

Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva

Fernanda Pequeno

Quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. Coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se podem acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios.

Georges Didi-Huberman

O corpo humano é um volume formado por vazios. O corpo feminino, mais ainda, é repleto de fissuras e cavidades. O ato sexual não é mais do que uma tentativa de preencher simbólica e fisicamente esse vazio, e está presente tanto na ideia romântica da fusão amorosa quanto no mito platônico da androginia ancestral e posterior divisão em órgãos sexuais femininos (vazios, reentrâncias) e masculinos (saliências).

Se o ser humano já nasce do corte do cordão umbilical e da experiência de perda da unidade ao ser separado do corpo da mãe, a vida inteira buscará preencher tal fissura para recuperar essa inteireza primeva. A arte também se relaciona com a tentativa de ocupar esse vazio, ao mesmo tempo em que está ligada à experiência erótica. A presença de uma obra aciona os sentidos e, muitas vezes, arrebatada, proporcionando experiências-limite, remetendo à “saída de si” durante o ato sexual.

Por que, porém, relacionar o ato amoroso ao olho e à experiência artística? É porque é no olhar e na visão tátil que começam os jogos eróticos. A cavidade do olho é também côncava, nos interessando de Georges Bataille não a visão óptica, por ele considerada mecânica, mas a potência visual que põe em ação o jogo rítmico do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33). É porque ver, em última instância, é tocar, que nos deparamos com as concavidades e convexidades do corpo humano e dos objetos artísticos. Mas esses passam



a ser também volumes repletos de vazios e de cavidades ou de receptáculos orgânicos, como as bocas, os sexos, ou o próprio olho.¹

Em 1929, Georges Bataille ajudou a fundar a *Documents*, uma importante e luxuosa revista parassurrealista que editou entre 1929 e 1930. Já em seu segundo número, o editor implementou uma importante seção intitulada Dicionário Crítico na qual pequenos textos atuaram como verbetes não funcionais. Assinados por ele e por seus colaboradores – Michel Leiris, Carl Einstein, Robert Desnos, entre outros –, tais textos versaram sobre anjo, boca, camelo, olho, pesadelo, rouxinol etc.

Documents abria fissuras nas formas civilizadas, deixando entrever os lugares enojantes do corpo. Desse modo, a própria figura de decapitação (acefalia) e de desorganização do corpo e da razão faria emergir a parte maldita, que Georges Bataille aproximaria da economia em seu livro de 1949, *A parte maldita*. Se os documentos são os resíduos da civilização, o título da revista francesa incorporava tal definição. Ao montar imagens e textos, na publicação, Bataille salientou os conflitos de polaridades entre o alto e o baixo, provendo importância a imagens e temas residuais.

No Dicionário Crítico da *Documents* n.4, de setembro de 1929, o verbete Olho foi publicado em quatro partes: “1. Imagem do olho”, por Robert Desnos; “2. Guloseima canibal”, por Georges Bataille; “3. Mau olhado”, por Marcel Griaule; e “4. O olho na Academia Francesa”, de autoria anônima.

De importância fundamental para o pensamento batailliano, o elogio do olho proposto não era uma ode ao órgão responsável pela visão óptica, retiniana--científica, oriunda do positivismo do século XIX e do impressionismo. A sua proposição foi a de um olhar outro porque sujo, contaminado, não purista, que não é regido por leis, mas que se forma na inter-relação entre o corpo (ânus e vagina não apenas como orifícios de saída e expulsão de resíduos, mas também de entrada, como maneiras de “ver” e perceber o mundo) e a consciência (interioridade e subjetividade).

No pequeno texto Olho – Guloseima canibal, Bataille falou sobre o medo que os homens têm do olho. Para ele, pareceria impossível julgá-lo (o olho) usando outra palavra que não *sedutor*, já que nada seria mais atraente no corpo dos homens e dos animais. Entretanto, alertou que a extrema sedução está provavelmente na fronteira do horror. Para tal, explicitou que o olho é, para nós, objeto de ansiedade porque altamente carregado de horror, uma vez que é, entre outras coisas, *o olho da consciência*. Após

referir-se a *Um cão andaluz*, filme de Luis Buñuel, cujo roteiro foi escrito pelo próprio Buñuel e por Salvador Dalí, Bataille observou que mesmo o homem comendo carne de animais, seus olhos são sempre escondidos. O olho produz tamanha inquietação, que o homem não o consegue morder.

Referindo-se ao semanário publicado em Paris entre 1907 e 1924, Bataille questionou o porquê do aparecimento de um olho sobre fundo vermelho que juntamente com espetáculos sangrentos figurava nas capas de *L'oeil de lapolice* para em seguida tratar da enucleação, *pois esse olho era de vidro*.² Outros textos de *Documents* por ele assinados que se correlacionam com o olho são: Boca, Dedão do pé e Figura humana, que complementaram a “anatomia desmembrada do moderno”³(FER, 1998, p. 206) proposta por *Documents*.

Todos esses textos parecem convergir para um corpo concreto, descendente, elogioso de um movimento “capaz de *baixar* o pensamento ao nível das coisas concretas, ao nível dos ‘documentos’”,⁴ trazendo a elevação simbólica e a verticalidade do corpo humano em seu processo de ficar de pé, ereto, à soleira da porta.

Não em vão, outros textos como Poeira, Limiar (ou soleira) e Escarro (Saliva ou Cuspe, dependendo da tradução) figuraram em *Documents*. O que interessava a Bataille, como escritor e como editor, portanto, era a decomposição da figura humana e da ideia de semelhança ou a abertura para o mundo das semelhanças *informes*, cruéis ou infantis.⁵

O texto batailliano Figura humana, que serviu de base para Didi-Huberman construir o seu *La ressemblance informe*,⁶ foi publicado na *Documents* n.4, de setembro de 1929, juntamente com o verbete Olho. A imagem humana que lhe interessava era o problema da figura não mais como forma contraposta a um fundo. A sua compreensão era da própria forma humana como uma forma *informe*. Quando falou sobre a ascendência vergonhosa e as fotografias de casamento, Georges Bataille nada mais fez do que negar a existência da *natureza humana* que estaria implicada nas imagens. E, para tal, elogiou, em seu lugar, as formas concretas.

O verbete Dedão do pé, também de autoria de Bataille, foi publicado na *Documents* n.6, de novembro de 1929. Nele, o escritor francês empreendeu um elogio do dedão do pé como sendo o símbolo do homem que fica ereto no ar como uma árvore. Para Bataille, o dedão seria a parte mais humana do corpo do homem, o que o diferenciaria dos macacos. A função do pé, portanto, consistiria em prover uma firme base para a ereção

humana. Qualquer que seja, porém, o papel desempenhado pelo pé em sua ereção, o homem, que tem a cabeça erguida para o céu e as coisas celestiais, considera-o cuspe, sob o pretexto de que ele tem esse pé na lama. É desta maneira que os saltos altos seriam usados por ambos os sexos, para alterar essa característica baixa e plana do pé.

