

A PORNO-AUTOGRAFIA DE GEORGES BATAILLE

Sérgio Alexandre Novo (PPGCL-UFRJ/CNPQ)

RESUMO

É notória a dimensão erótica presente, estética ou teoricamente, em toda a extensão da obra do escritor francês Georges Bataille. Que essa dimensão esteja relacionada com uma certa forma de pensar ou de escrever, o próprio autor o assinala em várias formulações espalhadas em sua obra, assinadas com o nome próprio ou com pseudônimos. Em *Madame Edwarda* (1941), por exemplo, ele afirma que “o erotismo está representado sem volteios”, levando-nos a uma abertura para a “consciência de uma dilaceração”. O presente trabalho tem por objetivo ressaltar a dinâmica que Bataille desenvolve em algumas dessas formulações. Se, além de visarem a dilaceração do relato e de sua linguagem através da representação, essas formulações também tratam da nudez, da obscenidade e do esquecimento, é possível se referir à sua escrita como uma espécie de *porno-autografia*, em que o trabalho de escrita está atrelado a uma deformação obscena da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Nudez; Narrativa; Erotismo; Representação; Esquecimento

RÉSUMÉ

La dimension érotique présente, esthétiquement ou théoriquement, dans toute l'œuvre de l'écrivain français Georges Bataille est évidente. Que cette dimension soit liée à une forme de penser ou d'écrire, l'auteur lui-même le signale dans plusieurs formulations dispersées dans son œuvre, signées de son nom propre ou d'un pseudonyme. Dans *Madame Edwarda* (1941), par exemple, il dit que "l'érotisme [y] est représenté sans détours", ce qui nous "ouvr[e]" à "la conscience d'une déchirure". Ce travail vise à exposer les dynamiques que Bataille développe dans certaines de ces formulations. Si, en plus de viser la déchirure du récit et de son langage par la représentation, ces formulations traitent également de la nudité, de l'obscénité et de l'oubli, il est possible de se référer à son écriture comme à une sorte de porno-autographie, où le travail d'écriture est lié à une déformation obscène de la mémoire.

MOTS-CLÉS: Nudité; Récit; Érotisme; Représentation; Oubli

Uma das frases mais citadas do escritor francês Georges Bataille é retirada do início de seu texto “Método de meditação”: “Penso como uma prostituta tira seu vestido”¹ [*Je pense comme une fille enlève sa robe*] (2016, p. 222). O feminino, a prostituição e o erotismo se condensam na palavra *filles*² e, ao nos deixarmos levar por essa imagem, podemos inferir que Bataille desejava que a manifestação de seu pensamento operasse da mesma forma que um *strip-tease*. A saber, ou o desnudamento incompleto, seja de sua vida pessoal, seja de sua razão de escrita; ou, paradoxalmente, um progressivo encobrimento, que, segundo a semiologia do jovem Roland Barthes, “dessexualiza (...) no próprio instante em que (...) desnuda”, como um “espetáculo mistificador”, onde “*expõe-se* o mal para melhor impedir a sua ação e para exorcizá-lo mais eficazmente” (BARTHES, 2001, p. 93)³. Não é à toa, portanto, repensando justamente a obra do mesmo escritor quase dez anos após a sua morte, Barthes afirmar que “seria preciso repensar a nudez”, agora não mais a partir de um ponto de vista figurativo. Isto porque, segundo o teórico, essa prática – o *strip-tease* – estaria “ligad[a] estreitamente à ideologia da representação”. Valeria, então, “repensar a *nudez*” sob a “ordem de práticas eróticas”, sob a qual igualmente, mais do que a presença do prazer, há a presença da “perda” e do “gozo” (BARTHES, 1984, p. 277)⁴.

Duas de minhas problemáticas partem deste ponto. Será que, para Bataille, se tratava realmente de separar o pensamento e a escrita de um relato de experiência erótico, através do qual evidentemente questiona-se o papel ou o lugar de representação? Ainda que a representação possa efetivamente, no sentido proposto por Barthes, se voltar para um apaziguamento do desejo, e reduzir-se a um prazer cultural, ela não guardaria também no próprio interior da exposição – desse despir ou despojamento obscuro de uma prostituta –, a enervação de uma perda que implica tanto prazer quanto gozo? A complexidade da questão

¹ Refiro-me principalmente às traduções de Fernando Scheibe da obra teórico-filosófica de Bataille, ainda que eu apresente formulações ou palavras do original, conferidas a partir das obras completas da coleção Blanche e das narrativas publicadas pela coleção Pléiade da Gallimard.

² Para a tradição da literatura francesa, o uso da palavra para designar uma prostituta não é tão estranho como pode parecer para o leitor brasileiro não acostumado com a literatura erótica. Exemplos visto no CNRTL ainda nos mostram como o seu uso é frequente na pena de escritores como Stendhal, Flaubert ou Balzac, ver: <https://www.cnrtl.fr/definition/fille>. Basta pensarmos ainda na seção “*Filles*” da coletânea de poemas *Parallèlement* (1889) de Paul Verlaine para perceber a insistência no motivo.

³ Todos os itálicos das citações aqui utilizadas são do autor dos textos referidos, salvo quando devidamente sinalizado.

⁴ A pesquisa desse primeiro Barthes está completamente voltada a desvelar os procedimentos de dominação simbólica e construção ideológica que pautam as mitologias modernas. A representação, exemplificada aqui pelo *strip-tease*, estaria ainda na ordem de uma representação clássica, que o teórico entedia estar prescrita por códigos ou convenções dos gêneros. Em outro momento, talvez seja interessante ver se a compreensão que Barthes tinha de um “efeito de real”, efeito de esvaziamento do signo e contestação da representação, se conjuga ou não com a representação “sem volteios” de Madame Edwarda.

parece se aprofundar na medida em que o foco de leitura se desloca do instante final do strip-tease da escrita, talvez inevitável, e recai novamente, como desejava o próprio Barthes, na nudez. Isto porque, se esse caminho nos leva, de fato, à nudez, ele só o faz pela via da representação que se quer desnudamento muito mais do que espelho da vida, substância ou verdade desnudada. Trata-se, então, de um desnudamento do real, mas que só se dá a ler a partir do ficcional – já que, em Bataille, como veremos, o que está em jogo é sempre um relato *obsceno* do eu.

