias, entre as quais incluímos a produção de Nuno Ramos, contribui com a posição de assumir um lugar que Deleuze expõe a partir de Antonin Artaud: “escrevo pelos analfabetos, pelos idiotas”, e ainda “escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos.”<sup>85</sup> Nessa tessitura de uma pele da animalidade, sempre existem outras forças, ativas e reativas, que nos mobilizam diante de uma obra, o que faz da animalidade prática de um *não-saber* ao lado de um *saber-alegre*. O fantasma da animalidade é um sopro que nos possui, porque não é um sopro que nos pertence, não é fixo e segue em um movimento violento, arrebatador, imperceptível e ao mesmo tempo alegre e agressivo, como convém citar com o fragmento de Gilles Deleuze:

Sempre existe um outro sopro no meu, um outro pensamento no meu, uma outra possessão naquilo que eu possuo, mil coisas e mil seres implicados nas minhas complicações: todo pensamento verdadeiro é uma agressão. Não se trata de influências sofridas, mas respirações, flutuações as quais nós *somos*, com as quais nos confundimos. Que tudo seja tão “complicado”, que *Eu* seja um outro, que algo diferente pense em nós em uma agressão que seja aquela do pensamento, em uma multiplicação que seja aquela do corpo, em uma violência que seja aquela da linguagem, aqui está a mensagem alegre.<sup>86</sup>

Todo esse movimento implica sair da unidade corporal e da unidade pessoal, desarticulando o mundo homogêneo e a economia restrita que imperam sob uma falsa simplicidade da linguagem. A animalidade habita intensamente as flexões da linguagem porque se apropria do obscuro e do desgosto que é deixado fora do homogêneo; ela produz silogismos disjuntivos, sabotando internamente o próprio senso de partilha da animalidade. A animalidade é um *non-sens*, é um signo cego, uma destituição da figura do Mesmo, enfim, uma manobra de *alteração*. Enquanto fantasma, ela ocupa o espaço entre o *non-sens*, aplicado por Gilles Deleuze, e a *alteração*, tal como a lê Georges Bataille em um artigo dedicado à arte

<sup>85</sup> DELEUZE e PARNET, “A” de animal, p. 18.

<sup>86</sup> DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 346. “Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications: toute vraie pensée est une agression. Il ne s’agit pas des influences que nous subissons, mais des insufflations, des fluctuations que nous *sommes*, avec lesquelles nous nous confondons. Que tout soit si ‘compliqué’, que *Je* soit un autre, que quelque chose d’autre pense en nous dans une agression qui est celle de la pensée, dans une multiplication qui est celle du corps, dans une violence qui est celle du langage, c’est là le joyeux message.”



primitiva, “L’art primitif”.<sup>87</sup> Em uma nota de rodapé do referido artigo, Bataille precisa o termo “alteração”:

O termo *alteração* tem duplo interesse por exprimir uma decomposição parcial análoga àquela dos cadáveres e ao mesmo tempo a passagem a um estado perfeitamente heterogêneo, correspondendo àquilo que o professor protestante Rudolf Otto chama de *completamente outro* (*tout autre*), quer dizer, o sagrado, realizado, por exemplo, em um espectro.<sup>88</sup>

A leitura que Georges Bataille faz do erotismo, da animalidade, da morte, do sagrado, do suplício e dos interditos é uma elegante forma de alterar o mundo homogêneo. Mesmo quando ele mobiliza o antropomorfismo e a figura humana por tudo aquilo que é *informe*, desde a gênese da representação figurada. Frente a essas questões de base, a ordem espectral da alteração que também está presente na decomposição parcial nega o argumento de Luquet de que as representações pictóricas de animais sejam afirmações mecânicas de uma personalidade de seus autores.<sup>89</sup> A alteração elabora um retorno contínuo, uma repetição na qual os objetos passam por uma série de deformações. Procedimento, aliás, que está associado às destruições sucessivas que Bataille tenta imprimir em uma tonalidade libidinal de instintos sadeanos.<sup>90</sup>

Enquanto o texto “L’art primitif” de Bataille acrescenta, a partir da *alteração*, uma repetição que imprime novas formas em um objeto destruído, Gilles Deleuze relaciona o fantasma do Ser que, entre parênteses, acrescenta o eterno retorno a característica de uma vontade de potência como simulação, fazendo com que os simulacros voltem à tona. O eterno retorno se instalaria junto ao *non-sens*, mas um *non-sens* “que distribui os sentidos às séries divergentes sobre toda a circunferência do círculo descentralizado.”<sup>91</sup>

<sup>87</sup> Trata-se de um texto crítico sobre o livro *L’art primitif*, de G. H. Luquet, publicado em 1930. A crítica foi publicada no número 7 da revista *Documents* (BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 247-254).

<sup>88</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 251. “Le terme d’*altération* a le double intérêt d’exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le *tout autre*, c’est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre”.

<sup>89</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 252.

<sup>90</sup> “O acaso libera de algum modo o segundo grau da alteração, quer dizer, que o objeto destruído (o papel ou o muro) está alterado a tal ponto que ele estava transformado em um novo objeto, um cavalo, uma cabeça, um homem. Enfim, no curso da repetição, esse novo objeto é, ele mesmo, alterado por uma série de deformações. A arte, incontestavelmente, procede nesse sentido por destruições sucessivas” (BATAILLE, *Œuvres complètes I*, p. 253). “Le hasard dégage de quelque sorte le second degré de l’altération, c’est-à-dire que l’objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à tel point qu’il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme. Enfin, au cours de la répétition, ce nouvel objet est lui-même altéré par une série de déformations. L’art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu’il libère des instincts *libidineux*, ces instincts sont sadiques”.

<sup>91</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 349-350. “Le phantasme de l’Être (éternel retour) ne fait revenir que les simulacres (volonté de puissance comme simulation). Cohérence qui ne laisse pas subsister la mienne, l’éternel

A flexão do corpo na linguagem se encaminha para a destituição de um maquinário animal a partir de suas formas fantasmáticas e espectrais, de modo preciso, no *non-sens* e na *alteração*. A palavra também é cadavérica, participa da economia do apodrecimento e, enquanto se altera, redistribui os sentidos a partir do seu próprio *non-sens*. Essa é a *dobra* que a animalidade é capaz de fazer enquanto operação crítica e o movimento que propomos, produzindo várias circunferências nas superfícies, entre a presença e a ausência do animal. É uma vez que todo um maquinário animal tende a um esgotamento que pertence ao mecanismo que lhe é próprio, ele encontra uma sobrevida como fantasma e palavra para a cultura ocidental.

Há um detalhe que é fruto da dinâmica entre a alteração das formas e o seu *non-sens*: alterar as formas visíveis, atravessá-las pelo *non-sens* para tornar as formas risíveis ou paródicas, como se lê em *L'anus solaire*, de Georges Bataille. Esse fato também acontece com agressão e violência. O riso é violento, ao mesmo tempo que se inscreve como uma vontade de potência da afirmação da vida, mesmo diante da morte. Essa violência que Gilles Deleuze acrescenta, inerente à linguagem, faz com que a animalidade mantenha uma alegria na desestabilização das formas, gesto infantil e destrutivo, próximo ao de uma criança que destrói um brinquedo para compreender seu mecanismo. A animalidade, ao reivindicar a vida e todas as suas superfícies perceptivas, é o gesto que o escritor e o artista emitem para *quebrar* a linguagem. Mas, o que significa quebrar a linguagem? Se lida como uma grande superfície, tal como é a intenção do nosso trabalho, o gesto de quebrar é um modo de elastecer as formas de dizer, de descrever, de inventar situações que introduzem novos repertórios, isto é, um nascimento de novas imagens que mantêm uma ligação imemorial entre formas de vida que sempre apresentam enigmas e mistérios. Graças a eles, a linguagem, mesmo reduzida ao seu estado mínimo, isto é, à sua própria *psicastenia*, é constantemente flexionada. A ênfase desta flexão está no contato com a matéria e com a ausência de pureza da palavra em relação ao corpo. A partir da dinâmica *non-sens* e *alteração* desenvolveremos a inversão inicial de origem dadaísta do título do livro de poemas de Paul Éluard, *Les animaux et leurs hommes*, para pensar os desafios da literatura e da arte contemporânea frente às formas animais. Afinal, como ressalta Georges Bataille em um texto de 1953 intitulado “Le non-savoir”: “O *non-sens* tem mais sentido que o sentido.”<sup>92</sup>

---

retour est non-sens, mais non-sens qui distribue le sens aux séries divergentes sur tout le pourtour du cercle décentré.”

<sup>92</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988. p. 286. “Le non-sens a plus de sens que le sens”

### 11.5 Os animais e seus escritores, os escritores e seus animais

A criadora de urubus

A mulher do seu costa  
(com medo se sabia)  
criava urubus no galinheiro  
junto com a criação comezinha.

decepção ao saber  
a correta razão:  
não era pelo gosto doentio  
de criar tais bichos do cão,

nem pelo exercício  
do estranho e seus desvãos:  
mas sim porque o urubu protege,  
é padre, abençoa a criação

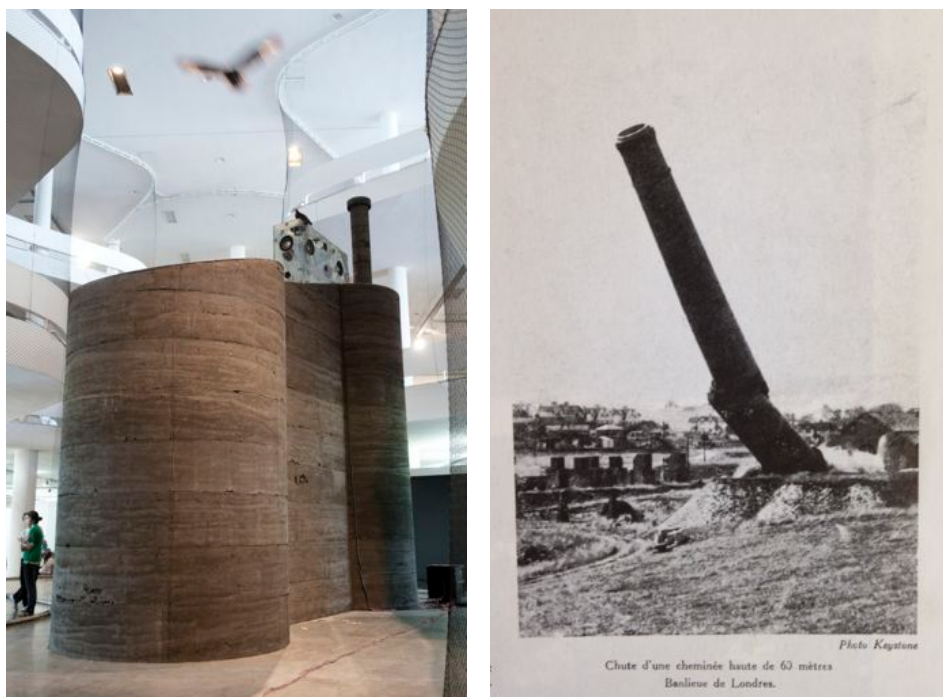
João Cabral de Melo Neto, *Museu de tudo*.<sup>93</sup>

Tanta tinta, tanto sangue: situando a arte como “exercício de crueldade” na expressão formulada por Georges Bataille, esse exercício é composto por uma partilha de sentidos existente entre os animais e os homens. Ele apresenta um limite para o corpo e para a linguagem. Assim, ao constatar que nem todos os sentidos são partilhados entre os viventes, a linguagem, por ela mesma, se expõe a um *non-sens* que redistribui os demais sentidos nas formas animais. As regras da classificação e da taxonomia, assim como o uso categórico da palavra animal são alguns modos de objetivá-lo que, por outro lado, alimentam distintas possibilidades de circulação das formas animais. Essas formas se articulam como extensões dos corpos, acionando e sendo acionadas por todo um maquinário animal<sup>94</sup> e seus fantasmas.

