

Rodrigo Freitas Rodrigues

**Imagens de morte como
manifestação do erótico**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2011

Rodrigo Freitas Rodrigues

Imagens de morte como manifestação do erótico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Criação, Crítica e Preservação da Imagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

As imagens se abrem e se fecham como os nossos corpos que as olham. Como as nossas pálpebras quando apertamos os olhos para ver melhor, aqui e acolá, as surpresas que a imagem ainda reserva. Como os nossos lábios quando procuramos a palavra para dar voz a esse olhar, ainda que desorientado. Como nossa respiração imperceptivelmente suspensa, ou mesmo ofegante, diante de uma imagem que nos comove. Como o nosso coração bate um pouco mais rápido em função da emoção, no ritmo da diástole que abre e da sístole que fecha, assim por diante.

Didi-Huberman

L' immagine aperta

Creio que o atravessamento possa ser interpretado, segundo a direção, em dois modos: a imagem atravessa o texto e o modifica, ou então o texto pode ser atravessado pela imagem modificando-a. Mudança, transformação, metamorfose, talvez seqüestro seja a palavra correta: os poderes da imagem capturada em trânsito, no trânsito de qualquer texto. Graças a esses poderes se interroga a essência da imagem e sua eficácia.

Louis Marin

In. La pratica quotidiana della pittura

Esta dissertação versa sobre as possíveis relações entre morte e erotismo no campo da imagem. Tais considerações fundamentam-se no pensamento do pensador francês Georges Bataille, para quem o erotismo, a morte e o sagrado são três aspectos indissociáveis do homem que se manifestam na arte. No primeiro capítulo, será realizado um breve histórico do pensamento filosófico ocidental que demonstra como o homem, ao longo do tempo pensou e conviveu com a morte. Para adentrar no pensamento de Bataille, faz-se necessário investigar as noções de sagrado, de excesso e de jogo.

O segundo capítulo aborda mais especificamente a relação entre morte e erotismo partindo de exemplos específicos da História da Arte. Nesse capítulo, as considerações sobre o erotismo são embasadas pelo estudo do filósofo italiano Mario Perniola, que amplia as discussões propostas por Georges Bataille. O foco desse capítulo concentra-se na relação entre veste e nudez. Parte-se das formulações retóricas que legitimaram a existência de imagens representando o corpo nu no contexto cristão do século XVI para finalmente pensar o próprio corpo enquanto veste, seja esta veste a própria carne, como demonstram as considerações de Tertuliano e os desenhos anatômicos do sec. XVI, ou o “corpo hospedeiro”, como propõe Klossowski. No trânsito do corpo nu às vestes e, das vestes ao corpo como vestimenta para o espírito, é possível identificar as estratégias de preservação da imagem das ameaças iconoclastas. Discussões fundamentais da História da Arte são trazidas à tona pela relação proposta entre morte e erotismo.

O terceiro capítulo investiga a obra de Felix Gonzalez Torres, que estabelece constantes relações entre morte e erotismo além de questionar o próprio estatuto da imagem. A partir da leitura de alguns trabalhos desse artista é possível estabelecer conexões com o pensamento de Georges Bataille.

This research investigates the possible relationships between death and eroticism in the field of image. Such statements are based on the theories of the French philosopher Georges Bataille, for whom eroticism, death and religion are three inseparable mankind's aspects manifested in art. On the first chapter there will be a brief history of Western philosophical thought, in order to demonstrate how the human being have faced and even thought about death over the time. To get into Bataille's thoughts, it is necessary to investigate the notions of holiness, excess and play.

The second chapter deals more specifically with the relationship between eroticism and death from specific examples of Art History. The considerations on eroticism in this chapter are based on the studies of the Italian philosopher Mario Perniola, who extends the discussions proposed by Georges Bataille. This chapter focuses on the relationship between dress and undress. It starts with the rhetorical formulations that legitimated the existence of images such as the naked dead body of Christ in the context of the XVI century, and finally consider the body itself as a robe. That robe can be either the flesh, as evidenced by considerations of Tertullian and the anatomical drawings of the XVI century, or the "host body", proposed by Klossowski. On the way from the naked body to the clothes, and from the clothes toward the body as a garment for the spirit, it is possible to identify the strategies of preventing images from iconoclastic threats. The proposed relationship between death and eroticism, bring into light fundamental discussions about Art History.

The third chapter investigates the work of Felix Gonzalez Torres, who provides constant relationship between death and eroticism as well as investigates the very status of the image. Observing some of his works is possible to establish connections with the Georges Bataille's thoughts.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01. Pintura rupestre. Morella la Vella. Espanha.	37
Figura 02. Vaso grego. Orgia de Sátiros.	40
Figura 03. Arma Christi. Anônimo francês, 1345, miniatura s/ pergaminho.	42
Figura 04. Hans Sebald Beham. Mors ultima línea rerum, 1529. Museu Britânico.	44
Figura 05. O suplício dos cem pedaços. Louis Carpeaux reproduzido em <i>As Lágrimas de Eros</i> .	54
Figura 06. Pintura rupestre. O homem com a cabeça de pássaro. Caverna de Lascaux.	64
Figura 07. Pintura rupestre. Caverna de Lascaux.	66
Figura 08. Pintura rupestre. Caverna de Lascaux.	66
Figura 09. Igreja românica. Alsácia. Cerca de 1160.	73
Figura 10. Igreja românica. Alsácia. Cerca de 1160.	73
Figura 11. Thierry Bouts. O inferno. Museu do Louvre.	74
Figura 12. Rogier van der Weyden. O Julgamento Final. Museu Hotel Dieu, Beaune.	74
Figura 13. Cranach A Serra. Biblioteca Nacional, Paris.	75
Figura 14. Anônimo. Biblioteca Nacional, Paris.	75
Figura 15. Escola de Fontainebleau: Gabrielle d'Estrée e sua irmã. Museu do Louvre.	76
Figura 16. Caraiátides. Erecteion, Grécia.	78
Figura 17. Korai de Phrasikleia. Museu Arqueológico Nacional de Atenas.	78
Figura 18. Afrodite de Cnido, cópia romana de estátua de Praxíteles do século IV a.C.	78
Figura 19. Relevo paleocristão. Catacumba de São Callisto, Roma.	82
Figura 20. Pães e peixes eucarísticos. Catacumba de São Callisto, Roma.	82
Figura 21. Cristo-Fenix, Antioquia. Museu do Louvre, Paris.	82
Figura 22. Cristo-Hélios. Necrópole da Basílica de São Pedro, Roma.	82
Figura 23. O Bom Pastor. Catacumba de São Callisto, Roma.	82
Figura 24. Cristo Pantocrator, afresco Catacumba de São Callisto, Roma.	83
Figura 25. Cristo e a mulher que sangrava. Catacumba romana.	83
Figura 26. Crucifixo Pisano. Autor desconhecido.	83
Figura 27. Crucifixo. Cimabue.	83
Figura 28. Grunewald. Painel do retábulo Isenheim. Museu Unterlinden, Colmar.	84
Figura 29. Lucas Cranach. Lucrecia. Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston.	85
Figura 30. Dürer. Suicídio de Lucrecia. Monaco, Alte Pinakothek.	85

Figura 31. Hans Bauldung Grien. Suicídio de Lucrecia.	85
Figura 32. Guido Cagnacci. Lucrecia. Museu de Arte e História. Genebra.	86
Figura 33. Guido Cagnacci. Madalena elevada ao céu por um anjo. Palazzo Pitti. Florença.	86
Figura 34. Guido Cagnacci. Cleópatra. Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Viena.	87
Figura 35. Michelangelo. As sibilas Dafne e Líbia. Capela Sistina, Vaticano, Itália.	92
Figura 36. Bernini. Extase de Santa Teresa. Igreja de Santa Maria Vitória, Roma.	94
Figura 37. Peter Paul Rubens. Adão e Eva. Museu do Prado. Madri.	96
Figura 38. Diego Velasquez. Vênus ao espelho. Museu do Prado. Madri.	96
Figura 39. Tratado de Anatomia, Fábrica de Vesalius.	97
Figura 40. Van Spiegel e Giulio Casseri. De humani corporis. Basileia: Joannis Oporini.	97
Figura 41. Tratado de Anatomia. Biblioteca Nacional de Medicina. Veneza.	97
Figura 42. Tratado de Anatomia. Biblioteca Nacional de Medicina. Londres.	97
Figura 43. G. Bidloo. Gravura em metal, Biblioteca Nacional de Medicina, Amsterdã.	98
Figura 44. G. Bidloo. Gravura em metal, Biblioteca Nacional de Medicina, Amsterdã.	98
Figura 45. El Greco. Enterro do conde de Orgaz. Toledo.	102
Figura 46. Fra Angelico, Juízo Final. Museu San Marco, Florença.	106
Figura 47. Richard Serra. Apoio de uma tonelada (castelo de cartas).	109
Figura 48. Eva Hesse. Hung up.	110
Figura 49. Barry Flanagan. Quatro ânforas 2' 67.	110
Figura 50. Felix Gonzalez Torres. "Untitled", 1989. Outdoor com impressão em off-set.	116
Figura 51. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled", 1991. Outdoor com impressão em off-set.	118
Figura 52. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Strange Bird), 1991. Outdoor em off-set.	118
Figura 53. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Strange Bird), 1991. Outdoor em off-set.	120
Figura 54. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Loverboy), 1990. Papel azul, cópias infinitas.	121
Figura 55. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Perfect Lovers), 1991. Dois relógios de parede.	123
Figura 56. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (March 5th) #2, 1991.	124
Figura 57. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Lover Boys), 1991.	124
Figura 58. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Placebo).	127
Figura 59. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Placebo).	127

Apresentação	09
Introdução	13
[CAPÍTULO 1] Um espetáculo revelador	16
[CAPÍTULO 1.1] A noção de excesso	23
[CAPÍTULO 1.2] Tempo sacro e tempo profano: a regulamentação dos interditos	26
[CAPÍTULO 1.3] O sagrado	31
[CAPÍTULO 1.4] Considerações sobre o sagrado e o erotismo	36
[CAPÍTULO 1.5] O erotismo	42
[CAPÍTULO 1.6] O não-saber: considerações sobre a crise da palavra útil	48
[CAPÍTULO 1.7] O nascimento da arte: a relação com o trabalho e o jogo	60
[CAPÍTULO 2] Morte e erotismo: a permanência da imagem	71
[CAPÍTULO 2.1] Erotismo: o paralelo entre veste e nudez	76
[CAPÍTULO 2.2] O véu: estratégia de desnudamento da imagem	81

[CAPÍTULO 2.3] Hospitalidade: erótica do revestir	87
[CAPÍTULO 2.4] A veste como metáfora do corpo	91
[CAPÍTULO 2.5] O corpo enquanto veste	95
[CAPÍTULO 2.6] A veste como paradigma para a criação da imagem	99
[CAPÍTULO 2.7] As tautologias da imagem	104
[CAPÍTULO 3] Felix Gonzales-Torres: a solidão compartilhada	112
Considerações Finais	132
Referências	134

APRESENTAÇÃO

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.

Hilda Hilst

Esta pesquisa pretende investigar as imagens de morte como manifestação do erótico. Mas antes de iniciarmos as considerações a este respeito, convém esclarecer de onde partiu o interesse pelo assunto estudado bem como descrever brevemente os caminhos que conduziram o trabalho aqui apresentado.

Em 2008 iniciei uma série de pequenos livros de pintura, sendo que o primeiro, o *Livro dos Desejos*, nasceu sem enredo ou plano para cumprir, as imagens foram se desdobrando, preenchendo as páginas e ganhando sentidos inesperados. Tendo os desejos fluído até a última página, iniciou-se o *Livro dos Medos*, depois veio o terceiro volume da série *Para quem ainda sonha com nuvens: paisagens de inverno* e, atualmente está em processo o quarto livro: *Livro das águas*. O formato de livro foi escolhido muito em função do percurso temporal intrínseco a esse objeto, além de trazer à tona a possibilidade de toque e de interação com o corpo. As imagens se associam umas às outras de maneira livre, pois interessa a idéia de um livro que negue a linearidade narrativa, no qual se possa iniciar um percurso por qualquer uma das páginas. Um livro feito de fragmentos, um anti-livro, onde não há em absoluto nada de conclusivo ou determinado. As imagens desses pequenos livros fazem referência à História da Arte e ao cinema, sugerindo questões relacionadas ao tempo, ao desejo e à morte.

Em paralelo a esse trabalho, iniciou-se no final de 2009 uma série de pinturas: *a solidão das coisas*. O ponto de partida desse trabalho é pensar a incomunicabilidade e o distanciamento entre os seres, pois o que é evidente nessas imagens são os corpos solitários, que povoam e dão a medida ao espaço pictórico. O corpo armazena em si uma fronteira performativa entre o sujeito e o mundo, onde se intercalam a corporeidade e os desejos esquivos, a memória corporal, os espaços residuais e o silenciamento. É nesta

fronteira, que se inserem tanto os livros de pintura quanto a série *a solidão das coisas*. Em todos os trabalhos o corpo é abordado pela perspectiva do abandono, da inércia, envolto em um vazio de ações, mas sempre permeado pelas idéias de tempo, erotismo, solidão e morte. Nessa série de pinturas há uma estaticidade mórbida, em que as figuras representadas na tela parecem conformadas com o espaço que ocupam, são parte dele tal qual uma cadeira, um sofá ou qualquer outro móvel também representado. O que tais pinturas sugerem é um tempo dilatado no qual nada acontece, nada chega, nada cessa e nada é interrompido. A única coisa que parece possível e real é um presente desprovido de duração, em que as figuras e as coisas se misturam no contínuo vir a ser que nunca se efetiva sendo sempre incompleto e o desejo nunca saciado. Paira sobre as figuras uma contínua promessa que não se concretiza, senão conforme um eterno erigir de um obstáculo contra a morte através da repetição infundável de cenas cotidianas. O que persiste nessas pinturas é a náusea de um excesso que em si mesmo é apenas o vazio, ou talvez a manifestação às avessas de um drama. Não cabe aqui tratar das particularidades de cada trabalho, o que interessa no momento é o argumento que as imagens deixam entrever.

Se a pesquisa em artes pretende aliar à investigação plástica uma abordagem reflexiva, é natural que o ponto de partida para tal empreendimento esteja localizado na própria prática artística. Partindo dessa premissa, pretende-se circunscrever os temas que permeiam o trabalho plástico, os quais se organizam em torno do erotismo e da morte, e com isso ampliar o campo conceitual e de referências teóricas que se relacionam com a pesquisa poética. Entretanto, neste estudo, escolho não abordar minha própria produção, pois os trabalhos estão em um estágio ainda embrionário frente a tudo que já foi produzido e se refere ao tema estudado. Outra razão dessa escolha deve-se justamente ao fato de ser uma poética em processo, passível de infinitos desdobramentos e com a qual não tenho distanciamento suficiente. Por essas razões, creio ser mais profícuo acercar-me do campo conceitual que a embasa, inclusive para que possa conduzi-la de maneira mais consciente. Prefiro, pois, ater-me às discussões teóricas sobre a relação entre morte e erotismo e investigar mais acuradamente alguns dos inúmeros trabalhos da História da Arte que abordam esse tema.

O presente estudo parte das considerações de Georges Bataille, sobre o erotismo e a morte. A obra deste escritor francês ocupa-se tanto do domínio da Literatura quanto do campo da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte. A escolha desse autor para embasar esta pesquisa deve-se ao fato de que Bataille é o principal pensador das relações entre erotismo e morte no início do século XX. Outra razão para tal escolha é a forma como o pensamento desse autor transita por diversas áreas do conhecimento e como as imagens, tanto das artes plásticas quanto da literatura, tiveram papel preponderante em sua forma de pensar. Suas análises não só acatam as exigências dos pensamentos que procedem por imagens, que ele chama de “figuras do conhecimento”, mas assumem como tal essa perspectiva.

Georges Bataille é um transgressor, cujo pensamento perfura os limites tradicionais das ciências, mais que isso, excede os limites da própria linguagem. Frente a um autor de tamanha importância para o pensamento ocidental, este trabalho seria, por assim dizer, um natimorto desavisado e pretensioso caso procurasse dar conta dos vastos meandros que as investigações de Bataille sugerem. É no campo da arte que pretendo transitar, ainda que sejam necessárias breves incursões em áreas correlatas, como a filosofia e a antropologia, o ponto de vista será sempre aquele de quem pensa por imagens.

Esta pesquisa tenta se estruturar sob a ótica de uma conversa informal e amistosa, nem por isso menos séria, entre o corpo que escreve e as imagens que se *abrem*, como propõe Didi-Huberman. Morte e erotismo estão atrelados desde os primeiros tempos do homem e desde as origens da Arte, como constata Bataille. Ciente disto seria impraticável uma abordagem histórica para o contexto da presente pesquisa. Não há, pois a pretensão de inventariar as imagens de morte permeadas pelo erotismo, tampouco de abarcar todos os momentos da História da Arte em que houve uma maior incidência de representações desse gênero. O que se propõe é um diálogo com algumas das inúmeras imagens de morte produzidas pelo homem ao longo de sua história.

As imagens que aparecem no decorrer deste estudo se mantêm em uma órbita própria em relação à escrita. Prefere-se que elas simplesmente parem sobre o texto, sem qualquer necessidade de justificação por parte da palavra. Para um leitor atento às *aberturas* das imagens, a proliferação de referências iconográficas nesta pesquisa não será entendida

como meras ilustrações. O leitor poderá também ressentir-se da ausência de algumas obras emblemáticas da História da Arte, que dialogam com o tema estudado, a saber: os relevos e moedas das sociedades arcaicas, as inúmeras cerâmicas, afrescos, esculturas e monumentos, que proliferaram da Idade Clássica até o final do Império Romano; para nomear alguns artistas do norte da Europa poderíamos citar: Bernard Von Orley, Jan Gossaert, Cornelius van Haarlem, Rembrandt, Rubens. Pontuando alguns artistas italianos do século XV e XVI, temos: Giulio Romano, Bronzino, Pontormo, Correggio, Arcinboldi, Daniele Ricciardelli, Tiziano, Tintoretto e Guercino. A Escola de Fontainebleau, Delacroix, Poussin, Füssili, Goya, Cézanne, Toulouse, Mooreau, Max Ernest, André Masson, Magritte, Balthus, Klossowski, Bacon, Hans Bellmer entre inúmeros outros artistas, sem ainda mencionar os exemplos da arte contemporânea. Porém, as discussões que tais imagens poderiam desencadear, seguramente conduziriam esta pesquisa em outra direção.

Vale ressaltar ainda que as imagens apresentadas neste estudo não seguem outra ordem senão a do desejo. É também esse o caminho escolhido para a escrita, cujo ritmo é ditado pelo movimento das imagens, por suas *aberturas*... em alguns momentos o texto se apresenta fragmentado, em outros se adensa, torna-se mais opaco ou é atravessado por vozes e elementos vários. Há ainda momentos em que a palavra falha, por inabilidade minha ou medo de colocar luz em excesso sobre as veladuras das imagens. Nesta investigação sobre as figuras de morte e erotismo, as certezas sorrateiramente escapam e não deixam outra coisa senão o provável, um deslocamento, como aquele próprio das gravuras mal impressas. Restam as imagens e algumas palavras que pairam sobre elas.

INTRODUÇÃO

Eu sei que no fim de tudo
um poço cego me fita
difícil é pensar nele.

João Cabral de Melo Neto

Na imensa maioria das imagens de morte produzidas pelo homem é possível identificar a manifestação do erotismo. A presente pesquisa parte desta constatação, entretanto, a associação entre morte e erotismo desenvolvida neste estudo, não corresponde àquilo que poderia ser considerado como uma abordagem “temática” do assunto. O que se procura, desde o início, é reconhecer de que modo a intersecção de morte e erotismo se manifesta na arte e quais suas implicações no processo de se construir um pensamento através de imagens. Entretanto, antes de estabelecer essa relação com o pensamento artístico, faz-se necessário uma série de desvios, que aos poucos conduzem ao foco da pesquisa. A estrutura fragmentária dessa dissertação repete minha estratégia de acesso ao pensamento de Bataille. Tratando-se de um pensador que transgride os limites usuais das disciplinas do conhecimento e articula seu pensamento com as mais diversas áreas do saber, foi também necessário exceder os limites nos quais usualmente transitava.

O primeiro capítulo propõe, de maneira bastante sucinta, um histórico das abordagens filosóficas sobre a morte a fim de identificar as raízes do pensamento de Bataille, que se desenvolve a partir da noção de excesso, pelo qual é possível transgredir os limites instituídos das estruturas e dos discursos de poder. O erotismo e o êxtase são algumas das manifestações desse excesso, que o autor abordará pelo âmbito da linguagem. Através de uma narrativa incongruente, Bataille arruína as bases do pensamento racional, extrapola os limites da palavra e da própria filosofia. Ainda no primeiro capítulo serão desenvolvidas algumas considerações sobre a distinção entre tempo sacro e tempo profano, sobre o erotismo e o sagrado. Essas noções são de fundamental importância para o autor pensar a morte e o erotismo no campo da arte. De acordo com Bataille, o homem

se configura a partir de uma atividade cujo fim não é a utilidade prática, mas o prazer que tal ação proporciona, seja este prazer erótico ou estético.

O segundo capítulo investiga como, no âmago do cristianismo, foi possível a conciliação entre morte e erotismo graças aos discursos retóricos de preservação da imagem contra os ataques iconoclastas. O erotismo, segundo o filósofo italiano Mario Perniola, se manifesta nas artes pela relação das vestes com a nudez, cuja condição fundamental é o trânsito de um para o outro. Sendo assim, o cristianismo tornou possível uma completa representação do erótico ao introduzir a dinâmica orientada para o despír ou para o revestir. No primeiro caso, a nudez dos corpos não seria o final de um processo de desnudamento, mas a conseqüência de um processo de materialização e de personificação, no qual o importante é o fato de ser corpo, carne, matéria. Essa nova concepção remonta à patrística dos primeiros séculos da cristandade, principalmente pelos escritos de Tertuliano. A erótica do revestir considera o próprio corpo como uma veste, concepção presente, sobretudo na arte barroca. O trânsito do corpo às vestes se manifesta de duas maneiras fundamentais: no uso erótico do panejamento ou na representação do corpo como “despojo vivo”, como acontece nas pranchas anatômicas.

Esse breve percurso pela História da Arte permite observar que a partir da Idade Moderna se instaura uma série de dicotomias, que pela particular exceção do Barroco e do Maneirismo, irão polarizar a vida e a morte. Não será por acaso que a cena da ressurreição de Cristo ganhará bastante destaque a partir desse período. O vazio instaurado pela ressurreição de Jesus, além de alterar a percepção da morte, opera uma mudança substancial no que concerne à imagem. A partir do túmulo vazio a iconografia cristã elabora procedimentos para suscitar a imaginação. Entretanto, no mais das vezes, as imagens não se atem à condição presente do cadáver, mas evocam o momento futuro do Juízo, quando o corpo do morto resplandece em pura beleza e a grande vitória é o túmulo vazio exposto como anúncio e prefiguração da redenção humana. Nesse momento, a idealização do corpo imortal se faz através da *representação*.

O terceiro capítulo trata da ressonância do pensamento de Bataille na obra de Felix Gonzalez-Torres, artista que tenciona os limites entre público e privado e nega as estruturas de poder imbuídas na tradição cultural e manifestadas pela representação. O

pensamento de Bataille move-se em direção ao transbordamento da própria linguagem e esse procedimento encontra reverberações nas obras de Gonzalez-Torres, que opera um deslocamento nos códigos usuais da imagem a fim de tornar público seu pensamento. O artista articula imagens que pertencem a um território íntimo e pessoal com uma série de questionamentos de interesse social. A obra de Felix Gonzalez-Torres oferece uma possível resposta ao paradoxo da comunidade batailleana, denominada por Lévinas de “sociedade a dois”. A obra desse artista é atravessada pela manifestação da morte e do erotismo e sempre pautada pela noção de duplo, pois Gonzalez-Torres evoca continuamente em seus trabalhos a figura de seu companheiro Ross Laycok, com quem o artista viveu durante oito anos. A lembrança do corpo desejado é sempre recorrente, entretanto, o que parece sinônimo de uma “sociedade de amantes” fundada na experiência de morte e no próprio erotismo, torna-se passível de compartilhamento através da arte. O duplo, nesse caso, efetiva uma via de acesso ao outro e cria uma comunidade silenciosa de cúmplices, completamente possível dentro do território artístico.

O presente trabalho procura identificar na História da Arte obras nas quais há o entrelaçamento entre morte e erotismo. O interesse de tal pesquisa surgiu a partir das considerações do pensador francês Georges Bataille (1897-1962) que, ao propor questões filosóficas a respeito daquilo que se encontra nas bordas do pensamento e no limite da própria vida, fez com que a própria filosofia ultrapassasse suas fronteiras. O autor se ocupou do que até então era considerado excedente ou demasiado obscuro e sinuoso para o pensamento racional: o erotismo, a morte, a transgressão, o êxtase, o sagrado, o sacrifício e a dor. Enfim, ele se acerca da parte maldita e renegada do homem para demonstrar que é justamente aí, no excesso da violência informe, que a natureza humana potencialmente se revela. É ainda no domínio da violência que Bataille aproxima o erotismo da morte. Tal associação, que de início parece contraditória, será explicada pelo autor a partir de duas ideias opostas: a da continuidade e descontinuidade dos seres, que serão devidamente aprofundadas ao longo deste estudo. Por ora, cabe apenas pontuar que, à luz do pensamento de Bataille, é possível pensar as imagens de morte como manifestações do erótico. Antes de tratarmos especificamente desse tipo imagem, é necessário nos acercarmos do universo movediço que circunscreve essas duas noções. Para isso é interessante percorrermos a história do pensamento ocidental, de maneira bastante abreviada para não comprometer o foco da pesquisa, observando os desdobramentos das reflexões humanas que acabaram permitindo uma associação entre morte e erotismo, como propõe Bataille.

A consciência da morte e do erotismo esteve presente no homem desde sua origem, como atestam os resquícios de suas sepulturas e as manifestações artísticas mais remotas encontradas nas cavernas onde habitavam. Isso serve de indício para supor que as questões relacionadas à própria finitude sempre ocuparam o pensamento humano. Se considerarmos o ponto de vista filosófico, é possível observar que a morte foi um tema pelo qual a filosofia se interessou desde seus primórdios, ainda que indiretamente. As

primeiras investigações filosóficas se ocupavam da natureza mutável das coisas e da contraditória possibilidade de permanecerem idênticas e reconhecíveis. Mais tarde, tal preocupação começa a indagar sobre a essência das coisas e dos seres. Era o problema da geração e da corrupção, indagavam porque os seres nascem, se desenvolvem, fenecem e nascem outra vez. Vale notar que nesse início não havia sequer a distinção entre mundo material e mundo espiritual e cabia ao pensamento conhecer também os elementos fundamentais que constituíam o universo e saber como os astros se movimentavam. Esse longo percurso de investigações resultou no questionamento sobre as razões “últimas e fundamentais das coisas”.¹ A partir desse ponto, foi necessário aos filósofos ultrapassar o mundo corruptível em busca de definições sobre o imutável, quando também aparecem as preocupações em distinguir as virtudes dos vícios, em saber e ordenar os bens e ainda as preocupações com a construção da cidade e da política.

Vida e morte não eram pensadas enquanto dois estados opostos que se contradizem de maneira irreduzível, já que um não pode ser pensado sem o outro e, morre-se na mesma medida em que se vive; o que há entre ambos é imbricação, entrelaçamento, passagem de um estado para o outro. Tal crença pode ser atestada pelos discursos de Sócrates, escritos por Platão (c. 437-348 a.C.) em *Fédon*, que revelam uma atitude impassível frente à morte, decorrente de uma antiga tradição, segundo a qual, as almas regressam a este mundo para renascer dos mortos.

Conforme diz uma antiga tradição nossa conhecida, lá se encontram as almas dos que se foram daqui, e elas novamente, insisto, para cá voltam e renascem dos mortos. E se assim é, se dos mortos nascem os vivos, que podemos admitir senão que nossas almas devem mesmo estar lá?²

Esse trecho evidencia que na Antiguidade Clássica, a morte era tratada com bastante serenidade. Demócrito (c. 460-c. 370 a.C.), ao abolir toda finalidade e ação divina de sua filosofia e ao conceber o mundo apenas pela existência dos átomos e do vácuo, se aproxima de uma postura atea com relação à morte.³

¹ CORRÊA, 2008, p. 86.

² PLATÃO, 1991, p.126.

³ Cf. CORRÊA, 2008, p. 88.

Uma das abordagens mais recorrentes da morte no pensamento antigo, ou melhor, da absoluta impassividade frente à morte, é expressa pela filosofia de Epicuro (341-270 a.C.), segundo a qual os maiores bens seriam os prazeres da vida, atingidos pela ausência de sofrimento corporal e pelo conhecimento do mundo e dos limites dos desejos. Para esse filósofo, a morte não deve suscitar no homem nenhum sentimento de temor, pois “a morte não existe enquanto o homem vive e este não existe mais quando ela sobrevém”.⁴ Em oposição a essa corrente de pensamento surge o estoicismo. Conforme afirma Anchieta Corrêa, “se o epicurismo revaloriza a existência, é para desvalorizar a morte. Já os estóicos desvalorizam a vida para construir uma verdadeira propedêutica, um estágio preparatório para a morte”.⁵ De acordo com o mesmo autor, é possível afirmar que os pensamentos estóicos encontraram solo fértil na Roma imperial e estenderam sua influência “para além do cristianismo nascente”.⁶ Durante o período medieval, sendo a filosofia ocidental atrelada à teologia, a abordagem da morte segue as indicações da tradição religiosa judaico-cristã, que crê na imortalidade da alma, em uma vida eterna junto ao Criador.

A filosofia moderna, racionalista, nasce com Descartes (1596-1650). Ao propor o primado da razão quando declara: “penso, logo existo”,⁷ o filósofo redireciona para o interior do homem, para sua consciência, o interesse de suas investigações sobre a verdade do mundo. Entretanto, o corpo é visto apenas como o “invólucro da alma”⁸ e as reflexões sobre a morte não ganham espaço nos assuntos filosóficos. O fascínio que o corpo opera é subordinado à importância dos exercícios da razão, cujas respostas são autenticadas em Deus. O fato dos filósofos desse período serem religiosos contribui para que a morte não seja assunto da filosofia, da razão, mas fique sempre no âmbito da religião e da fé.⁹

Montaigne (1533-1592), no início de suas reflexões filosóficas, aconselha a “não somente ter a morte em imaginação, mas continuamente na boca”.¹⁰ Tempos depois, esse filósofo nega a meditação sobre a morte ao se aproximar das ideias epicuristas, evidentes na seguinte afirmação: “a morte não vos concernem morto, nem vivo, porque vós o sois:

⁴ EPICURO, 1985, p. 14.

⁵ CORRÊA, 2008, p. 88.

⁶ CORRÊA, 2008, p. 89.

⁷ DESCARTES, 1979, p. 177.

⁸ CORRÊA, 2008, p. 90.

⁹ Cf. CORRÊA, 2008, p.90.

¹⁰ MONTAIGNE, 1996, p. 77.

morto, porque não mais sois. (...) enquanto vivemos a morte não existe, e quando a morte aí está, não estamos mais”.¹¹ O filósofo cristão Blaise Pascal (1623-1662) afirma que o homem deve crer tanto na imortalidade da alma quanto na existência de Deus. E escreve em seus *Pensamentos*: “a imortalidade da alma é uma coisa que nos interessa tão profundamente, que seria preciso ter perdido todo sentimento para deixar-se ficar indiferente, sem saber o que há a seu respeito”.¹² Ainda no século XVII, Espinoza (1632-1677) também se ocupa da morte e afirma: “aquilo que o homem livre pensa menos é na morte, sua sabedoria é uma meditação não da morte, mas da vida”.¹³

A partir de meados do século XVIII e durante todo o século XIX, as mudanças decorrentes da Revolução Industrial criaram um cenário de descrença, a saber: o crescimento das cidades, a preponderância da ciência e da tecnologia como dirigentes e reguladoras da vida, as máquinas sempre mais eficientes a se amontoarem no interior das fábricas e a transferência do poder sobre a vida e a morte do indivíduo da religião para a sociedade secular. Nesse período, a morte ocupa lugar central nas reflexões de Kierkegaard (1813-1855) e de Kafka (1883-1924), que imersos no desespero e na angústia humana, acabam convertendo-na em pura imagem niilista. Uma abordagem mais aprofundada sobre esse assunto não cabe nos limites desta pesquisa e, dentro do escopo proposto, interessa apenas ressaltar que nessa época de profundas incertezas e mudanças, três pensadores: Marx, Freud e Nietzsche se tornam emblemáticos e suas influências convergem no pensamento de Georges Bataille.

Karl Marx (1818-1883) pensa o homem a partir de sua inserção em uma estrutura econômica específica da sociedade à qual pertence. Para esse pensador, o trabalho foi a atividade fundadora da humanidade – pensamento este que será herdado por Bataille, como veremos no decorrer do texto. Marx pensa o trabalho como um produto cujo fim e necessidade lhe são exteriores. Esse processo de transformação do trabalho em uma parte, uma forma elementar de “uma imensa coleção de mercadorias”¹⁴ é o que autor chama de “valor de uso”. A raiz semântica da palavra trabalho provém do latim *tripalium*, que designava um instrumento de tortura. Em associação ao antigo vocábulo, o trabalho na

¹¹ MONTAIGNE, 1996, p. 257.

¹² PASCAL, 1973, p. 177.

¹³ ESPINOZA, 1983, p. 268.

¹⁴ MARX, 1996, p. 154.

economia capitalista pode ser visto como uma “verdadeira figura de morte, nas situações em que o trabalhador é usado até a exaustão”.¹⁵

Para Sigmund Freud (1856-1939) o desejo sexual é a energia motora primária da vida humana e o homem, devedor desse desejo que se encontra alojado no inconsciente. O “eu” não é mais absoluto, uno, torna-se dividido e, como afirma Michel Foucault (1922-1984) na *História da loucura*, depois de Freud,

a loucura torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra.¹⁶

As considerações de Foucault evidenciam que a razão pura e indissociável torna-se insuficiente para pensar o homem, no qual convivem em igual medida, o racional e o animal. Com Freud o sujeito é descentralizado e deve conviver tanto com as “pulsões de vida” manifestadas no desejo erótico e nas ligações entre os indivíduos e o mundo, quanto com as “pulsões de morte” caracterizadas pela agressividade voltada para o próprio ser ou para o outro. A formulação dessas teorias deve-se em grande parte à filosofia de Schopenhauer (1788-1860), por quem Freud nutria especial simpatia. No entanto, vale ressaltar que não trataremos especificamente das particularidades envolvendo os conceitos na obra de ambos, sob o risco de formular aproximações equivocadas. O próprio conceito de pulsão, muitas vezes atribuído como empréstimo da vontade schopenhaueriana, mereceria um detalhamento que não objetivamos nesta explanação.

Nietzsche (1844-1900) opera uma “transvaloração” na percepção de vida daquele momento e, ao relativizar a moral dominada pelos valores cristãos, acaba dando outra conotação à morte dentro da doutrina do “eterno retorno”. Nietzsche reafirma a volúpia de viver e pensa a morte como um ato voluntário, “que vem a mim porque *eu* quero”,¹⁷ conforme afirma no livro *Assim falou Zaratustra*:

¹⁵ CORRÊA, 2008, p. 96.