Assim, proponho, aqui, a aproximação de algumas formulações metapóéticas dispersadas por Bataille ao longo de sua obra, que, creio, explicitam uma parte mais holística de seu entendimento do que seria a representação, a obscenidade e o esquecimento. Seja em meio à crítica especializada, seja nos debates gerais acerca da representação literária, a questão da narrativa porno-erótica não me parece muito bem resolvida⁵. Tão cara a Bataille, a ponto de se tornar um de seus investimentos de escrita mais duradouros, de alguma maneira essa narrativa ainda lhe custava o preço da controvérsia. É verdade que sua insistência em assinar com pseudônimos, o contrário do que fazia sem hesitação desde os anos 1920 em seus textos teóricos, demonstra por um lado seu firme receio em se fazer conhecer como autor do obsceno, ao passo que, por outro lado, evidencia sua postura autoral – talvez menos *autoritária* e mais esboçada.

Primeiramente é importante que nos lembremos das discussões sobre o lugar ocupado pela arte no pensamento do autor para, assim, discutirmos aspectos do que ele propõe, em *Madame Edwarda*, por exemplo, como a representação do erotismo “sem volteios”. Aventar a presença de uma reflexão sobre a representação na obra de Bataille, seja ela erótica ou não, parece menos estranho à luz do debate em torno da noção de *informe*, que geralmente acompanhou as leituras de seus textos curtos sobre arte⁶ e que justamente relançou o escritor na cena contemporânea desde seu início por volta dos anos 1990. A partir da publicação fac-símile dos textos e imagens da revista *Documents* (1929-1930), em 1992, tentou-se cada vez mais compreender que tipo de trabalho estético vanguardista – ou melhor, não-dogmático – era possível arriscar numa revista publicada durante a época das

⁵ Refiro-me a esses textos dessa maneira para me esquivar momentaneamente da discussão, ela sim bastante mal resolvida, que se costuma entabular sobre a relação entre erotismo e pornografia; sabendo que, aqui, talvez fosse suficiente falar apenas de literatura erótica, incluindo as grafias pornôis. Por ora, minha discussão será outra.

⁶ Uma reunião dos curtos escritos em que o autor se dedicou integral ou parcialmente à questão das artes foi publicada na França em 2017, pelas Éditions Lignes (*Courts écrits sur l'art*).

vanguardas⁷, ora debruçando-se sobre o que havia ali de coerente ou incoerente com o pensamento tardio do escritor, ora ressaltando o que havia de inovador, a fim de propor um novo critério de legibilidade para a arte moderna e contemporânea⁸.

Certamente o trabalho iconográfico realizado por Bataille na revista, analisado de modo mais detido por Georges Didi-Huberman em seu *A Semelhança informe* (1995), foi crucial para o desenvolvimento desse pensamento que mais tarde se formalizou como uma leitura antropológica do erotismo, apresentada de duas maneiras bastante particulares em *O Erotismo* (1957) e *As lágrimas de Éros* (1961). E se nessa obra tardia há, de fato, uma certa ponderação do que é estar diante de imagens do erotismo, também há indicações do autor para um possível trabalho textual do erótico por meio da representação. Desde a *Documents*, como Didi-Huberman aponta, o escritor desenvolveu uma compreensão heterogênea das formas e da semelhança, cuja “dilaceração” visual, muito mais estimulante do que o uso das imagens como simples ilustrações, “consiste em instaurar relações não intrínsecas, alterantes, transformadoras e, portanto, não substancializáveis” (2015, p.21). A meu ver, tais relações são previstas pelo autor – sem, no entanto, prever seus resultados ou suas substâncias finais – também em momentos em que ele apostou em formular o movimento de sua escrita e pensamento. As imagens lhe ajudaram a fazer visualmente na *Documents* o que sua ficção, resgate e deformação obscena da memória, sugeriu ora um pouco antes, como no posfácio de *História do olho* (1928, reformulado na sua segunda edição de 1947), ora no prefácio para *Madame Edwarda*, assinado com seu nome próprio (1956).

Chamo de *porno-autografia*⁹ esse procedimento de alteração que o autor também operou através da escrita. Com o termo, porém, não ambiciono a criação de uma nova categoria com a qual outros leitores possam taxar velozmente a literatura de Bataille ou a de outros autores que trabalham também no campo do erótico ou do pornográfico. Entendo que seu uso somente será necessário, e válido, na medida em que consegue nos anunciar importantes aspectos da prática literária que Bataille desenvolveu buscando, ao mesmo tempo, compreendê-la. É previsto que outros termos surjam a partir do que este deixa de lado, já que ele se refere a uma prática que se deu em diferentes momentos, apostando

⁷ A revista foi dirigida por Bataille e Carl Einstein, com uma participação, sobretudo durante seu segundo ano, de Michel Leiris.

⁸ Repertoriei essa virada nos estudos bataillianos no início de minha dissertação *Pequenas histórias do informe*, realizada no quadro do programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura da UFRJ.

⁹ Considero este trabalho como uma espécie de primeira apresentação por escrito da pesquisa de doutorado que atualmente estou desenvolvendo sobre a noção de “nudez” nas narrativas do mesmo autor (“A nudez das formas segundo Georges Bataille”).

igualmente na reformulação como forma de pensamento decididamente inacabado. Se essa prática e sua autocompreensão *co-emprenhem-se*, compenetrando-se ao expor-se numa escrita obscena que anseia o esquecimento, talvez seja porque elas fazem igualmente parte das movimentações apaixonadas próprias do erotismo que o autor dizia compor a relação do humano com a morte. Movimentações sem a meditação das quais este não se entende e de cujas representações – dadas em formas de imagens, escritos, noções – não deveria se esquivar: “O ser, o mais das vezes, parece dado ao homem fora dos movimentos de paixão. Eu diria, ao contrário, que não devemos jamais pensar [*nous représenter*] o ser fora desses movimentos” (BATAILLE, 2017, p. 36).¹⁰

Na primeira versão do posfácio a *História do olho*, por exemplo, afirma-se que a narrativa é “em parte imaginária” já que certas “coincidências” – depois chamadas de “reminiscências” na segunda versão – associam os acontecimentos ficcionais lidos até ali aos acontecimentos da vida do escritor sob o pseudônimo Lord Auch, parcialmente relatados em formas de lembranças. O sentido obsceno que emerge dessas cenas lembradas só se dá “indiretamente”, através de um apreço à *exposição* (“*je tiens à les exposer*”) cujo resultado é uma escrita “sem determinação precisa”, movida por nada mais que um “desejo de esquecer”.¹¹ É como se pôr no papel a memória, vê-la codificada, carregada de um sentido obsceno – desconhecido até ali, deixado fora da cena principal – fosse o indispensável para o esquecimento almejado do que se escreve.

