

GEORGES BATAILLE E AS FORMAÇÕES DO OBJETO

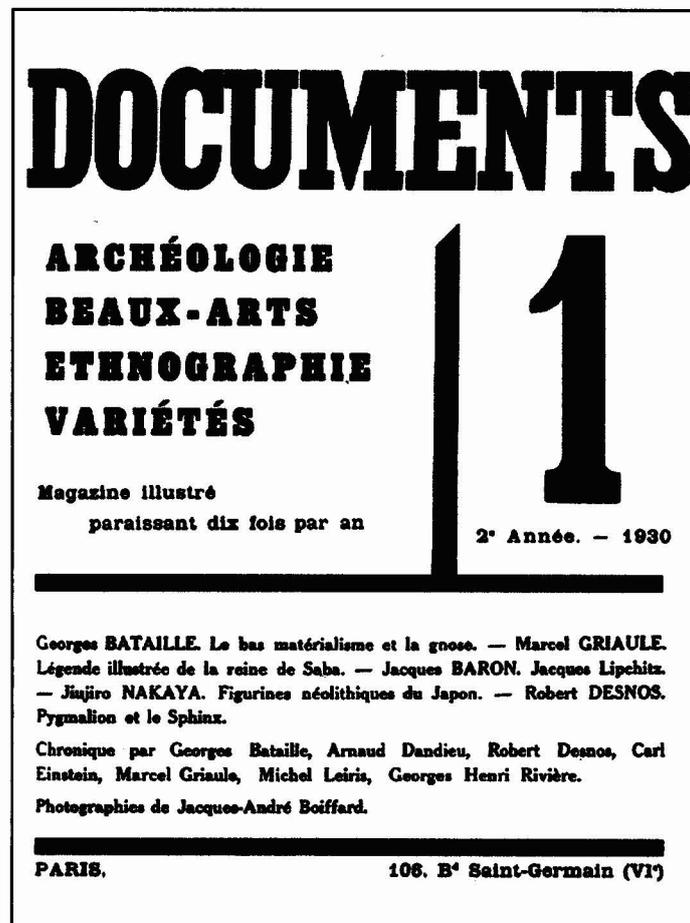
Marcelo Jacques de Moraes

Em abril de 1929, é publicado o primeiro número da Revista *Documents*.¹ Financiada por Georges Guddenstein, editor da *Gazette des beaux-arts*, ela tem como principais animadores Georges Bataille (1897-1962), Georges Henri-Rivière (1897-1985) e Carl Einstein (1885-1940). Bataille, então com 31 anos, exercia o ofício de numismata no Gabinete de Medalhas da Biblioteca Nacional e ainda não se manifestara significativamente como escritor (embora em 1928 já tivesse publicado a *História do olho* sob pseudônimo); Henri-Rivière era subdiretor do Museu de Etnologia do Trocadero; e o já conhecido poeta e crítico de arte alemão, que introduzira na Alemanha a arte africana, assim como o cubismo e a obra de Picasso, acabara de chegar a Paris, onde viveria até o fim de sua vida. A revista teve quinze números em dois anos de circulação, e seus colaboradores, além dos escritores, artistas plásticos e fotógrafos, provinham de diversas áreas, representando disciplinas bastante diversas (história da arte, musicologia, arqueologia, etnografia etc.). Contavam também entre os colaboradores alguns dissidentes surrealistas. Cito alguns nomes, alguns então já reconhecidos, outros em ascensão, outros ainda meros desconhecidos, para que se possa ter uma idéia dessa “mistura propriamente impossível”, como diria Michel Leiris em 1963:² Alejo Carpentier, Robert Desnos, Marcel Griaule, Michel Leiris, Marcel Mauss, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Hans Arp, Jacques-André Boiffard, Georges Braque, Marcel Duchamp, André Masson, Alberto Giacometti, Pablo Picasso...

A partir do segundo número, foi introduzida na revista uma seção intitulada *Dictionnaire critique*. O *Dicionário*, aparentemente, nada tinha de sistemático, e, à primeira vista, sua organização parecia dever-se totalmente ao acaso: era formado por verbetes com tamanhos variados – alguns com poucas linhas, outros chegavam a ocupar duas páginas –, que nem mesmo se ordenavam por ordem alfabética. Lembra, aliás, um empreendimento dadaísta, pela arbitrariedade dos verbetes. Apenas para que se tenha uma idéia do “conjunto”, listo os verbetes ao longo dos dois anos (dos 39, 15 foram escritos por Bataille e 9 por Leiris, e os 15 restantes por colaboradores diversos): *Arquitetura*, *Rouxinol* (1929, 2, 117-118); *Absoluto*, *Materialismo*, *Metáfora* (1929, 3, 169-170); *Black Birds* [nome de uma revista negra], *Homem*, *Olho* (1929, 4, 215-220); *Camelo*, *Cultos*, *Homem* [mais uma vez...], *Infelicidade*, *Poeira*, *Répteis*, *Talkie* [a propósito de um filme falado] (1929, 5, 275-279); *Abatedouro*, *Chaminé de fábrica*, *Crustáceos*, *Metamorfose* (1929, 6, 328-334); *Escarro*, *Degelo*, *Informe* (1929, 7, 381-383); *Espaço*, *Higiene* (1930, 1, 41-44); *Pensum*, *Limiar*, *Trabalho* (1930, 2, 338); *Benga (Féral)* [um jovem dançarino senegalês], *Esteta*, *Keaton (Buster)*, *Cerâmica* (1930, 4, 235-236); *Bonjour (Irmãos)* [dois eclesiásticos do século XVIII], *Boca*, *Museu* (1930, 5, 298-300); *Anjo*, *Joujou* [onde se dá uma origem etnográfica ao termo], *Kali* [uma divindade hindu] (1930, 6, 366-369); *Arranha-céu*, *Sol* (1930, 7, 433-436).

