

5

O Touro em Michel Leiris e Georges Bataille

No movimento Surrealista a distinção entre realidade e imaginário adquire novas dimensões. A separação entre as duas esferas realiza um movimento de contração e expansão, no sentido em que realidade e imaginário são condensados em imagens, produzindo cenas que inserem o monstruoso e o onírico na esfera do cotidiano, colocando elementos do dia a dia ao lado de imagens do inconsciente. O Touro e o Minotauro emergem como figuras que agenciam o sagrado, a bestialidade, a animalidade, o divino, força e potência físicas – espécie de espelho orgânico do Homem, deus-Touro que incorpora no mesmo corpo o Homem e o Animal.

Nesse capítulo o Touro é visto como *outro* corpo dentro da Literatura, uma estrutura de peso que engendra movimentos de violência, erotismo e alteridade, lugar de exclusão da razão contaminada do Homem; o Touro como uma espécie de Monstro Divino, sagrado, marcado para o sacrifício. É na Arena das Touradas, no jogo entre matador e monstro, que movimentos e passes (in)ensos acontecem.

Michel Leiris, filósofo e escritor francês, escreve em 1938 o ensaio *Espelho da Tauromaquia*, livro breve e conciso sobre suas percepções acerca da Tauromaquia – arte pela qual o escritor era apaixonado. No livro, Leiris estabelece um paralelo entre as touradas e a relação carnal, a arena e a cama, o passe tauromáquico e o gesto amoroso. Uma das edições foi ilustrada por Andre Masson, com quem o autor teve forte ligação e desempenhou função de “pai espiritual” de Leiris. Através de Masson, Leiris adere ao Surrealismo e conhece Georges Bataille, iniciando uma amizade que se transformaria em inspirações mútuas para os dois autores.

Após desentendimentos com o auto-aclamado líder do movimento surrealista, Andre Breton, Leiris e Bataille são desligados do Surrealismo, mas suas produções parecem sempre permeadas pela lógica surrealista. Em 1924, no primeiro manifesto, Breton escreve:

O surrealismo não permite aos que a ele se consagram abandoná-lo quando lhes apetece fazê-lo. Tudo leva a crer que ele atua sobre a mente à maneira dos entorpecentes; como eles, cria uma dependência e pode induzir o homem a terríveis revoltas (BRETON, 1924, p. 52).

As imagens oníricas, a escrita automática e a busca pela destruição da linguagem, do signo e do significante – um projeto que visa e valoriza outras formas de experiências, outras maneiras de lidar com a palavra, com o texto e com as imagens; espécie de fantasma que assombra *História do Olho e Espelho da Tauromaquia* através das conexões improváveis entre a tauromaquia, o ato sexual, o sacrifício e a exposição de si mesmo, do próprio corpo ao monstro, à morte.

Esses *links* estabelecem um patamar mais ou menos equilibrado para a análise dos dois livros em um campo comum, ressaltando os pontos de tangência entre as duas obras.

Espelho da Tauromaquia é um ensaio, investido de opiniões e percepções não só afetivas como individuais e pessoais do autor; ou seja, é uma maneira que Leiris encontra para se tornar presente no próprio texto; *História do Olho* é uma ficção investida de rastros reais do autor; uma construção que Bataille realiza partindo de si mesmo e das sessões de análise com o psicanalista Adrian Borél; *História do Olho* é um romance – um poema, para Barthes, porque trata do *improvável*, do que não poderia acontecer (BARTHES, 1963).

Michel Leiris faz da tauromaquia uma espécie de obsessão literária, talvez influenciado por Masson; o tema é tratado por ele como algo que engendra movimentos mais fortes e intensos que o olhar não treinado ou nu não enxerga. São movimentos que produzem a substância da própria existência e do gesto de

escrever; as analogias com a tauromaquia marcam profundamente sua produção; para Leiris, o gesto de escrever é análogo ao passe tauromáquico.

Em Bataille o tema é visitado por outro ângulo: a violência e o erotismo são pensados como movimentos e impulsos primitivos do Homem, que emergem em determinados e específicos acontecimentos que desorganizam o corpo e seus estados de presença em função de outra lógica: a suspensão dos sentidos, da organização, das barreiras e dos limites. Para Bataille, o ser humano é uma estrutura deliberadamente frágil e exposta aos perigos e riscos mais violentos possíveis, reagindo aos acontecimentos de acordo com suas limitações.

Leiris e Bataille embarcam em um delicado e ousado projeto de reorganizar a literatura, o próprio gesto de escrever, o “se colocar no texto” transformando a experiência de escrever em algo mais íntimo e radical – uma espécie de rasgar o papel, ultrapassar o texto e ter no texto um corpo; no sentido de dilacerar o texto, a percepção e o próprio corpo em prol da Literatura

Os dois autores ultrapassam as fronteiras entre realidade e ficção, visível e invisível, mesclando suas próprias vidas às construções narrativas. Ao se colocarem por inteiro na obra, se expondo, os dois assumem riscos e perigos, talvez não tão reais quanto o risco que o toureiro corre na arena, mas definitivamente experimentados e sentidos no corpo e na vida.

No texto “Nos tempos de Lord Auch”, escrito por Michel Leiris sobre Bataille – sobre *História do Olho* – Leiris escreve acerca do gesto de Bataille:

Escrito em primeira pessoa, coisa de que a literatura erótica oferece precedentes, essa ficção, além de seu caráter estranhamente idílico e ao mesmo tempo desvairado, apresenta uma singularidade: o suposto “eu” do narrador se duplica abertamente em um “eu” real, pois a ficção é acompanhada de uma exegese autobiográfica, relato de eventos da infância e da juventude que haviam impressionado o autor a ponto de ressurgir, transformados mas retrospectivamente identificáveis, em uma narrativa que inicialmente se julgaria desvinculada deles (LEIRIS, 2003, p. 101).

É exatamente nesse lugar que entendemos as produções de Bataille e Leiris, nessa duplicação do “eu” do autor entre real e ficcional, criando um lugar híbrido no texto, onde elementos reais se misturam aos elementos ficcionais, produzindo um relato autobiográfico falso e verdadeiro ao mesmo tempo.

A ameaça de morte nem sempre é física: pode vir sob diversas formas, como a sensação de se aniquilar na escrita, de se desconstruir por inteiro, desfazer o próprio corpo, mergulhar em abismos profundos e secretos e narrá-los, torná-los presentes através do texto, da palavra. Os dois autores também experimentam o sentimento estranho e conflitante em assinar seus escritos pessoais, assassinar as narrativas violentas e íntimas, sabendo que o nome confere identidade e reconhecimento.

Os dois livros analisados nesse capítulo são sintomáticos e absolutamente pessoais, auto-referentes, tecendo através de imagens perdidas e fantasmas costurados narrativas que transitam entre o real e o ficcional, tendendo sempre ao exagero característico do Surrealismo – na verdade um redimensionamento das experiências, formas de lidar com eventos traumáticos da infância e da adolescência, deslocando os acontecimentos reais para uma arena ficcional; expondo-se ao Touro, ao Monstro, dessa vez metafórico, correndo o risco de ser morto, de se tornar uma ausência no próprio livro.

O Touro é monstro que investe contra o corpo, expondo o autor ao perigo de uma morte metafórica – mas o Touro não é um monstro cruel e sim figura de alteridade, impulsionando o autor a lidar com outros aspectos de si mesmo, correndo risco que remete ao risco real do toureiro.

O que Bataille e Leiris buscam é densidade, espessura, corpo, realidade ao que estão produzindo, escrevendo – não basta narrar, escrever, é necessário que haja algo mais, um gesto, um passe tauromáquico na escrita.

Leiris e Bataille correm os riscos, abrem as feridas narcísicas das suas experiências e constroem ficções que engendram grande dose de realismo e

ficção, através de movimentos de desconstrução da narrativa eles se reorganizam e se reconstróem como outros: corpos que emergem da arena-labirinto atravessados pela experiência da morte.

Os dois inserem em suas obras o chifre do Touro.