Jamais me detenho nas lembranças dessa ordem, porque, há tempos, elas perderam qualquer caráter emocional. Foi-me impossível fazer com que retomassem vida de outra maneira senão após tê-las transformado ao ponto de torná-las irreconhecíveis numa de minhas primeiras olhadas e unicamente porque, ao longo dessa deformação, elas haviam tomado o sentido mais obsceno. (BATAILLE, 2004, p. 106).¹²

¹⁰ No original: “L’être, le plus souvent, semble donné à l’homme en dehors des mouvements de passion. Je dirai, au contraire, que nous ne devons jamais nous représenter l’être en dehors de ces mouvements.” Decerto, o sentido de um verbo pronominal como “*se représenter*” pode se distanciar do sentido de um mesmo verbo sem o pronome, justificando as escolhas feitas na tradução de Scheibe (*se représenter* por “pensar”) e na de Antonio Carlos Viana (por “imaginar”) – esta última publicada L&PM em 1987. No entanto, como “*représenter*” se trata de uma palavra que o próprio autor reitera no mesmo livro referindo-se tanto à representação por imagens, quanto à representação literária, insisto na presença do vocábulo para a minha leitura.

¹¹ “Pendant que j’ai composé ce récit en partie imaginaire, j’ai été frappé par quelques coïncidences et comme elles me paraissent accuser indirectement le sens de ce que j’ai écrit, je tiens à les exposer. (...) “J’ai commencé à écrire sans détermination précise, incité surtout par le désir d’oublier, au moins provisoirement, ce que je peux être ou faire personnellement.” (2004, p. 102).

¹² Minha tradução para o seguinte trecho: “Je ne m’attarde jamais aux souvenirs de cet ordre, parce qu’ils ont perdu pour moi depuis longtemps tout caractère émotionnel. Il m’a été impossible de leur faire reprendre vie autrement qu’après les avoir transformés au point de les rendre méconnaissables au premier abord à mes yeux et uniquement parce qu’ils avaient pris au cours de cette déformation le sens le plus obscène.”

Se na versão de 1947 há uma reformulação desse parágrafo final de modo a abrandar alguns termos e simplificar as frases (o “jamais” passando para um uma negativa simples acompanhada do advérbio de frequência “*d’habitude*”, é um exemplo), são conservadas, por outro lado, as ideias de irreconhecibilidade, deformação e sentido obscuro; noções com as quais o autor enquadra as memórias no decorrer de sua narração¹³. Portanto, é compreensível que, no prefácio que dedicou à sua tradução de *História do olho*, Eliane Robert Moraes tenha afirmado que, nesse texto, Bataille expressa um “desejo de apagamento, já que busca dissimular de forma obstinada os traços que permitem identificar o verdadeiro nome do autor” (2103, p. 39). Poderíamos nos perguntar, contudo, se obstinar-se no esquecimento, como Bataille dizia ao falar de “desejo de esquecer”, significa o mesmo que obstinar-se no “apagamento”, tal como formulou a teórica.

Em sua tese “À escuta da prosa de Georges Bataille”, Bruno Ribeiro de Lima notou que a percepção de “apagamento” na obra do escritor provém da afirmação apócrifa “Escrevo para *apagar* meu nome”, citada por Moraes no início de seu prefácio como mote de sua leitura, e cuja fonte teria sido a biografia que Michel Surya dedicou ao autor¹⁴. A afirmação, em consonância com o léxico que apresentei até aqui, é “Escrevo para *esquecer* meu nome” (*J’écris pour oublier mon nom*) e se encontra nas folhas isoladas que compõem o texto complementar de *Cissiparidade* (BATAILLE, 2004, p. 612). De Lima entende que por muito tempo prevaleceu, em meio aos leitores bataillianos, uma espécie de “inconsciente coletivo”, talvez necessário quando se é mais “rentável” “fazer de Bataille o escritor do *apagamento* da figura paterna”¹⁵. Com o termo-título deste texto, proponho despistar a problemática do apagamento, ressaltando o que o esquecimento, associado à obscenidade da pornografia, contribui enquanto agenciamento do erotismo das narrativas de Bataille.

A contraposição entre autografia e escrita autobiográfica, sugerida por Gisèle Mathieu-Castellani, nos é, assim, bastante útil. Segundo a teórica, são autobiográficas aquelas “escritas de si” que buscam, de um modo próximo ao judiciário, inscrever e justificar uma

¹³ “*Ces souvenirs, d’habitude, ne m’attardent pas. Ils ont, après de longues années, perdu le pouvoir de m’atteindre: le temps les a neutralisés. Ils ne purent retrouver la vie que déformés, méconnaissables, ayant, au cours de la déformation, revêtu un sens obscène*”.

¹⁴ A tese foi defendida em francês em 13 de novembro de 2018, chamando-se *À l’écoute de la prose de Georges Bataille: lecture d’une rythmique*, sob tutela da USP e da Universidade de Paris VIII. Agradeço a Eliane Robert Moraes que, ao me questionar o esquecimento em Bataille, sugeriu-me no *fair play* do debate a leitura do capítulo no qual Ribeiro discute a alteração dos termos.