Segundo Bataille, a vida humana seria erroneamente vista como elevação. Para o francês, a divisão do universo em inferno subterrâneo e paraíso puro e perfeito seria uma concepção indelével, sendo a lama e a escuridão princípios demoníacos, como a luz e o espaço celestial seriam princípios divinos. Os dedos das mãos passaram a significar ações úteis e de caráter firme, tais como a assinatura de documentos e contratos, ou a utilização de anéis de bacharéis e de alianças. Já os dos pés passaram a se relacionar com a estupefação e a idiotice de base.

O pequeno texto Boca foi publicado no Dicionário Crítico da *Documents* n.5, de 1930, e versava sobre seu caráter de começo ou final nos animais. Bataille chamou atenção para o aspecto violento da boca tanto nos que ele denominou “homens primitivos” quanto nos que ele chamou de “homens civilizados”. Em importantes ocasiões, a vida humana seria bestialmente concentrada na boca: a fúria faz com que os homens ranjam os seus dentes, enquanto o terror e o sofrimento atroz a transformam no órgão de gritos dilacerantes.

É dessa maneira que Bataille empreendeu a referida “anatomia desmembrada do moderno”, pois o corpo que lhe interessava não era nem o científico nem aquele silenciado pela filosofia (porque em oposição ao espírito), mas um corpo ignóbil cujas funções baixas, excrementícias, até então não haviam sido elogiadas. É assim que o pensamento batailliano sobre o corpo concreto não passava pelas noções de beleza, mas de *informe*, e é aí também que o olho passou de coadjuvante a protagonista. Exatamente aí reside a sua atualidade.

Em 1927, Bataille escreveu *Ânus solar*, importante texto que já indicava seu interesse por tópicos e matérias heterogêneos, repulsivos, atentados contra a dignidade. Só publicado em 1931, com desenhos de André Masson, o texto enunciava que o mundo seria puramente paródico: “O cérebro é a paródia do equador. O coito é a paródia do crime”.⁷

Em *The jesuve* – escrito em 1930, mas só publicado nas *Obras Completas* de Georges Bataille (volume II), editadas pela Galimard a partir de 1970 –, o título

aparentemente apresenta-se como um neologismo intraduzível também empregado em *Ânus solar* e *O olho pineal*—escrito à mesma época, mas publicado em 1967. Entretanto, ao longo da leitura, percebemos que o título se refere a uma relação que o autor estabelece entre Jesus e o vulcão Vesúvio cuja enorme erupção em 79 destruiu inteiramente importantes cidades do Império Romano.

No referido texto, a correspondência entre o olho pineal e o ânus (ou, em outras palavras, o noturno) apareceu diversas vezes, em um elogio do movimento de ereção —tanto se referindo à verticalização humana, quando o homem deixou de ser quadrúpede, quanto relacionada ao órgão sexual masculino, excitado durante o ato sexual.

De acordo com Bataille, todos os potenciais de florescimento, todas as possibilidades de libertação de energia, encontraram o caminho aberto apenas para as regiões superiores dos orifícios bucais, em direção à garganta, ao cérebro e aos olhos. O rosto humano, dotado com a voz, com diversos modos de expressão, e com o olhar, seria como um incêndio, tendo a possibilidade de desencadear imensas quantidades de energia na forma de explosões de riso, lágrimas ou soluços, que sucederia à explosão que, até aquele momento, teria feito o orifício anal arder em chamas.

Quando imaginou a possibilidade desconcertante do olho pineal, portanto, Bataille não tinha outra intenção que não fosse representar as descargas violentas e indecentes de energia no topo da cabeça, tais como as lavas do Vesúvio. Esse olho, que ele queria ter no topo do crânio (desde que tinha lido que seu embrião existiu, como a semente de uma árvore, no interior do crânio), não lhe pareceu com nada além de um órgão sexual de inaudita sensibilidade, o que teria vibrado, fazendo-o soltar gritos atrozes, os gritos de uma ejaculação magnífica, mas fedorenta. Portanto, a fantasia do olho pineal é excremental. É assim que Bataille conclui seu texto:

Pois não é auto evidente que as partes nobres do ser humano (a sua dignidade, a nobreza que caracteriza o seu rosto), em vez de permitir apenas um fluxo sublime e ponderado de impulsos profundos e tumultuosos, bruscamente deixem de configurar a última barreira contra a súbita, explosiva erupção, como provocativa e como dissoluta como a que infla a protuberância anal de um macaco.⁸

Se, para René Descartes, a glândula pineal seria a morada da razão, Bataille viu-a como um terceiro ou quarto olho, a possibilitadora do movimento de verticalização

do homem. Durante milhares de anos o homem andou de quatro, e o seu eixo preponderante era o horizontal, em ligação direta entre as entradas e as saídas do corpo (olhos, nariz, boca e ânus). No espiritismo, essa glândula seria a responsável pela ligação entre o mundo superior, divino, e o terreno, mundano.

Em Bataille, as imagens visíveis e invisíveis – o papel do visível e suas metamorfoses – aparecem vinculadas ao erotismo e a outras experiências-limite. O órgão ocular provoca a um só tempo horror e êxtase. É dessa maneira que ele perdeu, no pensamento batailliano, seu lugar tradicional de portador do sentido da razão e do espírito, para ser reintroduzido no corpo. A figura do olho, assim, situou-se em relação à morte, à ameaça castradora e à cegueira de Édipo, trazendo para a experiência do olhar uma negatividade crítica que se afirma atual ainda hoje.

A proposição do fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty de colocar em xeque os pressupostos científicos e filosóficos tradicionais, por sua vez, foi revolucionária no começo da década de 1960. *O olho e o espírito*⁹ relacionou o ver e o tocar, clamando para todo o corpo a percepção do mundo, premissa a partir da qual Georges Didi-Huberman construiu o livro *O que vemos o que nos olha*:

Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se procedesse nele?

Esta extraordinária superposição, na qual não se pensa bastante, impede concebermos a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão de espírito, um fazer absoluto, que, do fundo do retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a sequência e o amadurecimento de uma visão. De uma coisa digo que ela é movida, porém meu corpo, este, se move, meu movimento se desdobra. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, irradia de um si...

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível, Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então “o outro lado” do seu poder

vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo.¹⁰

Ao falar da arte, o fenomenólogo dirigiu-se à pintura, à aquarela e ao desenho, ou seja, a suportes bidimensionais. Para Merleau-Ponty, enquanto o pintor pinta pratica uma teoria mágica da visão, na qual reconhece a dificuldade em “dizer *onde* está o quadro que eu olho. Porquanto não olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo”.¹¹ Para Ponty, a pintura não celebraria outro enigma senão o da visibilidade. A definição de olho do fenomenólogo é a seguinte: “O olho é *aquilo* que foi comovido por um certo impacto do mundo, e que restitui ao visível pelos traços da mão”.¹²

A análise de Georges Bataille, por sua vez, anterior à de Merleau-Ponty, enunciava que o olho tomara grande importância, funcionando como a metáfora para o lugar de onde fala o autor, onde a linguagem despedaçada do filósofo encontrara a sua morada ininterrupta. O olho de Bataille, portanto, não é o da visibilidade e da clareza, como queria Merleau-Ponty, mas o da cegueira, da enucleação, da sujeira, ou seja, do *informe*.