No entanto, não foi essa arbitrariedade aparentemente caótica que fez com que o dicionário se constituísse, conforme as palavras de Yve-Alain Bois, como “um dos atos de sabotagem mais eficazes de Bataille contra o universo acadêmico e o espírito de sistema”.³ Pois se tal arbitrariedade não excluía, evidentemente, o acidente, o acaso, o arbitrário – ao contrário, estes estavam em seu próprio cerne –, ela também encerrava um rigor reflexivo que, ao

reabilita o “valor de uso” antropológico da imagem e da escrita, vinha também combater vigorosamente um certo estetismo formalista que germinava com força nos anos 1920 – e que não cessaria de produzir filiações ao longo de todo o século XX, chegando até nós no século XXI. Daí, aliás, o próprio nome da revista, proposto por Bataille, e a composição de sua capa, que dava o mesmo destaque aos termos *Arqueologia*, *Belas-Artes*, *Etnografia* e *Variiedades*, indicando sua oposição a essa tendência estetizante de grande parte de seus contemporâneos, que reivindicavam a obra de arte como totalidade autônoma fechada sobre si. (Figura 1) Desde então já começaria a consolidar-se a posição de Bataille em relação à arte e à literatura. Na contramão da tradição kantiana da fruição desinteressada do belo, Bataille se interessava por elas enquanto modos de conhecimento do real e, mais do que isso, por seu poder de induzir a experiências do real, forçar suas fronteiras e encenar seu impensável. Pretendo aqui fornecer alguns dados fundamentais dessa discussão a partir da noção de informe, que começa a ganhar seus contornos, se se pode dizer assim, nestes textos que Bataille escreveu entre 1929 e 1930 para *Documents*; em seguida, introduzirei a questão do valor de uso do informe – que em Bataille sempre estará ligado ao abjeto –, sobretudo a partir do texto *O valor de uso de D. A. F. de Sade*, texto elaborado no contexto da crítica endereçada por André Breton a Bataille no final do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1930, mas publicado apenas postumamente. Para concluir, farei um breve comentário de *História do olho*, que, a meu ver, já encena e problematiza, no regime da narrativa, alguns dos elementos fundamentais da reflexão estético-antropológica que Bataille desenvolveria nas décadas subseqüentes.



Em um ensaio sobre Bataille intitulado *A tomada da Concórdia*, Denis Hollier vai comentar a lógica que articula os artigos de *Documents* – em particular na seção *Dicionário crítico*. Justificando de saída o “começo” de seu próprio ensaio com a metáfora da arquitetura, Hollier justifica também, implicitamente, o começo do *Dicionário* de Bataille, cujo primeiro verbete é justamente *arquitetura*. Muito próximo de Bataille, Hollier inicia seu livro assim:

Começaremos pela arquitetura. 'O primeiro lugar, diz Hegel, pertence, pela própria natureza das coisas, à arquitetura.'

Não que tenhamos, como Hegel, o projeto de edificar um sistema, de construir uma estética, de traçar o plano de um sistema das belas-artes. Nosso projeto nada tem de edificante, preferiria abordar o que arruína tanto os projetos quanto os edifícios. Gostaríamos, mais do que de desenhar uma estrutura, de seguir e fazer funcionar uma fissura que frustre os planos, que abale os monumentos.

Começaremos pela arquitetura: para começar pelo começo, pela *archè*. Mas sem que esse começo comande com firmeza os encadeamentos que abre, sem que um valor imperativo seja reconhecido na *archè* apenas pelo fato de seu valor inaugural. Sem que a *archè* comande por antecipação um *télos* que fará desaparecer dele, retrospectivamente, qualquer traço de arbitrário, de contingência, de acidente.⁴

Esse "começo" de Hollier me permite apresentar desde já a escrita de Bataille e seu agenciamento de formas como um combate ao idealismo implícito na própria noção de forma – combate que ele travará sistematicamente ao longo de toda a sua obra e desde a experiência de *Documents*, na qual já explícita, aliás, seu interesse, mais tarde alçado à condição de método, pela justaposição sistemática de textos e imagens.⁵

Não teremos tempo de ver isso aqui em detalhes, mas para exemplificar rapidamente o trabalho de composição da revista e o modo como Bataille o explora, apresento aqui o artigo *Figura Humana*. Bataille ilustra seu texto com fotografias tiradas apenas alguns anos antes (grande parte delas por Félix Nadar), mas que seus contemporâneos já não poderiam ver sem algum estranhamento, sem algum sentimento de "derrisão", como diz ele. (Figuras 2 e 2b) Sua leitura das imagens discute, de um lado, o caráter "improvável" e "desproporcional" de tudo o que se apresenta como forma, e, de outro, a dimensão fantasmática, alucinatória – ou seja, sintomática, para introduzir desde já um termo que será essencial ao longo deste ensaio – da percepção e do desejo humanos, o que o leva a recusar a própria "existência de uma natureza humana". É nesse sentido que, depois de afirmar que, do ponto de vista da crença em tal natureza, a possível descendência do casal matrimonial da fotografia só poderia ser "uma justaposição de monstros [que] [...] teria substituído a pretensa continuidade de nossa natureza", deixando também de certa maneira implícito que tais "monstros" certamente estão entre nós, se não em nós, Bataille generaliza com uma imagem concreta, que não seria, aliás, sem conseqüências (Breton aludiria ironicamente a ela na tal passagem do *Segundo Manifesto* a que me referi). Diz Bataille:

Se consideramos, com efeito, um personagem escolhido ao acaso entre os fantasmas aqui apresentados, sua aparição [...], em um ponto qualquer do espaço e do tempo infinito do senso comum, permanece perfeitamente chocante para o espírito, tão chocante quanto a do eu no todo metafísico, ou antes, para voltar à ordem concreta, quanto a de uma mosca no nariz de um orador. (1929, 4, p.196)

Essa impureza, essa perturbação necessariamente presente, ainda que à revelia, na noção de forma ideal – a "figura humana" se encontra aqui, por exemplo, cercada por "moscas" que a tiram do sério – já havia sido explicitada por Bataille desde o primeiro verbete do *Dicionário, Arquitetura*. Cito alguns trechos do verbete:

A arquitetura é a expressão do próprio-ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Todavia, é sobretudo com fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) que essa comparação deve ser relacionada. Com efeito, apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões. (...)

É evidente, aliás, que a ordenação matemática imposta à pedra não é outra coisa senão



Mariage: Seine-et-Marne (vers 1905).



Zulma Bouffard, dans "Le Voyage dans la Lune"



Léonie Yahne (L'une des interprètes d' "Impressions d'Afrique", de Raymond Roussel, Théâtre Antoine, 1910); Photo: Nadar.

o acabamento de uma evolução das formas terrestres, cujo sentido é dado, na ordem biológica, pela passagem da forma simiesca à forma humana, esta já apresentando todos os elementos da arquitetura. Os homens representam aparentemente, no processo morfológico, apenas uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios. As formas, prossegue Bataille, se tornaram cada vez mais estáticas, cada vez mais dominantes. Do mesmo modo, a ordem humana é desde a origem solidária da ordem arquitetural, que é apenas seu desenvolvimento. (...) Toda uma atividade terrestre atualmente, e certamente a mais brilhante na ordem intelectual, tende, aliás, para tal sentido, denunciando a insuficiência da predominância humana: assim, por mais estranho que isso possa parecer quando se trata de uma criatura tão elegante quanto o ser humano, um caminho se abre – indicado pelos pintores – rumo à monstrosidade bestial; como se não houvesse outra chance de escapar à chusma arquitetural. (1929, 2, p.117)

Bataille opõe, portanto, de saída, a esta “chusma arquitetural” que “exprime” – e, portanto, induz, impõe – o “ser das sociedades” uma “abertura” concreta pelo caminho da “monstrosidade bestial”: ou seja, ele reivindica uma forma que funcione como abertura para o “elemento perturbador”, para a “insubordinação dos fatos materiais” a que ele se referiria em *A noção de despesa*, de 1933;⁶ uma forma que seja abertura para sua própria “perturbação”. Trata-se, em suma, de conceber a forma como a materialização do trabalho do informe que a “dilacera”.⁷ Creio que essa tensão entre a forma e o informe é decisiva para compreender a forma em Bataille (ou as formas que interessam a Bataille) como *formação*. Que não está longe do sentido metapsicológico – freudiano – do termo “formação”: ou seja, como *sintoma*, isto é, como expressão material de um conflito, de latências, como eixo de um jogo de forças entre representações anacrônicas, como movimento mal resolvido de homogeneização do heterogêneo, como índice de uma topologia complexa a partir da qual nosso olhar desliza entre o que vemos naquilo que olhamos e o que nos olha naquilo que vemos...⁸

Para indicar o que me parece ser o caminho para um tal desenvolvimento, cito o final do verbete *Escarro*, de Michel Leiris, e o curto verbete *Informe*, de Bataille. Eles aparecem numa mesma página do número 7 de *Documents*, de 1929.

Escreve Leiris, encerrando o seu verbete:

O escarro é enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua umidade, o próprio símbolo do *informe*, do inverificável, do não-hierarquizado, escolho mole e viscoso que faz fracassarem, mais do que qualquer pedra no caminho, todos os procedimentos daquele que imagina o ser humano como sendo alguma coisa, – *outra coisa* que não um animal careca e sem músculos, o escarro de um demiurgo em delírio, rindo às gargalhadas por ter expectorado essa larva vaidosa, girino cômico que se infla em carne insuflada de semi-deus...

E escreve Bataille, por sua vez, definindo assim seu próprio procedimento na realização de um dicionário em *Documents*:

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (1929, 7, p.382)

Gostaria de chamar atenção aqui para dois aspectos.

Primeiramente, para a distinção inicial entre “tarefa” e “sentido” das palavras. Se o “sentido” das palavras aponta para a possibilidade de sua permutabilidade, de sua transmissão e de