<sup>93</sup> Citado em DOS ANJOS, Moacir; FARIAS, Agnaldo. *29ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal: São Paulo, 2010, p. 385.

<sup>94</sup> Por que definir um maquinário animal? A ideia, que encontra certo fundamento em René Descartes, isto é, na matéria como *res extensa* (inclusive o corpo, a pele), é reorganizada por um de seus discípulos, La Mettrie, em *L’homme machine*. Em La Mettrie existe um monismo materialista que iguala homens e animais. A partir de La Mettrie, essa *res extensa*, a matéria viva e organizada, está relacionada a “máquinas vivas”. Ainda podemos ler os elementos soltos deste maquinário com Nicolás Rosa, em *Relatos críticos – cosas animales discursos*, quando ele apresenta o Museu de Ciências Naturais como a história natural embalsamada: “O Museu de Ciências Naturais – plantas, árvores, raízes, rainúnculos, arborizações, ramificações, rizomas, ossos, vértebras, crânios, esqueletos, viviseção, dissecação – é uma embalsamada história natural” (ROSA, Nicolás. *Relatos críticos – cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. p. 198). “El Museo de Ciencias Naturales – plantas, árboles, raíces, raicillas, arborizaciones, ramificaciones, rizomas, huesos, vértebras, cráneos, esqueletos, la vivisección, la disección – es una embalsamada historia natural”.

Figuras 29 e 30 - *Bandeira branca*, de Nuno Ramos, e Chaminé de Usina, revista *Documents*



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo e Revista *Documents*, v. 1, p. 329.

*Bandeira branca*,<sup>95</sup> obra instalativa de Nuno Ramos, faz parte desse maquinário animal, e começamos pelos seus fantasmas. O contraste está na presença de três urubus na fantasmática arquitetura do prédio da Bienal de São Paulo, onde a obra foi remontada, em 2010, para a 29ª edição da Bienal. A primeira montagem de *Bandeira branca* aconteceu em 2008, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília. Em meio à sensação de limpeza arquitetural do espaço de exposição, o artista introduz três aves de rapina com o senso de odor desenvolvido para a carniça. Os urubus de Nuno Ramos encarnam a imagem suplementar da carniça vinda de Charles Baudelaire. Nessa instalação, a carniça é um fantasma que circula o espaço instalativo. Os urubus são aves que possuem um voo rasante, em uma aproximação com a terra com propósito *necrófago*, uma vez que eles sentem os gases produzidos pela carniça de outros animais. Enquanto aves, eles são animais que não possuem siringe, o órgão que produz o canto. A vocalização do urubu, portanto, é feita de rosnados e assovios. Essa é uma parte da obra que não foi explorada a tempo pelo artista que, como procedimento, associa canções<sup>96</sup> às aves de rapina. Na segunda montagem, as aves de rapina ocupam a brancura arquitetônica concebida pelo arquiteto Oscar Niemeyer para o pavilhão central da

<sup>95</sup> *Bandeira branca*: Granito, areia queimada comprimida, urubus, alto-falantes, vidro e grade. Dimensões variadas.

<sup>96</sup> Trata-se de três canções populares brasileiras: *Boi da cara preta*, *Bandeira branca* e *Carcará*.

Bienal. O gesto de leitura implica expor o prédio ao limite do osso e, por outro lado, evoca uma investigação cara a um artista importante para a formação de Nuno Ramos: Oswaldo Goeldi.<sup>97</sup> “As aves de Goeldi pertencem ao chão”, escreve Nuno Ramos sobre o gravurista em “Agouro e libertação (Oswaldo Goeldi).”<sup>98</sup> Ao escrever um ensaio sobre outro artista, Nuno Ramos reflete sobre seus procedimentos. Sob o signo da animalidade, a obra de Nuno Ramos em questão é um ponto de inflexão entre Oswaldo Goeldi e Oscar Niemeyer. Na segunda montagem de *Bandeira branca*, na Bienal de São Paulo, os urubus situam-se como vetores de uma presença imemorial, uma presença que atualiza tudo aquilo que está excluído da limpeza e da brancura da arquitetura moderna. O moderno, como projeto (arquitetônico) acabado, é desmontado principalmente pela presença de três urubus. Ele está sob o voo dessas três aves, que materializam com densidade a dúvida acerca das formas antropomorfizadas das curvas. O granito e a areia queimada comprimida, por sua vez, marcam uma arquitetura tumular não apenas para o moderno, mas para tudo aquilo que ele não conseguiu concluir enquanto afirmação antropocêntrica no espaço. Nesse sentido, *Bandeira branca* reage com o que há de irredutível, com a escuridão, com o signo da morte carnavalizada pelas canções utilizadas pelo artista. *Bandeira branca* evoca a morte, a dissolução do ser, anuncia um pensamento por associação que não está distante do procedimento literário de que Nuno Ramos se vale ao escrever a narrativa “Do que disse com pedra”, de *O mau vidraceiro*: “alguém que por associação de ideias identificasse a pureza do arroz branco à de uma ossada limpa por abutres”.<sup>99</sup>

Os animais, mais precisamente o urubu, o abutre, o corvo<sup>100</sup> encontram o seu artista para articular uma presença outra que não é apenas humana, muito menos apenas animal. Por isso a obra de Nuno Ramos, ao apresentar o limite da matéria em movimento,

<sup>97</sup> Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro, em 1895, e morreu em São Paulo, em 1951. Trata-se um artista paradoxal para a arte brasileira, cujas imagens de escuridão, desolamento e destruição (Nuno Ramos, no ensaio dedicado ao gravurista, afirma que suas cenas parecem proceder ou suceder uma tempestade), ao mesmo tempo que lhe dão um caráter expressionista, também increvem-no como um artista que se vale dos tropismos brasileiros em relação à vida nos subúrbios e à própria vegetação. Nuno Ramos define o trabalho de Goeldi de modo preciso, reunindo “movimento e solidez, vento e pausa, dilaceramento expressionista e calma oriental”. [RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007. p. 186]. Para uma leitura precisa do lugar paradoxal de Goeldi entre o Brasil e a Europa, ver: SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Olhares contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi. Atas do IV EHA – Encontro de História da Arte*, São Paulo, Unicamp, 2010. Disponível em: [http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/vera\\_beatriz\\_siqueira.pdf](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/vera_beatriz_siqueira.pdf), último acesso em 9 nov. 2013.

<sup>98</sup> RAMOS, *Ensaio Geral*, p. 184 e 189. Além de um ensaio, Nuno Ramos dedicou a Goeldi algumas obras e uma exposição. A primeira delas foi intitulada “paraGoeldi 1”, e realizada na Galeria AS Studio, em São Paulo, em 1996. A segunda, “paraGoeldi 2”, aconteceu na Casa Vermelha, em Curitiba, em 1999. Além disso, existe o diálogo com o artista na exposição *Noites Brancas*, em Curitiba, na Casa da Imagem, em 2000; em 2003, no Clube da Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o artista realizou a série “Mocambos”, criando sobreposições entre as gravuras de Goeldi e alguns lugares da cidade de São Paulo.

<sup>99</sup> RAMOS, *O mau vidraceiro*, p. 211.

<sup>100</sup> Referência direta ao seu livro de 2001, *O pão do corvo*.

evoca uma relação plástica com a animalidade: em *Cujo*, seu autor escreve que “a forma deve esconder sua origem, de modo que pareça ilógica e arbitrária”.<sup>101</sup> Estranha a fauna que não exige tanto a presença literal dos animais, como os urubus ou burros,<sup>102</sup> como a de uma obra cujo título é “aranha”, de 1991. A aranha, que parece lógica e arbitrária, é um dos animais de Georges Bataille, citada duas vezes em seu verbete “informe”, isto é, algo que pode ser facilmente esmagado e que tem um princípio de semelhança com o universo – muito embora Georges Bataille afirme que o universo seja semelhante a uma aranha ou a um escarro.<sup>103</sup> Quanto à obra de Nuno Ramos, cujos materiais são óleo, vaselina, pelúcia e tule, praticamente pela força da semelhança e da forma animal deparamo-nos com o limite de um animal esmagado pelo seguinte texto, escrito em vaselina no chão e na parede, e publicado posteriormente em *Cujo*:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado e a grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis olhar a carne e a raiz da primeira planta (esta só tinha caule). Quis o medo mas não disso aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui.<sup>104</sup>

Do texto para a instalação, existe um processo de esvaziamento que acontece em duas etapas. Na primeira, pela intenção de ver, existe uma tentativa de acesso ao antropomorfismo. Trata-se de um morto que fala, mas não se sabe exatamente qual corpo. Existe um estado de suspensão e, após observar o título da instalação montada dois anos antes

<sup>101</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 62-63.

<sup>102</sup> Trata-se da obra instalativa montada no Instituto Tomie Othake, em São Paulo em 2006, composta por feno, água, caixas de som e três burros.

<sup>103</sup> Sobre essa questão, quanto à ordem das semelhanças é preciso ver a discussão de Georges Didi-Huberman em *La ressemblance informe*, sobre a tese tomista com a antítese batailliana exposta nesse trabalho.

