



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LUCCA MARTHIUS REGINATTO LOBATO

Estrutura e escritura da transgressão em Georges Bataille

Brasília – DF

2024

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Lucca Marthius Reginatto Lobato

Estrutura e escritura da transgressão em Georges Bataille

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

Brasília – DF

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RL796e Reginatto Lobato, Lucca Marthius
Estrutura e escritura da transgressão em Georges Bataille
/ Lucca Marthius Reginatto Lobato; orientador Piero Eyben.
-- Brasília, 2024.
145 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Estrutura. 2. Escritura. 3. Transgressão. 4.
Literatura. 5. Georges Bataille. I. Eyben, Piero, orient.
II. Título.

*Ao Kurama...
que me ensinou o amor, o cuidado e
o companheirismo... que não saiu do
meu lado durante toda a escritura
dessa dissertação... deitado na pilha
de livros...
(in memoriam)*

Agradecimentos

Aos meus pais, Angela Reginatto e Sávio Lobato, pelo suporte;

À minha companheira, Aiuny Mello, pelo amor, pela paciência e pelo caminho traçado sempre juntos;

Ao professor Piero Eyben, pela orientação teórica e poética, pelo acolhimento e pelo ensino;

Aos camaradas, Alexandre Rezende, Jay Martins e Renata Mourão, pela amizade;

À minha irmã, Nathalia Lobato, pelo sorriso, abraço e beijo toda manhã quando estive no Brasil, e Elisangela Nogueira, pelo afeto;

Aos meus irmãos, Yago e Vítor Lobato;

À Midna, Din, Tatl e Tael, pelos carinhos e miados;

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília;

Aos camaradas dos grupos de pesquisa Escrita: Linguagem e Pensamento e Laboratório de Estudos da Insurreição: sexualidade e violência, por não deixarem a vida acadêmica tão solitária com os encontros e conversas;

Aos colegas de formação em psicanálise do Corpo Freudiano Núcleo Brasília, pelo aprendizado;

À CAPES, pelo apoio financeiro;

Por fim, às escrituras de Barthes, Carson, Derrida, Deleuze, Freud, Homero, Kafka, Lacan, Malabou, Montaigne, Perec, Queneau e outros, sem as quais a minha não seria possível.

*Apesar do autor, o texto se arrisca para não
colher enxertos à sua margem.*

Edimilson de Almeida Pereira

Écrire est rechercher la chance.

Georges Bataille

L'écriture fait du savoir une fête.

Roland Barthes

Resumo

LOBATO, L. M. Estrutura e escritura da transgressão em Georges Bataille. Dissertação de Mestrado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2023, 145p.

A presente dissertação busca compreender os conceitos de estrutura e de escritura da transgressão na obra de Georges Bataille. Partindo do conceito de transgressão e sua relação com o interdito, tenta-se observar uma estrutura nesses dois movimentos na obra de Georges Bataille. Isso implica dizer que haveria um movimento estrutural entre os conceitos que permite também pensar uma escritura da transgressão na literatura. Assim, usando teóricos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Sigmund Freud e o próprio Georges Bataille, além de escritores como Georges Perec, Raymond Queneau e Anne Carson, busca-se entender como opera essa estrutura da transgressão. A partir dessa estrutura, podemos observar a operação da escritura da transgressão. Para isso, faz-se a leitura da *Suma Ateológica* de Georges Bataille ao lado de gêneros diversos, como o ensaio e seus teóricos Theodor Adorno e Michel de Montaigne, e o diário, com os *Diários* de Franz Kafka. Dessa forma, tenta-se compreender, na obra de Georges Bataille, as possibilidades de uma estrutura e de uma escritura da transgressão que possa abrir o horizonte da criação literária.

Palavras-chaves: estrutura; escritura; transgressão; literatura; Georges Bataille.

Résumé

LOBATO, L. M. La structure et l'écriture de la transgression chez Georges Bataille. Mémoire de Master. Superviseur Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília : Université de Brasília, 2023, 145p.

Le présent mémoire cherche à comprendre les concepts de structure et d'écriture de la transgression dans l'œuvre de Georges Bataille. Partant du concept de transgression et de son rapport avec l'interdit, on tente d'observer une structure de ces deux mouvements dans l'œuvre de Georges Bataille. Cela implique de dire qu'il y aurait un mouvement structurel entre les concepts qui permet aussi de penser une écriture de transgression dans la littérature. Aussi, en utilisant des théoriciens comme Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Sigmund Freud et Georges Bataille lui-même, ainsi que des écrivains comme Georges Perec, Raymond Queneau et Anne Carson, on cherche à comprendre comment fonctionne cette structure de la transgression. A partir de cette structure, nous pouvons observer le fonctionnement de l'écriture de la transgression. Pour cela, on fait la lecture de la *Somme Athéologique* de Georges Bataille aux côtés de genres divers, comme l'essai et ses théoriciens Theodor Adorno et Michel de Montaigne, et le journal avec les *Journaux* de Franz Kafka. De cette façon, on essaie de comprendre, dans l'œuvre de Georges Bataille, les possibilités d'une structure et d'une écriture de transgression qui puisse ouvrir l'horizon de la création littéraire.

Mots-clés : structure ; écriture ; transgression ; littérature ; Georges Bataille.

Abstract

LOBATO, L. M. Structure and writing of transgression in Georges Bataille. Master's thesis. Supervised by Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2023, 145p.

This thesis seeks to understand the concepts of structure and writing of transgression in the work of Georges Bataille. Starting from the concept of transgression and its relationship with the interdict, we try to observe a structure in these two movements in the work of Georges Bataille. This implies that there would be a structural movement between the concepts that allows also to think a writing of transgression in literature. Thus, using theorists such as Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Sigmund Freud and Georges Bataille himself, as well as writers such as Georges Perec, Raymond Queneau and Anne Carson, we seek to understand how this structure of transgression operates. From this structure we can observe the operation of the writing of transgression. For this, the *Summa Atheologica* of Georges Bataille is read alongside several genres, such as the essay and its theorists Theodor Adorno and Michel de Montaigne, and the diary, with the *Diaries* of Franz Kafka. Thus, we try to understand, in the work of Georges Bataille, the possibilities of a structure and a scripture of transgression that can open the horizon of literary creation.

Keywords: structure; writing; transgression; literature; Georges Bataille.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DA ESTRUTURA À ESCRITURA	11
CAPÍTULO I: A TRANSGRESSÃO E O INTERDITO	18
a. A morte	23
b. O erotismo	33
CAPÍTULO II: A ESTRUTURA E O MOVIMENTO DA TRANSGRESSÃO	41
a. O que forma uma estrutura	42
b. Para além do herói estruturalista: poeta insidioso	60
c. A estrutura da transgressão	72
CAPÍTULO III: A ESCRITURA DA TRANSGRESSÃO	83
a. Da escritura de soberania à escritura da transgressão	84
b. O ensaio como se forma da escritura da transgressão	88
c. A experiência interior e a experiência do ensaio: Bataille e Montaigne	98
d. O corte no diário: a destruição em Bataille e Kafka	106
e. Desejo escritural e vontade de escritura: (re)criação na escritura da transgressão	123
DUAS FORMAS DE CONCLUIR: ... INACABÁVEL SEMIABERTURA	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

INTRODUÇÃO: da estrutura à escritura

O intuito dessa introdução é *escrever* (e apresentar) a forma como o trabalho é *estruturado*. E antes de mais nada, gostaríamos de pensar que a estrutura é o objeto sobre o qual é possível pensar literariamente, do qual é possível observar uma escritura. Buscando assim, com Jacques Derrida, pensar uma entrada da estrutura no pensamento da teoria literária e da filosofia:

Se ela se retirasse um dia, abandonando suas obras e seus signos nas praias de nossa civilização, a *invasão estruturalista* se tornaria uma questão para o historiador das ideias. Talvez até mesmo um objeto. Mas o historiador se enganaria se isso acontecesse: pelo mesmo gesto em que ele a consideraria como um objeto, ele esqueceria o sentido, e que se trate inicialmente de uma aventura do olhar, de uma conversão na maneira de questionar frente a todo objeto. Frente à objetos históricos - os seus - particularmente. E entre eles, muito insólita, a *coisa literária*¹.

Derrida, nessa passagem, que abre o primeiro texto de seu primeiro livro de ensaios, tenta mostrar, de forma um tanto quanto literária, não apenas que o estruturalismo se faz presente em sua época, ou seja, que a estrutura começa a ser propriamente vista como se em uma aventura, mas que dos objetos que a estrutura pode questionar, a coisa literária pode ser um deles. Especialmente se pensarmos que é a partir dessa coisa literária que se observa o funcionamento da estrutura. Dessa forma, pode-se notar que até mesmo Jacques Derrida, muito antes dessa dissertação, já tentava pensar certa relação entre estrutura e escritura.

Busca-se, assim, delimitar o objeto da dissertação ao mesmo tempo que mostrar o caminho no qual é possível pensar a estrutura e a escritura na obra do pensador francês Georges Bataille. Uma introdução serve para explicitar o caminho seguido no trabalho, mas não apenas isso, serve também para tentar estruturar a escritura da dissertação, de sua origem ao seu final (se é que é possível pensar em um final fechado para toda e qualquer obra, seja teórica ou literária). É nesse sentido que tentaremos aqui abordar as origens mais sutis dessa dissertação.

A ideia de investigar e pensar a estrutura e a escritura em Georges Bataille surgiu ainda durante a escritura do primeiro capítulo, quando buscava-se vincular a transgressão de Bataille com um conceito de hospitalidade de Jacques Derrida. Afinal, a possibilidade de pensar esses dois conceitos surgiu de Derrida, em seu Seminário sobre a Hospitalidade, quando, timidamente, escreve “a passagem do limite da hospitalidade é sempre um passo

¹ DERRIDA, Jacques. Force et signification. In: *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, p. 9. Toda tradução não referenciada é de nossa autoria. Grifos nossos.

de transgressão [*pas de transgression*]². Esse passo de transgressão, que em francês também pode ser lido como um “sem transgressão” uma vez que o advérbio *pas* expressa uma negação, é algo que causa um desconforto, a princípio³. O que ficou dessa frase foi um pensamento que se abriu ainda mais para aquilo que viria a se tornar a dissertação: para pensar esse “passo de transgressão” é preciso entender como *funciona e opera* a transgressão.

E Georges Bataille é o principal pensador da transgressão mesmo nos dias de hoje. Mesmo o psicanalista Jacques Lacan cita Georges Bataille quando trata do “gozo da transgressão”, no Seminário 7⁴. Logo, chegamos em Bataille e na transgressão. Era preciso pensar seu funcionamento, sua operação, em toda a ambiguidade que lhe é possível. Em *O erotismo*, Bataille discute sobre o funcionamento da transgressão nos mais diversos níveis. Desde sua relação com o erótico até sua relação com a morte, na qual aparece o elemento decisivo para que possa existir um conceito como a transgressão, tal como a coloca Bataille, o *interdito*. De fato, para Bataille, aí se encontram as duas principais formas de estabelecer a transgressão: em sua relação com o erotismo, no incesto, no sangue menstrual, na atividade sexual, e em sua relação com a morte, no assassinato, na guerra, no sepultamento.

Aí é onde fica delimitado o primeiro capítulo da dissertação. *A Transgressão e o Interdito*. O subtítulo aparece como contrário do título da primeira parte do livro *O erotismo*, que é “O interdito e a transgressão”. Claro, para Bataille, historicamente, o interdito aparece primeiro. Propositamente, fazendo um jogo com Bataille, a transgressão aparece primeiro aqui, buscando uma ênfase do conceito. Tentamos aqui começar a expor *o movimento da transgressão*, a partir da forma como Bataille apresenta a relação entre transgressão e interdito, ou seja, daquilo que é proibido com sua própria travessia, com exemplos da literatura que apontam para a forma como a transgressão é estruturada.

² DERRIDA, Jacques. *Hospitalité. Volume I. Séminaire (1995 – 1996)*. Paris : Éditions du Seuil, 2021, p. 145. No original: “le passage du seuil de l’hospitalité est toujours un pas de transgression ”.

³ Isso não implicaria que não haja transgressão na hospitalidade. Afinal, Derrida parece desenvolver uma ideia entre *pas d’hospitalité* e *pas de transgression*, ou seja, entre um e outro, sem passo de um, sem passo de outro. Mas também, sem um, sem outro.

⁴ “Somente as mentes grosseiras podem considerar que as dissertações estão aí para fazer passar as condescendências eróticas. Mesmo pessoas muito mais finas do que essas mentes grosseiras chegaram a atribuir a essas dissertações, denominadas digressões, a baixa da tensão sugestiva, no plano em que as mentes finas em questão - *trata-se de Georges Bataille* - consideram a obra como obtendo seu valor por dar-nos acesso a uma assunção do ser enquanto desregramento”. In: LACAN, Jacques. *O Seminário livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 245. Grifo nosso.

O movimento da transgressão, em sua relação com a morte, pode ser visto em diversas passagens da *Iliada*, de Homero, como veremos mais a frente; em sua relação com o erotismo, o movimento pode ser visto na própria escritura literária de Bataille, em especial em *A História do Olho*.

Mas o movimento da transgressão pode ser percebido quando Bataille cita três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Cada uma dessas formas tem uma relação ontológica entre seres descontínuos e sua busca pela continuidade. Essa busca, porém, se desenvolve em três verbos que tornam a investigação da estrutura e da escritura em Georges Bataille ainda mais intrigante: destruir, ultrapassar e superar. Nesse sentido, o movimento da transgressão, como apresentado por Bataille em seus três erotismos, desenvolve um *movimento estruturável* entre esses verbos. Destruir para ultrapassar para superar. A questão que fica é como é possível estruturar esse movimento, ou melhor, se é possível estruturar a transgressão. E, caso seja possível, como? Antes mesmo disso, como se constitui uma estrutura, como uma estrutura é desenvolvida?

Dessa forma, a partir dessas questões sobre a estrutura e a realização de que o movimento da transgressão é estruturável, é com Gilles Deleuze e Jacques Derrida que conseguimos seguir a estruturação da transgressão.

No segundo capítulo, *A estrutura e o movimento da transgressão*, buscamos então questionar a existência de uma estrutura na teoria da transgressão de Bataille. Mais que isso, tentamos mostrar em que consiste uma estrutura. O que forma uma estrutura, como ela se caracteriza, como ela opera e é operada. Pensando a partir de Gilles Deleuze e seu texto *À quoi reconnaît-on le structuralisme?*, buscamos mostrar os elementos da estrutura e a forma como esses elementos funcionam para formar aquilo que os estruturalistas chamam propriamente de estrutura. Claro, adicionamos alguns elementos retirados de Derrida, como o jogo, e de Bataille, como a pressão do sentido. Mas isso será explicado melhor mais a frente. De forma a exemplificar essa estrutura, utilizamos textos de autores como Georges Perec e Raymond Queneau, em que a estrutura pode ser vista em seu funcionamento com a linguagem dentro dos jogos oulipianos⁵ que os autores constroem.

O que buscamos aqui, entretanto, não é apenas mostrar como a estrutura funciona, mas mostrar como a estrutura da transgressão difere em alguns aspectos do que seria

⁵ Diz respeito ao OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), grupo francês de literatura potencial do qual Raymond Queneau e Georges Perec faziam parte. O grupo busca usar *contraintes*, restrições, para jogar conscientemente dentro do processo de criação literária.

considerado uma estrutura a partir de Deleuze. Isso implica dizer que a estrutura da transgressão, embora seja estrutura, funciona fora de qualquer contexto estrutural, ou seja, é uma estrutura que, por ser da transgressão, transgride a estrutura. E é a partir disso que consegue fazer sua própria destruição e criação, sua própria superação, ultrapassando a si mesma através de sua ruína.

Ainda no segundo capítulo tratamos de um segundo ponto interessante entre os elementos da estrutura: aquilo que Deleuze chama de herói estruturalista. Buscamos, ao tratar dessa figura enigmática, que aparece apenas no final do texto de Deleuze, mostrar que esse herói, heterogêneo, traidor e transgressor da homogeneidade, faz parte da própria estrutura. Isso quer dizer que o herói estruturalista, que chamamos aqui, a partir de Roland Barthes, de poeta insidioso é um efeito da estrutura para trabalhar e elaborar a si mesma, não um sujeito exterior à estrutura que a modifica.

Esse poeta insidioso também tem seus elementos de funcionamento e ação. Nesse sentido, apresentamos a forma de funcionamento do poeta insidioso da estrutura para começarmos a observar como a própria estrutura desenvolve a possibilidade de sua destruição ao mesmo tempo que desenvolve sua possibilidade de criação. Ou seja, o poeta insidioso é o elemento da estrutura que está ali para que seja possível sua própria destruição e sua eventual (re)criação. E é nesse sentido que conseguimos pensar alguns elementos da pulsão de morte freudiana juntamente com o poeta insidioso: a compulsão à repetição, uma vez que essa destruição e criação é repetida incontáveis vezes na e pela estrutura, e o retorno, pois a destruição é uma saída da estrutura para que seja possível um retorno para a estrutura (re)criada. Nesse sentido, o poeta insidioso se apresenta como a função destruidora e criadora da estrutura, simultaneamente.

A partir dessa reflexão, pensamos na possibilidade de observar essa estrutura da transgressão tal como é apresentada no contexto da literatura. Para isso, um retorno aos verbos que Bataille coloca em seus erotismos é preciso. Destruir, ultrapassar e superar retornam ao analisarmos o poema-ensaio *The Glass Essay*, da poeta canadense Anne Carson.

Na operação da escritura é possível observar a forma como a estrutura da transgressão se coloca. Isso porque é na escritura que a estrutura da transgressão demonstra seu funcionamento pleno. E no poema-ensaio de Anne Carson, três elementos se destacam: o luto pelo amor acabado, a relação com a mãe e o ensaio sobre Emily Brontë. Esses elementos constituem, tal como é demonstrado, a estrutura da transgressão ao proporcionarem a destruição e a (re)criação de um sentido. Na estrutura da

transgressão não se trata de anular o sentido e colocar outro em seu lugar, mas de zerar um sentido de forma que daí se possa produzir outros sentidos. A origem é o fim, da destruição, a criação.

Mas surge então a questão que dá origem para o terceiro e último capítulo dessa dissertação: como exatamente a estrutura da transgressão opera dentro da escritura? Como a escritura torna possível essa estrutura dentro de si mesma, funcionando de forma autônoma?

O terceiro capítulo serve para discorrer sobre essas questões e tentar buscar uma resposta, mesmo que parcial. Assim, em *A escritura da transgressão*, primeiramente, tentamos pensar no movimento da transgressão na escritura. Mais especificamente, no texto de Jacques Derrida, *De l'économie restreinte à l'économie générale - un hegelianisme sans reserve*, em que o autor franco-argelino pensa a escritura de soberania em Bataille. Aqui, já vemos o movimento da transgressão ao sair de uma escritura de soberania para uma escritura da transgressão. Escritura essa que permite um duplo movimento em seu nome, um duplo genitivo, ao escrever a transgressão e ao transgredir a escritura.

Chegamos assim à ideia da escritura da transgressão. Partindo dela, tentamos pensar o ensaio como se forma da escritura da transgressão. Trabalhamos com autores que pensaram o ensaio, desde Michel de Montaigne até Theodor Adorno e além, passando por Sigmund Freud, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Piero Eyben e, claro, Georges Bataille. A ideia aqui é mostrar a possibilidade de se pensar o ensaio e a escritura da transgressão juntos, de forma que um possa servir de apoio e acolhimento para o pensamento do outro. A partir dessa reflexão, adentramos outro espaço que une essas escrituras: a experiência.

Colocamos dois autores que pensaram a experiência para debater: Georges Bataille e a experiência interior e Michel de Montaigne e a experiência do ensaio. O objetivo aqui é de possibilitar que cada uma dessas experiências se encontrem com outra que lhe seja diferente. Na teoria e na literatura, na escritura portanto, isso é possível e acaba por desembocar em conceitos que não eram esperados dentro da própria escritura. Talvez aí haja um resquício da estrutura e da escritura da transgressão.

Do encontro dessas experiências surge a plasticidade da experiência. É aqui que o sujeito funciona para a escritura, dentro de sua individualidade. Ou seja, não é apenas na forma da escritura que a escritura da transgressão funciona, mas em todo seu conjunto de significantes. A escritura da transgressão destrói, tal qual sua estrutura, a si mesma na

medida em que transgride a si mesma. A plasticidade da experiência é o momento em que dos destroços algo começa a surgir e, por seu caráter plástico, pode realmente criar algo.

Outra forma de escritura que torna possível observar esses elementos da escritura da transgressão é o diário. Para pensarmos essa forma, colocamos mais uma vez Bataille de frente com outro escritor, Franz Kafka. Bataille, em *O Culpado*, escreve um diário ao mesmo tempo ensaístico e íntimo. Já Franz Kafka escreve seus *Diários* entre romances, pensamentos, considerações, cartas e outros. A ideia aqui é pensar a escritura da transgressão para além da experiência e, mais especificamente, em sua relação com prazer e angústia. Ao observar a forma como ocorre o corte nesses diários, conseguimos ver duas formas surgindo da escritura da transgressão: a vontade de escritura e o desejo escritural.

E é a partir desses dois conceitos da escritura de Bataille e Kafka que podemos pensar ainda mais a escritura da transgressão. Não se pretende aqui discorrer completamente sobre esses conceitos. Mas apenas mostrar a estrutura e os principais pontos da discussão dessa dissertação. Pode-se dizer aqui, porém, que a escritura da transgressão trabalha em três tempos, tal como os erotismos de Bataille, mas apresentados além do verbo: destruição, plasticidade, criação. Esses tempos originados dos erotismos de Bataille (destruir, ultrapassar, superar), possibilitam a escritura da transgressão no cerne de sua própria estrutura.

Enfim, como foi dito logo no início, o intuito dessa introdução é apresentar a estrutura da dissertação. Mais que isso, seu intuito aqui é de entender o movimento e o jogo que ocorre entre estrutura e escritura. Entender como da estrutura de transgressão chegamos à escritura da transgressão.

Agora, *escrita a estrutura* dessa dissertação, deseja-se que o leitor possa transgredir os limites da estrutura e da escritura, que o leitor consiga compreender como operam esses conceitos nos limites ético-estéticos das obras de Georges Bataille. Limites éticos, na medida em que dizem respeito a uma forma de se fazer a escritura; limites estéticos, na medida em que dizem respeito à forma da escritura. Limites ético-estéticos, uma vez que a escritura se apresenta na estrutura que é ela própria sua transgressão. Transgressão de seu fazer e de sua forma.

Sem metáforas de mergulho ou profundidade, mas ainda brincando com a linguagem e as imagens, desejamos ao leitor que possa emergir da escritura e da estrutura de frente para o horizonte da transgressão da produção de sentidos.