Merleau-Ponty discutiu a glândula pineal de Descartes em seu texto de 1960,mas anteriormente Bataille já a havia chamado de “olho pineal”. De acordo com Ponty, a glândula pineal seria um corpúsculo de funções mal definidas hospedado pelo cérebro humano. Descartes considerava-a um centro que receberia e transmitiria para a alma as impressões exteriores, ou seja, a suposta morada da consciência, o hipotético ponto de junção entre alma e corpo.

Já Bataille preferia vê-la como um embrião do olho, destinado a se voltar para o alto (para o sol, como Ícaro, que tem as asas derretidas por seu calor), bem como para o baixo (o ânus). Como o destino da glândula pineal não fora levado a cabo, Bataille passou a enxergá-la como um olho malogrado. No final da razão, no final do homem e no final da glândula pineal cartesiana haveria apenas orgasmo, uma queda, uma morte simultânea.¹³ Segundo Karl Erik Schollhammer,

Para Bataille, o olho-pineal não é a elevação do corpo em direção ao espírito, mas corresponde, verticalmente, ao anal, e ele imagina – referindo-se a imagens contempladas em estado de meditação – que é através desse “terceiro olho”, localizado na abóbada do crânio, e em virtude de sua relação com a excreção de

elementos heterológicos, que a consciência experimenta violentas irrupções vulcânicas de caráter simultaneamente erótico e cômico. O “terceiro olho” é a denominação metafórica do encontro entre corpo e espírito, o lugar em que os sentidos se comunicam com o intelecto. Para Bataille, a experiência do “terceiro olho” só é possível como uma forma de loucura em que o êxtase (...) se refere a uma experiência de perda. Trata-se de uma experiência de sacrifício da própria autoridade, consumada no momento em que uma pessoa se entrega a um impulso erótico que (...) atinge a negação de si mesmo.¹⁴

Em texto de 2001, publicado por ocasião da exposição Experiment/Experiência: Art in Brasil 1958-2000, Paulo Venâncio Filho empreendeu uma diferenciação da ativação fenomenológica da relação entre artista, obra e espectador iniciada nos anos 60. Segundo o crítico de arte, na contemporaneidade global, tal empreendimento tomou caminhos mais diversificados e subjetivados. A pura aparência foi-se tornando mais opaca, carregada de associações e de uma enorme carga residual combinando “expressividade, subjetividade, barroquismos, romantismos, localismos, mitologias, idiosincrasias, narrativas etc., a se manifestar fragmentariamente”:¹⁵

Aquele objeto – o não-objeto livre de qualquer associação, pura presença e pura aparência, cuja apreensão não deixa resíduos – desapareceu como ideal. A exteriorização abstrata e sensorial, impessoal e universal, infletiria mais e mais para uma interiorização indeterminada e ambígua. De puras aparências plenamente transparentes à percepção, passamos a objetos estranhos, enigmáticos, resistentes àquela ordem perceptiva puramente abstrata do neoconcretismo. Cada um desses objetos carrega agora sua lei própria, seu mundo poético particular intransferível e inconversível a um eixo teleológico comum.¹⁶

Se o não-objeto neoconcreto propunha um modelo exemplar e radical da experiência sensorial, o trabalho de arte contemporânea seria algo a ser experimentado irrestritamente na sua totalidade morfológica e metafórica; ou seja, seriam construções de ordens diferentes.¹⁷ A arte brasileira pós-neoconcretismo, portanto, não deveria ser tomada fenomenologicamente; sua apreensão se daria apenas pelos sentidos, prioritariamente o visual. Como a arte contemporânea não é mais pura aparência, ela lida com matérias, simbolismos, conceitos. Ou, nas palavras de Griselda Pollock,¹⁸ contemporaneamente “a prática artística gera *encontros*, em vez de objetos”.

É desse modo que a proposição batailliana se mostra pertinente para apreensão da produção artística contemporânea. Seu elogio da visão contaminada fornece ao olhar uma apreensão mais corporal, indicando, assim, possibilidades artísticas que extrapolam a noção de forma ou de objeto acabado. Esse olhar outro, então, abarcaria uma produção artística mais processual, e mesmo desmaterializada.

Essa abertura ou o chamado viés experimental caracterizam a arte brasileira pelo menos desde os anos 60. Mário Pedrosa em seus textos já indicava o caráter inventivo ao abordar os artistas brasileiros como “experimentadores do novo” ou como “artistas-inventores”. Ronaldo Brito no livro *Neoconcretismo*¹⁹ já apontava o movimento neoconcreto como o vértice e a ruptura do projeto construtivo brasileiro. Para o crítico, a falta de pressão do mercado e a consequente autonomia de produção se mesclavam à insipiência institucional e a uma história cultural recente, o que forneceu aos artistas maior liberdade de produção. Tais fatos acabaram por fornecer-lhes independência na criação e possibilidade de produção a partir de parâmetros mais vagos ou de heranças mais difusas.

Por aqui, a noção de arte experimental surgiu mais fortemente nos anos 70, sobretudo a partir da abordagem de Hélio Oiticica, artista oriundo do neoconcretismo. Em seu texto de 1972, intitulado *Experimentar o experimental*, Oiticica enunciou o processo de desintegração dos conceitos de pintura, escultura e obra de arte acabada [*display*] rumo a uma atitude de assumir o experimental. Em sua opinião, os experimentos não seriam etapas que precederiam medidas tomadas com determinação, mas justamente uma palavra usada para tratar de um ato cujo resultado é desconhecido:

os fios soltos do experimental são
energias q brotam para um número
aberto de possibilidades
no brasil há fios soltos num campo
de possibilidades: porque não
explorá-los.²⁰

Assumir o experimental seria, assim, posicionar-se contra o caráter objetual da arte. O experimentalismo, portanto, seria sinônimo de radicalidade e liberdade. É por esse viés que podemos salientar a contemporaneidade da abordagem do olhar proposta por Bataille. Ao associar à visão a contaminação, as análises bataillianas incorporam processos. É desse modo que em lugar da positividade do objeto formal, bem acabado, o autor propôs a negatividade do *informe*.

Antes mesmo de *Ânus solar*²¹ vir a público, em 1928, Georges Bataille publicou a novela erótica *História do olho* sob o pseudônimo de Lord Auch. Narrada pelo rapaz que é um dos protagonistas, essa novela detalha as perversões sexuais de um casal de amantes adolescentes que relembra as suas façanhas. No livro, os personagens Marcela, Simone e o narrador vivem experiências-limite da sexualidade em uma narrativa na qual o olho surge como uma metáfora para ovo (como vida; e como devir, latência, preparação para algo) e para os testículos masculinos.

Em *História do olho*, Georges Bataille²² registra que: “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”. No referido romance, o autor escreve uma biografia do globo ocular: da função erótica inicial da visão à de “resto material de uma mutilação a serviço do sinistro erotismo da dupla”.²³ Karl Erik Schollhammer²⁴ analisou a imagem e a literatura no pensamento de Georges Bataille, afirmando que:

Na descoberta das partes corporais através da visão, a erotização acontece precisamente no movimento deslizante do olhar, pelo qual o corpo é revelado e redesenhado, suspendendo os investimentos simbólicos da sexualidade das zonas erógenas.