<sup>104</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 27-29.

da publicação de *Cujo*, “aranha”, o corpo desse animal praticamente se impõe aos significantes que se esvaziam no texto. O conteúdo do texto esvazia-se de tal modo que somos levados a parafrasear o artista dizendo que, em graus diferentes, existe a textura do texto sem o texto dentro, e nesse momento preciso o texto faz uma paráfrase da pele sem ter a pele como conteúdo. Esse procedimento enfatiza um timbre, uma textura, uma voz que apaga internamente aos sentidos do discurso e a si própria. O artista faz do objeto literário um texto de passagem, um procedimento que surge e desaparece em uma enunciação duvidosa. Isso favorece que o próprio artista seja uma invenção do escritor e vice-versa. Aliás, na sua obra, existem vasos comunicantes que nos permitem pôr o próprio saber em questão. Saber plástico e literário que, em sua abertura para a animalidade, nos permite pensar modelos como a presença constante de urubus ou de cachorros nas obras do artista. Sem dúvida, não se trata de catalogar os animais de Nuno Ramos, mostrando onde eles aparecem e em qual situação.

Figura 31 - *Aranha*, de Nuno Ramos



Fonte: Arquivo do artista (NR)

O urubu ou o cachorro têm em Nuno Ramos um certo domínio. Em diversas obras, a convocação do animal envolve os fantasmas da animalidade do artista e, inclusive, do escritor. Esse último tem um impacto menor da “presença” já feita ausência no texto. Sem restringir-se apenas às figuras arquetípicas do inconsciente, um urubu, um cachorro ou uma aranha são animais que atuam como figuras do esquecimento que atravessam as frases de Nuno Ramos, criando no seu autor instantes de transparência. Por isso a voz marca essa oscilação, enquanto o texto torna-se disperso nos seus sentidos. Trata-se de um procedimento

diferente de uma inversão dadaísta, mas que mantém ativo o *non-sens* no *signo cego* da animalidade, isto é, um *não-saber* que lhe é próprio. Entre *non-sens* e *não-saber* existe uma explosão de sentidos e sua constante redistribuição sobre a superfície pelo viés das formas animais que atravessam as narrativas, dando uma legibilidade às formas animais para cada escritor. Sob essa ótica, a animalidade ultrapassa a diferença entre texto e imagem, entre corpo e discurso, em sua própria flexão conquistada. Se o animal é um ser em fuga ou está sempre à espreita, esses dois movimentos imediatos ativam um esquecimento do homem categórico para modulá-lo com o corpo animal. Essa é uma manifestação de um antropomorfismo crítico, que não submete o objeto artístico ao discurso, mas coordena-os, *parte extra partes*, quanto ao limite do saber frente a cada um deles. Assim, *non-sens* e *não-saber* ativam a experiência da morte, a experiência do limite entre homem e animal, mais uma vez sem se restringir ao discurso fisiológico e à polaridade fraca que os separa e sem enfatizar suas diferenças.

A animalidade começa a fazer sentido quando a conectamos com o *non-sens* e com o *não-saber*. Além de gerar todo um dispositivo do *não-saber*, Georges Bataille é um dos escritores que mais o dispôs ao longo das páginas de sua obra literária. Em um artigo de 1953 intitulado *Le non-savoir*, Bataille rearticula as tonalidades nietzschianas da potência para tornar a morte presente de tal modo que tudo aquilo que está na ordem do projeto retoma uma etapa inicial ou, mais precisamente, imemorial, de um estado de atenção contínuo e de uma fuga: “viver afim de poder morrer, sofrer de gozar, gozar sofrendo, falar para nada dizer. O *não* é um meio termo de um conhecimento que tem por fim – ou por negação do seu fim – a paixão de não saber.”<sup>105</sup>

Como um artista que aciona as animalidades no espaço plástico e literário, Nuno Ramos participa dessa paixão de não saber, dispondo de vozes que tateiam e investigam a matéria, evitando que as formas discursivas se apropriem do objeto com o próprio discurso. O efeito tampouco é contrário, embora o discurso deslize sobre os objetos, estando ele em processo, pois para Nuno Ramos a linguagem tem um efeito plástico. A matéria, seja ela madeira ou fumaça, está no nível da sugestão, já que o pensamento analógico existe para que exista uma troca entre distintos procedimentos de criação. Nesse caso, o próprio título “Cotovia”, de *O mau vidraceiro*, faz com que a matéria em questão mantenha a forma animal

---

<sup>105</sup> BATAILLE, Georges. *Le non-savoir. Œuvres complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988. p. 278. “Vivre afin de pouvoir mourir, souffrir de jouir, jouir de souffrir, parler pour ne plus rien dire. Le non est le moyen terme d’une connaissance qui a pour fin - ou pour négation de sa fin - la passion de ne pas savoir.”



limítrofe, enfim, em sua associação aos seus estados de transformação, fazendo com que “a paixão de não saber” torne-se uma prática do *não-saber*:

Vê, agora, a total superioridade da cadeira, que medias pela necessidade dos teus glúteos. Vê a completa indiferença do que te cerca. Arregala os olhos, grita alto; a matéria te inclui numa conta dela, de que não suspeitas. Escuta, do ponto de vista da decomposição, a maçã mordida te mordendo; a voz inimaginável do cadarço, do piso de cortiça, de cada taco, ouve a laje maciça, a fala rajada do veludo, o cinturão de vozes te abraçando, ouve e desconfia. Teu reinado de projetos aqui se encerra, teu teatro. Tudo o que te cerca quer, como tu queres. Por que só tu te destacarias como figura frente ao fundo vago e neutro? Não vês que este fundo atravessa e cada conquista tua mal arranha a confraria das texturas, de tudo o que não vive propriamente, mas pesa, pesa sempre? Um dia pesarás de volta. Um dia terás de voltar. Volta agora, e de vez, escuta. Melhor voltar por conta própria. O guarda-chuva já feito de chuva, de agruras, de urubus, de sinos rangendo, de altas risadas. Repara como tudo te dispensa. Como amas doidamente, e estendes a mão, depois levantas os braços para trás buscando as asas, como aceitas morrer e te pões de acordo com a dor e furas teus olhos em busca de conhecimento (ou porque já conheceste demais), mas não te pedem nada. Ninguém quer nada, e a mesa continua em equilíbrio, imóvel sobre quatro patas. E se for derrubada será madeira de novo, e se for queimada será fumaça de novo, e se for fumaça, dissipada pelo ar, será o quê – imagem, nuvem, cotovia? Não sabes nada.<sup>106</sup>

Os animais são formas legíveis do não-saber, existindo paradoxalmente entre o livro da natureza e as formas discursivas instituídas pela linguagem, imagens, aliás, produzidas *com* eles. A animalidade não seria um modo no qual a escrita é posta em cena para falar dos animais, mas uma das vias de acesso aos fantasmas de cada animal que participa a cena da escrita. Um animal completamente outro existe em potência na frase e no ritmo dos versos, ele escapa do verdadeiro animal ao participar da composição do livro da natureza. Essa não é a primeira tentativa de Nuno Ramos de participar de tal registro, que marca um estado de pré-linguagem, no qual “a natureza seria uma gramática viva”, enfim, “um dicionário de musgo e limo”,<sup>107</sup> como lemos em “Manchas na pele, linguagem”. A matéria plástica por ele narrada tem esse objetivo, desde *Cujo*, quando ele toca os limites da tautologia para dizer algo específico: “sobre uma estrela: a única estrela, sobre os gregos este grego, sobre os sapos este sapo”.<sup>108</sup> Isso para dizer que “sobre os símbolos: nenhum símbolo, sobre a memória: nenhuma, nenhuma”.<sup>109</sup>

<sup>106</sup> RAMOS, *O mau vidraceiro*, p. 69-70.

<sup>107</sup> RAMOS, *Ó*, p. 20.

<sup>108</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 33.

<sup>109</sup> RAMOS, *Cujo*, p. 35.

Ao entrarmos no não-saber, e fazemos isso a partir de Georges Bataille, mas também pela via que Nuno Ramos nos oferece ao escrever sobre Goeldi,<sup>110</sup> apagamos as figuras no quadro negro, assumimos a escuridão que surge, mesmo que não se trate de um esvaziamento da vida pela escuridão, isto é, o apagamento do significado que está em Hegel quando *à noite todas as vacas são negras*.<sup>111</sup> Do contraste e, ao mesmo tempo, no limite entre o não-saber e o saber absoluto, não é o significante que está em questão, mas o insignificante. Por isso não existe um “esvaziamento” dos sentidos na noite do *não-saber* batailliano, mas uma proliferação de insignificantes, pequenos animais, poeira, estados de transformação da matéria, enfim, das plasticidades da animalidade. Em ambas as situações, os animais são traços insignificantes a serem lidos com “a paixão de não saber”, o que marca uma contraposição literária ao sistema filosófico, no caso o hegeliano, em que um saber efetivo teria tido como base o “*amor do saber*.”<sup>112</sup> A presença do animal instaura um saber impossível, um efeito que enfatiza a parte maldita do homem negada pelo *saber*. Mas o saber, além de ser capaz de negar a animalidade, pode negar a própria vida, como ressalta Michel Boccara. Em *La part animale de l’homme*, Boccara ressalta as tonalidades nietzschianas do pensamento de Georges Bataille, que enquadra o pensamento de Sigmund Freud com Friedrich Nietzsche, articulando-o com o Hegel revisto por Kojève. Essa iniciativa desmesurada faz do *não-saber* batailliano um ponto de encontro dos seus *furos* na sociologia e na antropologia “sábria” no momento em que o pensamento estruturalista ganhava um novo

<sup>110</sup> Precisamente na passagem em que ele melhor exprime uma tonalidade no não-saber batailliano frente à ideia de catástrofe em Goeldi: “Se a catástrofe em Goeldi é bela é por originar esta desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social” (RAMOS, *Ensaio Geral*, p. 187).