CAPÍTULO I: A TRANSGRESSÃO E O INTERDITO

A transgressão supera uma proibição, o interdito, sem negá-la, transpõe limites. A transgressão permite que se supere um interdito, regulando a vida social. Para além disso, a transgressão carrega um poder de destruição consigo. Esse poder de destruição não deve ser visto de forma completamente negativa. Isso porque a transgressão é parte da estrutura. A transgressão ocorre dentro da estrutura de forma reativa, como veremos mais à frente, para destruir a própria estrutura, transgredir os limites da estrutura, e voltar, retornar de forma diferente, recriando a estrutura.

A transgressão aparece de forma mais clara na literatura erótica, dando ênfase em relações entre corpos que também regulam a vida social. Porém, a transgressão também aparece de outras formas que a introduzem sob possibilidades mais simples, embora não tão óbvias, de ver seu funcionamento dentro da estrutura. Em especial, no processo da escritura, a transgressão torna possível a destruição da estrutura para que haja recriação, para que haja um retorno à estrutura nova.

Em sua conferência *Linguagem e Literatura*, Michel Foucault relaciona duas figuras que tornam a literatura possível:

Uma é a figura da transgressão, da palavra transgressiva; a outra, ao contrário, é a figura de todas essas palavras que apontam e fazem sinal para a literatura. De um lado, portanto, a palavra de transgressão, de outro, o que chamaria de repetição contínua da biblioteca. Uma é a figura do interdito, da linguagem no limite, do escritor enclausurado. A outra, ao contrário, é o espaço dos livros que se acumulam, que se encostam, uns nos outros, cada um tendo apenas a existência ameaçada que o recorta e repete infinitamente no céu de todos os livros possíveis⁶.

Assim, na literatura, a transgressão ultrapassa os limites da linguagem e acolhe essa possibilidade de repetição infinita dos livros possíveis, mas não só: da literatura e para além dela, a transgressão se mostra como um rastro de destruição dentro da própria estrutura. Não apenas como jogo, mas como movimento de diferenças. Surge daí uma questão: *como a transgressão possibilita que a destruição da estrutura seja sua recriação?*

Para essa questão, cuja resposta se movimenta em pensamento, não há um horizonte claro. De forma um tanto quanto radical, a transgressão talvez sempre tenha sido uma hospitalidade⁷, no sentido em que no próprio ato de transgredir, ao ultrapassar

⁶ FOUCAULT, Michel. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª reimpressão, Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 144.

⁷ Lembremos aqui das primeiras frases da Quinta Sessão do Volume I do Seminário sobre a Hospitalidade de Jacques Derrida: “Pas d’hospitalité. Nous allons non seulement de transgression en transgression mais aussi de digression en digression. Qu’est-ce que cela signifie ces pas de trop, la transgression (et le passage du seuil de l’hospitalité est toujours un pas de transgression), et que signifie ce pas de côté, la digression ?

limites, destruir a estrutura possibilita a recriação de novos horizontes a partir desses escombros. Assim, a transgressão será pensada dentro do pensamento de Bataille e suas diversas relações para que seja possível compreender uma operação tão interessante para, enfim, esboçar a possibilidade da transgressão como destruição e recriação da estrutura.

A transgressão será discutida dentro dos limites e transposições do pensamento do filósofo francês Georges Bataille, para que se possa compreendê-la da forma mais ampla possível, seja na literatura, na ética ou em outras áreas do conhecimento humano. Para isso, observaremos como o movimento da transgressão acontece para Bataille.

Michel Foucault, em seu texto *Prefácio à Transgressão*, aborda a questão da transgressão e sua relação com Deus, a sexualidade e a linguagem. Foucault coloca a transgressão intimamente ligada ao limite, ao jogo dos limites. Limite esse que pode também ser visto como o interdito:

O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las.

O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra⁸.

Para Foucault, a transgressão e o limite desenvolvem um jogo de transposição, em que o movimento inicial é de ultrapassar, transpor uma linha e reconfigurar essa linha. Isso significa que o limite também deve sua existência à transgressão. Foucault ainda leva essa relação entre transgressão e limite mais longe, definindo-a como uma “relação em espiral”. Relação não negativa, mas também não positiva, mas em jogo, em movimento, na medida em que a transgressão “afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência”⁹.

Em seu pensamento e obra, Georges Bataille aborda a questão da transgressão em sua relação inevitável com o interdito. A transgressão e o interdito se relacionam para formar um conjunto, um movimento contínuo. O interdito é precisamente o que

Que signifient ces étranges pas d'hospitalité, ces seuils interminables et ces apories de l'hospitalité ?” (DERRIDA, Jacques. *Hospitalité*. Volume I. Séminaire (1995 – 1996). Paris : Éditions du Seuil, 2021, p. 145. Grifos nossos.)

⁸ FOUCAULT, Michel. *Prefácio à Transgressão*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Volta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, 2ª ed. Belo Horizonte: Forense Universitana, 2009, p. 32. Grifo nosso.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

possibilita o movimento da transgressão, enquanto a transgressão necessita de um interdito para superar. Assim como a relação entre transgressão e limite descrita por Foucault, o interdito é o que limita e a transgressão movimenta.

Fernando Scheibe, em sua apresentação para a edição brasileira de *O erotismo*, define de forma concisa o interdito e a transgressão: “O interdito, a proibição é o mundo do trabalho, da identidade, da conservação, da descontinuidade (...), o trabalho torna o homem humano”, e mais a frente, sobre a transgressão, “a transgressão do humano – do interdito, da lógica do trabalho (que é também a da linguagem) – é o ápice do humano”¹⁰, ou seja, o interdito torna o humano o ser autêntico que é enquanto a transgressão o faz atingir seu cume, seu limite.

Para Bataille, a transgressão aparece das formas mais diversas, se relacionando com diversas áreas do pensamento como a antropologia, a literatura e a filosofia, mas para pensar esse aparecimento dentro do arquivo batailliano, devemos observar esse movimento, esse jogo entre transgressão e interdito, transgressão e limite. Para isso, deve-se pensar a posição da transgressão entre o mundo do erotismo e o mundo do pensamento, o mundo profano e o mundo sagrado. O erotismo é de extrema importância para Bataille, uma vez que se afirma como transgressão do mundo do trabalho. Isso não significa que a transgressão do interdito seja apenas de caráter sexual, mas que o primeiro interdito e a primeira transgressão acontecem no plano sexual, precisamente onde a oposição entre homem e animal se torna clara, onde a passagem do animal ao homem acontece.

Da passagem do animal ao homem, Bataille diz na obra *L'Histoire de l'érotisme*, que o homem é um animal que “não aceita simplesmente o dado natural, que o nega”. Isso implica que ao negar a natureza, contrapondo-a assim à cultura, o homem se contrapõe ao animal.

Ele muda assim o mundo exterior natural, tira dele as ferramentas e objetos fabricados que compõem um mundo novo, o mundo humano. O homem paralelamente nega a si próprio, ele se educa, se recusa por exemplo a dar à satisfação de suas necessidades animais esse curso *livre*, ao qual o animal não se reservava. É necessário ainda reconhecer que as duas negações – do mundo dado e de sua própria animalidade – estão ligadas pelo homem.¹¹

¹⁰ SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 16 – 17.

¹¹ BATAILLE, Georges. *L'Histoire de l'érotisme*. Paris: Tel Gallimard, 1976, p. 48 - 49.

Pensando assim o jogo de equilíbrio entre a transgressão e o interdito, observaremos primeiramente as origens do interdito e como a transgressão opera como uma forma de superação e não de negação.

Isso implica em uma experiência contraditória entre ambos. Essa *experiência contraditória* se dá através de uma dupla experiência existente no jogo da transgressão e do interdito, a negação da natureza pelo interdito e o retorno à natureza pela transgressão. Negando a natureza, se cria o interdito, a proibição. Porém, ao “retornar à natureza”, a transgressão se mostra diferente, pois ela “*suspende o interdito sem suprimi-lo*”¹².

Desse jogo, dessa experiência contraditória, pode-se pensar na dialética hegeliana e sua negatividade, no conceito de *Aufhebung*, geralmente entendida pelo triplice superação, suprassunção e suspensão. Bataille não nega suas heranças hegelianas que partiram das aulas sobre a Fenomenologia do Espírito de Hegel ministradas por Alexandre Kojève entre 1933 e 1939¹³. Para Bataille, que pensa a morte a partir da dialética hegeliana, o sacrifício e a figura do soberano são essenciais.

O interdito é portanto essencial para compreender o valor da transgressão. O interdito se mostra como a negação que possibilita a transgressão, suspensão; há um caráter de descontinuidade no jogo dessa operação. O interdito se faz necessário para que haja o jogo. Diz Bataille:

Sem o interdito, sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta, sobre a qual a ciência está fundada. O interdito elimina a violência, e nossos movimentos de violência (entre os quais aqueles que correspondem à impulsão sexual) destroem em nós a calma ordenação sem a qual a consciência humana é inconcebível. Mas a consciência humana deve versar justamente sobre os movimentos perturbadores da violência, isso implica inicialmente que ela tenha podido se construir ao abrigo dos interditos: isso supõe ainda que possamos dirigir sua luz para esses mesmos interditos sem os quais ela não existiria. (...) A verdade dos interditos é a chave para nossa atitude humana¹⁴.

Assim percebe-se como o interdito é necessário para que haja uma experiência como a experiência humana. A transgressão funciona por meio do desejo de experimentar o interdito, “... experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o

¹² BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 59. Nota de Bataille: “Inútil insistir no caráter hegeliano dessa operação que corresponde ao momento da dialética expresso pelo verbo alemão intraduzível *aufheben* (superar mantendo)”.

¹³ KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, 560 p.

¹⁴ BATAILLE, Op. Cit., p. 61.

interdito não existiria: é a experiência do pecado”. A transgressão, uma vez acabada, considerada bem-sucedida, mantém o interdito, “conserva-o para dele gozar”¹⁵.

Bataille divide a operação do interdito em duas partes: o interdito e sua relação com a morte (considerando a violência, o cadáver e o assassinato) e o interdito e sua relação com a reprodução (considerando a sexualidade, o incesto e o sangue menstrual e do parto). Essas duas partes se relacionam mutuamente, sendo precisamente o que condiciona a possibilidade da transgressão.

a. A morte

No que diz respeito à violência, Bataille diz que é o objeto fundamental do interdito, que o mundo do trabalho exclui. Assim,

[o] *interdito* que se apossa dos outros à vista de um cadáver é o recuo em que *rejeitam a violência* que *se separam da violência*. A representação da violência, que, em particular, devemos atribuir aos homens primitivos, só pode ser entendida em oposição ao movimento do trabalho que uma operação razoável regula¹⁶.

Portanto, a violência, como a morte, é constituída enquanto interdito pelo mundo do trabalho. O mundo do trabalho ou da razão, impõe a esses espaços o interdito. “A razão não dominava seu pensamento, mas dominava-o na operação do trabalho”¹⁷. O trabalho assim é onde a operação da razão humana acontece. E assim, o homem, por meio do mundo do trabalho, da operação da razão, se separa do mundo da violência, que atuava no sentido contrário do movimento do trabalho, essencialmente coletivo.

Em sua relação com a morte, o interdito aparece sob dois aspectos principais: “o primeiro proíbe o assassinato e o segundo limita o contato dos cadáveres”¹⁸. Na morte, o ser humano encontra a podridão. Em suma, a negação da morte é dada “não somente em relação ao horror da aniquilação, mas enquanto ela nos leva à potência da natureza”, da qual a podridão, a “fermentação universal da vida é o sinal repulsivo”¹⁹. Isso implica que o horror da morte nos aproxima do estado da natureza, percebendo esse ciclo entre vida e morte. O medo da aniquilação é de fato o medo da natureza, desse paralelo a negação da morte aparece como uma espécie de negação da natureza; a transgressão possibilita esse movimento de, como dito acima, suspensão. Dessa forma,

¹⁵ Ibidem, p. 62.

¹⁶ Ibidem, p. 68. Grifo do autor.

¹⁷ Ibidem, p. 69.

¹⁸ BATAILLE, Georges. *L'Histoire de l'érotisme*. Paris: Tel Gallimard, 1976, p. 76.

¹⁹ Ibidem, p. 77.

[a] morte não é reduzida à amarga aniquilação do ser – de tudo o que eu sou, que espero ser ainda, cujo próprio sentido, mais do que ser, é de *esperar* ser (como se nós não recebêssemos nunca o ser autenticamente, mas somente a espera do ser, que será e não é, como se nós não fôssemos a presença que somos, mas o porvir que seremos e não somos): é também o naufrágio nas náuseas. Eu reencontrarei a abjeta natureza e a purulência da vida anônima, infinita, que se estende como a noite, que é a morte. Um dia esse mundo vivo brotará em minha boca morta²⁰.

Logo, a negação da morte, que é negação da natureza, é também horror de *retornar* para a natureza. A morte, para Bataille, tem um sentido muito interessante no que diz respeito a sua relação com o trabalho. No trabalho, o ser humano busca uma forma de paciência no tempo presente. De fato, é uma relação do sujeito com o tempo, uma relação de espera pelo porvir, o ser autêntico, no trabalho, em que a morte aparece para impedir, para frear²¹. Ou seja, para Bataille, a morte pode interromper a espera do ser e o ser porvir, daí o horror da morte e o desenvolvimento dos interditos que se ligam a ela. O trabalho é uma forma de humanizar essa espera do ser que é também retorno à natureza, ao mundo animal.

O horror da morte, dessa forma, é a “náusea semi física da natureza – é a natureza resumida pela corrupção que se trata (...) de uma suposta política de autonomia”²². Assim, buscando essa autonomia, o ser humano usa o trabalho para esperar pelo objeto de seu desejo: o ser autêntico. Porém, a morte nos é inevitável, de forma que “a vida é o luxo cuja morte é o cume”²³. Do horror da aniquilação que é a razão dos interditos e da oposição entre o mundo do trabalho e o mundo da violência, a morte se prova também como parte principal da vida por não poder ser gasta, como a vida.

Assim, a morte e a violência representam um *duplo sentido*: “por um lado, o horror nos afasta, ligado ao apego que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo terrificante, nos fascina, introduzindo uma perturbação soberana”²⁴. A morte e a violência tornam possível o interdito do cadáver, que limita qualquer tipo de contato com o cadáver. O corpo morto tem certo valor simbólico para os que foram seus companheiros em vida, que buscam preservá-lo de novas violências. É possível pensar aqui no corpo de Heitor e o desejo dos troianos em recuperá-lo de Aquiles e seu velamento. Príamo, pai

²⁰ Ibidem, p. 78. Grifo do autor.

²¹ Em uma nota, Bataille diz: “É na medida em que vive na espera do porvir onde sua atividade o engajou que a morte de um homem importa tanto aos nossos olhos”. (Ibidem, p. 80).

²² Ibidem, p. 81. Bataille se refere a essa “autonomia” também como “soberania”.

²³ Ibidem, p. 83.

²⁴ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 69 – 70.

orgulhoso de Heitor, chega a ir conversar pessoalmente com Aquiles em busca de um acordo para recuperar o corpo do filho.

Sem ser notado, o magno Príamo adentra,
Abraça os joelhos do Aquileu, beija suas mãos
Cruéis, brutais, algozes de seus muitos filhos.
Como quando a insensatez retém um homem
Que mata alguém em seu país, e, já no exílio,
Ao adentrar um paço, o rico o vê atônito,
Assim o herói chocou-se quando viu o velho,
Como os demais se chocam, todos se entreolhando.
(...)
No herói desperta o anseio de chorar o pai.
Tomando suas mãos, acomodou o ancião.
A dupla rememora, um lamenta Heitor
Massacrador, prostrando-se aos pés de Aquiles,
Que ora pranteia o pai, ora pranteia Pátroclo.²⁵

Pelo desespero de Príamo que busca recuperar o corpo do filho, pode-se perceber o valor do rito do funeral para a sociedade humana. O valor simbólico desse ritual expressa a passagem, sendo o que permite o luto se desenvolver da forma como é necessária. Nos versos citados acima, percebe-se ainda que pelo luto do pai, Aquiles consegue sofrer para além de sua ira e vingança. Percebe-se aqui também uma transgressão: o velho rei Príamo e o herói Aquiles, de lados opostos nessa guerra, desfrutam de um momento, para além de todo acordo ou pacto, impossível. Amor e ódio se tornam um único afeto nesse luto de ambos. A transgressão é *afetiva*, pois questiona com quem se pode sofrer a perda de um filho.

Morto, vítima de violência, seja de guerra seja de morte natural que interrompe sua espera do ser autêntico (uma violência, portanto), o cadáver pode também ser vítima da violência da podridão, da natureza e dos animais. A podridão do cadáver é uma ameaça para aqueles que estão vivos, pois relembram o fim inevitável e o retorno à natureza.

A morte era o signo da violência introduzida num mundo que ela podia arruinar. Imóvel, o morto participava da violência que o atingira: aquilo que estava em seu “contágio” estava ameaçado pela ruína a que ele sucumbira. A morte provinha tão claramente de uma esfera estranha ao mundo familiar, que só podia lhe convir um modo de pensamento oposto àquele regido pelo trabalho. (...) O mais das vezes, aos olhos dos sobreviventes, o próprio morto, arrastado pelo poder da violência, participa de sua desordem, e é seu apaziguamento que manifestam enfim seus ossos secos²⁶.

²⁵ HOMERO. *Iliada*. Edição bilingue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, Ensaio de Simone Weil. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 921 – 923 (Canto XXIV, 477 – 484 e 507 – 511)

²⁶ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 69 – 70.

O sepultamento é, portanto, um processo duplo na medida em que protege o cadáver de outras violências ao mesmo tempo em que protege os sobreviventes de seu “contágio”, que seria uma representação do fim e do ciclo do nascimento e da morte. Mais uma vez o interdito aparece como uma negação da natureza.

Ainda nesse sentido, Bataille, a partir de Roger Caillois, coloca em questão o cadáver do rei e sua decomposição como a questão da violência. Bataille diz que o corpo morto do rei representa para a sociedade uma violência “enquanto (...) estivesse sob o domínio de uma decomposição agressiva”²⁷. O cadáver do rei, assim, carrega esse valor da violência por ser a possibilidade de finitude de um soberano, de uma soberania que se apresenta como lei. Bataille afirma também, em *L'Histoire de l'érotisme*:

Nesse sentido, a morte de um rei está suscetível a produzir os efeitos de horror e de ímpeto, desencadeamento [*déchaînement*], mais marcados. O caráter do soberano quer que esse sentimento de derrota, de rebaixamento, sempre suscitado pela morte, atinja um tal nível que nada, parece, poderá mais valer [*valoir*] contra os impulsos da animalidade. Mal é anunciado o evento macabro, de todas as partes homens correm, matam o que encontram em sua frente, saqueando e violando à vontade²⁸.

A morte do rei, já uma violência, coloca a sociedade inteira em uma situação que reafirma o “poder da violência”, uma vez que o corpo morto do rei, representação de soberania e divindade agora morta, enfatiza o mundo sagrado, da transgressão limitada. Após a morte do rei, tem-se a festa, celebração do cadáver. Na festa, os homens “dão livre curso aos movimentos que eles recusam no tempo profano, estes têm um sentido na estrutura [*cadre*] humana: eles só têm sentido nessa estrutura”²⁹. A festa é a possibilidade de regulação da vida social humana após o trauma da morte do soberano, representando, de certa forma, o *aspecto econômico* entre o mundo profano, do interdito, e o mundo sagrado, da transgressão.

No livro *Théorie de la religion*, Bataille coloca a festa como uma parte do mundo sagrado que questiona a posição de sujeito-objeto que se encontra no mundo do trabalho. A festa implica três operações que representam o movimento entre transgressão e interdito com a consciência humana. A primeira é a “impossibilidade de ser humano sem ser uma coisa e de escapar aos limites das coisas sem retornar ao sono animal”, a segunda é “uma aspiração à destruição” e a terceira é uma “sabedoria conservadora”³⁰. Essas operações

²⁷ Ibidem, p. 91.

²⁸ BATAILLE, Georges. *L'Histoire de l'érotisme*. Paris: Tel Gallimard, 1976, p. 87.

²⁹ Ibidem, p. 88.

³⁰ BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. Texte établi et présenté par Thadée Klossowski. Paris: Tel Gallimard, 1973, p. 72 – 73.

acontecem dentro da comunidade onde a festa ocorre. O acontecimento da festa, considerado como coisa, acontece entre a vida útil, “integrada como um elo [*maillon*] no encadeamento [*l’enchâînement*] dos trabalhos úteis”³¹.

A festa comprova, no jogo de interdito e transgressão, que é preciso que haja uma movimentação entre um e outro. Uma movimentação de retirada, saída, e retorno, volta. Esse movimento da festa pode ser representado da seguinte forma:

De um lado, todas as possibilidades de consumo estão reunidas: a dança e a poesia, a música e as diferentes artes contribuem para fazer da festa o local e o tempo de um desencadeamento [*déchaînement*] espetacular. Mas a consciência, despertando da angústia, inclina, em uma inversão [*renversement*] controlada por uma impotência à se adequar ao desencadeamento, à subordiná-lo à necessidade que tem a ordem das coisas – acorrentado [*enchâiné*] por essência e por ele mesmo paralisado – de receber um impulso de fora³².

Isso implica que esse elo que é a festa é também um desencadeamento: mais uma vez a estrutura do retorno aparece nesse movimento de interdito e transgressão. A festa, como elo de um encadeamento, serve para desencadeá-lo, mas a consciência, não podendo se adequar ao desencadeamento da festa, subordina essa operação à ordem das coisas. Ou seja, em um jogo de movimentos de ultrapassar e retornar dentro da estrutura, o mundo profano (a consciência, a produção, o trabalho) tenta adequar o mundo sagrado (a festa, a dança, a poesia, a música) e, logo, o limita. Haveria aí, talvez, uma pista para o entendimento do que é transgredir?

Não é sem motivo que Bataille afirma que essas festas do mundo sagrado servem como uma “potência operatória” em que ao se deixar realizar as violências do mundo profano, é possível produzir melhor:

A própria festa é considerada ao fim como operação e sua eficácia não é questionada. A possibilidade de produzir, de fecundar os campos e os rebanhos é dada aos ritos cujas formas operatórias menos servis têm por fim, por uma concessão, sacrificar nas terríveis violências do mundo divino para salvar o resto³³.

É interessante apontar que a festa então serve para possibilitar a produção útil. O movimento da festa é, de certa forma, o de usar um trabalho inútil como elo para que possa continuar havendo um trabalho útil. Nesse sentido, a festa se envolve com a consciência e com o mundo do trabalho, gerando a estrutura e o movimento do jogo da transgressão do interdito. Diz Bataille, é que

³¹ Ibidem, p. 74.

³² Ibidem, p. 73.

³³ Ibidem, p. 75.

a festa (o sacrifício incendiário e o incêndio) é conscientemente (subordinado a essa duração [*durée*] da coisa comum que impede a ela própria durar), mas aqui mostra bem a impossibilidade própria da festa e o limite do homem, ligado à consciência clara. A festa acontece para devolvê-la à imanência, mas a condição do retorno é a escuridão da consciência³⁴.