A tensão é forte e estranha. Se o híbrido monstruoso – o autor – comporta presença e ausência ao mesmo tempo – no mesmo corpo, na mesma estrutura – Leiris e Bataille abrem espaço para gerar esse monstro – os livros, a ficção, o resultado dos processos; e esse espaço é a fresta, a fissura entre o Real e o Construído, é a tangência entre a Realidade e a Ficção, o lugar onde não se distingue as duas coisas: o texto.

As narrativas híbridas, costuradas através de imagens e traumas da infância, apontam para lugares amplamente visitados durante a produção surrealista. A tauromaquia, tema que perpassa o início do século XX como uma espécie de vírus, transmutando em *minotauromaquia* em alguns casos; e o sexo – as “obras da carne” – como lugar de intensidades, o erotismo como movimento de apropriação do corpo e da animalidade e a violência através da literatura; o texto, as palavras se tornam ferramentas para a desconstrução e reorganização: Leiris e Bataille desestabilizam esses lugares, retiram o tapete e mostram o abismo nas tangências mais intensas, como *Homem e Touro*.

O gesto de “retirar o tapete” é um ato de mostrar como a realidade pode ser um lugar frágil que pode ser destruído e desestabilizado a qualquer instante; a realidade, ameaçada por um imaginário que pulsa com destruição e morte em estado de latência. Esse imaginário monstruoso de Leiris e Bataille dá a medida da escrita dos dois autores, que produzem uma Literatura na qual a forma de lidar com o trauma, a violência, o erotismo, a bestialidade é através de imagens intensas, narrativa sempre na beira da loucura, a eliminação das fronteiras entre o possível e o impossível.

Destroçando essas barreiras, as prosas são construídas através de movimentos paralelos, duplos, de afastamento e aproximação, não permitindo ao leitor/espectador uma decisão concreta entre real e não real, deslocando o leitor do seu lugar confortável para um lugar estranho, exagerado, tenso; Leiris e Bataille

enclausuram o leitor em uma atmosfera de impossibilidades realistas, acontecimentos da ordem do real porém impossíveis de execução, presentes apenas no imaginário e no texto – com delicada violências, os autores colocam o leitor em um horrível labirinto do qual a saída é imprevisível.

5.1.

A sombra de um chifre

Dois livros de Leiris são representativos quando aborda-se o Touro e a Tauromaquia enquanto Literatura. O primeiro, *Espelho da Tauromaquia* (um dos primeiros livros do autor), ensaio pessoal e afetivo acerca do tema, dissecando e interpretando o lugar da tauromaquia nas relações humanas e os interstícios da relação entre Homem e Touro.

O segundo livro, *A idade viril*, publicado originalmente em 1939, apresenta um texto, na edição brasileira pela editora Cosac & Naify, de 2003 chamado “Da Literatura como Tauromaquia”¹, no qual Leiris escreve sobre as aproximações do gesto de escrever sobre si mesmo – gesto autobiográfico – e a tauromaquia – gesto de se colocar em uma situação real de risco de vida, tangenciar a morte. Os dois livros são também complementares. *Espelho da Tauromaquia* é de 1938 e *Idade viril* é de 1939. As idéias se interpenetram, um se constrói sobre o outro – a Tauromaquia é o fio de Ariadne para Leiris, é o acontecimento considerado mais intenso e representativo da escrita como gesto.

A idade viril é o empreendimento autobiográfico de Michel Leiris.

O autor adota uma analogia com a fotomontagem – técnica muito usada no Surrealismo – para explicar como constrói sua auto-imagem: através de recortes de imagens do passado, lembranças, memórias, instantâneos acumulados que ele

¹ Esse texto é escrito em 1946, por Leiris, após a publicação de *A idade viril*.

retira do seu arquivo pessoal e cola em uma superfície branca – o papel – para construir uma ponte entre o que ele foi e o que é. Ele escreve:

quando tive a idéia deste livro no qual se acham confrontados lembranças da infância, relatos de acontecimentos reais, sonhos e impressões efetivamente experimentados, numa espécie de colagem surrealista ou, melhor, de fotomontagem, já que nenhum elemento nela é utilizado que não seja de uma veracidade rigorosa ou que não tenha valor documental (LEIRIS, 2003, p. 20).

Através dessa colagem nem sempre a imagem é realista ou facilmente discernível, mas os elementos estão lá mesmo assim; os elementos de uma autobiografia e o mais importante: a exposição nua, o retirar as máscaras e colocar-se no centro de uma arena, lutando contra o Touro que talvez seja a ficcionalização da vida, das memórias. A narrativa está impregnada pelo Outro, pelas construções ficcionais de nós mesmos e do passado, mas Leiris insiste no caráter real das experiências: para ele, enquanto autor, tudo o que relata foi, em algum nível, real.

Há um movimento duplo na aproximação do gesto de escrever com a tauromaquia, um movimento que engendra a lógica do espelho, mesmo um espelho estranho, borgiano – que reflete tudo e onde o autor não se vê. É um espelho cujo reflexo não se dá de imediato, nem da forma como conhecemos os reflexos matinais nos espelhos dos banheiros; é um espelho cujo reflexo é distorcido e monstruoso. Olhar-se nesse espelho é arriscar-se, colocar-se em contato com o que há de mais profundo, mais obscuro, mais pessoal. Leiris, quando se envereda para produzir uma autobiografia, entra em contato consigo mesmo, com seu passado, seus sonhos e delírios, olha-se em um novo espelho, fixa seus olhos em si mesmo através de uma olhar mais intenso, mais crítico e mais ameaçador. Ele escreve:

O que eu desconhecia é que na base de toda a introspecção há o gosto de contemplar-se, e que no fundo de toda a confissão há o desejo de ser absolvido. Olhar-me sem complacência era ainda olhar-me, manter os olhos fixos em mim em

vez de dirigi-los a algo mais amplamente humano que me ultrapassasse (LEIRIS, 1946, p. 18).

É essa a lógica que Leiris adota para falar se de si mesmo, para se olhar através de um espelho mágico: o olhar fixo, os olhos fixos em si mesmo, presos, a procura de imagens (reflexos) que possam formar uma imagem mais completa e abrangente do personagem que ele era: é a construção de outro corpo sobre o corpo percebido; é o corpo *enxergado*. Esse corpo que Leiris produz – tanto em *A idade viril* quanto em *Espelho da Tauromaquia* – é um corpo atravessado por olhares, diversos olhares (seu próprio olhar, o olhar do Touro/Monstro, o olhar da platéia).

É também um corpo construído através de movimentos de aproximação e afastamento: o autor realiza esses movimentos o tempo todo no texto e nas relações que analisa entre o homem e o animal, realidade e ficção. São movimentos que permitem a tangência com lugares obscuros – mas é apenas uma imersão intensa e rápida; a prolongação da permanência nesses lugares poderia levar, de acordo com Leiris, à loucura ou a outros lugares mais profundos e obscuros, como a morte em si.

O Toureiro, para enfrentar o Touro, reflete-se em duas dimensões: em si mesmo e no Touro. Em si mesmo porque deve conhecer, reconhecer e confiar em seus movimentos, suas tensões, seus gestos rápidos e precisos nos quais sua vida está em jogo; deve conhecer seus próprios pés, por assim dizer, para que permaneçam firmes no chão enquanto realiza os passes tauromáquicos; reflete-se no Touro porque deve conhecer o monstro contra o qual investe; deve se reconhecer no Monstro, prever seus movimentos, calcular suas investidas e driblar, no fim das contas, com habilidade e beleza, a morte emergente nos chifres.

É essa morte que Leiris busca: o jogo entre o homem e o touro; entre o corpo e o chifre (fatal) do touro. Agarrar a vida pelos chifres.

As mortes são distintas. Poder-se-ia dizer que há diversas espécies de morte, diversas formas de morrer diante de si mesmo e diante do Outro.

O toureiro, no caso, corre o risco da morte iminente, real, palpável: perfurado pelos chifres do Touro, ele é ferido fatalmente ou gravemente. O escritor coloca-se em contato com outra espécie de morte, em confronto com uma morte da ordem do imaginário, da metáfora, da representação. Escrever sobre si mesmo é ensaiar uma morte, é expor-se fatalmente diante de uma platéia ávida por carne e sangue reais.