<sup>111</sup> Trata-se de uma formulação de Georges Bataille a qual reproduzimos aqui: Entrando no não-saber, eu sei que apago as figuras no quadro negro. Mas a escuridão que cai desse modo não é aquela do esvaziamento, nem mesmo é aquela onde “a noite todas as vacas são negras” (BATAILLE, *Œuvres complètes XII*, p. 287). “En entrant dans le non-savoir, je sais que j’efface les figures au tableau noir. Mais l’obscurité qui tombe ainsi n’est pas celle de l’anéantissement, ce n’est même pas la ‘nuit où toutes les vaches sont noires’”. Bataille retoma o monumental prefácio da *Fenomenologia do Espírito*, mais precisamente na crítica que Hegel faz do “Absoluto” de Schelling. A passagem de Hegel em questão merece ser citada: “Considerar um *ser-aí* qualquer imerso no *absoluto* não consiste aqui nada mais que dizer dele, certamente, que falou-se agora como de algo, todavia, no absoluto, onde o  $A = A$ , não existe nada disso, mas que tudo não faz mais que um. Opor esse saber um, que, no absoluto, tudo é parecido, ao conhecimento diferenciador e concluído, ou que busca e requer um fechamento ou ainda seu absoluto para a noite a qual, como existe o costume de dizer, todas as vacas são negras, é a inicência do vazio do conhecimento” (HEGEL, G. W. F. *Phénoménologie de l’esprit*. Texto apresentado, traduzido e com notas de Bernard Bourgeois. Paris: Vrin, 2006. p. 67-68). “Considérer un être-là quelconque comme il est dans l’*absolu* ne consiste ici en rien d’autre qu’à dire de lui que, certes, on en a parlé maintenant comme d’un quelque chose, toutefois que, dans l’*absolu*, dans le  $A = A$ , il n’y a vraiment rien de tel, mais que tout n’y fait qu’un. Opposer ce savoir un, que, dans l’*absolu*, tout est pareil, à la connaissance différenciente et accomplie, ou qui recherche et requiert un accomplissement, ou encore son absolu pour la nuit dans laquelle, comme l’on a coutume de dire, toutes les vaches sont noires, c’est là la naïveté du vide de connaissance.” Agradecemos à historiadora da arte Magali Le Mens pela sugestão dessa edição da *Fenomenologia do Espírito*. Para a questão da noite em Hegel, ver: LEYENBERGER, Georges. Pensée, parole et nuit(s), *Le Portique*, n. 9, 2002. Disponível em: <http://leportique.revues.org/index173.html>, último acesso em 16 out. 2013.

<sup>112</sup> HEGEL, *Phénoménologie de l’esprit*, p. 60.

fluxo.<sup>113</sup> “O conhecimento é um trabalho de morte e não há outra maneira de pará-lo: o riso que o quebra e o fragmenta”, escreve Boccara com os ecos de Hegel e de Bataille, eco preciso da epígrafe de Hegel que Bataille utiliza em *Madame Edwarda*.<sup>114</sup> O animal, seja na sua mais intensa aparição na linguagem ou na sua insignificante passagem, pode ser considerado como uma insólita introdução ao riso.

A formulação do riso do animal<sup>115</sup> desperta mesmo sendo impossível, tal como a própria literatura o é; interrompe o saber, o conhecimento, enfim, o trabalho de morte nas migrações de suas formas. Essa insólita introdução possui uma rede semântica e mântica, que é o que nos chama a atenção para o insignificante, outro modo de dizer uma atenção voltada para o detalhe. Uma vez descoberto, o insignificante é reintroduzido em uma economia dos signos, dos sinais, dos sintomas e das escritas, atingindo a potência do significante. O ponto de partida para essa leitura nos é dado pela questão da legibilidade (*Lesbarkeit*), claramente a partir de Walter Benjamin, em ensaio da revista *Trivium* assinado por Emmanuel Alloa e Muriel Pic.<sup>116</sup> O percurso do artigo em questão leva em conta os leitores que se situam fora do campo semântico de um texto, entre os quais estão os caçadores que leem os dejetos de animais nas florestas, os astrônomos babilônicos que faziam leituras dos mapas celestes,<sup>117</sup> os pescadores que leem as correntes marítimas, enfim, tudo aquilo que ainda nos é dado a ler sob a forma de partitura, de jogos, de pinturas, de gestos, de marcas sobre a terra, de sonhos ou, ainda, das próprias emoções.

As lágrimas e os risos são manifestações a serem lidas como uma prática de não-saber. Em uma conferência datada 9 de fevereiro de 1953, “Non-savoir, rire et larmes”,

<sup>113</sup> BOCCARA, Michel. *La part animale de l'homme*. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme. Paris: Anthropos/Economica, 2002. p. 98. “Cependant, il faudra attendre le reflux de la pensée structuraliste, pour que l'œuvre de Bataille ‘pénètre’ la sociologie et l'anthropologie ‘savante’”.

<sup>114</sup> Epígrafe, aliás, que mesmo já tendo sido citada em nosso trabalho, merece ser retomada: “A morte é o que há de mais terrível e manter o trabalho da morte é o que pede a maior força”. Hegel, citado por Bataille, figurando como epígrafe em *Madame Edwarda* (BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1992. p. 11). “La mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force”.

<sup>115</sup> No Brasil, o poeta Max Martins possui um poema intitulado “O animal sorri”: “O animal sorri. Seus dentes/ são rochas/ e ruínas/ por onde a noite/ sem memória desce/ sua demência.//Teu corpo (ainda leve)/ – indelével sombra/ sobra/ duma remota juventude/ está de volta./ Ninguém te segue, e caga/ a ave fere a tarde/ te anuncia/ às febres deste dia./ Rios se desesperam/ pedras agonizam/ se torturam/ se procuram.// (Virás à jaula/ deste animal remanescente/ do fogo e do Dilúvio?! Atraiçoado/ oco/ ex-/ posto em praça pública/ para os olhos/ das crianças, dos fotógrafos?! EU-COBERTO-DE-PELOS: virás me ver/ atrás das grades?” (MARTINS, Max. O animal sorri. *Polichinelo*, Belém, n. 14, p. 13).

<sup>116</sup> ALLOA, Emmanuel; PIC, Muriel. Lisibilité/Lesbarkeit, *Trivium*, n. 10, 2012, disponível em: <http://trivium.revues.org/4230>, último acesso em 14 out. 2013.

<sup>117</sup> Uma fonte para a passagem da semântica para a mântica – no ensaio de Muriel Pic e Emmanuel Alloa –, isto é, para a adivinhação, é o texto de Jean Bottéro: Symptômes, signes, écritures en Mésopotamie ancienne, no livro organizado por Jean-Pierre Vernant (VERNANT, Jean-Pierre (dir.). *Divination et rationalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. p. 70-193).

Georges Bataille afirma que “o conhecimento pede certa estabilidade das coisas conhecidas”.<sup>118</sup> Existe uma coerência que é própria a Bataille, que é uma ligação entre a “animalidade” e o “não-saber”. A animalidade se inscreve como uma paixão, uma afecção que se envolve com o que é inesperado. Se Bataille observa uma tautologia como parte inerente a uma lógica interna do conhecimento, como só o que é conhecível pode ser conhecido, a animalidade se insere nos limites do humano finalmente pela questão do *não-saber*, sendo ela uma dobra, uma flexão na linguagem da qual o corpo faz parte. O conhecimento necessita dessa tautologia para se autolegitimar e organizar seus objetos, subordinando-os uns aos outros em vários níveis discursivos. Assim, o que Georges Bataille absorve em seu próprio discurso, embebido no erotismo, na morte, na animalidade, no baixo materialismo, são reações nas quais o riso e as lágrimas desempenham um papel descontínuo com a linguagem discursiva.

Ao mesmo tempo, a lágrima se configura como a reação mais elementar da emoção, ela é um detalhe da história que afirma a sua descontinuidade. A emoção é uma interrupção no discursivo e, para Bataille, tanto o riso quanto a lágrima perdem o seu caráter metafórico, cedendo lugar ao que é mais violento. Isso não quer dizer que Georges Bataille tenha esgotado a metáfora;<sup>119</sup> afinal, ao enfatizar o corpo, ele fricciona o sistema fisiológico às frases, o prazer à crueldade e o riso às lágrimas. Essa interrupção está ligada, segundo Bataille, à uma invasão do desconhecido:

Existe uma ambiguidade profunda nas lágrimas. Todo mundo sabe que é agradável chorar, que nas lágrimas encontra-se um tipo de consolação que, mesmo que com frequência não se queira aceitar, nos ultrapassa. Existe algo inebriante no riso. Acredito que não será difícil mostrar que as lágrimas podem ser consideradas ligadas, do mesmo modo que o riso, à invasão do desconhecido, à supressão de uma parte desse mundo que consideramos como mundo conhecido em todas as partes consideradas no seu conjunto.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1991. p. 214. “La connaissance demande une certaine stabilité des choses connues”.

<sup>119</sup> Um ponto preciso sobre esse aspecto é o ensaio que Roland Barthes dedica à *L’histoire de l’œil*, intitulado justamente “La métaphore de l’œil”. Nesse ensaio, Barthes opõe as duas operações linguísticas, a metáfora e a metonímia, em relação ao ovo e ao olho, além da homofonia entre *œuf* e *œil*. BARTHES, Roland. La métaphore de l’œil. In: *Critique* 195-196. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963. p. 770-777.

<sup>120</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VIII*, p. 227. “Dans les larmes, il y a une ambiguïté profonde. Tout le monde sait qu’il est agréable de pleurer, que l’on trouve dans les larmes une sorte de consolation que souvent même l’on ne voudrait pas accepter, mais qui vous dépasse. Il y a quelque chose de grisant dans les larmes, comme il y a quelque chose de grisant dans le rire. Je crois qu’il ne me sera pas difficile de montrer que les larmes peuvent être considérées comme liées, de même que le rire, à l’invasion de l’inconnu, à la suppression d’une partie de ce monde que nous considérons comme monde connu dans toutes les parties qu’on considère dans leur ensemble.”