Em *História do olho*, o erotismo beirou o horror com o desenrolar de acontecimentos trágicos, como a morte de Marcela, a enucleação do toureiro, as cenas finais espanholas, quando Simone transa com o padre assassinado, em um misto de duplo sacrilégio (relação sexual com o padre e dentro da sacristia da igreja) e crime (necrofilia). Seja como for, a própria atmosfera é funesta: praias desertas, hospício em meio à tempestade etc. Roland Barthes, em sua análise do livro, tratou da aproximação entre olho e ovo a partir da relação entre as sonoridades dos vocábulos e pelo fato de ambos serem globulares e brancos, chegando à denominação dos testículos animais como *ovos*.

Por outro lado, o elogio da liquefação que Bataille empreendeu no livro relacionava-se tanto com a inundação de esperma e urina quanto com a possibilidade de geração da própria vida, cujas leituras estão no ato sexual para reprodução como também no ovo. As metáforas aquáticas estão presentes nas imagens das lágrimas, do leite no prato do gato, da gema crua do ovo, do esperma, da urina, da água do vaso e da banheira que recebe os ovos durante a recuperação de Simone – protagonista da novela e parceira sexual do narrador – e no próprio fato de a *História do olho* se passar junto ao mar.

Desse modo, a metáfora líquida funcionou como elogio de um estado transitório e fluido, não objetual e, portanto, *informe*. Essa deliquescência, que pressupõe a passagem do sólido ao líquido, dissolveu no calor de Sevilha os corpos (a figura humana e seu rosto) do narrador e de Simone: “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”.²⁵

É porque toda experiência erótica está fundada em um princípio de dissolução que *História do olho* trata da desintegração de corpos enquanto forma para sua afirmação como matéria *informe*: “uma vez apagados os traços que distinguem o rosto, restam apenas os órgãos, entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescinde da mediação do espírito”.²⁶

É também dessa maneira que a água pode funcionar como metonímia da tragédia possível, da destruição bestial latente no ser humano (seu lado avesso, obscuro e violento, como também seu excesso ou parte maldita, a guerra, ou o erotismo), aproximando esse escoamento e o resultado que dela advém: a poeira, a ruína.

Afinal, o que restaria de um maremoto senão a destruição ou a bagunça depois da “pequena morte”? É dessa maneira que os líquidos relacionam-se não apenas com a sexualidade e seus fluidos, mas também com a melancolia. Da mesma maneira, o olhar pode ser abissal. E é assim que o próprio sol surgiu não como imagem da iluminação, mas como metáfora da luz excessiva que cega e derrete as asas de Ícaro e, por que não?, como o sol negro da melancolia. O próprio erotismo, segundo Bataille, levaria à desordem voluptuosa de corpos que pode também despedaçar, arruinar o sujeito.

Essa ruína está presente não apenas no desenrolar trágico de alguns personagens de *História do olho*, como nos próprios cenários que em alguns casos lembra os contos de terror. Certa fantasmagoria parece perpassar a novela erótica de Bataille, que narra uma espécie de degradação significativa do olho, da visão e do ser humano. O olho e o olhar se tornaram, então, em vez de sujeitos, objetos. Se houve um elogio das feições dos personagens (para muito além do genital) em *História do olho* é porque Bataille estava interessado nas possibilidades de transformação dele e por ele possibilitadas. É desse modo que a obra batailliana retirou da dimensão do olhar sua possibilidade de mediação do conhecimento para atribuir-lhe uma dimensão em que ele se tornou uma espécie de “ponto cego da existência”.²⁷

Michel Foucault em *Prefácio à transgressão* enunciou que o olho seria, em Bataille, a figura-chave à qual é conferido prestígio obstinado porque “o olho, pequeno globo branco fechado sobre sua noite, desenha o círculo de um limite que só a irrupção do olhar transpõe”.²⁸ Segundo o filósofo:

Sua obscuridade interior, seu núcleo sombrio se derramam sobre o mundo em uma fonte que vê, isto é, que clareia; mas se pode também dizer que ele recolhe toda a luz do mundo sobre a pequena mancha negra da pupila e que, ali, ele a transforma na noite clara de uma imagem. (...) Seu globo tem a expansão de um germe maravilhoso – como a de um ovo que estourasse sobre si mesmo em direção desse centro de noite e de extrema luz que ele é e que acaba de deixar de ser. Ele é a figura do ser que não é senão a transgressão do seu próprio limite.²⁹

Foucault estava interessado em discutir o papel que o olho tem no erotismo e como este é ainda um interdito, pois o que estaria em jogo para ele não seria o exercer da sexualidade, mas o falar sobre ela, o seu acontecer enquanto linguagem. Para tal, Michel Foucault a localizou como vinculada à ideia da morte de Deus e, a partir daí, teceu considerações sobre a transgressão, uma experiência que estaria para além do choque ou do horror e da conformação, ou seja, seria um gesto relativo ao limite. Foi aí que Foucault localizou a importância da literatura e da filosofia bataillianas, que aconteceriam para além das dualidades. Segundo Georges Didi-Huberman³⁰:

Será preciso (...) convir que a dialética segundo Bataille não somente deve ser pensada como “herética” ou “negativa”: ela é também “aberta”, no sentido em que deixa se delimitar nela uma margem abissal, como cratera de um vulcão, em que o “mal-estar” vai e vem, em que o pensamento sobe e rui. Como a sedução aceita o “limite do horror” – segundo a definição dada por Bataille em seu artigo sobre o “Olho” –, o pensamento aqui deverá aceitar um limite e uma reviravolta.

Para Foucault, em uma filosofia da reflexão, atrás de todo olho que vê haveria um outro mais delicado e discreto, mas ágil, cujo olhar corroeria o globo branco de sua carne. Mas, em Bataille, tal movimento seria inverso, pois nele o olho exorbitado – cuja massa globular apagou qualquer olhar – deixou a cavidade do crânio vazia, colocando o sujeito filosofante fora de si mesmo, lançado “no vazio desmesurado deixado pelo sujeito exorbitado” (31). Para Bataille, ao fechar soberanamente os olhos para ver, o homem acaba por não mais ver o que vale a pena ser olhado. Foucault, assim, vincula a experiência do vazio à morte de Deus:

A morte não é para o olho a linha sempre elevada do horizonte, mas em seu

próprio lugar, no vazio de todos os seus olhares possíveis, o limite que ele não cessa de transgredir, fazendo-a surgir como absoluto limite no movimento de êxtase que lhe permite saltar do outro lado. (...)As grandes cenas sobre as quais se detêm os relatos de Bataille, o que são elas senão o espetáculo dessas mortes eróticas onde olhos revirados revelam seus brancos limites e oscilam na direção de órbitas gigantescas e vazias?³²

(...)O olho revirado, em Bataille, nada significa em sua linguagem, pela única razão de que ele lhe marca o limite. O olho extirpado ou revirado é o espaço da linguagem filosófica de Bataille, o vazio onde ele se derrama e se perde mas não cessa de falar. (...)O olho de Bataille define o espaço de vinculação da linguagem e da morte, lá onde a linguagem descobre seu ser na transposição dos seus limites: a forma de uma linguagem não dialética da filosofia.³³

Em última instância, a vontade batailliana é fazer ressurgir a função infantil do olhar no exercício adulto do ver, *voyeur*, deixando emergir a possibilidade de maravilhamento da descoberta da criança que se deixa tocar e contaminar pelo que é visto. Por outro lado, a partir do momento em que é tocado e incorporado – por isso, o movimento do olho à boca –, esse toque já beiraria o abjeto. A partir de então, a boca equivaleria ao toque do que o olho já não vê. É nesse sentido que o olho seria uma guloseima canibal e o olhar seria violento, transgressor, não se reduzindo apenas à visão, mas incorporando outros órgãos e funções.