Os chifres do Touro engendram também espécie de metáfora para o *real*, condensando o perigo externo, a ameaça efetiva ao sujeito (LEIRS, 1938). É através dos chifres, da investida dos chifres contra o corpo, que o autor insere a realidade, a violência do real, o seu próprio abismo na escrita; o chifre é a presença do autor, o sangue nas páginas, a estocada final.

Em *Espelho da Tauromaquia*, os chifres simbolizam também o membro masculino nos movimentos eróticos que Leiris estabelece entre a tauromaquia e as relações carnavais – a investida final dos chifres contra o corpo do toureiro. De certa forma, a presença do chifre na escrita dialoga com a presença do pênis – o que há de mais íntimo e sagrado no corpo do homem. É através desses movimentos que Leiris se presentifica – tanto no ensaio sobre tauromaquia quanto na autobiografia.

Se me pareceu, à primeira vista, que escrever o relato de minha vida sob o ângulo do erotismo (ângulo privilegiado, já que eu via então a sexualidade como a pedra angular do edifício da personalidade), se me pareceu que tal confissão sobre aquilo que o cristianismo chama as “obras da carne” era suficiente para fazer de mim, pelo ato que isso representa, uma espécie de toureiro, cumpre ainda examinar se a regra que me impus – regra da qual me contentei em afirmar que seu rigor me colocava em perigo – é de fato assimilável, pondo de lado a relação com o perigo, à que rege os movimentos do toureiro (LEIRIS, 1946, p. 22)

No ensaio sobre a tauromaquia Leiris investe a tourada com intenso olhar erótico, colocando o acontecimento ao lado dos movimentos sexuais, colocando em cena também – ou evidenciando – a violência no gesto sexual, nos

movimentos corporais; ao colocar lado a lado sexo e tauromaquia, Leiris coloca em andamento um jogo estranho e intenso sobre corpo, escrita, tauromaquia e animalidade, deixando de lado o romantismo das relações sexuais e eróticas, transformando o universo em algo reduzido e intenso entre os corpos. A redução se dá no momento em que as relações são condensadas na analogia entre escrita, erotismo, relação sexual e tauromaquia; mas como toda a redução – ou condensação – a intensidade aumenta, produzindo efeitos mais visíveis e radicais.

Michel Leiris se desliga do movimento Surrealista por questões, apontadas por ele, de “divergências de idéias misturadas a questões pessoais” (LEIRIS, 1946), mas permanece impregnado pelo movimento. É através dessa permanência, dessa impregnação, que Leiris continua sua pesquisa – ou sua investigação – acerca dos estados brutos dos sentimentos, dos acontecimentos que tangencia o abismo do sujeito; Leiris se debruça sobre esse abismo; arrisca-se dizer que Leiris desce ao abismo, ao Labirinto, à Arena, mergulha nessa morte não-real (Leiris escreve, diversas vezes, que o autor não corre risco de morte real como o Toureiro). Suas narrativas são reflexos desses abismos, tratam de temas que corroem a existência aos poucos; a intenção é a experiência – é ainda a intenção surrealista: valorizar a experiência, o delírio, atribuir valor interpretativo e poético aos sonhos, tomar essas imaterialidades como substância para a produção artística.

Escrever uma autobiografia é arriscar-se. É colocar em jogo as relações pessoais, é expor o que há de mais profundo e talvez abjeto sobre si mesmo – o chifre do Touro.

Pôr a descoberto certas obsessões de ordem sentimental ou sexual, confessar publicamente algumas das deficiências ou covardias que mais o envergonham, tal foi para o autor o meio – grosseiro, sem dúvida, mas que ele confia aos outros na esperança de ver-se corrigir – de introduzir nem que seja a sombra de um chifre de touro numa obra literária (LEIRIS, 1946, p. 16)

O chifre de Touro é então o perigo, a realidade.

Importante perceber que Leiris constrói *A idade viril* através da lógica da fotomontagem, que consiste no ato/gesto da apropriação de imagens, recorte, e

colar sobre outra superfície; Leiris recorta certas figuras do texto, das narrativas e as investe de significado próprio, pessoal e afetivo, criando assim sua auto-imagem através da apropriação de figuras de outras narrativas – bíblicas, mitológicas, recortes do passado etc. O resultado é uma narrativa-imagem que ultrapassa o realismo, a produção de uma obra literária que possui espécie de sangue sacrificial do autor na imagem, na fotomontagem.

Leiris produz uma espécie de Minotauro.

O momento mais importante – ou mais tenso – da Tourada é o passe no qual o Touro quase, por um triz, roça ou destrói o corpo do toureiro. É nesse momento que a autobiografia e o ensaio sobre o tema devem ser pensados. É nesse campo que Leiris atua, se misturando ao Touro numa espécie de dança terrível na qual não se distingue exatamente o homem do touro, a realidade da ficção, a verdade e o inventado ou elaborado. São traços visíveis, observa-se pedaços de um e de outro, aponta-se sem certeza que talvez a cabeça seja humana, mas não exatamente; o corpo é o lugar de agenciamento, onde o Touro e o Homem se misturam, em movimentos de afastamento e aproximação, mas na Literatura, na escrita de Leiris – principalmente em sua autobiografia (assim como o gesto profano e compulsivo que Bataille realiza em História do Olho, a ver) esses movimentos são marcados pela tangência, pela interseção dramática e fatal dos corpos – o chifre do Touro rasga a carne; realidade e ficção se misturam em imagens; o possível e o impossível acontecem através do texto.

5.2.

Catarse

Alguma saída, algum escape é necessário.

Catarse, do grego, aponta para uma espécie de purificação, de purgação; movimento através do qual o caos entra em perspectiva e se organiza, mesmo que por um instante, e todas as peças assumem lugar no jogo.

Domado, o ser humano têm restringidos seus impulsos mais primitivos e violentos. Domado, o homem renega e reprime seus impulsos, enjaula o monstro.

Um dos aspectos das Touradas, para Leiris, é a relação do espetáculo com esses impulsos; é uma forma de administrar o lado violento e cruel do homem dentro de um espaço de permissividade; na Arena o assassinato é permitido, a morte faz parte do jogo assim como a violência e a lógica do sacrifício. É um espetáculo de tangências. Melhor escrevendo: é um acontecimento da ordem das revelações.

Com efeito, certos lugares, certos acontecimentos, certos objetos, certas circunstâncias muito raros suscitam, quando sobrevém que se apresentem ou que nos envolvamos com eles, a sensação de que sua função na ordem geral das coisas consiste em nos pôr em contato com o que há de mais profundamente íntimo, de mais quotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto (LEIRIS, 1938, p. 11).

É essa a função, para Leiris, das Touradas: revelar; trazer à tona, expor – exposição no sentido de morte, do Toureiro em relação ao Touro, ao chifre que avança com fúria contra o corpo.

A Tauromaquia expõe, em muitos aspectos, o homem. Expõe porque o retira, com violência, do seu lugar comum, do seu posto de acomodação cotidiana no qual nada o surpreende, os acontecimentos banais e esperados não permitem

que o ser humano tangencie abismos internos, abra diálogo com a loucura, produza e perceba imagens além do que lhe é apresentado, digerido. A Tourada rompe essa barreira do visível e realoca o homem para um lugar mais profundo, mesmo que pelo tempo de duração do espetáculo. Ali o homem se transforma no espectador de um espetáculo tenso e desorganizador – assim como é a atividade passional. As corridas, principalmente as espanholas, estão voltadas para o gesto – a tentativa – de enganar a morte. No caso a morte em forma de Touro; o Touro investido de morte. É nesse lance de dados, nos instantes ínfimos e precisos, que o toureiro realiza seu passe e sai ileso da investida do Touro – ou não tem tanta sorte e é ferido fatalmente.