Essa fricção possui uma forte conexão com o mundo das imagens. Ao nos voltarmos para o título do último livro de Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, observamos na iconografia elegida por ele um conjunto de imagens de interrupção, figuras do não-saber, na sua mais estranha anatomia, como a boneca de Hans Bellmer (cujas fotos foram publicadas pela primeira vez em 1934, na revista *Minotaure*); *A manhã poética*, de 1944, de Félix Labisse; *O anjo da anatomia*, de 1950, de Léonor Fini; o *Louvadeus*, de 1955, de André Masson, os desenhos de Pierre Klossowski, mais precisamente *Diane e Acteão*; além das imagens de sacrifício vodu, documentadas pelo etnógrafo francês Alfred Métraux e das imagens já mencionadas do suplício chinês. Essa iconografia do não-saber reordena as descontinuidades, criando um novo efeito de continuidade a partir das lágrimas. As lágrimas são marcas da desaparecimento e da destruição do universo conhecido do qual fazemos parte.<sup>121</sup> Diante da iconografia de Georges Bataille em *Les larmes d'Éros*, a animalidade torna-se um mecanismo reversível para observarmos as imagens montadas em sua disposição. Ela é capaz ainda de abolir o símbolo e a memória, a retórica, o saber e o conhecimento, uma vez que é pelo riso e pelas lágrimas que nós – os animais que olhamos as imagens, os animais em ato de leitura –, subsistimos em fuga e seguimos à espreita na condição específica de artistas, de escritores ou de filósofos, quando se expõe a linguagem ao seu limite. Assim, a inversão proposta por meio dos animais e seus escritores, dos animais e seus artistas, dos animais e seus filósofos seria uma forma de expor o limite dos saberes por uma “paixão pelo não saber”. Essa é a reversibilidade da animalidade como uma prática de leitura para ler, todavia, aquilo que não está escrito. “A paixão de não saber” é um modo de ser tocado e afetado pelas aparências não-endereçadas dos animais, as quais permitem leituras que são apreendidas das mais distintas formas pelo objeto artístico e literário. A animalidade, enfim, opera em um círculo vicioso, no qual o homem não permanece mais em seu centro, e a linguagem não está impermeável, embora seja ele quem organize, agence e disponibilize suas formas de legibilidade. Sem dúvida, para alcançar essas formas de legibilidade é necessário afirmar que Georges Bataille e Nuno Ramos apresentam distintas contribuições, com linhas de força completamente díspares, que nos permitem uma abordagem da pele sob o signo da animalidade. Ler a pele sob o signo da animalidade, em todo o *não-saber* que ela incita, implica em observar os laços perdidos que marcam a própria *cissiparidade*<sup>122</sup> entre homens e

<sup>121</sup> BATAILLE, *Œuvres complètes VIII*, p. 227.

<sup>122</sup> Palavra escolhida tomando *La Scissiparité*, de Georges Bataille, do qual nos valem das últimas notas tomadas em folhas isoladas e compiladas na edição da Pléiade, onde ele evoca no pensamento a ausência de pensamento e na memória o esquecimento: “não, minha sabedoria não abre essa posse decisiva da verdade: a posse teria sido impossível se ela não tivesse tido a sede de desapropriação do saber” (BATAILLE, Georges.

animais. A animalidade ainda nos serve como um exercício de olhar para o desconhecido. Em uma relação com as imagens, essa forma de observar torna-se importante porque as imagens evocam uma “possessão impossível” e uma “deposição do saber” ao mesmo tempo que se dispõem como conhecimento (*co-naissance*).<sup>123</sup> Georges Bataille possui uma observação comum e simples: observar os outros na sua misteriosa aparição, isto é, o que poderíamos dizer, nas suas aparências não-endereçadas. Nessa ausência de sentido, ele anota que

Para tornar o sentido do romance perceptível, é preciso ir para a janela para observar os desconhecidos. Partindo de uma grande indiferença por todos aqueles que não conhecemos, isso seria um protesto mais completo contra o rosto assumido pelo homem quando ele é uma espécie de passante anônimo. O desconhecido é desprezível e no personagem do romance está subentendido o contrário, que só para ele o mundo é desconhecido. Ele é sagrado desde que eu retire a máscara profana que o dissimula.<sup>124</sup>

A janela é uma abertura arquitetônica para outro espaço. Ela exige uma observação que consiste em um enquadramento e em uma distância. A proposição prosaica de Georges Bataille redefine os desconhecidos, os eternos passantes cujos rostos se perdem na própria massa do movimento humano. Podemos nos perguntar qual o contorno e qual a singularidade dos homens que perdem o rosto e se entregam a cumprir um determinado percurso de modo impessoal. A partir desse movimento, a janela, que impõe um modo de se relacionar com o mundo, é capaz de afirmar o contrário para o romance: por essa mesma janela (romance) o mundo pode lhe ser desconhecido. Se Bataille se dispunha a observar pela janela os desconhecidos com indiferença, Gilles Deleuze os escutava: “O que ouço da minha janela é espantoso. É espantoso o que as pessoas falam com seus bichos.”<sup>125</sup> Deleuze também busca sair do animal familiar, incluindo a própria fixação psicanalítica que, segundo ele, absorveria os animais familiares ou familiares na imagem do pai, da mãe ou do filho. A

---

*Romans et récits*. Paris: Gallimard, 2004. p. 612). “Non, ma sagesse n’ouvre pas cette possession décisive de la vérité: la possession eût été impossible si elle n’avait été la soif de dépossession de la sagesse.”

<sup>123</sup> O não-saber batailliano poderia ser evocado em uma das grandes forças da imagem, como escreveu Georges Didi-Huberman: “uma das grandes forças da imagem é de fazer, ao mesmo tempo, *sentoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)” (ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006. p. 31). “L’une des grandes forces de l’image est de faire en même temps *symptôme* (interruption dans le savoir) et *connaissance* (interruption dans le chaos).”

<sup>124</sup> BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes XII*. Paris: 1988, p. 281. “Pour apercevoir le sens du roman, il faut se mettre à la fenêtre et regarder passer des inconnus. Partant de l’indifférence profonde pour tous ceux que nous ne connaissons pas, c’est la protestation la plus entière contre le visage assumé par l’homme en l’espèce du passant anonyme. L’inconnu est négligeable et dans le personnage de roman est sous-entendue l’affirmation contraire, qu’à lui seul cet inconnu est le monde. Qu’il est sacré, dès que je lève le masque profane qui e dissimule.”

<sup>125</sup> DELEUZE e PARNET, “A” de animal, p. 16.

animalidade escapa dos animais familiares e familiares pela relação animal-escrita, animal-forma, cada vez mais complexa sob as mais distintas produções artísticas. Esse é um deslizamento filosófico para a literatura que implica diretamente a tarefa de pensar os limites da própria teoria literária e da coordenação e montagem dos seus objetos. Uma forma, inclusive, de *ler o que não está escrito*, como nos ensinou Walter Benjamin, passando pelo livro da natureza e por toda uma leitura da superfície, a partir da proposição de Paul Valéry, em *L'idée fixe*, de que a pele é o que há de mais profundo. É notável que Muriel Pic e Emmanuel Alloa, de distintas áreas do conhecimento – da Literatura e das Artes Visuais –, abordem a passagem do mundo natural a uma leitura *superficial* passando por Francis Bacon, Descartes e Leibniz até chegar à referência das quatro letras de base que marcam a sequência do genoma humano, A, T, G, C, isto é, Adenina, Timina, Guanina e Citosina: “O que essa sequência genética divide ainda e apesar de todas as diferenças com a ideia do mundo como livro em Kepler ou Galileu é a concepção de um código invisível, sob a superfície aparente ou fenotípica que ela determina.”<sup>126</sup>

Quatro letras retiradas do alfabeto ocidental, o mesmo que também é mobilizado para movimentar as formas animais, toda uma *Tiergestalt* e, entre as formas animais e aquilo que é devidamente *informe*, encontramos todo um conjunto de outras superfícies às quais chamamos imagens. Uma *Bilderschatz* que seria uma superfície das superfícies, uma pele para todas as peles. Assim, oscilando pelo viés da espécie, cada corpo que exhibe parte de sua pele exhibe sua pele inteira. Ele participa dessa emissão dos “signos cegos” da animalidade, compondo uma “aparência não-endereçada”. Esses “signos cegos” da animalidade dispõem de uma plasticidade, dialogando vivamente com outras peles, tecidos, textos, enfim, texturas que compõem peles virtuais, peles coletivas, peles fônicas, peles em potência, peles para todas as coisas.

---

<sup>126</sup> ALLOA e PIC, *Lisibilité/Lesbarkeit*, p. 3. “A, T, G, C (adénine, thymine, guanine, cytosine). Ce que ce séquençage génétique partage encore et malgré toutes les différences avec l’idée du monde comme livre chez Kepler ou Galilée, c’est la conception d’un code se tenant, invisible, sous la surface apparaissant ou phénotypique qu’elle détermine.”

## 12. FECHAR O CÍRCULO: RETORNOS

*Existe um lago que um dia se negou a escoar, e formou um dique onde até então escoava: desde esse instante ele sobe cada vez mais. Talvez justamente essa renúncia nos empreste a força com que a renúncia mesma seja suportada; talvez o homem suba cada vez mais, já não tendo um deus no qual desaguar.*

Friedrich Nietzsche, *A gaia ciência*, Livro IV, 285.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 193.



Diante do *animal*, o jogo de um eterno retorno é encenado como o homem encena a si mesmo enquanto tenta fixar seu estado animal em um tempo passado. Nessa encenação, ele subsiste como metáfora vazia na cena do humanismo, acumulando propriedades que asseguram uma singularidade diante da espécie. Ancoradas nessa verdade, as propriedades se convertem em próprios, expondo os traços da singularidade que contribuem para demarcar um sujeito. Se esses próprios formam um dique ao modo de uma renúncia da imagem animal, mesmo sob o mínimo reflexo, é nessa renúncia que a animalidade adquire força. Para nos movimentarmos dentro dessa imagem nietzschiana, o homem na dinâmica forma-informe se encerraria em um projeto delimitado, feito um dique, uma fortaleza. Relendo essa passagem, entendemos a animalidade como uma relação que o homem precisou ter consigo mesmo após a quebra de vínculos com o mundo divino. Nessa relação existe a possibilidade de o homem desaguar nos animais e de os animais desaguar no homem, nas suas texturas, nos seus desvios e nos seus fantasmas. Essa relação faz da animalidade uma forma de alteração do olhar sobre a humanidade, definida pela dinâmica entre o que lhe é exterior ao corpo e o que lhe falta.

Lendo a animalidade como relação de sentidos, incluindo o que é *non-sens* e a própria falta de sentidos (*absens*), um discurso que encerra o homem em próprios e propriedades é desregrado. Esse é o sentido da presença animal. A literatura, por esse viés, fornece-nos elementos para pensar homens que escoam por ficções, que deslizam ao incognoscível do *animal* inventando mentiras poéticas ou falsos estudos, ligados não apenas pela chave do inconsciente e do primato biológico, mas pela força das imagens que trabalham entre si no próprio corpo, nas superfícies das peles, formando textos ficcionais, poéticos e críticos capazes de nos fazer baixar o olhar em direção à matéria, mantendo, assim, o olhar cabisbaixo voltado para a animalidade. Assim, esse estudo incorpora o movimento de olhar para baixo. É baixando os olhos que chegamos às formas plásticas de Nuno Ramos que, por sua vez, nos relembram a estreita ligação com seu trabalho literário. Mesmo em distintos domínios, um corpo os monta e os coordena. Um corpo que assimila imagens das mais distintas épocas e que autoriza essas imagens a trabalhem entre si; por isso, pelo viés da animalidade, um autor também é um abandono, escorre com as imagens. Com ele, somos conduzidos por distintos eixos que aqui se comunicam, a aparência, a anatomia, o abatedouro e a própria animalidade, contribuindo para uma discussão com suas forças ativas e reativas, como Gilles Deleuze nos ajudou a compreender a partir da sua leitura de Nietzsche,<sup>2</sup> que fez

---

<sup>2</sup> Livro que dialoga fortemente com a recepção de Nietzsche na França, digamos, pelas tonalidades sadeanas de Pierre Klossowski, e livro que estranhamente foi publicado no ano da morte de Georges Bataille, em 1962.

dos elementos reativos uma força plástica que, nesta pesquisa, conecta-se com o que Adolf Portmann pensou em relação à forma animal.