¹⁵ “*Ce type d’inconscient collectif montre une démarche de lecture favorable à un moment donné dans l’histoire: on a vu et voulu faire de Bataille l’écrivain de l’effacement de la figure paternelle. Le couple « effacer-écrire » se montre plus « rentable » dans un contexte de création de l’image d’un auteur travaillant sur des paradoxes de la pensée, sur l’aveuglement, sur l’image d’un père absent, etc.*” Ver : <https://www.theses.fr/2018PA080104>

identidade ao “se lanç[ar] de cabeça [*à corps perdu*] sem aparentar questionar a possibilidade de se conhecer e de se dizer da mesma maneira que se conhece [*tel qu'on se connaît*] (...) (1996, p.192). Para essas diáfanas narrativas do *eu* não haveria interesse em pensar a diferença do *eu* consigo mesmo, do *eu* com *outro-eu* – nem do *eu* de hoje para o *eu* de amanhã, muito menos do *eu* de aqui a alguns anos. Essas apenas buscam delimitar seu principal assunto, sua identidade, ao mesmo tempo em que se distanciam do *outro-exterior*.

Um exemplo: embora, na quarta caminhada dos *Devaneios do caminhante solitário*, Rousseau reconhecesse a incompletude da memória na ocasião de seu relato de si, todo o seu procedimento de escrita da lembrança é explicitamente o da autobiografia. Isto é, a falsificação e o embelezamento de imperfeições da memória em prol de uma transparência do relato, de forma que ela seja enxertada de detalhes que, como ele crê, jamais contradiriam o seu discurso¹⁶. É preciso grafar a vida, compô-la sem quaisquer questionamentos ao que dela emerge, porque o que importa são os fatos ou a construção da história ou da formação de uma identidade.

Em contrapartida, o modelo “autográfico”, que tem por Montaigne, Proust ou mesmo Santo Agostinho, os seus exemplos constitutivos, se distancia da autobiografia ao “question[ar] identidade do *eu* [*je*] que escreve”, além de “reconhec[er]” a existência de “sucessivos eus [*moi*]”:

A autografia do segundo tipo supõe um eu que se constrói, se destrói, se reconstrói no próprio ato de escrever, fixando a todo momento “instantâneos”, metamorfoses que estranham e alteram o sujeito em devir, uma clivagem interna que faz do sujeito o outro de um outro. (1996, p.192-197).

Autografar-se em escrita, nesse sentido, seria como fotografar ou pintar incessantemente, de um modo quase impressionista, as metamorfoses de si. E isso resolve em parte o lado de estranhamento, de deformação que sofre a escrita da memória quando nela emerge um sentido obscuro, como nos dizia Bataille na sua obra de juventude. Digo em parte porque chamar toda sua obra erótica de autográfica não me parece o suficiente para demarcar o que seria uma prática de escrita que se mantém obstinada em atrelar o desejo de

¹⁶ “J’écrivais mes Confessions déjà vieux, et dégoûté des vains plaisirs de la vie que j’avais tous effleurés et dont mon cœur avait bien senti le vide. Je les écrivais de mémoire; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j’en remplissais les lacunes par des détails que j’imaginai en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires. J’aimais à m’étendre sur les moments heureux de ma vie, et je les embellissais quelquefois des ornements que de tendres regrets venaient me fournir. Je disais les choses que j’avais oubliées comme il me semblait qu’elles avaient dû être, comme elles avaient été peut-être en effet, jamais au contraire de ce que je me rappelais qu’elles avaient été.”, p. 90-91, In: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618103m/f96.item.r=vieux>. Consultado em 25 de abril de 2023. Coloco aqui a ortografia modernizada.

esquecimento, explicitado no uso dos pseudônimos e no relato de pretense passado, a um violento desnudamento do corpo e de suas formas. Sobretudo quando percebemos que a nudez, evocada por Bataille em diferentes momentos para figurar seus modos de pensar e escrever, está mais de um *movimento* (o desnudar-se) e não de um *estado* (estar nu). Acredito que está, ainda mais, na ordem de uma *esquiva* – esquiva desse que pensa e se dá a ver nu, que se furta no seu despir-se, que *se dé-robe*: nos evita, se despoja, e, sem se demorar muito, se perde numa estranha, mas também obscena, imagem de si.

Referindo-se à mesma fórmula da *fille dérobée* com o intuito de especular a especificidade do autor em relação à filosofia ocidental, Jean-Luc Nancy ressaltou que o pensamento de Bataille parece se voltar especialmente para o investimento de um valor expositivo, de uma perda por excesso, que não leva a lugar nenhum, que não aguarda o “ganho” ou a ele se opõe. Nesse sentido, o *strip-tease* do escritor de modo algum se concluiria num desnudamento por completo ou no que Barthes entendeu ser um encobrimento ilusório, pois é despojamento sem fim: uma exposição sem “finalidade” ou “direção”.

Não está aí a conjunção de *Ereignis* e de *Enteignis* da qual fala Heidegger? Mas sem deixar de acrescentar, como o faz Heidegger, *Zueignis*, ou seja, “dedicatória”, “atribuição ou imputação a...”. A quem? Ao outro. A moça ou o rapaz se dá ao outro. “Se dar”, se abandonar: ser para [*être à*]... – em um sentido que excede o pertencimento, a propriedade, em um sentido que está muito mais ligado ao “*sein zu*” como no *Sein zum Tode* que se traduz por “ser para a morte” embora não se trate de uma finalidade, nem mesmo de uma direção, mas de uma exposição.” (NANCY, 2013, p. 310, tradução ligeiramente alterada, com grifos do próprio autor).

Enquanto “exposição”, agora já nas palavras de Bataille, a nudez é uma experiência “sem razão de ser”, sem “fim que não ela própria”, sem valor outro ou autoridade outra, somente “seu valor, sua autoridade”; jamais *dirigida*, ela é uma *exposição em direção*. Uma exposição constituída por um relato de “experiência interior” que não se subordina ao “conhecimento”, a previsão de um a posteriori cognoscente ou cognoscitivo. O contrário, segundo o escritor francês, do que teria realizado a filosofia de Heidegger:

A experiência interior sempre teve outros fins que não ela própria, nos quais era situado o valor, a autoridade. Deus no Islã ou na Igreja Cristã; na igreja budista, este fim negativo: a supressão da dor (foi possível também subordiná-la ao conhecimento, como o faz a ontologia de Heidegger). Mas se Deus, o conhecimento, a supressão da dor deixam de ser a meus olhos fins convincentes, se o prazer a tirar de um arrebatamento me importuna, choca-me mesmo, segue-se daí que a experiência interior deverá me parecer vazia e desde então impossível, já que sem razão de ser? (BATAILLE, 2016, p. 37).