A ferida, ao mesmo tempo física (real) e narcísica (uma vez que destrói a imagem do toureiro, sua construção acerca de si mesmo para ser um bom matador) é sempre violenta e trágica, quando não fatal. A investida tauromáquica, tendo o chifre como arma, representa a morte, a investida da morte contra o corpo; o chifre é o elemento que confere realidade às touradas. A visão do chifre (que carrega em si o corpo do Touro, em uma inversão plástica: ao invés do corpo carregar os chifres) produz o risco real. É esse risco real que Leiris deseja em sua escrita autobiográfica/ficcional, a investida de uma realidade, de algum efeito de realidade que permita que a escrita deixe de ser algo puramente plástico, estético – floreios – e se transforme em algo real, visceral.

Se, no caso de Leiris, a aproximação é *autor-toureiro*, devido aos riscos e perigos aos quais os dois se submetem, a associação também se dá em outros níveis, por exemplo, quando Leiris escreve que o traje de luzes (as roupas do toureiro) “situa o toureiro num mundo apartado, como fazem as máscaras do ator trágico ou as vestes sacerdotais” (LEIRIS, 1938). O escritor também se encontra nesse “mundo apartado”, destacado do Real, suspenso: é um lugar onde as barreiras estão diluídas, erodidas e a percepção é mais profunda. O processo de escrever é tão intenso quanto o passe do toureiro; o que desloca o escritor, seu “traje de luzes”, não é uma vestimenta ou uma máscara e sim uma espécie de “objeto mágico” que confere ao escritor o *status* de escritor, a essência de ser escritor: o livro e a máquina de escrever (ou o papel e a caneta, o *laptop*). De um

jeito ou de outro, é sempre a presença de algum objeto investido de poder de deslocamento, de afastar o ser comum para outro mundo, conferir segundo status ao corpo, ao nome. O traje coloca o toureiro na Arena, num mundo a parte; a função de escrever – o gesto, o ato – provoca, através de uma analogia, um deslocamento: o escritor é deslocado para uma Arena de outro caráter, uma Arena na qual ele se investiga, toureiro e o touro ao mesmo tempo; lugar onde ficção e real se misturam sob um terrível sol.

Todo o gestual se dá na escrita, nas palavras, na construção: a precisão, os passos, o fincar dos pés; o escritor se enfrenta em uma Arena talvez tão perigosa quanto a das touradas: ele mesmo. Leiris escreve sobre o passe tauromáquico, que consiste no passe efetuado com a ajuda da capa – ou da *muleta*:

Para que o passe seja perfeito, é preciso, entre outras condições, que ele seja “fechado” (que o chifre se aproxime do homem a ponte de quase o roçar) e que o touro passe por inteiro (que toda sua massa, da cabeça ao rabo, passe à frente do homem antes que este retome a posição para receber nova carga) (LEIRIS, 1938, p. 32).

É nesse passe que o *toureiro-escritor* coloca sua vida em jogo, no truque voltado para enganar a morte. O que esse passe engendra, na concepção de Leiris, é algo mais profundo. O passe tauromáquico é o instante de tangência entre o homem e o animal, a precipitação da destruição do corpo; o Touro é o monstro que avança, o corpo que não segue as regras, desgovernado ou regido pela fúria. O toureiro funciona como uma espécie de mártir ou anjo que desce até a Arena para destruir o monstro. A platéia espera a vitória do bem – do toureiro – mas antecipa os movimentos do Touro, as investidas violentas contra o corpo do homem que simboliza a raça humana. Há uma espécie de “maniqueísmo” na lógica das touradas, há algo da ordem da divisão entre o bem e o mal, como aponta Leiris:

De modo que, conforme o lado donde se encare a coisa, o matador fará figura de anjo seduzido (levado por orgulho, por imprudência a se expor ao mal e que ousa brincar com ele como uma criança com o fogo) ou de sobrevivente miraculoso (o audacioso que fez recair sobre o infortúnio, para então, por sorte ou por obra de um ínfimo desvio de seu corpo, soube esquivar-se a ele) (LEIRIS, 1938, p. 34).

A monstrosidade em andamento nas touradas se desloca, na verdade, em várias direções: tudo é monstruoso e violento, todos os gestos são da ordem do cálculo, do movimento ínfimo, do “por um triz”. O escape, a salvação se dá no desvio ínfimo do corpo, um movimento que é quase imperceptível, torção do corpo, como escreve Leiris. É um embate cruel entre dois corpos monstruosos: o Touro, o animal, a besta furiosa, e o corpo humano, reduzido a passes contidos que encerram a vida ou a morte.

No passe tauromáquico acontece também a tangência – ou a quase tangência – entre homem e animal, o instante efêmero no qual os dois corpos comungam, se tangem, quase formando um outro corpo. É esse o instante mais tenso, no qual o corpo do homem está absolutamente exposto ao Touro – o jogo é evitar, no auge do passe, essa tangência.

No que concerne ao próprio mecanismo do passe, constata-se que o que lhe dá sabor é aquele descompasso mínimo graças ao qual a tangência completa – que seria necessariamente catastrófica – é evitada: tudo concorre para dar a impressão dessa tangência, mas tudo permanece, no final das contas, ligeiramente aquém (LEIRIS, 1938, p. 34).

Quando essa tangência ocorre, experimenta-se um desvio, inversão de ordem no acontecimento. A tauromaquia é, em suma, a separação constante entre o corpo do homem e o corpo do animal num embate eterno no qual, na maioria das vezes, o Touro é derrotado e sacrificado – é necessário e exigido o sangue, que é também o gozo, a morte. É nesse passe que dá, de forma radical, uma das experiências de produção de alteridade: o homem evitando a tangência, evitando a morte, o monstro, sai sobrevivente, o mal expurgado e derrotado – por hora.

Há também dois movimentos aqui que devem ser notados: o primeiro é a falha do passe, ou seja, quando a tangência *catastrófica* acontece. Nesse caso a morte do *toureiro* é quase certa – ou um ferimento grave, que deixará cicatriz ou alguma espécie de marca de vítima no corpo; a fatalidade da falha, do erro, do

descuido, é imperdoável – o *tourreiro* perde a dignidade, não considerado apto, perde seu direito de entrar na Arena: ele deixa de ser um herói.

Leiris estabelece também uma comparação do *tourreiro* com Ícaro, personagem intimamente ligado ao mito do Minotauro – muito mais ao Labirinto do que ao monstro em si. A aproximação se dá no lugar de que, pare vencer a força devastadora do monstro (seja um Touro ou uma “casa monstruosa”) é necessário a astúcia, o truque que engana a morte. O desfecho de Ícaro é, no entanto, trágico devido a prepotência, deslumbre e arrogância; a *Tauromaquia* possui algo de trágico, mas espera-se sempre um outro desfecho, mas que nunca será não trágico – Leiris escreve que a *Tourada* é regida pelo signo do trágico.

O outro movimento, também relacionado com o Minotauro, é esse instante no qual a tangência é evitada por um desvio ínfimo do corpo. Pode-se pensar que Pasífae não realiza a torção, muito pelo contrário, através de um truque, de um passe talvez tauromáquico para enganar o monstro, ela cancela os desvios e os afastamentos, entregando-se. O resultado é trágico, mesmo assim: o Minotauro. Sob muitos aspectos esse passe cancelado, a falha do passe, produz um monstro que torna-se o pior dos Touros, o mais cruel e furioso; Teseu faz a vez de *tourreiro* ao entrar no Labirinto-Arena e, através de uma excepcional e derradeira *corrida*, derrota o pior do monstro, o desgosto de Creta.

Espelho da Tauromaquia e *A idade viril* são construídos dentro desse movimento, nessa Arena. Se *Espelho da Tauromaquia* é um ensaio acerca do que Leiris considera as *touradas*, *A idade viril* é uma espécie de autobiografia ficcionalizada, fotomontagem na qual Leiris aplica fragmentos de suas experiências íntimas e afetivas, produzindo uma imagem que o retrata através de um filtro subjetivo, interno – filtro que permite apenas as passagens mais caras ao autor, as mais verdadeiras e pessoais.

Ao considerar meu empreendimento à maneira de uma fotomontagem e ao escolher como expressão um tom o mais objetivo possível, ao tentar concentrar minha vida num único bloco sólido (objeto que eu poderia tocar como para assegurar-me contra a morte, ainda que, paradoxalmente, pretendesse arriscar tudo), mesmo

abrindo minha porta aos sonhos (elemento psicologicamente justificado mas colorido de romantismo, assim como os jogos de capa do toureiro, úteis tecnicamente, são também revoadas líricas), eu me impunha, em suma, uma regra tão severa como se eu quisesse ter feito uma obra clássica (LEIRIS, 2003, p. 23).