A animalidade inicialmente estabelece uma relação com a forma animal, sob o signo de uma misteriosa aparência apreendida. O zoólogo suíço observa a abertura de um mundo desconhecido nos detalhes da forma de cada animal. As manchas, os ocelos, a disposição dos pelos, das escamas, enfim, as múltiplas estruturas da pele reiteram um elogio do dispêndio e um modo no qual os viventes saem de ciclos de uma economia restrita. A forma animal, nesse sentido, demanda uma contraforma, uma potência ou uma força ativa com a qual ela se relaciona. Por isso a presença de Georges Bataille é necessária. Ela nos ajuda a produzir uma leitura reticular das texturas da animalidade que, mesmo sendo elementar, deve ser especificada neste estudo: a forma *animal* não está separada de um conteúdo *humano*, pois é aproximando-nos das formas que chegamos às suas texturas, constatando suas malhas e expondo suas tonalidades, o que nos faz concluir temporariamente que existe uma inseparabilidade entre ambos, a qual se define pela relação. Por isso chegamos, enfim, à pele como uma textura da animalidade.

As inquietações que nos levaram a empreender essa pesquisa possuem pontos precisos e circunscritos na célebre formulação de que nada é mais profundo que a pele. Ela está num livro não tão conhecido de Paul Valéry, *L'idée fixe*, e foi apropriada de modo justo por Gilles Deleuze, em *La logique du sens*. Ao lado desse aspecto, a própria frase de Nuno Ramos, “inventar uma pele para tudo”, é rearticulada frente ao universo sensível da pele, como também escreve depois Emanuele Coccia, em *La vie sensible*. O pensador italiano também diz que é preciso fazer uma pele para todas as coisas. Do livro de Coccia retornamos à noção de aparência em Adolf Portmann. Por esse viés, lendo as formas animais e precisamente a animalidade, não dividimos forma (animal) e conteúdo (humano) porque a animalidade, nesse caso, não se configura como uma essência do homem. Ela existe pelo viés da metamorfose, em uma forma que se abre e se fecha no informe. Ambas coexistem como texturas, como peles. Por isso, a presença dos textos de Georges Bataille sobre a animalidade é cada vez mais profícua. Bataille cria, dentro do espaço do pensamento, a impossibilidade de encenar o filósofo como produtor de sistemas (como podemos ler na sua relação com Hegel) e até mesmo de conceitos (talvez aí resida sua vontade de ser Nietzsche e o modo como ele se volta para o riso, para as lágrimas e para o não-saber). Aqui Bataille ocupa o interstício de quem está aquém do filósofo e além do autor, constituindo-se como um lugar de proliferações do mundo heterogêneo que, dito de outro modo, vincula-se aos excessos que arriscam o

espaço do saber com a experiência, que é a própria autoridade, ou sua autoridade mesma como não-saber.

Na pasta que contém os originais datilografados e os manuscritos de *Sur Nietzsche*, escrito nos limites da Segunda Guerra, em 1944, encontram-se notas ao longo de 32 páginas, as quais Bataille havia feito a partir de *A desconstrução da razão*, de Georg Lukács. Na primeira nota, ele escreve que o homem une duas ilusões a partir do seu conforto metafísico: uma liberdade total ligada a uma anatomia pessoal.<sup>3</sup> Nesse sentido, o último livro realizado por Bataille, *Les larmes d'Éros*, foi lido aqui como um mergulho textual e iconográfico nas profundezas da anatomia humana. Isso faz com que esta tese testemunhe uma estranha ligação ou acaso. No mesmo ano que Bataille publicou *Les larmes d'Éros*, 1961, Adolf Portmann publicou *La forme animale (Die Tiergestalt)*. Entre ambos, a animalidade movimenta-se pela anatomia e pela sedução das formas vivas, as mais pungentes, como a primeira, e as mais enigmáticas, como a segunda. A animalidade participa do dispêndio que circula na tensão entre tais anatomias, o qual se propaga na matéria, pelas mais inomináveis metamorfoses que, no plano da linguagem, convencionou-se chamar de espaço da morte. A animalidade nos leva a explorar as mais distintas texturas, nas quais o homem pode ser pensado pelo animal e o animal pelo homem. Nesse sentido, mesmo na distância formal que existe entre os enfoques de Bataille e de Portmann, chegamos a um outro aspecto que reforçou nossa investigação pelas texturas da animalidade. Ele reside na pergunta feita por Dominique Lestel em *L'animalité*: “por que essa reticência em *conceber o humano na textura da animalidade?*”<sup>4</sup>

Nessa mesma reticência, ou nesse mesmo dique, encontramos formas de texturas da animalidade que participam da cena do vivente na literatura e nas artes plásticas. Encontramos em ambas as formas de sair da hegemonia do olhar antropocêntrico, pois é ainda baixando os olhos que nos deparamos com as diversas imagens que perturbam a estabilidade da figura humana, e que se fazem presentes em obras literárias (narrativas, poemas) e em obras de arte (pinturas, instalações, performances), em uma lista que compreende materiais que desestabilizam o corpo e seus prolongamentos da forma humana, como a arquitetura e as próprias formas artísticas. Essa lista compreende a lama e a terra, o dedão de um pé humano, o tronco apodrecido de uma árvore, um cachorro morto, uma carniça, peles e pedaços de animais abatidos, vermes, catarros, sangue, escarros, piche, breu, feltro, vaselina. Por esse aspecto observamos a animalidade precipitar-se em plasticidade, saindo da dualidade

<sup>3</sup> BATAILLE, Georges. *Boîte 11, chemise 11 B cj*. Paris: Manuscrits de la Bibliothèque Nacional de France.

<sup>4</sup> LESTEL, Dominique. *L'animalité*. Essai sur le statut de l'humain. Paris: L'Herne, 2007. p. 99.

humanidade/animalidade e participando da superfície das formas indistintas, inserindo a forma no informe, neutralizando o sujeito e objeto no abjeto. Tal concepção de animalidade exige, enfim, movimentos circulares, retornos, inclusive do olhar. A reatividade de um olhar para baixo mantém a plasticidade da animalidade, fazendo com que essa matéria plástica encontre situações verbais para sujar a linguagem, animalizá-la pelos limites do humano, criando um movimento de tessitura da pele ao texto e do texto à pele: nas próprias texturas participamos da nossa frágil e leve anatomia, inventando formas *comuns* para escoar, fazendo com que os homens, e não apenas os animais aos quais se referiu Bataille, estejam como a água na água, escoando por novas mentiras poéticas da animalidade.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

ALLOA, Emmanuel; PIC, Muriel. Lisibilité/Lesbarkeit, *Trivium*, n. 10, 2012, disponível em: <http://trivium.revues.org/4230>, último acesso em 14 out. 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. Claro enigma. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

ANTELO, Raúl. Espacios de especies. *Hemispheric Institute*. Disponível em: [hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/antelo](http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/antelo), último acesso em 22 fev. 2013.

ANZIEU, Didier. *L'épiderme nomade et la peau psychique*. Paris: Apsygée, 1990.

ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*. Paris: Dunod, 1995.

ARÊAS, Vilma. “Metamorfoses”. In: *Rodapé*. Nº 3. São Paulo: Nankin, 2004. p. 145-155.

ARENDDT, Hannah. *La crise de la Culture*. Paris: Folio Essais, 1989.

ARENDDT, Hannah. *La vie de l'esprit*. Paris: Puf, 2005.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (Org.) *A multiplicidade das linguagens híbridadas na ficção de Nuno Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência, 2012.

BAILLY, Jean-Christophe. *Le parti pris des animaux*. Paris: Christian Bourgois, 2013.

BARATAY, Éric; HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth. *ZOOS – Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIème – XXème siècle)*. Paris: La découverte, 1998.

BARBARAS, Renaud. *Introduction à une phenomenologie de la vie*. Paris: Folio, 2008.

BARON, Jacques. Crustacés. *Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1998.

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

BARTHES, Roland. La métaphore de l'œil. *Critique* 195-196. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963. p. 770-777.

BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977. Paris: Seuil, 2002.

BASSANESE, Monica. *Heidegger e Von Uexküll – Filosofia e biologia a confronto*. Trento: Associazione Trentina di Scienze Umane, 2004.

BATAILLE, Georges. Les écarts de la nature. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 228-230.

BATAILLE, Georges. L'esprit moderne et le jeu des transpositions. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987. p. 271-274.

BATAILLE, Georges. L'abjection et les formes misérables. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1987. p. 217-221.

BATAILLE, Georges. L'enseignement de la mort. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1977.

BATAILLE, Georges. L'histoire de l'érotisme. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976.

BATAILLE, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice. *Deucalion Cahiers de philosophie* (Études hégéliennes), Nenchâtel, n. 5, p. 21-43, oct. 1955.

BATAILLE, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice. *Œuvres complètes XII*. Gallimard: Paris, 1988.

BATAILLE, Georges. Le gros orteil. *Documents*, n. 6, 1929. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Les Cahiers de Grand Hiva/Bibliothèque du Musée de l'Homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p. 297-302.

BATAILLE, Georges. Le cheval académique. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Les Cahiers de Grand Hiva/Bibliothèque du Musée de l'Homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p. 27-31.

BATAILLE, Georges. La phénoménologie érotique. Notes. *Œuvres Complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1992. p. 524.

BATAILLE, Georges. *Boîte IV*. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu - Manuscrits), p. XI.

BATAILLE, Georges. *Boîte VIII*. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu - Manuscrits).

BATAILLE, Georges. *Boîte XIX f*. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu - Manuscrits), p. 1.

BATAILLE, Georges. Informe. *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1970, p. 217.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

BATAILLE, Georges. *Le petit*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1979.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: LP&M, 1989.