Mas não nos interessa aqui ir até o fundo da obra do filósofo alemão – o que certamente nos levaria à exageros e imperícias – para provar algum ponto do escritor. A formulação “Penso como uma prostitua tira seu vestido” não deixa de encontrar reverberação na própria obra de Bataille, particularmente nas suas narrativas. A título de exemplo, podemos citar dois fragmentos que compõem *Le Petit* [O Pequeno], livro publicado anonimamente em 1943, sob um de seus pseudônimos, Louis Trente: “Escrever de barriga nua e bunda nua, escrever é encontrar a inocência que eu tenho ao retirar minhas calças”; “Lanço-me ao impossível sem decoros: entregue aos outros – intimamente unido – escrevendo de barriga nua. Como uma prostitua alvoroçada, os olhos brancos, sem existência pessoal”¹⁷.

Ao menos na conjugação dessas três citações do autor, a nudez se relaciona com uma certa fragilidade dada pela “inocência”. Inocência de alguém por inteiro entregue, sem as calças, de alguém que se oferece à perda de sua própria existência. É a “inocência” que advém de uma imediata e brusca despossessão (“sem decoros”). É algo que desconjunta o sujeito, ao deslocá-lo do conhecido, do confortável, ao *averso* de si, ao seu alvoroço. É sua própria identidade que é posta à prova; identidade prostituída e renomeada em pseudônimo. Mas também é convite ao encontro, pois, colocando-se nu, os narradores também anunciam uma nudez mútua, compartilhada naquilo que as distanciam: descrições do momento em que a identidade do escritor se perde, ou no mínimo se altera, para que consiga abraçar a identidade, também fatalmente alterada, daquele que as lê.

Para comentar esse último aspecto, proponho um desvio pelo livro *O Erotismo*. Lê-se ali no seu prólogo¹⁸: “O espírito humano [*l'esprit humain*] está exposto às mais surpreendentes injunções”. Segundo Bataille, nosso espírito, esse pensamento que se quer distante do animalesco, está exposto. Essa exposição, ela própria um certo tipo de posicionamento, está em inexorável contato com imposições, elas também exposições, como ele não tarda a dizer, de “movimentos eróticos” que apavoram esse pensamento, “o aterrorizam”. Pois, por mais que queira, como muitas das vezes, se manter como devaneios, às vezes mais, às vezes menos rigorosos, quando não flutuações espirituais (assim como nos sugerem as conotações da palavra *esprit* no francês), esse espírito está imputado a entender-

¹⁷ Tradução minha de: “*Écrire ventre-nu et cul-nu, écrire est trouver l'innocence que j'ai retirant mes culottes*” (BATAILLE, 2004, p. 354) e “*Je me jette à l'impossible sans biais: livré aux autres – uni intimement – écrivant ventre-nu. Comme une fille révolusée, les yeux blancs, sans existence personnelle*”. (idem., p. 355).

¹⁸ Comentarei a seguir o prólogo que pode ser lido entre as páginas 29-32 da tradução de Scheibe (2017).

se como terreno; isto é, a pensar o próprio corpo que o pensa: “Incessantemente ele tem medo de si mesmo. Seus movimentos eróticos o aterrorizam [*le terrifient*].”

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo, dizia Virgílio no sétimo livro da Eneida, retomado por Freud na epígrafe de *A interpretação dos sonhos*¹⁹. Em Bataille, o caminho a ser percorrido, senão o mesmo, segue paralelamente a compreensão de um ser movido por Eros, atribulado por Tântatos, sem, no entanto, apresentar – como é de se esperar de um leitor de Nietzsche e de um autor que indiretamente fez parte da primeira recepção da psicanálise na França – uma primeira ambição para a inflexão, declinação ou a manobra [*flectere*] do transcendental. Aqui o ser já está sem Deus, nem deuses; é um ser que não os faz mais se curvar ante seu pensamento, ainda que esse mesmo ser possa estar frequentemente flexionado perante um Deus ou outros deuses, como é no caso do exemplo de santa Teresa d’Ávila, que é figurada em *O Erotismo* através de sua célebre representação em escultura realizada por Bernini, e que também é mencionada nesse mesmo prólogo como o contraditório espelho de um voluptuoso.

“A santa se desvia com pavor do voluptuoso: ela ignora a unidade entre as paixões inconfessáveis deste e as suas próprias”. A provocação tem por intuito ressaltar a presença e unidade do erótico na experiência do ser, a principal tese de seu livro; fundamental, inclusive, para o incessante vaivém e complementariedade entre o interdito e a transgressão. É como se Bataille nos dissesse não haver, ou haver poucas, diferenças entre os fins almejados pela santa e o voluptuoso após o gozo. Como se estivessem ambos atraídos pela figura de Eros, e, por ele, levados ao encontro de Tântatos. Da mesma maneira que o voluptuoso, pensado também por Kant numa de suas anedotas filosóficas acerca da falta de liberdade moral²⁰, prefere a morte, preterindo a insatisfação do desejo, a santa também somente anseia por uma morte final em vez do que a ela própria entende por ser uma morte em vida. Ela não já quer

¹⁹ “Já que no céu nada alcanço, recorro às potências do Inferno”, VII, 312. Eneida. Tradução de Carlos Alberto Nunes (1983).