Influenciado pela leitura de Ensaio sobre a dádiva, de Marcel Mauss³⁴, Georges Bataille escreveu, em 1933, A noção de despesa,³⁵ texto que precedeu e originou *A parte maldita*, de 1949. Em ambos os escritos, Bataille sustentou que o consumir, e não o produzir, que o despender e não o conservar, que o destruir em vez de o construir constituem as motivações primeiras da sociedade humana, tecendo o seu pensamento para insistir na abundância inevitável e inaceitável presente no mundo, cuja acumulação conduziria à morte. O luxo, os jogos, os espetáculos, os cultos, a atividade sexual não genital ou reprodutiva, as artes e a poesia seriam despesas improdutivas.

Em seu ensaio, Mauss³⁶ definiu que o “*Potlatch* quer dizer essencialmente ‘nutrir’, ‘consumir’”. Para que haja *potlatché* preciso haver rivalidade, combate, destruição, sendo esse um hábito altamente difundido. Essa permuta de presentes, dons, favores, cortesias e dádivas é o que caracteriza o *potlatch*, que não visaria à troca de bens, riquezas e produtos, móveis ou imóveis, ou coisas úteis economicamente, em um mercado estabelecido. A base de suas trocas seria “antes de tudo, amabilidade, banquetes, ritos,

serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente”.³⁷

Em A noção de despesa, o consumo improdutivo foi caracterizado como um expoente do homem em sua máxima expressão. A arte seria mais um entre tantos outros dispêndios improdutivos e foi assim que Bataille colocou em questão a suficiência do princípio de utilidade clássica. O francês atestou que a base das trocas econômicas não seria a utilidade ou a produção, mas o excesso, o consumo ou os favores, ou seja, formas improdutivas, que caracterizam perda e que denominou *despesas*.

O primeiro exemplo, extraído da vida corrente, que o autor fornece para ilustrar a sua teoria – e que segundo ele colocaria em evidência a insuficiência do postulado clássico da utilidade – diria respeito às jóias. Em A noção de despesa, Georges Bataille apontou que:

Não basta que as jóias sejam belas e cintilantes, o que tornaria possível a sua substituição por falsificações: o sacrifício de uma fortuna à qual se preferiu um colar de diamantes é necessário à constituição do caráter fascinante desse colar. Tal fato deve ser posto em relação com o valor simbólico das jóias, geral em psicanálise. Quando um diamante tem num sonho uma significação excrementícia, não estamos apenas perante uma associação por contraste: no inconsciente, as jóias como os excrementos são matérias malditas que brotam de uma ferida, das partes do si-próprio destinadas a um sacrifício ostensivo (servem de fato como presentes suntuosos carregados de amor sexual). O caráter funcional das jóias exige o seu imenso valor material e só por si explica o pouco caso que se faz das imitações mais belas, sempre mais ou menos inutilizáveis.³⁸

A noção de despesa batailliana e a caracterização da arte nesse quadro se relacionam com o excesso, com algo que está para além de uma utilidade imediata, a qual só faz sentido se a sua tônica for posta na *perda*, na despesa incondicional e mesmo irracional. Desse modo, a valorização das noções de “pobreza” – material, simbólica, formal, econômica – e sua empreitada para trazer as coisas para baixo no mundo – que já apareceram em *História do olho*, de 1928, e no verbete Informe, de 1929 – se afirmam também em A noção de despesa e em *A parte maldita*. Desse modo, o empreendimento teórico de Bataille levou o pensamento a proposições-limite, tendo em vista o ímpeto da sociedade ser o excesso, e o gasto exorbitante ser preponderante.



Entre o final de 1931 e o início de 1934, Bataille estava envolvido com a análise marxista antistalinista desempenhada pela revista *La Critica Sociale*. Nos artigos que escreveu para a publicação, entre eles A noção de despesa, tentou unir de forma mais sistemática a sua teoria da baixez – e, agora, das despesas – com a luta de classes e a dialética marxista.

Georges Bataille viu a necessidade de gastar não só como aquela que caracteriza a sociedade, mas como o que permite que os ricos, que podem destruir mais do que qualquer outra pessoa, se estabeleçam acima dos pobres a quem eles também têm destruído. A revolução, então, seria a liberação da verdadeira natureza das despesas, até então só vislumbrada nos fenômenos sociais – como jogos de azar, a destruição ritual, a glorificação cristã da morte de Cristo, e a sexualidade perversa (desviada da função genital procriadora).

Através da Revolução, pela primeira vez, as classes “inferiores” assumiriam o controle dos meios de despesas. E o que elas gastariam seria precisamente a classe dominante, em um *potlatch* social sangrento e orgiástico. Em suma, a produção, na visão de Bataille seria claramente subordinada à destruição: as pessoas criam a fim de gastar e, se mantêm coisas que têm produzido, é para permitir-se continuar a viver, destruindo.

Georges Bataille atestou que todos os esforços devem ser válidos às fundamentais necessidades da produção e da conservação. O prazer, ligado à arte ou ao jogo, apareceria como uma concessão, um entretenimento com papel subsidiário, já que a parte mais importante da vida seria a da atividade social produtiva. Após essa constatação inicial que, segundo Bataille, seria corrente e redutora, ele passou a debruçar-se teoricamente naquilo que denominou *despesas improdutivas*: a parte do consumo que não se explica racionalmente. Desse modo, atestou que o mundo em que vivemos está votado à perda. A própria sobrevivência das sociedades só seria possível ao preço de despesas improdutivas consideráveis e crescentes, tais como jogos, espetáculos, cultos, atividade sexual não voltada para reprodução, artes e poesia, como já apontado. Em suas palavras:

A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de produção e de conservação e o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma sociedade dada, à conservação da vida e à continuação da atividade produtiva: trata-se, simplesmente, portanto, da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelas despesas ditas improdutivas: o luxo, os lutos, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os

jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (quer dizer desviada da finalidade genital) representam outras tantas atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm o seu fim em si próprias. Ora, é necessário reservar o nome de *despesa* a estas formas improdutivas, excluindo todos os modos de consumo que servem de meio termo à produção. Embora seja sempre possível oporem-se umas às outras as diversas formas enumeradas, elas constituem um conjunto caracterizado pelo fato de em cada caso a tônica ser colocada na *perda* que deve ser a maior possível para que a atividade tome o seu verdadeiro sentido.³⁹

As formas improdutivas de *despesa* colocariam em evidência o princípio da perda e a insuficiência do princípio clássico da utilidade e foram por ele exemplificadas como:

1) joias;

2) os cultos, que exigem sacrifícios (desperdício sangrento de homens e animais). Para Bataille, o sacrifício é a produção de coisas sagradas, e o sagrado constitui-se de uma operação de perda, daí a importância que o cristianismo dá à crucificação (por sua representação da perda e da degradação sem limites);

3) os jogos de competição e suas complexas condições de perda: enormes somas de dinheiro são gastas na manutenção das instalações, dos animais, dos aparelhos ou no treinamento dos homens;

4) as produções artísticas, que particularmente nos interessam aqui, estão divididas em duas grandes categorias: a) despesas reais: a arquitetura, a música e a dança; b) despesas simbólicas: a pintura e a escultura, que introduzem a arquitetura nesta segunda categoria; a literatura e o teatro.