- BATAILLE, Georges. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 1991.
- BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1992.
- BATAILLE, Georges. *L'impossible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Paris: Skira, 1994.
- BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1997.
- BATAILLE, Georges. *L'apprenti sorcier*. Du cercle communiste démocratique à Acéphale. Paris: Éditions de la Différence, 1999.
- BATAILLE, Georges. *Romans et récits*. Paris: Gallimard, 2004.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BATAILLE, Georges. *L'amus solaire*. Paris: Lignes, 2011.
- BATAILLE, Georges. *Le coupable*. Paris: Gallimard, 1944.
- BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1973.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes IV*. Paris: Gallimard, 1971.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1973.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VI*. Paris: Gallimard, 1986.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1992.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1992.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes IX*. Paris: Gallimard, 1979.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XII*. Paris: Gallimard, 1988.
- BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; CAILLOIS, Roger. *Acéphale*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Les Éditions de Lodi, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Arte, técnica, magia, política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BERGER, John. Animais como metáfora. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1332, p. 6-9, 2010.
- BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. 1. Économie, parenté, société. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. La pensée et l'exigence de discontinuité. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1995. p. 1-11.
- BLUMMENBERG, Hans. *Naufração com espectador*. Lisboa: Presença, 2004.
- BOCCARA, Michel. *La part animale de l'homme*. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme. Paris: Anthropos/Economica, 2002.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- BOTTÉRO, Jean. Symptômes, signes, écritures en Mésopotamie ancienne. In: VERNANT, Jean-Pierre (Dir.). *Divination et rationalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. p. 70-193.
- BOUCHET, Alain. *L'esprit des leçons d'anatomie*. Paris: Cheminements, 2008.
- BURGAT, Florence. *L'animal mon prochain*. Paris: O Jacob, 1997.
- BURKE, Keneth. *A Grammar of motives*. New York: Prentice-Hall, 1945.
- BUTTLER, Judith. *Sujets du désir*. Réflexions hégéliennes en France au XX<sup>e</sup> Siècle. Paris: Puf, 2011.
- BUYTENDIJK, Frederik. *Traité de psychologie animale*. Paris: Puf, 1952.
- CACCIARI, Massimo. *L'ange nécessaire*. Paris: Christian Bourgois, 1988.
- CAILLOIS, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1984.
- CAMUS, Michel (Org.) *Acéphale*. Paris: Jean Michel Place, 1995.
- CANGUILHEM, Georges. *La Connaissance de la vie*. Paris: Vrin, 1975.



- CANGUILHEM, Georges. *L'homme de Vésale dans le monde de Copernic*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1991.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho, letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004.
- CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012.
- CHADIEU, Georges. *Boucher – qui es-tu? Où vas-tu?* Paris: J. Peyronnet et Cie, 1966.
- CHARCOT, Jean-Martion; RICHER, Paul. *Les démoniaques dans l'art suivi de "la foi qui guérit"*. Paris: Macula, 1984.
- CLAIR, Jean. *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Paris: Galilée, 2004.
- CLAIR, Jean. *L'an 1895 d'une anatomie impossible*. Paris: L'Échoppe, 2004.
- CLAIR, Jean. *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, Géants et Acéphales*. Paris: Gallimard, 2012.
- COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Paris: Rivages, 2010.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê/ Imprensa Oficial, 2001.
- DELACROIX, Eugène. *Œuvres littéraires I. Études esthétiques*. Paris: Les Éditions G. Crès & C-IE, 1923.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Puf, 1962.
- DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. "A" de animal. *Revista Polichinello*, Belém, n. 14, p. 16-19, ago. 2013. (Literatura Selvagem)
- DEPRAZ, Natalie. Animal. In: CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. 103-105.
- DERRIDA, Jacques. De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans reserve. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. p. 369-407.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Apories. Mourir, s'attendre aux "limites de la vérité"*. Paris: Galilée, 1996.

- DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *La bête et le souverain I*. Paris: Galilée, 2012.
- DESBLANCHE, Lucile. Animal. In: MONTANDON, Alain (Org.). *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*. Paris: Bayard, 2004. p. 1742-1743.
- DESSONS, Gérard. *Rembrandt, l'odeur de la peinture*. Paris: Laurence Temper, 2006.
- DEWITTE, Jacques. L'interanimalité comme incorporité et intervisibilité: Merleau-Ponty lecteur de Portmann. In: GAYON, Jean; MOREAU, Pierre-François. *Corps et individuation*. Annales Doctorales, n. 1. Bourgogne, Fontenay Saint-Cloud: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Racionalité, Institut Universitaire de France, 1998. p. 89-119.
- DEWITTE, Jacques. Animalité et humanité: une comparaison fondamentale. In: BERTHOUD, G.; BUSINO, G. (Org.). *Revue européenne des sciences sociales. Animalité et humanité – Autour d'Adolf Portmann*. Genève: Droz, 1999. Tome XXXVII, n. 115.
- DEWITTE, Jacques. *La manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*. Paris: Éditions de la Découverte, 2010.
- DIDEROT, Denis. *Pensées détachées sur la peinture*. Paris: Hermann, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; SEMAIN, Didier. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire – Warburg avec Nietzsche. In: MALABOU, Catherine (Org.). *Plasticité*. Paris: Léo Scheer, 2000. p. 58-69.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó Co., 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Reina Sofia, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La blessure à entendre. *Po&sie* n. 135. Paris: Belin, 2011. p. 97-108.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peoples exposés, peoples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie – Charcot et l'iconographie de la salpêtrière*. Paris: Macula, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DOS ANJOS, Moacir; FARIAS, Agnaldo. *29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal: São Paulo, 2010.

EDON, Georges. *Dictionnaire Français-Latin*. Paris: Eugène Belin, 1973.

ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: AMORIM, Claudia; GREINER, Christine. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 29-63.

ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012.

ÉLUARD, Paul. *Les animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.

ENGELIBERT, Jean-Paul. *La question animale. Entre science, littérature et philosophie*. Rennes, Poitiers: Presses Universitaires de Rennes, Mendès France Pointiers, 2011. p. 167-181.

ERNST, Gilles. Bataille et le dualisme pulsionnel de Freud, ou la grande différence. *Sexe et texte – Autour de Georges Bataille*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007. p. 37-58.

FARGE, Arlette. *Affaires de Sang*. Paris: Imago, 1988.

FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

FÉDIDA, Pierre. Introduction. CHARCOT; RICHER. *Les démoniaques dans l'art suivi de "la foi qui guérit"*. Paris: Macula, 1984.

FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. *Nus sommes – la peau des images*. Paris: Klincksieck, 2006.

FERRI, Laurent; GAUTHIER, Christophe (Org.). *L'Histoire-Bataille. L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*. Paris: École de Chartes, 2006.

FISHER, N. R. E. *Hybris*. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece. Wiltshire: Aris and Phillips, 1992.

FOSTER, Hal. *The return of real*. Art and Theory at the End of the Century. Cambridge/London: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. Présentation. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: France Loisirs, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FOUCAULT, Michel. *La volonté de savoir – Droit de mort et pouvoir sur la vie*. Paris: Folio, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*. Le gouvernement de soi et des autres II. Paris: Seuil/Gallimard, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1992.

FRANCO, Lina. *Georges Bataille*. Le corps fictionnel. Paris: L'Harmattan, 2004.

FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos. *Obras Completas* v. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 52.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). *Obras completas 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Histoire et narration chez Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan, 1994.

GENET, Jean. *Œuvres complètes IV*. Paris: Gallimard, 1989.

GENET, Jean. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1979.

GIL, Fernando. *Mimesis e Negação*. Lisboa: Imprensa Oficial/ Casa da Moeda, 1984.

GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de Matadouros. In: MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. p. 199-220.

GIORGI, Rosa. *Anges et Démons*. Paris: Hazan, 2004.

GOFFI, Jean-Yves. *Qu'est-ce que l'animalité?* Paris: Vrin, 2004.

GRAND LAROUSSE DE LA LANGUE FRANÇAISE. Paris: Larousse, 1989.

GRIAULE, Marcel. Jogos abissínicos. *Documents*. v. 1. Paris: Jean Michel Place, 1991. p. 332-333.

GUILLEVIC, Eugène. *Terraqué*. Paris: Gallimard, 1968.

HARTOG, François; WERNER, Michael. Histoire. In: CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. 554-565.

HEGEL, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit*. Texte, présentation et notes de Bernard Bourgeois. Paris: Vrin, 2006.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de Canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. *Poéticas da percepção*. Questões da fenomenologia na arte brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte moderna, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Cegueira. *Poéticas da percepção*. Questões da fenomenologia na arte brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2007. p. 54-55.

HERKENHOFF, Paulo. Pum e cuspe no Museu. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula (Org.) *Já! Emergências contemporâneas*. Pará: EDUFPA, 2009. p. 201-206.

HOLLIER, Denis. *Collège de Sociologie (1937-1939)*. Paris: Folio Essais, 1995.

HOLLIER, Denis (Org.). *Documents*. Les Cahiers de Grand Hiva/Bibliothèque du Musée de l'Homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. vol. 1 e 2.

HOLLIER, Denis. *La prise de la concorde*. Paris: Gallimard, 1993.

HOLLIER, Denis. *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre). Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

HOLLIER, Denis. Préface. In: BATAILLE, Georges. *Romans et récits*. Paris: Gallimard, 2004.

HOLLIER, Denis. Pour le prestige: Hegel à la lumière de Mauss. *Critique*, n. 788-789, p. 7-21, jan./fév. 2013.

HUBERMONT, Alix. *La Chronique de la revue Documents (1929-1930)*. Paris: Ecole du Louvre, 2010.

HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JENNY, Laurent. Le principe de l'inutile ou l'art chez les insectes. *Critique*, Georges Bataille d'un monde l'autre, n. 788-789, jan./fev. 2013. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013. p. 70-80.

JONAS, Hans. *Le phénomène de la vie: vers une biologie philosophique*. Bruxelles: De Boeck Université, 2001.

KLOSSOWSKI, Pierre. Du simulacre dans la communication de Georges Bataille. *Critique*, n. 195-196. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963. p. 742-750.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1978.

KLOSSOWSKI, Pierre. *La ressemblance*. Marseille: Ryôan-ji, 1984, p. 24.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Les lois de l'hospitalité*. Paris: Gallimard, 1995.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Tableaux vivants*. Essais critiques (1936-1983). Paris: Gallimard, 2001.