²⁰ Kant menciona o voluptuoso na *Crítica da razão prática* para ilustrar o valor da consciência moral na apreensão de uma liberdade verdadeira: “Supondo que alguém alegue que sua voluptuosa inclinação seja-lhe totalmente irresistível no momento em que o objeto querido e a ocasião correspondente lhe ocorram, perguntar-lhe se, no caso em que se erguesse perante a casa em que ele encontra essa ocasião uma força para suspendê-lo logo após a gozada volúpia, ele então não dominaria sua inclinação. Não se precisa de muito tempo para adivinhar o que ele responderia. Perguntai-lhe, porém, no caso em que seu governante sob ameaça da mesma inadiada pena de morte lhe exigisse prestar um falso testemunho contra um homem honrado, que ele sob pretextos especiosos gostaria de arruinar, se ele então, por maior que possa ser seu amor à vida, considera possível vencê-lo. Se ele o faria ou não, talvez ele não se atreva a assegurá-lo; mas que isso lhe seja possível, tem que admiti-lo sem hesitação. Portanto ele julga que pode algo pelo fato de ter a consciência de que o deve, e reconhece em si a liberdade, que do contrário, sem a lei moral, ter-lhe-ia permanecido desconhecida.” (KANT, 2016, p. 50-51).

mais permanecer no seu corpo, pois o percebe como um cárcere que a distancia da exultação divina: “*¡Ay, qué larga es esta vida! ¡Qué duros estos destierros, / esta cárcel, estos hierros / em que el alma está metida! Sólo esperar la salida / me causa dolor tan fiero,* / que muero porque no muero”, diz ela num de seus poemas.²¹

O que nos interessa mais nessa “convergência” de que fala Bataille no prólogo são suas possibilidades e exigências de representação. As injunções de que fala o escritor são, de fato, perturbadoras, porém seu enfrentamento não é menos imprescindível ao ser. Não necessariamente para que ele, como diz ainda, “dominar o que o apavora”, mas principalmente para “super[á-lo], (...) [e] olhá-lo de frente”. Daí a importância das fotografias que “acompanham [s]eu texto”²², e que, para reafirmá-lo na esteira de Didi-Huberman, provocam mais um saber, um gaio/feliz saber visual, do que a ilustração de alguma teoria.

Seu agradecimento inicial à ajuda de colaboradores, colegas ou não, na procura pela iconografia certa se mostra, assim, extremamente indispensável para gênese de *O Erotismo*.²³ São essas imagens que compõem ainda o quadro do que o autor chamou de “experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” que, não se resolve facilmente frente a “imagens eróticas, ou religiosas” (BATAILLE, 2017, p 59). Apresentadas no decorrer das páginas, dialogando com livro retrospectivamente, essas também antecipam alguns dos temas abordados nas páginas seguintes. Imagens de um erotismo pensado ao lado da morte: mais explícitas, como no caso daquelas que mostram mulheres sendo beijadas e acariciadas pela morte nas aparentadas obras de Hans Baldung Grien e Nicolas Manuel Deutsch; ou, como no caso do cristo na cruz de Matthias Grünewald, mais sutil, principalmente porque sucede uma série de figurações rupestres. No entanto, a semelhança dilacerada da última com as outras insurge com a iluminura de um sacrifício humano asteca, forçando-nos a enxergar no símbolo cristão o sacrifício do corpo divino, corpo que,

²¹ O poema começa por “*Vivo sin vivir en mí*”: “Ai, que extensa é esta vida! / Que duros estes destierros / esta prisão, estes ferros / nos quais a alma está metida! / Somente esperar a saída / me causa dor tão feroz, *que morro porque não morro*” (D’AVILA, 2018, p. 1996, itálico da edição).

²² Insisto na citação desta formulação, mais próxima do original, pois a primeira tradução de Antonio Carlos Viana preferiu traduzir “fotografias” por “ilustrações”, manifestando uma espécie sintoma do estado em que se encontrava a leitura da obra de Bataille antes dos anos 1990. Antes dos estudos de Denis Hollier, Georges Didi-Huberman, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, o autor era majoritariamente conhecido como filósofo ou anti-filósofo, sendo seu trabalho crítico sobre imagens marginalizado em relação ao interesse por uma filosofia ou mística do erotismo e da experiência interior.

²³ Entre 1942 e 1949, o autor se afasta de seu emprego de bibliotecário por conta de um quadro de tuberculose. Ainda que volte ao trabalho e passe por um período intenso de trabalho, em 1953, sofre um primeiro episódio mais sério de arteriosclerose cerebral. Isso já poderia inserir todo o texto de *O Erotismo*, como outros escritos contemporaneamente, à linha das escritas de convalescência. Dediquei-me, a partir de um poema de Baudelaire, a formular o que seria essa escrita, sua retórica, sobretudo quando estas declaram-se em processo de convalescência (“Quando a musa adoecer”, no prelo, a aparecer ainda em 2023).

crucificado, conserva em si mesmo o abraço do humano com sua mortalidade. E, se concordarmos que o “[e]rotismo abre à morte”, como o escritor nos diz ali, o erótico na vida não isenta ninguém de uma “violência interior”, dessa experiência interiorizada que, *assumida*, “nos conduz ao limite de todo o possível”: a consciência de um impossível: “O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos conduz ao limite de todo o possível?” (2017, p. 47).

Logo, o que Bataille chama ali de *mise en oeuvre de l'érotisme* não seria apenas uma operação, como se traduziu muito bem, mas é, além disso, uma espécie de agenciamento ou realização de uma obra – por que não dizer uma representação? – que é erótica porque reafirma a vida na morte, porque também é, de certa maneira, “a aprovação da vida até na morte” (idem., 35), segundo sua famosa definição do erotismo:

Toda operação [*la mise en oeuvre*] do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece [*manque*]. (...) Toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (idem., p. 41).

É nesse sentido que o leitor é atingido pelas imagens ou pelo texto de Bataille, que ele se sente convidado a fazer parte do jogo: a ser parceiro do que é o erotismo em obra, a fazer parte dessa operação erótica. Senão todo ativo, o leitor persevera na obra de Bataille como *voyeur*, como um tarado – para dizê-lo vulgarmente – diante de um ser pensante que só se dá a ver como uma prostituta no seu despir-se. O que ambos anseiam é alguma consumação, alguma “comunicação”, para usar outra palavra cara ao escritor – comunicação contraditória apenas quando evocada sem a sub-reptícia presença erotismo. Mas, ali, onde o primeiro quer o consumo, o êxtase da leitura – de alguma vida desnudada, de alguma teoria esclarecida, “ela [a comunicação] os aniquila – da mesma forma, a luz de uma estrela aniquila (lentamente) a própria estrela”:

Um homem, uma mulher, atraídos um para o outro, ligam-se pela luxúria. A comunicação que os mescla se deve à nudez de seus rasgões. Seu amor significa que não veem um no outro seu ser, mas sua ferida, e a necessidade de se perder: não há desejo maior que aquele do ferido por outro ferimento. (BATAILLE, 2017, p. 52-53, *O culpado*)

O convite ao leitor é ainda mais direto em *Madame Edwarda*, publicado primeiramente em 1941 com o irônico pseudônimo Pierre Angélique²⁴. De modo similar ao que ocorre em outras de suas narrativas anônimas, somos apresentados às aventuras eróticas de um narrador com uma mulher. Esta é uma prostituta cujo apelido intitula o livro e que trabalha num bordel parisiense localizado em alguma rua entre a entrecruzamento da Poissonnière e a rua Saint-Denis. Um curioso imperativo, do qual nem o leitor pode se esquivar, direcionado ao narrador marca a leitura: “você precisa olhar: olhe!”²⁵

Uma voz, mais que humana, arrancou-me do meu embrutecimento. A voz de Madame Edwarda, tal como seu corpo, era obscena:
— “Você quer ver os meus trapos? dizia.