A regra, é claro, é abordar as experiências da forma mais verdadeira possível.

Uma Tourada é um acontecimento linear, cronológico, marcado por pequenos acontecimentos internos: primeiro o cavalo e o touro, em seguida o toureiro e o touro, a dança da morte entre homem e animal, e por fim o sacrifício; é um acontecimento ritualístico, compassado; a autobiografia de Leiris tem a intenção de construir uma imagem do autor, mas não uma imagem que corresponde ao autor real, não uma fotografia “realista” de Michel Leiris e sim, como ele mesmo escreve, uma espécie de fotomontagem, diversos elementos colados num quadro produzindo uma imagem que aponta em várias direções.

A linearidade das Touradas é estranha, assim como o acontecimento em si, uma vez que deslocado da realidade cotidiana: entrar na Arena significa suspender o mundo como conhecemos e submergir em um espaço estranho no qual os rituais de sacrifício ainda guardam certa lógica e se desenrolam diante de um olhar muitas vezes horrorizado da platéia; a Arena – o círculo – é um espaço onde as regras estão suspensas e o homem coloca o seu em risco – inversão do estado atual do corpo, que é a proteção através de diversos artifícios. É claro que o objetivo, nas Touradas, é que o corpo saia ileso – o toureiro apenas corre o risco, a ameaça real – mas nem sempre é o que acontece: de vez em quando a sorte muda e o corpo é dilacerado, destruído e a lógica do sacrifício se inverte. Se antes o Touro era o Monstro e o toureiro o herói, nesse caso o Touro permanece com o papel de Monstro e o toureiro desempenha a função de vítima; o deslocamento de papéis nas Touradas acontece com frequência e depende sempre de como o jogo acontece.

A imagem que Leiris produz de si mesmo em *A idade viril* é uma imagem não linear, mas absolutamente real.

5.3.

Bataille

História do Olho, publicado originalmente em 1928, é um poema em forma de romance, segundo Leiris (2003); relato autobiográfico exagerado, que Bataille escreve sem se ater a regras específicas ou estruturas formais; é um livro intenso, verdadeiro no sentido de afirmação, narrativa em primeira pessoa através da qual Georges Bataille administra suas perversões, traumas e imagens monstruosas e violentas da infância e adolescência, expondo-se nas páginas, expurgando o que há de mais profundo e íntimo na sua vida.

A primeira edição é publicada em 1928, mas não é definitiva; Bataille revisa e reescreve alguns capítulos, mostra para alguns amigos íntimos, descobre, dentro da sua própria narrativa, associações que não enxergara antes, durante o processo.

Todos os acontecimentos em *História do Olho* se dão de maneira “surreal”, descolados da realidade imediata. De acordo com Eliane Robert (2003), que assina o prefácio da edição brasileira de 2003, os acontecimentos e personagens do livro de Bataille funcionam em uma lógica semelhante à lógica do conto de fadas: em um mundo fabuloso, com regras e leis diferentes das nossas, um universo fechado em si mesmo que se consome, se deteriora e atinge um ápice violento e dramático, do qual as personagens não têm escapatória.

A importância desse romance se dá em duas ou três dimensões, a primeira sendo o caráter autobiográfico da escrita de Bataille e sua forma singular de reorganizar o mundo através da Literatura, inserindo em sua escrita o elemento que Michel Leiris chama de “chifre de touro”, ou seja, o peso do real, a marca indelével da realidade das experiências. Essa marca – cicatriz – é tão forte, tão intensa que Bataille não assina o livro e o publica através de um pseudônimo que faz as vezes de máscara ou “traje de luzes” do toureiro, ou seja, é através de um

nome falso que Bataille primeiramente se coloca como escritor, se coloca na Arena.

A realidade é tão intensa, tão cruel – o nível das cenas e a narrativa é de uma violência tão intensa que Bataille prefere não colocar seu próprio nome em risco, para evitar a associação.

“Escrevo para apagar meu nome”, Georges Bataille sobre *História do Olho*.

O sintomático dessa declaração reside no fato de que Bataille escreve *História do Olho* como uma forma tratamento de traumas, algo da ordem de investigar a fundo as imagens que o perturbam, trazendo à tona, elaborando essas imagens, para que seja possível uma espécie de “cura”. Em *História do Olho* tudo é monstruoso, perversão, inversão de sentidos, de regras – é um relato no qual Bataille elabora seu passado traumático e escreve para apagar esse passado, libertar-se da imagem do pai sífilítico e cego, da mãe com tendências depressivas e acessos de loucura, e das imagens traumáticas associadas ao sexo e ao erotismo através da situação do pai.

O que acontece, na verdade, é a inserção cirúrgica de traços de personalidade na escrita, no texto, na elaboração do trauma através da Literatura. Todas as imagens possuem fundos psicológicos, as cenas estão ali por motivos próprios, motivos de cura, cenas retiradas de delírios ou fantasmagorias de uma infância povoada por monstros; ou seja, a escrita de Bataille, em *História do Olho*, responde ao desejo de Leiris de produzir algo que não seja meramente plástico, estético e sim visceral, que tenha sido extraído do âmago do autor – uma obra literária que engendre a experiência através do texto, um gesto. É nesse processo que Bataille se coloca visceralmente em sua escrita autobiográfica.

Bataille não chega a ver *História do Olho* publicado com seu nome. A ausência do nome real confere ao texto aura fantasmática: sem nome, não há corpo correspondente; na verdade produz-se um corpo sem nome, um corpo

informe sobre o qual não se cola identidade real. A incerteza quanto ao autor como estratégia corresponde ao desejo do próprio Bataille de apagar seu nome através da escrita – tema que moveu o pensamento de diversos pensadores como Foucault, Barthes e Eco acerca da presença e da ausência do nome próprio, do autor e como isso se reflete na percepção e recepção do texto para o leitor.

A escrita voltada para a diluição, para o apagamento da identidade que marca as páginas de *História do Olho*; uma escrita de delírio, cenas irrealis, conexões impossível a partir da matéria dos sonhos e pesadelos mais hediondos.

De certa forma Bataille também produz um Minotauro a partir do seu próprio corpo e das suas experiências, variando, se deslocando entre real e ficção, entre os pólos que marcam iluminadamente o possível e o impossível.

De acordo com Karl Erik:

No pensamento de George Bataille, as imagens visíveis e invisíveis, as metamorfoses do olhar e do papel do visível na experiência vão entretendo, através do labirinto de sua obra, o fio de Ariadne que estende sobre ela uma inquietante coerência interna. O interesse pela dimensão do visível e suas fronteiras aparece nesse pensamento sempre vinculado a questões fundamentais: o heterogêneo, o erotismo e a experiência interior (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 79).

História do Olho se desloca, então, entre as experiências do visível e do invisível, entre o real e o ficcional, mesclando a vivência real de Bataille às imagens que ele produz para elaborar e expurgar seus traumas.

A primeira pessoa é um recurso que coloca, automaticamente, em dúvida a presença da ficção e da realidade dentro do romance uma vez que indica, de acordo com Phillippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico*, o nome na capa, ou seja, a conexão do texto com o nome do autor é quase automática; o interessante, nesse caso, é que o nome na capa não é o nome de Bataille e sim um artifício, espécie de “piada” criada pelo autor, máscara para poder escrever sobre seus traumas mais inenarráveis e inauditos – malditos. Malditos porque o falar, o contar, o escrever dessas cenas e traumas, das perversões, produzem narrativas chocantes e violentas das quais Bataille teme, de alguma forma, a associação ao

seu próprio nome. Sendo assim ele constrói para si outro corpo – o nome implica em um corpo? Nesse caso, Lord Auch é uma espécie de presença incorpórea dentro da obra, espécie de fantasma, assim como os traumas fantasmáticos de Bataille.