Se o interdito acontece no mundo profano do trabalho, em que há uma acumulação de recursos, por meio da produção, no mundo sagrado há um gasto desse acúmulo, uma consumação, por meio da festa, em que “o que costuma ser interdito pode sempre ser permitido, por vezes exigido”³⁵. Dessa forma, entre o acúmulo e o gasto há um jogo em contínuo movimento que acontece entre o interdito e a transgressão.

Partindo sempre daquilo que é primitivo, Bataille demonstra essa operação do interdito que causa horror e atração ao mesmo tempo pelo cadáver por meio do canibalismo:

O desejo não incide mais sobre o objeto que o animal indiferente teria cobiçado: o objeto é “interdito”, é sagrado, e é a interdição que pesa sobre ele que o designou ao desejo. O canibalismo sagrado é o exemplo elementar do interdito criador do desejo: o interdito não cria o sabor da carne, mas é a razão pela qual o “pio” canibal a consome³⁶.

Esse valor da atração do interdito, paradoxal, transforma o interdito também em um desejo. Bataille aponta então para o “desejo de matar” paralelo à atividade sexual. Isso implica que o interdito limita a possibilidade do assassinato a certas situações, assim como a atividade sexual é limitada a certas situações. A transgressão, limitada, ultrapassa esses limites precisamente nessas situações em que há proibições. Esse é o movimento da transgressão e do interdito, uma dança entre possibilidades de se movimentar entre um e outro; ida e vinda, ultrapassar e retornar; além e aquém.

A vendeta, a caça e a guerra: formas de violências ligadas à morte, a transgressão do interdito do assassinato, do desejo de matar, é “autorizado”. Bataille mais uma vez mostra a relação do interdito com a morte. Dessa vez, afirmando a aceitação da morte nessas situações. Se o encontro com o cadáver era objeto de horror ao homem, se a morte era vista como horrível por impossibilitar o gasto da vida, sendo assim sua interrupção e impossibilidade do ser autêntico, o assassinato, na vendeta, na caça e na guerra, é uma aceitação desse fim. Mas não de forma descontrolada: há regras que regulam essas transgressões, que as limitam.

³⁴ Ibidem, p. 76

³⁵ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 92.

³⁶ Ibidem, p. 95.

A vendeta e o duelo, segundo Bataille, foram primeiramente

(...) uma forma que a guerra tomava, em que as populações hostis se confiavam, em seguimento a um desafio lançado segundo as regras, ao valor de seus campeões, que se encontravam em combate singular. Esse combate singular era oferecido em espetáculo à multidão daqueles que pretendiam se entrematar coletivamente³⁷.

No duelo entre Heitor e Aquiles, mistura de vingança de Aquiles pela morte de Pátroclo pelas mãos de Heitor e de duelo, sendo uma das lutas mais memoráveis da *Iliada*, entre dois grandes heróis da mitologia grega, é perceptível como as regras de uma violência, de um interdito, são transgredidas no duelo; e mais, dentro dessa transgressão, no duelo, ainda há regras que devem ser respeitadas. Ninguém ousa intervir no duelo, mesmo que alguém da família esteja para ser morto.

Na caça, há uma relação complexa entre o homem e o animal. O homem, que fez sua passagem do reino animal através do mundo do trabalho, da linguagem e de sua sexualidade, mata o animal, pratica o assassinato do animal. E Bataille diz, até mesmo reafirma, que “[o] interdito não significa necessariamente a abstenção, mas a prática em forma de transgressão”³⁸, e sobretudo a possibilidade de praticar. Bataille observa o interdito da caça nos povos caçadores primitivos em que o caçador, devido ao assassinato do animal, é sagrado. Por se submeter ao assassinato do animal, há o “rito de expiação”, em que os caçadores se purificam do assassinato.

Ainda sobre a caça, Bataille analisou as pinturas das cavernas de Lascaux, em que pinturas rupestres, de povos primitivos, remontam a figura do animal e da caça. Dando ênfase nessa relação dos povos caçadores com os animais que caçavam: relação de consumação, mas também de respeito e amor, “atitude de amizade”.

Tanto quanto parece, nos limites da oposição dada na arte pré-histórica a animalidade é carregada do símbolo [*signe*] positivo, a humanidade do símbolo negativo³⁹. Mas os animais representados [*figurés*] nas cavernas ou sobre os objetos decorados não são todos os animais, mas aqueles que provocam o desejo do homem, os que são feitos de alimento (ainda sob a condição de serem de grande porte e dignos de respeito) ou os felinos perigosos. São ao mesmo tempo aqueles que os homens das cavernas caçavam e aqueles que os homens de civilizações pouco desenvolvidas tratavam em nível de igualdade, seja por esperar se tornar comida, seja por esperar se apropriar de sua ferocidade⁴⁰.

³⁷ Ibidem, p. 96.

³⁸ Ibidem, p. 98.

³⁹ Nessa oposição de positividade e negatividade, é possível a transformação da dialética hegeliana, tornada no movimento de jogo por Bataille. Animalidade, que é signo de positividade, rejeitada pelo humano, signo de negatividade; superação da animalidade pelo humano no nascimento da arte, pela figuração da caça e da consumação. Jogo de transgressão e interdito, positividade negativa e negatividade positiva.

⁴⁰ BATAILLE, Georges. *Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art*. In : *Œuvres complètes XII*, Paris : Éditions Gallimard, 1988, p. 271.

A caça, assim, ao mesmo tempo que possibilita a transgressão do interdito do assassinato, confirma uma relação de alteridade do homem com o animal. Essa “relação de amizade” não implica simplesmente em uma morte do animal para consumação pelo homem, mas também um dispêndio de energia para a produção de sua *figuração* nas paredes da *habitação*. Há uma troca de energia em que a transgressão do interdito do assassinato permite a produção da arte pré-histórica como representação – e logo economia entre vida e morte – do animal. O movimento desse jogo ultrapassa mais uma vez as próprias relações entre interdito e transgressão.

A transgressão do interdito do assassinato pela guerra é um pouco mais complexa que as outras. Bataille divide duas formas principais de operação dessa transgressão. A primeira é a guerra de forma ritual, em que há um conjunto de regras, sendo uma delas, que se apresenta como a regra primordial da guerra nos povos arcaicos, a “delimitação dos grupos hostis e [a] declaração prévia de hostilidade”⁴¹. O caráter dessas regras da guerra arcaica acaba por lhe dar uma proximidade com a festa e sua estrutura, em que a guerra não tem necessariamente um valor político ou econômico de conquista e riqueza, mas é “exuberância agressiva”, ou seja, se justifica pela possibilidade de um luxo.

A segunda é a guerra de forma calculada, em que seu fim último não é a transgressão em sua exuberância agressiva, mas uma conquista político-econômica de território, riquezas ou mesmo ideias. Bataille escreve que

[a transgressão do interdito] podia ser, subsidiariamente, o meio para algum outro fim: mas antes ela era em si mesma um fim. Pode-se pensar que a guerra, que não foi por isso menos cruel, obedeceu em primeiro lugar a preocupações semelhantes àquelas que transparecem na execução dos ritos⁴².

Isso parece implicar que a guerra, assim como a festa, se comporta em uma estrutura que se movimenta entre um ultrapassar e um retornar estabelecido por regras internas que, de forma ritual, são respeitadas. Bataille cita como exemplo as guerras homéricas e seu caráter universal, afirmando que “tratava-se de um verdadeiro jogo, mas cujos resultados eram tão graves que logo o *cálculo* se sobrepôs à observação das *regras do jogo*”⁴³.

⁴¹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 100.

⁴² *Ibidem*, p. 101.

⁴³ *Ibidem*, *ibidem*. Grifo nosso.

De fato, as guerras homéricas têm certo caráter que atravessa ambas as formas de operação da guerra definidas por Bataille. Como regra da guerra ritual, no Canto III da *Iliada*, aparece uma instituição de uma regra a partir de um pacto feito por ambas as partes em um ritual que parece ser religioso:

Para selar o pacto, arautos levam duas
ovelhas, vinho rúbeo, dádiva do campo,
mais uma cabra. O ecônomo Ideu portava
a cratera luzente com as copas de ouro⁴⁴.

O pacto entre troianos e gregos é feito com rezas e ações próprias de rituais religiosos, convencionando regras que devem ser seguidas. O pacto diz respeito ao duelo entre Páris e Menelau e diz que se Páris vencer Menelau, Tróia permanecerá com Helena, mas caso Menelau vença, Helena voltará com os gregos e Príamo, pai de Páris, deverá pagar multa. Esse pacto, entretanto, é violado logo em seguida no Canto IV.

Curiosamente, Páris é salvo por Afrodite durante o duelo e os pactos são quebrados por não haver entrega de Helena e por atacarem Menelau pouco depois do duelo. Agamêmnon expressa claramente a quebra do pacto por parte dos troianos:

(...) O soberano-
Mor, alteando a voz que ressoava do âmago,
Com sócios que lamentam, segurou-lhe a mão:
“Meu caro irmão! O pacto que aceitei te leva
À morte, só, à frente dos aqueus contrários
Aos teucros que te fêrem, perjurando o acordo.
Não é quimera, creio, o pacto que se jura,
O sangue de anhos, libações, cerrar as mãos.
O que agora o Olimpo deixa sem desfecho,
Mais tarde concluirá, e muitos pagarão
Com as próprias cabeças, filho e mulheres⁴⁵.

A quebra do pacto implica que haja uma transgressão dentro das regras da transgressão do interdito da guerra. Se a guerra proporciona uma transgressão que se apresenta como violência onde as regras devem ser respeitadas, dentro dessa transgressão também pode haver uma outra transgressão. A partir da não conclusão do pacto, Príamo e os troianos quebram a regra formal e dão mais espaço para que outras regras possam ser quebradas.

As cenas de guerra narradas por Homero representam facilmente a guerra calculada, com fins bélicos, estratégicos e políticos para além da exuberância violenta

⁴⁴ HOMERO. *Iliada*. Edição bilingue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, Ensaio de Simone Weil. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 113 (Canto III, 245 – 248).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 139 (Canto IV, 152 – 162)

que proporciona a guerra. É possível notar, ainda, que há uma passagem de uma forma da guerra a outra, da guerra ritual primitiva à guerra calculada moderna.

A violência da guerra se liga intimamente com a questão da crueldade humana. Segundo Bataille, essa “impulsão agressiva” era desencadeada em certos momentos propícios para isso, ou seja, “as condições deviam ser determinadas, as regras meticulosamente observadas”⁴⁶. Com isso, Bataille buscava explicitar o caráter *organizado* da violência da guerra. A crueldade, assim como o erotismo, seria uma forma de violência organizada. Se o erotismo acontece entre dois indivíduos ou mais indivíduos que se unem ao perderem a consciência de sujeito-objeto durante o êxtase, a crueldade é organizada da mesma forma, uma vez que, em ambos os casos,

[s]ubsiste sempre uma reserva que afirma o caráter humano de uma violência entretanto desenfreada. Mesmo sedentos de sangue, guerreiros delirantes não se massacram uns aos outros. Essa regra, que organiza o furor em sua base, é intangível. Do mesmo modo, a manutenção do interdito do canibalismo coincide com o desencadeamento das paixões mais humanas⁴⁷.

Pensemos aqui na morte de Pátroclo pelas mãos de Heitor, para citar um exemplo da violência da guerra, em que Heitor desfere o golpe final no adversário enquanto este tenta recuar:

Golpeado pelo deus e pelo pique, Pátroclo
Retira-se entre os seus para evitar a Quere.
Assim que vê o recuo do herói magnânimo,
Ferido pelo bronze pontiagudo, Heitor
Irrompe na primeira fila e o fere bem
No baixo ventre. O bronze o transpassa. Troa
Ao tombo. A tropa argiva sofre enormemente.⁴⁸

A crueldade da guerra, de matar um adversário já ferido, moribundo quase, é o que move Bataille a afirmar, em *Théorie de la religion*, que a guerra “determina o desenvolvimento do indivíduo para além do individuo-coisa na individualidade gloriosa do guerreiro⁴⁹”. Isso implica que o guerreiro nega primeiramente a própria individualidade ao se colocar no campo de batalha. O guerreiro, negando sua individualidade, reduz sua humanidade à ordem das coisas, ou seja, ele se coloca como

⁴⁶ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 102.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁴⁸ HOMERO. *Iliada*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, Ensaio de Simone Weil. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 637 (Canto XVI, 816 – 822).

⁴⁹ BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. Texte établi et présenté par Thadée Klossowski. Paris: Tel Gallimard, 1973, p. 79.

objeto. Essa modificação entre sujeito-objeto aparece não apenas na violência da guerra, mas também e especialmente na violência do erotismo.

b. O erotismo

Nas relações do interdito com a reprodução, o erotismo se apresenta como a principal violência organizada. O erotismo, para Bataille, é “a aprovação da vida até na morte”⁵⁰. O que Bataille observa no erotismo é o seu caráter humano. O animal se reproduz pela atividade sexual; já o ser humano, fez de sua atividade sexuada de reprodução uma atividade erótica, ou seja, uma “busca psicológica independente do fim natural”⁵¹.

Para Bataille, o erotismo coloca em xeque o caráter descontínuo do ser humano. Isso implica dizer que somos seres descontínuos e na atividade sexual atingimos esse ponto de continuidade. Bataille destaca que o ser aparece dado ao humano sempre fora das paixões e dos afetos, mas propõe que na verdade não se deve pensar o ser fora desse movimento de paixões e afetos. Usando a reprodução sexuada como exemplo, Bataille explica o movimento entre os seres descontínuos nessa travessia para o ser contínuo:

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas *se unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser *a partir da morte*, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos⁵².

Isso implica dizer que o ser contínuo surge da morte de dois seres descontínuos. Da morte surge a vida. Mas é necessário se atentar que o ser descontínuo permanece sempre em uma constante busca pela continuidade perdida. Mesmo que em determinados momentos da atividade sexual e erótica, ele se torne um ser contínuo, há sempre um *retorno* a sua descontinuidade, o que provoca uma “nostalgia da continuidade perdida”, que faz com que o ser descontínuo sempre busque essa continuidade.

A partir disso, Bataille indica três formas do erotismo.

A primeira é *o erotismo dos corpos*. A relação constituída nessa primeira forma de erotismo é entre seres descontínuos com a violência. O que está em jogo no erotismo dos corpos é o ser elementar na passagem da descontinuidade à continuidade. A violência desse erotismo diz respeito a uma passagem de um estado a outro. Bataille afirma ainda

⁵⁰ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 35.

⁵¹ *Ibidem*, *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 38. Primeiro grifo do autor, segundo grifo nosso.

que há uma passagem do estado normal ao estado de desejo erótico que corresponde a uma dissolução do ser constituído enquanto descontínuo. Nesse sentido, “[t]oda operação erótica tem por princípio *uma destruição da estrutura do ser fechado* que é, no estado normal, um parceiro do jogo”⁵³. Isso implica que o erotismo dos corpos, considerado em sua violência, é um ato de destruição de estruturas.

Em *História do Olho*, primeiro livro literário do próprio Bataille, é possível notar essa dimensão do erotismo dos corpos como uma experiência de destruição de uma estrutura:

Um deslumbramento interior me esgotava e não sei o que teria acontecido se, de repente, Simone não se tivesse movido ligeiramente; abriu as coxas, abriu-as tanto quanto podia e me disse, em voz baixa, que não conseguia mais se conter; inundou o vestido, com um estremeamento; no mesmo instante, a porra jorrou nas minhas calças.

Deitei-me então na grama, o crânio apoiado numa pedra lisa e os olhos abertos sobre a Via Láctea, estranho rombo de esperma astral e de urina celeste cavado na caixa craniana das constelações; aquela fenda aberta no topo do céu, aparentemente formada por vapores de amoníaco brilhando na imensidão – no espaço vazio onde se dilaceram como um grito de galo em pleno silêncio –, refletia no infinito imagens simétricas de um ovo, de um olho furado ou do meu crânio deslumbrado, aderido à pedra. Repugnante, o absurdo grito do galo coincidia com a minha vida: quer dizer, nesse momento eu era o Cardeal, devido à fenda, à cor vermelha, aos gritos dissonantes que ele provocara dentro do armário e, também, porque os galos são degolados...⁵⁴

Usando a Via Láctea como metáfora para o gozo, Bataille narra certa estrutura do instante do êxtase do gozo. O ovo, o olho furado, o crânio aderido à pedra, todas essas imagens dizem respeito à circularidade da estrutura do gozo de Bataille, “uma metáfora perfeitamente esférica”, em que cada palavra é sempre “significante de um outro termo (...), sem que jamais se possa deter a cadeia”⁵⁵, preso em um *deslumbramento interior*, algo vem de fora para ocupar esse momento, *não sei o que teria acontecido se, de repente, Simone não se tivesse movido ligeiramente*, para depois repousar novamente nesse deslumbramento interior em que sua identidade é misturada com a do Cardeal. Ele é simultaneamente o Cardeal, trauma de Marcela, e um de seus amores, o narrador. Nesse momento citado, assim como em outros momentos do livro, Bataille destrói a estrutura do ser fechado apenas para voltar para ela, lembrando o caráter descontínuo do ser.

Esse trecho de *A História do Olho* explica bem a estrutura violenta do erotismo dos corpos: tirá-los de sua descontinuidade apenas para repô-los depois, ou, “as formas

⁵³ Ibidem, p. 41. Grifo nosso.

⁵⁴ BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1 ed., 2018, p. 45 – 46.

⁵⁵ BARTHES, Roland. A metáfora do Olho. In: BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1 ed., 2018, p. 123.

individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas uma das outras, dissolvendo-se na caótica imensidão do cosmos”⁵⁶, e é precisamente o que o narrador conta. Para ser mais preciso, o erotismo dos corpos “não tem outro fim que o de transgredir, sacudir e nivelar, como por brincadeira”⁵⁷.

Esse ato destrutivo do erotismo dos corpos desordena a ordem das formas constituídas, seres descontínuos em suas individualidades. O erotismo dos corpos é a passagem de um estado a outro, do estado considerado normal ao estado de desejo erótico. Ao consumir esse desejo, buscamos uma continuidade que só é possível ser encontrada na morte dos seres descontínuos. Diz Bataille, “[h]á um excesso horrível do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento”⁵⁸. No erotismo dos corpos, a busca pela continuidade se dá pelo excesso de ir ao extremo, intimamente relacionado à morte, que rompe a individualidade do ser descontínuo. Bataille alerta ainda para o caráter “pesado” e “sinistro” dessa forma de erotismo, afirmando que gera um “egoísmo cínico”.

O erotismo dos corações, a segunda forma apresentada por Bataille, diz respeito aos afetos: não apenas um jogo de passagem do estado normal ao desejo erótico e sexual, mas um jogo entre felicidade e sofrimento que implica uma desordem violenta. A essência desse erotismo é “a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa”⁵⁹. Como já foi dito, o que designa a continuidade do ser descontínuo é a morte. Ou seja, também no erotismo dos corações, da dimensão dos afetos, a continuidade atingida desses seres tem relação com a morte. O amante pode querer matar o ser amado caso não possa possuí-lo; em outros casos, pode querer tirar a própria vida. Isso implica que o “que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado”⁶⁰.

Pensando nessa fúria do erotismo dos corações, podemos lembrar da fúria de Aquiles pelas ações de Agamêmnon. A fúria de Aquiles é pela perda do ser amado Briseida, uma escrava dada a Aquiles pelo exército grego como prêmio. Agamêmnon foi aconselhado por um oráculo a abandonar Criseida, filha do sacerdote Crises, e por isso buscava uma substituição. Para isso, tira Briseida de Aquiles, o que causa sua raiva.

[Agamêmnon] Calou. A dor domou Aquiles, coração
No peito hirsuto dividido: retirar
Da coxa a espada aguda e fulminar o Atreu,

⁵⁶ MORAES, Eliane Robert de. Um olho sem rosto. In: BATAILLE. *Ibidem.*, p. 102.

⁵⁷ LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, *Ibidem.*, p. 115.

⁵⁸ BATAILLE, *Op. Cit.*, p. 42.

⁵⁹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 43.

⁶⁰ *Ibidem*, *ibidem*.

Afastando os demais, ou acalmar o imo
Enfurecido. O pensamento agita a mente
E o âmago enquanto saca a espada imensa
Da bainha, mas Palas vem do urano céu,
A mando de Hera, deusa brancibranca, que a ambos
Queria igualmente bem. A deusa puxa
Por trás a cabeleira loira do Pelida,
A mais ninguém visível⁶¹.

Aquiles já se enfurecia com as ações do rei Atrida antes de perder seu ser amado⁶². Esse estopim, representado pelos versos acima, mostra exatamente a fúria do erotismo dos corações: não apenas matar o ser que ama ou se matar, mas também matar aqueles que impedem que se realize essa continuidade maravilhosa. Assim, na união dos amantes é possível perceber a sombra da morte que torna possível a continuidade do ser, assim como no erotismo dos corpos. Porém, no erotismo dos corações, na passagem do estado normal ao do desejo erótico, é possível ver o desejo do assassinato, seja do objeto amado ou de terceiros, ou do suicídio.

No erotismo, a própria relação entre seres proporciona uma transgressão do estado do ser enquanto descontínuo. Nessa passagem para a continuidade, que é assombrada pelo retorno ao descontínuo, o ser é retirado de sua individualidade e colocado em relação com o ser amado. Isso implica que o ser amado retira o amante de seu isolamento, o que leva Bataille a afirmar que o ser amado é “transparência de mundo”. Assim, o ser amado

[é] o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não mais limita. É, numa palavra, a continuidade do ser percebida como uma liberação a partir do ser do amante. Há uma absurdidade, uma horrível mistura, nessa aparência, mas, através da absurdidade, da mistura, do sofrimento, uma verdade de milagre. No fundo, nada é ilusório na verdade do amor: o ser amado equivale para o amante, só para o amante, sem dúvida, mas não importa, à verdade do ser⁶³.

No erotismo dos corações, então, percebe-se que há um alcance da continuidade a partir da retirada do sujeito, pelo objeto, de seu isolamento. Isso, a partir do amor, reproduz uma transgressão da própria individualidade isolada do sujeito. Para Bataille, essa é a violência do amor. O ser amado é pleno e ilimitado a partir do momento em que o amante descontínuo necessita dele para alcançar sua continuidade. E isso diz muito sobre a relação do sujeito consigo mesmo e com o ser amado. Diz Bataille,

⁶¹ HOMERO. *Iliada*. Edição bilingue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, Ensaio de Simone Weil. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 25 (Canto I, 188 – 198).

⁶² Sabemos que a ira de Aquiles não implica apenas em um amor perdido, mas em um orgulho ferido, essencialmente. Entretanto, a perda do ser amado, do ser com o qual se perde a descontinuidade, permanece presente.

⁶³ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte : Autêntica, 2020, p. 44.

a consciência do domínio sexual, tendo um objeto positivo, não pode ser dada na simples repulsa: essa de fato desvia dela; é necessário então que o erotismo, que não é imediato, nos leve da repulsa em direção ao desejo. Enquanto a repulsa da morte, tendo imediatamente um objeto negativo, é primeiramente consciência da contraparte positiva desse objeto, ou seja, da vida, ou mais exatamente, de si: é fácil compreender que essencialmente, a consciência da morte é consciência de si – mas que, reciprocamente, a consciência de si requer a da morte⁶⁴.