sua fixação, Bataille, ao privilegiar a dimensão da “tarefa” das palavras, as considera em sua relação com o que ainda não está dado, com um inominável que, no limite, se põe como intransmissível: o dicionário é, de fato, uma impossibilidade, como indica o modo condicional da primeira frase: “um dicionário começaria...”. Por isso, informe se define fundamentalmente como uma forma irremediavelmente precária. Nos termos de Bataille que acabo de citar: “O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum...” Em segundo lugar, quero apontar para a dimensão performativa do informe, também implicada por essa idéia de uma “tarefa”. A tarefa, o trabalho realizado pelo informe é o de “desclassificar” uma forma identificada como tal – pois só uma forma antes percebida como tal pode ser percebida como informe. Se digo informe, digo-o a respeito de uma forma. Mas essa desclassificação expressa ao mesmo tempo uma “exigência”: a de “que cada coisa tenha sua forma”, justamente. Pois quando se desclassifica uma forma, só se pode fazê-lo em nome de tal exigência. Logo, todo trabalho sobre uma forma, ainda que ela seja informe, implica a construção de uma relação de semelhança – entre escarro e forma, por exemplo – e a exigência imposta por sua desclassificação implica a pressuposição de que cada termo da semelhança se assemelharia por princípio a si mesmo, tautologicamente: escarro é escarro, forma é forma. Portanto, escarro não é forma... Mas tal exigência, para cada forma informe, é assombrada por aquilo mesmo que ela recusa, a forma dessemelhante que a acusa como informe. A forma *escarro* é assombrada (poderíamos dizer: informada e deformada) pela forma *forma* assim como a forma *forma* o é pela forma *escarro*. Ou seja, o informe é o trabalho da forma de dar a ver sua própria dessemelhança constitutiva. Assim, se a forma que implicaria o sentido e garantiria a permutabilidade, a transmissão, a fixação da coisa designada a seu nome – não é outra a aspiração dos referidos “homens acadêmicos” –, se essa forma acolhe o informe – como, por exemplo, no caso dos pintores a que aludia Bataille no verbete *Arquitetura* –, sua “inconsistência” de escarro a revela como portadora de uma abertura para sua própria impureza, para a heterogeneidade que, justamente, a dilacera. A heterogeneidade da forma, não é, pois, para Bataille, uma violência que a atinge do exterior, mas o próprio trabalho da forma como formação, trabalho intrínseco à forma. A forma não é, pois, o objeto da transgressão, mas o lugar da transgressão,⁹ lugar da emergência de uma dimensão sintomática, daquilo que Bataille chamaria de “a diferença não explicável”,¹⁰ resíduo crítico do mundo homogêneo, como veremos a seguir. A forma está, assim, permanentemente em formação e, portanto, aberta para sua diferença, para seu informe....

Para referir aqui mais explicitamente a relação entre a forma informe e a experiência do abjeto, vou introduzir rapidamente algumas questões que emergem no texto *O valor de uso de D. A. F. de Sade*,¹¹ no qual Bataille propõe pela primeira vez o termo “heterologia”, definido, nesse mesmo texto, como a “ciência do que é *completamente outro* [tout autre]” (p. 61). Bataille investiga aí a relação entre sujeito e objeto, propondo o que ele chama de uma “teoria heterológica do conhecimento” e refletindo, como atesta o título, sobre seu “valor de uso”.

De fato, logo depois de uma primeira enumeração dos modos de expressão humana das “forças excrementais” (“violação excessiva do pudor, algolagnia positiva, excreção violenta do objeto sexual, projetado para longe ou supliciado no momento da ejaculação, interesse libidinoso pelo estado cadavérico, o vômito, a defecação...”), Bataille aponta seu valor de uso antropológico: mostrar como certos valores da civilização (“a necessidade social, a dignidade humana, a pátria e a família, os sentimentos poéticos”) não passam de modos de domesticação das “necessidades que trabalham as tripas dos homens” (p.56).

Bataille passa em seguida à discussão sobre os modos de organização das sociedades humanas a partir de “dois impulsos polarizados, a excreção e apropriação” (p.58), que se combinam para definir as atividades humanas. Depois de um pequeno preâmbulo, uma primeira definição:

O processo de apropriação se caracteriza por uma homogeneidade (equilíbrio estático) do autor da apropriação e dos objetos como resultado final ao passo que a excreção se

apresenta como o resultado de uma heterogeneidade e pode desenvolver-se no sentido de uma heterogeneidade cada vez maior, liberando impulsos cuja ambivalência é cada vez mais marcada. (p.59-60)

No entanto, nas sociedades atuais prevaleceriam as “fases excretórias” dos processos de apropriação que apresentam “objetos como resultado final” – o que é uma definição de Bataille para o que seja produção (p.60). Tais objetos, convertidos em “séries classificadas de concepções ou idéias” (p.60), se disporiam ao consumo “de forma medida e racional” (p.59), contribuindo assim para o “estabelecimento da homogeneidade do mundo” (p.61). Nesse sentido, o “consumo convencional” poderia ser definido como o resultado do processo de homogeneização do heterogêneo, opondo-se ao “consumo sacrificial”, que “acusa” – mas não “destrói” – “o caráter heterogêneo” do objeto da excreção. E que impulsiona, por sua vez, uma nova excreção do objeto, fazendo-o circular em sua heterogeneidade. O exemplo de Bataille é colhido em Sade: “Verneuil faz cagar, come o cocô e quer que se coma o dele. Aquela que ele fez comer sua merda vomita e ele engole o que ela expele.” (p. 59)

Ou seja, a homogeneização substitui o valor de uso improdutivo do excremento por seu valor de troca, transforma-o em “idéia”. Já era sem dúvida no sentido de problematizar tal perspectiva que, por exemplo, após ter descrito, no artigo *A linguagem das flores*, de *Documents*, a flor como “um sacrilégio imundo e resplandescendente”, cuja “visão fantástica e impossível” fazia ver o “absurdo pueril” de nossas “tentativas de interpretação simbólica”, Bataille concluía: “longe de responder às exigências das idéias humanas, [a flor] é o sinal de sua falência.” (1929, 4, p.160-168) (Figura 3)



Campanule des Açores (*campanula vidalii*). Agrandie 6 fois, les pétales de la fleur ont été arrachés.

Diga-se de passagem, é interessante notar como a noção que se encontra aqui atacada é a de sublimação, destino das pulsões que as poriam a serviço de construtos civilizatórios, aos quais Bataille se refere como “belas erupções tonitruantes” e entre os quais ele inclui, como seria de se esperar, a filosofia e a poesia...