O livro é assinado por *Lord Auch*, que, segundo o próprio Bataille, é uma construção que significaria “deus se aliviando”, expurgando de dentro do corpo toda a escatologia, todo o *resto*, o informe, o doente – é esse movimento que Bataille faz em *História do Olho*.

O Erotismo, espécie de tratado antropológico de Bataille, pode ser pensado como um livro sobre *História do Olho*, uma espécie de manual de instruções. O livro não é escrito para esse fim, claro, mas trata de questões que são embrionariamente abordadas em *História do Olho*; *O Erotismo* aborda esses temas através de um olhar filosófico, antropológico.

O Erotismo é composto de ensaios e pesquisas acerca do tema, da religião, profanação, tabu, sexo, violência, animalidade, impulsos, repressão, sacrifício – imagens que intrigaram Bataille durante sua vida. A importância de *O Erotismo* está mais nas possibilidades de estabelecer uma aproximação entre literatura e gesto sacrificial do que no aspecto antropológico do texto. Para Bataille, o gesto de escrever é equivalente ou análogo ao ato sacrificial; é um ritual de entrega do corpo e das experiências, sangrar para que o relato possa existir, experimentar no próprio corpo as experiências narradas – mesmo com a distância segura entre o imaginário e a realidade. Essa distância mantém o leitor e o escritor em lugares seguros, mas a experiência de morte está presente em algum nível.

É nesse aspecto que se articula uma aproximação mais intensa entre os gestos de Leiris e Bataille – a inserção do “chifre de touro” numa obra literária. Para Bataille, escrever é um ato sacrificial, que engendra um movimento na direção da morte, da destruição – e, talvez, na direção também da salvação, afinal, o sacrifício é sempre para restaurar uma ordem ou impedir uma catástrofe.

Leiris e Bataille realizam, através de um pêndulo de escritas, movimentos na direção da escrita violenta sobre si mesmo; uma literatura devastadora que surge

das profundidades do sujeito; os lugares pouco visitados – o centro do Labirinto, no qual encontra-se a imagem ou figura do Minotauro; talvez a pintada por Magritte: a imagem que decompõe o corpo em fragmentos, que desestabiliza as barreiras entre real e ficção, estabelecendo novos agenciamentos entre a vida íntima, real, e a produção de sentidos através da Literatura, da escrita – mas para tal sentido – para tais sentidos serem possíveis, só através do sacrifício ou pelo menos do gesto sacrificial.

5.4.

Gesto Sacrificial

Michel Leiris e Georges Bataille tratam a Literatura, o gesto de escrever, como um empreendimento extremamente intenso e violento, um jogo perigoso travado entre o autor, o imaginário, o leitor, o corpo, as palavras e a vida. É um jogo de vida ou morte – uma Arena na qual o que está em risco é a vida e a morte do autor.

A Arena pode muito bem ser o Labirinto ou a Arena das Touradas, de um jeito ou de outro, nos dois espaços, há vidas em jogo – vidas reais e fictícias;

De acordo com Bataille, o sacrifício engendra a produção de uma alteridade em relação a uma força superior, ao mesmo tempo que é um gesto de tangência – através do sangue entra-se em contato com divindade, a potência, incorpora-se algum fragmento do ser superior ou (sobre)natural no corpo; realizar, de alguma forma, uma comunhão com o estranho, com o que proporciona força – com o símbolo de força e potência que o Touro, desde as remotas cavernas de Lascaux, corporifica através de pinturas em cavernas e cultos voltados ao Touro, mas nada disso importa realmente aqui. Estamos falando sobre a inserção de algum nível de risco e verdade na Literatura, algum sangue que produz uma estranha comunhão entre o corpo do autor, o livro (o papel) e o corpo/imaginário do leitor; alguma química deve acontecer; a escrita não é apenas um exercício para o autor lidar

com seus traumas, compulsões e obsessões: existe uma troca muito especial, quase física, entre leitor e autor; na verdade, é uma estranha troca de experiências, na verdade esse parágrafo esta uma merda, muito ruim mesmo. Essa troca de experiência se estabelece, na verdade, em dois pólos: o autor se entrega no texto, mas não totalmente, ele fornece pistas, por assim dizer, pedaços de experiências afetivas, íntimas, traumáticas, e o leitor absorve e realoca essas experiências através das suas próprias, produzindo um terceiro lugar, terceiro foco de produção de subjetividades.

Antes de escrever *História do Olho*, pode-se dizer ou pensar que George Bataille estava perdido em um Labirinto pessoal de referências fantasmáticas da infância e adolescência traumática; sua única saída, a única forma possível de lidar com os traumas e agenciar no mesmo corpo o filósofo e o escritor que pareciam viver, até então, em constante luta. Sob essa lógica, a escrita é o fio de Ariadne que o guia para fora; Junito Brandão escreve que uma das interpretações do mito é exatamente a questão do nascimento: Teseu é o feto, o fio é o cordão umbilical, etc. Mas acredito que a lógica ou a imagem que esse mito toma forma, em Bataille, é mais passível identificar Bataille com o Minotauro do que com Teseu, uma vez mais Teseu é o herói sem personalidade, sem criatividade, que não enxerga nem aceita os monstros e o Minotauro é o próprio monstro, figura dupla do Labirinto.

A figura do Touro, em Bataille, emerge mais como um signo e tema da ordem da força e potência do Erótico, imagem de destruição e renovação; o Touro é também um signo solar, animal sempre associado ao sol – as Touradas e o descer do sol criam um jogo de luz e sombras dramático. Em *História do Olho*, o Touro adquire função de destruição, simbólica e sintomática, associada aos fatos reais da vida de Bataille. O animal que Bataille elege como espécie de símbolo afetivo e recorrente ser um animal solar – um monstro solar – se relaciona com o outro signo obsessivo dos escritos do autor, o sol, que possui poderes destruidores da ordem do visível e invisível: o ser que é capaz de olhar diretamente para o sol é, de certa forma, destruído, investido de impulsos de automutilação, pensamentos da ordem do delírio, entre outros; o Touro surge como uma espécie de monstro

que engendra esses “poderes” solares, animal que traz em si a capacidade da destruição e da loucura.

A intensidade das Touradas está na violência e na maneira como administra a vida e a morte.

Em *História do Olho*, através da loucura de Marcela – loucura que se assemelha a um vírus que o narrador e Simone possuem, mas os dois lidam ou administram (convivem e são consumidos sem se destruírem) esse vírus, enquanto Marcela enlouquece. Através da loucura, as coisas, os fatos, as pessoas, os acontecimentos se confundem, de distorcem, e imagens mentais ganham espessuras reais; Marcela confunde, por exemplo, o narrado com um cardeal e com o carrasco da guilhotina; três figuras sobrepostas e no final Marcela não consegue mais distinguir o que é real e o que ficção/loucura/invenção, criação.

Em *Bataille* – assim como em *Leiris* – podemos pensar em uma função-Touro, figura recorrente nas obras que desempenha um papel de devastação e transformação.

5.5.

Os testículos do Touro

Bataille alude para a questão da castração, dos olhos castrados, de uma espécie de cegueira e percepção do universo que não está investida de um olhar real, mais profundo, devasso.

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu

estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de que sejam insossos (BATAILLE, 2003, p. 58).

Para o narrador e para Simone o universo funciona de outra maneira; eles enxergam o mundo através de olhos não castrados, ou seja, através de olhos que enxergam demais ou, na verdade, só enxergam através de uma lógica/ótica obsessiva e compulsiva; nem Simone nem o narrador possuem limites; como o Touro, o monstro negro que avança irracionalmente contra o *toureiro*.

Em seguida, Simone realiza o gesto – ato – de inserir um testículo do Touro morto – um monstro negro – na vagina enquanto, na Arena, um toureiro é morto por outro Touro e tem um dos olhos arrancados. A aproximação das referências acontece, no entanto, em um capítulo mais a frente no qual Simone...