¹⁶ FOUCAULT, 1978, p. 35.

¹⁷ NIETZSCHE, 2008, p. 99.

Da sua morte, morre o homem realizador de si mesmo; morre vitorioso, rodeado de gente esperançosa a fazer auspiciosas promessas. Seria mister aprender a morrer assim; e não deveria haver festa na qual um moribundo não consagrasse os juramentos dos vivos.¹⁸

A concepção de Nietzsche diante da vida consiste em não mais esperar que uma força transcendente justifique as mazelas do mundo, cabendo ao homem dar sentido à própria vida. Sendo assim, deve-se aceitar cada instante da forma como ele se apresenta, e o *eterno retorno*, como propõe Nietzsche, pode ser visto também como uma inegável afirmação da existência.¹⁹

As breves considerações feitas até agora visam somente apresentar o terreno sobre o qual Bataille trabalha suas ideias. Frente a tudo o que foi dito, é possível observar, que a razão não pôde mais ser soberana, nem a verdade absoluta, da mesma forma, o perspectivismo proveniente da percepção não pôde ser identificado enquanto defeito, mas como sinal da realidade. É a partir desse ponto que o discurso filosófico deixa de recorrer ao Absoluto para fundamentar suas verdades. A síntese de Anchieta Corrêa sobre esse momento não poderia ser mais precisa:

O homem, a partir de agora, não pode transferir a Outro a responsabilidade de responder pelo seu destino de ser falante e de ser de desejo. Só assim terá condições de aprender a habitar a terra com outros homens. Agora, o homem se sabe finito e mortal, isto é, atravessado sempre por um “não”, um limite inscrito em seu corpo.²⁰

A partícula negativa “não” é o único elemento comum a todas as línguas humanas. Compreender que não há linguagem sem negação serve de analogia para pensar o sujeito fatalmente traspassado pela falta²¹. Falta que na infância reclama a ausência da mãe e, mais tarde, quando o indivíduo deseja o desejo do outro, “(...) não sendo mais amado, perdendo seu verdadeiro amor, poderá, em vida, experimentar a mais radical experiência de morte possível”.²² Outra experiência concreta do “não” na vida do homem é o momento em que este identifica os limites do próprio corpo, quando se torna consciente de que sua existência é limitada. A esses limites, a filosofia chama de *finitude*.

¹⁸ NIETZSCHE, 2008, p. 98.

¹⁹ Cf. MARTON, 2006, p. 65.

²⁰ CORRÊA, 2008, p. 99.

²¹ CORRÊA, 2008, p. 100.

²² CORRÊA, 2008, p. 100.

O século XX, marcado pelas catástrofes das duas guerras mundiais, do holocausto e das bombas atômicas, fez com que o homem se acercasse mais da morte e de sua influência na vida dos sujeitos. Dois grandes pensadores se ocuparam da condição humana pelo viés da finitude e, inevitavelmente se defrontaram com a experiência inominável da morte: Martin Heidegger (1889-1976) e Jean-Paul Sartre (1905-1980). A morte passa a ser aquilo que diferencia o homem dos outros animais, os quais simplesmente acabam ou fenecem. Em um sentido ampliado, não deve existir no homem o desejo de imortalidade, já que a morte é o que há de mais próprio no homem, é exatamente aquilo que o caracteriza no mundo. Mas sendo a morte o fim de toda possibilidade, ela jamais poderá ser experimentada. A consciência da morte dá ao homem a dimensão de seu inacabamento, de sua finitude, mas ele precisa assumir tal condição de inadequado para tornar-se o ser que se reconhece destinado à morte. A angústia da consciência da morte faz com que o homem investigue sua verdade. Essa afirmação pode ser ilustrada pelo pensamento de Heidegger, que fala em o *Ser e o tempo*: “desde que o homem nasce ele já está pronto, ou bastante velho, para morrer”.²³

De maneira oposta a Heidegger, a morte para Sartre não constitui uma experiência única e insubstituível, mas é um fato isolado, mais que nada no niilismo absoluto, na completa descrença. O fundamental para Sartre é a liberdade, que deve ser salva pelo homem a qualquer custo, entretanto tal possibilidade de liberdade se vê negada diante da morte.

Antes de iniciarmos precisamente a discussão sobre as imagens de morte como manifestação do erótico, é necessário acercarmo-nos das noções de excesso para podermos localizar os interditos, os “nãos” de que fala Bataille; é igualmente imprescindível, para falar de transgressão, que se faça a diferenciação entre o tempo sacro e o tempo profano. Tendo circunscrito essas noções, será finalmente possível abordar a morte e o erotismo através de uma reflexão sobre suas relações com o trabalho, o jogo e a arte.

²³ HEIDEGGER, 1995, p.95.

O excesso é um pressuposto geral do pensamento batailleano, o qual se coloca em conflito com os sistemas que estruturam o conhecimento e acabam por limitá-lo. Bataille propõe um sistema aberto de pensamento que não desconsidera o inacabado, o “não-saber”, ou seja, aquele conhecimento não mediado pela razão. O autor reconhece nas experiências irracionais, nos “estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção mediada (...) livre de amarras, mesmo de origem de qualquer religião que seja”²⁴ a única autoridade e valor. O pensamento de Bataille se move através daquilo que excede o conhecimento possível, racional e acolhe esse conjunto de noções abertas e trasbordantes sem a intenção de estancá-lo. Pelo excesso o autor pretende realizar “uma viagem ao término do possível do homem”,²⁵ momento de “intensa comunicação” no qual sujeito e objeto se fundem, sendo o primeiro “não-saber” e o segundo o desconhecido.²⁶

A obra de Georges Bataille é marcada profundamente pela busca de uma heterologia, que prescindir de qualquer representação homogênea do mundo. Variadas são também as formas do autor explorar os temas que lhe são caros. A noção de excesso, por exemplo, que perpassa toda a obra de Bataille será aqui abordada pelo viés de suas teorias econômicas, desenvolvidas a partir de uma aproximação sociológica e etnográfica da noção de gasto, de desperdício extremo de energia inerente ao ser humano.

Bataille desenvolve a noção de dispêndio em um artigo de 1933, intitulado *A noção de despesa* e, sobretudo no livro *A parte maldita*, publicado em 1949. O autor dedica essa obra ao físico Georges Ambrosino, com quem realiza estudos em conjunto. Nessa investigação, Bataille se ocupa das disposições finais de um sistema, seja este uma sociedade ou um indivíduo, para com o excesso que lhe é inerente e refere-se especificamente ao excedente encontrado nos movimentos da superfície do globo terrestre. Por essa teoria, os seres vivos recebem mais energia do que é necessário para a manutenção da vida e usam o máximo para o seu crescimento, mas como todo

²⁴ BATAILLE, 1992, p. 11-14.

²⁵ BATAILLE, 1992, p. 17.

²⁶ Cf. BATAILLE, 1992, p. 17.

crescimento é limitado, não há espaço para acolher toda a energia recebida. Há um limite para a energia empregada no desenvolvimento do sistema, em função disso, as formas de expansão da vida constantemente se chocam com tais barreiras. Sendo assim, o excesso que não é utilizado para o crescimento nem para manutenção dos sistemas seria, conforme o próprio título alude, a “parte maldita” já que o dispêndio é uma exigência da própria sobrevivência do sistema. É inevitável perder o excedente e tal perda pode ser realizada de bom grado ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico. Partindo dessa premissa, o autor afirma que nesse tipo de economia, o gasto e o consumo são mais fundamentais do que a produção. Para exemplificar essa teoria, Bataille se serve da exuberância solar, fonte de toda riqueza terrestre. A energia oferecida pelo sol é infinitamente maior do que o necessário para a manutenção da vida. Dessa superabundância energética que o ser vivo recebe, ele remaneja o máximo para o próprio crescimento, porém, a energia que não tem como ser utilizada, o excedente, exerce uma pressão constante no organismo vivo... É a força que leva a vida a esbanjar seus recursos excedentes e, sobretudo, a tencionar seus próprios limites, mas conforme afirma o autor, "sem explodir, sua extrema exuberância corre em um movimento sempre próximo da explosão".²⁷ Nesse ponto vigora a noção de dispêndio, pois se não há como utilizar a energia excedente, não resta ao organismo outra alternativa senão gastá-la. Porém "essa perda inevitável não pode de forma alguma passar por útil,"²⁸ como enfatiza o autor. A partir dessas considerações sobre a perda consentida e inevitável, Bataille acrescenta que o gasto da energia em acréscimo pode resultar em uma experiência prazerosa como: o luxo, o desperdício e também o erotismo.

Por essas análises, o que impulsiona as instituições econômicas são as despesas improdutivas, o desperdício, presente, sobretudo nas festas, no luxo, nas guerras, nos jogos, nos enterros, nos espetáculos e em várias outras atividades da vida social. Com essa teoria econômica, o autor opera uma reversão na concepção usual de troca, não mais justificada pela necessidade de aquisição, mas justamente pelo seu oposto, pela exigência da perda, do gasto, do desperdício, do excesso. Essas considerações econômicas são fundamentais para pensar a condição dos interditos referentes à morte e à atividade sexual, que serão abordados mais adiante. Um exemplo característico do dispêndio batailleano nas

²⁷ BATAILLE, 1975, p. 68.

²⁸ BATAILLE, 1975, p. 69.

artes é a cena do filme *Outubro*, dirigido por Eisenstein, na qual os revolucionários vitoriosos entram nas adegas do Palácio de Inverno e destroem milhares de garrafas de vinhos. Essa cena expressa para o pensador esloveno Slavoj Žižek “a orgia exuberante da violência revolucionária”.²⁹ Em outro filme do mesmo diretor, *Bezhin lug*, de 1937 os aldeões profanam uma igreja, roubam suas relíquias, usam de forma sacrílega os paramentos e zombam da estatuária.

Bataille desenvolve suas teorias em constante diálogo com amigos pensadores. Como mencionado anteriormente, *A parte maldita* foi um livro elaborado a partir dos estudos em conjunto com o físico Georges Ambrosino, mas dezesseis anos antes de publicar esse livro, Bataille havia escrito em 1933 o artigo *A noção de despesa*, no qual já se ocupava da dilapidação dos bens. Esse texto fora escrito a partir do impacto que a obra do sociólogo francês e também amigo, Marcel Mauss, exerceu sobre Bataille.

Mauss, no *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, apresenta seus estudos sobre o *potlatch*, que consiste na prática de certas sociedades que presenteavam ostensivamente os chefes das tribos rivais a fim de humilhar ou mesmo de desafiar o oponente. Para Mauss, as “dádivas” são reguladas por três obrigações interligadas: dar, receber, retribuir,³⁰ ou seja, doar é uma obrigação sob a pena de provocar uma guerra. Essas prestações primitivas, não tem o sentido utilitarista da noção mercantil de troca, o que eles trocam “são antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, festas”.³¹ Entretanto, o *potlatch* não se restringe a presentes ostensivos e podem igualmente ocorrer destruições suntuosas da própria riqueza. O livro apresenta exemplos da morte de escravos, de cachorros, de incêndio nas aldeias e ainda de afundamento de canoas. A partir dessas análises, Bataille constata que a despeito do utilitarismo visar à manutenção, à reprodução e aquisição dos bens, subsiste no homem um domínio que tende à dilapidação dos mesmos, que tende ao excesso.

Nesse artigo em questão, Bataille não negligencia as efetivas necessidades humanas, a exigência permanente de despesa. Nessa ótica, é pelo luxo que as trocas se efetivam e não pela necessidade. A perda material também adquire outra dimensão e denota um ganho imaterial de honra, glória ou poder, conforme o próprio autor afirma:

²⁹ ŽIZEK, 2003, p. 43.

³⁰ Cf. MAUSS, 2003, p. 200- 243.

³¹ MAUSS, 2003, p. 190.

a riqueza aparece como aquisição enquanto um poder é adquirido pelo homem rico, mas ela é inteiramente dirigida para a perda, no sentido em que esse poder é caracterizado como poder de perder. É somente pela perda que a glória e a honra lhe são vinculadas.³²

As teorias econômicas de Bataille elaboradas a partir da noção de excesso encontram ressonância nos estudos antropológicos de outro amigo, Roger Caillois. No prefácio de *O Homem e o sagrado*, Caillois revela que tal livro fora escrito em uma espécie de “osmose intelectual”³³ com Bataille e, que depois de tantas discussões, não poderia distinguir com exatidão qual parte da obra era sua e qual haviam realizado juntos. São de interesse particular suas considerações sobre as festas, a morte e o erotismo. Mas antes de falar propriamente desses exemplos, como foi dito anteriormente, é necessário fazer a distinção entre o tempo sacro e o tempo profano.

I. 2.

TEMPO SACRO E TEMPO PROFANO:

a regulamentação dos interditos

A vida nas sociedades arcaicas fundamentalmente agrárias é fortemente marcada pela circularidade temporal, definida pelas festas e celebrações periódicas. Faz-se nítida a oposição entre o tempo profano/descontínuo, tempo de trabalho e de produção e o tempo sacro/contínuo, caracterizado pelas celebrações e festas. Como afirma Caillois, havia igualmente uma distinção entre a vida cotidiana, dominada pelo trabalho e a efervescência da festa, pois toda festa tem por princípio o excesso, seja de comida e bebida, seja pela dança e pelo canto. As festas primitivas duravam semanas e até meses, sendo interrompidas por quatro ou cinco dias de repouso.

Eram necessários anos para reunir a quantidade de víveres e de riqueza que se veriam não só consumidos ou gastos com ostentação, senão também destruídos e desperdiçados pura

³² BATAILLE, 1975, p. 36.

³³ CAILLOIS, 1942, p. 9.

e simplesmente, porque o desperdício e a destruição, formas de excesso, entram por direito próprio na essência da festa.³⁴

Evidentemente, a festa se sobrepõe às preocupações da vida cotidiana, vive-se a lembrança de uma festa na espera de outra. Além disso, os excessos de toda sorte, a solenidade dos ritos, a severidade das restrições contribuem para fazer da festa um tempo de exceção. Nesse sentido, o tempo festivo é, simultaneamente, época de alegria e de angústia, pois se reforçam as proibições habituais e se impõe outras novas. O tempo sacro é precisamente aquele período da vida social em que as regras são suspensas e se recomenda, em certo modo, a licença, ou seja, o sagrado se manifesta na vida cotidiana quase que exclusivamente por meio das proibições com o fim de preservar a ordem do mundo. Os excessos são necessários para o êxito das cerimônias celebradas e contribui para a renovação da sociedade e da natureza. O tempo esgota-se, extenua, traz a morte, desgasta... Então tudo o que existe deve rejuvenescer. Deve-se recriar o mundo.

Este se conduz como um cosmo regido por uma ordem universal e funcionando segundo um ritmo regular. É mantido pela medida, pela norma. A lei consiste em que toda coisa esteja em *seu* lugar e que tudo aconteça no *seu* tempo. Assim se explica que as únicas manifestações do sagrado sejam proibições, *proteções* contra tudo o que possa ameaçar a regularidade cósmica, ou expiações, *reparações* de todo o que poderia perturbá-lo.³⁵

Há no homem uma tendência à imobilidade na tentativa de destruir as possibilidades de morte, visto que toda mudança, toda inovação representa um perigo à estabilidade do universo. As interdições visam à manutenção da ordem dos sistemas, entretanto para que a ordem seja mantida, é necessário que o sistema seja renovado periodicamente, caso contrário ele se auto-aniquila com o acúmulo dos seus restos e os desgastes do próprio mecanismo.³⁶ Entretanto a eliminação dessa escória, a liquidação anual dos pecados, a expulsão do tempo velho não são o bastante. As proibições são fundamentais para a manutenção da integridade tanto da sociedade quanto da natureza, mas não possuem em si nenhum princípio capaz de provocar a regeneração de um sistema. Para que haja tal renovação, o homem deve apelar para a virtude criadora dos deuses e voltar ao princípio do mundo, às forças que transformaram o caos em cosmos. É nesse

³⁴ CAILLOIS, 1942, p. 110

³⁵ CAILLOIS, 1942, p. 115

³⁶ Cf CAILLOIS, 1942, p. 112

contexto que opera o tempo sacro. A festa se apresenta como atualização dos primeiros tempos do universo, época em que viviam e atuavam os antepassados divinos cuja história nos relatam os mitos. “A festa se celebra dentro do espaço/tempo do mito e assume a função de regenerar o mundo real”.³⁷ Revivendo-se o Caos primitivo recupera-se a licença criadora que engendra três noções indissociáveis e ao mesmo tempo opostas ao Caos: a ordem, a forma e a proibição. Independentemente de quanto dure o tempo sagrado, esse é um período em que o mundo dos mortos se confunde com o dos vivos. Pela suspensão da ordem universal todas as barreiras caem. Todos os excessos são permitidos, o importante agora é a realização de um anti-trabalho, é ir contra as normas, pois se na época mística o curso do tempo se encontra invertido, tudo também deve se efetuar ao revés.

Recuperando tudo que foi dito anteriormente sobre o excesso, o tempo sagrado caracterizado pelos atos transgressores, é o momento de dilapidação da energia excedente e não do sistema como um todo. Vale lembrar que toda violação das regras que protegem a boa ordem natural das coisas, não deixam de ser sacrilégios, mas conforme declara o próprio Caillois, na verdade é um sacrilégio maior atacar as regras, que no dia seguinte ao fim do período sacro, serão novamente as mais sacras e infringíveis. Nessa ótica a transgressão não visa à destruição das formas sociais cristalizadas, ao contrário, a manutenção das mesmas só é possível pela abertura limitada da transgressão. Outro grande amigo de Bataille, Maurice Blanchot pontua precisamente essa ambiguidade quando afirma que,

Os interditos que Georges Bataille supõe terem traçado, desde a origem, um círculo entorno das possibilidades humanas – interditos sexuais, sobre a morte, e o assassinato – seriam barreiras para impedir o ser que avança sobre si mesmo de regredir, para forçá-lo a perseverar no caminho perigoso, incerto, quase sem escapatória, enfim, para proteger todas as formas de atividades fatigantes e antinaturais que tomaram forma pelo trabalho e através dele.³⁸

Segundo Bataille, existem duas interdições fundamentais que regulam tanto a morte quanto a função sexual. O quinto e o sexto mandamentos cristãos são precisamente essas duas proibições: “não matarás” e “não pecar contra a castidade”. Como dito anteriormente, o sepultamento dos mortos realizado pelo homem do Paleolítico Médio é

³⁷ CAILLOIS, 1942, p. 123.

³⁸ BLANCHOT, 2010, p. 27.

testemunha do primeiro interdito, ainda vigente na sociedade atual. O ato de enterrar um corpo marca essencialmente a diferenciação entre o cadáver do homem e os outros objetos. Para Bataille, o que nomeamos morte não é outra coisa senão a consciência que temos dela. Sendo assim, o cadáver representa a imagem do destino humano, o corpo se torna testemunha da violência que destrói o homem. A interdição em relação ao cadáver é na verdade um recuo pelo qual os vivos rejeitam e tentam se separar da violência da morte. Esse momento de afastamento torna-se inequívoco em um fragmento de Blanchot, que para falar da imagem utiliza o exemplo do cadáver:

Fato impressionante, quando chega esse momento, o despojo, ao mesmo tempo em que aparece na estranheza de sua solidão, com que desdenhosamente se afastou de nós, nesse momento em que o sentimento de uma relação inter-humana se quebra, em que o nosso luto, os nossos cuidados e a prerrogativa de nossas antigas paixões, não podendo mais conhecer o que visam, recaem sobre nós, retornam para nós, nesse momento em que a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido, é então que o pranteado defunto começa a *assemelhar-se a si mesmo*.³⁹

Assemelhar-se a si mesmo refere ao ser impessoal que já não é mais aquele que era quando em vida. É a pessoa querida, mas imersa em outra condição, distanciada, inacessível demais para ter a semelhança de alguém, nas palavras de Blanchot, o morto seria o “*doublé* dele próprio”.⁴⁰ O que jaz é o peso informe do ser presente na ausência: a imagem. É isso que representa um cadáver cuja relação com este mundo, ao qual ainda pertence, dá-se apenas no âmbito da imagem. Pela condição incomum de neutro que o cadáver adquire ao separar-se do seu “valor de uso e verdade” é que ele alcança a semelhança absoluta; assemelha-se a nada. O cadáver é a prova de uma violência sofrida e, mesmo imóvel, o morto ainda participa da violência que o atingiu e quem fosse “contagiado” por ele estaria igualmente fadado a sucumbir, conforme nos relata Caillois sobre algumas culturas.⁴¹

A morte não pertence à esfera do mundo familiar, pois não se coabita com os mortos. “O querido desaparecido”⁴² nas palavras de Blanchot deve ser transportado para outro lugar. O horror à morte está ligado ao apego que a vida inspira, pois o morto é um

³⁹ BLANCHOT, 1987, p. 259.

⁴⁰ BLANCHOT, 1987, p. 259.

⁴¹ Cf. CAILLOIS, 1942, p. 260.

⁴² BLANCHOT, 1987, p. 261.

perigo para aqueles que ficam: enterram-no menos para protegê-lo de violências futuras do que para se protegerem do “contágio” que possa ocorrer. É interessante observar que, em algumas sociedades, o momento de corrupção da carne corresponde a um tempo de transgressões. No estudo antropológico de Caillois sobre a relação do homem com o sagrado, há relatos sobre períodos de licenças ritualísticas desencadeadas pela morte do soberano, em comunidades onde a vida social e a natureza se conjugam na pessoa sagrada do rei. Nesse caso, o sacrilégio é de ordem social:

Nas ilhas Sandwisch, ao se conhecer a morte do rei, a multidão comete todos os atos que consideram criminais em época ordinária: incendeia, saqueia, mata e obriga as mulheres a se prostituírem publicamente.⁴³

Exemplos semelhantes são encontrados na Guiné e nas ilhas Fidji.

Na tentativa de conter toda sorte de bandidagem e depredações, os chefes do poder das ilhas Fidji, mantêm em segredo a morte do rei, quando as tribos perguntam se o rei faleceu dizem que “seu corpo já está em decomposição”. Se vê claramente nesse exemplo que o tempo de licença é exatamente o da decomposição do corpo do rei, ou seja, é o período agudo da infecção e mancha representadas pela morte, o tempo de sua absoluta e plena virulência, que só acaba com a eliminação completa dos elementos putrescentes do cadáver real, quando não resta mais que um esqueleto incorruptível.⁴⁴

Nessas sociedades, os ossos esbranquiçados representam para aqueles que continuam vivos, o apaziguamento da violência e da desordem da morte. Enquanto o corpo real estava sob o domínio das larvas, todo o grupo estava sob o domínio da violência. O ato de devolver o corpo, a carne à terra é bastante significativo. Uma aproximação etimológica permite nos acercarmos da relação imbricada entre vida e morte nas comunidades antigas. Conforme demonstra o filósofo Michel Serres,⁴⁵ o termo *pagus* deriva do latim *pagus*, de onde originaram também as palavras país e paisagem. *Pagus* designava um pedaço de terra cultivada, podendo ser uma lavoura, um pedaço de vinhedo ou uma pequena horta. Cada *pagus* possuía algo sagrado, pois era governado pelo espírito do ancestral que havia sido enterrado nele. É a presença desse espírito que garantia a propriedade dessa porção de terra por determinada família e também marcava o lugar em

⁴³ CAILLOIS, 1942, p. 131.

⁴⁴ CAILLOIS, 1942, p. 132.

⁴⁵ Cf. SERRES, 2008, p. 236.

que essa mesma família realizava seus ritos. Os cadáveres dos membros de uma comunidade enterrados no *pagus* tornavam a terra sagrada; o mesmo serve para os próprios defuntos, devido à crença de que o homem, em latim *homo*, era nascido da terra, quando tornavam a ela eram considerados sagrados.

I. 3.

O SAGRADO

O tempo no mundo sagrado é diverso daquele no mundo profano, mas a distinção entre essas duas esferas congrega ainda outras noções: o sagrado é um mundo de energias enquanto o profano é fundamentalmente o mundo das substâncias, das coisas. Essa distinção é de fundamental importância para as noções de puro e impuro. Se no mundo material, as coisas possuem uma natureza fixa, não se pode afirmar o mesmo para o mundo das energias em que uma mesma força pode ser benéfica ou maléfica dependendo de condições específicas. O bem e o mal não são inerentes à natureza das energias ou das forças, que são fundamentalmente móveis e intercambiáveis; o bem ou o mal são definidos pela direção que as forças tomam ou que lhe é dada. Da mesma forma as noções de puro e impuro não pertencem exclusivamente a um ser ou a um objeto, mas convivem alternadamente. Caillois faz uma associação etimológica bastante pertinente para exemplificar a ambiguidade dos termos puro e impuro. Reconhecemos a impureza como algo atrelado ao mais fundo do ser, como uma doença ou um sintoma de morte. Em idiomas arcaicos, a palavra purificar tem o sentido de curar, de exorcizar. “Bem reconhecemos a pureza, que se assemelha à saúde e, quando alcança a santidade, a vitalidade exuberante, a força excessiva, irresistível, perigosa por sua mesma intensidade”.⁴⁶

Santidade e impureza são as duas polaridades de um mesmo domínio terrível, conforme afirma o autor.⁴⁷ Nas civilizações mais avançadas, Grécia e Roma, por exemplo,

⁴⁶ CAILLOIS, 1942, p. 30.

⁴⁷ Cf. CAILLOIS, 1942, p. 30.

essas duas palavras eram designadas por um único vocábulo. A palavra grega que designa “mancha” significa também “o sacrifício que remove a mancha”. Da mesma forma o vocábulo para “santo” significou também “manchado”. As palavras gregas e latinas que designam “expiar”, segundo Caillois, são interpretadas como “fazer sair (de si) o elemento sagrado (*Πίος*, *pious*) que a mancha contraída havia introduzido”.⁴⁸ Nesse contexto a palavra *expição* designava o ato de reinserção social de um criminoso dentro da sociedade profana, pois havia se despojado de seu caráter sacro.

Caillois recupera também a palavra *sacer*, que na Roma antiga designava “Quem, ou o que, não pode ser tocado sem manchar-se ou sem manchar”.⁴⁹ Era declarado *sacer* alguém que cometesse um crime contra o estado ou contra a religião. Festo, em uma citação trazida por Giorgio Agamben, define o *homo sacer* da seguinte forma:

Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribúncia se adverte que “se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro.”⁵⁰

Pela definição de Festo, aquele considerado sagrado não poderia ser levado à morte por um rito, não poderia ser sacrificado, entretanto sua morte já estava sancionada e quem o matasse não seria condenado por homicídio. Há uma série de discussões a respeito dessa figura ambígua do direito romano, mas como sugere Agamben, o conceito de *homo sacer* pertence a uma estrutura política localizada no cruzamento entre o mundo sacro e o profano, entre o campo religioso e o judiciário, calcada sobre a noção etnológica de tabu. Caillois oferece uma série de outros exemplos linguísticos em que a ambiguidade dos termos referentes ao sagrado é igualmente patente. Ele exemplifica o efeito de atração e repulsão, de desejo e medo que essas forças exercem comparando o sagrado à fascinação de uma criança diante do fogo, atraída por tal energia ao mesmo tempo em que teme se queimar. Tal como o fogo, o sagrado pode exercer uma ação *fasta* ou *nefasta*. Os adjetivos opostos que o definem: puro e impuro, santo ou manchado por um sacrilégio, determinam as fronteiras permeáveis do mundo religioso.

⁴⁸ CAILLOIS, 1942, p. 31.

⁴⁹ CAILLOIS, 1942, p. 31.

⁵⁰ *Apud* AGAMBEN, 2010, p. 74.

Nas religiões pagãs, fundadas a partir de transgressões, os aspectos puros e impuros do sagrado eram equivalentes. O cristianismo, por sua vez rejeitou a impureza inerente ao sagrado. Nas palavras de Bataille, “ele rejeitou a culpabilidade sem a qual o sagrado não é concebível, uma vez que só a violação da interdição abre acesso ao sagrado”.⁵¹ O mundo sagrado do cristianismo lançou para fora de seus limites a sujeira, a impureza, a culpabilidade, enfim, relegou seu lado impuro ao mundo profano. No cristianismo, a transgressão deixa de ser o fundamento do sagrado e se converte no seu oposto, um momento de queda. A expulsão do paraíso torna-se recorrente no imaginário da Igreja e os transgressores expulsos do mundo divino, os anjos caídos, representam a dicotomia, que a partir de então, se instaura no âmbito do sagrado e torna inconciliáveis o Bem e o Mal. O Diabo, de origem divina, embora não tenha perdido seu caráter sobrenatural, teve o seu culto apartado do mundo. “A morte nas chamas era prometida a quem quer que se recusasse a obedecer e encontrasse no pecado o poder e o sentimento do sagrado”.⁵² O aspecto de culto do satanismo tornou-se, nas palavras de Bataille, “a derrisão criminosa da religião,”⁵³ pois sendo sagrado era visto somente como profanação.

Outra mudança substancial operada pelo cristianismo é a existência de um mundo impuro, que em si é uma profanação. A primeira oposição entre mundo sacro e profano assume outra conotação, pois o mal existente no mundo profano foi associado à parte “diabólica do sagrado” enquanto o bem juntou-se à parte divina. O que a igreja considerava sagrado era apartado do mundo profano por limites bastante precisos, e se reduzia à imagem do Deus do Bem, em cujo domínio não resta em absoluto nada que seja maldito. O cristianismo associou a parte maligna do mundo profano ao caráter nefasto do sagrado, ou melhor, ao satânico, enquanto o bem e a pureza no mundo profano foram aproximados da dimensão *fasta* do sagrado, a partir de então a única a ser considerada sagrada. Com tal polarização, o cristianismo condena todas as ações que anteriormente estavam ligadas às transgressões: as festas, os excessos, o erotismo e tornou-se favorável apenas ao mundo do trabalho regido pela ordem. O paraíso prometido aparece como recompensa por uma série de privações e renúncias terrenas. É por essa ótica que o erotismo, cujo fim é o gozo momentâneo, adquire um sentido de culpabilidade ao comprometer a promessa de vida

⁵¹ BATAILLE, 2004, p. 189.

⁵² BATAILLE, 2004, p. 190.

⁵³ BATAILLE, 2004, p. 191.

eterna. Um trecho da segunda carta de São Paulo aos romanos demonstra a total condenação das transgressões, que outrora fundamentava o sagrado. O trecho refere-se precisamente à vigilância e à pureza:

(...) A noite vai adiantada, e o dia vem chegando. Despojemo-nos das obras das trevas e vistamo-nos das armas da luz. Comportemo-nos honestamente, como em pleno dia: nada de orgias, nada de bebedeiras; nada de desonestidades nem dissoluções; nada de contendas, nada de ciúmes. Ao contrário, revesti-vos do Senhor Jesus Cristo e não façais caso da carne nem lhe satisfaçais aos apetites.⁵⁴

São Paulo exorta os cristãos a renunciarem completamente ao corpo e a todos os apetites carnis. Os excessos das festas adquirem uma conotação negativa, tornam-se imundos e devem ser banidos da vista de todos: “comportemo-nos honestamente como em pleno dia”. Outra polaridade interessante que esse trecho revela é aquela entre a luz e as trevas: o dia, pleno de pureza, será associado ao sagrado enquanto todo o resto informe será condenado e identificado com as trevas. Existe ainda um livro do Antigo Testamento, o Levítico, que contém a Lei dos sacerdotes da Tribo de Levi. O texto de forte caráter legislativo é constituído de uma série de prescrições a serem observadas e oferece instruções sobre o ritual dos sacrifícios, sobre as normas que diferenciam o puro do impuro, sobre o código de santidade. Enfim, é um código de conduta que regula tanto a religião quanto a vida cotidiana, pois identifica através de exemplos concretos as ações consideradas impuras, bem como os alimentos e seres tidos como intocáveis. A distinção entre puro e impuro assume formas concretas e identificáveis. Evidentemente, as ações relacionadas à atividade erótica avultam o inventário das impurezas e são fortemente condenadas e reprovadas. O que anteriormente se inseria nos domínios da transgressão: o adultério, a homossexualidade, o incesto, passa a ser punido com a morte.

11 Se um homem dormir com a mulher de seu pai, descobrindo assim a nudez de seu pai, serão ambos punidos de morte; levarão a sua culpa. (...) **13** Se um homem dormir com outro homem, como se fosse mulher, ambos cometerão uma coisa abominável. Serão punidos de morte e levarão a sua culpa. **14** Se um homem tomar por mulheres a filha e a mãe, cometerá um crime. Serão queimados no fogo, ele e elas, para que não haja tal crime no meio de vós. **15** Se um homem tiver comércio com um animal, será punido de morte, e matareis também o animal. **16** Se uma mulher se aproximar de um animal para

⁵⁴ BÍBLIA. Romanos, XIII, 12-14.

se prostituir com ele, será morta juntamente com o animal. Serão mortos, e levarão a sua iniquidade.⁵⁵

A oposição do cristianismo à transgressão caracteriza uma inversão dos valores da religiosidade primitiva. Se a prática erótica perde seu caráter transgressor ela torna-se simplesmente condenável. A morte, sendo em si uma transgressão também o deixa de ser, reduz-se a uma punição, a um castigo. Esse é um dado fundamental para entender as imagens no contexto cristão, em especial a principal imagem da fé católica: o Cristo crucificado.

O crucifixo representa a ambiguidade do cristianismo em não reconhecer a transgressão como fundamento do sagrado, sendo assim, o sacrifício que a cruz representa é deformado, pois a imagem de Cristo crucificado, antes de qualquer coisa, representa um homicídio, que é um ato sangrento, é uma transgressão. O homicídio é um pecado, pois fere o quinto mandamento da lei de Deus que é precisamente o interdito de morte, sendo esse ato um pecado e havendo expiação, “o pecado e a expiação são a consequência de um ato determinado que estava de acordo com a interdição”⁵⁶ ele está em perfeita consonância com o mecanismo da transgressão. Entretanto, o “pecado” da crucificação não é lembrado quando se revive tal momento durante a cerimônia missa, por exemplo. O que Bataille identifica na liturgia cristã como destoante é o fato dela não reconhecer a santidade da transgressão. Se a religião cristã eximiu do sacrifício sua culpa, com relação ao erotismo ela desempenhou sua condenação, pois o acesso ao sagrado se dá pela violência de um interdito; é pela transgressão que a festa tem um aspecto divino. Entretanto, como lembra Bataille,

O sentido do erotismo escapa a quem não considerar seu aspecto religioso. Do mesmo modo escapam os sentidos das religiões a quem esquece o vínculo existente entre estas e o erotismo. (...) As religiões vivas dos nossos dias tendem a negar ou excluir tais origens. O erotismo individualizado das sociedades modernas carece de qualquer vínculo que o una à religião. Ao rechaçar o aspecto erótico da religião, os homens a converteram em uma moral utilitária... o erotismo, ao perder seu caráter sagrado, se converteu em algo imundo.⁵⁷

⁵⁵ BÍBLIA, Levítico, XX. 11-16.

⁵⁶ BATAILLE, 2004, p. 140.

⁵⁷ BATAILLE, 2007, p. 89, 92.