A filosofia, para ele, só faz considerar “os dejetos da apropriação intelectual” “sob formas abstratas da totalidade (nada, infinito, absoluto), às quais ela é incapaz de dar por si própria um conteúdo positivo” (p.61). Ao destituir o dejetos de sua materialidade – “o esplendor sem condição das coisas materiais”¹² a que ele se referiria em *A noção de despesa* –, a apropriação intelectual reduz sua resistência concreta a uma dimensão conceitual abstrata.

A poesia, a seu turno, leva freqüentemente, em sua autonomia, à constituição de uma “homogeneidade estética” (p. 62); pois ao converter a realidade vulgar em realidade superior, o grotesco em sublime, o informe em forma, o abjeto em idéia, dispondo, assim, o dejetos como forma acabada – e, portanto como idéia pronta para o consumo, como mercadoria –, ela não pode evitar sua “incorporação em um sistema intelectual homogêneo, isto é, uma anulação hipócrita do caráter excremental” (p.63).

Nesse sentido, Bataille vai destacar a “elaboração intelectual de forma religiosa” como a única que, “em seus períodos de desenvolvimento autônomo”, pode sustentar “o dejetos do pensamento apropriativo como o objeto definitivamente heterogêneo (sagrado) da especulação” (p.61).

Pois se “as religiões operam no interior do domínio sagrado uma cisão profunda, dividindo-o em mundo superior (...) e mundo inferior (...)”, e se “tal cisão resulta necessariamente na homogeneidade progressiva de todo o domínio superior”, elas também sustentam a “resistência” do mundo inferior à apropriação homogeneizante pelo modo como organizam ritualisticamente a manutenção do “conjunto de proibições, obrigações e licenças parciais” em relação ao objeto heterogêneo (p.61). Sustentam, portanto, a lei, e, com ela, a transgressão, a possibilidade da experiência abjeta. Aqui poderíamos nos aproximar do registro psicanalítico: se há lei, há recalque e queda de objeto, e, portanto, formação de sintoma...

Bataille aproxima então a heterologia da religião, uma vez que ambas “concernem aos fatos sagrados ou excrementais”, mas ao mesmo tempo as opõe na medida em que a religião acaba “traindo”, “em condições normais”, “as necessidades que ela tinha como meta não apenas regular mas também satisfazer” (p.62). Pois, refere ele em nota, o sagrado se especializou...

Assim, a questão fundamental para Bataille parece ser a de sustentar o que ele chama de “irrealidade prática” do dejetos, ou seja, manter-lhe a dimensão de corpo estranho ao sujeito sem convertê-lo em idéia, em forma acabada, ou seja sem dispô-lo à “fabricação” e ao “consumo racional”... (p.63) Como, porém, fazer face à “persistência de uma necessidade dominante de apropriação”, à “obstinação doentia da vontade que tenta apesar de tudo representar para si um mundo homogêneo e servil”? (p.64)

Parece-me que é por esse viés que Bataille jamais renunciará ao esforço de pensar e de encenar, sem jamais ceder a qualquer forma de simplificação pedagógica, as relações entre a arte e o sagrado. Talvez seja por isso que ele tenha que dizer em várias ocasiões que a literatura não pode ser inocente... Como no pequeno texto que prefacia a coletânea *A literatura e o mal*: “A literatura não é inocente, e, culpada, devia no final confessar-se como tal. (...) No final a literatura devia a si mesma declarar-se culpada.”¹³

Daí também, por exemplo, sua leitura da vocação dos escritos de Sade para a autodestruição, que sua destruição de fato metaforizaria mais do que qualquer outra coisa, como descreve Bataille na seção intitulada “A vontade de destruição de si” em artigo sobre a obra do Marquês. Referindo-se a tal destruição, Bataille conclui:

É possível, definitivamente, que a fatalidade, querendo que Sade escrevesse e fosse despossuído de sua obra, tenha a mesma verdade que a obra: a qual traz a má notícia de um acordo dos vivos com aquilo que os mata, do Bem com o Mal e, poderíamos dizer, do grito mais alto com o silêncio.¹⁴

Trata-se, pois, para Bataille, de, sustentando, não sem horror, tal acordo, produzir repercussões, levar a experiências, a excreções que não se disponham imediatamente à apropriação. Quanto a esse aspecto, há ainda uma nota interessante em *O valor de uso de D. A. F. de Sade* que Bataille rasurou em seu manuscrito:

A excreção não é um meio termo entre duas apropriações porque a apropriação só é um fim em si numa representação emasculada e servil da existência humana: a excreção para os homens é a única razão de viver: a apropriação diz respeito aos escravos. (p.425)

Estamos aí no regime da “despesa improdutivo”, que Bataille desenvolveria nos anos seguintes. É nesse sentido que ele opõe, na última parte do texto (chamada “Princípios de heterologia prática”), o ponto de vista intelectual ao ponto de vista propriamente humano. Enquanto o primeiro se encontra “na prática subordinado a um processo de apropriação”, o segundo “representa ao contrário a apropriação como o meio da excreção” (p.65). Ou seja, o homem acumula para gastar improdutivo... ou, como diz ainda Bataille, para ter a “satisfação violenta do coito”, e não para reproduzir. Daí uma das imagens literárias caras a Bataille: “a fria majestade da mulher estéril” de Baudelaire.¹⁵

Bataille, como Sade, vincula a derrubada da ordem estabelecida à liberdade moral, na medida em que esta mantém – uso as palavras de Sade em “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos” – “um estado de movimento perpétuo que aproxima [o homem] da insurreição necessária”.¹⁶ É um pouco nesse sentido que Bataille associa a estagnação à apropriação e a revolução social à tensão própria à excreção (p.66).