Frente à morte, o erotismo dos corações define a destruição dos seres e de suas estruturas. Tendo repulsa da morte, cujo objeto é negativo, tem-se repulsa da vida. A consciência de si, que possibilita a passagem da repulsa ao desejo, é também consciência da morte. O que Bataille tenta dizer é simples: não há desejo erótico e sexual sem a morte e suas violências. Na passagem do estado normal para o estado do desejo erótico, os seres descontínuos, para se ligarem a continuidade, devem destruir sua descontinuidade.

Se o erotismo dos corpos implica em uma destruição da estrutura do ser fechado, o erotismo dos corações, ultrapassando essa estrutura, em um jogo com o ser amado, possibilita enfrentar a continuidade do ser fora de nós. Se o erotismo dos corpos *destrói* a estrutura do ser fechado, descontínuo, o erotismo dos corações *ultrapassa* violentamente o isolamento da individualidade.

A relação do erotismo com a morte e a vida é clara a partir do momento em que o desejo erótico desencadeia outros desejos violentos para a busca da continuidade do ser humano. Sendo assim, a última forma que Bataille coloca é o erotismo sagrado. Esse erotismo, diferentemente dos outros dois, diz respeito a uma experiência erótica essencialmente sem objeto. Isso comprova o caráter transgressivo entre os três erotismos propostos por Bataille. Um transgride o outro na própria estrutura do erotismo.

O erotismo sagrado, segundo Bataille, diz respeito a uma experiência negativa. Isso significa que o erotismo sagrado supera a relação sujeito-objeto em uma experiência mística que vai além do amor de deus. Bataille explica que a continuidade atingida pela experiência do erotismo sagrado não é uma experiência com outro, mas uma em que sujeito e objeto se comunicam entre si para atingir um êxtase superior.

Da continuidade do ser, limito-me a dizer que ela não é, a meu ver, cognoscível, mas, sob formas aleatórias, sempre contestáveis em parte, sua experiência nos é dada. Em minha opinião, a experiência negativa é a única digna de atenção, mas essa experiência é rica. Jamais devemos esquecer que a teologia positiva tem como duplo uma teologia negativa, fundada na experiência mística⁶⁵.

⁶⁴ BATAILLE, Georges. *L'Histoire de l'érotisme*. Paris: Tel Gallimard, 1976, p. 79.

⁶⁵ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte : Autêntica, 2020, p. 46

Isso quer dizer que para Bataille, o erotismo sagrado é um erotismo que se volta para si mesmo em uma experiência negativa. Negativa no sentido de que se realiza para dentro do sujeito e não para fora, ou seja, se volta para o sujeito. Daí que no erotismo sagrado, o ser descontínuo volta para sua própria descontinuidade para encontrar a continuidade. Em uma experiência mística, como chama Bataille, o ser descontínuo se volta para o interior, negando o objeto; logo, o sujeito-objeto se identifica com a descontinuidade do ser, “na medida em que temos a força de *operar uma ruptura de nossa descontinuidade*”, e a experiência mística “introduz em nós um sentimento de continuidade”⁶⁶. No erotismo sagrado, encontra-se então uma “abertura à continuidade inteligível, incognoscível”⁶⁷.

O próprio Bataille escreve em seu livro *L'expérience intérieure* um exemplo de uma experiência em que o sujeito se mistura ao objeto, mostrando essa continuidade que ocorre no erotismo sagrado:

Eu me lembrava ter conhecido uma felicidade da mesma ordem com muita nitidez no carro enquanto chovia e as cercas-vivas e as árvores, mal cobertas por uma folhagem tênue, saíam da penumbra primaveril e vinham lentamente em direção a mim. Eu possuía cada árvore molhada e apenas a deixava tristemente por uma outra. Nesse momento, eu pensei que esse gozo sonhador [*jouissance rêveuse*] não cessaria de me pertencer, que eu viveria agora rico do poder de gozar melancolicamente das coisas e de lhe aspirar as delícias. Me é necessário convir hoje que esses estados de comunicação foram apenas raramente acessíveis⁶⁸.

Nota-se que Bataille descreve uma experiência “mística” em que ele superou sua própria descontinuidade, atingindo interiormente uma continuidade ao dissolver os limites entre sujeito-objeto. No momento em que ele se encontra misturado à árvore, ele está em uma experiência extática que responde a um estado de comunicação, como ele mesmo diz. Uma comunicação que atravessa a descontinuidade de seu ser ao alcançar além de si mesmo, além da própria experiência de consciência da morte.

De fato, o que Bataille propõe é também a experiência da escritura, uma vez que no momento em que escreve não há precisamente a experiência descrita. Sendo escritura da experiência interior, o relato de Bataille torna um pouco mais acessível tal experiência, funcionando como suplemento para a experiência mística. A escritura de Bataille também faz transgredir a própria estrutura do erotismo sagrado, pois exterioriza o que deveria

⁶⁶ Ibidem, Ibidem. Grifo nosso.

⁶⁷ Ibidem, p. 47.

⁶⁸ BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 131.

acontecer somente internamente. Torna a experiência sujeito-objeto um traço da memória do acontecimento⁶⁹.

Assim, as três formas do erotismo que Bataille esclarece se relacionam entre si para criar uma estrutura de transgressão. Mais que isso, é impossível pensar essas três formas do erotismo sem a transgressão do interdito. Bataille explica que a experiência da transgressão tem uma dupla posição entre desejo e repulsa, como já foi comentado anteriormente sobre a relação entre horror e atração, mas é somente entre essa experiência, dupla e única, que a consciência

(...) nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso em que ele ainda atua, e em que, não obstante, cedemos à impulsão a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência conduz à transgressão acabada, à transgressão bem-sucedida, que, conservando o interdito, conserva-o *para dele gozar*. *A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo*⁷⁰.

Pensando nessas três formas de transgressão, podemos também imaginar a estrutura da transgressão dentro desses erotismos. Como já foi dito, o erotismo dos corpos diz respeito à *destruição da estrutura do ser fechado*, paradoxalmente criando uma estrutura do ser descontínuo com a continuidade da morte; o erotismo dos corações, em sua estrutura de afetos, joga com a morte, com o assassinato e o suicídio, *ultrapassando o isolamento do ser* no encontro com o ser amado; já o erotismo sagrado desenvolve uma estrutura de *superação da própria descontinuidade* que diz respeito a uma experiência de negação do objeto para olhar ao interior.

Desses erotismos, destruir, ultrapassar, superar. Os três verbos remetem à possibilidade de transgressão. Bataille ainda deixa claro o movimento dessa estrutura: destruir o ser fechado, em busca da continuidade, ultrapassar o próprio isolamento, em contato com o outro, superação da própria descontinuidade, por meio de uma experiência interiorizante. É o movimento de sair de si no contato com o outro para voltar a si no contato consigo mesmo, possivelmente trazendo para si alguma coisa, algum rastro, algum traço, daquele outro.

Há aí, talvez, um traço da transgressão funcionando dentro da estrutura. Não apenas em sua própria estrutura de transgressão, mas em outras estruturas como uma peça

⁶⁹ Essas questões da escritura de Bataille serão abordadas mais a frente na dissertação, p. 83.

⁷⁰ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte : Autêntica, 2020, p. 62.

do que pode vir a acontecer. A transgressão que funciona na estrutura como uma peça essencial para sua saúde. Mas como funciona uma estrutura? Como funciona a transgressão *da* estrutura? Por que a estrutura permitiria que aquilo que pode ser sua própria destruição continuasse presente em si mesma? Como funciona a estrutura da transgressão, enfim?

**CAPÍTULO II: A ESTRUTURA E O MOVIMENTO DA
TRANSGRESSÃO**

a. O que forma uma estrutura

Ultrapassar os limites para retornar. Sai de um centro para a margem. E ao fazer isso, alterar as relações entre um ponto e outro. Destruir a estrutura anterior, ultrapassar o isolamento dos elementos da estrutura, superar a estrutura anterior. A estrutura da transgressão que Bataille parece propor é uma estrutura que possibilita pensar, em seu próprio movimento, sua própria transgressão.

Essa estrutura vai além das relações da transgressão e do interdito uma vez que ela diz respeito não apenas a como funcionam esses dois conceitos, mas como a estrutura que Bataille propõe pode potencializar o pensamento da escritura e da literatura. A estrutura vai além da própria estrutura.

Antes de pensar a estrutura da transgressão, entretanto, devemos pensar *o que é uma estrutura? Como é possível pensar uma estrutura?* O que caracterizaria a operação da transgressão como uma estrutura? Como pensar uma estrutura da transgressão?

Para pensar a estrutura, precisamos primeiramente entender em que consiste uma estrutura e como ela se torna possível. O que é necessariamente pertencente a uma estrutura é sua estruturalidade. Derrida, em *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, mostra que toda estrutura tem um *centro*. Esse centro, ponto de presença e origem fixa, tem a função não apenas de

orientar, equilibrar, organizar a estrutura – não se pode pensar de fato uma estrutura inorganizada – mas de fazer sobretudo que o princípio de organização da estrutura limite o que poderíamos chamar o jogo da estrutura⁷¹.

Para Derrida, toda estrutura tem um centro que separa o fora da estrutura e o dentro dela. O jogo organiza a estrutura limite em sua estruturalidade [*structuralité*], possibilitando o movimento de dentro e fora demarcado pelo centro da estrutura que escapa do caráter estrutural da estrutura. O centro, paradoxalmente, poderia estar fora da estrutura ao *ser* o seu centro. Mas o que esse centro diz sobre uma estrutura? Derrida responde rapidamente às possíveis implicações do centro de uma estrutura:

Sempre se pensou então que o centro, que por definição é único, constituía, em uma estrutura, aquilo mesmo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade. É por isso que, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *dentro* da estrutura [*dans la structure*] e *fora* da estrutura [*hors de la structure*]. Ele está no centro da totalidade e entretanto, pois o centro não lhe pertence, a totalidade tem seu centro em outro lugar [*ailleurs*]. O centro não é o centro. O conceito de estrutura centrada – mesmo que represente a própria coerência, a condição da *epistémè* como

⁷¹ DERRIDA, Jacques. *La structure, le signe e le jeu dans le discours des sciences humaines*. In: *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 409.

filosofia ou como ciência – é contraditoriamente coerente. E como sempre, a coerência na contradição exprime a força de um desejo⁷².

O centro de uma estrutura, assim, não pertence à estrutura. Centro paradoxal, centro não centro, dentro e fora da estrutura. Na crítica do pensamento clássico da estrutura, Derrida mostra que a estrutura centrada é coerente, mas coerente ao exprimir uma certa força de um desejo. Isso pode dizer que a necessidade de ver uma coerência nesse centro contraditoriamente coerente é esse desejo da filosofia e da ciência, mas também do próprio centro. Todavia, a estrutura centrada não considera, em um primeiro momento, o caráter do movimento do jogo da estrutura.

O conceito de estrutura centrada é de fato o conceito de um jogo *instituído* [*fondé*], constituído a partir de uma imobilidade fundadora e uma certeza asseguradora, ela própria subtraída do jogo. Dessa incerteza, a angústia pode ser masterizada, que nasce sempre de uma certa maneira de ser implicado no jogo, de ser pego no jogo [*pris au jeu*], de ser como ser o primeiro a jogar [*être d'entrée de jeu dans le jeu*]. A partir do que chamamos então de centro e que, podendo ser tanto fora quanto dentro, recebe indiferentemente os nomes de origem ou de fim, d'*archè* ou de *telos*, as repetições, as substituições, as transformações, as permutações são sempre *tomadas* [*prises*] em uma história do sentido – ou seja, uma história simplesmente - onde se pode sempre despertar [*réveiller*] a origem ou antecipar o fim na forma da presença⁷³.

Isso implica dizer que o jogo cria um movimento entre origem e fim. A estruturalidade da estrutura não pode ser reduzida a um centro imóvel e certo. A própria estrutura carrega uma história de sentido, um tempo próprio, uma direção, que está em movimento, em jogo, entre origem e fim. O centro, diz Derrida, recebe sempre um nome, forma ou regra diferente. Para Derrida, esse centro seria a presença. Mas Derrida evoca um certo acontecimento [*événement*] de ruptura de uma duplicação [*redoublement*]. Derrida nota o que é a estrutura em seu pensamento clássico para impor uma ruptura dentro dessa estrutura. O acontecimento de ruptura é produzido “no momento em que a estruturalidade da estrutura deve começar a ser pensada, ou seja repetida (...)”⁷⁴.

A partir dessa repetição, a estruturalidade da estrutura, seu centro, impõe uma lei que comanda o próprio centro da estrutura. Essa operação de significação do centro implica movimentações, deslocamentos, que alteram a lei central, a presença nesse centro. Nesse ponto, Derrida questiona a existência do centro a partir dessas movimentações da significação pela lei do centro, como se o centro fosse uma função. Mas daí surge a possibilidade do centro como um não-lugar de substituições de signos;

⁷² Ibidem, p. 410.

⁷³ Ibidem, ibidem.

⁷⁴ Ibidem, p. 411.

ao invés de presença, ausência. E nesse momento em que a *linguagem* invade a estrutura, em que o centro perde seu lugar fixo, Derrida mostra o jogo da significação:

[É] então, no momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso - desde que concorde com essa palavra -, ou seja, sistema no qual o significado [*signifié*] central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental estende ao infinito o campo e o jogo da significação⁷⁵.

Assim, a partir das movimentações da lei do centro e da repetição da estruturalidade da estrutura, é possível pensar que o centro de uma estrutura seria então a linguagem, ou melhor, a possibilidade de um sistema de diferenças em que o significado central nunca se torna presente sem a diferença. O conceito de signo, para Derrida, é precisamente o que possibilitou a transformação da estrutura centrada a uma estrutura de diferença. Isso implica dizer também uma estrutura que se movimenta em seus aspectos. O signo, nesse sentido, possibilita à estruturalidade da estrutura a movimentação das características dentro da própria estrutura.

Dessa forma, uma estrutura da transgressão seria possível pelo acontecimento de ruptura que movimenta o centro em repetição, mas uma repetição que impõe uma lei para tirar do lugar o centro, descentralizando e criando um deslocamento da presença para a ausência do centro. Uma estrutura de transgressão, nesse sentido, joga com o dentro e o fora da estruturalidade da estrutura para criar diferenças e heterogeneidades dentro da estrutura, fazendo com que se desenvolva de forma constante, em vários sentidos. De certa forma, a estrutura da transgressão realiza uma operação heterógena de constituir diferenças que questionem o sistema e a estrutura. Talvez, a estrutura da transgressão nasça da movimentação do centro, de presença a ausência, das estruturas da filosofia, da ciência e da literatura.

Mas a estrutura não é definida apenas pelo jogo de seu centro.

Em seu texto *A quoi reconnaît-on le structuralisme?*, o filósofo Gilles Deleuze intensifica o pensamento da estrutura no pensamento contemporâneo. Deleuze, de forma um pouco mais extensa e analítica que Derrida, pensa na possibilidade da estrutura. Ambos, porém, passam por um ponto necessário para se entender o que constitui uma estrutura:

Na verdade, só há estrutura do que é linguagem, seja uma linguagem esotérica ou até mesmo não verbal. Só há estrutura do inconsciente na medida em que o inconsciente fala e é linguagem. Só há estrutura dos corpos na medida em que os corpos devem falar com uma linguagem que é a dos sintomas. As próprias

⁷⁵ Ibidem, ibidem.

coisas só têm estrutura desde que elas tenham um discurso silencioso, que é a linguagem dos sinais⁷⁶.

A linguagem é assim um fator indissociável da estrutura. A estrutura só aparece na medida em que há uma linguagem e, conseqüentemente, uma comunicação. Não importa que tipo de linguagem seja, é preciso haver um campo simbólico que exerça essa força estrutural sobre os campos do imaginário e do real.

Segundo Deleuze, o real tende sempre a ser um, “pois o real nele mesmo não é separável de um certo ideal de unificação ou de totalização”, sendo a dimensão traumática a separação do consciente e do inconsciente. Da duplicação do real, o imaginário então aparece e se define como “jogos de espelho, de duplicação [*dédoublement*], de identificação e de projeção invertida, sempre sobre o modo do duplo”⁷⁷. Já o simbólico seria o terceiro elemento.

Se o real representa a totalidade e o imaginário sua duplicação, o simbólico representaria assim o caráter triádico da estrutura, “sem a qual ela não ‘circularia’ – terceiro ao mesmo tempo irreal e entretanto não imaginável”. O simbólico para Deleuze, mais uma vez se servindo de uma lógica de exceção, não diz respeito a uma *forma*, “pois a estrutura não se define de forma alguma por uma autonomia do todo”, mas por seus elementos atômicos, ou seja, os elementos mínimos que a constituem; também não diz respeito a *figuras*, uma vez que elas mesmas implicam em “deslocamentos [*déplacements*] estruturais que devem prestar conta ao mesmo tempo do próprio e do figurado”; e por fim, o simbólico não diz respeito a uma *essência* uma vez que trata de uma combinação de elementos formais que sozinhos não têm “forma, nem significação, nem representação, nem conteúdo, nem realidade empírica dada, nem modelo funcional hipotético, nem inteligibilidade atrás das aparências”⁷⁸. Dessa forma, o simbólico, para além da linguagem, é a teoria e o que possibilita sua produção como objeto específico de si mesma.

Considerando essas dimensões da estrutura, é possível começar a perceber uma estrutura da transgressão no erotismo e na morte conforme demonstrado por Bataille. Ainda assim, falta um elemento importante para se notar no jogo da estrutura: o movimento. A estrutura não é estática, especialmente uma estrutura como a da

⁷⁶ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Textes et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 239.

⁷⁷ Ibidem, p. 241.

⁷⁸ Ibidem, p. 242.

transgressão, que permite sua própria destruição, ultrapassagem e superação dentro dela mesma. Para que exista um movimento, é preciso existir então um *espaço*, um local, uma posição.

Deleuze já atentava para esse critério da estrutura, tentando mostrar o sentido topológico que uma estrutura desenvolve a partir de seus elementos menores. Ao falar de um *espaço propriamente estrutural*, Deleuze diz

O que é estrutural é o espaço, mas um espaço inextenso [*inétendu*], pré-extensivo, puro spatium, constituído de próximo em próximo como ordem de vizinhança, onde a noção de vizinhança tem precisamente de início um sentido ordinal e não uma significação na extensão (...). Em suma, os lugares [*les places*] de um espaço puramente estrutural estão primeiramente em relação às coisas e aos seres reais que vêm lhes ocupar, também em relação aos papéis e aos acontecimentos [*événements*] sempre um pouco imaginários que aparecem necessariamente quando eles são ocupados⁷⁹.

Isso significa que o espaço estrutural da estrutura é um espaço que aparece antes da estrutura em si. O espaço estrutural acontece anteriormente à estrutura para que se possa pensar no movimento dos elementos dessa estrutura; elementos nunca exteriores ou interiores a ela, mas posicionais. Isso implica que há, sim, movimento no jogo da estrutura: os elementos que formam uma estrutura se movimentam pelo espaço que constitui a estrutura. Esse movimento deforma – destrói e reconstrói – a estrutura no espaço, alterando posicionalmente seus elementos. A estrutura e o espaço estrutural são, assim, uma dupla topológica e relacional.

Em *Espèces d'espaces*, Georges Perec escreve entre literatura e ensaio para pensar uma teoria do espaço, tentando esgotar todas as possibilidades de se pensar os espaços. Esses espaços são pensados como cômodos de uma casa, locais públicos, partes de edifícios etc. Ao comentar sobre o valor das portas, Perec escreve:

A porta quebra o espaço, divide, proíbe a osmose, impõe a compartimentação [*cloisonnement*]: de um lado, tem o eu e meu *em casa* [*chez-moi*], o privado, o doméstico (o espaço sobrecarregado de minhas propriedades: minha cama, meus livros, minhas edições incompletas de *La Nouvelle Revue française*...); do outro lado, tem os outros, o mundo, o público, o político. Não se pode ir de um ao outro se deixando deslizar, não se passa de um ao outro, nem em um sentido, nem em outro: é preciso uma senha [*mot de passe*], é preciso ultrapassar um limite [*franchir un seuil*], é preciso mostrar um sinal de permissão para entrar, é preciso comunicar, como o prisioneiro comunica com o exterior⁸⁰.

Perec mostra que o espaço que a porta ocupa é um espaço de relação entre dentro e fora. Mais que isso, Perec deixa claro a necessidade de uma comunicação entre o dentro

⁷⁹ Ibidem, 243.

⁸⁰ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Postface par Jean-Luc Joly. Édition augmentée. Paris : Éditions du Seuil, 2022, p. 66. Grifo nosso.

e o fora, entre esses espaços limitados pelo espaço da porta. De certa forma, Perce mostra que é preciso ultrapassar os limites (de uma estrutura) para poder comunicar. Com Derrida, Perce mostra que o jogo entre dentro e fora (a partir do centro) é, para além da linguagem e do sistema de diferenças que mantém a significação em movimento, a própria passagem dessa significação entre dentro e fora. Saída e retorno. Assim, a partir da porta, se comunica a significação, ultrapassando os limites do centro.

Ao se questionar e refletir sobre o espaço, Perce também reflete sobre o caráter posicional e relacional de uma estrutura. É preciso que a estrutura *se comunique* com seu exterior, nunca se deixando fechar em seu interior, em seu *chez-soi* único. Daí a importância da transgressão: deixar que o movimento da estrutura, em seu caráter topológico e relacional, ultrapasse os limites e comunique.

Para ultrapassar os limites a estrutura carrega seus elementos simbólicos, sem significação interna ou qualquer designação externa, que desenvolvem seu sentido a partir das próprias combinações que podem ser criadas entre eles. Dentro da estrutura cada elemento se posiciona e se relaciona com outros elementos. O *sentido de posição*, ou seja, o lugar em que determinado elemento simbólico se relaciona com outro e, podemos acrescentar aqui, seu movimento na estrutura, é sempre um efeito. Um efeito que não é apenas de linguagem, de ilusão ou de produção:

(...) há sempre sentido demais [*trop de sens*], uma superprodução de sentido, uma sobredeterminação do sentido, sempre produzido em excesso pela combinação de lugares na estrutura (...). O não-sentido não é de forma alguma o absurdo ou o contrário do sentido, mas o que o faz valer e o produz circulando na estrutura⁸¹.

Isso implica que o sentido [*sens*] do qual fala Deleuze pode ser compreendido de uma forma dupla: sentido *direcional*, sentido para o qual o elemento simbólico se movimenta em sua posição; e sentido *significativo*, de valoração da posição que o elemento simbólico ocupa dentro da estrutura. Sendo esse sentido um efeito, uma superprodução, um *excesso de sentidos*, é possível pensar que a estrutura pode ser ultrapassada pelos próprios elementos simbólicos.