Até agora vimos exemplos de interditos relativos à morte, cujos primeiros registros precedem inclusive a existência do homem moderno, mas os testemunhos da atividade sexual humana não excedem o Paleolítico Superior. As primeiras manifestações artísticas aparecem somente com o *Homo Sapiens*, cujas raras imagens são em princípio itifálicas.⁵⁸ Essas descobertas demonstram que o homem cedo se interessou tanto pela morte quanto pela sua sexualidade. Entretanto, a presença de tais imagens não nos permite precisar a efetiva liberdade dos homens do passado com relação à atividade sexual. O que podemos afirmar, de acordo com Bataille, é que a atividade sexual consiste também em uma violência que se opõe ao trabalho, pois “uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não poderia ficar à sua mercê”.⁵⁹ Apesar das provas escassas a esse respeito, o que nos permite pensar a existência de tão antigo interdito é o fato que o homem, em todos os tempos, “foi definido por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece ‘proibido’ diante da morte e diante da união sexual”.⁶⁰ Apesar de existirem dentro desses dois interditos, uma série de desdobramentos, interessa aqui apenas a totalidade dessas interdições, que é sempre a mesma: sendo o tema a morte ou a sexualidade o que está em jogo é sempre a violência, aquela que apavora e ao mesmo tempo fascina.

I. 4.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O SAGRADO E O EROTISMO

A distinção entre riso e lágrimas ocorreu de maneira gradativa ao longo da história da humanidade. Bataille identifica essa polarização como fruto de uma mudança significativa na forma do homem lidar com o trabalho. A abordagem que o autor faz do trabalho é tributária do pensamento hegeliano. Hegel, em *Fenomenologia do espírito*,⁶¹ na conhecida dialética do Senhor e do Escravo tenta demonstrar que apesar do homem

⁵⁸ Cf. BATAILLE, 2007, p. 50.

⁵⁹ BATAILLE, 2004, p. 77.

⁶⁰ BATAILLE, 2004, p. 78.

⁶¹ HEGEL, 2011.

moderno ter pouca coisa em comum com as formas de poder dos primeiros tempos ainda há um elo entre esses dois momentos. O filósofo vaticinava que o trabalhador, por ter transformado o mundo a partir da fabricação de objetos, superaria sua condição de escravo, enquanto o Senhor, perdido no ócio e no gozo dos bens, tornar-se-ia escravo. Marx reverte esta previsão ao identificar a transformação do “valor de uso” do trabalho em “valor de troca”. O aprofundamento de tais conceitos não cabe nos limites deste estudo, interessa apenas pontuar como, a partir dessas considerações a respeito do trabalho, Bataille consegue pensar a condenação do erotismo na sociedade atual.

A guerra e a escravidão não estão vinculadas aos primeiros tempos da humanidade. Os registros das primeiras batalhas de que se tem notícia remontam a um período de quinze ou dez mil anos, em uma pintura rupestre do levante espanhol, mais precisamente de Morella la Vella (Fig. 01). A guerra, como afirma Bataille, começa a organizar a transgressão da interdição de morte, que inicialmente opunha-se à morte animal, passou seu domínio também para a morte do próprio homem. Mas o que interessa aqui é a mudança na abordagem do trabalho que a guerra desencadeou e que segundo Bataille, culmina na divisão da sociedade em classes.

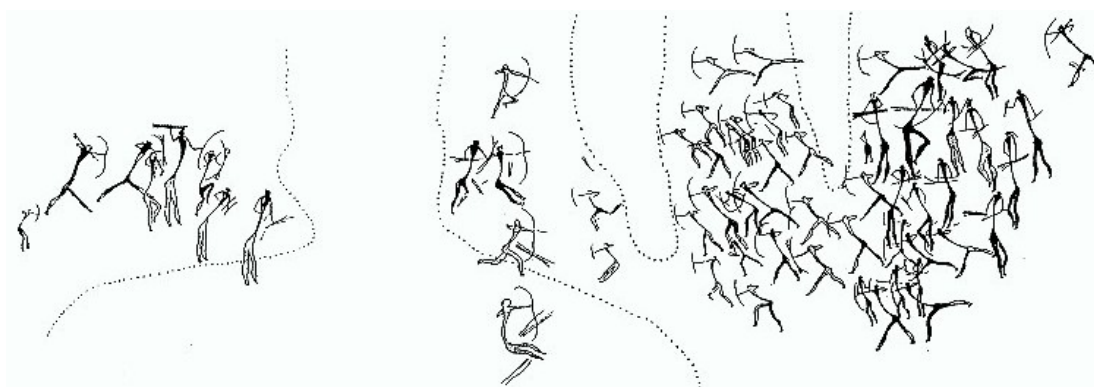


Figura 01. Pintura rupestre. Morella la Vella. Espanha.

Inicialmente, os vencedores da guerra aniquilavam os vencidos, fossem homens ou mulheres, porém as crianças de ambos os sexos eram criadas pelos vencedores como seus próprios filhos. Muito mais tarde, os vencedores atentaram para a possibilidade de explorar o trabalho dos prisioneiros de guerra, escravizando-os. A escravidão permitiu

maior ociosidade dos guerreiros e completa ociosidade dos seus chefes. A divisão da sociedade em classes opostas, quando surge a escravidão, corresponde a uma mudança significativa na dimensão erótica, surgida bem antes da distinção entre homens livres e escravos. No âmbito do erotismo, a hierarquização da sociedade determinada pela posse de riquezas e de poder, coincide com a origem da prostituição, que a partir de então se tornará o lugar natural do erotismo, enquanto ao matrimônio, será reservada a parte concernente à reprodução necessária à manutenção social. “A guerra e a escravidão aniquilaram a vida sexual”⁶² e, de acordo com Bataille, o erotismo teve uma relevância considerável na antiguidade, mas tal relevância foi perdida nos nossos dias.

Na antiguidade, o erotismo religioso tomado enquanto valor de culto prescindia dos modelos aristocráticos consagrados pelos privilégios da riqueza. Bataille identifica no culto orgástico de Dionísio um momento em que a prática erótica era realizada, desconsiderando-se a posse de bens, pelo menos em primeira instância, já que não se podem precisar tais informações. O fato é que os participantes das orgias dionisíacas eram comumente pessoas pobres e, às vezes, escravos. Os ritos que presidiam o culto a Dionísio não eram uniformes e variavam bastante conforme as épocas e os lugares em que se realizavam. O que se pode afirmar é que “a aristocracia aficcionada ao prazer não teve um papel importante nessas seitas”.⁶³ A prática dos bacanais teve um sentido de superação do prazer erótico. O culto de Dionísio vinculado ao teatro grego era trágico e erótico ao mesmo tempo. Entretanto, frente ao trágico a dimensão erótica acabou se convertendo em um horror trágico.

No *Nascimento da tragédia*, Nietzsche recupera uma antiga lenda que narra a perseguição do rei Midas pelo o sábio Sileno, companheiro de Dionísio, durante muito tempo pelas florestas. Quando finalmente o sábio caiu em suas mãos, o rei lhe perguntou qual seria a coisa mais preferível entre todas para o homem. Sileno persistia calado até que, forçado pelo rei, irrompeu entre um riso amarelo dizendo:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Porque me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente

⁶² BATAILLE, 2007, p. 79.

⁶³ BATAILLE, 2007, p. 85.

inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.⁶⁴

Nietzsche fala que os gregos conheceram e sentiram os temores e os horrores de existir e, para que fosse possível suportar a existência, para que a vida fosse possível, colocaram entre eles e a vida “a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”.⁶⁵ E prossegue se perguntando de que outra maneira um povo tão suscetível ao sensível e ao sofrimento, um povo de desejo impetuoso suportaria a existência se essa não fosse mostrada pelas suas próprias divindades. Ou seja, os deuses legitimaram a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem. Era a vida de tais deuses o que era almejado e, segundo Nietzsche, a verdadeira *dor* dos homens homéricos consiste em separar-se dessa existência, o que inevitavelmente ocorre. Ele prossegue invertendo a sabedoria de Sileno e diz que “a pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”.⁶⁶ A superação dessa consciência individual dá-se no orgasmo, que antes de qualquer coisa, é uma maneira de proposição da socialidade ou da alteridade, como afirma Michel Maffesoli.

Segundo esse autor, nossa sociedade está fundada sobre o “princípio de individuação” e identifica pelo menos três momentos importantes da história ocidental que muito contribuíram para esse processo de atomização do indivíduo em função da segregação do social: a Reforma, o cartesianismo e a Revolução Francesa. “Uma acentuação demasiado longa dada ao indivíduo, depois ao Indivíduo Social, levou ao esquecimento daquilo que para o homem é primordial, a saber, o ser-conjunto”.⁶⁷ A efervescência dionisiaca, inserida no âmbito da religião, portanto do tempo sacro, representa a união cósmica através da “correspondência” entre os seres, cuja única finalidade é o esgotamento no próprio ato que assegura a permanência do todo (Fig. 02). “O gozo e a morte são assim conjugados e encenados para lembrar o ciclo do eterno retorno do mesmo”.⁶⁸

⁶⁴ NIETZSCHE, 2007, p. 33.

⁶⁵ NIETZSCHE, 2007, p. 33.

⁶⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 34.

⁶⁷ MAFFESOLI, 2005, p. 12.

⁶⁸ MAFFESOLI, 2005, p. 14.



Figura 02. Vaso grego. Orgia de Sátiros, 500-470 a. C.

A orgia representa a perda do indivíduo no coletivo. Entender isso é importante para pensar as relações que, de certa forma, repercutem essas agregações múltiplas. No momento em que o coletivo se adianta ao individual, altera os grandes valores da atividade humana, do trabalho, da economia, enfim da energia como um todo. Diferentemente do “eu” imperativo, sujeito autônomo, progressivamente imposto a partir do século XVIII e XIX, o indivíduo orgiástico se encontra diluído em uma entidade mais “confusional” em que o corpo coletivo prevalece sobre o próprio corpo individual. Neste caso, não se trata de um processo de uniformização; o contexto é outro, trata-se, sobretudo de um conjunto orgânico no qual a comunidade é o mais importante.

Durante a orgia, os indivíduos e o cosmo participam de um acordo mútuo e se restabelece concretamente o equilíbrio contra todo o exclusivismo mortífero. Como afirma Maffesoli,

É certo que a diferença tem como situação limite a morte. A alteridade é a negação de si. Mas a analogia cósmica nos ensina, mesmo neste caso, que é possível negociar com a finitude e o que fazer para lisonjeá-la. De certa forma, o orgiasmo não tem outro objetivo.⁶⁹

O lisonjeio da morte, neste caso é um forte fator social que motiva todos os membros de uma sociedade a viverem a dilaceração na união cósmica e no corpo social.

⁶⁹ MAFFESOLI, 2005, p. 75.

Recriando a desordem e o caos nos rituais orgiásticos de confusão dos corpos, os ritos dionisíacos restauram uma nova ordem, bem como a preeminência do coletivo ou do social, sobre o individualismo. Conforme afirma Bataille, a orgia não se orienta no sentido de uma religião fastuosa; ao contrário, sua eficácia se revela no lado nefasto, no sentido de conduzir a massa informe dos seres em direção à perda, que para Bataille é o momento decisivo da religiosidade. Equivale dizer que representa a entrada da “violência delirante” nos mecanismos do mundo organizado pelo trabalho. Vale lembrar ainda que essa fusão orgiástica não se limitava à preponderância dos órgãos sexuais, é antes de tudo “efusão religiosa” do ser que se perde na “desordem de gritos, desordem de gestos violentos e das danças, desordem dos amplexos, enfim desordem dos sentimentos, animados por uma convulsão sem medida...”⁷⁰ desordem do ser que se perde e não opõe nada à proliferação desvairada da vida, nas palavras de Bataille:

no mundo avesso da festa, a orgia é o momento em que a verdade do avesso revela sua força espantosa. Essa verdade tem o sentido de uma fusão ilimitada. É a violência báquica que é a medida do erotismo nascente, cujo campo, na origem, é o da religião.⁷¹

Entretanto, a verdade da orgia nos chega mediada pelo cristianismo, que como visto anteriormente realiza uma separação entre o sacro e o profano. As reflexões de Bataille sobre o erotismo procuram restabelecer esses antigos vínculos com o sagrado, com o divino, pois no erótico, os contrários parecem nitidamente unidos. O terror religioso revelado no sacrifício torna-se ligado ao abismo do erotismo (Fig.03).

⁷⁰ BATAILLE, 2004, p. 177.

⁷¹ BATAILLE, 2004, p. 184.

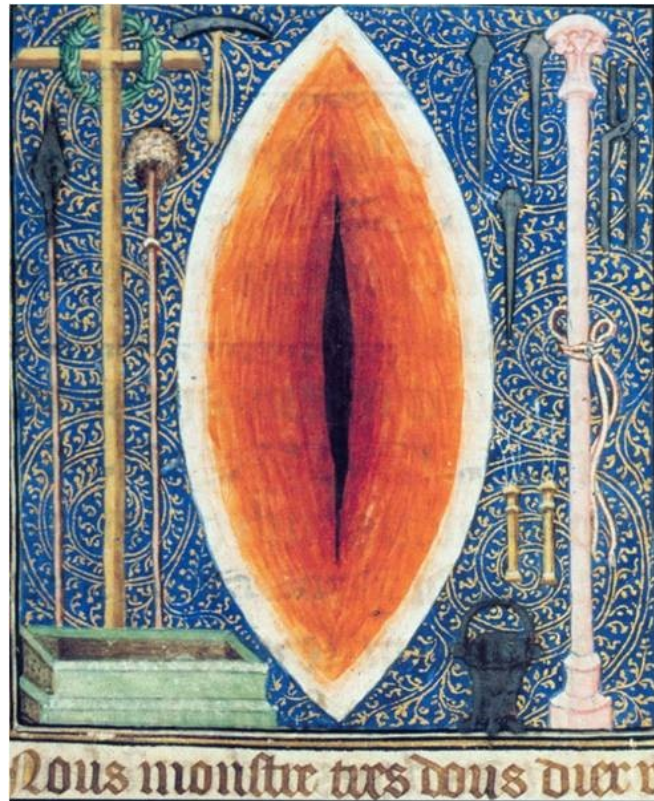


Figura 03. Arma Christi. Anônimo francês, 1345, miniatura s/ pergaminho

I. 5.

O EROTISMO

Para tratar do erotismo, Bataille parte da premissa de que os homens são seres descontínuos, individuais e solitários e apesar de todos os esforços de comunicação entre os indivíduos, vivem e morrem isoladamente. Entretanto, existe no homem resquícios de uma “nostalgia da continuidade perdida,”⁷² identificável através de duas forças presentes na natureza: uma que tende ao individualismo, à autonomia e ao instinto de sobrevivência dos seres; e outra, que se move em direção à fusão, à decomposição do indivíduo, que tende à morte. Esta segunda força é uma violência, contrária à natureza do ser. No erotismo as duas operam. É pelo âmbito da violência que Bataille associa o erotismo à morte, pois se a atividade erótica é um ato violento que arranca o ser de sua descontinuidade, o mesmo

⁷² BATAILLE, 2004, p. 25-26.

pode ser afirmado sobre a morte, que bane o ser de sua tendência a permanecer descontínuo. Ao mesmo tempo em que o homem deseja experimentar a continuidade, para se livrar do aniquilamento da individualidade, ele a teme, por simbolizar a morte: a continuidade absoluta. O indivíduo quer permanecer ele mesmo e, no entanto, fundir-se com outro, nesse contexto, o ato erótico camufla a descontinuidade individual.

Bataille identifica três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. O primeiro caso se refere à relação entre dois seres descontínuos, que almejam uma continuidade impossível. No segundo, o autor aborda o sofrimento do ser decorrente do desejo de formar um só coração com o outro ser amado, mas impossibilitado de consumir tal união frente à ameaça de perda. O erotismo sagrado, ao contrário das formas precedentes, é transcendente, a ação erótica se compara ao sacrifício religioso que liberta o ser de sua descontinuidade e o reinsere no divino. No âmbito do erotismo sagrado, a existência é a violência que separa o ser da continuidade eterna, experimentada através do êxtase místico. Santa Teresa d'Ávila, no *Livro da vida*, em que relata seus “arrebatamentos” afirma que nesse estado: “fica a alma tão valente, que, se naquele momento fizessem-na em pedaços por Deus, seria para ela um grande consolo”.⁷³ Esse tipo de erotismo só é acessível se provier de uma experiência interior, construída através da alternância entre interdição e transgressão, conforme abordado anteriormente. A partir dessas considerações, é notável que a experiência erótica constitua uma prática inerente ao homem e oposta à mera sexualidade animal.

O elemento erótico está essencialmente associado à humanidade, uma vez que em sua complexidade traz à tona uma série de ações e comportamentos que não são compartilhados com os outros animais: a consciência da morte, do prazer imediato, do *jogo* e também a ambiguidade entre o riso e as lágrimas. A atividade sexual do homem, como também de alguns primatas, não é regida por ritmos sazonais, mas como observa Bataille, ela está caracterizada por certa discricção que os animais, mesmo os primatas, desconhecem... “o sentimento de incômodo e vergonha, com relação à atividade sexual, recorda, em certo sentido, a experiência ante a morte e os mortos”⁷⁴. O autor afirma também, que na morte há uma *indecência*, embora distinta daquela presente na atividade

⁷³ TERESA, 2010, p. 167.

⁷⁴ BATAILLE, 2007, p. 52.

sexual, mas que ao longo do tempo, o homem associou a morte às lágrimas e o sexo ao riso. Entretanto, o riso não é o oposto das lágrimas já que ambos estão sempre relacionados a algum tipo de violência que interrompe o curso regular das coisas, sendo assim, o riso é igualmente sinal de horror (Fig.04).

O desejo voluptuoso e exacerbado não pode se opor à vida, que é seu resultado; o ato erótico representa a vitória da vida, cuja maior força e intensidade se revelam no instante em que os seres se atraem, se acoplam e se perpetuam (...). Esses corpos entrelaçados, que retorcem desfalecendo-se, vão em sentido contrario à morte que mais tarde os condenará ao silêncio da corrupção (...). É porque somos humanos e vivemos na sombra perspectiva da morte que conhecemos a violência exasperada, a violência desesperada do erotismo.⁷⁵



Figura 04. Hans Sebald Beham. A morte é a última linha das coisas, 1529. Museu Britânico

⁷⁵ BATAILLE, 2007, p. 52.

Georges Bataille fala que em *Madame Edwarda*, o erotismo se apresenta “sem desvio, na consciência de um dilaceramento”.⁷⁶ No prefácio desse livro, Bataille chama atenção para a seriedade do tema ali tratado e faz um convite ao leitor para refletir sobre a tradicional oposição entre prazer e dor; oposição esta gerada a partir de uma série de condições que levaram o homem a se afastar das experiências extremas tanto de prazer quanto de dor. Em *Madame Edwarda*, Bataille realiza uma conexão “ateológica” entre a experiência interior e o erotismo, explícito no seguinte fragmento:

Estava sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas: para abrir a fenda mais ainda, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos... Assim, os "trapos" de Edwarda olhavam para mim, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Baluciei docemente:

Por que está fazendo isso?

- Veja, disse ela, eu sou DEUS ...⁷⁷

As interdições mais comuns, como anteriormente postulado, dizem respeito à sexualidade e à morte, que juntas formam o campo do sagrado, manifestado na religião. O descompasso encontra-se no fato de ter sido conferida uma seriedade somente às interdições de morte, enquanto as que regem a atividade sexual foram “consideradas levianas”.⁷⁸ Bataille acentua que a dicotomia entre prazer e dor, na verdade marca a relação de parentesco entre ambas. O erotismo, se considerado seriamente, ou tragicamente como quer Bataille, “representa uma reviravolta”. O autor afirma que,

o riso justifica uma forma de condenação desonrosa. O riso nos faz tomar essa via na qual o princípio de uma interdição, de decências necessárias, inevitáveis, transforma-se em hipocrisia insensível, em incompreensão do que está em jogo. A extrema licença ligada à brincadeira é acompanhada de uma recusa em levar a sério – eu compreendo o trágico – a verdade do erotismo.⁷⁹

Se retomarmos a afirmação de Bataille de que o erotismo é capaz de uma reviravolta, o que fica patente é sua tentativa de subversão daquilo que é instituído enquanto linguagem, enquanto manutenção de uma ordem, de uma estrutura de poder, de um discurso. O pensamento e a escritura extenuantes de Bataille são em si transgressões,

⁷⁶ BATAILLE, 2009, p.17.

⁷⁷ BATAILLE, 2009, p.37.

⁷⁸ BATAILLE, 2009, p.16.

⁷⁹ BATAILLE, 2009, p.17.

pois o sistema racional, que renega as partes obscuras do homem é insuficiente para o pensamento batailleano, o qual considera justamente o homem como nascido de sua própria fraqueza. A porta de entrada para a filosofia de Bataille é a transgressão que visa subverter os antigos idealismos filosóficos e denuncia a impossibilidade de se pensar um “Eu” soberano. O desafio que o autor se coloca é o de arrancar o sujeito do espaço de sua representação coerente e o faz através de uma escritura declaradamente dilacerante que transcende os próprios limites da escrita, como em *Madame Edwarda*, *O Culpado* e na *Experiência Interior*. Com sua promessa de uma subjetividade triunfante, Bataille opera uma verdadeira inversão das formas de pensamento ocidental. Sua reflexão sobre o erotismo caracteriza-se por um movimento descendente em direção às formas mais carnis da experiência sexual. A leitura que Perniola faz do erotismo batailleano identifica no movimento descendente em “direção à orgia, à prostituição, à transgressão das regras e à profanação da beleza, à abertura de fendas impreenchíveis” uma reversão do modelo platônico. Neste modelo, a beleza dos corpos atrai os sentidos e leva à contemplação do Belo supremo, mas é certo que o Eros para Bataille não conduz à ascensão e sim à experiência de morte. Mesmo em sentido inverso, a transcendência ainda se mantém, pois tende a superar, ainda que pelo excesso, no sentido de uma experiência limite. A tendência aos extremos, tanto o Belo em si quanto a sua negação, a morte, são para Perniola inconciliáveis com a neutralidade que o Eros requer.

O erotismo de Bataille é ora o amor, a santidade, a ascese, ora a libertinagem, o deboche, a obscenidade, porém não consegue permanecer *entre* esses termos opostos, sem identificar-se nem com uns nem com outros.⁸⁰

Perniola argumenta que o Eros não pode ser considerado como a experiência de um sujeito que tende a um objetivo;

seja este a contemplação da beleza em si, como no discurso de Diotima, seja este a profanação da beleza, como em Bataille. Ora, é verdade que a ‘experiência interior’, que Bataille identifica com o erotismo, não é um caminho de afirmação de si mesmo, mas ao contrário, de perda de si, de aniquilamento, de desapropriação; entretanto, o caráter negativo de tal experiência inverte apenas a direção do percurso, mas não é suficiente para criar uma dimensão estruturadora, impositiva, conectiva, na qual o *Eros* possa

⁸⁰ PERNIOLA, 2000, p. 65.

circular. Essa dimensão é a linguagem da poesia, do *carmen* erótico. Certamente *O Banquete* platônico e *L'expérience intérieure* de Bataille também são obras de linguagem, todavia elas se baseiam no pressuposto de que o essencial não seja lingüístico, de que ele possa prescindir da linguagem porque, como diz Platão, o pensar é 'um discurso que acontece no interior da alma, feito pela alma consigo mesma, sem voz', ou porque, como diz Bataille, o extremo excede, vai além, ultrapassa a linguagem, pois 'ele nunca é literatura', ele permanece diferente da poesia, mesmo quando a tem por objeto.⁸¹

O argumento de Perniola baseia-se no fato de que o Eros não é independente ou separado da linguagem erótica, tampouco em uma “experiência da alma”, nas palavras do autor, algo que exista e seja anterior à linguagem. Pois, pelo caráter essencialmente neutro de Eros não se pode ligá-lo à experiência subjetiva com a palavra, que dá voz a “uma alma apaixonada”, mas é possível pensá-lo somente em trânsito entre os elementos já presentes. Ou seja, o erotismo é diferente tanto do amor quanto da violência. Perniola nos dá um exemplo bastante preciso a esse respeito quando diz que o amor prescinde de uma experiência sexual, da mesma forma que a violência será muito “mais ela própria quanto mais for muda. O erotismo, ao contrário, pressupõe parceiros sexuais,”⁸² ainda que tal cumplicidade seja velada. Perniola localiza uma alternativa à moral metafísica no mundo romano do século I a.C. com a *Ars amatoria* de Ovídio. Uma abordagem mais aprofundada desse assunto não cabe nos objetivos deste estudo, já que aquilo que nos interessa é a interpretação de Perniola, que focaliza no erotismo o neutro, a conciliação de opostos. Conciliação esta que de certa forma Bataille reivindica, mas extrapola completamente pelo excesso, pelo dilaceramento. Talvez a exasperada negatividade do Eros batailleano seja um contraponto, uma forma de compensar a ênfase que se deu àquilo que o pensamento platônico representou ao logo de toda história ocidental e, sobretudo, à dicotomia entre o riso e as lágrimas. Sob a luz das considerações de Perniola, podemos pensar que, para conseguir a neutralidade do Eros, faz-se necessário cumulá-lo com a negatividade que lhe é inerente e, no entanto negada.

Tendo feito as considerações acerca dos interditos, da morte e do erotismo é possível agora observar como, a partir dessas noções, Georges Bataille desenvolve um pensamento que atravessou as tensões dominantes em sua época, as quais continuam pungentes ainda hoje e passíveis de serem repensadas.

⁸¹ PERNIOLA, 2000, p. 66.

⁸² PERNIOLA, 2000, p. 66.

I. 6.

O NÃO-SABER:

considerações sobre a crise da palavra útil

Georges Bataille é um dos pensadores mais significativos do século XX. O conjunto de sua obra, segundo o filósofo italiano Franco Rella, se apresenta como um dispositivo que nos permite atravessar as tensões dominantes no mundo de Bataille, as quais são ainda uma constante no nosso tempo.⁸³ No entanto, a releitura do “filósofo” francês da primeira metade do século passado, não deve significar a retirada de uma série de conceitos de seus escritos a serem inseridos nos atuais procedimentos filosóficos. O que Franco Rella propõe para pensar o nosso tempo é um enfrentamento necessário com a problemática abordada por Bataille, que mais uma vez se apresenta inexausta.

Durante os anos de 1933 até 1939, Alexandre Kojève realiza em Paris um seminário sobre a *Fenomenologia do espírito* de Hegel. Entre os participantes se encontram: Sartre, Lacan, Queneau, Merleau-Ponty e Bataille, que ao iniciar o curso de Kojève já conhecia Dostoiévski, Nietzsche, Pascal, Chestov, Hubert e Mauss. Durante as discussões em torno da *Critique Sociale*, revista com a qual Bataille colaborava, conheceu o pensamento marxista. Segundo Franco Rella, “o seminário de Kojève não somente introduz Bataille na filosofia, mas o faz afundar na maior e completa filosofia da Idade Moderna, no pensamento de Hegel”.⁸⁴ No inverno de 1937, Kojève realiza uma conferência, no *Collège de Sociologie*, a respeito das concepções hegelianas. O encontro fora organizado por Bataille, Caillois, Klossowski e Leiris. Inicia-se nesse período, uma intensa troca de correspondências entre Bataille e Kojève, que se afirmava como um dos maiores intérpretes do pensamento hegeliano, enquanto Bataille se propunha a “dar a Hegel aquilo que a Hegel falta: a loucura”.⁸⁵

O sistema hegeliano se fundamenta sobre um saber absoluto, que se estende e se manifesta no mundo e no tempo. Esse sistema de pensamento pretende abarcar o real, ou

⁸³ Cf. RELLA, 2010, p. 21.

⁸⁴ RELLA, 2010, p. 27.

⁸⁵ RELLA, 2010, p. 24.

pelo menos, tudo aquilo que é possível de ser pensável.⁸⁶ A filosofia de Hegel foi de fundamental importância para Bataille, inclusive para constatar que “o sistema hegeliano não dá conta de sua singularidade”,⁸⁷ pois, segundo Bataille, Hegel conheceu somente o saber ao dar razão extrema à palavra, à totalidade do possível. O “não-saber” proposto por Bataille na *Suma ateológica* deveria ter em si “a inexorável lucidez de Hegel, mas, nesse ponto, ‘não seria mais Hegel, mas um dente dolorido na boca de Hegel. Somente um dente doente falta para o grande filósofo’”.⁸⁸ Bataille coloca para si o problema de pensar o impensável. Esse desafio é a *fissura* que o autor da *Suma ateológica* instaura na filosofia tradicional e lhe abre acesso a uma via sem percursos anteriores e, que ele mesmo teme ser impenetrável. O terceiro volume da *Suma ateológica* revela outra influência decisiva na constituição do pensamento batailleano: Nietzsche, o Dionísio sem o cortejo das bacantes, o filósofo da solidão, como o define o próprio Bataille.

Segundo Franco Rella, Bataille tenta restaurar na comunidade contemporânea o valor do sacrifício, sobre o qual se fundava a noção de comunidade nas sociedades primitivas. A experiência do *Acéphale*, tenta de algum modo retomar a prática sacrificial, mas no âmago dessa experiência, de acordo com o filósofo italiano, Bataille compreendeu que:

o sacrifício devia permitir a colheita da vida também no seu lado obscuro, ou seja, o lado da morte que leva a própria vida ao seu fim. Este fim, fora do sacrifício, é impossível, assim como no momento em que (...) alcançamos o fim tocando o concluído, portanto a morte da vida, ou a vida dentro da morte. Desse modo, cessa a consciência dessa plenitude, que é somente suposta.⁸⁹

Tal constatação revela o afastamento de Bataille do ideal nietzschiano do super-homem, que não pode mais ser pensado fora de uma subjetividade sem mediação, tampouco com a redenção do pensamento, mas ao contrário, só é possível pela via do impossível, de dentro dos limites do humano. Bataille faz da imperfeição humana, do seu estado de inacabado, o elemento de “superção”, como se evidencia no trecho a seguir da *Experiência interior*:

⁸⁶ RELLA, 2010, p. 28.

⁸⁷ RELLA, 2010, p. 25.

⁸⁸ RELLA, 2010, p. 26.

⁸⁹ RELLA, 2010, p. 32.

Não mais se considerar tudo é, para o homem, a sua mais alta ambição, é querer ser homem (ou, se quisermos, superar o homem – ser o que ele seria, mais livre da necessidade de almejar a perfeição, agindo opostamente) [...] O homem cessando – no limite do riso – de se querer tudo, no final se querendo o que ele é, imperfeito, inacabado.⁹⁰

A incompletude constitui um elemento estrutural de fundamental importância no sistema de pensamento batailliano. A necessidade de dizer coloca em evidência que há uma perene falta, tanto no leitor quanto naquele que escreve... a existência, eternamente inacabada, acéfala, como nos diz Raúl Antelo, “perfaz um mundo semelhante a uma ferida que sangra, a uma falta insaturável, como o olho rasgado de Dali-Buñuel, como a *imagem aberta* de Didi-Huberman”.⁹¹ O vazio instaurado pela morte de Deus inaugura um tempo imperativo, ele próprio objeto de êxtase, no qual, o desejo sempre recorrente não é outro senão um desejo de anular o tempo, de anular o próprio desejo, como quer Bataille.⁹² Se a constatação dessa falta crônica gera um apetite imoderado pelo saber, pode também favorecer um acúmulo desmedido do ser sobre si mesmo. Entretanto, como nos lembra o autor: “nossa vontade de fixar o ser é maldita. (...) O homem não pode, através de nenhum recurso, escapar da insuficiência, nem renunciar à ambição”.⁹³ O conhecimento é um subterfúgio pelo qual se escapa e frente ao qual a única verdade que soçobra “é a de ser uma súplica sem resposta”.⁹⁴ Frente a isso, Bataille assume a impossibilidade do Dizer e instaura uma comunicação incongruente, a qual parelha com a mesma impossibilidade que caracteriza o ser. Bataille reivindica acesso à parte “muda” do ser, e por isso mesmo ignorada pela “região das palavras”, do discurso.

Procuramos apreender em nós o que subsiste ao abrigo das servilidades verbais e, o que apreendemos, somos nós mesmos divagando, enfiando frases, talvez a propósito do nosso esforço (e em seguida do nosso fracasso). (...) Chega o momento em que podemos refletir, e de novo, não mais calar, encadear palavras: desta vez nos bastidores (no último plano) e, sem mais nos preocupar, deixar o barulho delas perder-se.⁹⁵

Entretanto, mesmo que as palavras se percam no próprio barulho, serão ainda *palavras*. Esse é um fato que não pode ser alterado, o que Bataille propõe é que sejam

⁹⁰ BATAILLE, 1992, p. 33.

⁹¹ ANTELO. In. RELLA, 2010, p.14.

⁹² Cf. BATAILLE, 1992, p. 62.

⁹³ BATAILLE, 1992, p. 97.

⁹⁴ BATAILLE, 1992, p. 20.

⁹⁵ BATAILLE, 1992, p. 23.

libertas do domínio delas mesmas, ou seja, devem nos fazer *escorregar* para a interioridade do sujeito.

Darei um só exemplo de palavra escorregadia. Digo palavra: pode ser também a frase onde se insere a palavra, mas me limito à palavra silêncio. Da palavra ela já é, eu disse, a abolição do ruído que é a palavra; entre todas as palavras é a mais perversa, ou a mais poética: ela é a própria garantia de sua morte.⁹⁶

Em *O Culpado*, Bataille revela seu desejo de escrever a partir de uma “espécie de obscuridade alucinante” capaz de lhe comunicar “uma torção de todo o ser tendido ao impossível”.⁹⁷ O autor investiga um modo de expressão que lhe permita esquivar das ilusões de solidez do mundo, para tanto, coloca em jogo sua situação segura com a linguagem a fim de experimentar o sentimento incômodo de uma intermitência do ser:

Posso esperar sair de um estado de fadiga e de escoamento gota a gota na morte? E que tédio de escrever um livro, lutando contra o esgotamento do sono, desejando a transparência de um livro: clarão deslizando de sombra a sombra, de um horizonte ao horizonte seguinte, de um sono a outro sono. Não abraço o que digo, o sono me abate, o que digo decompõe-se na inércia vizinha da morte. Uma frase escorregava mais abaixo na decomposição das coisas e eu já adormecia... Esquecia-a. Acordo, escrevo essas poucas palavras. Já tudo cai no entulho de dejetos do sono [...] Todos os sentidos se anulam, compõem novos; inapreensíveis, como saltos. Tenho na cabeça um vento violento. Escrever é partir para outra parte. O pássaro que canta e o homem que escreve se libertam. De novo o sono e, a cabeça pesada, desfaço-me.⁹⁸

Nesse fragmento, Bataille sucumbe à negatividade da linguagem que se desenrola na contramão da meditação cartesiana, cujo foco recai sobre os feitos racionais das ações diurnas. A escritura de Bataille alterna-se entre sono e vigília, num “escoamento gota a gota na morte”. O desejo desperto de transparência do livro luta com a noite pela preservação de esparsas palavras, mas no fim, tudo se esquece e se apaga no sono. As palavras, escorregando caem nos “dejetos do sono”, nesse vizinho da morte onde não subsiste *ego* algum. Esse escorregar das palavras sempre para mais longe guarda analogia com a noite do não-saber, tão cara a Bataille... afinal, “escrever é partir para outra parte”.