Mas a ambivalência entre nossa vocação excremental e a “obstinação doentia da vontade de apropriação” a que se referia Bataille faz com que “o caráter sacrificial de uma revolução permaneça profundamente inconsciente”. Razão de nosso horror pelo sagrado, isto é, por uma formação qualquer do abjeto. É nestes termos que Bataille definiria nos anos 1950 o sagrado no século XX:

Creio que o sagrado morreu de excesso de elevação de espírito, ela própria feita de um medo incoercível do que é fascinante e violento. Estamos reduzidos a fermentar secretamente um medo que não dominamos mais, mas que permanece em nós vergonhosamente como uma dor de barriga contínua.¹⁷

Georges Didi-Huberman chama atenção para as duas dimensões da experiência que se imbricam em Bataille: a experiência por que se passa – o choque – e a experiência como experimentação, como concertamento do choque. Ou seja: de uma experiência de que não conseguimos nos apropriar à sua tradução em formação excremental... Mas como escapar à substancialização da morbidez que certa tradição de leitura da obra de Bataille tende a atribuir-lhe como sua significação intrínseca, e fazer da formação excremental, informe, abjeta, uma formação crítica, com poder de instauração de relações não intrínsecas, dilacerantes, transformantes? Como escapar ao “regime focalizador” da imagem e da idéia?¹⁸

Creio que há aí algo que remonta à tradição da vidência na literatura francesa, mais especificamente ao modo como a formula Rimbaud. Michel Deguy define assim o trabalho da vidência: “O que a vidência faz é tentar não perder de vista o que não está ali diante dos olhos”.¹⁹ Trata-se, como define o próprio Rimbaud desde a famosa “Carta do Vidente”, de um trabalho cerebral e metódico de “desregramento dos sentidos”.²⁰ Que se deflagraria, parece-me, precisamente a partir deste *tout autre* que nos olha do mundo. Não do mundo familiar, do mundo da forma tornada “documento” – isto é, daquela de cujo sentido nos apropriamos segundo os termos do contexto de seu aparecimento – mas do mundo da forma-informe, em formação, que justamente resiste ao devir-documento: forma que, anacronicamente,²¹ me invade, invade meu mundo, meu tempo, mas me mantém à distância (um pouco como as “figuras humanas” de Bataille). Ou seja, a forma como formação faz pulsar algo que ela presentifica e retira ao mesmo tempo, despertando uma visão que não se contenta com o que vê, que deve reconstruir, reformatar incessantemente o que vê.

Mas esse despertar traz consigo os restos noturnos dos sonhos, que continuarão trabalhando...²² Nesse sentido, há sempre uma tonalidade afetiva – sintomática – em toda posição inventiva ou interpretativa: jamais inventamos uma linguagem sem que tenhamos sido possuídos pelo que pretendemos tornar em linguagem pelo ato de linguagem. Assim, ao materializar nossa condição sintomática, sobredeterminada, a forma em formação desdobra nossas latências...

É, pois, entre o que o sujeito vê e o que retorna de seu sintoma naquilo que ele vê – ou seja, aquilo que o olha no que ele vê – que se imporia esse concertamento da experiência como *mise-en-forme* do intolerável, do excesso, do heterogêneo radical, como formação crítica a partir da experiência do choque, que se disporia, assim, como ponte do sujeito para sua alteridade, suas latências, para aquilo que, dele, escapa a ele... Essa forma informe, essa formação abjeta, promoveria, portanto, ao ofertar-se, uma espécie de perda de sentido daquilo que ela dá a ver – o mundo mediado pelo sintoma –, exigindo em contrapartida, daquele que com ela se depára, um suplemento de sentido, uma escrita: o exercício de ver, de conhecer, e o mundo e o sintoma. É o que se lê, por exemplo, nesta imagem da escrita proposta no prefácio de *Madame Edwarda*:

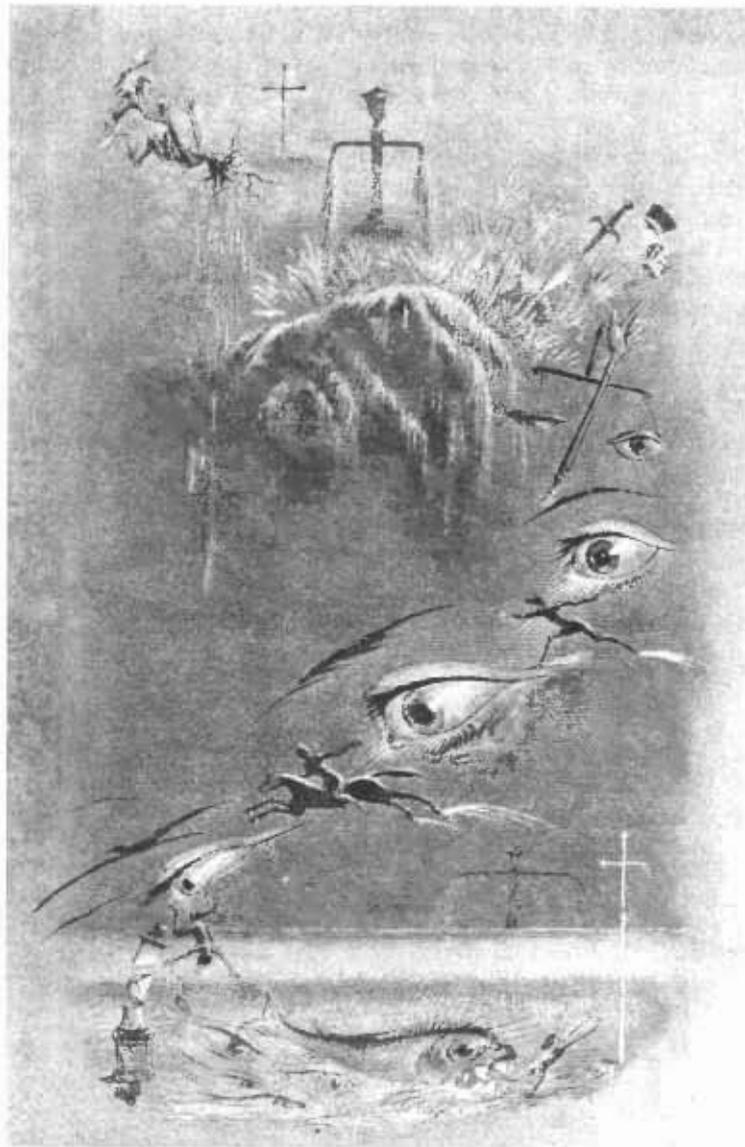
Não recuso o conhecimento, sem o qual eu não escreveria, mas esta mão que escreve é *moribunda* [*mourante*] e, por esta morte a ela prometida, escapa aos limites aceitos escrevendo (aceitos pela mão que escreve mas recusados por aquela que morre).²³