Desse excesso de sentidos da estrutura, devemos acrescentar a *pressão* que Bataille coloca como necessária para o conceito de dispêndio. Ou melhor, para o conceito de *A parte maldita*. Bataille mostra como a operação do crescimento da energia no espaço

⁸¹ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 245.

do globo terrestre aumenta a pressão nesse espaço, mas deixa claro que isso não ocorre como em uma caldeira fechada.

Essa pressão não pode ser comparada a de uma caldeira fechada. Se o espaço é inteiramente assediado, se não há saída em parte alguma, nada explode. A pressão, porém, está lá, a vida de algum modo se sufoca em limites muito próximos, aspira de múltiplos modos ao impossível crescimento, libera um escoamento constante de recursos excedentes para serem aproveitados na medida do possível pelas grandes dilapidações. Atingido o limite do crescimento, a vida, sem ser em caldeira fechada, entra pelo menos em ebulição: sem explodir, sua extrema exuberância corre em um movimento sempre próximo da explosão⁸².

Os movimentos dos elementos simbólicos da estrutura e seu excesso de sentido acaba gerando essa pressão dentro da estrutura. Essa pressão, como coloca Bataille sobre a energia no espaço, ocorre em um movimento próximo da explosão: ocorre nos limites da estrutura. Isso implica dizer que a estrutura não se destrói por seu excesso de sentidos. A estrutura se quebra de uma outra forma, se desmontando a partir de seus elementos simbólicos e suas relações. Enquanto esses elementos servirem como sentido da estrutura, os excessos ocorrerão sempre próximos ao limite, próximos à explosão.

Mas isso implica que haja um movimento de extensão. O primeiro efeito da pressão é a extensão, ou como diz Bataille, a partir de sua analogia com uma multidão tentando assistir uma corrida, “aumentar o número de lugares na arena”⁸³. Ou seja, a partir da pressão ocasionada pelos excessos de sentidos dos elementos simbólicos da estrutura, haveria um aumento das possibilidades relacionais dentro da estrutura. Em suma, “(a) pressão ocasiona ora a abertura de um espaço novo, ora a extinção de possibilidades em excesso com relação ao lugar disponível”⁸⁴. Isso implica no segundo efeito da pressão: a dilapidação. E é assim que pode ocorrer a transgressão de uma estrutura, a partir de sua própria dilapidação.

Entretanto, é preciso ainda pensar como esses elementos simbólicos atuam dentro do espaço da estrutura. Dessa forma, pode-se pensar no terceiro critério que Deleuze coloca para se reconhecer uma estrutura: o diferencial e o singular. Isso implica que esses elementos simbólicos constituem dois aspectos presentes na estrutura: “um sistema de relações diferenciais”, que representa o caráter relacional desses elementos, isto é, a forma como os elementos se relacionam e se determinam entre si dentro da estrutura; e “um

⁸² BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*. 2ª ed. revista, 1ª reimpressão. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Prefácio de Jean Piel. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 51.

⁸³ *Ibidem*, p. 52.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 52 – 53.

sistema de singularidades”⁸⁵, que define essas relações traçando o espaço da estrutura. Isso implica dizer, de forma mais simples, que o sistema diferencial diz respeito ao *sistema relacional* dos elementos simbólicos, enquanto o sistema singular diz respeito ao *sistema topológico e posicional*.

De certa forma, o que define o sentido e o significado de algum elemento simbólico é como sua relação (sistema diferencial) com outro elemento simbólico o leva a desempenhar determinado papel na posição que ele vai ocupar na estrutura (sistema singular). Temos sempre a operação entre esses dois sistemas que configuram a estrutura. Sendo ainda mais claro, com Deleuze:

Sempre em todo caso, os elementos simbólicos e suas relações determinam a natureza dos seres e objetos que vêm os efetuar, enquanto as singularidades formam uma ordem de lugares que determinam simultaneamente os papéis e atitudes desses seres como eles os ocupam. A determinação da estrutura se conclui assim em uma teoria das atitudes expressando o funcionamento⁸⁶.

Isso implica dizer que a estrutura se estrutura dentro dela mesma a partir da arquitetura constituída pelas relações dos elementos simbólicos com as posições dos lugares singulares dentro dela.

É possível pensar em uma estrutura como essa dentro do livro *Exercices de style*, de Raymond Queneau. O livro é composto de uma única narrativa curta escrita em 99 estilos. O interessante desse livro para pensar a estrutura é como os elementos simbólicos permanecem os mesmos, enquanto as posições singulares mudam, alterando a dinâmica das relações e movimentando a estrutura.

O primeiro exercício de estilo é a base, a referência, para os outros exercícios. Queneau mantém elementos para que seja possível manter a mesma estrutura. O que muda, essencialmente, é a singularidade: as posições em que esses elementos simbólicos aparecem para se relacionar. Entretanto, eles se relacionam, na maior parte das vezes, com os mesmos elementos. Os principais elementos são o narrador (n), o ônibus plataforma da época de Queneau (o), o homem jovem de chapéu mole com um cordão cobrindo a fita (j), a estação Saint-Lazare (s) e o amigo que aconselha o homem (a). Logo, se seguirmos as relações que Deleuze descreve: $\frac{pessoa}{n}, \frac{local}{o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}, \frac{pessoa}{a}$.

No numerador, temos a posição singular ocupada pelo elemento simbólico que aparece no denominador. A série de cima é a posição dentro da narrativa, a de baixo é o

⁸⁵ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 247.

⁸⁶ Ibidem, p. 248.

elemento que ocupa essa posição. Isso significa que nos exercícios de Queneau há sempre uma relação de intercalação do local com as pessoas da narrativa. Vejamos o primeiro exercício, de referência, chamado de *Notations*:

No S, em uma hora de afluência. Um cara em seus vinte e seis anos, chapéu mole com um cordão substituindo a fita, pescoço longo demais como se o tivessem puxado para cima. As pessoas descem. O cara em questão se irrita com um vizinho. Ele o censura de lhe empurrar cada vez que alguém passa. Um chorão que se quer maligno. Como ele vê um lugar vazio, vai até lá.

Duas horas mais tarde, eu o reencontro na cour de Rome, em frente à estação Saint-Lazare. Ele está com um amigo que lhe diz: “Você deveria mandar colocarem um botão suplementar em seu sobretudo”. Ele lhe mostra onde (no decote) e por quê⁸⁷.

Percebe-se aí a simplicidade da narrativa, mas também a simplicidade da estrutura formada por Queneau: *n* sempre encontrará *j* duas vezes, a primeira em *o* e a segunda em *s*, sendo a segunda acompanhado de *a*. A estrutura de Queneau, nesse livro, é basicamente essa. E não importa o quanto ele modifique o estilo, a narrativa permanece a mesma porque as relações entre os elementos simbólicos ocupam as mesmas posições singulares dentro da estrutura da narrativa.

Outro exercício interessante de notar seria, primeiramente, o exercício intitulado de *Hésitations*. Criando uma espécie de dúvida exagerada, de hesitação mesmo da forma de contar a narrativa, Queneau repete os elementos simbólicos dessa estrutura da mesma forma que no primeiro exercício:

Eu não sei muito bem onde acontecia... em uma igreja, uma lixeira, um ossuário? Um ônibus talvez? Havia ali. Mas o que havia então ali? Ovos, tapetes, rabanetes? Esqueletos? Sim, mas ainda com sua carne ao redor, e vivos. Eu acho que era isso mesmo. Pessoas em um ônibus. Mas havia um (ou dois?) que se destacava, não sei bem pelo quê. Por sua megalomania? Por sua adiposidade? Por sua melancolia? Melhor. Mais exatamente. Por sua juventude ornada de um longo nariz? Queixo? Polegar? Não: pescoço, e de um chapéu estranho, estranho, estranho. Ele entrou em uma discussão, sim, é isso, sem dúvida com outro viajante (homem ou mulher? Criança ou velho?). Isso termina, isso acaba mesmo por terminar de uma forma qualquer, provavelmente com a fuga de um dos dois adversários.

Eu bem acho que era o mesmo personagem que eu reencontrei, mas onde? Na frente de uma igreja? Na frente de um ossuário? Na frente de uma lixeira? Com um amigo que devia lhe falar de alguma coisa, mas o que? O que? O que?⁸⁸

A mesma estrutura acontece nesse exercício: $\frac{pessoa}{n}, \frac{local}{o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}, \frac{pessoa}{a}$,

sendo a principal diferença que o local é transformado dentro das possibilidades advindas seja de uma falta de memória, de uma hesitação, ou de um fingimento. Ainda assim,

⁸⁷ QUENEAU, Raymond. *Exercices de Style*. Nouvelle édition. Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 10.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 25.

ambos os pontos singulares do local seriam representados por uma série: igreja, lixeira, ossuário, ônibus (i, l, os, o), exceto pelo último elemento, que estaria ausente, da estação Saint-Lazare. Isso implica que, tendo os mesmos pontos singulares na estrutura, os elementos simbólicos se modificam de forma relacional. A estrutura de *Hésitations* seguiria o seguinte formato $\frac{pessoa}{n}, \frac{local}{i,l,os,o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{i,os,l}, \frac{pessoa}{a}$, que não deixaria totalmente de ser a estrutura original. Isso mostra como os exercícios de estilo de Queneau seguem, para além de seu trabalho oulipiano de criação literária consciente, uma estrutura que trabalha com um sistema diferencial e um sistema singular para criar as significações e posições relacionais de seus elementos, permitindo, assim, sua repetição.

Isso implicaria dizer que em *Exercices de style*, também é possível notar o caráter *inconsciente* das estruturas, donde o quatro critério das estruturas citado por Deleuze, o diferenciador [*le différenciant*] e a diferenciação [*la différenciation*]⁸⁹. Esses dois aspectos da estrutura dizem respeito à virtualidade e à atualidade da estrutura, ou seja, como os elementos simbólicos podem coexistir não apenas em sua espacialidade, seu lugar em determinada posição singular, mas também em sua temporalidade. Isso implica dizer que a estrutura pode ser atualizada temporalmente precisamente por carregar uma virtualidade.

Da estrutura como virtualidade, devemos dizer que ela ainda é indiferenciada [*indifférenciée*], mesmo que ela seja de fato e completamente diferenciada [*différenciée*]. Das estruturas que se encarnam nessa ou naquela forma atual (presente ou passado), devemos dizer que elas se diferenciam [*se différencient*], e que se atualizar, para elas, é precisamente se diferenciar [*se différencier*]. A estrutura é inseparável desse duplo aspecto, ou desse complexo que podemos designar sob o nome de diferenção [*différen-^t-_ciation*], em que $\frac{ci}{c}$ constitui a relação fonemática universalmente determinada⁹⁰.

⁸⁹ Em nota da edição brasileira do livro *A Ilha deserta e outros textos*, os tradutores tentam explicar a tradução dos termos: “A respeito do vocábulo 'diferença', há dois verbos que nos interessam aqui: **diferenciar** e **diferençar**. Acharmos linguisticamente legítimo – e conceitualmente necessário na tradução de textos escritos por Deleuze por volta de 1967 em diante – empregar, a partir desses verbos, alguns vocábulos que nos ajudam a caracterizar a distinção deleuzeana do virtual e do atual. Na linha do **diferenciar**, teremos o vocabulário do **virtual**: diferenciação (traduzindo *différenciation*) e diferencial (tr. *différentiel*). Na linha do **diferençar** (que já passou pelas formas 'deferencar' (1562) e 'diferençar' (1567) e que já propiciou alguns vocábulos, como diferencado e diferencável) teremos o vocabulário do **atual**: diferenciação (traduzindo *différenciation*) e diferençal (para *différenciel*). Todavia, *différenciant* e, *différenciateur* serão traduzidos por diferenciador (e *différenciatrice* por diferenciadora, porque dizem respeito ao “campo intensivo” sem o qual não há passagens entre virtual e atual”. DELEUZE, Gilles. Em que se pode reconhecer o estruturalismo?. In: *A Ilha Deserta e Outros textos. Textos e Entrevistas (1953 – 1974)*. Organizado e revisado por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p. 118.

⁹⁰ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 251.

Isso implica dizer que a distinção entre diferenciador e diferenciação estaria no sentido da temporalidade da estrutura. O processo de atualização que ocorre na estrutura segue sua temporalidade interna que se atualiza. O diferenciador segue o que é virtual, ou seja, sua potencialidade. A diferenciação segue o que é atual, ou seja, a atualização da estrutura. Esse duplo aspecto mantém a estrutura em movimento e dinâmica dentro de si mesma. O diferenciador indica a forma como ela se distingue de outra estrutura, a diferenciação indica a forma como ela pode “crescer”, ou melhor, se desenvolver, infinitesimalmente.

Aqui, outros dois aspectos, dependem do diferenciador e da diferenciação. As relações diferenciais, os elementos simbólicos, se mostram como espécies [*espèces*] qualitativamente distintas; já as singularidades das estruturas, ou seja, as posições singulares, se mostram como as partes [*parties*] que caracterizam cada espécie. Isso implica dizer que a estrutura não pode se atualizar sem se diferenciar no espaço e no tempo. Daí a proximidade dos elementos simbólicos, espécies, e das posições singulares, partes, que são produzidos pela própria estrutura. Partindo assim, do virtual para o atual, da potência para a ação, atravessando espaço-tempo, ou seja, “as duas noções de temporalidade múltipla interna, e de gênese ordinal estática, são nesse sentido inseparáveis do jogo das estruturas”⁹¹. Dito isso, a estrutura é ela mesma diferencial [*différentielle*] e diferenciadora [*différenciatrice*] em seu efeito. Deleuze diz:

É verdade que cada um [dos elementos e relações diferenciais de uma estrutura], considerado em sua própria atualidade, atrai e reflete a função dos outros, mesmo que se corra o risco de não mais encontrar essa diferenciação originária que os produz do virtual ao atual. Mas é precisamente aqui que passa a fronteira entre o imaginário e o simbólico: o imaginário tende a refletir e a reagrupar sobre cada termo o efeito total de um mecanismo de conjunto, enquanto a estrutura simbólica assegura a diferenciação [*différentiation*] dos termos e a diferenciação [*différenciation*] dos efeitos (...). A imaginação desdobra e reflete, ela projeta e identifica, se perde em jogos de espelhos, mas as distinções que ela faz, como as assimilações que ela opera, são efeitos de superfície que escondem os mecanismos diferenciais, mais sutis, de um pensamento simbólico⁹².

Assim, ao se atualizar, a estrutura corre o risco de perder seu caráter de diferenciação. Porém, o que segura os elementos e as relações diferenciais dentro da atualização da estrutura é o simbólico. Ao assegurar a diferenciação dos termos consegue atualizar a estrutura sem perder os elementos simbólicos, mantendo-os, em última instância, virtuais para continuarem se atualizando, enquanto a diferenciação dos efeitos

⁹¹ Ibidem, p. 252.

⁹² Ibidem, p. 253.

possibilita a modificação das posições singulares, as partes, o que gera uma nova estrutura dentro da estrutura.

Mais uma vez, em *Exercices de style* é possível notar essa atualização da estrutura. Em alguns dos exercícios de Queneau, a estrutura se atualiza sem perder a virtualidade de seus elementos e relações, mas modificando as posições singulares. É o caso do exercício intitulado *Tanka*⁹³:

ônibus chega
jovem de chapéu entra
choque aí há
mais tarde, Saint-Lazare
é questão de um botão⁹⁴.

Percebe-se que a narrativa permanece a mesma. Porém, ao mudar a estrutura para os versos, para uma estrutura limitada como a do gênero tanka, algo foi atualizado. Percebe-se uma impessoalidade do narrador, que não mais observa algum acontecimento, mas apenas o descreve, o escreve. Os locais permanecem os mesmos, ônibus e estação Saint-Lazare, mas há uma pequena mudança: o ônibus *chega*, ou seja, o momento do ônibus aparece antes da estrutura original de *Notations*, em que já se está dentro do ônibus. Apesar disso, a entrada do jovem permanece na mesma perspectiva temporal e posicional. A estação Saint-Lazare permanece, mas o amigo se perde.

A estrutura então se atualiza em algo menor, reduzido, a partir da limitação do gênero tanka e da condensação da linguagem, mas sem que seja impossível perceber sua estrutura anterior. Assim, a estrutura original $\frac{pessoa}{n}, \frac{local}{o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}, \frac{pessoa}{a}$, se torna, pela atualização de seus elementos e relações entre eles nas posições, : $\frac{pessoa}{\#}, \frac{local}{-o,o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}, \frac{pessoa}{\#}$. Ou ainda, $\frac{local}{-o,o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}$. A própria anulação dos elementos simbólicos do narrador e do amigo do jovem atualizam a estrutura, que agora não mais depende dessas posições singulares, o que gera uma nova relação entre os outros elementos simbólicos da estrutura.

A ausência dessas posições não significa necessariamente seu desaparecimento completo da estrutura pela atualização dela, mas possivelmente sua dilapidação, em termos bataillianos, ou seu esgotamento, em termos perequianos. Assim, percebe-se que a temporalidade da estrutura entre diferenciador e diferenciação, entre virtualidade e

⁹³ Tanka é um tipo de poesia japonesa escrita com 31 sílabas divididas em 5 versos. A ordem das sílabas nos versos é 5 – 7 – 5 – 7 – 7.

⁹⁴ QUENEAU, Raymond. *Exercices de Style*. Nouvelle édition. Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 119.

atualidade, é necessária para que a estrutura consiga operar sua sobrevivência: em si mesma ela se atualiza por seus produtos e efeitos. Daí, Deleuze diz que só conseguimos ler as estruturas a partir de seus efeitos. Os termos e as relações que são atualizadas “são tanto interferências [*brouillages*] quanto expressões”⁹⁵.

Deleuze fala de um inconsciente diferencial [*inconscient différentiel*] da estrutura, o que implica que, assim como só podemos perceber o inconsciente pela linguagem, só conseguimos perceber os termos e as relações de uma estrutura a partir de seus efeitos. Da mesma forma que o inconsciente é visto pela linguagem consciente, a estrutura é vista pelos efeitos que produz. O inconsciente estrutural pode ser percebido exatamente como Georges Perec descreve sua experiência com a escritura, como um jogo de criança, como uma armadilha, sobre o qual o inconsciente estrutural age, escondendo-se para ser descoberto:

Mais uma vez, as armadilhas da escritura se colocaram no lugar. Mais uma vez, eu era como uma criança que brinca [*joue*] de esconde-esconde e que não sabe o que ele teme ou deseja mais: permanecer escondido, ser descoberto⁹⁶.

Dessa forma, considerando o inconsciente diferencial, Deleuze afirma que o inconsciente é sempre um problema. Sem duvidar de sua existência, o problema do inconsciente é a própria formação de seus problemas e de suas questões. Esses problemas e essas questões só podem ser resolvidos “na medida em que a estrutura correspondente se efetua, e que se resolve sempre de acordo com a maneira com a qual ela se efetua”⁹⁷. Isso implica dizer que a problemática do inconsciente na estrutura é a necessidade da própria estrutura se efetuar, se realizar. O que Deleuze diz aqui é que o inconsciente estrutural possui três características principais: diferencial, problematizante e questionante. Essas características do inconsciente estrutural, por sua vez, formam a característica dupla da estrutura: permanecer escondida, ser descoberta.

Com isso, Deleuze passa ao quinto critério da estrutura. Já comentamos vagamente sobre ele ao mencionar as estruturas em *Exercices de style*, de Queneau. É seu caráter *serial*. Os elementos simbólicos se organizam em suas relações diferenciais *em série* que se relacionam com outra série com outros elementos simbólicos e outras relações. As singularidades, que definem as relações no espaço da estrutura, derivam “dos

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 253.

⁹⁶ PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : L'Immaginaire, Gallimard, 1993 (1975), p. 14.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 254.

termos e das relações da primeira [série], mas não se contentam a reproduzi-los e a refleti-los”⁹⁸. Ou seja, os sistemas diferencial e singular, que dizem respeito aos sistemas relacional e topológico da estrutura, funcionam de forma serial, de forma *multi-serial*.

Entre uma série e outras, há uma relação interessante para se saber qual série é significante e quais outras são significadas. De certa forma, nos exemplos dos *Exercices de Style* de Queneau já encontramos esse caráter multi-serial. Um dos relatos de Queneau que poderia mostrar bem essa dinâmica seria *Antonymique*. Mesmo com antônimos, com palavras contrárias a estrutura original, a estrutura se repete dentro de sua série, se relacionando com outras séries. O relato é o seguinte:

Meia-noite. Chove. Os ônibus passam quase vazios. Sobre o capô de um automóvel individual [AI] do lado da bastilha, um velho que tem a cabeça enfiada nos ombros e não usa chapéu agradece uma moça bem longe dela pois ela lhe acaricia as mãos. Depois, ele vai se colocar em pé sobre os joelhos de um senhor que continua ocupando seu lugar.

Duas horas mais cedo, atrás da estação de Lyon, esse velho tapava os ouvidos para não ouvir um vagabundo que se recusava a dizer que lhe era necessário descer um furo o botão inferior de seu samba-canção⁹⁹.

Nesse exercício, a série significante permanece a mesma: pessoa, local, pessoa, local, pessoa. A série significada modifica: narrador (n), automóvel individual (ai), um velho (v), estação de Lyon (el) e um vagabundo (c). Isso implica dizer que a série permanece a mesma enquanto as outras possíveis séries se deslocam. Esse caráter multi-serial, em suma, é o que possibilita a repetição da estrutura. Sendo mais preciso, é a série significante que permite a repetição dentro da estrutura.

Na estrutura original de *Notations*, temos $\frac{pessoa}{n}, \frac{local}{o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}, \frac{pessoa}{a}$; na estrutura do exercício *Tanka*, temos: $\frac{pessoa}{\#}, \frac{local}{-o,o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}, \frac{pessoa}{\#}$, considerando a ausência da primeira e da última série significante de pessoa, ou ainda $\frac{local}{-o,o}, \frac{pessoa}{j}, \frac{local}{s}$; na estrutura de *Antonymique*, temos $\frac{pessoa}{n}, \frac{local}{ai}, \frac{pessoa}{v}, \frac{local}{el}, \frac{pessoa}{c}$. Percebe-se assim que a série significante é também o espaço topológico e posicional do sistema de singularidades. Os elementos simbólicos se relacionam entre essas posições, transformando os significados da série secundária., enquanto a série primária é o espaço do significante. Deleuze explica que esse deslocamento, esse movimento, entre as duas séries é “propriamente estrutural ou simbólico”:

⁹⁸ Ibidem, p. 255.

⁹⁹ QUENEAU, Raymond. *Exercices de Style*. Nouvelle édition. Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 139.

Esse deslocamento [*déplacement*] relativo das duas séries não é nem um pouco secundário; ele não vem afetar um termo, de fora e secundariamente, como para lhe dar um disfarce [*déguisement*] imaginário. Ao contrário, *o deslocamento é propriamente estrutural ou simbólico*: ele pertence essencialmente aos lugares no espaço da estrutura, e ordena assim a todos os disfarces imaginários dos seres e objetos que vêm secundariamente ocupar esses lugares. É por isso que o estruturalismo dá tanta atenção à metáfora e à metonímia. Essas não são de modo algum as figuras da imaginação, mas primeiramente fatores estruturais. São mesmo *os* dois fatores estruturais, nesse sentido em que eles expressam os dois graus de liberdade do deslocamento, de uma série à outra e no interior de uma mesma série. Longe de serem imaginários, eles impedem as séries que animam de confundir ou de duplicar imaginariamente seus termos¹⁰⁰.