O corpo humano irrompe como superfície para novas experimentações e agenciamentos, rompendo com a visibilidade e experiências anteriores, como se um novo uso do corpo fosse possível ou anunciado pelos personagens; o tédio que domina Simone após a morte de Marcela – e que, aos poucos, parece contaminar também o narrador – se dá devido a ausência de um corpo que transita entre a loucura (os novos usos do corpo) e a razão. Marcela engendra um movimento duplo, ambíguo: é a personagem que está entre, por isso a loucura e a morte; o narrador e Simone se encontram além desse lugar. A loucura não é questionável nos dois, uma vez que seu lugar é definido: não possuem os olhos castrados, enxergam a devassidão e a não honestidade do universo; Marcela, no entanto, transita entre o mundo de Simone e o mundo real; é quase um jogo, uma luta que os dois travam para ganhar o corpo de Marcela – uma luta que perdem para a morte. Mas mesmo na morte, na perda, Simone e o narrador são arrebatados por movimentos eróticos e violentos, transgredindo certos dogmas principalmente religiosos de respeito ao cadáver; são os olhos mortos de Marcela que investem nos dois um desejo incontrolável e violento.

De acordo com Karl Erik, no livro *Além do visível*, são movimentos metonímicos, objetos metonímicos reorganizados na lógica da narrativa, a transgressão da palavra e do discurso através da transgressão do corpo e da Lei.

Essa transgressão violenta atinge dois ápices em *História do Olho*: o primeiro momento, na Tourada em Madrid; o segundo, com o olho do padre morto; os dois movimentos funcionam como formas de reorganização da percepção e da visão; espécie de crítica ao olhar condicionado e desmotivado. Simone é invadida por um tédio que só consegue anular diante de extrema violência erótica, desorganizando seu corpo em função de outra organização, algo que permita atravessamentos mais intensos e novas formas de presença.

Bataille não propõe nem convida o leitor a realizar esses gestos; o que está em jogo, além de certa saúde mental do escritor, é outro jogo de significações e desestabilizar lugares cristalizados, seguros. Bataille reorganiza sua própria história e experiência através de si mesmo (o narrador em primeira pessoa) e Simone, uma mulher que é atravessada por todas as forças ao mesmo tempo; é Simone quem inicia *História do Olho*, na verdade; é ela quem coloca em movimento toda a substância que pulsa no interior das personagens.

É importante notar a transitoriedade das personagens uma vez que correspondem, de certa forma, a figuras mitológicas que já engendram certos movimentos em suas ações talvez através de outras narrativas. Por exemplo, Pasífae e Simone derivam de uma mesma matriz: uma intensidade erótica incontrolável e desejo violento de entrega e destruição da ordem, da razão. As duas mulheres, cada uma de sua forma, entregam-se aos desejos e aos prazeres proibidos, regulados; as duas destroem certas organizações sociais. Pasífae, no mito, realiza movimento semelhante ao de Simone, no sentido de impulsos e atravessamentos: as duas mulheres são investidas de intensidades eróticas violentas e devastadoras, anulando qualquer espécie de obstáculo entre corpo e objeto de desejo, reorganizando o corpo para dar vazão ao delírio. Os dois movimentos são também da ordem da irrealidade e da impossibilidade; só realizáveis através da palavra transgressora, da fala que permite a tangência dos corpos e a ocupação de corpos estranhos no mesmo lugar; Simone e Pasífae inserem em si o Touro, simbolicamente, gerando uma estrutura dupla de absorção de identidades.

Acontece em Bataille, assim como nos outros escritores e livros analisados, uma substituição radical da cabeça. Enquanto em Borges e Cortázar a substituição

acontece *realmente*, em Bataille e Leiris se dá em um nível simbólico. A cabeça racional é substituída por uma cabeça da ordem da loucura e do delírio, uma cabeça que não responde às Leis e barreiras do corpo social, ou seja, uma cabeça estranha ao corpo; nesse aspecto, a substituição da cabeça se dá também em relação ao uso das máscaras (orgânicas) que funcionam como uma forma de liberação do sujeito: a máscara invoca a morte, o desaparecimento da identidade conhecida, a diluição do sujeito. A substituição, então, por uma cabeça de Touro que investe, que possui um risco – em Bataille o gesto de escrever também é um risco, principalmente em *História*, onde o risco surge em diversos sentidos; o risco do próprio escritor, os riscos que as personagens correm e se colocam ao realizarem seus desejos.

O risco, no caso do corpo, envolve certa perda de identidade, transformando o corpo numa espécie de massa informe – termo que Bataille utiliza no Surrealismo, para pensar novos processos de subjetivação a partir do corpo e novas experiências de sentido. Para realizar essas novas experiências e deslocar, romper com a linguagem, que constitui uma forma de prisão, de direcionamento do olhar e do imaginário, Bataille é radical com as imagens que produz, buscando na violência erótica e sexual a substância para transgredir o imaginário. A produção de imagens perturbadoras através da narrativa violenta soma ao objetivo de produzir novos saberes, nova forma de perceber o mundo, de localizar o *olho* – reverter a castração.

Eliane Robert aponta certa semelhança de *História do Olho* com o mundo dos contos de fadas. Essa semelhança estranha, em se tratando de uma prosa de violência intensa, é anotada porque as personagens, em geral, transitam em mundo onírico, no qual as barreiras e fronteiras entre o impossível e possível estão desmanchadas, desfeitas para que o corpo possa realizar plenamente as funções do delírio. Dentro do universo de *História do Olho*, tudo parece possível, realizável, amparado por uma idéia de realidade, de realismo, da qual o autor se distancia apenas alguns milímetros, como se pairasse no ar acima da *nossa* realidade e narrasse suas obsessões e compulsões.

No fundo, os dois – Simone e o narrador – são construções monstruosas, uma vez que o monstruoso funciona dentro da lógica da ausência e presença,

excesso e falta, etc. O monstruoso, no caso, é da ordem do corpo mas não no sentido de aparência física distorcida: o corpo realiza, assim como em *Sabe*, funções monstruosas; o imaginário do casal de amigos também é monstruoso, abundante em idéias violentas e terríveis ao mesmo tempo movido por um desejo e fúria incontroláveis, como na cena em que brutalizam um padre.

O personagem do velho inglês rico surge como uma figura de ajudante que retroalimenta os desejos de Simone.

Sobre a questão da catarse e da função catártica das touradas, é no momento final – no passe tauromáquico de Leiris – que os delírios e as aproximações comentadas por Barthes entre ovo/testículo/olho tomam espessura; no final de uma Tourada, enquanto o *tourero* é morto, Simone senta-se sobre um testículo branco de um touro morto; é através da função catártica, da destruição engendrada nas touradas, na desorganização e suspensão da ordem, que Simone experimenta um gozo convulsivo e a relação entre tauromaquia, morte e erotismo é concluída.

Em *História do Olho*, Bataille realiza, ao adotar a narrativa em primeira pessoa, um movimento duplo entre real e ficção – movimento que ele sublinha no capítulo “Reminiscências”.

Esse ponto é significativo e comum aos autores abordados nesse trabalho. Todos, de um jeito ou de outro, através de mecanismos de subjetivação próprios inserem em narrativas ficcionais experiências íntimas, afetivas – pontos de tangência entre a vida real e a ficção, lugares marcantes na trajetória individual dos autores que produziram certa espécie de trauma e se tornam, na Literatura, lugares obsessivos, recorrentes como as imagens de sonhos. Traços que sempre retornam.

O que se passa entre esse movimento pendular de real e ficção é o duplicar da escrita nas duas direções: mundo mesclado e reorganizado para que as imagens possam fazer sentido, produzir novos sentidos.

Sobre esses movimentos, Barthes escreve, no texto sobre *História do Olho*, uma possível oposição entre romance e poema, partindo do princípio que o romance é o que é possível de acontecer, lugar no qual o imaginário é tímido e ainda estabelece fortes laços com o real; o poema é o improvável, lugar no qual os laços com o real encontram-se frouxos, distantes, quase em forma de eco (reflexos distorcidos). Sem a pretensão de buscar uma definição para o texto de Bataille, é interessante notar aqui o lugar intensamente duplo no qual a escrita de Bataille – especial *História do Olho* – ocupa, sendo um texto que elabora, de forma bastante realista, o improvável.