KOFMAN, Sarah. La mort conjurée. Remarques sur La Leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp. *La Part de l'œil*. Dossier Médecine et Arts Visuels. Belgique: La Part de l'œil, 1995. p. 41-45.

KOJÈVE, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Gallimard: Paris, 1992.

KOLNAI, Aurel. *Le dégoût*. Paris: Agalma, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Editions du Seuil: Paris, 1980.

LA METTRIE, Julien Offray de. *L'homme machine*. Paris: Gallimard, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'imitation des modernes*. Typographies II. Paris: Galilée, 1986.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La réponse d'Ulysse*. Paris: Lignes, 2012.

LACROIX, M.; MAGNIEN, V. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Belin, 1969.

LEIRIS, Michel. L'homme et son intérieur. *Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1998.

LEIRIS, Michel. Hors de soi. *Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1998.

LEIRIS, Michel. *A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LEIRIS, Michel. Métaphore. *Documents*. Paris: Jean Michel Place, 1991.

LE MENS, Magali. L'œuvre comme sécrétion corporelle: les nœuds d'Eva Hesse, perspectives historiques. *Actes du Colloque International Projections: des organes hors du corps* (13-14 octobre 2006). p. 36-47. Disponível em: <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsLeMens.pdf>. Último acesso em 02 jan. 2014.

LEMIRE, Michel. Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles. In: CLAIR, Jean. *L'âme au corps*. Arts et Sciences 1793-1993. Paris: Gallimard/Electa, 1994. p. 70-101.

LE PETIT ROBERT. Paris: Le Robert, 1996.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole* (technique et langage). Paris: Albin Michel, 1968.

LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2004.

LESTEL, Dominique. *L'animalité*. Paris: L'Herne, 2007.

LESTEL, Dominique. *L'Apologie du carnivore*, Paris, Fayard, 2011,

LÉTHIER, Roland. Bataille avec Lacan. *La part de l'Œil*, Belgique, n. 10, p. 67-80, 1994. Dossier Bataille et les arts plastiques.

LEYENBERGER, Georges. Pensée, parole et nuit(s). *Le Portique*, n. 9, 2002. Disponível em: <http://leportique.revues.org/index173.html>, último acesso em 16 out. 2013.

LIONEL-MARIE, Annick. *Eli Lotar*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.

LITTRÉ, E. *Dictionnaire de Médecine, de Chirurgie, de Pharmacie, de l'Art vétérinaire et des sciences qui s'y rapportent*. Paris: Baillière, 1886.

LO DUCA, Joseph-Marie. BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Eros*. Paris: Pauvert, 1997. p. VI.

LOMBARDI, Jean. Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage. *La part de l'œil*, Belgique, n. 10, p. 83-108, 1994. Dossier Bataille et les arts plastiques.

LOUETTE, Jean-François. Georges Bataille, du dégoût au sublime? *Critique*, n. 788-789, p. 180-191, jan./fev. 2013.

LOUETTE, Jean-François. *Chiens de plume*. Du cynisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Suisse: Editions la Baconnière, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012.

LYOTARD, François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

- MACÉ, Marielle. Styles animaux. *L'Ésprit Créateur*, Minnesota, v. 51, n. 4, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, 2008. p. 155-162.
- MALABOU, Cathérine. *La plasticité au soir de l'écriture*. Paris: Léo Scheer, 2004.
- MALABOU, Cathérine. Plasticité. In: CASSIN, Barbara (Org.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil, Le Robert, 2004.
- MALAPARTE, Curzio. *La pelle*. Firenze: Vallecchi Editore, 1977.
- MAMMI, Lorenzo. *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)*. Belo Horizonte: Celma Albuquerque, 2012. p. 19.
- MAMMÍ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- MARTINS, Max. O animal sorri. *Polichinelo*, Belém, n. 14, p. 13. (Literatura selvagem)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature – Notes des cours du Collège de France*. Paris: Seuil, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 2004.
- MICHON, Pascal. Aux origines des théories du rythme. L'apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme, *Rhuthmos*, 11 jul. 2012. Disponível em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article633>, último acesso em 24 set. 2013.
- MIDDELKOOP, Nobert E. *Rembrandt under the scalpel*. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected. Amsterdam: Mauritshuis, 1998.
- MILLER, J. Hillis. *Topographies*. (Meridian: Crossing Aesthetics). California: Stanford University Press, 1995.
- MOLDER, Maria Filomena. *Jorge Martins*. Lisboa: Casa da Moeda, 1984.
- MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Casa da Moeda, 1995.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.



NAIK, Shruti *et al.* Compartmentalized Control of Skin Immunity by Resident Commensals. *Science*, v. 337, n. 1115, 2012, p. 115. Disponível em: [www.sciencemag.org](http://www.sciencemag.org), acesso em 29 jan. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Manuais de zoologia: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A literatura, um boneco de piche. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1326, p. 3-6, 2010.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Animalidade: signo cego, espaço negro. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 17, n. 3, set./dez. 2011. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXT0%204%20EDUARDO.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXT0%204%20EDUARDO.pdf)>. Último acesso em: 24 nov. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman, *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 12, p. 117-139, 2012.

PIC, Muriel. Littérature et connaissance par le montage. In: ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006. p. 147-177.

PIC, Muriel. Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir. In: CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre. *La pensée sans abri*. Non-savoir et littérature. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2012. [inserir página inicial e final]

PIC, Muriel. Penser au moment du danger. *Critique*, n. 788-789, jan./fev. 2013. D'un monde à l'autre: Georges Bataille. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013. p. 81-95.

PIGEAUD, Jackie. *L'art et le vivant*. Paris: Gallimard, 1995.

PLINE, L'ANCIEN. Histoire Naturelle 23-79, Livre 30, § 151 et 152. Disponível em: [http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho\\_m2\\_p1\\_01.htm](http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho_m2_p1_01.htm), último acesso em 3 ago. 2013.

PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Payot, 1961.

PORTMANN, Adolf. *Biologie und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. p. 73-95.

PORTMANN, Adolf. *Essays in Philosophical Zoology*. New York: E. Mellen Press, 1990.

PREVOST, Bertrand. L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann. *Images re-vues – Histoire, Anthropologie et Théorie de l'Art*, n. 6, 2009, disponível em: [http://www.imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=39](http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=39), último acesso em 2 out. 2013.

PREVOST, Bertrand. Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure, *Images Re-vues*, n. 10, 2012. Disponível em: [imagesrevues.revues.org/2181](http://imagesrevues.revues.org/2181), acesso em 2 abr. 2013.

PRÉVOST, Bertrand. *Les apparences inadressés*. Usages de Portmann. Disponível em: [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_apparences\\_inadress%26acute%3Bes](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26acute%3Bes). Último acesso em 24 nov. 2013.

QUENEAU, Raymond. Premières confrontations avec Hegel. *Critique*. N. 195-196. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 700.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. Projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. *Verme*. 2010. Documento disponível no site do artista: <http://www.nunoramos.com.br/portu/arquivos/Verme.pdf>, último acesso em 6 ago. 2013.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RAMOS, Nuno. *Ai, pareciam eternas!* (3 lamas). Belo Horizonte: Celma Albuquerque, 2012.

RAMOS, Nuno. Um coelho chora. *Fevereiro*, n. 6, set. 2013. Disponível em <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=06&t=18a>, último acesso em 27 set. 2013.

RAMOS, Nuno; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

RAMOS, Nuno; CLIMACHAUSKA, Eduardo. *O globo da morte de tudo*. São Paulo: Galeria Anita Schwartz, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Élégies de Duino*. Paris: G. Lebovici, 1989. p. 11

RILKE, Rainer Maria. *Élégies de Duino*. Bordeaux: L'Escampette, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Tradução de Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871). Genève: Droz, 1975.

ROSA, Nicolás. *Relatos críticos – cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

SADE, D. A. F. *Justine ou les malheurs de la vertu*. Paris: Gallimard, 2005.

SECHAUD, Evelyne. Peau. In: MARZANO, Michela. *Le dictionnaire du corps*. Paris: Puf, 2007. p. 689-694.

SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

SHEPARD, Paul. *The Others. How Animals Made Us Human*. Washington, D.C.: Island Press/Shearwater Books, 1996.

SIMMEL, Georg. *La tragédie de la Culture*. Paris: Rivages, 1993.

SIMON, Anne. Chercher l'indice, écrire l'esquive: l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin. In: CAMPOS, Lucie et al. *La question animale*. Entre science, littérature et philosophie. Rennes, Poitiers: Presses Universitaires de Rennes, Mendès France Poitiers, 2011. p. 167-181.

SIMONELLI, Thierry. Kojève ou Lacan. *Psychanalyse*. Disponível em: <<http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliKojeveLacan.htm>>. Acesso em 6 mar. 2013

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Olhares contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi. Atas do IV EHA – Encontro de História da Arte, São Paulo, Unicamp, 2010. Disponível em: [http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/vera\\_beatriz\\_siqueira.pdf](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/vera_beatriz_siqueira.pdf), último acesso em 9 nov. 2013.

STAMM, R. A. L'intériorité, dimension fondamentale de la vie. *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXVII, n. 115, p. 55-73, 1999.

SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

SOYSAL, Ahmet. Immanence et animalité. *Alter*, Fontenay-Saint-Cloud, École Normale Supérieure, n. 3, 1995 (L'animal), p. 151-165.

STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*. New York: Vintage Books, 1951.

SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992.

SURYA, Michel. J'écris pour effacer mon nom. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992. p. 114-119.

SURYA, Michel. *Georges Bataille. Une liberté souveraine*. Ville d'Orléans: Fourbis, 1997.

SURYA, Michel. *Sainteté de Bataille*. Paris: Éditions de l'éclat, 2012.

TREU, Georg. *Durschnittbild und Schönheit*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1914.

UEXKÜLL, Jakob von. *Milieu animal, milieu humain*. Paris: Rivages, 2010.

VALÉRY, Paul. *L'idée fixe*. Paris: Gallimard, 1934.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *Variiedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VÈNE, Magali. *Écorchés*. Paris: Albin Michel/Bibliothèque Nationale de France, 2001.

VIALLES, Noëlie. *Le sang et la chair: les abattoirs des pays de l'Adour*. Paris: Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1988.

VIALLES, Noëlie. L'âme de la chair: le sang des abattoirs. In: FARGE, Arlette. *Affaires de Sang*. Paris: Imago, 1988.

VIEIRA, Marcela. *L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos : le rôle de la multiplicité sémiotique*. Paris : Université Paris 8, 2011. (mémoire).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*. Paris: Puf, 2009.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?* Paris: Flammarion, 2008.