O caráter (multi-) serial da estrutura é o que possibilita que os espaços da estrutura sejam ocupados, se relacionem posicionalmente e não sejam imaginariamente duplicados, o que poderia causar um problema para a economia da estrutura. O deslocamento entre as séries é o que ordena o que Deleuze chama de “disfarces imaginários”, ou seja, os elementos simbólicos e suas outras faces imaginárias, representativas. Para pensar de uma forma mais simples, o jovem de pescoço longo no exercício *Notations* de Queneau coloca o disfarce do velho quase sem pescoço em *Antonymique*. Isso implica que o que Deleuze chama de disfarce imaginário, para além de sua posição enquanto elemento simbólico, é a forma como o elemento é representado na estrutura.

O sexto critério da estrutura que Deleuze aponta é *a casa vazia [la case vide]*¹⁰¹. Esse critério é o elemento, ou objeto, paradoxal dentro da estrutura. É o elemento paradoxal que aparece nas duas séries e entre elas. Deleuze diz ser a metáfora e a metonímia da própria estrutura dentro de si mesma. O elemento paradoxal, a casa vazia, é o ponto de convergência entre as duas séries ditas divergentes. Por isso, Deleuze o chama primeiramente de “objeto = x”¹⁰². Esse elemento forma o Terceiro [Tiers], sendo essencialmente parte do sistema simbólico da estrutura, se desloca entre as séries e faz com que elas se comuniquem. O objeto = x apresenta como característica o fato de estar sempre onde não se é encontrado, ou estar onde não se procura por ele. Em relação a si

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 257 - 258. Grifo nosso.

¹⁰¹ No original, o substantivo *case* pode ser traduzido de várias formas, como apresentado pelo CNRTL em <https://cnrtl.fr/definition/case>. Seu sentido vai desde “casa” até “elemento de uma classificação”, ou mesmo “espaço de um jogo de tabuleiro”. Decidimos, por isso, manter a tradução usada na versão brasileira DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e Outros textos. Textos e Entrevistas (1953 – 1974)*. Organizado e revisado por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Illuminuras, 2005. Como a casa vazia, no sentido de um espaço vazio.

¹⁰² Ibidem, p. 258.

mesmo, o objeto = x se desloca tendo a si mesmo como referência. Não tem aparência e não tem identidade própria.

Se as séries que o objeto = x percorre apresentam necessariamente deslocamentos *relativos* um em relação ao outro, é então porque os lugares relativos de seus termos na estrutura dependem primeiramente do lugar absoluto de cada um, a cada momento, em relação ao objeto = x sempre circulante, sempre deslocado em relação a si mesmo. É nesse sentido que o deslocamento [*déplacement*], e mais geralmente todas as formas de troca [*les formes d'échange*], não forma um caráter adicionado do fora, mas a propriedade fundamental que permite definir a estrutura como ordem de lugares sob variações de relações. Toda a estrutura é movida por esse terceiro originário [*Tiers originnaire*] - mas que também falta a sua própria origem. Distribuindo as diferenças em toda a estrutura, fazendo variar as relações diferenciais com seus deslocamentos, o objeto = x constitui o diferenciador [*le différenciant*] da própria diferença¹⁰³.

Assim, o objeto = x pode ser visto como o lugar não-lugar do próprio deslocamento, uma vez que ele “pertence a esse lugar de se deslocar”¹⁰⁴. O objeto = x, sendo a casa vazia, o grau zero da estrutura, possibilita toda sua formação a partir de seu deslocamento entre as séries e sua significação. Se pensarmos assim nos *Exercices de style* de Queneau mais uma vez, é possível notar que o grau zero de toda estrutura é, de fato, a própria escritura.

Isso acontece porque precisamente a partir dela é possível recriar, reestruturar, reescrever a série significante original. No interior de cada um dos exercícios apresentados por Queneau, a escritura consciente configura cada uma das estruturas dos exercícios. E mais além, a escritura consciente permite ao inconsciente estrutural a produção de seus efeitos, seu funcionamento.

É nesse sentido que Deleuze afirma que todas as estruturas são infraestruturas. Uma vez que toda estrutura carrega consigo sua base essencial que é o objeto = x. Porém, embora paradoxal e sempre em movimento, em deslocamento, o objeto = x não é indeterminável ou mesmo irreconhecível, mas é completamente determinável, junto com seus deslocamentos e seus modos de deslocamentos. O que ele não pode é ser fixado:

É que ele próprio constitui o gênero último da estrutura ou seu lugar total: ele só tem então identidade para faltar a essa identidade, e lugar para se deslocar em relação a todo lugar. Por aí, o objeto = x é para cada ordem de estrutura *o lugar vazio ou perfurado* que permite a essa ordem se articular com as outras, em um espaço que comporta tanto direções quanto ordens. As ordens de estrutura não comungam [*communient*] em um mesmo lugar, mas elas comunicam [*communiquent*] todas por seu lugar vazio ou objeto = x respectivo¹⁰⁵.

¹⁰³ Ibidem, p. 260.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 261.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 264. Grifo nosso.

Isso implica que o objeto = x é um lugar perfurado. Um espaço atravessado que constitui uma comunicação de uma estrutura com outras. A partir de cada objeto = x de cada estrutura elas podem se comunicar e deslocar elementos entre elas. O objeto = x é também o critério que transgride a própria estrutura. Ou seja, ao ser identidade que falta a identidade, lugar que se desloca em relação a todo lugar, o objeto = x é precisamente o que atravessa e ultrapassa a estrutura. O objeto = x é o critério de transgressão da estrutura para que haja uma estrutura.

Mais um fator que comprovaria que o objeto = x das estruturas dos exercícios de Queneau seria a escritura. Pela escritura as estruturas se relacionam e permitem sua repetição e atualização. A escritura consciente que restringe possibilita as estruturas de cada exercício. Ao transgredir a escritura consciente, os elementos simbólicos dos exercícios constroem estruturas para além da consciência dessa escritura. Ou seja, certos elementos dessa escritura, sendo repetíveis e atualizantes, ultrapassam a própria estrutura da escritura consciente de Queneau, criando estruturas na escritura. O objeto = x ultrapassa a estrutura para que seja possível haver o sistema da estrutura.

Os dois últimos critérios da estrutura apresentado por Deleuze são o *sujeito* e a *prática*. Ambos são possíveis a partir da casa vazia, do objeto = x. Deleuze diz que a casa vazia, sendo paradoxal, é o único espaço que não deve e não pode ser ocupado por um elemento simbólico, uma vez que deve ser ela mesma seu próprio símbolo. Isso implica que dentro do movimento e deslocamento do objeto = x, ele pode ser acompanhado por um elemento simbólico que o segue, mas sem ser ocupado nem preenchido. Daí, “[o] sujeito é precisamente a instância que segue o lugar vazio”¹⁰⁶.

O que a estrutura faz com esse sujeito é dispersá-lo e distribuí-lo, tornando-o um sujeito nômade, individualidade impessoal, que contesta a identidade. Daí, Deleuze observa dois grandes acidentes da estrutura:

Ou a casa vazia e móvel não é mais acompanhada de um sujeito nômade que sublinha o percurso; e seu vazio se torna uma verdadeira falta, uma lacuna; ou ela é ao contrário preenchida, ocupada pelo que a acompanha, e sua mobilidade se perde no efeito de uma plenitude sedentária ou imutável [*figée*]¹⁰⁷.

Deleuze explica em termos linguísticos, por analogia

[O]ra que o “significante” desapareceu, que o fluxo do significado não encontra mais elemento significante que o escande, ora que o “significado” se dissipou, que a cadeia do significante não encontra mais significado que a percorre (...) ¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 266.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 267.

¹⁰⁸ Ibidem, Ibidem.

Ou seja, a falta de sujeito nômade reflete o desaparecimento do significante, onde os fluxos de significado são perdidos por não poderem mais escandir o espaço do significante, a casa vazia, o objeto = x. Ou, tendo o sujeito preenchido esse espaço, o significado se dissipa, pois não haveria mais um espaço vazio o qual o significado tentaria ocupar. A questão é saber quais são os fatores que podem gerar esses acidentes e em quais momentos eles podem acontecer em uma estrutura.

Assim, o real e o imaginário da estrutura, ou seja, “os seres reais que veem ocupar os lugares e as ideologias que expressam a imagem que eles tem (...)”¹⁰⁹, são determinados pelas contradições de uma estrutura. Contradições estruturais, sem dúvida, que qualificam os efeitos de uma estrutura dentro de sua própria temporalidade e espacialidade. A contradição então “deriva do lugar vazio e de sua evolução [*son devenir*] na estrutura”¹¹⁰. Deleuze propõe uma regra geral da estrutura: as relações entre real e imaginário acontecem secundariamente através do funcionamento da estrutura, ou seja, dos deslocamentos da casa vazia, uma vez que ela proporciona o funcionamento da estrutura. Os acidentes do qual fala Deleuze são acontecimentos ideais que são parte da estrutura, afetando o simbolicamente a casa vazia, o objeto = x.

Essas contradições, entretanto, devem ser resolvidas. Ou seja, que

[O] lugar vazio seja livrado dos acontecimentos simbólicos que o ocultam ou o que o preenchem, que seja entregue ao sujeito que deve acompanhá-lo em novos caminhos, sem ocupá-lo ou desertá-lo¹¹¹.

Desse sujeito da estrutura, aparece a figura do *herói estruturalista*: sem identidade, individualidades não pessoais, singularidade anterior ao indivíduo. É a força resistente e criador desse herói que possibilita a práxis da estrutura:

Que pertença a uma nova estrutura não recomeçar aventuras análogas às da antiga, não fazer renascer contradições mortais, isso depende da *força resistente e criadora desse herói*, de sua agilidade para seguir e proteger os deslocamentos, de seu poder de fazer variar as relações e de redistribuir as singularidades, sempre emitindo ainda um lance de dados [*un coup de dés*]. Esse ponto de mutação define precisamente uma práxis, ou ainda o próprio lugar onde a práxis deve se instalar. Por o estruturalismo não é somente inseparável das obras que ele cria, mas também de uma prática em relação aos produtos que ele interpreta. Que essa prática seja terapêutica ou política, ela designa um ponto de revolução permanente, ou de transferência permanente¹¹².

¹⁰⁹ Ibidem, p. 268.

¹¹⁰ Ibidem, Ibidem.

¹¹¹ Ibidem, Ibidem.

¹¹² Ibidem, p. 269. Grifo nosso.

Isso implica que ao se defrontar com as contradições da estrutura, o sujeito, herói estruturalista, deve ter força para recriar uma estrutura a partir da antiga, não deixando que essas contradições aconteçam mais uma vez. A força resistente e criadora do herói estruturalista, por sua vez, ultrapassa o cadáver da antiga estrutura para dar vida a uma nova estrutura. A esse poder criador, Deleuze chama de práxis. Ou melhor, o lugar onde a práxis deve se instalar: posição de força criadora do herói estruturalista.

Dito isso, percebe-se que uma estrutura é composta pelos seguintes critérios: 1) o simbólico; 2) local ou de posição, compreendendo aqui o duplo do sentido [*sens*]; 3) o diferencial e o singular; 4) o diferenciador e a diferenciação; 5) a (multi-)série; 6) a casa vazia; 7) o sujeito; e 8) a prática. Atravessados pela pressão que exerce o sentido (9) e o jogo do centro que a linguagem determina (10).

Para pensar a estrutura da transgressão, é necessário se atentar a esses critérios, mas também refletir sobre um específico: essa figura que é o herói estruturalista. Esse herói pode ser considerado, além do sujeito e da práxis de uma estrutura, companheiro do objeto = x que a funda, como uma representação da operação que acontece no interior da estrutura.

Da figura desse herói é possível tirar um disfarce: o herói estruturalista é também aquele que ultrapassa as estruturas. Sendo ele o sujeito que cria a contradição, que deixa de acompanhar a casa vazia ou que a preenche, também é o sujeito que recria a estrutura. Destruindo-a de seu próprio interior, qualquer que seja a forma, por falta ou excesso, o herói ultrapassa a estrutura para retornar a estrutura agora recriada. É a estrutura da transgressão: força resistente e criadora do *herói insidioso*, estruturalista¹¹³.

Dessa forma, para apreendermos como funciona a estrutura da transgressão seria também preciso entender o caráter *heterogêneo* desse herói da forma como conceitua Bataille.

b. Para além do herói estruturalista: poeta insidioso

Georges Bataille desenvolve uma teoria da heterogeneidade que pode ser interessante para compreender a estrutura da transgressão e o papel do herói estruturalista.

¹¹³ Tiramos o termo de Roland Barthes, que afirma “Há ainda demasiado heroísmo em nossas linguagens; nas melhores - penso na de Bataille -, há eretismo de certas expressões e finalmente uma espécie de *heroísmo insidioso*. O prazer do texto (a fruição do texto) é, ao contrário, como que a obliteração súbita do *valor guerreiro*, uma descamação passageira dos esporões do escritor, uma parada do “coração” (da coragem)”. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 38. Heroísmo insidioso que é do herói traiçoeiro. Herói não guerreiro, que destrói a estrutura para de sua força recriá-la.

De fato, essa teoria busca explicar como pensamentos fascistas conseguiram alcançar o poder do Estado durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, Bataille associa o heterogêneo da sociedade a alguma coisa que sairia do homogêneo, se apresentaria como diferente, para criar uma outra homogeneidade.

Entretanto, na teoria de Bataille parece haver uma *outra potência* e possibilidade: o heterogêneo não é apenas o que vai contra o homogêneo, ou que se destaca dele, para alcançar a homogeneidade de uma forma específica e própria em uma regressão ao homogêneo. O heterogêneo pode também ser (d)o dispêndio improdutivo, ou seja, a potência poética de *saída* do homogêneo, ultrapassando sua estrutura, destruindo-a, para *retornar* a ela como estrutura heterogênea transformadora. Em outras palavras, *o heterogêneo trai o homogêneo para torná-lo heterogêneo ao transgredir a homogeneidade*.

A figura do herói estruturalista de Deleuze, referenciado a partir de agora como herói insidioso, busca precisamente mostrar como a heterogeneidade serve para ultrapassar a estrutura da homogeneidade para, ao destruí-la, criar uma estrutura verdadeiramente heterogênea. Ou seja, uma sociedade que possibilite o movimento constante e dinâmico da estrutura, cujo centro se movimenta.

Se a homogeneidade é a produção útil, a heterogeneidade é a produção improdutiva. A heterogeneidade serve para despender da energia excessiva, para transgredir o que é homogêneo, para transgredir o que é imóvel. Assim, a estrutura da heterogeneidade é completamente definida: a heterogeneidade social, como diz Bataille, “tende de maneira constante a uma estrutura definida”¹¹⁴, porém, quando esses elementos passam da estrutura homogênea para a estrutura heterogênea, as ações e movimentos desses elementos continuam sendo condicionados pela estrutura homogênea antiga.

De forma interessante, Bataille coloca que “o inconsciente dev[e] ser considerado como um dos aspectos do heterogêneo”, dada as dificuldades de se apreender o conteúdo do inconsciente. Porém, isso também indicaria que o heterogêneo pode ser apresentado no campo da linguagem, podendo então criar como se cria com a linguagem. Veremos isso mais adiante.

Bataille estrutura a heterogeneidade em seis elementos principais. O primeiro deles, é *o sagrado*. Bataille reforça o conceito de *mana*, “força misteriosa e impessoal da qual dispõem certos indivíduos, como reis e feiticeiros”, e *tabu*, “proibição social de

¹¹⁴ BATAILLE, Georges. *A estrutura psicológica do fascismo*. 1ª edição. Tradução de João Gomes. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2022, p. 24.

contato”¹¹⁵. Dessa forma, para Bataille, o mundo heterogêneo e o mundo sagrado tem uma relação íntima:

Ora, pode-se dizer que parte importante do mundo heterogêneo é constituída pelo mundo sagrado e que reações análogas àquelas que provocam as coisas sagradas revelam aquelas das coisas heterogêneas que não são vistas como sagradas, propriamente falando. Essas reações consistem em que a coisa heterogênea se supõe imbuída de uma força desconhecida e perigosa¹¹⁶.

Daí, pode se entender a tal força resistente e criadora do herói estruturalista a qual Deleuze se refere para criar uma estrutura a partir da estrutura acidentada. A força resistente e criadora, poética de certo, é heterogênea se considerando as forças constituintes da estrutura. Isso possibilita ultrapassar o acidente.

O segundo elemento da estrutura da heterogeneidade é o *dispêndio improdutivo*. Esse dispêndio é um conceito com o qual Bataille trabalha em toda sua obra. O dispêndio improdutivo seria a forma como o ser humano gasta o excesso de energia. Mas, ao contrário do dispêndio produtivo que gera uma produção dita útil, o dispêndio improdutivo não gera nada, ou melhor, gasta o excesso sem ganhar nada em troca. Nesse sentido, a economia da energia humana não passa por uma troca equivalente no dispêndio improdutivo.

Isso implica dizer que o dispêndio improdutivo diz respeito a tudo o que a sociedade homogênea rejeita:

as partes do corpo, as pessoas, as palavras ou os atos tendo um valor erótico sugestivo; os diversos processos inconscientes, como os sonhos e as neuroses; os inúmeros elementos ou formas sociais que a parte homogênea é impotente para assimilar: as multidões [*foules*], as classes guerreiras, aristocráticas e miseráveis, os diferentes tipos de indivíduos violentos ou, pelo menos, que se recusam à regra (loucos, líderes agitadores, poetas etc.)¹¹⁷.

Bataille ressalta, em seu estudo sobre *A parte maldita*, mais exemplos de dispêndios improdutivos como a arte, a literatura, festas, espetáculos, sacrifícios etc.¹¹⁸ Não à toa, Bataille diz que a poesia poderia ser considerada um sinônimo de dispêndio:

¹¹⁵ Ibidem, p. 29.

¹¹⁶ Ibidem, p. 30 - 31.

¹¹⁷ Ibidem, p. 31 - 32.

¹¹⁸ “Nem a psicologia, nem geralmente a filosofia podem, por outro lado, ser tidas como independentes dessa questão primeira da economia. Mesmo o que pode ser dito da arte, da literatura, da poesia, tem grande relação com o movimento que estudo: o da energia excedente, traduzido na efervescência da vida”. BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*. 2ª ed. revista, 1ª reimpressão. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Prefácio de Jean Piel. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 38.

“[ela] significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*”¹¹⁹.

Em suma, o dispêndio improdutivo pode ser facilmente definido da forma como Bataille coloca para explicar o *potlatch*:

Se há em nós, através do espaço em que vivemos, um movimento de energia que utilizamos, mas que não é redutível à utilidade (que buscamos racionalmente), podemos desconhecê-lo, mas podemos também adaptar nossa atividade à realização que prossegue fora de nós. A resolução do problema assim colocado exige uma ação em dois sentidos contrários: *devemos, por um lado, ultrapassar os limites próximos onde habitualmente nos mantemos e, por outro lado, fazer com que de algum modo esse nosso ultrapassar entre em nossos limites*. O problema colocado é o do dispêndio do excedente. Devemos, por um lado, dar, perder ou destruir¹²⁰.

Isso implica dizer que na estrutura do heterogêneo, sendo o dispêndio improdutivo parte dela, a estrutura da transgressão começa a aparecer. Ultrapassar limites é preciso para equilibrarmos esse movimento de energia, mas também é preciso manter esse ultrapassar dentro dos limites. Ou seja, realizar um retorno ao limite. Novamente, saída e retorno da estrutura.

Nesse sentido, o herói insidioso da estrutura é uma figura do dispêndio improdutivo (por que destruir uma estrutura a partir de seus acidentes para recriá-la?), uma vez que é aquele que destrói a estrutura para poder reestruturá-la, reescrevê-la. O herói estruturalista, insidioso, é também um poeta insidioso, estruturalista na medida em que cria uma estrutura.

O terceiro elemento da estrutura do heterogêneo são as *ações afetivas de intensidade variável*. Segundo Bataille, o heterogêneo é afetivo no sentido em que gera ações e reações afetivas em relação aos sujeitos. Mas esse elemento afetivo da estrutura do heterogêneo causa também uma de suas principais operações. De fato, a atração e a repulsão afetivas que geram o heterogêneo fazem parte da mesma estrutura e do mesmo movimento: “[h]á tanto atração quanto repulsão, e todo objeto de repulsão pode tornar-se em certas circunstâncias objeto de atração, e vice-versa”¹²¹.

Logo, esse elemento de ações e reações afetivas da estrutura do heterogêneo tem um caráter de *ambivalência*. Dentro desse elemento há uma coexistência ou aparição simultânea das ações afetivas. Definindo mais claramente essa relação ambivalente,

¹¹⁹ Ibidem, p. 23.

¹²⁰ Ibidem, p. 79. Grifo nosso.

¹²¹ BATAILLE, Georges. *A estrutura psicológica do fascismo*. 1ª edição. Tradução de João Gomes. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2022, p. 32.

Freud, em *As pulsões e seus destinos*, usa o exemplo do amor e ódio a partir das polaridades prazer-desprazer, ativo-passivo e sujeito (Eu)-objeto (mundo exterior), explicando como pode ser entendida a complexa relação entre atração e repulsão.

Com relação à polaridade Eu-mundo exterior, Freud diz que é apresentada ao indivíduo muito cedo, “através da experiência de que ele pode silenciar os estímulos externos por meio de sua ação muscular, mas é indefeso contra os estímulos pulsionais”¹²², já as outras polaridades se apresentam de outra forma:

A polaridade do prazer-desprazer liga-se a uma escala de sensações, cuja insuperável importância na escolha de nossas ações (vontade) já foi anteriormente enfatizada¹²³. A oposição ativo-passivo não deve ser confundida com aquela entre Eu-sujeito-objeto-exterior. O Eu se comporta de modo passivo diante do mundo exterior na medida em que recebe estímulos dele e, de modo ativo, quando reage perante eles. Ele é forçado por suas pulsões a uma atividade muito especial perante o mundo exterior, de modo que poderíamos dizer, enfatizando o essencial, o seguinte: o sujeito-Eu seria passivo perante os estímulos exteriores, e ativo por meio de suas próprias pulsões¹²⁴.

Freud demonstra que há um movimento nessas polaridades. O Eu recebe estímulos do mundo exterior, logo, é passivo diante dele. É, porém, ativo quando reage a esses estímulos. A ambivalência do heterogêneo pode ser apresentada aí quando ações exteriores afetivas causam uma reação no Eu-passivo, tornando-o Eu-ativo de suas próprias pulsões. Há um elemento de reflexo do estímulo exterior, ou seja, ativo-passivo é também ação-reação.