A busca dessa outra parte o leva a se ausentar dos domínios possíveis do saber em direção à “via inenarrável”, à negatividade do ser, manifestada cruamente na narrativa

⁹⁶ BATAILLE, 1992, p. 24.

⁹⁷ *Apud* FILHO, 2005, p. 99.

⁹⁸ *Apud* FILHO, 2005, p.100.

erótica, narrativa esta, que se constitui enquanto um enfrentamento das palavras com elas mesmas. Mas escrever é de certa forma, sujeitar-se a uma regra; é formular uma intenção, e, sobretudo, aceitar os limites do ser encerrando-o na perenidade das taxonomias discursivas. Em resposta a isso, somente uma escritura incongruente para tocar o ser “no ponto em que ele sucumbe”,⁹⁹ pois, conforme revela Bataille, “o não-saber desnuda. O não-saber comunica o êxtase. O não-saber é antes de tudo angustia”.¹⁰⁰ Esse momento de particular negatividade é pontuado pelo filósofo italiano Franco Rella, que escreve:

A literatura é desvio fora dos caminhos do *logos* habitual: é fuga do mundo do discurso. (...) A arte, a literatura como a pintura, debruçam-se constantemente sobre aquilo que é invisível ao pensamento lógico, ou seja, a paixão, que Esquilo dizia ser o verdadeiro saber do mundo: o sofrimento, a alegria, o terror, o tédio e, de fato, no fundo de tudo, justamente como intuiu Bataille, as máscaras da morte.¹⁰¹

Bataille abre acesso ao impossível transgredindo e excedendo a ordem da escrita e do possível da linguagem, pois conforme escreve Franco Rella no texto de apresentação para a edição italiana do livro *A parte maldita*: “a linguagem, o signo constituem um mundo entre duas contradições, um espaço onde está em jogo a contradição, um espaço que a escritura alarga continuamente, para além da importância das palavras”.¹⁰² Nesse sentido, a escritura de Bataille não poderia ser outra senão aquela transbordante, que desafia os limites da morte transcendendo-os: “Esta mão que escreve está moribunda e, por essa morte a ela prometida, ela escapa dos limites aceitos ao escrever (aceitos pela mão que escreve, mas recusados por aquela que morre)”.¹⁰³ A escritura incongruente é o que o redime da soberania da morte. A poesia é para Bataille o exemplo por excelência dessa escritura, pois é uma forma de escrita que desliga a palavra de preocupações desinteressadas.

Direi agora, sobre a poesia, que ela é, creio, o sacrifício em que as palavras são vítimas. As palavras, utilizamo-las, fazemos delas os instrumentos de atos úteis. Não teríamos nada de humano se a linguagem em nós devesse ser inteiramente servil. Tampouco podemos prescindir das relações eficazes que introduzem as palavras entre os homens e as coisas. Mas arrancamo-las dessas relações em um delírio.¹⁰⁴

⁹⁹ BATAILLE, 1981, p. 47.

¹⁰⁰ BATAILLE, 1992, p. 58.

¹⁰¹ RELLA, 2000, p.170.

¹⁰² RELLA. In BATAILLE, 2003, p.15.

¹⁰³ *Apud* FILHO, 2005, p.101.

¹⁰⁴ BATAILLE, 1992, 144.

É no âmbito da desfuncionalização da linguagem que se deve pensar o sacrifício; o sacrifício da “palavra útil”,¹⁰⁵ que escorregando em direção aos dejetos do sono, do desconhecido, carrega consigo o “possível” que lhe é inerente. Ainda com relação aos deslocamentos do sentido usual das palavras enquanto prática de pensamento adotada por Georges Bataille, vale retomar mais uma vez a *Experiência interior*. Nesse texto, o autor consciente de que o indivíduo se forma através do discurso (individuação), pontua a dificuldade de não conseguirmos nos calar inteiramente, sendo preciso lutar contra nós mesmo para escaparmos às “servilidades verbais” e acessar os domínios dos nossos movimentos mais interiores.¹⁰⁶ Apesar da racionalidade humana, o poder que advém das palavras é falho, tem alguma coisa de areias movediças,¹⁰⁷ pois “subsiste em nós uma parte muda”,¹⁰⁸ na qual a palavra não chega e não é possível ordená-la de forma lógica. Através de uma escritura fragmentada, Bataille acena outra possibilidade para a palavra, que não sendo mais imperativa é capaz de minar as certezas e de negar as verdades pautadas pelo discurso. “Se vivemos, sem contestar, sob a lei da linguagem, estes estados estão em nos como se não existissem”.¹⁰⁹ Um exemplo inequívoco da torção que o pensamento desse autor representa para o “possível do conhecimento” pode ser observado no verbete que Georges Bataille publica no Dicionário Crítico da revista *Documents* (nº 7, 1929), editada por ele, Carl Einstein e Michel Leiris. De acordo com esse verbete intitulado *Informe*,

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não oferecesse mais o sentido senão os usos das palavras. Assim, informe não é somente um adjetivo com determinado sentido, mas um termo que serve para desqualificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua própria forma. O que ele designa não tem o direito de possuir qualquer sentido próprio e é esmagado por todos os lados como uma aranha ou uma minhoca. 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 idéia de que o universo é como uma aranha ou um escarro.¹¹⁰

O Dicionário Crítico de *Documents* era um dos principais instrumentos desestabilizadores da razão, uma vez que se servia dos paradigmas dos sistemas

¹⁰⁵ RELLA, 2010, p. 36.

¹⁰⁶ Cf. BATAILLE, 1992, p. 23-24.

¹⁰⁷ BATAILLE, 1992, p. 22.

¹⁰⁸ BATAILLE, 1992, p. 22.

¹⁰⁹ BATAILLE, 1992, p. 22.

¹¹⁰ BATAILLE, 2008, p. 55.

taxonômicos para revelar as incoerências de tais sistemas racionais e abalar suas estruturas. As palavras desse “dicionário” se abstêm do sentido para empreenderem a árdua tarefa de desarticular qualquer semelhança com o mundo. A noção de *informe* desenvolvida por Bataille constitui um potente operador teórico que lhe permite dismantelar a relação usual da semelhança enquanto cópia de um referente, de um modelo.

Bataille ataca com esse verbete a ênfase concedida ao sentido das palavras, bem como os discursos filosóficos que se comprometem com a forma das coisas e inclusive do universo. Em resposta a isso, o autor sustentava a ideia de que fossem ressaltadas as “funções” das palavras, de modo especial da palavra *informe*, não mais como algo desclassificatório. A fricção proposta por Bataille entre sentido e uso das palavras revela sua preferência por semelhanças transgressivas, disformes, nas quais a *figura humana*, por exemplo, é condenada (ou consagrada) à desfiguração e se dilacera pelo suplício (Fig. 05), pelo sacrifício – como atesta o compêndio iconográfico nada apaziguador de *Documents*.



Figura 05. Fotografia de Louis Carpeaux, reproduzida em *As lágrimas de Eros*, de G. Bataille.

A imagem acima representa o suplício de um chinês submetido ao castigo dos *cem pedaços*, uma punição reservada aos delitos mais graves. As fotografias desse suplício foram publicadas em 1923 no *Tratado de psicologia* de Georges Dumas e apresentadas a Bataille dois anos mais tarde por intermédio de seu psicanalista, Adrien Borel. Tais imagens

tiveram um papel decisivo na vida de Bataille, conforme ele mesmo declara: “Nunca deixei de ficar obcecado por essa imagem de dor, estática (?) intolerável”.¹¹¹ No livro *A parte maldita*, Bataille observa como as dilapidações de vidas e os excessos eram exigidos nos rituais de sacrifício. Há um capítulo intitulado *Sacrifício e guerra dos astecas*,¹¹² no qual Bataille escreve: “o sacrifício restitui ao mundo sagrado o que o uso servil degradou, tornou profano”.¹¹³ Neste texto, o autor se atém à duração do ritual de decomposição da “figura humana”, que *aberta* expõe para os olhares seu interior *informe* até ser finalmente consumida. Após a morte, a figura da vítima asteca encarna um processo de desaparecimento que culmina no ritual antropofágico. Através desse processo de abertura do corpo e de sua total incorporação pelos membros da comunidade, Bataille ativa a noção de *informe*. Esse conceito não se reduz à simples negação ou ausência da forma, mas caracteriza o poder inerente às próprias formas de se deformarem, de transitarem entre a semelhança e a dessemelhança. A noção de *informe* é um potente dispositivo de pensamento que coloca em movimento todas as noções tradicionais de forma, semelhança e inclusive do antropomorfismo. O corpo dilacerado do asteca sacrificado é algo além da “figura humana” e, paradoxalmente, continua sendo tanto “figura” quanto “humano”, mas é passível de fissura, de esmagamento, de ser devorado e consumido em sua totalidade informe. Esse paradoxo fornece as bases da *Experiência interior*, quando a massa informe ao definir nosso semelhante indica o destino possível de nossa própria aparência.

Outra via de acesso à dissolução das formas é o erotismo sem volteios, como escreve Bataille no prefácio de *Madame Edwarda*. A radicalidade da experiência erótica deixa o ser na perspectiva do horror e ao fazê-lo, coloca-se em jogo o movimento global dos seres. *Madame Edwarda* é um texto dilaceradamente obsceno, sacrílego até. Nessa narrativa, os valores mais abjetos tornam-se portadores dos valores mais elevados. Esse fluxo constante entre “alto” e “baixo”, que repete o mesmo ritmo inconfesso do desejo substitui toda “imbecil elevação” do ser.¹¹⁴ Nesse livro, o sublime e o profano diluem seus contornos; o desejo, a dor, o horror, o prazer e o sagrado misturam-se todos no transbordamento da escrita, que em si é manifestação do impossível. A nudez, neste caso,

¹¹¹ BATAILLE, 2007, p. 247.

¹¹² BATAILLE, 1975, p. 83-99.

¹¹³ BATAILLE, 1975, p. 94.

¹¹⁴ *Apud* FILHO, 2005, p. 104.

não se restringe unicamente ao texto, mas desencadeia um movimento em série que excede os limites do livro, quer ser compartilhada e exige do leitor igual desnudamento. Reivindica uma leitura conduzida pela nudez do “não-saber”.

Para Bataille, a nudez representa um estado de abertura dos seres para a continuidade, é um estado do ser, uma forma de experiência interior. Através de tal despojamento, o indivíduo perde a posse de si e se afirma na individualidade durável.¹¹⁵ O leitor de *Madame Edwarda* deve estar *aberto* da mesma forma que aquela, a qual lhe abre o corpo e se nomeia Deus. A fenda de Edwarda é a via de onde irrompe o *informe* do interior. É um caminho aparentemente aberto, mas que não pode ser percorrido em direção ao impossível do ser que se estende em nossa direção como um convite e, ao mesmo tempo se oculta.¹¹⁶ Nessa narrativa, se combinam indistintamente toda sorte de excessos: erótico, sagrado e literário, mas o verdadeiro sacrilégio consiste no desmantelamento dos preconceitos e das formas de saber cristalizadas. Nesse sentido, como constata Raúl Antelo:

A obra de Bataille conduzia a razão burguesa a seu limite, ao jogo mortal que se exprimiria, mais adiante, no conceito de Real. O objetivo, portanto, não era condenar o mundo burguês à sua dissolução, mas antes modificá-lo radicalmente, em função de sua própria disseminação, aprendendo a lidar com o que cai, com o acidente, com o sistema.¹¹⁷

A experiência que Bataille propõe, seja ela mística ou erótica, é sempre a experiência do limite, do ponto onde a razão não mais exerce seu domínio, portanto, é inexprimível e inenarrável. O pensamento dessa experiência se produz e se compõe “somente no excesso, e fora do excesso não existe verdade. Não existe verdade, portanto, fora da necessidade de ver aquilo que é impossível ver, de pensar aquilo que é impossível pensar”.¹¹⁸ O excesso é o conceito fundamental, a partir do qual Bataille constrói seu pensamento. Como visto anteriormente, para falar de excesso, de transgressão, pressupõe-se que haja limites muito bem definidos nos quais o ser se insere. É precisamente em virtude de tais limites que se pode ir além do próprio limite. Na introdução de *Madame Edwarda*, o autor faz uma analogia com a linguagem: sendo a palavra

¹¹⁵ BATAILLE, 2004, p. 22.

¹¹⁶ Cf. RELLA, 2010, p. 40.

¹¹⁷ ANTELO. In: RELLA, 2010, p. 11.

¹¹⁸ RELLA, 2010, p. 34.

a evidência da margem do possível, do pensamento racional, será igualmente uma via de escape, por onde se pode fugir para uma instância ulterior, pois “tudo aquilo que é, é mais do que aquilo que é”.¹¹⁹ Para adentrar nessa fenda obscura que Bataille abre é necessário “superar o saber que domina e regula o sentido: a passagem ao ‘não-saber’ que é o saber positivo desse território, que se estende até o limite onde o ‘não-saber’ também não consegue alcançar”.¹²⁰ O “não-saber” é um excesso de saber, que se coloca para além do saber absoluto e, de acordo com Rella:

é a única via que se abre para alcançar a margem extrema, lá onde possível e impossível se tocam, lá onde, portanto, se pode desflorar o inatingível que é o ser da coisa, que é o ser deste aqui, ou seja o fundamento fugidio que se experimenta, mas que se articula somente por descontinuidades, censuras, síncopes, incompletudes e fragmentos.¹²¹

Falamos anteriormente do afastamento de Bataille em relação ao pensamento de Hegel, bem como da desconstrução da linguagem filosófica que o “não-saber” instaura. O objeto decisivo para Bataille, conforme constata Rella, é a verdade última do ser.¹²² Diante da constatação que o pensamento deve se ocupar da “impenetrável simplicidade daquilo que é”,¹²³ o filósofo italiano se pergunta, como é possível pensar a comunicação entre tais singularidades e, a partir dessa comunicação, em que medida pode-se fundar uma comunidade na dimensão política do termo?

Retomando a premissa de que o homem é um ser incompleto e procura sempre completar-se, só poderá fazê-lo comunicando sua incompletude a outro ser igualmente incompleto. Entretanto, tal esperança de completude pode apenas ser vislumbrada. Tanto *Madame Edwarda* quanto *O padre C* nos colocam no limite do possível pelas vias do erótico e do místico, na iminência de, pelo excesso, desflorar o divino. Bataille reivindica uma comunidade fundada sobre o sacrifício, tal qual a comunidade primitiva se fundava, entretanto, seu maior desafio, de acordo com Rella, é o enfrentamento com a realidade pulverizada da sociedade contemporânea.

¹¹⁹ BATAILLE, 2009, p. 22.

¹²⁰ RELLA, 2010, p. 38.

¹²¹ RELLA, 2010, p. 43.

¹²² Cf. RELLA, 2010, p. 44.

¹²³ RELLA, 2010, p. 44.

Na dissolução moderna da comunidade e dos valores que fundam a comunidade, o *ethos* coletivo é invariavelmente um *ethos* conservador, que postula uma falsa unidade, que suprime as dificuldades e as discontinuidades que existem em cada *ethos* contemporâneo. (...) Nesse sentido, o *ethos* coletivo instrumentaliza a violência para manter a aparência da sua coletividade. De qualquer forma, esse *ethos* se torna violência no momento em que se tornou um anacronismo.¹²⁴

Franco Rella prossegue sua análise afirmando que Bataille, tendo dificuldade em dar dimensão política para a sua noção de comunidade, “se limita, na *Suma ateológica*, àquela ‘insuperável dualidade’, assim como nomeia Lévinas, isto é, uma ‘sociedade a dois’, que permite a epifania do rosto”.¹²⁵ O outro, como dito anteriormente, é aquele com quem se pode entrar em relação somente prevendo uma falência, uma falta, nunca o conhecimento completo ou a total apreensão, pois nesse caso, não seria mais o outro. O Rosto equivale à nudez da exposição sem defesa do outro, à própria mortalidade. Tal fragilidade se apresenta junto com a interdição: “não matarás”. Entretanto, a voz imperativa desse interdito “não matarás”, não provém do rosto e sequer é humana. Esta voz é uma exigência ética, a qual não se pode recusar. O filósofo italiano arremata: “o outro, na versão levinasiana, é, portanto, o desastre do eu”.¹²⁶ Para Bataille, o outro, o Rosto, é o que desencadeia o movimento do pensamento, o que o permite transcender *aquilo que é*, o permite revelar o “fundo das coisas”, o sexo de Madame Edwarda, por exemplo. A diferença é que não existe o imperativo divino. Nenhuma voz fala através do Rosto, ao contrário, é a própria vulva de Edwarda que pronuncia: eu sou Deus.

Aquela vulva é Deus na medida em que a dilaceração que ela é se expõe como o exterior do interior, que convida a uma vertiginosa subida, até o limite, até o impossível. Se o outro, Madame Edwarda, ou o amante, ou qualquer outro “ser que é”, é a porta que se abre interminavelmente em direção à verdade que não se revela para mim, mas que pode ser desflorada num excesso até o “não-saber”, além do saber absoluto, além de tudo, esse outro é que me é necessário, assim como eu, com a minha dilaceração, sou necessário a ele.¹²⁷

Para Franco Rella, “essa ética extrema, ou extremista” não consegue supor uma pluralidade de sujeitos, nesse sentido, a comunidade em Bataille fica na “soleira da ética” e incapaz de transitar no interior do conceito de *polis* e se limita a uma comunidade ligada ao

¹²⁴ RELLA, 2010, p. 32.

¹²⁵ RELLA, 2010, p. 48.

¹²⁶ RELLA, 2010, p. 49.

¹²⁷ RELLA, 2010, p. 50.

êxtase. A condição de validade de uma comunidade é o compartilhamento, mas no caso da *A experiência interior*, no instante do êxtase tal condição não se efetiva. Uma possibilidade de compartilhamento seria somente na orgia, mas Rella questiona a experiência orgiástica enquanto uma experiência verdadeiramente comunitária e, como exemplo, recupera a proposta de Maffesoli de um retorno ao dionisíaco, de uma comunidade orgiástica na Pós-modernidade manifestada pelos movimentos estudantis, pelas festas e *shows* musicais. Nesse caso, como afirma Rella, não se trata efetivamente de uma *comunidade*, uma vez que não há interferência na organização da *polis* nem dissolução de seus contornos, mas ao contrário, os indivíduos que participam de tais eventos “reivindicam frequentemente o direito à marginalidade, à ‘reserva indiana’”¹²⁸.

A questão central de Bataille no que concerne à noção de comunidade se apresenta ainda de maneira bastante atual. Diante de tudo que foi dito, Franco Rella se pergunta como seria possível uma *comunidade* que esteja igualmente, sem qualquer disparidade, tanto nos indivíduos que a compõem quanto em seu conjunto. Ampliando esta questão, o filósofo italiano lança a pergunta: “É possível estabelecer modalidade, regras, leis que permitam a interação desses indivíduos e é possível que seja essa mesma interação que constitui a *polis*?”¹²⁹.

Uma possível resposta às discussões desencadeadas pelo pensamento de Georges Bataille, ou pelo menos uma ressonância desse pensamento, pode ser identificada no âmbito das artes visuais, nos estudos da imagem e, de modo específico, na obra de Felix Gonzalez-Torres, como veremos mais adiante. Antes, porém é necessário fazer mais um desvio e observar como Bataille condensa seu pensamento no estudo que faz sobre o nascimento da Arte.

¹²⁸ RELLA, 2010, p. 53.

¹²⁹ RELLA, 2010, p. 55.

I. 7.

O NASCIMENTO DA ARTE: a relação com o trabalho e o jogo

As imagens fazem parte da vida humana há pelo menos trinta mil anos e ao longo de todo esse tempo a relação entre homem e imagem tornou-se tão intensa que é praticamente impossível pensar o mundo sem a existência delas. Embora as reflexões filosóficas sobre a morte tenham ocorrido muito tardiamente na história da humanidade, a arte, cuja origem coincide com a do homem, sempre se ocupou tanto da morte quanto do erotismo. Como afirma Bataille, o homem, desde muito cedo, teve um estremeamento diante da consciência de sua própria morte. Entretanto, quando tal incômodo é corporificado em imagens, ganha outra dimensão e as impressões mais dolorosas tornam-se contempláveis, admiradas, capazes inclusive de suscitar “um prazer elevado”,¹³⁰ conforme escreve Freud a respeito das tragédias. Como veremos mais adiante, a arte é muito próxima da noção de *jogo*, que guarda em si uma dimensão de horror.

As primeiras sepulturas de que se têm notícias remontam há cerca de cento e trinta mil anos,¹³¹ entretanto, as imagens mais antigas nos precedem em um período aproximado de apenas vinte ou trinta mil anos. O ritual de sepultamento, presente desde os homens de Neandertal, revela que esses seres já eram conscientes de sua própria finitude e que viviam na espera, na “angústia de morrer”.¹³² As sepulturas realizadas por esses primeiros seres são testemunhos da consciência da morte, mas os registros gráficos encontrados remontam ao período em que apareceu nosso semelhante, o Homem do Paleolítico superior, o *Homo Sapiens*.¹³³ Como se vê, apesar da consciência da morte, o gênero humano levou ainda milhares de anos para realizar suas primeiras imagens. Os sítios, onde foram encontrados os indícios de seus *admiráveis dons*, assinalam tanto o nascimento da arte quanto a consumação física do ser humano.

¹³⁰ Cf. FREUD, 19 (?), p. 269.

¹³¹ A mais antiga evidência de uma cerimônia de enterro remonta a um período de 130.000 anos. Segundo evidências encontradas nos sítios de Krapina na Croácia, os Homens de Neandertal enterravam seus mortos.

¹³² BATAILLE, 2004, p. 45.

¹³³ Há 40.000 anos tem início o Paleolítico Superior na Europa. Esse período é caracterizado pelo surgimento da arte – conforme atestam os registros arqueológicos das chamadas Vênus paleolíticas e as pinturas rupestres, sobretudo nas cavernas de Chauvet e Lascaux. É também quando aparecem o trabalho e a domesticação dos animais. Há uma abundância de fósseis incluindo cerimônias elaboradas de enterro dos mortos.

Não há como precisar o momento efetivo da transição do animal para o homem. Entretanto, através dos eventos que marcaram essa passagem é possível entender tal transformação. De maneira bastante abreviada, vale considerar dois momentos na história da humanidade: no primeiro, o homem fabricou utensílios para prover sua subsistência, como demonstram os anzóis primitivos, as bifaces, os machados de mão, as agulhas de osso, entre outros utensílios encontrados nas escavações. No segundo, o homem fabricou objetos que não estavam necessariamente ligados a um uso ou a um fim prático, mas eram frutos de uma necessidade supérflua, a saber, os adornos dos instrumentos, as estatuetas em forma humana e os relevos subpubianos gravados em calcário que chegaram até nossos dias. Foi nesse tempo que o homem se impôs algumas restrições, os interditos, que essencialmente se referem à atitude em relação aos mortos e àquilo que se relaciona com a atividade sexual.¹³⁴ Os interditos referentes à morte podem ser comprovados pelas sepulturas realizadas pelo homem de Neandertal, já os interditos sexuais não pertencem a períodos tão remotos, mas estão presentes em todos os lugares em que a humanidade apareceu. Bataille afirma que o trabalho liberou o homem de sua animalidade e o animal se converteu em humano por causa do trabalho, consequência do conhecimento e da razão. Mas a operação de construir ferramentas não transformou unicamente a pedra, a qual o homem dava a forma desejada, nesse processo o homem modificou a si mesmo. Segundo o autor, o trabalho fez do ser humano o animal racional que somos, mas não foi apenas isso,

Uma vez que o trabalho, pelo que parece, logicamente, engendrou a reação que determina a atitude diante da morte, seria legítimo pensar que a interdição que regulava e limitava a sexualidade foi também uma boa consequência dele, e que o conjunto de condutas *humanas* fundamentais – trabalho, consciência da morte, sexualidade reprimida – remontam ao mesmo período. (...) O homem desprende-se da animalidade primeira ao trabalhar, ao compreender que morreria e ao passar da sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa, da qual o erotismo resultou.¹³⁵

Através de uma analogia, é possível dizer que o trabalho tornou o homem racional, mas o homem não se dedica inteiramente ao trabalho; da mesma forma, sendo racional ainda subsiste nele um fundo de violência. Georges Bataille, arrebatado pelas imagens de Lascaux, diz que

¹³⁴ Cf. BATAILLE, 2007, p. 41-42.

¹³⁵ BATAILLE, 2004, p. 47-48.

o que nos arranca esse grito é a ilusão de que através de um tempo tão extenso que a mente não pode imaginar nada mais remoto, reconheço a meu semelhante... Na verdade, creio reconhecer a mim mesmo, eu e o mundo maravilhoso ligado ao poder de sonhar que tenho em comum com o homem do fundo dos tempos.¹³⁶

Esta declaração revela como o autor se reconheceu enquanto semelhante do homem pré-histórico, através das pinturas deixadas nas paredes rochosas das cavernas onde esses primeiros homens habitavam. A abordagem de Bataille não negligencia a imagem, mas pelo contrário, acata os pensamentos que procedem delas. No ensaio, cujo título é *Frente a Lascaux, o homem civilizado volta a ser homem de desejo*,¹³⁷ o autor aponta o problema da objetividade histórica que esteve, durante muito tempo, ligada à ideia de progresso, na qual o homem sai da mera animalidade primitiva e “selvagem” para finalmente se tornar o homem plenamente civilizado de hoje. Para o autor, o que propõe Lascaux é “não negar mais o que somos”, pois “desde muito jovens aprendemos a ver no animal *aquilo que falta*”.¹³⁸ Ele diz que as figuras rupestres de Lascaux nos convocam a um encontro, à possibilidade de nos libertarmos da incapacidade de estabelecer um contato sedutor entre as formas mais diversas, das mais simples às mais complexas, do homem mais antigo ao mais recente e, em uma carta à René Char, Bataille escreve:

Tenho a inquebrantável convicção de que, haja o que houver, *aquilo que priva o homem de valor, sua desonra e sua indignidade*, prevalece nele, deve prevalecer sobre todo o resto, merece que todo o resto lhe seja subordinado e sacrificado se for preciso. (...) Não há em mim nada *soberano* salvo a ruína.¹³⁹

Nesse trecho fica evidente que o pensamento de Bataille não desconsidera a *parte maldita* do homem, pelo contrário é nesse domínio impreciso que o autor procura exceder o limite do possível, do conhecimento racional, através de experiências conduzidas por um “não-saber”, que comunica o êxtase e nega o que é instituído enquanto linguagem. A lógica do trabalho, fundamentada pela razão, deu ao homem a possibilidade de manipular as formas naturais e fez com que seus gestos e condutas respondessem aos fins perseguidos. Para os homens conscientes disso, a finalidade da atividade sexual não deveria ser a

¹³⁶ BATAILLE, 2008, p. 261.

¹³⁷ BATAILLE, 2008, p. 260.

¹³⁸ BATAILLE, 2008, p. 261.

¹³⁹ BATAILLE, 2008, p. 58.

procriação, mas sim o prazer imediato que o sexo proporciona. A voluptuosidade como fim é questão central no pensamento de Bataille. No ensaio, *A felicidade o erotismo e a literatura*,¹⁴⁰ o autor associa o prazer carnal ao prazer literário e aproxima ambos pelo viés do *jogo*, pela busca de um prazer com o fim em si mesmo, fora de qualquer perspectiva utilitária e afirma: “a literatura não tem outro sentido que a felicidade”.¹⁴¹ Bataille propõe que a conformação atual do homem não é resultado unicamente de um trabalho útil, mas advém da capacidade humana de jogar.

O trabalho foi o que decidiu: o trabalho, cuja virtude determinou a inteligência. Mas a consumação do homem naquilo que somos hoje não é unicamente o resultado de um trabalho útil. No momento vacilante em que apareceu a obra de arte, o trabalho era, desde há cem mil anos, a obra principal da espécie humana. Finalmente não é o trabalho, senão o jogo, que teve um papel decisivo na realização da obra de arte e no fim em que o trabalho se convertera, naquelas autênticas obras de arte, em algo mais que uma resposta à preocupação por utilidade.¹⁴²

A noção do jogo é outro aspecto fundamental para a circunscrição do tema estudado, já que o homem moderno aparece com o nascimento da arte,¹⁴³ que por sua vez, nasce da noção de *jogo*, de divertimento. É pertinente recuperarmos brevemente algumas considerações de Freud sobre o jogo, pois este pensador de notória influência sobre as investigações de Bataille identifica nos fundamentos do jogo um elemento de horror e desprazer. No texto *Mais além do princípio do prazer*,¹⁴⁴ Freud escreve suas observações a respeito do neto que brinca com um carretel. As análises desse jogo sugerem que o bebê, no ato de jogar fora o carretel, elabora a renúncia e a satisfação de seus desejos em relação à mãe que se ausenta. O jogo seria a encenação desse desaparecimento (ao lançar para longe e tirar o carretel de vista) e do reaparecimento, (ao puxar de volta a linha e fazer reaparecer o objeto de desejo). Por essas análises, Freud associa o jogo ao “instinto de imitação”, que encena uma situação inicialmente de desprazer. A partir das considerações sobre o jogo na infância, o psicanalista estabelece analogia com os “jogos dos adultos” e

¹⁴⁰ BATAILLE, 2008, p. 84.

¹⁴¹ BATAILLE, 2008, p.84.

¹⁴² BATAILLE, 2007, p. 65.

¹⁴³ Cf. BATAILLE, 2007, p. 65.

¹⁴⁴ FREUD, 19(?).

identifica de maneira especial na arte das tragédias essa porção de horror que diverte e entretém o homem.¹⁴⁵

A arte é muito próxima do jogo tanto por ser uma negação do trabalho produtivo quanto pela dimensão de horror que encerra. Conforme sugere Bataille, o homem se configura a partir de uma atividade cujo fim não é a utilidade prática, mas o prazer que tal ação proporciona, seja este prazer o erótico ou mesmo aquele relativo à produção de imagens. Tendo em mente essas noções, não é mais possível considerar as pinturas rupestres apenas pelo viés místico, sem levar em conta a beleza de tais figuras. Segundo Bataille, tal atitude seria esquecer o sentido principal das imagens, “o sentido de sedução e de paixão, de jogo maravilhado, o jogo que suspende o alimento e que contém o desejo de êxito”.¹⁴⁶ O erotismo, nas primeiras manifestações artísticas, convivia juntamente com a dimensão mística, da ordem do sagrado presente nas representações.

Um exemplo tão enigmático quanto notável da fusão entre o erotismo e o sagrado para o homem primitivo é a “figura do poço” de Lascaux (Fig. 06), imagem pela qual Bataille se mostra particularmente interessado. Numa das partes mais recônditas da caverna figura um homem com o sexo ereto e com uma cabeça de pássaro, tendo à sua frente um bisão ferido de morte, cujas entranhas lhe escapam do ventre pela ferida de uma azagaia. O que fascina é o insólito da imagem: o homem com cabeça de pássaro, morto, mas excitado.



Figura 06. O homem com a cabeça de pássaro, cena do poço na caverna de Lascaux. Aproximadamente 13.500 anos.

¹⁴⁵ Cf. FREUD, 19(?), p. 269.

¹⁴⁶ BATAILLE, 2007, p. 65.

Bataille contraria as interpretações da época, que viam em tais imagens um ritual mágico, no qual a representação da morte dos animais nas paredes das cavernas resultaria na morte efetiva dos mesmos no ato da caça. Tal interpretação, à luz das descobertas mais recentes,¹⁴⁷ não parece fazer tanto sentido, pois os animais representados nas paredes de Lascaux não faziam parte da dieta alimentar dos homens que habitavam aquelas cavernas. As mais recentes teorias não descartam o encontro místico dos antigos homens com os animais sagrados através do êxtase e do transe ritualístico. Interpretação muito próxima da leitura de Bataille, que se aproxima de tais imagens pelo viés da interdição da morte animal para os povos caçadores, interdição essa que significa a prática de determinado ato à maneira de transgressão, como visto anteriormente. O tema da imagem, como sugeriu Bataille, a *morte e a expiação*.

Mas se os estudiosos da pré-história se colocassem dentro da perspectiva dada pela alternativa da interdição e da transgressão, se percebessem claramente o caráter sagrado dos animais na morte que lhes é dada, o não-sei-o-quê de pobre que, dentro da hipótese da figuração mágica talvez os deixe pouco a vontade, seria substituído, acredito, por uma maneira de ver mais de acordo com a importância da religião na gênese do homem. As imagens das cavernas teriam tido por objetivo figurar o momento em que o animal aparecia e sua morte se mostrava necessária e, ao mesmo tempo, condenável, o que revelava a ambigüidade religiosa da vida; da vida que o homem angustiado recusa, no entanto a realiza na maravilhosa superação de sua recusa.¹⁴⁸

Em seu penúltimo trabalho, *As lágrimas de Eros*, publicado em 1961, Bataille retoma o “enigma do poço” e afirma a necessidade de se avançar na interpretação anterior inserindo o elemento erótico. Trata-se de um enigma desesperador incapaz de solução inteligível, mas para o autor, a figura do poço de Lascaux, sendo a primeira prova humana de representação da morte e do erotismo, pode ser vista como um convite ao homem a descer em seu próprio abismo aberto por esses dois temas.

A figura, na geografia da caverna, encontra-se em uma das partes de mais difícil acesso. A partir dessa localização geográfica específica, Bataille estabelece uma analogia precisa com o próprio homem, que através de uma experiência interior, mediada pelo erotismo e pela morte, tem acesso aos lugares mais recônditos e inacessíveis de seu ser. A figura do poço incrustada na terra pode também servir de metáfora para o próprio

¹⁴⁷ Cf. SPIVEY, 2005, p. 177.

¹⁴⁸ BATAILLE, 2004, p. 115-116.

pensamento de Bataille, que revertendo o amor platônico, realiza um movimento descendente em direção ao Eros, à experiência de morte. Como dito anteriormente, o erotismo proposto por Bataille é transcendente, ainda que em direção às “formas mais baixas e carnis da experiência sexual,”¹⁴⁹ tende sempre a ao excesso e persegue uma experiência limite.

As lágrimas de Eros é um texto repleto de imagens da História da Arte. Esse livro contém desde as primeiras estatuetas feitas pelo homem até as fotografias de Georges Dumas e Pierre Verger. Algumas ilustrações mostram o interior das cavernas de Lascaux, as superfícies rochosas povoadas de imagens de homens e animais, figuras que ora aparecem solitárias, ora se amontoam lembrando as manadas selvagens. Nas pedras há uma profusão de traços representando caçadores em um reino de abundância, homens que devotam um profundo respeito pelo animal (Fig. 07 e 08).