Em Leiris o movimento de aproximação e afastamento é em relação ao Homem, Animal e Bestialidade, as tangências dos pontos mais obscuros e profundos que formam, no aspecto mais íntimo, o ser humano; em Bataille esses movimentos se deslocam em outros agenciamentos, não tão distantes de Leiris. *História do Olho* trata de movimentos de afastamento e aproximação entre realidade e ficção, também abordando os aspectos mais profundos do homem em outra dimensão mais violenta: a perversão, devassidão, os desejos e delírios que misturam sexo e morte; é outra categoria de bestialidade e animalidade.

A cena final do romance corresponde, em certo nível e dimensão, aos rituais de sacrifício. O Touro é um animal solar, um monstro solar, como escreve Leiris – o sol constitui outra obsessão para Bataille – e nessa cena, simultaneamente, Simone insere no seu lugar mais íntimo os testículos de um Touro morto – o lugar suposto de guardar a força e potência do homem, do animal; na Arena, um Touro – outro monstro negro solar – mata o toureiro e arranca seu olho direito. Simone funciona como uma espécie de ligação entre os mundos, entre o deus Touro, animal solar, ela escolhe o lugar ao sol; a inversão na lógica da Tourada, nessa cena, realiza também uma operação de transgressão e inversão: é a morte do toureiro e não do Touro que acrescenta a tensão pesada da cena; é através do movimento de Simone que o Touro inverte o jogo e mata o toureiro.

É na cena apoteótica e alegórica do assassinato do jovem padre de Sevilha que os heróis – Simone e o narrador – se satisfazem por completo, é nessa cena que chegam ao derradeiro objeto de compulsão do início da narrativa: o olho. Para o narrador, o olho de Marcela. É na violência do assassinato e da enucleação que os dois atingem o máximo de seus delírios.

Levantando-me, afastei as coxas de Simone: ela jazia no chão, de lado; encontrei-me então diante daquilo que – imagino – eu sempre esperara: assim como a guilhotina espera a cabeça que vai decepar. Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi, na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina (BATAILLE, 1999, p. 81).

Após essa passagem as aventuras de Simone e o narrador terminam sem muito, entrando em curva descendente; o livro termina em um capítulo chamado Reminiscências, no qual o autor ficcionaliza, mais uma vez, sua vida real. No prefácio à *História do Olho*, Bataille escreve sobre sua verdadeira vida, de onde derivam as metáforas empregadas em *História do Olho*.

Assim como as parcas gregas, decrepitas velhas cegas que dividem um só olho e administram o fio da vida de cada ser, *História do Olho* trata, de acordo com Barthes, de um objeto especial – o Olho e suas metáforas; sua detentora ou protetora, Simone; é através do corpo de Simone que o Olho existe, enxerga e exerce sua função sensual e erótica; é através do corpo de Simone que os outros objetos, tocados por ela, adquirem status de olho; antes de cena da Tourada em Madrid, a conexão entre ovos, olhos e testículos permanece sutil e não falada; após o acontecimento duplo – a inserção dos testículos e a extirpação do olho de Granero – a conexão é proferida pelo narrador e se torna algo concreto, sólido.

5.6.

Experiência de ficção no limiar da verdade

Da mesma forma que Leiris coloca lado a lado a figura do *toureiro* e Ícaro, Bataille realiza uma operação semelhante em *História do Olho*.

Ícaro é personagem tardio do mito do Minotauro; tardio porque surge posteriormente ao Minotauro, mas ainda está diretamente ligado ao monstro e ao labirinto: morre tentando fugir do Labirinto construído por seu pai.

De acordo com Karl Erik, Bataille distingue na imagem do Minotauro uma expressão da busca humana pela redescoberta do aspecto “animal” no labirinto da sensualidade corporal (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 87).

Dentro do seu próprio Labirinto, o Minotauro é detentor de outro saber, outras aplicações do corpo, como escreve Borges em seu conto, outras formas especiais de lidar com o espaço infinito e confinado e com seu corpo monstruoso e sem referência. A figura do Minotauro pode ser pensada a partir da figura, simultaneamente real e fictícia, do pai sifilítico de Bataille. O pai, cego por causa da doença, administra, para Bataille, um outro saber, um mundo próprio que só pode ser visitado por ele, um mundo interno, particular, que engendra questões da dicotomia visível e invisível; o olhar do pai é voltado, irremediavelmente para o interior, assim como o Minotauro vive no interior do Labirinto, sozinho e confinado a sua própria companhia.

Bataille escreve que seu pai é uma espécie de besta furiosa, enlouquecido pela doença, emite gritos guturais, animais. A descrição do pai, no prefácio à *História do Olho*, é monstruosa:

O que mais me deprime: ter visto, um grande número de vezes, meu pai cagar. Ele descia de sua cama de cego e paraplético (meu pai reunia, em um só homem, o cego e o paraplético). Era penoso para ele descer da cama (eu o ajudava), sentar-se sobre um vaso, de pijamas, vestindo quase sempre um gorro de algodão (ele tinha uma

barba grisalha rala, malfeita, um grande nariz de águia e imensos olhos cavados, fixados inteiramente no vazio). Às vezes as “dores fulgurantes” o levavam a gritar como fera, fulminando a perna dobrada que, em vão, ele apertava entre os braços (BATAILLE, 1928, p. 93).

É nessa imagem do pai monstruoso, cego e perdido em um Labirinto interno de referências que não encontram reflexo real - apenas no mundo interior ao qual apenas o pai tem acesso - que ressurge a figura do Minotauro, monstro que, para Bataille, possui outro saber além da nossa experiência catalogada; saber que está em relações com outras funções do corpo, funções escatológicas, violentas, eróticas – mas não um erotismo romântico e sim intenso e violento; o corpo que administra a monstruosidade, perde a cabeça – o lugar da razão, e em seu lugar surge a cabeça do Touro, monstro solar cego – é como Picasso o pinta, cego, fora do Labirinto; em Bataille e Picasso o Labirinto se desloca, realizando mais um movimento dicotômico: deixa de ser uma estrutura exterior, física, sólida, para se tornar uma metáfora, uma estrutura interior, visitada apenas por aqueles que possuem a “sorte” da cegueira e a possibilidade de produzir e experimentar um mundo íntimo de afetividades deslocadas do real e realocadas radicalmente na experiência do corpo. Para Bataille, o Minotauro funciona como mais um figura de agenciamento entre visível e invisível.

História do Olho é um romance – ou poema – que se passa em um Labirinto muito específico – mágico, talvez, como todos os labirintos deveriam ser – de lugares estranhos, assombrados, florestas densas, tempestades horríveis e um sol, em Sevilha – na Espanha em geral – que produz calor e luminosidades de intensa violência que desorganiza as personagens; Simone, na cena da Tourada, realiza seus gestos contaminada por esse sol intenso de luminosidade liquefeita.

Com o passar do tempo, a radiação solar nos absorveu numa irrealdade paralela ao nosso mal-estar, ao nosso desejo impotente de explodir, de estar nus. Com o rosto contorcido sob o efeito do sol, da sede e da exasperação dos sentidos, partilhávamos entre nós aquela deliquescência morosa na qual os elementos se desagregam (BATAILLE, 1928, p. 68).

É sob esse mesmo sol que o Minotauro existe e que as Touradas acontecem – um sol que desagrega; os corpos, então, devem encontrar outras formas de organização; é que o Simone faz com os testículos do Touro, em um ato de pura loucura e delírio que remete ao desejo incontrolável de Pasífae.

Assim, o Minotauro e o pai; Pasífae e Simone constroem uma espécie de ponte rudimentar entre *História do Olho* e o mito do Minotauro, produzindo uma nova forma de presença dentro da Literatura de Bataille, ampliando as metáforas presentes e realizando um movimento que é encontrando também em Borges, o Labirinto interno que só pode ser visitado com propriedade através da anulação do mundo perceptível e exterior; um Labirinto tátil, sensorial, no qual as Leis e a organização do nosso olhar – a ditadura do nosso olhar acostumado não se aplica; a cegueira é uma forma de transgredir o olhar; talvez seja isso que Picasso aponte com seu Minotauro cego: não há necessidade da construção de um Labirinto se o temos no nosso próprio corpo: basta perder a cabeça.