Com as duas mãos crispadas na beirada da mesa, virei-me para ela. Estava sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas: para abrir a fenda mais ainda, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos. Assim, os “trapos” de Edwarda olhavam para mim, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Balbuciei docemente:

— “Porque está fazendo isso?”

— Veja, disse ela, eu sou DEUS...

— Eu sou louco...

— Não, você tem de olhar: olhe!

Sua voz rouca ficou macia, tornou-se quase infantil para me dizer com languidez, com o sorriso infinito do abandono: “Como eu gozei!”

Mas ela tinha mantido a sua posição provocante. Ordenou:

— Beija!

— Mas... protestei, em frente de todo o mundo?

— É claro!

Eu temia: olhei-a imóvel, ela sorriu-me com tanta doçura que estremei.

Finalmente me ajoelhei vacilante, e pousei meus lábios sobre a chaga em carne viva. (BATAILLE, 1981, p. 82-83)

A cena, já bastante comentada pela crítica, enfoca no narrador voltando-se para a prostituta, nua, expondo-lhe, de pernas abertas, a visão de sua vagina. É ela própria um olhar que requisita o narrador, agindo como se se animasse a despeito de seu corpo, como um corpo de um corpo, que se agita e engulha quem o vê por efeito de suas oscilações líquidas e estonteantes. A imagem chega quase engoli-lo num beijo, assim como um “polvo” que repugna por sua viscosidade e vultosa tentaculação. A força dessa demanda tem ainda o peso do divino, e é incontornável por se manifestar como revelação de um deus oculto; deus que, na leitura, é aquilatado através do uso que Bataille faz da caixa alta.

²⁴ Sua segunda publicação acontece em 1945, acrescida com ilustrações de Jean Fautrier, também ele sob pseudônimo (Jean Perdu). Um prefácio assinado com o nome próprio do autor, no entanto, só aparece na edição de 1956, além de, não por acaso, como será importante pontuar, ser incluído no ano seguinte como o capítulo que precede a conclusão de *O Erotismo. História do Olho, Madame Edwarda* e outras de suas narrativas eróticas receberão a autoria de Bataille apenas postumamente.

²⁵ “(...) *tu dois regarder: regarde!*” (idem., 2004, p. 331).

Na condição de leitores, estamos atribuídos da tarefa de acompanhar o movimento que vai do olhar do narrador, passando pelo gozo resultante de *Madame Edwarda para* – não no sentido de finalidade ou de direcionalidade, como nos lembrava Nancy, e sim no de exposição –, enfim, chegar no beijo público e envergonhado que o narrador dá na ferida viva. Trata-se mais de convite a uma nudez mútua e desconcertante, e menos de uma revelação do sentido da narrativa. Para pensar com um outro “*viens*” no qual Derrida chegou a se debruçar, o imperativo tem ainda aqui certo “tom afirmativo”, ele é a sugestão de um gesto, “um gesto na palavra [*parole*]”, “que não se deixa recuperar pela análise – linguística, semântica ou retórica (...)” (DERRIDA, 1983, p. 93-94).

O acréscimo do prefácio à segunda versão do livro (1956) e a sua inserção no final de *O Erotismo* são ainda pontos decisivos para o entendimento de como se formulam o pensamento e a escrita de Bataille. Se, de fato, no texto de *Madame Edwarda*, “o erotismo está representado [*représenté*] sem volteios”, nos apontando para uma “consciência de uma dilaceração” (BATAILLE, 2005, p. 96), não me parece que representação, ali, se refira à simples transposição da realidade em palavras ou em imagens mentais. Da alteração obscena da realidade através do escrito, ele já estava consciente desde 1928, como vimos. Aqui, a narrativa investe-se na escrita da nudez e dos desejos de um corpo que narra em primeira pessoa e de um corpo que provoca, convoca, reclama e chama – corpos que se dão ao mesmo tempo como desejosos e enojados, desejados e repelidos. Não há volteios na representação do erotismo porque, sem pudores ou reservas, coloca-se o erótico ao lado da morte uma vez que representa os corpos ao lado de seus limites.

E o convite, exibição do indesejável, do desconfortante, do obsceno, de um – não necessariamente radicalizado ou mercantilizado – extremo do indivíduo, não seriam características justamente do pornográfico na sua expressão mais singular? Há pornografias e pornografias. Se há aquelas que trabalham com as figuras mais constituídas do patriarcado, também há aquelas que se investem por completo no obsceno, no que se mantém fora do radar e não no que se quer preservado, como algum clichê para um olhar acomodado ou vidrado. A pornografia, e a auto-pornografia que se quer pensar aqui, apenas se contrapõem ao erotismo na literatura quando não percebem que no próprio agenciamento do erótico há o apelo a certo olhar e à deformação de alguma cena. A reificação e a função de excitação que se costuma dizer próprio do pornográfico fazem realmente parte de seu mercado, mas não encerram seu sentido, necessariamente ambíguo e sempre atrelado à obscenidade – ao que desconcerta, ao que estranha:

Talvez nessa ambiguidade possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. É nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la.” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 8-9)