Figura 07 e 08. Pintura rupestre. Caverna de Lascaux

Blanchot escreve um livro de ensaios sobre a arte e o dedica à Georges Bataille sob o título *L'amitié*. Tal livro inicia-se precisamente com um texto acerca das considerações de Bataille sobre *Lascaux e o nascimento da arte*, ensaio no qual Blanchot assinala um tempo marcado pela efervescência do transbordamento prazeroso, em que o homem,

¹⁴⁹ PERNIOLA, 2000, p. 63.

naquele momento pela primeira vez verdadeiramente homem – retorna, no júbilo de uma breve suspensão, às fontes de abundância natural, àquilo que era quando ainda não era, infringe os interditos, mas pelo próprio fato de haver os interditos é que ele os infringe e se eleva bem acima da existência original, recolhendo-se nela, a domina, dá-lhe o ser deixando-a que seja.¹⁵⁰

É espantoso, atestam os autores, assistir em Lascaux ao nascimento da arte, que a partir de então estará em constante mudança, renovando-se incessantemente e, sobretudo, afirmando-se nesse ciclo ininterrupto de mudanças e renovações. O que é mais extraordinário é o jogo intrincado que a arte desempenha com o tempo, pois como atesta Didi-Huberman, “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”.¹⁵¹ Para esse autor, pensar uma imagem só é possível como obsessão e memória. Talvez seja nesse sentido que devemos entender as pinturas de Lascaux sob a leitura de Bataille, que não desconsidera as veladuras do tempo sobre as imagens que irrompem da terra e nos chegam da *noite dos tempos*... “Ele ilumina tais imagens com a luz emanadas delas próprias,”¹⁵² assim fala Blanchot ao se referir às pinturas rupestres, cujo refinamento e espontaneidade são livres de preocupações e pensamentos ocultos, são alegremente “abertas sobre si mesmas”.¹⁵³

A partir dessas pinturas, Bataille e também Blanchot, identificam que houve dois momentos essenciais de transgressão. No primeiro, o homem viola a natureza ao se levantar contra sua própria condição, sua própria natureza e se adentra, começa a trabalhar, torna-se menos natural. É igualmente antinatural a criação dos interditos para preservar a ordem produtiva. Mas essa primeira transgressão não parece ter sido suficiente. Como se não bastasse a separação entre homem e animal para torná-lo nosso semelhante, fez-se necessário outra transgressão, igualmente limitada e regulada, um instante em que os interditos são por sua vez violados, e o homem se recoloca em contato com sua natureza primeira. Embora tal retorno não ocorra completamente, não se perde o sonho de existência total.¹⁵⁴ Esse segundo momento transgressor, conforme afirma Bataille, coincide com o nascimento da arte, nascimento esse que se anuncia pela confluência tumultuosa de jogo e festa que as pinturas rupestres representam.

¹⁵⁰ BLANCHOT, 2010, p. 26.

¹⁵¹ DIDI-HUBERMAN, 2006, p.11.

¹⁵² BLANCHOT, 2010, p. 24.

¹⁵³ BLANCHOT, 2010, p. 25.

¹⁵⁴ Cf. BLANCHOT, 2010, p. 26.

Para Blanchot, é um feliz desconcerto a constatação de que o homem se faz não apenas pela sua diferenciação dos demais seres vivos, mas somente quando percebe o poder ambíguo de infringir e superar suas conquistas mais prodigiosas. É essa infração que a arte representa, é a generosidade explosiva da festa, da violência do transe e do êxtase, da experiência erótica e dos limites da morte que a arte manifesta. Talvez por isso as pinturas de Lascaux nos desconcertam ainda hoje, pois seu mistério é aquele próprio da arte, não é em si a arte de um mistério, de um tempo remoto, como muito bem pontua Blanchot em suas considerações. Frente a tais imagens, tem-se a sensação de *presença* da qual nos fala Bataille ou mesmo Blanchot quando diz que são imagens alegremente abertas sobre elas mesmas. Pensar as imagens sem desconsiderar a dimensão corporal que as impregna, sem se esquecer dos dedos sujos com as cores da terra deixando marcas nas paredes de pedra; sem se esquecer dos corpos pintados, excitados, feitos de cor, banha e resina. Talvez seja mais interessante pensar as imagens no trânsito dos corpos, entre o corpo de carne e o corpo pintado, aproximando-os pelas suas *aberturas*, conforme nos sugere Didi-Huberman:

As imagens se abrem e se fecham como os nossos corpos que as olham. Como as nossas pálpebras quando apertamos os olhos para ver melhor, aqui e acolá, as surpresas que a imagem ainda reserva. Como os nossos lábios quando procuramos a palavra para dar voz a esse olhar, ainda que desorientado. Como nossa respiração imperceptivelmente suspensa, ou mesmo ofegante, diante de uma imagem que nos comove. Como o nosso coração bate um pouco mais rápido em função da emoção, no ritmo da diástole que abre e da sístole que fecha, assim por diante.¹⁵⁵

Considerar as imagens como corpos, conferir-lhes movimento e, sobretudo vontade, além de uma atitude de profundo respeito, deixa em aberto a possibilidade de um contato que abdica das distanciadas análises formais das imagens por uma abordagem mais “carnal”, que não desconsidera a atração que elas exercem nem negligencia os momentos de hesitação, de incerteza... as pausas que cada imagem pede ou mesmo as palpitações diante de uma surpresa. Essa analogia poética entre as imagens e os corpos não poderia ser mais precisa para falar da maneira como Bataille se aproxima das imagens e estabelece com elas um diálogo entre cúmplices: entre o corpo que escreve e as imagens que se abrem ao longo de suas considerações.

¹⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 1.

Diante de tudo o que foi dito até agora, vale ressaltar a importância que Bataille confere à Arte enquanto elemento fundador do homem. Nesse breve percurso, partimos das considerações filosóficas sobre a morte até chegarmos ao pensamento de Georges Bataille, para quem, o homem se afirma enquanto tal na medida em que tem consciência da morte e trabalha para modificar o mundo. Saber de sua própria finitude é crucial para a experiência erótica, mas o erotismo não existiria na ausência de trabalho, na ausência do jogo. Fundamentalmente é o ato transgressor do anti-trabalho, da consciência do prazer e também da arte que operam a efetiva mudança no homem e o concretizam. A arte é um terreno simbólico no qual o homem dialoga com os elementos mais fundamentais de seu ser. Tendo estabelecido as relações entre arte, erotismo, morte e o sagrado, vale observarmos mais atentamente algumas imagens da História da Arte.

Guardemo-nos de dizer que a morte é oposta à vida. O vivente é tão somente uma espécie de morto, e uma espécie muito rara. — Guardemo-nos de pensar que o mundo cria eternamente o novo. Não há substâncias de duração eterna; a matéria é um erro tão grande quanto o deus dos aleatas.

F. Nietzsche
A gaia ciência

Não há ser sem fissura, mas vamos da fissura sofrida, da decadência, à glória (a fissura amada).

Georges Bataille
O culpado

MORTE E EROTISMO:
a preservação da imagem

No capítulo anterior estabelecemos as bases para as conexões entre morte e erotismo no campo da Arte a partir do pensamento de Georges Bataille. Agora se faz necessário uma investigação mais centrada nas imagens em que vida e morte se manifestam simultaneamente. Para isso é interessante observar o que afirma Heráclito a respeito dos bacanais dionisíacos: “Mas Hades é o mesmo que Dionísio, em cuja honra se arrebatam e festejam seus bacanais”.¹⁵⁶ O autor não escreve que Hades é semelhante a Dionísio, tampouco que é igual, mas ele escreve *é o mesmo*.

A mitologia descreve Hades como uma divindade implacável, como o austero e impiedoso senhor do Mundo Inferior inflexível com as almas que demoravam no seu reino de trevas. De seu trono, no fundo do inferno, Hades supervisionava o julgamento e a punição dos mortos tendo a mão um cetro de comando. Era notória sua hospitalidade, pois em seus domínios havia sempre lugar para mais uma alma. Dionísio, por sua vez, é o deus do excesso, da exuberância luxuriante, do arrebatamento, do gozo, da vida. Por que o deus da vida é igualmente o deus do dilaceramento e da dor? O filósofo Rogério de Almeida afirma que

Dionísio, juntamente com Apolo, é o deus da tragédia e, portanto, do deleite originário, que inclui tanto prazer quanto desprazer, tanto tristeza quanto alegria, tanto satisfação quanto insatisfação, tanto volúpia quanto dor. Tanto morte quanto vida.¹⁵⁷

Existe ainda outra versão do mito de Dionísio que o identifica com Zagreus. A mitologia conta que Zeus seduziu Perséfone, mulher de Hades, sob a forma de uma serpente. Perséfone engravida e, ao dar à luz a Zagreus, entrega o recém nascido aos cuidados dos Curetas, para poupar seu filho da fúria ciumenta de Hera. Entretanto, Hera consegue alcançá-lo e ordena aos Titãs que executem sua vingança. Zagreus, para escapar à

¹⁵⁶ *Apud* ALMEIDA, 2007, p. 56.

¹⁵⁷ ALMEIDA, 2007, p. 56.

sanha dos Titãs, assume diferentes formas e por fim se metamorfoseia em um touro, mas os gigantes finalmente o apanham, dilaceram-no e o devoram quase que por completo, pois Palas Atena conseguiu salvar a tempo o coração ainda palpitante de Zagreus e o entrega ao deus supremo. Sêmele, amante de Zeus, engole o coração do filho dilacerado e, deste evento, concebe um novo deus cultuado sob o nome de Dionísio.

Esse mito da ressurreição de Zagreus em Dionísio foi preponderante no culto dos mistérios órficos, pois simbolizava “o eterno renascer de um mundo lacerado ou desaparecido sob a habitação dos mortos. Se, portanto, Dionísio não poderia ser representado na tragédia sem Apolo, (...) na epopéia, Dionísio não poderia ser pensado sem Hades”.¹⁵⁸ No *Nascimento da tragédia*, Nietzsche afirma que “do sorriso de Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens. Nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano”.¹⁵⁹

Em outros termos, o que pressupõe as duplas Dionísio e Hades, Apolo e Dionísio é a equivalência dos opostos, não em termos de negação como supõem as dualidades instauradas com o advento do cristianismo, mas de efetiva complementaridade entre vida e morte, luz e sombras, riso e lágrimas, prazer e desprazer, dilaceração e gozo. Veremos agora como no âmago do cristianismo essa conciliação de opostos, principalmente entre morte e erotismo, foi possível graças aos discursos retóricos de preservação da imagem contra os ataques iconoclastas.

As representações imagéticas da era cristã, de modo especial aquelas realizadas durante a Idade Média, são majoritariamente de cunho religioso. Isso não significa que a arte desse período existiu exclusivamente para servir às ideologias religiosas, servindo igualmente à nobreza, segundo afirma o historiador da Arte, Ernest Gombrich.¹⁶⁰ Para esse mesmo autor, a arte medieval é considerada como fundamentalmente sacra, devido ao fato de que os castelos eram frequentemente destruídos em batalhas, ao passo que as igrejas eram poupadas. Vale lembrar ainda que, em uma sociedade cujo centro é Deus, nada mais natural do que tratar a arte religiosa com maior respeito e zelo que as decorações de aposentos privativos. Assim, durante a era medieval, os bispos e nobres

¹⁵⁸ ALMEIDA, 2007, p. 56.

¹⁵⁹ NIETZSCHE, 2008, p. 67.

¹⁶⁰ GOMBRICH, 1985, p. 108.

cedo começaram a afirmar seu poderio mediante a fundação de abadias e igrejas de mosteiros. Do ponto de vista arquitetônico, muito frequentemente, a igreja era o único edifício de pedra em toda a redondeza, era também uma construção sólida de considerável engenho e envergadura (Fig. 09 e 10).



Figuras 09 e 10. Igreja românica: remanescentes da igreja beneditina de Murbach, Alsácia. Construída cerca de 1160.

Essa edificação imponente, com o campanário ao lado servia como um ponto de referência para todos que chegavam de longe.¹⁶¹ O mais notável é o contraste entre esse edifício grandioso, repleto de pinturas, talhas, esculturas e as casas primitivas e humildes das pessoas que viviam nas proximidades. Tal diferença teve um peso esmagador, sendo inegável que as imagens desempenharam um papel fundamental na propagação dos valores cristãos. O Papa Gregório, o Grande, dizia que “a pintura pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler”. À luz de tal afirmação, torna-se bastante significativo o fato das representações eróticas, no imaginário medieval, estarem restritas às cenas infernais. Uma pequena analogia com a literatura do mesmo período demonstra algo similar, pois Dante coloca os amantes Paolo e Francesca como condenados no inferno. Esse preâmbulo é fundamental para pensarmos o papel da Igreja Católica em relação às representações eróticas.

Anteriormente falamos da separação entre o sagrado e o profano instaurada pelo cristianismo e, na medida em que a religião católica valoriza o trabalho em detrimento do

¹⁶¹ Cf. GOMBRICH, 1985, p. 112.

prazer e o paraíso celeste se torna recompensa por uma série de privações e renúncias terrenas, o erotismo, cujo fim é o gozo momentâneo, adquire um sentido de culpabilidade, pois compromete a promessa de vida eterna. No livro *As lágrimas de Eros*, Bataille afirma que o cristianismo teve um papel fundamental na condenação do erotismo e justifica esse fato recuperando o imaginário cristão da Idade Média em que a representação do corpo nu se restringia às cenas infernais (Fig. 11 e 12).

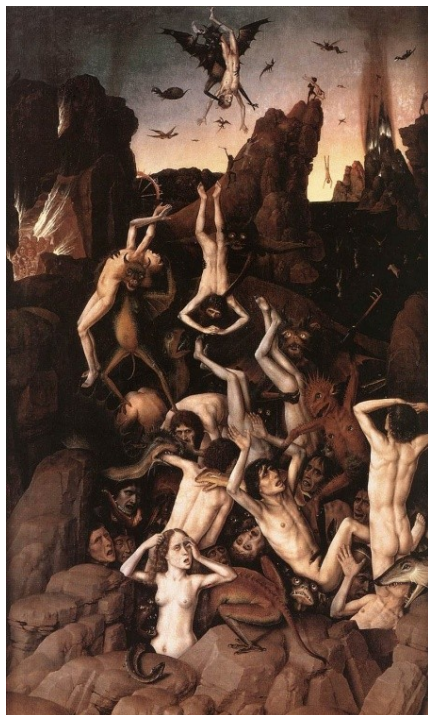


Figura 11. Thierry Bouts (1400- 1475) O inferno. Museu do Louvre.

Figura 12. Rogier van der Weyden, *O Julgamento Final* (det.) Óleo s/ painel, Musée de l'Hôtel Dieu, Beaune.

Bataille prossegue com exemplos visuais e apresenta uma série de obras do Renascimento Nórdico, de maneira especial de Albrecht Dürer, Lucas Cranach e Baldung Grien, artistas que retratam um componente erótico angustiante. Segundo o autor citado, “desde o princípio, ao entrarmos neste mundo de um erotismo longínquo e tantas vezes brutal, somos confrontados pelo acordo horrível entre erotismo e sadismo”.¹⁶² Isso se deve, sobretudo às freqüentes representações de cenas de torturas nas quais o corpo nu é supliciado pelos algozes, exemplo disso pode ser atribuído à xilogravura de Cranach

¹⁶² BATAILLE, 2007, p. 122.

intitulada *A Serra*. Essa imagem retrata um homem nu, atado de cabeça para baixo, enquanto dois outros homens o serram ao meio e uma multidão assiste ao espetáculo. (Fig. 13 e 14).



Figura 13. Cranach *A Serra*. Biblioteca Nacional, Paris.

Figura 14. Anônimo. Biblioteca Nacional, Paris.

Conforme dito anteriormente, Bataille é enfático ao afirmar que o cristianismo teve papel fundamental na condenação do erotismo. Entretanto o próprio autor confessa que “de toda a pintura erótica, em minha opinião, a mais sedutora é a Maneirista,”¹⁶³ e prossegue com imagens de Michelangelo e da escola de Fontainebleau (Fig. 15). Diante dessa revelação e, sobretudo diante da evidência das imagens, a afirmação do autor de que o cristianismo simplesmente condenou o erotismo deve ser examinada mais atentamente, uma vez que grande parte das obras desse período está ligada à estética da conversão, apesar de possuir forte conotação erótica.

¹⁶³ BATAILLE, 2007, p. 122.



Figura 15. Escola de Fontainebleau: *Gabrielle d'Estrée e sua irmã*. Louvre

2. 1.

EROTISMO:

o paralelo entre veste e nudez

Segundo o filósofo italiano Mario Perniola, o erotismo nas artes se manifesta pela relação das vestes com a nudez. A condição fundamental é o trânsito de um para o outro, pois se for atribuído valor absoluto a qualquer um dos estados, faltará o trânsito e, conseqüentemente o erotismo. Entretanto, se atribui à veste a identidade social, antropológica e religiosa do homem e em oposição a isso, a nudez passou a

qualificar o estado de quem está privado de alguma coisa que deveria ter. No âmbito de tal concepção, que foi muito difundida entre os povos do Oriente Médio (egípcios, babilônios, hebreus), o estar despido significa achar-se em uma condição alvitante e vergonhosa, típica do cativo, da escravidão, da prostituição, da demência, da maldição, da impiedade.¹⁶⁴

¹⁶⁴ PERNIOLA, 2000, p. 85.

A experiência grega da nudez é, segundo o mesmo autor, um ponto de oposição à primazia da veste, que pode ser verificada pela busca da “verdade nua,” metáfora que identifica no processo de conhecimento “a retirada dos véus de um objeto, um despojá-lo totalmente, iluminando-o em todas as suas partes”.¹⁶⁵ Em um primeiro momento, o judaísmo e o helenismo parecem fiéis às representações humanas desprovidas de qualquer caráter erótico justamente por não estabelecerem um trânsito entre as vestes e a nudez. Entretanto, não é possível fazermos afirmações categóricas a esse respeito, tampouco considerarmos o judaísmo reduzido a uma metafísica da veste.¹⁶⁶ Perniola investiga a origem das imagens eróticas principalmente do período Barroco e Maneirista, mas para isso, sugere que desde a Antiguidade, pensadores de origem hebraica “lêem episódios do Antigo Testamento segundo uma mentalidade grega e atribuem ao nu pelo menos a possibilidade de um significado positivo”.¹⁶⁷ O autor credits a descoberta da possibilidade desse trânsito erótico tanto na cultura judaica quanto helenística, respectivamente a Hans Urs Von Balthasar e a Martin Heidegger. Balthasar defende que a noção hebraica de *Kābôd* (glória) não é algo estático, mas dinâmica e se efetiva “na tensão entre glória ‘informe’ e sua imagem revestida de forma. Ela implica um ver-não-ver, uma imagem-não-imagem; é ao mesmo tempo luz ofuscante e treva profunda”.¹⁶⁸ Nesse sentido, conforme afirma o autor, é possível pensar um trânsito entre o visível e o invisível, de modo análogo, entre a veste e o corpo por ela coberto.

Heidegger, parte da noção grega de *alétheia*, que diz respeito a coisas ou acontecimentos não ocultos. Segundo o filósofo, essa palavra carrega em si uma ambiguidade que implica tanto na ocultação quanto no desvelamento e propõe traduzi-la como “não-ocultação”. “A *alétheia* grega não implicaria de modo algum a primazia da nudez, mas um trânsito entre esconder e desvelar, irreduzível à concepção platônica de um esclarecer e de um iluminar puros e completos”.¹⁶⁹ Nesse sentido, Perniola identifica nas esculturas gregas do período arcaico, as *Kórai* (Fig. 17), bem como nas *cariátides* (Fig. 16), que são figuras femininas, vestidas com um tecido fino, cujo drapejado pregado ao

¹⁶⁵ PERNIOLA, 2000, p. 86.

¹⁶⁶ Cf. PERNIOLA, 2000, p. 87.

¹⁶⁷ PERNIOLA, 2000, p. 87.

¹⁶⁸ PERNIOLA, 2000, p. 89.

¹⁶⁹ PERNIOLA, 2000, p. 90.

corpo denuncia-lhes as formas, exemplos mais amplos e profundos do erótico que propriamente a nudez das Afrodites clássicas (Fig. 18).



Figura 16. Caraiátides. Erecteion, Grécia.

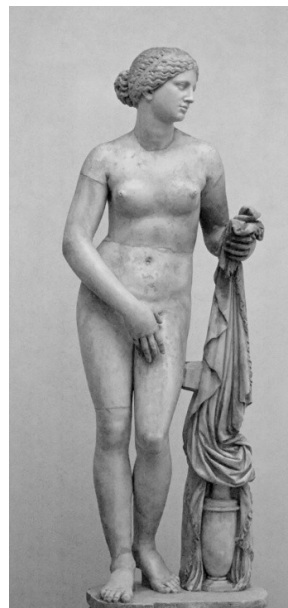


Figura 17. Korai de Phrasikileia. Museu Arqueológico Nacional de Atenas.
Figura 18. *Afrodite de Cnido*, cópia romana de estátua de Praxíteles do século IV a.C.

O nu clássico, tanto nas figuras femininas quanto nas masculinas, converge com a idéia platônica e, livremente apresenta a nudez ao olhar no seu aspecto ideal e eterno. É justamente por essa característica que, segundo Perniola, a experiência se torna “estática e

para sempre fechada ao trânsito erótico”.¹⁷⁰ Diante de tudo o que foi dito, entende-se que o cristianismo tornou possível uma completa representação do erótico ao introduzir a dinâmica orientada para o despir ou para o revestir, que não havia sido completamente desenvolvida nem na Antiguidade Clássica nem no judaísmo. Perniola identifica no despir o nascimento da erótica da Reforma e do Maneirismo enquanto o revestir constitui o ponto fundamental da erótica da Contra-Reforma e do Barroco. O próprio Bataille confere ao desnudamento um grande valor espiritual, pois o desnudar se opõe ao estado fechado do ser.

É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento de obscenidade.¹⁷¹

A nudez instaura um estado de despossessão:

Essa despossessão é tão inteira que no estado de nudez que a anuncia, que é seu emblema, a maioria dos seres humanos se esconde, com mais razão ainda se a ação erótica que acaba por despossuí-la sucede a nudez.¹⁷²

O valor espiritual do desnudamento está presente há muito tempo na tradição cristã, basta lembrarmos da carta aos Colossenses, na qual diz São Paulo: “vós vos despistes do homem velho com suas ações e vos vestistes de novo, que se renova para um pleno conhecimento à imagem do seu criador”.¹⁷³ Se por um lado houve uma condenação da nudez durante a Idade Média, houve sem dúvida exceções como os adamitas, que praticavam um comunismo ilimitado entre si, andavam nus, para tentar a reintegração ao paraíso e praticavam o amor livre. Outro caso notório da nudez enquanto valor espiritual é o propósito de São Jerônimo, que declarava: “nu, sigo o Cristo nu”. No imaginário medieval são freqüentes as representações desse santo como um eremita cuja nudez é coberta pelos cabelos compridos. São Jerônimo, o tradutor da bíblia do grego para o latim traz sempre consigo uma caveira, símbolo de sua meditação sobre a morte. Entretanto, o

¹⁷⁰ PERNIOLA, 2000, p. 91.

¹⁷¹ BATAILLE, 2004, p. 30.

¹⁷² BATAILLE, 2004, p. 31.

¹⁷³ BÍBLIA, Colossenses. III, 9-10.

valor místico da nudez adquire uma acepção ainda mais radical durante a Reforma, quando a cruz, o suplício e a agonia de Cristo se tornam o ponto máximo da experiência cristã.

Retomando as considerações de Bataille sobre o erotismo, de modo especial a afinidade que o autor estabelece entre a morte e a atividade erótica, de acordo com Perniola, poderemos encontrar analogia com o contexto originário das imagens do período da Reforma: a iconoclastia, pois tanto a pulsão sexual quanto a morte tendem à dissolução da forma,

destroem a imagem, violam a bela aparência, à procura de uma verdade mais essencial, de uma pureza mais radical, de um absoluto. Por isso esse movimento não se detem no nu, mas vai além – as superfícies nuas dos corpos ainda são apenas aparência, a imagem, a máscara. A sexualidade e a morte, para Bataille, levam o movimento de desnudamento a uma conseqüência extrema: ser traspassado, exposto, aberto, esfolado, ou traspassar, expor, abrir, esfolar significa perder-se em um abismo que despedaça a redondeza enganosa dos corpos.¹⁷⁴

Sendo este movimento de desnudamento proposto por Bataille, uma experiência radical, que não volta em direção às vestes, mas tende sempre em direção a uma fusão ilimitada, na orgia, na totalidade do ser, Perniola coloca em cheque seu caráter erótico devido à ausência da possibilidade de trânsito, conforme já discutido anteriormente. O desnudamento, como quer Bataille, deveria prescindir inclusive da representação, de qualquer representação do nu, entretanto, o próprio autor se debruça sobre as representações eróticas. Uma possível resposta para esse paradoxo se encontra no texto *Experiência interior*, que expressa a consciência de Bataille de que o ser, embora almeje a dissolução e queira ultrapassar os limites do possível, tal experiência é mediada pela linguagem, o que impossibilita que tal dissolução seja plena. O autor afirma ainda que o conhecimento, o qual delimita aquilo que Bataille chama de possível, não dá conta de tal *experiência*, pois ela é maior que a compreensão. “É preciso *viver* a experiência; (...) é somente a partir de dentro, vivida até o transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar”.¹⁷⁵ Outro exemplo inequívoco da insuficiência da linguagem para nomear as experiências que excedem o limite do racional é o testemunho de Santa Teresa, que ao tentar descrever uma de suas visões diz o seguinte: “(...) É luz que

¹⁷⁴ PERNIOLA, 2000, p. 92.

¹⁷⁵ BATAILLE, 1992, p. 16.

não tem noite, mas que, como é sempre luz, nada a turva. Enfim, é de tal modo que, por mais inteligência que uma pessoa tivesse em todos os dias de sua vida, não poderia imaginar como é”.¹⁷⁶

2.2.

O VÉU:

estratégia de desnudamento da imagem

É necessário considerar a premissa da ambiguidade da linguagem para entender a verdadeira inovação do cristianismo, que “consiste em ter mantido a possibilidade da imagem depois de ter posto em jogo sua possibilidade”.¹⁷⁷ Para entendermos esse mecanismo retórico instaurado durante a Reforma, vale recuperarmos o histórico das representações de Cristo, ou melhor, dos símbolos cristãos da era Paleocristã até a imagem de um cadáver lacerado, pendido na cruz nas vésperas da Reforma.

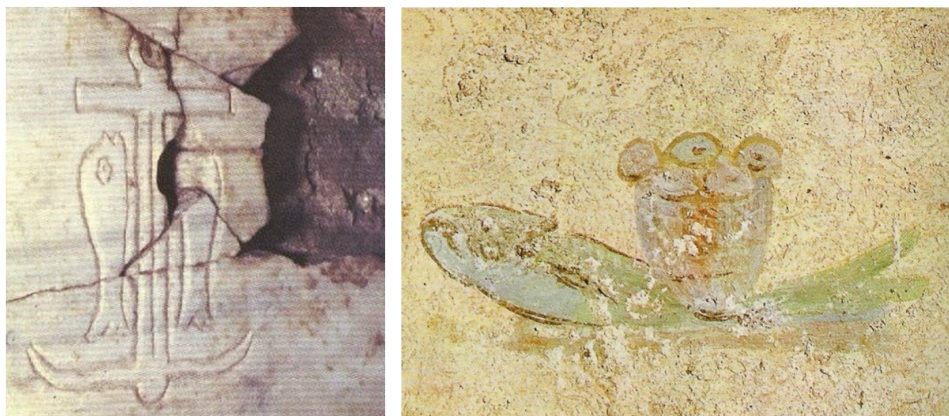
Os judeus, mantendo-se fiéis aos ideais de sua religião, sempre condenaram a idolatria das imagens e proibiram a produção de retratos. Na arte paleocristã também não se encontram representações antropomórficas de Deus e o sagrado se manifesta através de símbolos. O peixe tornou-se o símbolo da era cristã, pois a palavra grega "IXTHYS"(Ijzýs), quando colocada na vertical, forma o acróstico: "Iesús Jristós, Zeú Yíós, Sotér"(Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador). A âncora, outro símbolo recorrente na arte desse período, simboliza a salvação prometida pelo cristianismo (Fig. 19 e 20).

A preocupação fundamental para os iconoclastas é a preservação da pureza do conceito de Deus e do ser, ou seja, ela implica na recusa de toda representação sensível, que imediatamente é qualificada como ídolo e seriam as falsas imagens de Deus. No entanto, a representação humana de Cristo passou a ser praticada pelos cristãos por volta do século III, pois as imagens antropomórficas serviam mais para a conversão religiosa e a difusão da nova doutrina do que os antigos símbolos. Nessas primeiras representações

¹⁷⁶ TERESA, 2010, p. 253.

¹⁷⁷ PERNIOLA, 2000, p.94.

cristãs a figura de Cristo substitui os antigos deuses pagãos e incorpora seus atributos, ressignificando-os (Fig. 21 e 22). Uma das imagens mais recorrentes coloca o Cristo como o “Bom Pastor”, que ao incorporar os atributos de Orfeu, faz alusão ao poder do Messias de liderar os cristãos e de converter os homens (Fig. 23).



Figuras 19 e 20. Peixe e âncora e Peixe eucarístico (sec. II). Catacumba de São Callisto, Roma.



Figura 21. Cristo-Fenix, Antioquia (sec. V). Museu do Louvre, Paris.

Figura 22. Cristo-Hélios, (sec. III). Necrópole situada abaixo da Basílica de São Pedro, Roma.

Figura 23. O Bom Pastor (sec. III). Catacumba de São Callisto, Roma.

Em outras imagens há uma valorização da dimensão sobrenatural de Cristo enquanto Pantocrator (Fig. 24), que soberano durante os julgamentos do Juízo Final, separara os bons dos maus. Há ainda outras representações com temática semelhante, em que Ele aparece realizando milagres (Fig. 25). As imagens de Cristo imperioso e ativo perdem espaço ao longo da Idade Média até que, a partir da Baixa Idade Média, predominam representações em que Jesus pende morto na cruz (Fig. 26 e 27).



Figura 24. Cristo Pantocrator, afresco Catacumba de São Callisto, Roma
 Figura 25. Cristo e a mulher que sangrava. Catacumba romana.

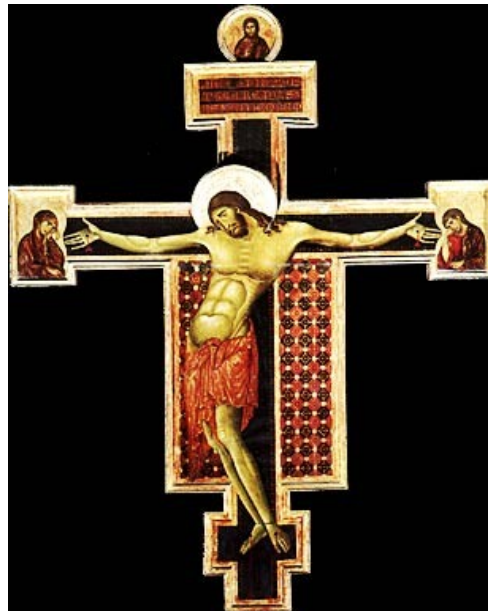
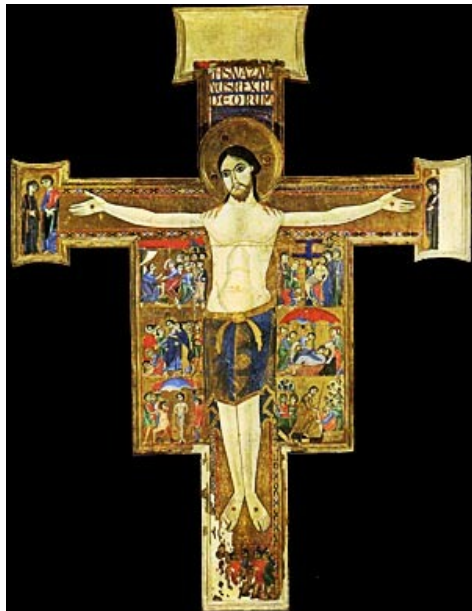


Figura 26. Crucifixo Pisano. Autor desconhecido. 1180
 Figura 27. Crucifixo. Cimabue, 1270

O que se observa, é que até as vésperas da Reforma, Cristo foi representado triunfante ou morto, porém sem nenhuma ênfase aos suplícios da crucificação. É apenas com Grünewald (Fig.28) que Cristo aparece despido, com o corpo lacerado pela flagelação, “semelhante a um cadáver em putrefação,” pelas palavras de Perniola. A

afirmação do filósofo italiano encontra ressonância com a descrição que o historiador da arte Ernest Gombrich faz do mesmo retábulo. Eis o que este autor relata:

Como um pregador em Semana Santa, Grünewald nada poupou que pudesse mostrar-nos os horrores dessa cena de sofrimento: o corpo agonizante do Cristo é distorcido pela tortura da cruz; os espinhos da coroa do flagelo agarram-se às feridas ulceradas que cobrem todo o rosto. O sangue vermelho-escuro forma um contraste gritante com o verde pálido e enfermiço da carne. Por Suas feições e o gesto impressionante de Suas mãos, o Homem da Agonia fala-nos do significado do Seu Calvário. O Seu sofrimento é refletido no grupo tradicional de Maria, com as vestes de viúva, desmaiando nos braços de S. João Evangelista, a cujos cuidados o Senhor a recomendou, e na figura menor de Santa Maria Madalena, com seu vaso de unguentos, retorcendo as mãos em desespero. Do outro lado da Cruz está a figura poderosa de S. João Batista, com o antigo símbolo do cordeiro transportando a cruz e vertendo seu sangue no cálice da Santa Comunhão. Com um gesto austero e imperativo, ele aponta para o Salvador e sobre a sua cabeça estão escritas as palavras que ele profere (de acordo com o Evangelho de S. João. III. 30): "Convém que ele cresça e que eu diminua".¹⁷⁸

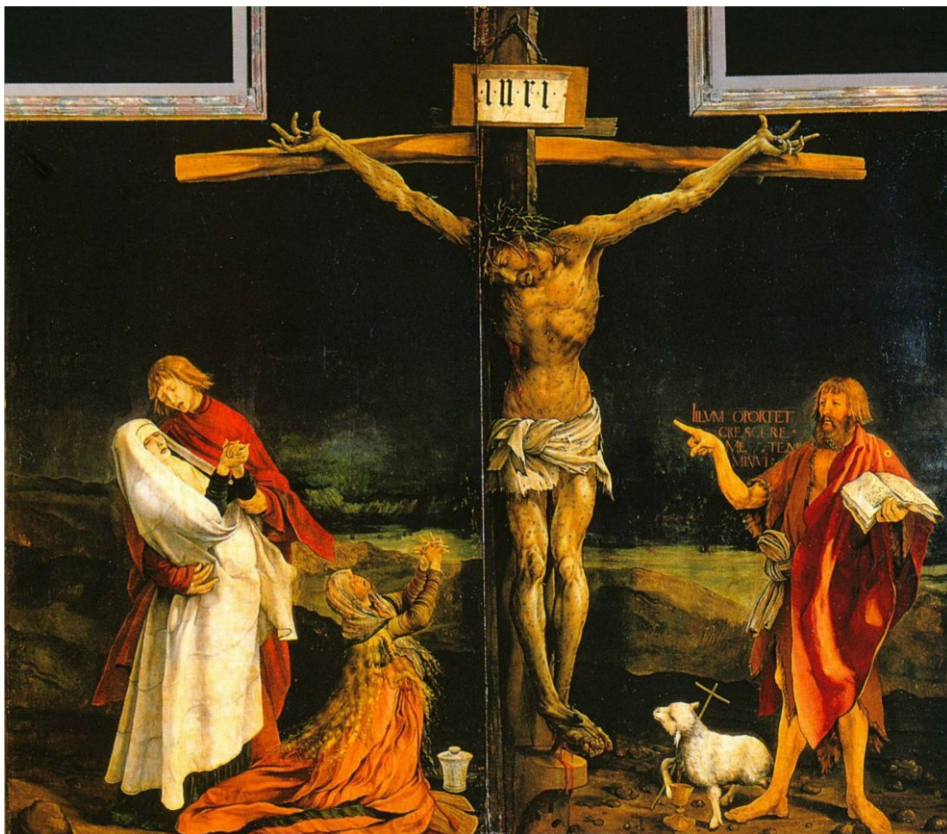


Figura 28. Grunewald. Retábulo Isenheim: óleo s/ madeira 269x307 Musée d'Unterlinden, Colmar

¹⁷⁸ GOMBRICH, 1985, p. 269.