É interessante notar como esse movimento ambivalente das pulsões é também o movimento que cria a ação e reação afetiva do heterogêneo do qual fala Bataille. Bataille também remete outra vez a esse caráter ambivalente ao falar do erotismo e da morte no contexto do interdito e da transgressão. Talvez o heterogêneo de Bataille seja esse herói estruturalista de Deleuze que movimenta a estrutura entre destruição e criação.

Voltando a Freud, o autor implica então os opostos amor-ódio dentro de um processo que acontece na mesma estrutura das pulsões.

¹²² FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Edição bilingue. 1ª edição. 7ª reimpressão. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 51.

¹²³ “Entretanto, quando se completa a transformação do sadismo em masoquismo, as dores se prestam muito bem a uma meta masoquista passiva, pois temos todos os motivos para supor que também as sensações dolorosas, bem como as de desprazer, alcançam a excitação sexual e produzem um estado prazeroso, podendo-se, por isso, aceitar de bom grado o desprazer da dor. Quando a sensação de dor chega a tornar-se uma meta masoquista [*ein masochistisches Ziel*], pode surgir também, de modo retroativo, a meta sádica [*das sadistische Ziel*] de infligir dores; de modo que alguém, ao provocá-las em outrem, frui masoquistamente pela identificação com o objeto que as sofre. Certamente que em ambos os casos não se frui a dor em si, mas sim a excitação que a acompanha, e, para o sádico, de modo especialmente cômodo”. In: FREUD, Sigmund. *Ibidem.*, p. 39.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 51.

[o] objeto é levado do mundo exterior ao Eu, inicialmente pelas pulsões de autopreservação, e não se pode negar que também o sentido original do odiar indique sua relação com o mundo exterior estranho e portador de estímulos. A indiferença remete ao ódio, à aversão, como um caso especial, após ter surgido, primeiro, como seu precursor. O exterior, o objeto, o odiado seriam, bem no início, idênticos. Se, depois, o objeto se apresenta como fonte de prazer, ele passa a ser amado, mas é também incorporado ao Eu, de modo que, para o Eu-prazer purificado, o objeto coincide novamente com o que é alheio e odiado¹²⁵.

Dessa forma, Freud mostra como o que é odiado também é amado. Amor e ódio, atração e repulsa fazem parte da mesma estrutura, do mesmo afeto¹²⁶. Como Bataille mesmo disse, o heterogêneo causa repulsão e atração ao mesmo tempo. O que implicaria em amor e ódio ao mesmo tempo. Assim, pode-se dizer que o elemento da ambivalência, as ações e reações afetivas provocadas pelo heterogêneo, também dizem respeito a como essa estrutura da heterogeneidade modifica a forma como o sujeito encara as estruturas sociais e as relações políticas, éticas, literárias, teóricas etc.

Dessa forma, a estrutura da heterogeneidade possibilita ao herói insidioso a entrada nas estruturas afetivas da sociedade. Essa entrada causa um desastre, uma dupla destruição, uma vez que rasga toda a estrutura acidentada, como coloca Deleuze, donde deve-se criar uma nova, mas também, ao criar essa nova, acolhe outros elementos que estavam presentes nas estruturas de fora. De certa forma, a heterogeneidade permite que o herói insidioso, ao transgredir os limites de sua estrutura, entrando no fora, acolha outras estruturas simbólicas.

Daí, o quarto elemento da estrutura da heterogeneidade, a *violência*, desmesura, delírio, loucura. O elemento da violência funciona justamente como potência transgressora: “ativos, enquanto pessoas ou multidões [*foules*], produzem-se *rompendo as leis da homogeneidade social*”¹²⁷. É possível observar essa violência não apenas nas manifestações sociais e revolucionárias, mas também no próprio procedimento da escritura. Isso implica que a escritura também pode ser uma potência transgressora, mesmo que de uma forma diferente de uma revolução ou manifestação.

¹²⁵ Ibidem, p. 55.

¹²⁶ Da atração, Freud diz: “[q]uando o objeto se torna uma fonte de sensações prazerosas, estabelece-se uma tendência motriz que, trazendo-o para mais perto, procura incorporá-lo ao Eu (...)”; da repulsa, “[i]nversamente, quando o objeto é uma fonte de sensações desprazerosas, uma tendência se esforça para aumentar a distância entre ele e o Eu, para repetir, em relação a ele [objeto], a tentativa original de fuga em face do mundo externo emissor de estímulos”. FREUD, Sigmund. Ibidem., p. 57. Sabemos ainda que entre prazer-desprazer pode haver pulsões que se movimentam entre um polo e outro. Isso implica que o que causa prazer pode ser o que causa repulsa e o que causa desprazer pode ser o que causa atração, simultaneamente.

¹²⁷ BATAILLE, Georges. *A estrutura psicológica do fascismo*. 1ª edição. Tradução de João Gomes. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2022, p. 32. Grifo nosso.

A escritura, como as multidões, também pode romper com as leis da homogeneidade. Não apenas a homogeneidade social, mas também a homogeneidade do pensamento, da representação. A heterogeneidade é precisamente o que rompe com o se pode esperar da estrutura do pensamento político, filosófico e literário. Ou seja, de certa forma, a heterogeneidade é também a escritura.

O escritor, o poeta, rompe sem estar com as multidões, preso em sua solidão. Bataille expressou a força do escritor e de seu ofício ao pensar na utilidade da literatura:

Um único propósito político responde a sua essência: o escritor só pode se engajar na luta pela liberdade, anunciando essa parte livre de nós mesmos que não pode definir fórmulas, mas somente a emoção e a poesia das obras dilacerantes [*déchirantes*]. Ainda mais que lutar por ela, lhe é necessário usar a liberdade, incarnar pelo menos a liberdade no que ele diz. Frequentemente, sua liberdade o destrói: é essa liberdade ousada [*hardie*], orgulhosa de si e sem limites, que faz por vezes morrer, que faz amar morrer. O que ensina assim o escritor autêntico - pela autenticidade de seus escritos - é a recusa da servidão (é em primeiro lugar o ódio da propaganda). É por isso que ele não vai atrás [*n'est pas à la remorque*] das multidões [*foules*] e que ele sabe morrer na solidão¹²⁸.

É dessa forma que a violência, na estrutura do heterogêneo, pode ser também representada pela escritura, para além da violência material, como a guerra ou a decomposição do cadáver. O propósito da escritura, segundo Bataille, seria destruir, fazer morrer o escritor dentro de sua própria escritura, o que resultaria em uma violência de solidão.

Talvez seja possível pensar nessa violência da solidão junto com Maurice Blanchot quando ele fala de uma solidão essencial, em *O espaço literário*. O escritor, quando escreve, transgride os limites entre linguagem e eu, linguagem e comunicação:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo (...). O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que se escreve, nunca mais pode exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar a palavra a outrem¹²⁹.

É nesse sentido que o escritor permanece em solidão. Paradoxalmente, o escritor, o poeta, é o heterogêneo da sociedade, uma vez que ao se prender nesse trabalho

¹²⁸ BATAILLE, Georges. La littérature est-elle utile?. In : BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes XI*, Articles I (1944 - 1949), Paris : Éditions Gallimard, 1988, p. 13.

¹²⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 17.

incessante e interminável que é a escritura, transgride as multidões ao se tornar impessoal. Ou seja, o escritor, o poeta, não apenas quebra com a estrutura da comunicação e da linguagem, mas também com a estrutura do que pode ser chamado de uma multidão, uma vez que, sozinho, se torna impessoal. Deixa de ser um “Eu” para ser um “Ele”, o “eu” convertido em ninguém, “outrem que se torna o outro”¹³⁰.

Essa é a violência da estrutura do heterogêneo. Uma violência que vai além da violência material, que dilacera a comunicação e a linguagem. Violência da escritura, violência do escritor. Talvez possa ser dito violência do herói insidioso, que é poeta, que é escritor, que dilacera a estrutura em seu próprio acidente. Seria o herói insidioso um poeta insidioso?

O quinto elemento da estrutura da heterogeneidade é *a realidade da heterogeneidade*, diferente da realidade da homogeneidade. A realidade da homogeneidade é imóvel, sólida, definida. A realidade da heterogeneidade é móvel, dinâmica, explosiva:

A realidade homogênea se apresenta como o aspecto abstrato e neutro dos objetos estritamente definidos e identificados (ela é, no fundo, realidade específica dos objetos sólidos). A realidade heterogênea é da força e do choque. Apresenta-se como uma carga, um valor, passando de um objeto ao outro de modo mais ou menos arbitrário, quase como se a mudança acontecesse não no mundo dos objetos, mas somente no dos julgamentos dos sujeitos (...). Na realidade heterogênea, os símbolos carregados de valor afetivo têm, assim, a mesma importância que os elementos fundamentais, e a parte pode ter o mesmo valor que o todo. Com a estrutura do conhecimento de uma realidade homogênea sendo aquela da ciência, é fácil constatar que a de uma realidade heterogênea enquanto tal se encontra no pensamento místico dos primitivos e nas representações do sonho: *é idêntica à estrutura do inconsciente*¹³¹.

A realidade homogênea é da razão, sólida, dos objetos, da ciência. A realidade heterogênea é mística, da experiência, do inconsciente, dos julgamentos dos sujeitos. Porém, entre realidade homogênea e realidade heterogênea apresenta-se a ambivalência da mesma forma que o aspecto afetivo da heterogeneidade. Isso acontece porque ambas operam uma na outra, não apenas em suas estruturas, mas também com referencialidade. O que é heterogêneo funciona ao *transgredir* o que é homogêneo e o que é homogêneo funciona ao *interditar* o que é heterogêneo, tentando excluí-lo.

Daí pode-se perceber que a escritura funciona também como uma operação que demonstra essa ambivalência dessas realidades e de seus aspectos afetivos. Aqui, a

¹³⁰ Ibidem, p. 19.

¹³¹ BATAILLE, Georges. *A estrutura psicológica do fascismo*. 1ª edição. Tradução de João Gomes. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2022, p. 33 - 34. Grifo nosso.

escritura começa a aparecer como pertencente à estrutura da heterogeneidade de Bataille. Isso possibilita pensar que Bataille *deixou alguma coisa passar*¹³² ao pensar nessa estrutura: o herói, o poeta, insidioso.

Para além de ser um sujeito de uma estrutura, o poeta também é heterogêneo dessa estrutura, uma vez que a partir da operação da escritura pode criar uma estrutura. A força resistente e criadora do herói estruturalista é a força da escritura do poeta. De fato, o poeta é poeta por criar uma realidade, uma história que só é possível ser pensada através dessa escritura.

Bataille percebeu que o poeta também é um elemento heterogêneo da sociedade, o que implica também dizer, segundo o que vimos até então, que o poeta é o herói estruturalista de Deleuze, aquele capaz de transgredir uma estrutura acidentada em uma nova estrutura. Sem que Bataille percebesse sua estrutura da heterogeneidade permite pensar uma escritura outra, uma escritura que transgrida a estrutura como esse herói estruturalista.

Sendo assim, o herói estruturalista é um poeta insidioso, no sentido em que consegue criar estruturas, novas formas de usar a linguagem, novas formas de representação, de pensamento. Transgredindo os limites das estruturas homogêneas e da escritura, o poeta insidioso acolhe novas formas da estrutura. Sair das estruturas homogêneas da escritura para retornar a ela e, ao fazer isso, acolher isso que vem de fora da estrutura, destruindo, transformando a estrutura.

Freud, em *O poeta e o fantasiar*, demonstra como a figura do poeta permite o jogo e a criação de um mundo novo. Freud compara o brincar da criança com o criar do poeta:

Talvez devêssemos dizer: toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. Seria então injusto pensar que a criança não leva a sério esse mundo; ao contrário, ela leva muito a sério suas brincadeiras, mobilizando para isso grande quantidade de afeto. O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas - a realidade¹³³.

Se a criança se comporta como um poeta quando brinca talvez fosse possível pensar de forma diferente. Quando o poeta escreve, brinca. A criação poética é então uma brincadeira, mas sem ter como oposto a realidade, uma vez que a escritura é a criação de

¹³² Não buscamos afirmar aqui que Bataille não sabia completamente dessa possibilidade, mas sim que, pelo menos nesse texto sobre a heterogeneidade, a figura do herói estruturalista, aqui, o poeta insidioso, não parece operar na estrutura da heterogeneidade.

¹³³ FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. 3ª edição, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017, p. 269.

uma realidade. Há aí um jogo (um brincar) entre fantasia e realidade, mas mais além disso, há a criação através da linguagem¹³⁴.

Para mostrar essa aproximação entre brincar, fantasiar e criar, Freud explica que a fantasia e o tempo tem relações próximas e significativas para compreender como funciona, em suma, a criação. Os três tempos da fantasia, três momentos da imaginação que se ligam entre vida do poeta e criação poética.

O trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual, a uma oportunidade no presente, capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa, remonta a partir daí à lembrança de uma vivência antiga, na sua maioria uma vivência infantil, na qual aquele desejo foi realizado e cria então uma situação ligada ao futuro; que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços de sua gênese naquela oportunidade e na lembrança¹³⁵.

Ou seja, a criação poética começa com o presente, que direciona para uma lembrança para ocasionar na fantasia do futuro. É nesse sentido que a vida do poeta se torna algo a ser compreendido. A vida do poeta pode contar muito sobre a criação poética e vice-versa. Por isso é preciso que haja uma estrutura antes, que se acidente, para que o poeta possa ultrapassá-la, transformá-la.

Das ruínas da estrutura que começa a derrubar a si mesma, o poeta insidioso cria uma estrutura outra, transgressão, retorno, criação. Uma reescritura. Nesse sentido, poderíamos começar a encarar o movimento e a estrutura próprios a transgressão. Como explicado até aqui a estrutura tem seus critérios, seu sujeito e sua prática. E a partir disso é possível observar que a estrutura da transgressão, que Bataille tentou ocultar de certa forma, aparece na própria escritura do poeta insidioso. Isso implica dizer que é impossível pensar a estrutura da transgressão e sua escritura sem pensar vida e morte do poeta insidioso.

Mesmo Freud ressalta a necessidade de um herói para o poeta insidioso, embora não chegue a dizer que eles possam ser o mesmo ser:

Nas criações desses autores¹³⁶, uma característica nos salta aos olhos: todos possuem um herói que ocupa o centro dos interesses, para quem o autor procura, por todos os meios, ganhar nossa simpatia e que ele parece proteger com uma providência especial. Se, ao final do capítulo de um romance, deixei o herói sem

¹³⁴ Freud ressalta a importância da linguagem tanto para o poeta quanto para a criança: “E a linguagem mantém essa afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita de empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo (*Spiele*): comédia (*Lustspiel*), tragédia (*Trauerspiel*) e as pessoas que as representam, como atores (*Schauspieler*)”. In: *Ibidem*, *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 272.

¹³⁶ Freud não cita nenhum autor específico em seu texto antes dessa passagem. No início, porém, se refere a uma fala de um personagem do autor Ludovico Ariosto (1474 – 1533), autor da obra *Orlando Furioso*, de 1516.

consciência, sangrando devido a uma ferida profunda, então estou seguro de encontrá-lo no início do próximo capítulo entregue aos maiores cuidados e a caminho da recuperação e se o primeiro volume terminou com o naufrágio do navio em meio à tempestade, no qual nosso herói se encontrava, então estou certo de que lerei no começo do segundo volume sua milagrosa salvação¹³⁷.

Todas as criações poéticas precisam de um herói que é transgressor da própria morte. Talvez por isso Deleuze não possa deixar de falar de um herói estruturalista ao falar da estrutura. Um sujeito que observe e aja naquela estrutura. Que mesmo morto esteja vivo e vivo possa continuar com sua força resistente e criadora a escritura. O herói estruturalista, enquanto poeta insidioso, é o heterogêneo da estrutura na medida em que cria, em sua solidão essencial, no ato de reescrever a estrutura, uma estrutura outra. A transgressão é o retorno que o poeta realiza, sempre, à vida e ao escrever.

Daí que o “segredo mais íntimo”¹³⁸ do poeta insidioso seja transgredir para retornar a uma estrutura não mais presa em sua homogeneidade, mas aberta a uma nova heterogeneidade que, devido à estrutura que proporciona, deve eventualmente ser transgredida por uma força resistente e criadora de um herói estruturalista, poeta insidioso, heterogêneo.

Percebendo os elementos econômicos do poeta insidioso presentes na estrutura, deve-se perceber que um movimento diferente. O poeta insidioso é mais que um elemento dentro da estrutura que permite que ela se reescreva. O poeta insidioso talvez seja, de forma um pouco radical, *a pulsão de morte da estrutura*. Isso implicaria dizer que o poeta insidioso não é um sujeito no sentido em que opera a estrutura a partir dela mesma, mas que é uma pulsão, sendo parte constitutiva da própria estrutura, atuando insistentemente para sua finalidade: destruir, retornar e criar.

Como coloca Freud:

*Uma pulsão seria, portanto, uma pressão inerente ao orgânico animado para restabelecer um estado anterior, pressão que esse ser animado precisou abandonar sob a influência de forças perturbadoras externas; ela seria uma espécie de elasticidade orgânica, ou, se preferir, a manifestação da inércia na vida orgânica.*¹³⁹

Com isso, pode-se notar que o poeta insidioso que possibilita a transgressão e a recriação da estrutura constitui uma parte orgânica da estrutura, no sentido em que

¹³⁷ Ibidem, p. 273.

¹³⁸ “Como o poeta realiza isso, eis aí seu segredo mais íntimo (...)”. In: Ibidem, p. 276.

¹³⁹ FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer [Jenseits des Lustprinzips]*. Edição Crítica Bilingue. Tradução e notas de Maria Rita Salzano Moraes. Revisão de tradução de Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed., 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021, p. 131.

funciona buscando uma forma de restabelecer um estado anterior. Logo, o poeta insidioso ou herói estruturalista não é um sujeito exterior que possibilita a destruição e recriação da estrutura, mas a própria estrutura e sua forma insistente de reagir a sua própria forma. Nesse sentido, a representação do poeta insidioso carrega mais dois elementos da pulsão de morte freudiana: a *compulsão à repetição* e o *retorno*.

Para Freud, a pulsão de morte tem um caráter conservador, ou seja, busca sempre uma forma de retornar para o inanimado, para o instante antes da vida, a morte. Dessa forma, a pulsão de morte, ao contrário das pulsões de vida que tendem sempre para a satisfação do prazer, tenta zerar toda a pressão exercida no sistema psíquico. O poeta insidioso funciona de forma parecida uma vez que quebra os limites da estrutura, destruindo-a, retornando seu estado para zero, para em seguida reconstruí-la de forma nova.

Quando Freud cita o exemplo clássico da brincadeira do Fort/Da de seu neto, Ernst, com o carretel, é possível perceber o movimento com o qual o poeta insidioso repete e retorna (n)a estrutura:

Acontece que essa criança comportada passou a apresentar o hábito, às vezes incômodo, de atirar todos os objetos pequenos que conseguisse pegar para bem longe de si, para um canto do cômodo, para debaixo de uma cama etc., de modo que reunir seus brinquedos com frequência não era nenhuma tarefa fácil. Ao fazê-lo, ela produzia, com uma expressão de interesse e satisfação, um [OOOOO] [o-o-o-o] “o-o-o-o” sonoro e prolongado, que, segundo o julgamento unânime da mãe e do observador, não era uma interjeição, mas significava “fort” [desapareceu, sumiu]. Percebi finalmente que isso era uma brincadeira e que a criança só utilizava seus brinquedos para brincar de “fortsein” [desaparecer] com eles. Então um dia fiz a observação que confirmou minha compreensão. A criança tinha um carretel de madeira, no qual estava enrolado um fio. Nunca lhe ocorria, por exemplo, de arrastá-lo pelo chão atrás de si para então brincar de carrinho com ele, mas, em vez disso, atirava com grande destreza o carretel amarrado na linha por sobre a beirada de seu berço cortinado, de modo a que ele desaparecesse lá dentro, pronunciava seu [OOOOO] [o-o-o-o] “o-o-o-o” significativo e depois puxava o carretel pelo cordão de novo para fora da cama, mas agora saudava seu aparecimento com um alegre “da” [eis aqui, achô, chegô]. Essa era, então, a brincadeira completa, *sumir e retornar*, da qual, na maior parte do tempo, só nos era dado ver o primeiro ato, e este era por si só incansavelmente repetido como brincadeira, embora o maior prazer estivesse sem dúvida atrelado ao segundo ato¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 77 - 79. Último grifo é nosso. Freud adiciona uma nota na versão datilografada-manuscrita de 1920: “Essa interpretação foi plenamente confirmada por outra observação. Um dia em que a mãe esteve ausente por muitas horas, foi saudada em seu retorno com a seguinte expressão: Bebi o-o-o-o! [Nenê o-o-o-o!], que ficou incompreensível de início. Mas logo tornou-se evidente que a criança, durante esse longo período em que esteve sozinha, havia encontrado um meio de se fazer desaparecer. Ela havia descoberto sua imagem em um espelho que chegava quase até o chão e então agachava-se de modo a que a imagem no espelho desaparecesse [fort war]”.

Essa pequena narrativa da brincadeira do neto de Freud permite que observemos o efeito do poeta insidioso: fazer desaparecer, destruindo, para então reaparecer, recriando a estrutura. Se o neto de Freud faz com que o carretel desapareça para reaparecer, o poeta insidioso faz com que a estrutura seja destruída para que possa ser recriada dentro de uma heterogeneidade nova. É preciso notar, entretanto, que o neto de Freud também faz parte da estrutura do Fort/Da, como no exemplo em que a mãe se ausenta e o bebê se faz desaparecer.

Aí então observa-se a *compulsão à repetição* quando o neto de Freud repete a tentativa de sumir com o objeto em várias situações, assim como o poeta insidioso constantemente vai buscar destruir e arruinar a estrutura na qual está inserido, e o *retorno* do objeto, onde há o prazer, na volta do objeto desaparecido, como a recriação do poeta insidioso no retorno à estrutura, recriando-a heterogeneamente.

Dessa forma, podemos notar como a estrutura da transgressão possui sua pulsão de morte, de destruição, que é o poeta insidioso, ao mesmo tempo destruidor e criador da nova estrutura. É o poeta insidioso que permite que a estrutura se atualize constantemente. Esse poeta é destruidor, na medida em que constantemente faz desaparecer a estrutura, a destrói; é conservador, como as pulsões, na medida em que sempre retornará à estrutura destruída, em ruínas; e é criador, no sentido em que transforma a estrutura da própria ruína.

A estrutura da transgressão funciona como uma estrutura que deve ser constantemente reestruturada, reescrita. Mas como funciona essa estrutura da transgressão? Como ela retorna e como ela recria? Como a escritura pode ser parte de uma estrutura que vai para além da literatura?

c. A estrutura da transgressão

Feitas as perguntas, nos resta observar como acontece o movimento da estrutura da transgressão. As três formas do erotismo colocadas por Bataille e apresentadas por nós no Capítulo I talvez sejam uma boa forma de demonstrar essa estrutura. Lembremos, porém, que as três formas do erotismo (erotismo dos corpos, dos corações e sagrado) são apresentadas por Bataille fora de uma estrutura. O que acontece aqui é que mostraremos como, na verdade, há uma estrutura entre esses três erotismos e como eles se relacionam. Especialmente, na escritura.