Para Bataille a arte só nasce quando há excesso. É desse modo que ele construiu em *Lascaux or the birth of art*⁴⁰ o argumento de que a arte não surgira com o *homo faber* ou o *homo sapiens*, mas com o *homo ludens*. Para o autor, o trabalho nasceu com a produção de ferramentas, mas a fabricação de objetos de arte surgiu da “inutilidade” do jogo, embora o domínio técnico da fabricação de ferramentas tenha sido necessário para produzi-los. Mas enquanto a fabricação de ferramentas seria puro

trabalho, a arte seria puro jogo. A arte, assim, extrapolaria a racionalidade que impera no mundo do trabalho.

Em *A parte maldita*, de 1949, há um desenvolvimento sistemático das ideias contidas em A noção de despesa. Para Bataille, o *potlatch* está na base de uma nova concepção de economia. O autor traz dados históricos e exemplos de diversas sociedades e economias para defender essa energia excedente (arte, literatura, o sacrifício humano, a construção de uma igreja, o dom de uma joia), o luxo, como o problema fundamental do homem. É assim que Bataille tratou a realização “inútil e infinita do universo”.⁴¹ Como o homem não consegue travar esse movimento incessante e vertiginoso, a riqueza excedente pode constituir-se como uma maldição, sendo, portanto, esse excesso *a parte maldita* de que falou Bataille.

No já referido texto de 1963, que Michel Foucault escreveu para a revista *Critique* n. 195 e 196, em homenagem a Bataille, ele afirma:

O século XX terá, sem dúvida, descoberto as categorias análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão: a forma estranha e irredutível desses gestos sem retorno que consumam e consomem. Em um pensamento do homem no trabalho e do homem produtor – que foi o da cultura europeia após o fim do século XVIII –, o consumo se definia unicamente pela necessidade, e a necessidade se media unicamente pelo modelo da fome. Esta, prolongada na busca do lucro (apetite daquele que não tem mais fome), introduzia o homem em uma dialética da produção na qual se lia uma antropologia simples: o homem perdia a verdade de suas necessidades imediatas nos gestos do seu trabalho e nos objetos que ele criava com suas mãos, mas era lá também que ele podia encontrar sua essência e a satisfação infinita de suas necessidades. Mas não é necessário, sem dúvida, compreender a fome como esse mínimo antropológico indispensável para definir o trabalho, a produção e o lucro; sem dúvida, a necessidade tem um outro estatuto, ou pelo menos obedece a um regime cujas leis são irredutíveis a uma dialética da produção.⁴²

As “necessidades” humanas são socialmente determinadas, e mudam de acordo com a cultura e o momento histórico. Elas são, portanto, definidas pelos costumes e demais hábitos disseminados. Nos séculos XX e XXI, o consumo não se baseia em algo fundamentalmente necessário (como carência), mas sim em algo desejável (não apenas subjetivamente, mas através de padrões e expectativas impostos pela socialização, educação, emulação). A noção de “padrão de vida” parece dizer respeito a um complexo ritual de conduta que materializa as necessidades e os desejos individuais e coletivos. Os

séculos XX e XXI, desse modo, constituíram-se por meio do consumo evidente e da ostentação de dinheiro e de riqueza material e simbólica.

A arte, por sua vez, é vista como moeda de troca (através de seu alcance material e financeiro, seu valor como investimento, que envolve especulação e outras transações comerciais) e também como uma forma de distinção simbólica (pois a ela ainda permanecem vinculadas as ideias de educação, elegância, erudição etc.). Seja como for, o objeto de arte tornou-se mais um elemento a ser ostentado nessa lógica de consumo conspícuo, em que os mais ricos e poderosos submetem os mais pobres.

Em uma sociedade pecuniária, como a nossa, poder e prestígio são medidos pela posse e ostentação de dinheiro e de riqueza material. A noção de *potlatch*, entretanto, permanece: não basta ter dinheiro, é preciso ostentá-lo e dominar os potenciais “rivais”. A conquista dos valores simbólicos (prestígio e poder) se dá através do alcance de valores materiais, contabilizáveis, mas também pela rede de contatos, festas, jantares, indicações etc.

De acordo com essa lógica, a arte é mais um artigo de consumo, juntamente com carros de luxo, imóveis, roupas e acessórios caros, viagens etc. Por outro lado, sabemos que a complexidade da cena artística contemporânea insere nessa lógica do capital as próprias instituições, que não se encontram mais apartadas das leis do mercado, funcionando em absoluta autonomia em relação às galerias e às feiras de arte, por exemplo.

Embora saibamos que parte do meio de arte se constitui em galerias comerciais, feiras e leilões, o sucesso e a notoriedade não dependem apenas da venda. Existe um circuito institucional que, embora imbricado nessa lógica capitalista, possui interesses, regras e parâmetros diversos. Mas o próprio funcionamento das exposições temporárias e a formação de acervos têm seguido a lógica de parcerias público-privadas. Uma vez que no Brasil o repasse de verba por parte do Estado é praticamente inexistente, as instituições (mesmo as públicas) montam projetos e concorrem, por editais, chamadas públicas e por intermédio de produtores culturais, a financiamentos e patrocínios.

Nesse processo estão implicados diversos agentes culturais, como artistas, críticos de arte, curadores, produtores, galeristas, dirigentes e representantes de instituições como centros culturais, museus, programas de residências e organismos diversos, ou mesmo de sócios de feiras de arte, público espectador, escolas e

universidades, departamentos de marketing de empresas financiadoras, colecionadores, secretarias e ministérios estatais ligados à cultura, pesquisadores e acadêmicos, formadores de opinião, jornalistas culturais e assessores de imprensa, membros de júris de seleção, historiadores e teóricos da arte etc.

Por outro lado, com a consolidação da Lei Rouanet como forma de financiamento cultural no Brasil, cada vez mais editais e chamadas públicas vêm sendo abertos, tanto por fundações e instituições públicas quanto por empresas privadas. Visando a premiações de artistas e curadores e ao financiamento de projetos culturais, tal mecanismo aquece a produção e a circulação dos trabalhos, favorecendo artistas, curadores e outros profissionais nos meios artísticos nacional e internacional.

Nesse sentido, muito embora a aquisição de obras de arte, sobretudo contemporâneas, ainda seja levada a cabo majoritariamente pela elite no Brasil, tivemos uma ampliação e uma consolidação do mercado de arte no país através da abertura de galerias e de feiras de arte locais e pelo renovado interesse do mercado e de instituições internacionais pela produção brasileira. É nesse sentido que os textos de Bataille, embora escritos em 1933 e em 1949, mostram-se ainda atuais. Segundo ele: “Mais ou menos estreitamente, o estatuto social está ligado à posse de uma fortuna, mas ainda na condição de a fortuna ser parcialmente sacrificada a despesas sociais improdutivas, como as festas, os espetáculos e os jogos”⁴³ ou, no nosso caso, a arte.