No contexto do século XVI, representar Cristo como um Apolo significaria cair na idolatria e no paganismo. Não representá-lo porém, significaria a identificação com um deus cuja santidade é vetada ao homem, isso seria em suma, uma concordância aos ensinamentos luteranos. Cristo pôde enfim ser representado em sua degradação humana, morto e putrefato, na medida em que essa imagem se torna um intermédio, um *véu*, sob o qual transparece sua divindade irrepresentável. Existe, pois para a pintura da Reforma dois problemas fundamentais: a iconoclastia e a iconofilia, sendo imprescindível a abertura de um espaço intermediário. É justamente por essa brecha na realização das imagens, entre o nu clássico e o misticismo metafísico, que aparecem as obras-primas da erótica ocidental. Perniola escreve que as Lucrécias de Cranach (Fig. 29), Dürer (Fig. 30) e de Baldung Grien (Fig. 31) têm um duplo significado:

Colhidas no ato de lacerar ao mesmo tempo o próprio nu e a tela, a carne e o quadro, salvam ambos da destruição, preservam-nos como véus indispensáveis de uma verdade que permanece diferente e irrepresentável em sua nudez. O seu erotismo consiste em se terem despido, em não oporem obstáculos ao deixar-se despir, em se autocontestarem como imagens, em não se oporem obstáculos à própria destruição e em apresentarem ao mesmo tempo, entretanto, a própria nudez como véu que não pode ser tirado, em representarem o iconoclasmo com uma ação que não pode ser completada.¹⁷⁹



Figura 29. Lucas Cranach. O suicídio de Lucrecia. 1529. Oleo s/ madeira 150 X 1 70 cm. Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston.

Figura 30. Dürer. Suicídio de Lucrecia. Mista s/ madeira, 168 X 74,8. Monaco, Alte Pinakothek

Figura 31. Hans Baldung Grien. Suicídio de Lucrecia. Xilogrura

¹⁷⁹ PERNIOLA, 2000, p. 95.

Para Bataille, as obras desses artistas refletiam as incertezas daquela época, daí seu caráter erótico e angustiante. Nas representações eróticas, até meados do século XVI, é freqüente a associação do erotismo ao sadismo. Nas obras de Dürer, o vínculo entre o aspecto erótico e o sádico é apenas menos patente que nas obras de Cranach ou de Baldung Grien, pois o erótico em Grien se manifesta pela imagem da morte, que aterra a todos, mas o faz “mediante o pavoroso feitiço da bruxaria”,¹⁸⁰ como relata o próprio Bataille. Mais adiante todas essas associações desaparecem. Predominam em todo Maneirismo as representações de Lucrecia (Fig. 32), Cleópatra (Fig. 33) e Madalena (Fig. 34). Temas profanos e sacros se aproximam pela ótica da conversão, do martírio. Nessas pinturas o nu feminino é um deleite para os olhos, plena contemplação *voyeurista*, ao mesmo tempo em que os atributos que caracterizam os prazeres mundanos reclamam uma atitude de conversão, de arrependimento e abandono de toda sorte de prazeres terrenos, supérfluos e efêmeros. Essas pinturas sugerem uma ascese do pecaminoso à conversão, aspecto obviamente ligado ao erotismo das mulheres e também à posse de bens materiais. O mecanismo de leitura de tais imagens presa pela antítese e pela dualidade.



Figura 32. Guido Cagnacci. Lucrecia, 1650. Oléo s/ tela. Museu de Arte e História. Genebra
Figura 33. Guido Cagnacci. Madalena elevada ao céu por um anjo. Palazzo Pitti. Florença.

¹⁸⁰ BATAILLE, 2007, p. 122



Figura 34. Guido Cagnacci. Cleópatra. Óleo s/ tela, 1658. Kunsthistorisches Museum, Viena.

2.3.

HOSPITALIDADE: a erótica do revestir

Se existe na cultura cristã uma erótica do despir rica de recursos retóricos, existe igualmente uma riqueza de articulações no que se refere à erótica do revestir, originária do texto bíblico que estabelece uma relação entre o corpo e a veste: “O Senhor Deus fez para Adão e sua mulher umas vestes de peles, e os vestiu”.¹⁸¹ Um amigo e interlocutor de Bataille, Pierre Klossowski, conforme afirma Perniola, foi o maior interprete contemporâneo da erótica do revestir. Nesse sentido, a nudez dos corpos não seria o final de um processo de desnudamento, mas a consequência de um processo de materialização e de personificação, ou seja, não importa mais a nudez, o que conta é o fato de ser corpo,

¹⁸¹ BÍBLIA, Gênesis, III. 21.

carne, matéria. Essa nova concepção remonta à patrística dos primeiros séculos da cristandade.

No início do século III o papel dos moralistas como Clemente Alessandrino e Tertuliano foi de fundamental importância para que a nascente cristandade soubesse o que poderiam aceitar e o que deveriam refutar da sociedade pagã, na qual ainda viviam.¹⁸² Tertuliano construirá um discurso que promete validar as imagens sacras sem, contudo, cair na idolatria. Para o autor, precisa-se escolher entre a imitação e a encarnação, que seria o ato de superar os limites da imagem. A encarnação, diz Tertuliano, “é o que distingue os cristãos dos judeus: para estes, Deus é efetivamente *invisível*, enquanto para aqueles envia sua própria *imagem*, o Cristo, para se fazer visível aos homens”.¹⁸³ Através dessa diferenciação, Tertuliano justifica que as figuras cristãs não nascem como as formas pagãs. “De um lado, o corpo de Cristo nascido da encarnação de um Verbo, puro espírito que se reveste da carne, de outro, Afrodite que nasce de um sêmen e de um sangue sordidamente jogados na espuma do mar”.¹⁸⁴

A respeito desse posicionamento retórico, Tertuliano escreve um importante tratado, *La carne di Cristo*, no qual combate a crença difundida entre os cristãos do século II de que o corpo de Cristo não era constituído de carne. Tertuliano refuta essas ideias afirmando que se não é o Cristo real, morto na cruz, ele não redime de fato o pecado humano, conseqüentemente, não traz nenhuma redenção pelo seu sacrifício e mais ainda, elimina a possibilidade de salvação. Ou seja, é necessário que Cristo tenha realmente morrido na cruz para nos salvar da queda, conforme prega a doutrina cristã. Partindo dessa premissa, a referência fundamental não mais é o Cristo crucificado, nu e supliciado, mas o fato de ter-se encarnado na pessoa de Jesus. É o espírito revestido de carne que finalmente ressuscita glorioso em carne e osso; podemos dizer que o corpo torna-se a vestimenta do espírito.

De maneira análoga à encarnação proposta por Tertuliano, Klossowski recupera uma experiência há muito tempo perdida: a gnose, que prescindia do dualismo e do pensamento binário próprio da concepção cristã, que como dito anteriormente, polariza o Bem e o Mal (Deus e Satanás, Luz e Sombra). O autor recupera essas antigas crenças para

¹⁸² DIDI HUBERMAN, 2008, p. 74.

¹⁸³ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 98.

¹⁸⁴ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 99.

pensar o simulacro e, na análise que o filósofo Michel Foucault faz sobre o assunto ele afirma:

E se, a partir daí, eles não tivessem recomeçado a falar, dizendo que o Demônio não é o outro, o pólo longínquo de Deus, a Antítese sem recursos (ou quase), a matéria demoníaca, mas antes alguma coisa estranha, desconcertante, que se mantém quieta e no mesmo lugar: o Mesmo, o exatamente semelhante. (...) Nessas idas e vindas se multiplicam os jogos perigosos da extrema semelhança: Deus, que tanto se assemelha a Satanás, que imita tão bem Deus...¹⁸⁵

Ainda de acordo com o referido autor, é somente com Descartes que a “inquietação dos simulacros silenciou-se” esquecendo-se inclusive que até o início da Idade Clássica, sobretudo no teatro barroco, os simulacros foram “uma das grandes ocasiões de vertigem do pensamento ocidental. Continuou-se a preocupar com o Mal, com a realidade das imagens e com a representação, com a síntese do diverso. Não se pensava mais que o Mesmo pudesse transtornar a cabeça”.¹⁸⁶

Os simulacros, diferentemente dos signos, não determinam um sentido; é a imagem que se opõe à realidade, é a representação de algo que em determinado momento se manifesta e em outro se retira. Segundo Foucault, é “a mentira que faz tomar um signo por outro; signo da presença de uma divindade (e possibilidade recíproca de tomar este signo pelo seu contrário)”.¹⁸⁷ Klossowski é quem encontrou os sentidos do não-sentido do fundo da experiência cristã, pois as figuras por ele desenhadas movimentam-se pela linguagem enquanto simulacros. Essa torção de sentidos torna-se notória na erótica da *hospitalidade*. Esta palavra em francês é potencialmente ambígua, pois existe a homofonia entre as palavras *hôte*, que significa hospedeiro e *ôte*, conjugação do verbo *ôter*, cujo significado é retirar, suprimir. Octave, personagem de Klossowski instaura a lei da “hospitalidade” segundo a qual ele dá sua mulher, Roberte, aos convidados. A respeito dessa atitude Deleuze afirma:

Trata-se, para ele, de multiplicar a essência de Roberte, de criar tantos simulacros e reflexos de Roberte quanto o número de personagens que com ela entrem em relação e de inspirar a Roberte uma espécie de emulação de seus próprios duplos, graças aos quais Octave-*voyeur* possui e conhece melhor a mulher, mais do que se a guardasse, simplificada para si mesmo. ‘Era preciso que Roberte tomasse gosto por si mesma, que tivesse curiosidade de se reencontrar naquela que eu elaborava com seus próprios

¹⁸⁵ FOUCAULT, 2009, p.110-111.

¹⁸⁶ FOUCAULT, 2009, p. 111.

¹⁸⁷ FOUCAULT, 2009, p. 111.

elementos e que pouco a pouco ela quisesse, ultrapassar até mesmo os aspectos que se esboçavam em meu espírito: importava pois que ela fosse constantemente cercada por jovens à procura de facilidades, homens disponíveis.¹⁸⁸

Pela lei da hospitalidade só se possui o que se propõe diante de seus próprios olhos e para todos os convidados, ou seja, só se possui aquilo que já é possuído. Klossowski diz: “Habita no corpo de outrem como sendo o seu e, assim, atribui o seu próprio a outrem”.¹⁸⁹ Perniola considera que o fato de dar aos hóspedes a própria esposa, não pode ser reduzido ao adultério nem à prostituição libertina; essa atitude acentua a máxima dimensão do corpo como veste: “só dando para os outros vestirem um corpo que nos pertence é que podemos continuar a vê-lo na sua exterioridade indumentária”.¹⁹⁰

O fato de considerar o corpo como semelhança, leva Klossowski a reconsiderar o nu enquanto objeto pictórico dos velhos mestres e critica as vanguardas modernistas que, a partir de Klee, emancipam-se de todo modelo e original externo. O autor afirma que a anatomia dos corpos foi trocada pela anatomia do próprio quadro.¹⁹¹

De acordo com o mesmo autor, o problema do mundo moderno não é a prevalência da exterioridade sobre a interioridade, da forma sobre o conteúdo, que no caso seria a veste falsificadora sobre a verdade nua; o verdadeiro problema consiste na impossibilidade de o espírito se encarnar, na impossibilidade de possessão. A partir da relação estabelecida entre o corpo e as vestes, Perniola propõe uma analogia entre a arte e o erotismo:

Daí o significado libertador que aproxima o erotismo e a arte: ambos fornecem uma veste, um invólucro, um simulacro ao que é destituído de realidade, obrigam à presença o que está ausente, tornam visível o que é meramente espiritual. Corpos e obras participam de uma mesma obra de salvação conferindo forma e resgatando aquilo que por si mesmo é só não-ser, negação, contradição; tanto o corpo como a obra de arte são a atualização de algo incomunicável e irrepresentável. (...) Erotismo e arte movem-se numa dimensão mimética. Trata-se, entretanto, de uma imitação que nunca pode ser verificada, porque o original, o fantasma, o demônio, nunca aparecem como tais.¹⁹²

O que Klossowski define como demoníaco é algo que provem do exterior, não é expressão, mas semelhança. A erótica do revestir considera o próprio corpo como uma

¹⁸⁸ DELEUZE, 1974, p. 291.

¹⁸⁹ KLOSSOWSKI, 2008, p. 64.

¹⁹⁰ PERNIOLA, 2000, p. 99.

¹⁹¹ KLOSSOWSKI, 1984, p. 63.

¹⁹² PERNIOLA, 2000, p. 98 – 99.

veste e os grandes exemplos dessa erótica encontram-se na arte barroca, que considerava o movimento um fator fundamental. O trânsito do corpo às vestes se manifesta de duas maneiras fundamentais: no uso erótico do panejamento, como em Bernini, e na representação do corpo como “despojo vivo”, como acontece nas pranchas anatômicas.

2.4.

A VESTE COMO METÁFORA DO CORPO

Durante a Renascença, sobretudo no tratado *De pictura*, de Leon Batistta Alberti, o panejamento era dependente do corpo, conforme o próprio Alberti escreve: “os ramos se torcem ora para o alto, ora para baixo, ora para fora. (...) O mesmo fazem as pregas que surgem como os ramos nos troncos das árvores; executem-se nelas todos os movimentos de tal forma que parte alguma do tecido esteja isento de movimento”.¹⁹³ Com Leonardo da Vinci, a representação do panejamento se torna um pouco mais autônoma, mas o artista recomenda que não seja feita “confusão de muitas dobras” com o pano, mas simplesmente deixá-lo cair.¹⁹⁴

Uma completa autonomia na representação do panejamento, que o libertará de preocupações realistas, será alcançada somente na segunda metade do século XVI, por influência do Concílio de Trento. Diante dos rápidos progressos da Reforma, a igreja católica decide reformular suas práticas religiosas. Essas redefinições dizem respeito basicamente aos dogmas do catolicismo, às ordens religiosas e, sobretudo às artes. No que concerne especificamente à produção imagética, o Concílio dedica-se a formular programas iconográficos que controlam a elaboração imagética e principalmente sua execução. Até tal concílio, a igreja ignorara temas pictóricos pouco compatíveis com a doutrina cristã, basta ver a coexistência de deuses e temas pagãos com personagens do Evangelho (Fig. 35). Com relação à essa prática dos artistas, Jacqueline Lichtenstein afirma o seguinte:

¹⁹³ ALBERTI, 1989, p. 45.

¹⁹⁴ In. CARREIRA, 2000, p. 85.



Figura 35. Michelangelo, Dafne e Líbia, Sibilas pintadas na Capela Sistina, Vaticano.

Se os decretos do Concílio se mostram tão rigorosos em relação a certos hábitos dos pintores (representação de nudez nas igrejas, negligência na disposição dos personagens), isso se deve ao fato de a Igreja romana não ser mais poderosa o bastante para se mostrar tão “liberal” quanto antes. (...) Apesar dessas disposições geralmente restritivas para os artistas, a Contra-Reforma soube criar um novo elã, não só renovando a imaginação inventiva dos pintores, escultores e arquitetos, mas também investigando novas formas de sensibilidade e de emoção estética.¹⁹⁵

O cardeal bolonhês Gabrielle Paleotti teve grande participação no Concílio de Trento e foi o responsável por elaborar um tratado sobre a pintura religiosa, no qual oferecia as diretrizes para a produção das imagens sacras. Rejeitar a imagem, nesse momento seria uma confirmação à doutrina protestante, dessa forma, quanto mais os reformistas pregavam contra a ostentação das igrejas e a produção de imagens, mais a igreja romana se empenhava em afirmar o poder da imagem. Poder esse diferente daquele atribuído ao período medieval, de uma “bíblia para os pobres”, cuja função era catequizar os iletrados através das imagens. O que se pretendia no contexto barroco era justamente a persuasão e o convencimento tanto dos cultos quanto dos incultos.¹⁹⁶ Entretanto, para que a pintura se tornasse um veículo eficaz na propagação dos dogmas cristãos, é necessário analisar e explorar ao máximo as potencialidades dessa arte. Paleotti recupera alguns princípios essenciais que a pintura maneirista desconsiderara: a clareza da imagem, que deveria ornar o templo e instruir os fiéis. Na tentativa de corrigir o gosto por cenas

¹⁹⁵ LICHTENSTEIN, 2004, vol.2, p. 66.

¹⁹⁶ GOMBRICH, 1985, p. 315.

insólitas ou mitológicas, “Paleotti reabilita o conceito de imitação”.¹⁹⁷ Este claro princípio de ordem, que se volta para o conhecimento da natureza e do homem não é o bastante para anular a ambiguidade inerente à imagem.

o lugar ocupado na espiritualidade reformista pelo corpo nu da crucificação é agora tomado pelo corpo vestido da ressurreição triunfante. Nasce assim uma nova sensibilidade erótica, que considera a veste um novo corpo, remido do pecado e finalmente inocente.¹⁹⁸

É no contexto da Contra Reforma que surgem as ordens terceiras para difundir a fé católica. Essas ordens, ao representarem seus santos envoltos no hábito, propõem um novo modelo iconográfico inteiramente novo, no qual há um trânsito do corpo natural do santo ao hábito glorioso. A transmutação do corpo no hábito pode ser pensada em paralelo à transubstanciação eucarística, momento pleno da experiência do corpo e sangue de Cristo presente na comunhão. Essas premissas são fundamentais para aproximarmos do encanto erótico representado pelo *Êxtase de Santa Teresa* do escultor italiano Gian Lorenzo Bernini. Antes de tratarmos especificamente dessa obra, vale recuperar a distinção feita por Bataille entre as três formas de erotismo. Eis suas considerações sobre o erotismo sagrado:

A ação erótica, ao dissolver os seres nela envolvidos, revela sua continuidade, lembra a das águas tumultuosas. No sacrifício não há somente desnudamento, há a morte da vítima (ou, se o objeto do sacrifício não é um ser vivo, há, de qualquer maneira a destruição do objeto). A vítima morre, então os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é o que é possível nomear, justamente com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.¹⁹⁹

O fragmento de Bataille elucidada a escolha de Bernini (Fig. 36) em representar justamente o momento em que um anjo descido do céu transpassa o coração da santa com uma flecha de ouro e incandescente, enchendo-a simultaneamente de dor e bem-aventurança. Bernini faz com que todos aqueles que entram na igreja de Santa Maria della Vittoria em Roma seja participante desse momento sublime em que o sagrado se manifesta,

¹⁹⁷ LICHTENSTEIN, 2004, vol.2, p. 76.

¹⁹⁸ PERNIOLA, 2000, p. 101.

¹⁹⁹ BATAILLE, 2004, p. 36.

pois o fiel, ao entrar nessa igreja, se depara com o momento exato da revelação, do êxtase, do gozo místico. Eis o testemunho escrito pela própria Santa Teresa:

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: eu via um anjo junto de mim, do lado esquerdo, em forma corporal, (...) não era grande, mas pequeno e muito bonito, o rosto tão aceso que parecia um dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. Devem ser os que chamam de querubins, pois os nomes eles não me dizem, mas vejo bem que no céu há tanta diferença de uns anjos a outros, e de outros a outros, que eu não saberia dizer. Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto.²⁰⁰



Figura 36. Bernini, Extase de Santa Teresa. 1645 e 1652, mármore e bronze dourado. Capela Cornaro, igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

²⁰⁰ TERESA, 2010, p. 267-8.

Na escultura de Bernini, o que se vê é Santa Teresa sendo arrebatada ao céu em uma nuvem banhada pela luz que jorra do alto na forma de raios dourados. O mármore de que é feita a obra parece destituído de peso, de forma inclusive; parece flutuar tal qual uma nuvem em direção ao céu. A santa tem o rosto modelado pelo êxtase. Um misto de gozo e dor escapa-lhe pela boca entreaberta e reverbera pelos dedos hesitantes e trêmulos. O rosto e as mãos são as únicas evidências da natureza humana da santa, pois todo seu corpo se encontra transformado em hábito glorioso, dissolvido nos movimentos convulsos do panejamento. Hábito e nuvem se perdem um no outro, diluem seus contornos, fundem seus limites. O corpo de Santa Teresa é seu hábito, matéria informe, convulsa, manifestação sublime e erótica do contato com o sagrado.

As profundas cavidades formadas pelo tecido do hábito repetem as dobras de um corpo que se oferece ilimitadamente, que convida a rebuscar, a abrir, a fender. Na obra realizada, o anjo segura com uma mão a flecha e com a outra prepara-se para despir o peito da santa; sua pose mostra a incongruência do ato que ele se prepara para executar: na verdade, a forma do corpo já está completamente dissolvida e transitou para o hábito.²⁰¹

2.5.

O CORPO ENQUANTO VESTE

A erótica barroca não se esgota no trânsito do corpo ao hábito, mas vai além e realiza o movimento inverso, das vestes ao corpo e, no caso, não para se deter na nudez, mas para representar os corpos revestidos de túnicas de pele, como propõe Perniola. A pulsão iconoclasta se torna inútil pela “consciência de que os corpos são despojos e não estátuas, vestes e não formas substanciais”.²⁰² A obra mais significativa dessa concepção provavelmente seja o tratado *Anatomia do corpo humano*, do holandês Gottfried Bidloo, publicado em Amsterdã no ano de 1685 e ilustrado com gravuras de Gerard de Lairese.

Na escultura de Bernini o corpo da santa se faz veste, o hábito se enche de movimento vivo, materializa o êxtase. Nas pranchas anatômicas são os corpos que se

²⁰¹ PERNIOLA, 2000, p. 102.

²⁰² PERNIOLA, 2000, p. 112.

abrem. A incisão na carne, o avesso da pele exposto nos permitem pensar o próprio corpo como uma vestimenta. Entretanto, como nos lembra Perniola a respeito dessa analogia, “em ambas [as representações], o sujeito não mais existe, está fora de si, no êxtase ou na morte”.²⁰³ A arte desse período é rica de exemplos de corpos-veste, ou melhor, da representação de uma epiderme pictórica que modela os volumes do corpo, basta recordar a carnalidade das figuras de Rubens (Fig. 37) de Poussin, e mesmo de Velásquez (Fig. 38).



Figura 37. Peter Paul Rubens. Adão e Eva. Óleo s/ madeira, sec XVII, 237 X 184 cm, Museu do Prado. Madri.



Figura 38. Diego Velásquez. Vênus ao espelho.1647–51. Óleo sobre tela. 122 × 177 cm. Museu do Prado. Madri.

O desenho anatômico remonta ao espírito investigativo e cientificista do século XVI, sobretudo com a *Fábrica* de Vesalius publicada em 1543. Os tratados de anatomia proliferaram no século XVI e XVII. Em Frankfurt no ano de 1622 o médico Julio Placentino publica a *Nova Anatomia*. As imagens desses tratados de medicina estabelecem um trânsito entre vida e morte, pois o cadáver dissecado é “representado na sua indiscernibilidade de corpo objeto de atenção erótica”.²⁰⁴ (Fig. 39, 40, 41 e 42). É precisamente nesse “entre”, no limite da vida e da morte que as imagens magistrais de Bildoo se localizam, pois não há nelas nada que lembre a decadência da morte, a decomposição, pelo contrário, o corpo se abre e oferece ao olhar as vísceras de um tecido delicado, precioso.

²⁰³ PERNIOLA, 2000, p. 112.

²⁰⁴ PERNIOLA, 2000, p. 121.



Figura 39. Tratado de Anatomia, *Fábrica* de Vesalius, 1543



Figura 40. Adriaan van de Spiegel e Giulio Casseri. *De humani corporis fabrica libri Septem*. Basilea: Joannis Oporini, 1543.



Figura 41. Tratado de Anatomia. Biblioteca Nacional de Medicina. Veneza, 1627.



Figura 42. Tratado de Anatomia. Biblioteca Nacional de Medicina. Londres, 1681.

A pele aberta e virada pelo avesso denuncia as várias camadas de que é feita, cada uma com a espessura e a textura que lhe são próprias. As dobras da pele se confundem com o sexo, ambos são vias de acesso ao interior informe. A curva do seio repete o côncavo do coração exposto. Nessas imagens o corpo finalmente se abre e apresenta o que há de mais interior e mesmo nessa pele dobrada para o exterior, não há nada que lembre um ato sanguinolento, mas parecem inclusive um tecido de qualidade superior àquele da mortalha, na qual o corpo foi envolvido.²⁰⁵ Talvez uma das pranchas mais impressionantes seja a que retrata uma jovem mulher, da qual vemos apenas as costas esfoladas. Os braços pendem suavemente para trás e as mãos são atadas uma sobre a outra. Mas existe tanta serenidade nesse gesto e nas linhas que desenham as mãos, que efetivamente a morte se confunde com um sono e o corpo aberto com a mais singela das vestes (Fig. 43 e 44).

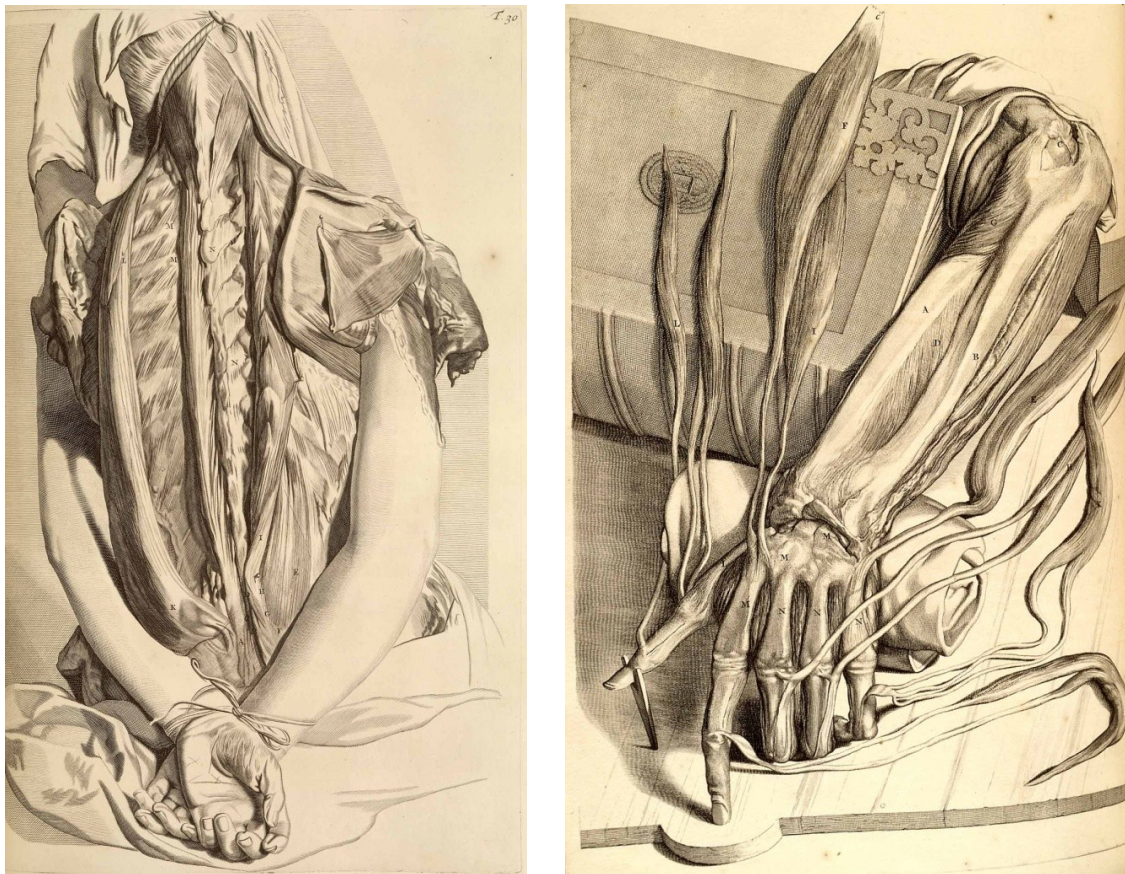


Figura 43 e 44. De G. Bidloo, 1685. Gravura em metal, Biblioteca Nacional de Medicina, Amsterdã.

²⁰⁵ PERNIOLA, 2000, p. 121.

Esse tratado possui 105 ilustrações e, pela da sucessão das páginas, testemunhamos o corpo que gradativamente se fragmenta, se torna cada vez mais diminuto e ainda assim permanece como uma veste. As primeiras ilustrações apresentam o corpo na sua integridade formal, mas na medida em que vai sendo desenhado, se desmembra e multiplicam-se as visões de seus particulares, até que finalmente o corpo se consome, vira esqueleto, depois fragmento de osso, depois nada.

Os cachos dos cabelos, os pelos do púbis, as asas da mosca que acidentalmente se demora no ventre, o mamilo túrgido, o pênis esfolado que se ergue majestoso, enquanto pequenos pregos prendem a pele do escroto na mesa... tudo é veste, pano, tecido. (...) Tudo se reduz ao pó, mas o pó é ainda uma extrema cobertura, que tudo envolve.²⁰⁶

2. 6.

A VESTE COMO PARADIGMA PARA A CRIAÇÃO DA IMAGEM

A redução do corpo ao pó nos lembra da condenação de Adão, que ao comer do fruto proibido oferecido por Eva acaba expulso do paraíso e fadado a viver do próprio trabalho até voltar à terra de onde foi tirado. O próprio Deus lhe diz: “porque és pó, e em pó te hás de tornar”.²⁰⁷ Esse versículo do livro do Gênesis nos permite recuperar uma vez mais o que Tertuliano fala sobre a carne, e de como a imagina para além de seus tegumentos. Mas neste caso não se trata de uma “autópsia,” suas considerações se movem no sentido do martírio, ou seja, vão em direção ao testemunho que enuncia a história sacra. Se a carne de Cristo foi figurada e provém da terra virgem com que o Criador modelou Adão, a carne humana testemunha tal realidade originária.

Não há matéria que não testemunhe sua origem, embora possa transformar-se assumindo novas propriedades. Nosso próprio corpo, formado a partir do limo da terra, como a verdade também ensinou à fábulas pagãs, atesta os dois elementos dos quais se origina: com a carne a terra, com o sangue a água. (...) Que coisa é a carne senão terra, transformada em sua *figuração*? Examina uma a uma suas qualidades: os músculos são como torrões, os ossos como pedras, e em volta dos seios temos os seixos; olhe para o

²⁰⁶ PERNIOLA, 2000, p. 122.

²⁰⁷ BÍBLIA. Gênesis, III, 19.

entrelaçamento dos nervos, similar à propagação das raízes, a ramificada difusão das veias, similar a córregos sinuosos, os pelos se assemelham ao musgo, os cabelos a um arbusto, e os tesouros escondidos na polpa de um fruto (*midolla*), são como os minerais da carne.²⁰⁸

O corpo-paisagem de que fala Tertuliano testemunha sua origem material, real. “É o limo, terra misturada à água, argila vermelha, que Deus modela e figura (*figurat*)”.²⁰⁹ A terra é definida como um elemento inerte, pesado, “opaco,” para utilizar um termo de Didi Huberman, enquanto a água é móvel, sutil e definida por Tertuliano como o “suporte do Espírito” e símbolo do sacramento do batismo, ou seja, a terra espera o mistério para que seja glorificada. Em um tratado sobre a ressurreição, Tertuliano realiza uma articulação fundamental para estabelecer o trânsito entre o barro inerte e o “limo glorioso (*limus gloriosus*)”.²¹⁰ O autor recupera as escrituras, segundo as quais, no princípio era o Verbo, a palavra de Deus que diz “ façamos o homem”, depois o próprio Deus suja suas mãos com o barro para modelar a figura do homem à sua imagem e semelhança e, finalmente

O barro, então, foi suprimido e absorvido na carne. Quando? No momento em que o homem se torna vivente graças ao sopro de Deus, certamente muito quente, capaz de cozinhar, por assim dizer, o barro, bem como de fazê-lo assumir uma outra qualidade: aquela da carne.²¹¹

Toda a criação se orienta no sentido de *vestir* a imagem. Com seu sopro quente Deus infunde na matéria a alma e com ela os sentidos de tesouro e penhor depositados nesse barro modelado, como atesta Didi Huberman. A expressão de São Paulo de que devemos “trazer sempre a morte de Cristo Jesus no nosso corpo” revela um entendimento bastante preciso dos sentidos desse penhor. A resposta para isso reside precisamente nos sacramentos, conforme afirma Tertuliano, pois o que funda a eficácia do batismo é a Paixão de Cristo, que “esperava o seu martírio para instituir, para sempre, o próprio senso do sacramento”.²¹² João Batista batiza com água, Cristo batiza com seu próprio sangue

²⁰⁸ TERTULIANO, *Apud* DIDI HUBERMAN, 2008, p. 84.

²⁰⁹ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 84.

²¹⁰ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 84.

²¹¹ TERTULIANO, *Apud* DIDI HUBERMAN, 2008, p. 85.

²¹² DIDI HUBERMAN, 2008, p. 85.

derramado na cruz; este ato simboliza o resgate absoluto de toda culpa. Entretanto, o martírio de Cristo traz um dado importante, pois evoca uma *dessemelhança*:

Cristo teve de renunciar a todas as similaridades ou semelhanças mundanas: o mártir parou para sempre de fazer a ‘bela figura.’ (...) Se revestiu de ignomínia, usou o ignóbil aspecto do supliciado, se abandonou como um animal ao sacrifício e, assim fazendo, não se assemelhava mais a um homem, vale dizer à ‘bela figura’ humana de seus próximos.²¹³

Segundo Didi Huberman, a imitação de Cristo que esses textos propõem reivindica aquilo que o autor chama de uma “vocação ao informe”. A verdadeira imitação de Cristo passa não pela forma, mas pela imitação mais radical que se d a no martírio. Tal exaltação do martírio, ou melhor, a preparação para a morte como aconselha Tertuliano evidencia a irrupção do dentro.²¹⁴ O fato de tornar visível o interior do corpo martirizado, decapitado pela espada, coberto pelo sangue que ele continha, é o senso que reveste a verdadeira vocação cristã de semelhança ao Cristo. Esse entendimento é bastante notório em São Paulo, que afirma a necessidade de “vestir” Cristo da mesma forma que ele “vestiu” a carne. Nesse sentido, a encarnação, opondo-se   imitação, tem por efeito o ato de superar os limites da imagem, ou seja, a semelhança não se encontra na forma, mas na matéria, e no caso, no interior da carne.²¹⁵ A *dessemelhança* que o martírio de Cristo evoca guarda uma proximidade com o questionamento da noção de semelhança empreendida por Georges Bataille, que desestabiliza a relação entre cópia e modelo ao confrontar este paradigma tradicional com a sua noção de *informe*.