Nas narrativas de Bataille, o tema é também a vida sexual, representada pelas novas formas obscenas advindas da deformação e da vontade de esquecimento de lembranças – verdadeiras ou fictícias – de alguma vida. Para usar as palavras de Jacques Lacan em única passagem na qual menciona o colega, o que se escreve ali é uma “extremidade singular” da experiência interior²⁶. Escrita “sem volteios”, porque não teme a mistura de um prazer e dor extremos; porque, como o próprio Bataille diz no prefácio a *Madame Edwarda*, é escrita que “se liga à vontade de abrir os olhos, de ver de frente *o que acontece, o que é*”. Excitação, insatisfatório – às vezes temido – vaivém do desejo. É a exposição de momentos “à despeito de nós”, “momentos intoleráveis”, que, quando queremos esquecidos, não se apagam; mas mostram-se de maneira *insensata*. É todo um “livro insensato” que se escreve desnudando-se: sem senso, também é um texto ou pensamento fora do senso, longe do sentido primeiramente previsto, do imediatamente compreensível. É um todo texto ou pensamento obsceno, que se lança para a extremidade, que “se conclui apenas no excesso”. E esta estimulante pergunta resume bem o seu lançar-se, por meio da representação, à extremidade e à insensatez: “O que significa a verdade fora da representação do excesso, se não vemos o que excede a possibilidade de ver, o que é intolerável ver, como no êxtase é intolerável gozar? se não pensamos o que excede a possibilidade de pensar...?” (BATAILLE, 2005, p. 95-97).

Nisso, há, sim, uma autografia: mantemos a assinatura do autor – sua sobrevivência a despeito de sua morte; ainda que tenha sido, em vida, sob pseudônimo, como no caso de seus textos eróticos. Mas, ao invés de uma busca por apagamento, há uma *rasura* que deforma obscenamente o nome e que de alguma maneira o apresenta em parte esquecido, sem apagá-lo integralmente. Assim como a transgressão – segundo certo hegelianismo do autor – que é capaz de ultrapassar o interdito sem retirá-lo de cena. Lado obsceno do interdito, a obscenidade do autor – seu esquecimento. Esquecimento que também está na ordem de uma “busca”: em alguma medida, ativa – talvez menos programática –, pois apaga aqui e ali alguns

²⁶ “L’expérience intérieure, dont il s’agit ici, est le titre de l’ouvrage central de l’œuvre de Georges Bataille. Dans *Madame Edwarda*, il décrit de cette expérience l’extrémité singulière.” (LACAN, 1966, p. 583).

traços, senão de uma maneira toda negligente²⁷, parcialmente. E, também de maneira parcial, deixa algo livre para nele se lançar: o autor parcialmente morto, sua identidade acinzentada, sua nudez exposta, seu corpo aberto, a barriga e bunda nuas, o humano diante da extremidade do humano. E se realmente pudermos falar de uma “escrita sem reservas” (MORAES, 2013, p. 42), “*sans biais*”, “*sans détours*”, que não teme os risos ou horrores de ser vista como licenciosa, é porque a memória é “o que faz rir” justamente por surpreender, representar o inesperado, além de ser ela própria a “possibilidade do esquecimento”: “Quão triste seria a memória se ela não fosse a possibilidade do esquecimento”; “a memória é justamente o que faz rir quando, de repente, ela é o esquecimento”²⁸.

Uma escrita, sem reserva ou pudor, que reafirma, ao extremar-se, a sexualidade da vida e seus respectivos agenciamentos em erotismo – excitando-se e excitando, expondo sua *sexistência*, como diria o filósofo Jean-Luc Nancy – é uma escrita que se autografa sem se substancializar, que representa sem se representar. É uma escrita do encontro, de um devotado apelo ao leitor. É uma *porno-autografia*: uma insistência na grafia que também caracteriza as voltas e viradas (as excitações?) que o pensamento e escrita dão em si mesmos. Violência e experiência interiores marcadas no texto, o próprio excesso de texto: formando-se, formulando-se, *informulando-se*. Contenção que se despe, que se abre, incontinência que se quer contida em alguma escrita. Inscrições e pré-inscrições – jamais prescrições – de alguma autoria obscenas demais para que, de agora em diante, se diga a quem pertencem; pois “[n]a extremidade de seu movimento, o pensamento é o impudor, a obscenidade máxima”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

²⁷ Bruno Ribeiro de Lima chega a desenvolver essa diferença entre atividade e passividade do par *effacer/ oublier*: “Alors que « effacer » demande une posture plus ancrée : celui qui cherche à effacer doit poser ce qu’on veut effacer et ainsi démarrer le travail d’effacement. Le labour est plus actif. « Effacer » remet à un labour, à l’action de « retirer sa face ». « Oublier » est dans ce sens le contraire, puisqu’il demande une négligence, une légèreté, voire un manque de sérieux.” Seu curioso esquecimento de toda uma filosofia do esquecimento, contudo, talvez tenha obliterado um certo ativo do esquecimento, como sugerido por filósofo como Paul Ricœur em *A Memória, A História, O Esquecimento*.

²⁸ A formulação está nas mesmas páginas de “Escrevo para esquecer o meu nome” : “*Que la mémoire serait triste si elle n’était la possibilité de l’oubli ; mais la mémoire est justement ce qui faire rire quand elle est soudain l’oubli*” (BATAILLE, 2004, p. 612)

BATAILLE, Georges. **Madame Edwarda e o Morto**. Trad. por Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.

BATAILLE, Georges. **Madame Edwarda (Prefácio)**. Trad. de Osvaldo Fontes Filho In: Outra Travessia, Revista de Pós-Graduação em Literatura, Ilha de Santa Catarina, n.5, p. 95-97, 2 sem. 2005.

BATAILLE, Georges. “Método de meditação”. In: BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateológica, vol. 1. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 211- 250.

BATAILLE, Georges. **O culpado**: seguido de A aleluia: Suma Ateológica, vol. 2. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. **Romans et récits**. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

D’AVILA, Teresa. **Tutte le opere**. Trad. para o italiano de Massimo Bettegini, Milão: Bompiani, 2018.

DERRIDA, Jacques. **D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie**. Paris: Éditions Galilée, 1983.

DUROZOI, Gérard. **L’érotisme, de Bataille (Profil d’une œuvre)**. Paris: Hatier, 1977.

LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. **La scène judiciaire de l’autobiographie**. Paris: PUF, 1996.

MORAES, Eliane Robert. “Um olho sem rosto” In: MORAES, Eliane Robert. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Marta. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Trad. de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Trad. de Valerio Rohden, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.