Para concluir no âmbito da literatura, eu gostaria de apontar na obra literária do próprio Bataille um exemplo do que poderia ser para ele a experiência de produção de uma tal formação. Trata-se, como anunciei, de *História do olho*, que, não por acaso, foi escrito concomitantemente ao tratamento a que ele se submeteu entre 1926 e 1927 com o psicanalista Adrien Borel, que o estimulou a escrevê-lo. Trata-se de uma novela em 13 capítulos breves, narrada em primeira pessoa, cujo tom paródico oscila entre o romance erótico e o romance de aventuras, mas se inspira também – e é o que me interessa aqui – no relato de sonhos, no relato por associação livre que caracteriza o do paciente em análise.²⁴

No início da narrativa, predomina o automatismo das ações dos personagens, as quais parecem sempre ocorrer num presente absoluto, onde reina uma atmosfera de gratuidade quase total, é como se não houvesse lugar para o sentido, como se a questão do sentido do que acontece nem mesmo se colocasse, nem para os personagens nem para o narrador. Entretanto, o relato também vai sendo pontuado, aqui e ali, por índices de distanciamento do narrador, apontando para uma dimensão intermitente, mas progressiva, de uma espécie de concertamento da experiência, de construção de seu sentido, o que culmina no último capítulo do livro, intitulado, na primeira versão “Coincidências” e, na segunda, “Reminiscências”. Nesse capítulo, também escrito na primeira pessoa, o suposto autor – Lord Auch, que assinaria a novela até a morte de Bataille –, ao identificar-se retrospectivamente ao narrador, remete a narrativa às suas lembranças de infância – que inequivocamente apresentam dados biográficos de Bataille –, como se essas reminiscências constituíssem as chaves de leitura da narrativa.

Para tentar apontar aqui que sentido pode ter essa espécie de paródia da cura analítica em que se constitui de certa forma a *História do olho*, é preciso considerar que a história que se conta é, antes de qualquer coisa, a história de uma espécie de degradação significativa do olho e do próprio olhar, da própria visão. O olho e o olhar se tornam aos poucos objeto de uma grande inquietação: enquanto a primeira referência do narrador ao olhar aponta justamente para sua condição de sujeito do olhar (“Eu ainda não tinha conseguido vê-la até o cu. (...) Imaginava apenas que, levantando o avental, contemplaria a sua bunda pelada.”), na última ele – e seus próprios olhos – se situa 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.”).²⁵

Parte-se, pois, do fascínio da contemplação do sujeito que olha para chegar-se ao horror do sujeito devorado – objetificado – pelo olhar do outro, como no desenho de Grandville reproduzido no verbete *Olho*, de *Documents*.²⁶ (Figura 4) Desde aí, parece que já se coloca, na obra de Bataille, 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



' Derniers dessins de J.-J. Grandville : Premier Rêve. — Crime et Expiation '
Magasin Pittoresque, 1847, p. 212.

a qualquer rebatimento homogeneizante sob a forma de um saber. Aquilo que vejo me olha: “Quando digo que vejo, é um grito de medo que vê”, escreveria Bataille em *O Culpado*, em 1940.²⁷

Dá a imagem emblemática – e abjeta – do pai cego de Bataille, nesse último capítulo de *História do olho*:

Nasci de um pai sífilítico (tabético). Ficou cego (já o era ao me conceber) e, quando eu tinha uns dois ou três anos, a mesma doença o tornou paralisado. Em menino, eu adorava aquele pai. Ora, a paralisia e a cegueira tinham, entre outras, estas conseqüências: ele não podia, como nós, urinar no banheiro; urinava em sua poltrona, tinha um recipiente para esse fim. Mijava na minha frente, debaixo de um cobertor que ele, sendo cego, não conseguia arrumar. O mais constrangedor, aliás, era o modo como me olhava. Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento geralmente acontecia no momento de urinar. Ele tinha uns olhos muito grandes, muito abertos, num rosto magro, em forma de bico de águia. Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. (...)²⁸

Hoje sei que sou definitivamente cego, sou um homem abandonado no mundo como meu pai em R”,²⁹ escreveria Bataille num prefácio de 1943 para *História do olho*. O outro que vejo me olha e me faz ver, em sua cegueira, minha própria cegueira...

É como se a obra de Bataille começasse sob o signo de uma espécie de adesão anacrônica à sua própria condição sintomática, assombrada por essa interrogação do olhar, que se metamorfosearia em interrogação permanente do mundo.³⁰ E que poderia, talvez, ser sintetizada com estes últimos versos do poema *Os cegos*, de Baudelaire, a que Bataille certamente não era indiferente, e que problematizam definitivamente, no âmbito da condição humana, as relações entre o ver e o não-ver:

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!

. Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;
Terribles, singuliers comme les somnambules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d’où la divine étincelle est partie,
Comme s’ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. O cité!

Pendant qu’autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Eprise du plaisir jusqu’à l’atrocité,
Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu’eux hébété,
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?³¹

NOTAS

¹ HOLLIER, Denis (org.). *DOCUMENTS*. Paris: Jean-Michel Place, 1991, 2 vol. Daqui por diante, as referências à revista virão entre parênteses no corpo do texto, com ano e número da publicação original (os números referentes a 1929 encontram-se no volume 1 e a 1930, no volume 2).

² LEIRIS, Michel. “De Bataille l'impossible à l'impossible Documents”. Em: *Critique*. Hommage à Georges Bataille. Paris: Minuit, nº 195-196, août-sptembre 1963, p.688. Quando não for referida edição em português, a tradução das citações é minha.

³ BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

⁴ HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde, suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993, p.11-12.

⁵ Sabe-se a importância que o diálogo com as imagens terá na obra de Bataille. Basta lembrar *L'Érotisme* ou o trabalho sobre Lascaux.

⁶ BATAILLE, Georges. “La notion de dépense”. Em: *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1970, p.318.

⁷ Aludo aqui a uma expressão que Georges Didi-Huberman explorará ao longo de seu trabalho sobre Bataille (“semelhança dilacerante”) Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Ed. Macula, 1995, cap. I.

⁸ Georges Didi-Huberman explora a forma como sintoma em vários trabalhos. Como se poderá notar, inspiro-me aqui especialmente em *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p. 20.

¹⁰ Cf. BATAILLE, Georges. “La structure psychologique du fascisme”. Em: *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1970, p.345.

¹¹ Cf. BATAILLE, Georges. Em: *Oeuvres complètes*, t. II. Paris: Gallimard, 1970, p. 54-69. Daqui por diante, colocarei entre parênteses o número da página das citações extraídas deste texto.

¹² BATAILLE, Georges. “La notion de dépense”, p.319.

¹³ BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957, p.10.

¹⁴ *Idem*, p.82.

¹⁵ Último verso do poema “Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...” BAUDELAIRE, Charles. “Les Fleurs du mal”. Em: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968, p.58.

¹⁶ Sade, Marquês de. “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos”. Em: *Diálogo entre um padre e um moribundo e outras diatribes e blasfêmias*. Tradução de Alain François e Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2001, p.84.

¹⁷ BATAILLE, Georges. Em: *Oeuvres complètes*, t. VIII. Paris: Gallimard, 1970, p.188-189.

¹⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p.11.

¹⁹ DEGUY, Michel. “Dévotion”. Em RANCIÈRE, Jacques (org.). *Millénaire Rimbaud*. Paris: Belin, 1993, p. 53.

²⁰ RIMBAUD, Arthur. “Lettre à Paul Demeny”. Em: RIMBAUD, Arthur; CROS, Charles; CORBIÈRE, Tristan; LAUTRÉAMONT. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980, p.186.

²¹ A reflexão estética sob a perspectiva do anacronismo é o principal tema dos ensaios de *Devant le temps*, de Georges Didi-Huberman (Paris: Minuit, 2000). Cf em particular “Ouverture”, o primeiro deles.

²² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, p.189.

²³ BATAILLE, Georges. “Madame Edwarda”. Em *Histoire de l'oeil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1973, p.22.

²⁴ Não se pode esquecer que o termo paródia não tem nenhuma dimensão pejorativa em Bataille, ao contrário, ele está na base de toda possibilidade de conhecimento. É assim que se inicia, por exemplo, a narrativa *Ânus solar*, também de 1927: “É claro que o mundo é puramente paródico, isto é, que cada coisa que se olha é a paródia de outra, ou ainda a mesma coisa sob uma forma decepcionante. (...) Todo mundo tem consciência

de que a vida é paródica e de que falta uma interpretação.” BATAILLE, Georges. Em: *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1970, p.81.

²⁵ BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliana Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.23 e 85.

²⁶ Cf. *Documents* (1929, 4, p.215-220).

²⁷ BATAILLE, Georges. « Le Coupable » Em: *Oeuvres complètes*, t. V. Paris: Gallimard, 1970, p.296.

²⁸ BATAILLE, Georges. *História do olho*, p.89.

²⁹ *Idem*, p.98.

³⁰ Eu não poderia deixar de citar aqui as últimas palavras da novela, que remetem às relações inarrredáveis mas irreduzíveis entre a criação e a existência: “De forma geral, não me detenho muito nessas recordações. Passados tantos anos, já perderam o poder de me afetar: o tempo neutralizou-as. Só puderam recobrar vida deformadas, irreconhecíveis e ganhando, no decorrer de sua transformação um sentido obscuro.” *Idem*, p.91.

³¹ BAUDELAIRE, Charles. “Les Fleurs du mal”, p.100. Tradução livre: “Contempla-os, minha alma; eles são realmente pavorosos!// Semelhantes aos manequins; vagamente ridículos;/Terríveis, singulares, como os sonâmbulos;/ Dardejando não se sabe onde seus globos tenebrosos.// Seus olhos, de onde partiu a divina centelha,/ Como se olhassem ao longe, permanecem erguidos/ Ao céu; jamais são vistos na direção da calçada/ Inclinar sonhadoramente sua cabeça pesada.// Assim atravessam o escuro ilimitado,/ Esse irmão do silêncio eterno. Ó cidade!/ Enquanto em torno de nós cantas, ris e muges,// Tomada pelo prazer até a atrocidade,/Vê! Também me arrasto! porém, mais do que eles abestalhado,/ Digo: O que procuram todos estes cegos no céu?”