Diferentemente dos deuses pagãos que oferecem apenas substitutos formais, o Deus cristão dispõe das mesmas substâncias que ele próprio criou: “da terra fez surgir Adão e fará surgir todos os corpos dos homens”.²¹⁶ Assim, a causa final da criação da carne   sua ressurreição no Juízo Final e a carne também ressuscitar , pois tal como a alma, deverá ser julgada. O *aparecimento da carne* será última dimensão do visível em Tertuliano. As representações do Juízo instauram uma antítese: de um lado, à direita de Deus, se encontram os eleitos, “revestidos da substância própria da eternidade”; do outro, os condenados à eternidade do fogo do inferno, que queima e não consome. Essa oposição,

²¹³ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 86.

²¹⁴ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 87.

²¹⁵ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 87.

²¹⁶ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 92.

segundo Didi Huberman, “trata-se, ao mesmo tempo, do desejo de um corpo infinitamente simbolizado e da angústia de um corpo para sempre mutilado”.²¹⁷ Essa dicotomia já havíamos assinalado anteriormente ao falar da condenação do erotismo às cenas infernais no imaginário medieval. Entretanto, o que se observa, a partir da Idade Moderna, é uma série de outras tantas dicotomias que, pela particular exceção do Barroco e do Maneirismo, irá polarizar a vida e a morte. Para tratar especificamente dessa antítese, que pouco a pouco se instaura e se faz notável através das imagens, seria interessante evocarmos uma obra do início da Idade Moderna, mais precisamente de 1588. *O enterro do conde de Orgaz*, do pintor El Greco (Fig. 45).



Figura 45. El Greco. Enterro do conde de Orgaz. Óleo s/ tela. 1588. Toledo

²¹⁷ DIDI HUBERMAN, 2008, p. 93.

O quadro em questão foi concebido em um período marcado por constantes dualismos (divino/humano, sobrenatural/natural, mundo/homem), momento em que o homem deixa de ser um todo e se torna também dividido em corpo e alma, consciência e instintos, razão e paixões. Nesse tempo de dualidades, uma se impõe com toda a força: a vida em oposição à morte. La Rochefoucauld, filósofo do século XVII, escreve que “nem o sol nem a morte se podem olhar fixamente”.²¹⁸ Afirma com isso, que o homem é incapaz de enfrentar a própria morte e precisa de artifícios. Do mesmo modo como a ciência necessita de dispositivos para ver o sol, o homem precisa de astúcia, da ciência e da arte para encarar a morte projetada na vida.

À parte toda a história que envolve a encomenda da pintura a El Greco, essa obra nos interessa por aquilo que ela representa, ou melhor, pelo que ela nega: a morte. O quadro, como o próprio título alude, representa o enterro do Senhor Ruiz de Toledo, senhor de Orgaz, mas não é esse o acontecimento que domina a cena. A atenção do quadro concentra-se na parte superior, nitidamente destacada e onde está representado o paraíso celestial pleno em luz e movimento. A Virgem encontra-se aos pés de Cristo e ao lado de João Batista, ambos se preparam para receberem a alma do conde, que está sendo elevada ao céu por um anjo. Na parte inferior da imagem, em meio aos sóbrios mortais que assistem ao enterro do senhor Ruiz, dois santos descidos do céu: Agostinho e Estevão se encarregam de sepultar o defunto. A morte não se faz presente em nenhum momento nesta imagem, nem mesmo na fisionomia do cadáver, cujo semblante parece o de um adormecido. Ao longo de toda a modernidade a morte será gradualmente expurgada para que se enfatize a vida, ainda que seja a vida eterna. Como vimos anteriormente, a partir das teorizações de Tertuliano, por exemplo, foi o cristianismo que introduziu a noção de sacralidade da vida. E não será por acaso que uma cena da escritura irá ganhar bastante destaque a partir do início da Idade Moderna.

Os evangelhos relatam que muito cedo, no primeiro dia da semana, algumas mulheres se dirigiram ao sepulcro com aromas que haviam preparado com o intuito de untarem o cadáver que lá jazia. Eram elas: Madalena, Maria e Salomé que ao chegarem diante do túmulo constataram que a grande pedra que fechava sua entrada havia sido

²¹⁸ LA ROCHEFOUCAUD, 1969, p. 47.

removida e o interior do sepulcro estava vazio. Diz São Lucas que essas mulheres não sabiam o que pensar quando apareceram diante delas “dois personagens com vestes resplandecentes”²¹⁹ e lhes disseram: “Por que buscais entre os mortos aquele que está vivo?”²²⁰ Jesus havia ressuscitado e ao promover o vazio do túmulo, a vitória da vida sobre a morte, a religião Católica faz deste acontecimento sua celebração mais importante. Jesus ressuscita de corpo e alma e transforma completamente a maneira de se perceber a morte, que não é nada além de uma passagem para se alcançar a verdadeira vida, a vida eterna. Ainda com relação ao mesmo acontecimento, São João conta que Simão Pedro, avisado por Madalena de que o túmulo estava vazio, olhando para o interior do túmulo, ele “viu e creu”. O filósofo Jean Luc Nancy se pergunta:

Mas que é que ele viu? Nada, justamente. E é esse nada – ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra –, é esse vazio de corpo que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença. Uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo.²²¹

2.7.

AS TAUTOLOGIAS DA IMAGEM

O vazio instaurado pela ressurreição de Jesus, além de alterar a percepção da morte, opera uma mudança substancial no que concerne à imagem. Para Blanchot, a imagem vem depois do objeto, ela o segue e existe mesmo quando o objeto não mais está. O autor vai além e identifica nesse processo de reverter o vazio e fazer dele presença o caráter fascinante da imagem, que completamente autônoma e fundada sobre si mesma prescinde do referente, mas através dessa ausência suscita uma presença, uma duplicidade inapreensível que é apenas semelhança enquanto semelhança. O objeto se perde e a imagem funda-se pela ausência que lhe é própria. Nessa reflexão sobre a imagem, Blanchot faz uma analogia com a neutralidade inerente ao cadáver, que é algo fora das categorias

²¹⁹ BÍBLIA. Lucas, XXIV, 4.

²²⁰ BÍBLIA. João, XX, 7.

²²¹ NANCY, 2006, p. 42.

comuns de classificação. Não é o vivo, já não é mais a pessoa que era em vida nem outra coisa, uma vez que “a morte suspende a relação com o lugar”.²²² O cadáver não pertence mais a este mundo, no entanto ainda está aqui. O território da imagem, conforme afirma Blanchot, é precisamente esse ponto neutro entre o aqui e lugar nenhum.²²³

O cadáver coloca no mundo dos vivos uma série de complicações, pois definitivamente não se coabita com os mortos e aquilo que Blanchot chama de “querido desaparecido”, deve ser transportado para outro lugar, o qual apesar de ser repleto de nomes e de afirmações de identidade é na verdade um lugar anônimo e impessoal por excelência. E, apesar da pretensão vã de sobreviver à usura do tempo, sucumbe também à neutralidade da morte. Cabe perguntarmo-nos de onde vem essa relação com o lugar dos mortos.

Segundo Didi-Huberman, diante de um túmulo é possível um afastamento em dois sentidos: ater-se à superfície, ao volume da estrutura e tentar uma leitura tautológica da forma ou perscrutar o vazio de que ele é feito.²²⁴ O dilaceramento diante da consciência da morte tenta suturar a angústia evocando a razão, assim se esquece completamente do corpo que ali jaz esvaziado de vida, de fala, de movimentos, do ver; olha-se o túmulo simplesmente como um volume visível e postula-se como inexistente todo o resto, tudo o que foi rejeitando e submerge no reino da invisibilidade inominável.

No ato de ver o túmulo cheio, o volume como um todo, torna-se evidente o horror de se reconhecer aí um semelhante, só que morto. A angústia provém do desvelamento de nosso próprio destino. Há também o desejo de ignorar que esse volume seja oco e que tal vazio seja na verdade “receptáculo para um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância”.²²⁵ Essa experiência dupla do ver seria então um exercício tautológico, ou seja, a fuga a um lugar seguro em algum aspecto da retórica ou da linguagem para evitar o que o olhar revela. A recusa das latências do objeto, que a tautologia mascara desencadeia outras tantas negações: da temporalidade, da memória e da própria *aura* do objeto.

²²² BLANCHOT, 1987, p. 258.

²²³ Cf. BLANCHOT, 1987 p. 260.

²²⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998.

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39.

Em contrapartida à visão tautológica existe outra inclinada igualmente à abstração da evidência física da tumba, bem como da inquietação presente no vazio, portador da morte do outro e da nossa própria morte. Este segundo caso manifesta o horror ao cheio como se na tumba houvesse apenas vazio: de corpo e de vida, que nesse caso é a alma. Nessa hipótese a vida está em outra parte e o corpo suposto permanece “belo e bem feito, cheio de substância e de vida”.²²⁶ É a tumba como lugar que nas duas abordagens acaba sendo recusada.

A arte cristã produziu inúmeras imagens de túmulos “esvaziados de seus corpos”, cujo modelo é o próprio Cristo ressuscitado. A partir do túmulo vazio a iconografia cristã elabora procedimentos para suscitar a imaginação. As tumbas passaram a representar a presença dos cadáveres de maneira cada vez mais elaborada. Entretanto, no mais das vezes, as imagens não se atêm à condição presente do cadáver, mas evocam o momento futuro do Juízo, quando o corpo do morto resplandece em pura beleza, como por exemplo, na pintura de Fra Angelico, *Juizo Final*, de aproximadamente 1433, que se encontra no Museu San Marco em Florença (Fig. 46).



Figura 46. Fra Angelico, *Juizo Final*. Museu San Marco, Florença.

²²⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40.

A grande vitória é o túmulo vazio exposto como anúncio e prefiguração da redenção humana. É também esvaziado de suas “carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para conformar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos”.²²⁷

Nesse momento, a idealização do corpo imortal se faz através da *representação*. Esta palavra nos deixa no território da ambigüidade, pois pode tanto fazer as vezes da realidade representada e assim evocar a ausência, quanto tornar visível a realidade representada, sugerir a presença.

Carlo Ginzburg, historiador italiano, investiga as imagens mortuárias feitas em cera, couro ou madeira a partir da constatação dessa prática nos funerais dos imperadores romanos nos séculos II e III e depois na Europa Medieval e do início da Idade Moderna. Ginzburg constata que a presença real, concreta e corpórea de Cristo no sacramento da Eucaristia possibilita, entre o fim do século XIII e o princípio do século XIV, a cristalização das imagens mortuárias até fazer delas o símbolo concreto da abstração do Estado: a efígie do rei denominada *representação*.

Ginzburg considera que “a morte não constitui o fim da vida do corpo no mundo e que também não é o fato biológico, mas o ato social – os funerais – que separa os que vão dos que ficam”.²²⁸ É a condição traumática da morte que o acontecimento social procura minimizar através de ritos (sepultamentos provisórios, mumificação e cremação). Tanto na Roma dos Antônios quanto na Europa Medieval e Renascentista, os “funerais dos imperadores ou dos reis tinham função comparável à dos sepultamentos provisórios”.²²⁹ Em Roma, para consagrar um morto deveria retirá-lo do túmulo e inserí-lo no espaço sagrado do templo. Isto é impensável já que o morto estaria sem sepultura e o templo contaminado com a presença do cadáver. Túmulos eram erigidos fora da cidade, diferentemente dos templos construídos no chão público. A existência de dois corpos permite a presença imperial em dois lugares simultaneamente: no túmulo e no templo. Com o cristianismo tudo isso é revertido a tal ponto que alguns dos mortos gozavam de privilégios aos olhos dos fieis: os mártires.

²²⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48

²²⁸ GINZBURG, 1998, p. 89.

²²⁹ GINZBURG, 1998, p. 89.

A veneração das relíquias dos santos, o culto da *dulia* no mundo cristão altera profundamente a atitude em relação às imagens. Nessa condição, a estatua é erigida em honra a Deus para conservar a memória do santo, logo não deve ser vista como supersticiosa. O mesmo serve para o culto da *latria*, uma vez que a igreja difundiu crucifixos em baixo-relevo por toda Europa, nas quais lia-se “medita sobre a imagem, mas adora em espírito o que vê nela”. Esse recurso retórico não dá margem para a idolatria e suscita um deslocamento da imagem e o que ela representa. Entretanto existe ainda a representação em seu estado pleno, se é que se pode ainda chamar de representação. Seria mais apropriado o termo *presença* para designar o dogma da transubstanciação no sentido mais forte do termo. Diante de Cristo presente na hóstia, “qualquer evocação ou manifestação do sagrado – relíquias, imagens – empalidece, pelo menos em teoria”.²³⁰ Até esse momento toda representação assumia conformações antropomórficas ou simbólicas, com o dogma da transubstanciação, “na medida em que nega os dados sensíveis em nome de uma realidade profunda e invisível pode ser interpretado como uma vitória extraordinária da abstração”.²³¹ É nesse contexto que Ginzburg identifica o nascimento da imagem mortuária dos reis, aquela capaz de concentrar a abstração do Estado, a qual o autor chama de *representação*.

A afirmação de Ginzburg a respeito do aparecimento da abstração nos domínios da imagem nos permite evocar um momento recente da História da Arte em que a abstração se apresenta como resposta aos discursos de poder atrelados à representação. No contexto artístico, a abstração completa, livre de ecos figurativos, remonta à vanguarda russa do início do século XX e torna-se preponderante na arte minimalista, entre a primeira metade dos anos 1960 e meados dos anos 1970. Nas obras desse período há uma preferência por formas geométricas expurgadas de qualquer metáfora ou significado, fato este que justifica o interesse pelos materiais industrializados como: o ferro galvanizado, o aço laminado, tijolos refratários, lâmpadas fluorescentes. A superfície neutra desses materiais, a forma geométrica simples, a possibilidade de apresentação desses objetos como peças unitárias, usadas de maneira independente ou como uma série de unidades idênticas, são fatores que conferem à obra uma apreensão imediata. Donald Judd e Robert Morris empenhavam-se

²³⁰ GINZBURG, 1998, p. 102.

²³¹ GINZBURG, 1998, p. 102.

em uma obra que pudesse ser percebida como um todo, de maneira contígua, instantânea e se opõem à leitura sequencial e relacional gerada com o Cubismo.

Entretanto, no momento seguinte ao Minimalismo, identificado como Pós-minimalismo pelo crítico Robert Pincus-Witten, houve uma tentativa de driblar a austeridade geométrica do momento precedente, o que não deve sugerir em absoluto, qualquer ideia de ultrapassagem ou superação, trata-se de desdobramentos gestados no interior do próprio Minimalismo, cuja ênfase aponta para a formação de uma nova sensibilidade. A característica principal dos artistas desse momento é o distanciamento do discurso tautológico preponderante na geração minimalista, principalmente em Judd e Stella, e a inserção de um grau de subjetividade na abstração formal das obras. Basta ver, por exemplo, o trabalho de Richard Serra (Fig. 47), Eva Hesse (Fig. 48) e Barry Flanagan (Fig. 49).

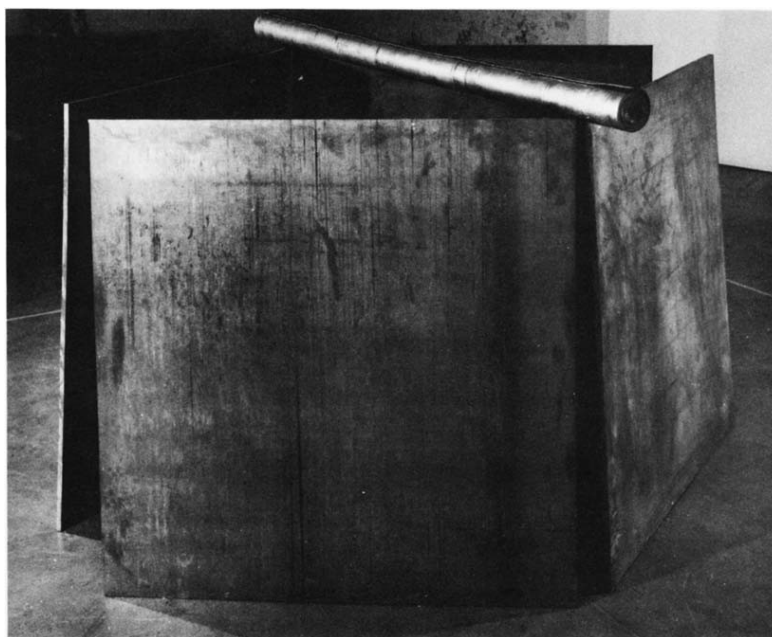
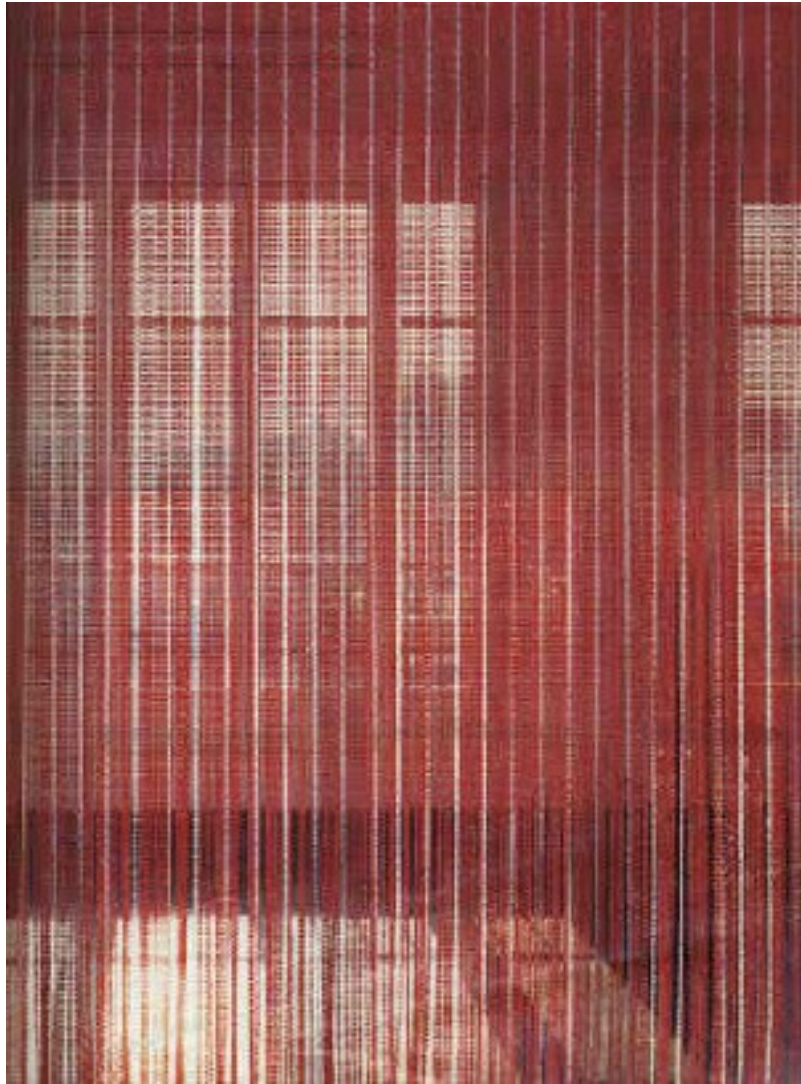


Figura 47. Richard Serra Apoio de uma tonelada (castelo de cartas), 1968-9



Figura 48. (esq. abaixo) Eva Hesse. Hung up, 1966.
Figura 49. (dir. abaixo) Barry Flanagan. Quatro ânforas 2' 67, 1967.

O Minimalismo e seus desdobramentos foram seminais para a arte das últimas décadas do século XX. Nesse período, com o afrouxamento das categorias e o dismantelamento das fronteiras interdisciplinares, a arte assumiu várias formas e nomes. O que nos interessa é esse campo expandido do pós-minimalismo, marcado pela subversão do formalismo tautológico, no qual se insere a obra de Felix Gonzalez-Torres. As discussões instauradas por esse artista merecem atenção especial, pois apresentam inúmeras possibilidades de conexões com o pensamento de Georges Bataille.



Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (*Blood*), 1992

Felix Gonzalez-Torres nasceu na cidade cubana de Guáimaro em 1957. Aos 12 anos passa a viver com parentes em Porto Rico, onde iniciou seus estudos de arte. Em 1979 muda-se para Nova York, onde se gradua em fotografia pelo *Pratt Institute* em 1983. No mesmo ano participa do Programa de Estudos Independentes do *Whitney Museum* com o intuito de complementar sua formação baseada fortemente na prática artística. Em 1987 realiza estudos no *International Center of Photography*. Os dois anos de estudos no *Whitney Museum* foram cruciais para a formação do artista, pois nesse programa as teorias “pós-modernas” eram debatidas e analisadas a partir de suas implicações artísticas e culturais. O contato com os escritos de Louis Althusser, Roland Barthes, Walter Benjamin e Michel Foucault foi decisivo para o refinamento conceitual da pesquisa artística de Felix Gonzalez-Torres. Como ele mesmo declara, caso não tivesse tido lido esses autores:

Não teria sido capaz de fazer determinados trabalhos, de chegar a certos questionamentos. Alguns dos textos e das ideias desses autores deram-me certa liberdade para ver. Essas ideias transportaram-me para um lugar de prazer através do conhecimento e do entendimento de como a realidade é construída, de como o “eu” se forma na cultura, de como a linguagem define armadilhas, e das fissuras na “narrativa oficial”, rupturas estas de onde o poder pode ser exercido.²³²

O depoimento do artista evidencia o desafio de questionar a licitude da autoridade cultural manifestada pela narrativa dominante, cuja finalidade seria assegurar a hegemonia e a suposta superioridade da civilização ocidental. Tal posicionamento crítico em relação aos discursos de poder revela o substrato conceitual que permeia a investigação poética de Gonzalez-Torres e se alimenta sobretudo dos questionamentos colocados pelo filósofo argeliano Louis Althusser. Uma das instâncias de pensamento desse filósofo se refere aos “aparelhos ideológicos de Estado” enquanto ferramentas de poder para garantir a hegemonia do grupo dominante. A característica destes aparelhos é o fato de não se

²³² *Apud* SPECTOR, 1995, p.4.

servirem dos argumentos repressivos e coercitivos, recorrentes naquilo que o filósofo reconhece como “aparelhos repressivos de Estado”, mas de utilizarem sobretudo a ideologia para manterem a dominação, a saber: as Igrejas, a escola, a família, os sistemas jurídico, político e sindical, bem como os sistemas de informação e cultura. Outra distinção importante que o filósofo estabelece entre esses “aparelhos” se baseia no fato de os “aparelhos de repressão de Estado” serem totalmente públicos enquanto a grande maioria dos “aparelhos ideológicos de Estado” pertence ao domínio privado.²³³

Outro aspecto relevante é observar como a “fissura na narrativa oficial”, que o artista propõe, repercute no campo da arte. Vale ressaltar que a “narrativa oficial” não se refere unicamente aos domínios da palavra, mas também aos da imagem. Heidegger definiu a modernidade como a era da representação²³⁴ e considerou como evento fundamental da era moderna a conquista do mundo como *imagem* [*Bild*]. Freud e Lacan identificam em tal preponderância imagética uma visão falocêntrica, constituída majoritariamente pelo olhar masculino. Nesse contexto, a recusa da representação, proposta por alguns artistas dos anos 1980, entre eles Felix Gonzalez-Torres, constitui uma tentativa de burlar a visão estética recorrente na modernidade e, de acordo com a curadora Nancy Spector, seria um movimento em direção à *desfalização* da visão estética (*dephallicize asthetic vision*).²³⁵

Alguns artistas do início dos anos 1980 começaram a discutir os mecanismos de poder inerentes ao sistema da vida moderna que se manifestavam na propaganda, na arquitetura, na moda, na mídia impressa, na televisão e também na arte. A representação enquanto mantenedora de um discurso dominante e de uma tradição cultural passou a ser fortemente questionada: para quem a representação é endereçada e quem é excluído dela? De que modo ela define e perpetua a diferenciação de classes, a diferença sexual e racial? O que a representação valida e o que desaprova? De que maneira pode estimular os desejos eróticos e econômicos? É possível dismantelar esses sistemas representacionais ou pelo menos transformá-los?²³⁶ Estas discussões foram encabeçadas por um grupo de artistas de Nova York tais como: Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine,

²³³ ALTHUSSER, 1989, p. 53-54.

²³⁴ Cf. HEIDEGGER, 1995.

²³⁵ SPECTOR, 1995, p. 144.

²³⁶ Cf. SPECTOR, 1995, p. 4.

Martha Rosler e Cindy Sherman. A proposta central de Barbara Kruger e Cindy Sherman, por exemplo, consistia na desconstrução da figura feminina enquanto um “objeto submisso de deleite”.²³⁷ Esses questionamentos feministas, na verdade começaram um pouco antes, em meados dos anos 1960, sobretudo com as artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro, que além de reivindicarem a equidade sexual começaram a investigar os mecanismos de discriminação de gênero e como a sexualidade se constitui no campo das artes.²³⁸ De acordo com o crítico Craig Owens, as críticas feministas sobre a diferença sexual e a crítica Pós-moderna da autoridade cultural foram os dois impulsos que embasaram a arte das décadas subseqüentes.

No final dos anos 1970 e início dos 80, a fotografia tornou-se o principal meio de veiculação dessas críticas à tradição estética e cultural. O principal interesse dos artistas “pós-modernos”, segundo definição de Nancy Spector, era o fato de a fotografia ser considerada um meio de “baixo *status* social”, além da infinita reprodutibilidade, o que ofereceu aos artistas uma via de escape da tirania patriarcal imbuída nas noções de autoria e de originalidade.²³⁹ Durante os anos 1980, houve uma retomada da pintura e da escultura que primavam por certa monumentalidade expressiva. Após duas décadas de prevalência do Minimalismo e da Arte Conceitual, o retorno a uma arte figurativa foi imediatamente aceito pelos colecionadores, pelas instituições culturais e pela mídia. O reaparecimento de trabalhos monumentais foi acompanhado do culto do artista como um gênio. Com relação a esse momento histórico, Felix Gonzalez-Torres declara: “Foi um movimento bastante perigoso, anti-histórico e anti-intelectual, que serviu às necessidades de uma clientela de ‘novos ricos’, que queria um pouco de arte para decorar seus apartamentos e escritórios”.²⁴⁰

Enquanto o Neo-expressionismo americano e alemão e a Transvanguarda italiana celebravam o virtuosismo do artista e a preeminência do objeto artístico, a arte Pós-moderna feminista desconstruía o mito do autor e a noção de universalidade da obra. Esse movimento, na contramão das tendências artísticas, deve-se, sobretudo, à influência do pensamento barthesiano. De acordo com Barthes, o significado não reside inteiramente

²³⁷ SPECTOR, 1995, p. 6.

²³⁸ SPECTOR, 1995, p. 5.

²³⁹ Cf. SPECTOR, 1995, p. 9.

²⁴⁰ *Apud* SPECTOR, 1995, p. 10.

nas intenções do autor, pois “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.²⁴¹ Barthes afirma ainda que:

o autor nunca é nada para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para a esgotar.²⁴²

O autor para Barthes, longe de ser um gênio criador, é um “*pasticheur*” que articula uma infinidade de citações e de conhecimentos preexistentes para, no caso, construir seu “texto”. Partindo dessa premissa, se não existe mais a figura do autor, em contrapartida surge o leitor, aquele que contribui com sua própria cultura, com sua experiência pessoal para a construção de sentido de uma obra. Essa afirmação transgressora para a autoridade cultural embasou a pesquisa de uma geração inteira de artistas preocupados em repensar as diretrizes do sistema artístico de então. Exemplo claro disso é o *Group Material*, cuja proposta de coletividade e de colaboração com inúmeros artistas negava completamente a presença de qualquer voz autoral.

O grupo foi formado em 1979 por Julie Ault, Mundy, Mc Laughlin e Tim Rollins e originalmente contava com treze membros. Somente a partir de 1987 Felix Gonzalez-Torres passa a integrar o grupo. As intervenções do *Group Material* geralmente ocorriam no espaço público ou através de grandes exposições coletivas organizadas em torno de assuntos sociais, a saber: a diferença de gênero e desigualdade (1981), a intervenção dos EUA na América Latina (1983 – 1984), a eficácia da democracia (1988), urbanidade e os sem-teto (1988), a deficiência do sistema eleitoral americano (1988), a epidemia da AIDS (1988-89) entre vários outros temas²⁴³. O grupo propunha desencadear mudanças sociais através da disseminação da informação e da experiência estética. Com relação às ações elaboradas pelos membros desse grupo, Nancy Spector afirma que “desafiando ativamente os binarismos culturais, eles confrontam as ideologias culturais que instituem e legislam as fronteiras entre o pessoal e o político, o privado e o público, o estético e a experiência comunitária”.²⁴⁴

²⁴¹ BARTHES, 1998, p. 69.

²⁴² BARTHES, 1998, p. 67.

²⁴³ Cf. WALLIS, 1990.

²⁴⁴ SPECTOR, 1995, p. 13.

O trabalho individual de Gonzalez-Torres se desenvolve independentemente de suas colaborações com o grupo, entretanto o esforço coletivo para gerar uma consciência social de forma não autoritária, ou como afirma o artista, para “construir um lugar melhor para todos”,²⁴⁵ são notórias em seu trabalho. Felix entende que a arte não pode ser pensada fora dos sistemas de comunicação, uma vez que a produção cultural não escapa totalmente dos mecanismos ideológicos inerentes à linguagem. É pelos mecanismos da linguagem e mais especificamente daquela de amplo alcance, como é o caso da publicidade, que o artista realiza uma intersecção entre o público e o privado, fazendo com que o observador construa o significado do trabalho a partir de seu próprio repertório cultural. Gonzalez-Torres rearticula os códigos internos da linguagem publicitária desconstruindo a linearidade narrativa inerente a essa plataforma de comunicação e utiliza imagens e frases fragmentárias, que demandam um posicionamento crítico por parte do público para a articulação das ideias suscitadas pelo trabalho.

Em 1989, Felix Gonzalez-Torres realiza *outdoors* para comemorar os vinte anos da Rebelião de *Stonewall*²⁴⁶ (Fig. 50). Estes *outdoors* eram constituídos de um fundo negro sobre o qual o artista assinalava os eventos determinantes dos últimos cem anos de luta em prol dos direitos dos homossexuais: “People with AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wild 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969”.



Figura 50. “Untitled”, 1989. Outdoor com impressão em off-set.

²⁴⁵ *Apud* SPECTOR, 1995, p. 29.

²⁴⁶ A Rebelião de Stonewall marca a primeira mobilização do público GLSGBT para resistir aos maus tratos da polícia de Nova York para com sua comunidade. Os conflitos se originaram em 28 de junho de 1969 em torno do bar que deu nome à rebelião.

A respeito deste trabalho, Nancy Spector sublinha o fato de o artista se utilizar de uma das principais formas de comunicação pública, para falar dos “desprivilegiados socialmente” e o faz solicitando a cada observador que conecte as informações a partir de seu próprio repertório cultural. O poder subversivo desse trabalho provém de sua estrutura deliberadamente enigmática, que prescinde dos códigos tradicionais de representação.²⁴⁷

Outro ponto bastante marcante no trabalho do artista é a relação entre público e privado. As discussões a esse respeito foram potencializadas por um fato ocorrido em 1986 e conhecido como “*Bowers contra Harwick*”. Michael Hardwick foi preso dentro de seu próprio quarto enquanto mantinha relação sexual com outro homem, nessa época, as práticas homossexuais eram consideradas crime em vinte e quatro dos cinquenta estados americanos e punidas com até 20 anos de detenção. Hardwick processou o Estado alegando a inconstitucionalidade da lei que criminalizava a relação homossexual, no entanto ele perdeu o processo. O Estado Americano não protegia os homossexuais contra a interferência governamental, e “definia que a zona de privacidade correspondente a indivíduos com determinadas inclinações sexuais não implicava o direito, por parte desses indivíduos, de levar a cabo determinados comportamentos sexuais”.²⁴⁸ Com relação a esta decisão judicial Gonzalez-Torres declara: “estamos realmente falando de propriedade privada, porque não tem mais espaço privado. Nossos desejos íntimos, fantasias, sonhos, são regulados e interpretados pela esfera pública”.²⁴⁹

Em maio de 1992, Felix realizou uma mostra no Espaço de Projetos do Museu de Arte Moderna de Nova York e seu trabalho consistia em vinte e quatro *outdoors* espalhados por Manhattan com a foto de uma cama desfeita e dois travesseiros marcados pela ausência dos corpos (Fig. 51 e 52).

²⁴⁷ Cf. SPECTOR, 1995, p. 23-25.

²⁴⁸ BASUALDO, 1999, p. 4.

²⁴⁹ *Apud* SPECTOR, 1995, p. 25.



Figura 51 e 52. “Untitled”, 1991. Outdoor com impressão em off-set

Essa imagem, provocantemente ambígua, permite uma série de leituras. A cama, lugar por excelência da privacidade, parece completamente vulnerável ao olhar alheio quando exposta no espaço público. A ação de projetar o local íntimo, o “privado”, no espaço “público”, tenciona os limites entre ambas as categorias. Nesse caso, a cama, que pode evocar a exclusividade íntima de um casal, torna-se “um território em conflito, atravessado por correntes de opinião contrastantes e marcado a fogo por legislações repressivas”.²⁵⁰ Por essa leitura, a suposta diferenciação entre espaço público e privado, como pontua Carlos Basualdo, nada mais é do que um recurso retórico para “mascarar o poder que o Estado se atribui sobre as decisões individuais”.²⁵¹ Entretanto, a imagem tem possibilidades inesgotáveis de leitura e por isso mesmo é capaz de se afirmar enquanto crítica à autoridade cultural e à unicidade do discurso. De acordo com Spector, um outro viés de entrada no trabalho seria a própria biografia do artista, que no entanto é “bicéfala, compartilhada”.²⁵² A obra de Gonzalez-Torres evoca sempre a presença de seu companheiro Ross Laycock. O casal viveu junto durante oito anos até a morte de Ross em 1991 devido a complicações relacionadas à AIDS. A partir desse contexto biográfico, a fotografia da cama vazia e desarrumada com os dois travesseiros marcados pelo côncavo de um corpo ausente pode ser lida como constatação da única certeza humana: o desaparecimento. A imagem da cama vazia se ergue sobre a cidade como um testemunho

²⁵⁰ BASUALDO, 1999. p. 4.

²⁵¹ BASUALDO, 1999. p. 4.