Giorgio Agamben⁴⁴ atentou bem para até onde a “religião capitalista” levou o consumo, a esfera do sagrado e do profano atualmente. Segundo o italiano, contemporaneamente há uma confusão entre posse, consumo e uso. Para ele:

Se (...) denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.⁴⁵

Para o filósofo, o museu é o local, por excelência, da impossibilidade de uso. O isolamento que as obras sofrem, ao adentrar esse espaço, já fora apontado por Paul Valéry.

No texto *O problema dos museus*,⁴⁶ publicado pela primeira vez em 1931, o escritor definiu esse espaço como o local no qual falamos mais baixo do que no dia-a-dia e um pouco mais alto do que na igreja. Valéry definiu também o museu como o lugar em que a pintura e a escultura tornaram-se órfãs da mãe arquitetura, ou seja, foram retiradas de templos e outras construções para ser isoladas no museu, perdendo o seu valor de culto ou a sua possibilidade real de uso. Mas enquanto o francês falou no e sobre o começo do século XX, Agamben enunciou que o mundo atual sofre um processo geral de museificação:

Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (...), com uma região (...), e até mesmo com um grupo de indivíduos...

Por essa razão, no Museu, a analogia entre capitalismo e religião se torna evidente. O Museu ocupa exatamente o espaço e a função em outro tempo reservados ao Templo como lugar do sacrifício. Aos fiéis no Templo – ou aos peregrinos que percorriam a terra de Templo em Templo, de santuário em santuário – correspondem hoje os turistas, que viajam sem trégua num mundo estranhado em Museu.⁴⁷

Para Agamben, no museu a correspondência entre capitalismo e religião tornou-se evidente. Para ele, o turismo é uma importante arma da religião capitalista, pois é hoje a:

primeira indústria do mundo, que atinge anualmente mais de 650 milhões de homens. E nada é mais impressionante do que o fato de milhões de homens comuns conseguirem realizar na própria carne talvez a mais desesperada experiência que a cada um seja permitido realizar: a perda irrevogável de todo uso, a absoluta impossibilidade de profanar.⁴⁸

Se os museus possuem esse caráter fúnebre, por outro lado, a própria arte vem lidando com tal negatividade. Ao se aproximar da vida cotidiana, essa arte – cuja aura perdida já fora apontada por Walter Benjamin – lida com a ruína e com a parte maldita do próprio homem.

É assim que a visão de Bataille em *A parte maldita* compartilhou a leitura já presente em A noção de despesa de que o consumo e não a produção, conservação ou acumulação de bens seria o ponto culminante da realização humana. Para ele, o homem só se tornou humano quando passou a lidar com o jogo, com o “excesso”, com algo que está para além do utilitário. Tal leitura nos proporciona um embasamento para lidar com o atual estágio do capitalismo; afinal, para Bataille, o universo seria “uma realização inútil e infinita”, na qual o consumo improdutivo seria um expoente do homem em sua máxima expressão. A arte seria mais um entre tantos outros dispêndios improdutivos. Bataille, assim, salientou que o homem acumula para gastar improdutivamente ou para ter a “satisfação violenta do coito”, e não para reproduzir:

Por definição, o *excesso* é o que escapa à nossa razão. A razão está ligada ao trabalho, (...) que é a expressão das suas leis. Mas a volúpia ignora o trabalho e vimos já que o exercício do trabalho era (...) desfavorável à intensidade da vida voluptuosa. Por comparação com cálculos em que a utilidade e o dispêndio de energia entram em consideração, mesmo quando a atividade voluptuosa é considerada útil, essa atividade é essencialmente *excessiva*.⁴⁹

A proposta batailliana de negatividade, assim, mostra-se como uma interessante lente para análise da produção artística e sua circulação contemporaneamente. O seu pensamento acerca do olho – que privilegiou o olhar de forma diferenciada, ao ligá-lo às “partes baixas do corpo” – afirma a sua relevância e a sua atualidade. Para o autor, o olho não é apenas o órgão responsável pelo conhecimento (através da leitura) ou pela vigilância (“os olhos da polícia”), mas aquele que cega, a porta de entrada dos “sentidos baixos”, em sua associação entre olho e ânus.

O olho pode, então, ser o correspondente do ovo ou do testículo, tornando-se uma “guloseima canibal”. Ao rebaixar o olhar, Bataille fez com que ele deixasse de significar elevação. Assim, na alusão à concretude propôs, no lugar da ascese metafísica, a *bassesse*. O conceito de baixeza (*bassesse*), qualificado como um procedimento de obtenção do *informe* pela rotação da posição vertical (visual) para a horizontal (corporal), passou a legitimar o mecanismo da queda.

Para ele, a inversão da cabeça ao pé, do alto ao baixo correspondia a sua ideia de “baixeza”, elogiada em sua tensão/relação com a altura. Bataille atestou que a baixeza excessiva leva ao aniquilamento. É nesse sentido que insistiu na existência de uma “mola vital” cuja elasticidade precisaria ser mantida para que a humanidade não se perdesse.

Relacionando cegueira e enucleação – a retirada do olho da órbita – Bataille retomou, então, o sentido etimológico do obsceno como aquilo que acontece além da encenação do sentido,⁵⁰ pois o olho foi rebaixado para ser reintroduzido nas regiões inferiores do corpo, como no ânus e na vagina de Simone em *História do olho*.

No fim da razão, no fim do homem, e no fim da glândula pineal cartesiana, então, haveria somente orgasmo e uma queda; morte simultânea. Morte e perversão não seriam isoladas, elas estariam no ponto final do homem. A energia do obsceno, da sexualidade anal era temporariamente trazida a um alto nível em uma mente elevada. Afinal, no ponto mais distante da evolução, do conhecimento absoluto, a elevação é a queda, a humanidade é animalidade; visão é a cegueira, a saúde é patologia terminal; Deus, quando ele sabe, é um porco.⁵¹ Em Bataille, por fim,

o ocular equipara-se ao genital(...) na medida em que alude a um outro paradigma da experiência e descompõe o dualismo hierárquico entre o domínio elevado do espírito dotado de uma visão iluminada e o corpo marcado por uma baixa percepção sensual.⁵²

É aí que reside o alcance de suas proposições ainda hoje, pois, por sua contaminação e seu caráter híbrido, as teorias bataillianas afirmaram o seu caráter embreante da contemporaneidade. O rebaixamento da experiência estética proposto por Bataille, bem como a sua leitura da arte como *despesa improdutiva* nos permitiram aproximar a produção artística da lógica do mercado atual. Por mais estranho que pareça, tal aproximação com o dinheiro nunca foi alheia à arte. Mas essa relação hoje se dá de maneira menos camuflada ou romântica, o que possibilita que a produção e a experiência artísticas se afirmem como *valores*.

A arte atual, como despesa improdutiva, se caracteriza pela não utilidade e por seu papel especulativo. Sua legitimidade e valor são atribuídos socialmente: ela integra um sistema econômico e também um sistema simbólico, de modo que ambos se retroalimentam. Afinal, o mercado trata mais do poder do que propriamente da venda, dependendo das instituições para corroborar os valores comerciais que engendra, pois a legitimidade de um trabalho ou de uma carreira só se afirma caso se dê também institucionalmente.