²⁵² BOURRIAUD, 2008, p. 62.

de dor e de desejo, pois o momento íntimo que a imagem evoca pertence a um passado inacessível. A efemeridade da vida ficou impressa nas marcas deixadas pelos corpos dos amantes antes de partirem. Retomando as discussões do capítulo anterior a respeito da ambiguidade da imagem, esse trabalho se torna bastante significativo. O côncavo dos travesseiros faz supor a existência dos amantes, mas é um vazio que se torna indício dos corpos ausentes e assim evoca uma presença, que, por sua vez, nunca poderá ser afirmada, assertiva, categórica, senão provável. De acordo com Spector, a cama “torna-se um palco silencioso dos desejos do passado, da intimidade desaparecida, da perda”.²⁵³ A potência do trabalho nasce da ambiguidade da imagem, de sua sutileza e da maneira extremante poética que o artista escolhe para levar seu pensamento a público. Nos trabalhos de Gonzalez-Torres o vazio se efetiva enquanto via de acesso do “outro”, que pode inserir nessa “ausência” seu próprio corpo, ocupar esse “vazio” e construir uma leitura própria da obra. Ainda que essas duas abordagens pareçam opostas, na verdade elas se complementam, pois a pesquisa poética do artista em questão não se adéqua aos moldes dialéticos, à unicidade do discurso, mas é antes de tudo um eterno confluir silencioso de possibilidades, mesmo que contraditórias. Diante dessas imagens todas as certezas se apagam; é como estar de frente a um segredo. Como um mistério que não gosta de ser nomeado as obras de Felix Gonzalez-Torres prometem um sentido que nunca poderão conceder.

No ano seguinte, em 1993, o artista espalha pela cidade de Miami outros *outdoors* “*Untitled*” (*Strange Bird*), nos quais se vê a imagem de um pequeno pássaro que voa solitário no céu cinzento e tempestuoso (Fig. 53). A beleza dilacerante da imagem sugere a manifestação de uma ausência, tal qual o corpo impossível sobre a cama vazia. A obra de Felix Gonzalez-Torres sinaliza um estado de impermanência, no limite entre a vida e a morte, sempre na iminência do desaparecimento. A plasticidade e a força poética de seus trabalhos são mecanismos potentes para desencadear tanto reflexões no âmbito pessoal quanto são passíveis de comunicar significados ou símbolos de domínio comum.

²⁵³ SPECTOR, 1995, p. 117.



Figura 53. “Untitled” (Strange Bird), 1991. *Outdoor* com impressão em off-set.

Alguns dos *outdoors* são reproduzidos em tamanho reduzido, se tornam *souvenirs*. A inversão da escala do trabalho é uma estratégia encontrada pelo artista para estabelecer uma relação diversa com seu público. Como ele mesmo atesta, “esses *souvenirs* reduzem o público, o monumental e o tridimensional em uma miniatura que pode ser envolvida pelo corpo, ou em representações bidimensionais (fotos e cartões-postais) que podem ser individualizado pelo olhar de cada pessoa”.²⁵⁴ Como um eco dos procedimentos minimalistas, o artista empilhava as imagens impressas formando grandes blocos e os dispunha diretamente sobre o piso do espaço expositivo. A ideia das pilhas de papel surge da necessidade de expandir a investigação acerca da relação entre público e privado. Em entrevista, o artista revela que até então não havia sido discutida a diferença entre o fato de uma obra ser pública e o fato dela estar no espaço público. Quando alguém leva consigo uma parte do trabalho de Gonzalez-Torres, seja uma das suas folhas de papel, as balas ou mesmo as fotografias, esses “pedaços” se reinventam e ganham uma conotação extremamente pessoal. A respeito do trabalho “Untitled” (*Loverboy*), 1990 (Fig.54), o artista fala:

ele tem seu brilho. Esse azul lindo cria um brilho na parede perto de onde se encontra a pilha no chão. E quando você olha pra isso pode imaginar tantas coisas. Pode pensar no céu. Pode pensar na água. Você pode pensar em coisas agradáveis relacionadas com

²⁵⁴ SPECTOR, 1995, p. 65.

aquela cor azul-claro. Sei que tem uma conotação de gênero; não se pode sair disso. Mas é também uma linda página vazia na qual você pode projetar o que quiser, qualquer imagem, qualquer coisa.²⁵⁵



Figura 54. “Untitled” (*Loverboy*), 1990. Papel azul, cópias infinitas.

As críticas sobre a obra de Felix Gonzalez-Torres são bastante contraditórias. Enquanto algumas exaltam a “generosidade” dos trabalhos que convidam à participação do público, outras se concentram na coexistência do “público” com o “privado” na obra do artista. Para o escritor argentino Alan Pauls, Gonzalez-Torres possui a singularidade de uma “aguçada potência visual” e lembrando-se de Brechet, o escritor recupera essa característica dos exilados, “que forçados à exterioridade, sempre têm bom olho para as contradições”.²⁵⁶ Nesse sentido, aquilo que Pauls chama de contradição seria para o artista uma “força, não um déficit”. Felix Gonzalez-Torres em entrevista a Robert Storr, quando interrogado sobre suas referências, cita o filósofo Louis Althusser e declara:

creio que Althusser se empenhou em assinalar as contradições internas da nossa crítica ao capitalismo. Àqueles que leram muito uma teoria marxista pesada, costumam a enfrentar essas contradições; não podem enfrentar o fato de que eles [marxistas] não são santos. E eu falo não, eles não são. Tudo está cheio de contradições.²⁵⁷

²⁵⁵ *Apud.* SPECTOR, 1995, p. 62.

²⁵⁶ PAULS, 2008, p. 12.

²⁵⁷ STORR, 1995, p. 27.

A ambiguidade de leituras é desejável pelo artista, que o tempo todo tenta minar as certezas e rui as definições e os próprios limites das coisas. Vale lembrar que um de seus primeiros trabalhos se localiza precisamente no território do contraditório e consiste em duas pilhas de papel vermelho dispostas sobre o chão da galeria. Em uma está escrito “Somewhere better than this place” (Algum lugar melhor que este); nas folhas da outra pilha lê-se “Nowhere better than this place” (Nenhum lugar melhor que este). Esse trabalho instaura uma espécie de jogo de palavras, que simultaneamente geram um conflito e o anulam.

Carlos Basualdo entende a obra de Felix Gonzalez-Torres a partir da profunda incomunicabilidade gerada pelas veladuras inerentes ao trabalho desse artista, cujo sentido, seria precisamente o segredo que marca o anonimato e “habita o centro da vida subjetiva”.²⁵⁸ A fronteira entre público e privado instaura um jogo incessante entre construção e desconstrução, proximidade e distância. A obra se aproxima do observador/participante na mesma medida em que dele se ausenta. Para Alan Pauls, essa atitude revela que “Gonzalez-Torres sabe que a crítica é uma questão de distância. Apenas o sentido precipita e produz efeitos de autoridade, o que faz o artista crítico é afastar, afastar do sentido, afastar do sentido de si mesmo, isto é: diferenciar-se”.²⁵⁹

Esse movimento de aproximação e afastamento, identificado nos trabalhos do artista, pertence tanto aos domínios do espaço quanto do tempo, que impregna as obras de uma espécie de porvir; uma posteridade, como lembra o escritor argentino,

uma promessa que, chamada a se cumprir no futuro, desativa agora, no presente, o perigo de que o sentido se feche e se cristalice. É esse mais além temporal, que fere e sustenta simultaneamente a obra, o que ‘resolve’ as duas ameaças que trabalham sua arte (isto é: que pesam sobre ela e ao mesmo tempo alimentam-na): a tautologia minimalista (o ‘what you see is what you see’ de Frank Stella) e a generalidade universal de estereótipos.²⁶⁰

A dimensão temporal na obra de Gonzalez-Torres se manifesta em diferentes maneiras, seja pela própria dinâmica dos trabalhos, que se consomem pela ação participativa do público ou pela ênfase na duração das coisas enquanto metáfora para a própria condição humana. Talvez seja o caso de observarmos alguns trabalhos específicos.

²⁵⁸ BASUALDO, 2001, p.7.

²⁵⁹ PAULS, 2008, p. 12.

²⁶⁰ PAULS, 2008, p. 12.

“Untitled” (*Perfect Lovers*), 1991, consiste em dois relógios idênticos colocados lado a lado, a sincronia dos amantes perfeitos se perde no decorrer dos dias, pelo consumo desigual das pilhas, até que um dos relógios pare de funcionar primeiro que o outro (Fig. 55).

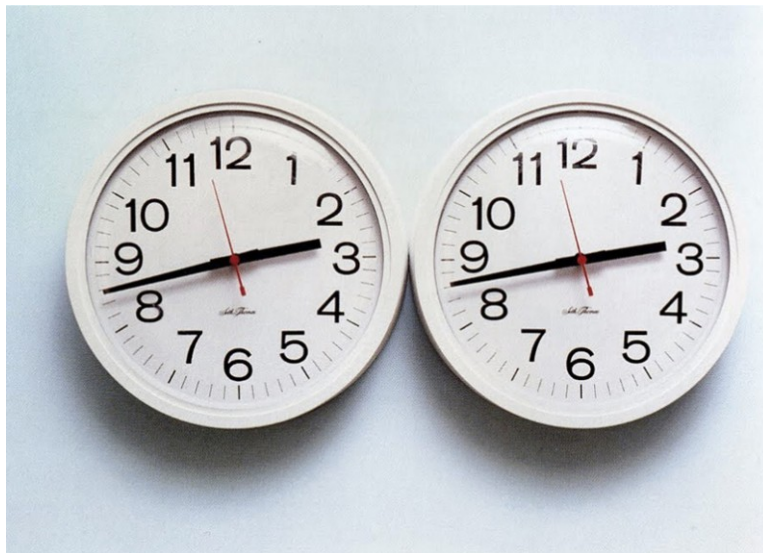


Figura 55. “Untitled” (*Perfect Lovers*), 1991. Dois relógios de parede e tinta sobre parede

Em 1991, ano da morte de Ross Laycock, Gonzalez-Torres realiza o trabalho “Untitled” (*March 5th*) #2, que consiste em duas lâmpadas incandescentes dispostas uma ao lado da outra, o subtítulo faz discreta referência ao aniversário de Ross (Fig.56). Essas lâmpadas são metáforas de uma união extremante frágil, pois inevitavelmente uma irá se apagar antes da outra. A respeito desse trabalho o artista declara: “eu estava em pânico por perder meu diálogo com Ross, por estar sozinho”.²⁶¹ A obra de Felix Gonzalez-Torres prima pela simplicidade formal e por uma elegante economia de meios. O artista escolhe os objetos mais triviais para comunicar sua experiência: dois relógios, um par de lâmpadas incandescentes, dois espelhos colocados lado a lado, pilhas de papel, de balas... enfim, objetos cotidianos que ao passarem pelas mãos de Gonzalez-Torres ganham outro sentido, recuperam uma beleza estética banalizada e mais que isso, tornam-se evidência do limite humano, de sua condição de sempre inacabado, da linha última das coisas.

²⁶¹ Apud SPECTOR, 1995, p. 183.



Figura56. “*Untitled*” (*March 5th*) #2, 1991. Duas lâmpadas 40-watt, fio e bocal de porcelana.

Outro trabalho bastante significativo é “*Untitled*” (*Lover Boys*), também de 1991, cujo memorial descritivo oferece vários indícios sobre a obra: “balas zuis e brancas enroladas em celofane transparente, reserva infinita, peso ideal 161 kg” (Fig. 57).



Figura 57. “*Untitled*” (*Lover Boys*), 1991.

Quando Felix Gonzalez-Torres concebe este trabalho, Ross Laycock estava numa fase crítica da doença. O peso dessa pilha de balas tem um sentido fundamental: corresponde à soma dos pesos dos amantes, Felix e Ross. Os dois corpos se fundem num monte informe de balas, que os visitantes da exposição, na medida em que comem as balas, contribuem para o desaparecimento gradual do trabalho ao longo do período expositivo. No final de cada dia, a pilha é pesada e acrescida do restante que falta para completar os 161 kg. Tudo isso para que no dia seguinte, os amantes possam novamente se entregar à comunhão pública – afinal, o que seria isso senão uma comunhão entre homens? O corpo do artista jaz no espaço do museu misturado ao corpo de seu amado, os dois feitos bala. Mas nesse caso, a transubstanciação é completamente destituída de seu aspecto sacro para comunicar a mais completa humanidade, sujeita inclusive a própria usura do tempo, manifestada na ação dos visitantes que pouco a pouco consomem os corpos-bala de Felix e Ross.

Nesse caso, o termo *transubstanciação* parece ser o mais apropriado para expressar o paradoxo do corpo *informe*, que mesmo desmantelado e livre de qualquer semelhança humana ainda guarda a sua *encarnação*, a sua substância simbólica. Afinal, aquilo que os visitantes colocam na boca e devoram, não é outra coisa senão pedaços do corpo do artista e de seu companheiro. Nesse trabalho, de modo muito particular, a morte se manifesta transpassada pelo erotismo, pois Gonzalez-Torres faz da experiência do sacrifício um momento pleno de vivência erótica.

É uma metáfora. Não quero que seja nada além disso. Eu estou dando a você essa coisa açucarada; você põe na sua boca e chupa corpo de alguém. Desse modo, meu trabalho se torna parte do corpo de várias pessoas. É muito sensual. Por alguns segundos eu coloquei algo doce na boca de alguém e isso é muito *sexy*.²⁶²

O que se observa em *Lover Boys* é um eterno confluir de morte e erotismo, cujos limites se perdem no monte informe de *balas*, enquanto os corpos dilacerados são compartilhados e consumidos por uma multidão anônima. O trabalho enquanto matéria presente no espaço expositivo é algo intermitente, no limite entre a presença e o desaparecimento. Sua densidade instável denuncia a ação participativa dos visitantes, mais

²⁶² SPECTOR, 1995, p. 150.

que isso, revela a manifestação de um tempo impregnado no trabalho. Essa ação do tempo, como nos lembra Pauls, não é outra coisa senão o “progresso da morte”. Diante de uma obra como essa, o sentido mais uma vez escapa, pois não importa outra coisa senão o uso. Felix dizia:

Naquela época não se tratava simplesmente de utilizar as ideias de Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, mas da destruição da aura da obra de arte. Também se tratava, em um nível mais pessoal, de aprender a perder. Pensei nesta frase de Freud ‘Estamos nos preparando para nossos maiores medos a fim de enfraquecê-los’. Eu estava perdendo Ross, então quis perdê-lo completamente para me enfrentar com esse medo e, talvez, aprender algo com ele. Quis também aprender a perder a obra, que era tão importante na minha vida. Eu queria aprender a deixá-la ir.²⁶³

O visitante, ao colocar na boca uma parte do corpo dos amantes Gonzalez-Torres e Laycock, ou ao levar para casa uma das folhas de papel, cria uma tensão entre sentido e uso, conforme propõe Alan Pauls. Em analogia a uma prática recorrente do processo criativo do artista, que consista em folhear um dicionário, o escritor argentino identifica a fricção entre sentido e uso recorrendo a esse objeto: “o dicionário é precisamente esse teatro onde o sentido e o uso (a definição e o modo de emprego, a acepção sedentária e os contextos nômades) nunca deixam de se afetarem”.²⁶⁴

A leitura proposta pelo escritor argentino localiza na obra de Gonzalez-Torres um sentido de uso e, sabendo da influência do pensamento de Althusser na obra desse artista, esse “uso”, do qual fala Pauls, pode ser entendido em uma maneira muito próxima da noção de despesa improdutiva desenvolvida por Georges Bataille. Quando o visitante de um museu leva uma das folhas das pilhas de papel ou mesmo quando consome os corpos-bala, o que afinal ele está levando consigo ou colocando na boca? O que importa é o *jogo* ativado pelo artista e do qual o público participa. As regras da arte são próximas daquelas estabelecidas entre os cúmplices, cumprem-se em silêncio, longe do domínio da palavra *útil*.

O dispêndio, que fundamenta a dinâmica da obra de Felix Gonzalez-Torres, vem acompanhado de outra noção cara a Bataille: o excesso. Apesar de toda a economia de meios e da configuração formal do trabalho revelarem a herança minimalista do artista,

²⁶³ PAULS, 2008, p. 12.

²⁶⁴ PAULS, 2008, p. 12.

muitos de seus trabalhos são deflagrados pelo excesso que constitui o fluxo perene de consumação e reposição. As pilhas de papéis, de fotografias ou mesmo os montes de bala nunca acabam, possuem uma reserva infinita e são repostos na mesma proporção em que são gastos. A ação proposta por Felix Gonzalez-Torres talvez seja uma forma atualizada do antigo *potlach*, uma vez que sua obra existe para ser exaurida pelo público e pelo tempo. A respeito do trabalho “*Untitled*” (*Placebo*) (Fig. 58 e 59), que consiste em 450 kg de balas enroladas em papel prateado e dispostas regularmente sobre o piso do espaço expositivo, o artista declara: “É também sobre o excesso, sobre o excesso de prazer. É como uma criança que quer uma paisagem de doces. Em primeiro lugar trata-se de Ross. Depois eu queria agradar a mim mesmo e aos outros”.²⁶⁵ *Placebo* é uma espécie de oferenda, na qual o artista expõe sua necessidade de deixar a obra desaparecer, como uma forma de ensaiar a perda: “eu queria fazer um trabalho de arte que desaparecesse; que nunca existisse, e isso era uma metáfora de quando Ross estava morrendo”.²⁶⁶



Figura 58 e 59. “*Untitled*” (*Placebo*).

O sentido da obra é o horror da morte. Frente à verdade implacável da finitude do ser, a arte se apresenta como uma via de acesso a uma experiência impossível e oferece ao artista a possibilidade de reinventar seus próprios limites, ou mesmo de escapar da usura do tempo. Ao antecipar sua experiência de morte através da obra, Felix inscreve o corpo-bala de Ross, e inclusive o seu próprio corpo, também feito bala, em um fluxo perene de vida e morte que não segue outro tempo senão aquele intrínseco ao desaparecimento e à

²⁶⁵ STORR, 1995, p. 30.

²⁶⁶ STORR, 1995, p. 30.

renovação da própria obra de arte. Os corpos-bala dos amantes se fundem completamente na experiência de morte e, pela particularidade da obra de arte, a almejada continuidade, pode enfim ser experimentada e compartilhada.

O desaparecimento que Felix procura através da arte faz eco ao apagamento, do qual fala Bataille na *História do olho*: “escrevo para apagar meu nome”.²⁶⁷ Esse romance, publicado sob o pseudônimo de Lord Auch, longe de ser independente das investigações filosóficas de seu verdadeiro autor, na verdade é o prolongamento das mesmas. São diversas as maneiras escolhidas por Georges Bataille para tornar pública a complexidade de seu pensamento, são igualmente variadas as formas de encontrar o leitor e constituir assim uma experiência comunitária.

A *História do olho* foi escrita entre 1926 e 1927, período em que Bataille se submeteu à psicanálise com Adrien Borel. Na verdade, foi o próprio psicanalista que aconselhou seu paciente a redigir essa narrativa para que expurgasse a mente. O que interessa propriamente no decorrer dessa novela constituída de treze pequenos capítulos é a maneira como o autor subverte completamente a autoridade do olho e o significado da própria noção de olhar. Opera-se, ao longo do texto uma espécie de degradação do olhar, uma inversão do sujeito que olha ao objeto do olhar. Nas primeiras páginas, o narrador confessa o desejo de seus olhos: “Eu ainda não tinha conseguido vê-la até o cu. (...) imaginava apenas que, levantando o avental, contemplaria a sua bunda pelada”.²⁶⁸ No final do texto, a situação se inverte e o narrador se encontra na condição de objeto do olhar. “Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi, na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina”.²⁶⁹ O que esses dois fragmentos acenam é o deslocamento de um primeiro fascínio proveniente da contemplação do sujeito detentor do olhar, a um posterior horror do sujeito devorado pelo olhar do outro. Desde essa primeira obra de Bataille coloca-se um deslizamento da dimensão do “olhar como mediador do conhecimento para uma dimensão em que ele se torna uma espécie de ponto cego da existência, resistindo a qualquer rebatimento homogeneizante sob a forma de um saber”.²⁷⁰

²⁶⁷ BATAILLE, 2003, p. 7.

²⁶⁸ BATAILLE, 2003, p. 23.

²⁶⁹ BATAILLE, 2003, p. 85.

²⁷⁰ MORAES, 2008, p. 43.

As inquietações desse pensador geram sempre um movimento inverso nas formas tradicionalmente cristalizadas ou mesmo nos limites instituídos. A experiência do olhar, que se constitui enquanto questionamento permanente do mundo, acaba se tornando o alvo sobre o qual recaem essas mesmas indagações, ou seja, há o rebatimento da ação: ver e ser visto. Ecos dessa inversão reverberam na pesquisa poética de Gonzalez-Torres, que se move na contramão de toda a tradição figurativa e aproxima-se das críticas aos preceitos patriarcais de representação e da autoridade cultural empreendidas sobretudo pelo movimento feminista a partir dos anos sessenta. Os trabalhos de Felix, apesar do inequívoco senso estético, desconstroem a primazia da visão na medida em que todo o corpo do visitante deve estar sensível à obra.

O corpo é a medida da obra de Felix Gonzalez-Torres, não a imagem do corpo. Esse é um dado fundamental para acessar as discussões propostas pelo artista. Entretanto, o corpo que se metamorfoseia nos objetos cotidianos solicita a presença de outro corpo idêntico, para constituírem uma unidade dupla, que por sua vez convida um terceiro corpo, o do público. A integridade dos corpos se anula nessa relação triangular, consumida tanto pela experiência de morte quanto pela vivência erótica. O doce sacrifício compartilhado por obras como *Lover Boys* e *Placebo*, assinala a recorrência da intersecção entre morte e erotismo nos domínios da arte. Pensar a experiência de morte como manifestação do erótico, como o fez Bataille e também Felix Gonzales-Torres (cada um à sua maneira, evidentemente) é um exercício reflexivo que desencadeia uma série de indagações inexaustas. Alguns autores apostam na presente impossibilidade de respostas a essas questões, o que reitera a atualidade do assunto e a necessidade de se avançar em tal investigação. Morte e erotismo são importantes agentes de pensamento para Bataille e formam as bases de sua paradoxal “comunidade soberana”. Ecos desse projeto comunitário fundado pelo sacrifício e pelo êxtase podem ser encontrados na obra de Felix Gonzalez-Torres.

Na tentativa de perscrutar a comunidade proposta por Bataille, o filósofo italiano Giorgio Agamben recorre aos pensadores Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot, que retomaram e prolongaram as ideias de Bataille a esse respeito. A dificuldade do modelo comunitário proposto por Bataille reside no fato de que ele não estabelece uma

comunidade positiva, erigida sobre um pressuposto comum. Diante disso, Nancy e Blanchot, ao reconhecerem a dissolução inerente à nossa sociedade, se interrogam sobre a possibilidade de se efetivar hoje, um pensamento ou mesmo uma experiência comunitária, como quer Bataille.

De acordo com Agamben: “A experiência comunitária implica na realidade, para Bataille, tanto a impossibilidade do comunismo enquanto imanência absoluta do homem ao homem quanto a inoperância de toda comunhão fusional em uma hipótese coletiva”.²⁷¹ A comunidade negativa proposta por Bataille se funda pela experiência de morte... é regida pelo desaparecimento dos sujeitos, fato este que não institui nenhuma relação positiva entre os mesmos. Por essa leitura, a morte é vista “como aquilo que não pode de forma alguma ser transformado em uma substância ou em uma obra comum”.²⁷² De acordo com Agamben, a comunidade batailleana se funda a partir de sua própria impossibilidade, ou seja, a experiência dessa impossibilidade acaba por fundar a única comunidade possível, aquela que como lembra Blanchot, é daqueles que não tem comunidade: os amantes, os artistas, os cúmplices, como no grupo *Acéphale*.

Como resposta ao paradoxo batailleano, Agamben recorre à própria figura do acéfalo, sob a qual se congregavam os membros do grupo homônimo. A exclusão da cabeça, como nos fala o autor, antes de significar a supressão de qualquer hierarquia entre os participantes, sinaliza a “auto-exclusão” dos membros da comunidade, “que estão presentes só através da própria decapitação, da própria ‘paixão’ no sentido estreito da palavra”.²⁷³ A comunidade soberana fundada pelo êxtase, como deseja Bataille, é paradoxal, pois “o sujeito deve estar lá onde não pode estar, ou vice-versa, ele deve faltar lá onde deve estar presente”.²⁷⁴ Agamben prossegue seu pensamento investigando o conceito de soberania e revela que o soberano é aquele que, pela lei, tem o poder de suspendê-la e, assim procedendo, coloca-se fora da lei. A partir dos paradoxos colocados pela inquietação de Bataille a respeito de sua comunidade negativa e, levando-se em conta a dinâmica da nossa sociedade, o filósofo italiano conclui que “o problema de uma

²⁷¹ AGAMBEN, 2005, p. 91-92.

²⁷² AGAMBEN, 2005, p. 92.

²⁷³ AGAMBEN, 2005, p. 92.

²⁷⁴ AGAMBEN, 2005, p. 92.

comunidade humana livre de pressupostos e sem mais sujeitos soberanos não poderá nem ao menos ser posto”.²⁷⁵

Apesar da constatação de Agamben e, partindo da premissa que a comunidade negativa se funda pela sua própria impossibilidade, não seria possível pensá-la então dentro de um território onde não se rejeitam as incongruências e onde os movimentos negam qualquer utilidade? Será que os pensamentos de Bataille ou mesmo as instalações de Gonzalez-Torres não estariam fundando através da experiência da morte e do erotismo uma comunidade heterogênea, silenciosa e, porque não contagiosa, no possível/impossível da Arte? Bataille escreve:

O homem, morrendo *mal*, (...) engendra um mundo ilusório, humano, moldado pela *arte*: vivemos um mundo trágico, na atmosfera factícia da qual a ‘tragédia’ é a forma acabada. (...) É neste mundo trágico, artificial, que nasce o êxtase. Sem dúvida alguma, todo objeto de êxtase é criado pela arte. Todo ‘conhecimento místico’ está fundado na crença do valor revelador do êxtase: ao contrário, seria preciso olhá-lo como uma ficção, como análogo, num certo sentido, às intuições da arte.²⁷⁶

Para além da experiência, a ficção. Esta é a resposta de Georges Bataille. A impossibilidade de efetivação da comunidade batailleana, conforme abordado no capítulo anterior pelo filósofo Franco Rella, reside na incomunicabilidade do êxtase. No entanto, essa afirmação desconsidera que “todo objeto de êxtase é criado pela arte”, território onde a linguagem não tem outra *função* senão um deslizar intermitente, que põe tudo em *jogo* e reinventa tudo através do drama: o tempo, a morte, o desejo... Desconsiderar isto é não reconhecer o sacrifício em *Lover Boys* e *Placebo*, obras nas quais as experiências do êxtase, do gozo erótico, da fusão dos corpos e inclusive da morte são simultaneamente compartilhadas. A “sociedade a dois” de Felix Gonzalez-Torres multiplica-se ao infinito, igual ao número de cópias de suas impressões, de suas pilhas de papel ou mesmo dos corpos-bala, que sempre renováveis desafiam o tempo e burlam o limite da morte.

²⁷⁵ AGAMBEN, 2005, p. 93.

²⁷⁶ BATAILLE, 1992, p. 79.

Esta pesquisa ofereceu-me surpresas e grandes desafios, pois logo de início percebi que o assunto a ser estudado, na medida em que se desdobrava, avançava por áreas do conhecimento bastante nebulosas e temerárias para mim. Creio que o maior desafio tenha sido aproximar-me do pensamento filosófico de um autor que transcende os limites da própria linguagem e cuja escrita desencadeia um movimento incessante de construção e destruição. A incursão pelos escritos de Bataille foi de início assustadora e ao mesmo tempo fascinante, pois me deparei com algo que não compreendia, não abarcava, sequer vislumbrava sua totalidade. Encontrava mais lacunas e ausências do que propriamente algo sólido e a cada uma de suas palavras era um constante desmoronar de certezas, mas apesar da minha pouca compreensão, havia algo que pulsava daquelas páginas malditas e exasperadas, que aos poucos foi se configurando. Na introdução de *A experiência interior*, Bataille enfatiza as duas únicas certezas do homem: a de não ser tudo neste mundo e a de que morrerá.²⁷⁷ Frente a tal declaração seria impossível não assumir também meus vazios, minhas lacunas e impotências, inclusive com relação a esta pesquisa. Observei que é justamente a sensação de incompletude a causa dos movimentos de construção e destruição, é também por ela que o sujeito une, aniquila e reedifica o mundo e a si próprio.

A partir de tal consciência foi possível inserir em cada lacuna encontrada a medida do meu corpo, do meu desejo e, por entre as brechas, construir um percurso (ainda que passível de equívocos, reticências, e ressalvas). O fato é que aos poucos, identificava nas imagens da História da Arte as reverberações do pensamento de Bataille e encontrava os ecos de suas palavras nos escritos de outros autores. A partir desses indícios surgiram as tramas desta pesquisa. Falar da morte não é outra coisa senão falar do próprio fim... e o erotismo é a consciência extrema desse limite, mais que isso, é a evidência da impossibilidade de ultrapassá-lo, pois o desejo que se logra plenamente completa o sofrimento. Aceitar meus próprios limites e não desconsiderar a possibilidade de

²⁷⁷ Cf. BATAILLE, 1992, p. 6.

insucesso, seguramente estão entre os grandes aprendizados dessa investigação. Afinal, como afirma o filósofo Rogério de Almeida “toda *escrita* já é expressão e sintoma de uma fundamental *satisfação-insatisfação* de um sujeito erraticamente disperso que, por isso mesmo, está continuamente a criar, a destruir, a reconstruir, a amar, a odiar, a gozar”.²⁷⁸

O que tem se evidenciado ao longo desse estudo é uma perene transformação, um constante jogo entre criação e aniquilamento, vida e morte, ódio e amor, que é melhor não pensá-los como opostos, mas como complementos, como intercambiáveis em um movimento cíclico ou simultâneo. Desde os pré-socráticos essa dinâmica de constante transformação permeia as tentativas de entender o que subjaz à vida, à morte e ao próprio ser, basta lembrarmos da crença em um substrato incorruptível, que não envelhece nem morre, do qual tudo o mais se engendra e para onde tudo retorna. Três séculos mais tarde, Santo Agostinho, no primeiro livro das *Confissões*, se pergunta como deveria chamar a vida: “vida mortal ou morte vital?”²⁷⁹ Rilke pensa a morte como algo que todos trazem “dentro de si da mesma maneira que o fruto tem os seus grãos”.²⁸⁰ Enfim, morre-se a cada dia, a cada hora e na mesma medida em que se vive. O que subsiste a esta certeza última é a arte, que zomba de tudo, inclusive da morte e por isso mesmo não cede a seus caprichos. “Assim, não somos nada, nem tu nem eu, junto das palavras ardentes que poderiam ir de mim para ti, impressas em uma folha: pois eu só teria vivido para escrevê-las e, se é verdade que elas se endereçam a ti, tu viverás por ter tido a força de escutá-las”.²⁸¹

²⁷⁸ ALMEIDA, 2007, p. 18.

²⁷⁹ AGOSTINHO, 1987, p.27.

²⁸⁰ RILKE, 2010, p.12.

²⁸¹ BATAILLE, 1992, p. 101.

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e o paradoxo da soberania*. Em *A Exceção e o excesso*. Agamben & Bataille. *Outra Travessia*. Revista de Literatura, nº 5. Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre de 2005, p.91-93.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- ALMEIDA, Rogério de. *Eros e Tanatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Loyola, 2007.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASUALDO, Carlos. *A comunidade silenciosa*. Catálogo da exposição “Sem Título”, Museu de Arte Moderna, SP. De 09 de agosto a 09 de setembro de 2001.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BATAILLE, Georges. *La parte maledetta*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- BATAILLE, Georges. *El culpable*. Madri: Taurus, 1981.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BATAILLE, Georges. *Las lagrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda / El muerto*. Barcelona: Tusquets, 2009.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BATAILLE, Georges. *O Padre C*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- BATAILLE, Georges. *Su Nietzsche*. Milão: SE, 2006.
- BATAILLE, Georges. *The Bataille reader*. Fred Botting e Scott Wilson edição. Malden: Blackwell, 1997.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença. A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars urbe, 2010.
- BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *L'amicizia*. Genova-Milano: Marietti S.p.A, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Economica, 1942.
- CARREIRA, Eduardo (organizador). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- CORRÊA, José de Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DESCARTES, Renè. *Discurso do Método, Meditações, Objeções e Respostas, As Paixões da Alma e Cartas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'immagine aperta: motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milão : Bruno Mondadori S. p. A., 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- EPICURO. *Antologia de textos / Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- ESPINOZA, Benedictus de. *Pensamentos metafísicos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

- FILHO, Osvaldo Fontes. *Uma literatura no limite da filosofia: Georges Bataille*. XI Congresso Nacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências de 13 a 17 de julho de 2008. USP.
- FILHO, Osvaldo Fontes. *Um prefácio para uma impossível narrativa*. In. Revista Outra Travessia, Florianópolis, UFSC, nº 5, segundo semestre de 2005.
- FOSTER, Hal. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção Manoel Barros Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud, vol. 3: uma teoria sexual, metapsicologia, mais além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 19(?).
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GROUP MATERIAL. *Democracy: a Project by Group Material*. Seattle: Dia Art Foundation, 1990.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós modernism*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *A moeda viva*. Lisboa: Antígona, 2008.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *La ressemblance*. Marselha: Ryôan-ji, 1984.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Le leggi dell'ospitalità*. Milão: SE, 2005.
- LA ROCHEFOUCAUD, François VI de. *Reflexões e Máximas Morais*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA, 1998.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – vol 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIPPARD, Lucy. *Overlay*. Nova York: The New Press, 1983.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia*. São Paulo: Zouk, 2005.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche e a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 2006.
- MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MORAES, Marcelo. *Experiência na narrativa de Georges Bataille*. XI Congresso Nacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências de 13 a 17 de julho de 2008. USP.
- NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência: texto integral*. 2. ed. São Paulo: Escala, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAULS, Alan. “Arte y Vida”. *Radar. Página 12* (Buenos Aires). Domingo 31.8.2008 [Fragmentos de “Souvenir”, texto de Alan Pauls para o catálogo de mostra de FGT no MALBA].
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PINELLI, Antonio. *La bella Maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino: Einaudi, 2003.
- PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PUGLIESI, Márcio. *Mitologia greco-romana: arquétipo dos deuses e heróis*. São Paulo: Madras, 2005.

- RELLA, Franco. *Georges Bataille, filósofo*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.
- RELLA, Franco. (Org.) *Pathos : scrittura del corpo, della passione, del dolore*. Bologna: Pendragon, 2000, p. 170.
- RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de malte Laurids Brigge*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- RICHTER, Gerhard. *La pratica quotidiana della pittura*. Milão: Postmedia, 2003.
- RODRIGUES Torres Filho. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SERRES, Michel. *The five senses: A philosophy of mingled bodies*. Bodmin, Cornwall: MPG SPECTOR. Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. Nova York: Museu Guggenheim, 1995.
- SPIVEY, Niegel. *How art made the world: a journey to the origins of human creativity*. Nova York: Basic Books, 2005.
- STORR, Robert. *Felix Gonzalez-Torres: Etre un Espion*. ArtPress, n° 198. 1995. p. 24-32.
- TERESA, D'Ávila, Santa. *Livro da vida*. São Paulo: Penguin Classics, 2010.
- TOFANI, Wanda de Paula. *Imagem e figura: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- VENEROSO, Maria do Carmo. *Diálogos entre linguagens: o campo ampliado da grama*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- WILLIS, Brian. *Democracy: a Project by Group Material*. Seattle: Bay Press/Dia Art Foundation n° 5, 1990.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.