Por fim, como o próprio dinheiro atualmente, a arte se mostra abstrata, desmaterializada. Mas engana-se quem pensa que daí advém um hermetismo ou um

distanciamento em relação ao mundo. Afinal, a sua própria presença ou mesmo a afirmação de sua possibilidade de existência apontam para o fato de ela ser uma convenção socialmente construída, o que fricciona a ideia de uma realidade dada objetivamente. É então que, ao incorporar-se à lógica capital, a arte institui uma das poucas possibilidades de profanar esse deus que tudo vê e que está em todo lugar. E é assim que ela afirma a sua função social.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

_____. “Bataille e o paradoxo da soberania”. In: Outra travessia nº 5. Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc>

BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATAILLE, Georges. A parte maldita precedido de A noção de despesa. Lisboa: Fim de Século, 2005.

_____. Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

_____. História do Olho. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

_____. O Erotismo. Lisboa: Antígona, 1988.

_____. O ânus solar. Lisboa: Hiena, 1985.

_____. Oeuvres complètes I. Premiers écrits. 1922-1940. Paris: Galimard, 1970.

_____. Oeuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922-1940. Paris: Galimard, 2012b.

_____. “Critical dictionary & related texts”. In: BROTHIE, Alastair (Ed.).

Encyclopaedia Acephalica. Londres: Atlas Press, 1995.

_____. Lascaux or the Birth of Art. Lausanne: Skira, 1955.

_____. “Georges Bataille: textos para a revista Documents”. In: Inimigo Rumor nº 19. Rio de Janeiro e São Paulo: 7Letras e Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007. Traduções de Marcelo Jacques e João Camillo Penna.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAVALCANTI, Lauro (org.). Caminhos do contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Eventual / Paço Imperial, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995.

_____. “Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille”. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). Imagem e conhecimento. São Paulo: EdUSP, 2006.

_____. O que vemos o que nos olha. São Paulo: editora34, 2010.

FILHO, Osvaldo Fontes. “Georges Bataille: notas impertinentes sobre demências e monstrosidades na forma clássica”. In: Hypnos, ano 10, nº 15. Revista do Centro de Estudos da Antiguidade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2º semestre de 2005. Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/article/viewFile/4470/3047>

FOUCAULT, Michel. “Prefácio à transgressão”. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LARSEN, Lars Bang. “Zombies of immaterial labor: the modern monster and the death of death”. In: Time Bank. Jornal que acompanhava a instalação homônima de Julieta Aranda e Anton Vidokle. 13ª Documenta de Kassel, Alemanha, 2012.

LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John. “A desmaterialização da arte”. In: Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, nº 25, maio de 2013.

MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MORRIS, Robert. “Anti Form”. In: Continuous project altered daily. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1993.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. “Experimentar o experimental”. In: Grupo Frente e Metaesquemas. Catálogo da exposição realizada na Galeria São Paulo, 20 mar. a 21 abr. 1989.

PONTY, Maurice Merleau. “O olho e o espírito”. In: Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril

Cultural, 1980.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além do visível: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SIEGEL, Katy& MATTICK, Paul. Arte & Dinheiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TATAY, Helena (org.). Anna Maria Maiolino. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, Paul. “O problema dos museus”. In: Revista do patrimônio histórico e artístico nacional nº 31. Brasília: IPHAN, 2005.

VENANCIO FILHO, Paulo. A presença da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

1 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p.30.

2 Bataille, Georges. Georges Bataille: textos para a revista *Documents*. In: *Inimigo Rumor*, n.19. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2006/2007, p.83. Traduções de Marcelo Jacques e João Camillo Penna.

3 FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”. In: BATCHELOR, D.; FER, B.; WOOD, P. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998. P. 206.

4 Didi-Huberman, Georges. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.81, grifos do autor.

5 Didi-Huberman, 2006, op. cit., p.89.

6 Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

7 Bataille, Georges. *Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p.5.

8 Bataille, 1981, op. cit., p.78.

9 Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os pensadores.

10 Idem, ibidem, p.88; grifos do autor.

11 Idem, ibidem, p.90; grifos do autor.

12 Idem, ibidem, p.91.

13 STOEKL, Allan. “Introduction”. In: BATAILLE, Georges. *Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

14 Schollhammer, Karl Erik. Além do visível: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.86.

15 Venancio Filho, Paulo. A presença da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.38.

16 Idem, ibidem, p.38.

17 Idem, ibidem, p.34.

18 Pollock, Griselda. “Ser, fazer, pensar: encontros na arte como vida. In: Tatay, Helena (Org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.213.

19 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

- 20 Oiticica, Hélio. Experimentar o experimental. In: Grupo Frente e Metaesquemas. Catálogo da exposição realizada na Galeria São Paulo, 20 mar.-21 abr. 1989, s.p.
- 21 BATAILLE, Georges. O ânus solar. Lisboa: Hiena, 1985.
- 22 Bataille, Georges. História do olho. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.58.
- 23 Robert Moraes, Eliane. “Um olho sem rosto”, In: Bataille, 2012, p.19.
- 24 Schollhammer, op. cit., p.81.
- 25 Bataille, 2012, op. cit., p.68.
- 26 Robert Moraes, In Bataille, 2012, p.19.
- 27 ACQUES, Marcelo. “Georges Bataille e as formações do abjeto”. In: Outra travessia nº5. Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005. P. 116-118. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc>
- 28 Foucault, Michel. Prefácio à transgressão. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.40.
- 29 Idem, ibidem, p.40-41.
- 30 Didi-Huberman, 2006, op. cit., p. 85.
- 31 Foucault, op. cit., p. 41.
- 32 Foucault, op. cit., p. 42.
- 33 Foucault, op. cit., p. 43.
- 34 Mauss, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003,
- 35 Bataille, Georges. A parte malditaprecedido deA noção de despesa. Lisboa: Fim de Século, 2005.
- 36 Mauss,y, 2003, p.191.
- 37 Idem.
- 38 Bataille, 2005, op. cit., p.31.
- 39 Bataille, 2005, op. cit., p. 30-31; grifos do autor.
- 40 Bataille, Georges. Lascaux or the Birth of Art.Lausanne: Skira, 1955.
- 41 Bataille, 2005, op. cit., p.61
- 42 Foucault, 2009, op. cit., p. 44.
- 43 Bataille, 2005, op.cit., p. 39.
- 44 Agamben, Giorgio. Profanações. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.
- 45 Agamben, 2012, op. cit., p.71.
- 46 Valéry, Paul. O problema dos museus. In: Revista do patrimônio histórico e artístico nacional,n.31. Brasília: Iphan, 2005, p.32-35.
- 47 Agamben, 2012, op. cit., p.73.
- 48Agamben, 2012, op. cit., p.74.
- 49Bataille, Georges. O erotismo. Lisboa: Antígona, 1988, p.149; grifos do autor.
- 50 Schollhammer, op. cit., p.82.
- 51 Stoekl apudBataille, 1991, op. cit..p.xviii.
- 52 Schollhammer, op. cit., p.83.