Se no *erotismo dos corpos* é onde Bataille apresenta o conceito de descontinuidade dos seres, isso acontece porque um ser não pode atingir tal continuidade do ser se estiver

sozinho. Da descontinuidade à continuidade, temos uma violência, um excesso do movimento da estrutura. Daí, o *erotismo dos corações* pode aparecer, uma vez que tal erotismo diz respeito mais a uma relação de paixão e posse do ser amado que precisamente de excitação. O *erotismo sagrado*, por sua vez, designa uma experiência negativa, uma experiência mística, que proporciona uma ausência de objeto.

De certa forma, assim, o erotismo dos corpos diz respeito à destruição do ser fechado, da estrutura descontínua através do acolhimento de outro corpo; o erotismo dos corações diz respeito aos afetos, à posse, jogando com a possibilidade de se ultrapassar o isolamento do ser, através dos afetos; o erotismo sagrado, por sua vez, diz respeito a uma superação da descontinuidade, negando o objeto exterior para poder acessar a experiência interior.

Tomando esses três erotismos, percebe-se a estrutura da transgressão: *destruir*, *ultrapassar*, *superar*. Entre esses verbos da transgressão, temos o retorno: há sempre um retorno para a estrutura. Estrutura que se modifica cada vez que retorna, mas que sempre proporciona a transgressão de seus limites para que possa retornar, e por assim vai. Em suma, a estrutura da transgressão desestruturaliza a própria estrutura.

A estrutura da transgressão é então compreendida de forma mais específica ao notarmos sua operação na escritura. Tanto na poesia quanto na prosa, nos diários ou em ensaios, a escritura possibilita a observação dessa estrutura. Para notarmos como ela opera, veremos a estrutura da transgressão no poema *The Glass Essay*, de Anne Carson.

Nesse poema, a poeta interliga três fatores que formam uma estrutura. O primeiro é a ausência do amante. O segundo é a visita a sua mãe. O terceiro é a leitura das obras completas de Emily Brontë. Esses três fatores fazem a escritura de Carson atravessar uma estrutura de transgressão.

Sabemos que a linguagem, ou seja, o simbólico, possibilita que esses sistemas formem uma estrutura. O centro do poema é a própria escritura que joga com a vida da poeta (aqui, talvez, a poeta vá além de Freud ao mostrar que a criação poética não apenas começa com o presente, passando pelo passado e pelo futuro, mas cria sua própria temporalidade, uma temporalidade que escapa ao nosso tempo). Mas como esses elementos simbólicos do poema se posicionam dentro da estrutura?

Os elementos simbólicos da estrutura se relacionam de forma topológica e relacional, como já foi dito. No poema de Anne Carson, podemos perceber que os três elementos que se relacionam são a poeta, Emily e a mãe. Isso implica dizer que para Anne Carson, tem-se uma “familiar”, de certa forma. Anne vive o luto de perder o

relacionamento com Law, Emily se apresenta como uma anti-Anne que serve como ensaio, e a mãe é uma figura de viver com o marido que sofre de demência.

Essas três figuras começam a formar o espaço onde a estrutura aparece. Pensando assim, temos, na parte intitulada *THREE*, a primeira relação estrutural entre as três figuras:

I have Emily p. 216 propped open on the sugarbowl
but am covertly watching my mother.

A thousand questions hit my eyes from the inside.
My mother is studying her lettuce.
I turn to p. 217.

“In my flight through the kitchen I knocked over Hareton
who was hanging a litter of puppies
from a chairback in the doorway. . . .”

It is as if we have all been lowered into an atmosphere of glass.
Now and then a remark trails through the glass.
Taxes on the back lot. Not a good melon,

too early for melons.
Hairdresser in town found God, closes shop every Tuesday.
Mice in the teatowel drawer again.
Little pellets. Chew off

the corners of the napkins, if they knew
what paper napkins cost nowadays.
Rain tonight.

Rain tomorrow.
That volcano in the Philippines at it again. What’s her name
Anderson died no not Shirley

the opera singer. Negress.
Cancer.
Not eating your garnish, you don’t like pimento?

Out the window I can see dead leaves ticking over the flatland
and dregs of snow scarred by pine filth.
At the middle of the moor

where the ground goes down into a depression,
the ice has begun to unclench.
Black open water comes

curdling up like anger. My mother speaks suddenly.
That psychotherapy’s not doing you much good is it?
You aren’t getting over him.

My mother has a way of summing things up¹⁴¹.

¹⁴¹ CARSON, Anne. *Glass, Irony and God*. Introdução by Guy Davenport. New York: New Directions Books, 1995, p. 2 - 3. Os versos não serão traduzidos para facilitar a análise.

Talvez seja aqui que a estrutura comece a se formar. Uma estrutura que parece de vidro, tão transparente. Anne, em sua escritura de luto, mostra como as camadas do amor podem ultrapassar a ficção: Anne lê Emily, se afoga na narrativa de quem, disse ela antes, “I feel I am turning into Emily Brontë”¹⁴², mas ao mesmo tempo, a voz de sua mãe, subitamente a traz de volta, ainda que ao poema, ao momento. A mãe de Anne possibilita a volta para a realidade, com a *fala*. É aí que a estrutura aparece.

Porém, e não devemos esquecer, o que parece um poema de luto é também um poema de amor, ou melhor, de formas de amor. Entre raiva e amor, Anne escreve um luto, um ensaio, um poema de amor. A estrutura do poema aparece entre o que seria diferencial e singular dessa estrutura. O sistema singular (posicional) da estrutura são as três: Anne, Emily e Mãe. O sistema diferencial (relacional), os elementos simbólicos que funcionam entre eles. Pessoas (Law, Thou, Pai, Charlotte), oposições (escritura, fala), gêneros de escritura (poesia, ensaio).

De fato, a estrutura se apresenta da seguinte maneira: $\frac{Anne}{Amor}, \frac{Emily}{Raiva}, \frac{Mãe}{Realidade}$. Mas esses elementos podem ser alternados durante partes significativas do texto. Algumas variantes podem ser $\frac{Anne}{escritura}, \frac{Emily}{comentário}, \frac{Mãe}{fala}$, que expressa a forma como cada uma dessas figuras se apresenta: Anne pelo poema, Emily pelos comentários a sua obra, a mãe com sua fala. Ou ainda, $\frac{Anne}{Law}, \frac{Emily}{Thou}, \frac{Mãe}{Pai}$, em relação com seus amores. Ou ainda, em uma outra variação um pouco mais complexa da estrutura: $\frac{Anne}{Emily}, \frac{Mãe}{Charlotte}, \frac{Vida}{Literatura}$. A estrutura ultrapassa o limite da literatura e se encontra na vida. Anne *como se fosse* Emily, a mãe *como se fosse* Charlotte¹⁴³, a vida *como se fosse* literatura.

Para entender melhor como funciona essa estrutura que Anne constrói e destrói, vamos seguir a *casa vazia* da estrutura. O lugar que não deixa ser ocupado até que acidente a estrutura: os *Nudes*. Esses nudes se apresentam como visões ou “naked glimpses of my soul”¹⁴⁴.

No *Nude #1*, Anne descreve sua visão:

Woman alone on a hill.
She stands into the wind.

It is a hard wind slanting from the north.
Long flaps and shreds of flesh rip off the woman’s body and lift

¹⁴² Ibidem, p. 1.

¹⁴³ Lembremos da intervenção de Charlotte no verso de Emily, após sua morte: “recording small adjustments made by/ Charlotte to the text of Emily’s verse,/ which Charlotte edited for publication after Emily’s death./ “Prison for strongest [in Emily’s hand] altered to lordly by Charlotte.””. Ibidem, p. 21.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 9.

and blow away on the wind, leaving

an exposed column of nerve and blood and muscle
calling mutely through lipless mouth.
It pains me to record this,

I am not a melodramatic person¹⁴⁵.

De fato, todos os Nudes de Anne formam uma imagem, como um sonho, ainda que acordado. Todos os Nudes se referem a alguma imagem do poema de Anne. O primeiro, uma mulher que perde seu corpo para o vento forte é também uma metáfora ao perder o amante, o desejo do amante sobre si. Mas, também, Emily aparece em segundo plano, sendo a novela *Wuthering Heights* [Morro dos ventos uivantes] a mais famosa de Emily Brontë. Isso implica que no Nude de Anne, a escritura de Emily ecoa. A mãe de Anne também aparece, como a voz. A mulher que perde a carne para os ventos, perde os lábios e não mais consegue falar. Na ausência dos lábios, tentativa de fala, a mãe aparece no Nude.

Anne narra também, pouco depois, a separação de Law:

The last time I saw Law was a black night in September.
Autumn had begun,

my knees were cold inside my clothes.
A chill fragment of moon rose.
He stood in my living room and spoke

without looking at me. Not enough spin on it,
he said of our five years of love.
Inside my chest I felt my heart snap into two pieces

which floated apart. By now I was so cold
it was like burning. I put out my hand
to touch his. He moved back.

I don't want to be sexual with you, he said. Everything gets crazy.
But now he was looking at me.
Yes, I said as I began to remove my clothes.

Everything gets crazy. When nude
I turned my back because he likes the back.
He moved onto me.

Everything I know about love and its necessities
I learned in that one moment
when I found myself

thrusting my little burning red backside like a baboon
at a man who no longer cherished me.
There was no area of my mind

¹⁴⁵ Ibidem, ibidem.

not appalled by this action, no part of my body
that could have done otherwise.
But to talk of mind and body begs the question.

Soul is the place,
stretched like a surface of millstone grit between body and mind,
where such necessity grinds itself out.

Soul is what I kept watch on all that night.
Law stayed with me.
We lay on top of the covers as if it weren't really a night of sleep and time,

caressing and singing to one another in our made-up language
like the children we used to be.
That was a night that centred Heaven and Hell,

as Emily would say. We tried to fuck
but he remained limp, although happy. I came
again and again, each time accumulating lucidity,

until at last I was floating high up near the ceiling looking down
on the two souls clasped there on the bed
with their mortal boundaries

visible around them like lines on a map.
I saw the lines harden.
He left in the morning¹⁴⁶.

A separação dos amantes. A perda do desejo. A perda de ser desejada. Do *erotismo dos corpos*, a destruição do ser descontinuo em continuidade. Esses versos não falam da tristeza de perder o amor, mas da tristeza de perder o desejo e o ser desejado. É aí que se expressa o *Nude #1* com o corpo que perde a carne. Goza, mas goza com a perda. O primeiro *Nude* é também o que comprova a relação entre Anne e Emily: essa relação de violência, dos ventos que arrancam a carne como é o fim do relacionamento, como é a raiva.

O *Nude #3* diz:

Woman with a single great thorn implanted in her forehead.
She grips it in both hands

endeavouring to wrench it out¹⁴⁷.

Um único espinho na testa. A mulher tenta tirá-lo dali. Na parte seguinte, *HERO*, Anne narra a visita ao seu pai, acometido por uma doença neurológica, no hospital. A forma como a mãe e o pai se relacionam diz algo sobre esse espinho na testa da mulher - e como ela se esforça para tirá-lo.

My father tilts least, I am proud of him.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 11.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 17.

Hi Dad how y'doing?
His face cracks open it could be a grin or rage

and looking past me he issues a stream of vehemence at the air.
My mother lays her hand on his.
Hello love, she says. He jerks his hand away. We sit.

Sunlight flocks through the room.
Mother begins to unpack from her handbag the things she has brought for him,
grapes, arrowroot biscuits, humbugs.
(...)
She is giving him grapes one by one.
They keep rolling out of his huge stiff fingers.
He used to be a big man, over six feet tall and strong,

but since he came to hospital his body has shrunk to the merest bone house—
except the hands. The hands keep growing.
Each one now as big as a boot in Van Gogh,

they go lumbering after the grapes in his lap.
But now he turns to me with a rush of urgent syllables
that break off on a high note—he waits,

staring into my face. That quizzical look¹⁴⁸.

De afastar a mão a receber uvas na boca, o *erotismo dos corações* continua a ultrapassar o isolamento do ser. Tanto da mãe quanto do pai. Ambos são ultrapassados em sua solidão nas visitas ao hospital. Isso não muda, de fato, que Anne continue sozinha. Mas quem pode fazer companhia a ela senão outra poeta, Emily Brontë?

O espinho que a mulher tenta tirar é então a representação do tempo e da tarefa que faz sua mãe ao ir uma vez por semana visitar o marido. Mesmo que seja um ato de amor, é também um fardo. Não a toa, “marriage is for better or for worse, [a mãe diz], this is for worse”¹⁴⁹.

Nesse ponto do poema, temos duas partes da estrutura: a primeira, erotismo dos corpos, formada pelos elementos amor e sofrimento, corpo e prazer na posição de Anne, então $\frac{\text{Anne}}{\text{amor e sofrimento}} / \frac{\text{corpo e prazer}}$ (erotismo dos corpos, destruir); a segunda é formada pela relação da mãe e do pai, fragilidade e cuidado, tempo e espaço na posição de Mãe, logo $\frac{\text{Mãe}}{\text{fragilidade e cuidado}} / \frac{\text{tempo e espaço}}$ (erotismo dos corações, ultrapassar). Isso implica dizer que a estrutura do poema de Anne Carson é uma demonstração estrutural de como se relacionam Anne, Emily e a Mãe.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 25 - 26.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 24.

A relação de Emily com Anne é mais introspectiva. Isso porque é na escritura que Anne demonstra a relação de Emily consigo mesma. Mais que isso, é na forma como Emily se relaciona com Thou que Anne percebe o que falta a ela.

I am walking into the light.
One way to put off loneliness is to interpose God.

Emily had a relationship on this level with someone she calls Thou. She describes Thou as awake like herself all night and full of strange power.

Thou woos Emily with a voice that comes out of the night wind.
Thou and Emily influence one another in the darkness,
playing near and far at once.

She talks about a sweetness that “proved us one.”
I am uneasy with the compensatory model of female religious experience and yet,
there is no question,

it would be sweet to have a friend to tell things to at night,
without the terrible sex price to pay.
This is a childish idea, I know.

My education, I have to admit, has been gappy.
The basic rules of male-female relations
were imparted atmospherically in our family,

no direct speech allowed.
I remember one Sunday I was sitting in the backseat of the car.
Father in front¹⁵⁰.

Anne se identifica com Emily por meio de sua relação com Thou, associada por Anne não apenas à figura do pai, mas também à figura de Law. Para Anne, a escritura de Emily mostra algo a mais do que uma relação com outros, mas uma relação mais íntima, mais interior. Mais a frente, Anne comenta um poema de Emily¹⁵¹ em que Thou aparece.

Very hard to read, the messages that pass
between Thou and Emily.
In this poem she reverses their roles,

speaking not as the victim but *to* the victim.
It is chilling to watch Thou move upon thou,
who lies alone in the dark waiting to be mastered.

It is a shock to realize that this low, slow collusion
of master and victim within one voice
is a rationale

for the most awful loneliness of the poet’s hour.
She has reversed the roles of thou and Thou
not as a display of power

¹⁵⁰ Ibidem, p. 31 - 32.

¹⁵¹ O poema se chama *I’ll Come When Thou Art Saddest*.

but to force out of herself some pity
for this soul trapped in glass,
which is her true creation.

Those nights lying alone
are not discontinuous with this cold hectic dawn.
It is who I am¹⁵².

Como não pensar nessa relação de reversão de thou e Thou para além de Emily, mas em Anne? A alma presa do vidro, ao falar para a vítima, Emily fala para Anne como deve passar pelo luto da separação de Law. “It is who I am”. Ou melhor, nessa solidão, não exatamente sozinha, afinal, Emily aparece ali, Anne se encontra.

A estrutura que se encontra aí fomenta a relação entre Anne e Emily, uma vez que $\frac{Anne}{Law}$ se torna $\frac{Anne}{Solidão}$ e $\frac{Emily}{thou}$ se torna $\frac{Emily}{Thou}$. Há um movimento de uma figura a outra. A diferença da letra maiúscula t e T em *thou* e *Thou* relembra a falta do t em *whacher*, grafado errado por Emily Brontë. Ao mesmo tempo, expressa a diferença em que Emily tem poder sobre *thou*, mas é a vítima de *Thou*. Anne perde qualquer poder sobre Law quando ele perde o desejo sexual por ela. Na solidão, ela é vítima.

Entre Anne e a solidão que ela descreve, entre Emily e Thou, há um processo de interiorização. Para ser mais claro, a experiência interior do poema acontece aí, onde o *erotismo sagrado* supera o objeto em sua experiência. Ou seja, superando a relação sujeito-objeto, Anne e Emily, nesse momento, se encontram juntas em uma mesma posição.

No final, no *Nude #13*, Anne retorna ao primeiro *Nude*, mas dessa vez representando o significado da estrutura de forma mais ampla:

Very much like *Nude #1*.
And yet utterly different.
I saw a high hill and on it a form shaped against hard air.

It could have been just a pole with some old cloth attached,
but as I came closer
I saw it was a human body

trying to stand against winds so terrible that the flesh was blowing off the bones.
And there was no pain.
The wind

was cleansing the bones.
They stood forth silver and necessary.
It was not my body, not a woman's body, it was the body of us all.
It walked out of the light¹⁵³.

¹⁵² Ibidem, p. 33 - 34.

¹⁵³ Ibidem, p. 38.

O retorno acontece aqui. Entre o *Nude #1* e o *#13*, fecha-se a estrutura. Por mais que a imagem da visão seja parecida, um aspecto difere as duas: na primeira, sabe-se de quem é o corpo; na segunda, o corpo aparece como indefinido até que se chegue perto. O vento ainda violenta o corpo, arrancando sua carne e limpando os ossos. Mas é aí que a estrutura da transgressão se consolida. Não é o corpo de Anne, não é de mulher, é o corpo “de todos nós [*of us all*]”. Anne sai da estrutura dos Nudes que ela montou para buscar algo de fora, o leitor. Volta com ele para dentro da estrutura, no penúltimo verso.

Assim, as estruturas de Anne são apresentadas da seguinte forma: sistemas de relações entre Anne, Emily e Mãe, sistema de Nudes, que movimentam a estrutura e um sistema de escrituras, entre $\frac{Anne}{Poema}$, $\frac{Emily}{Ensaio}$ e $\frac{Mãe}{Memória}$. Isso implica dizer que o sistema de Nudes serve como um espaço onde os elementos se ligam entre o sistema de relações e o sistema de escrituras.

Para além disso, a estrutura de transgressão se forma em cada um dos sistemas. No sistema de relações, ao colocar uma relação entre três mulheres, Anne ultrapassa os limites da vida e da ficção; no sistema de escrituras, ao escrever um poema entre ensaio e memória, a estrutura escapa ao que significa uma ficção. Mais do que fantasia e tempo, Anne explora o espaço da fantasia dentro da escritura. Para isso, a estrutura sai e volta do espectro da poesia, do ensaio, da memória. No sistema de Nudes, a transgressão aparece como uma experiência interior dentro da escritura. É o que possibilita que haja um interior e um exterior, um dentro e um fora, na estrutura do poema. Mas é também o que destrói, ultrapassa e supera a própria estrutura.

A estrutura da transgressão precisa do movimento de retorno. Não apenas no *Nude #13*, em que Anne proporciona a saída da estrutura para voltar com outros corpos, mas em cada sistema há um retorno. Entre as três, sempre um retorno de Anne a Emily, da Mãe a Anne, esse centro que descentraliza na escritura. Nas escrituras, sempre nas margens, indo de um para o outro e retornando. No sistema de Nudes, explorando toda a estrutura como se fosse uma experiência interior que escapa aos limites da escritura.

Isso implica que a estrutura da transgressão é formada por destruir, ultrapassar, superar e retornar. Nesse retorno, traz algo para ser implementado na estrutura nova que surgirá dessa destruição. Nesse sentido, é possível dizer que o herói estruturalista, o poeta insidioso, da estrutura de Anne são os Nudes, que trazem uma profundidade ainda maior à estrutura do poema e é precisamente isso o que possibilita sua ruína.

A estrutura da transgressão necessita de sua própria ruína para que haja um retorno. No retorno, mais elementos são introduzidos e acolhidos pela estrutura. Nesse sentido, a operação da estrutura da transgressão, como visto no poema de Anne Carson, é uma escritura da transgressão. Escritura no sentido em que deixa e leva marcas, traços, nas estruturas anteriores. No sentido em que cria, a partir de sua ruína, uma escritura além de si mesma, uma estrutura que se destrói em si mesma. Dentro da própria estrutura da transgressão temos o efeito do retorno. Com isso, o que devemos pensar é como a estrutura e escritura da transgressão operam dentro de sua estrutura. Como pode uma escritura da transgressão se destruir para se (re)criar?

Para isso, vamos pensar junto com textos de Georges Bataille que escapam da escritura teórica convencional, misturando formas de escritura, estrutura e transgressão.

CAPÍTULO III: A ESCRITURA DA TRANSGRESSÃO

a. Da escritura de soberania à escritura da transgressão

A estrutura da transgressão torna possível uma escritura da transgressão. A passagem, a travessia (se há uma), de uma a outra parece implicar uma escritura que seja diferença, que seja única em seu próprio movimento, tempo e espaço. O que se pretende agora é entender como a escritura da transgressão funciona. Considerando os elementos expressos no capítulo anterior, vale pensar o que faz da *estrutura* uma *escritura da transgressão*.

No texto *De l'économie restreinte à l'économie générale - un hegelianisme sans reserve*, Jacques Derrida observa a estrutura hegeliana no pensamento de Bataille. Pensando com textos aparentemente menos teóricos de Bataille, cuja escritura se perde entre o ensaio, a teoria e a literatura, Derrida observa uma separação de duas escrituras: uma escritura servil [*écriture servile*] e uma escritura de servidão [*écriture de maîtrise*]. A escritura servil pode ser vista como Platão a via, *technè* irresponsável, uma vez que a presença de quem escreveu já desapareceu; para Bataille, essa *technè* possibilita uma conservação da vida, da presença, como um fantasma. A escritura de controle, por sua vez, buscaria a reconstituição da presença através do traço¹⁵⁴. Dessas duas escrituras, surge um “sistema das proposições de Bataille sobre a escritura”:

Nos dois casos, é verdade, uma certa morte é temida [*redoutée*] e seria preciso meditar [*méditer*] sobre essa cumplicidade. O problema é tão difícil que a soberania designa simultaneamente uma outra escritura: aquela que produz o traço como traço. Esta só é um traço se nela a presença é irremediavelmente roubada [*dérobée*], desde sua primeira promessa, e se ela se constitui como a possibilidade de um apagamento absoluto. Um traço inapagável não é um traço¹⁵⁵.

Nesse sentido, é possível dizer que ambas as escrituras funcionam a partir de sua relação com a presença, com o traço, entre escritura menor e maior. Isso implica dizer que a “outra escritura” que produz traço como traço aparece entre essas formas de escritura. Para Derrida, “a renúncia soberana do reconhecimento ordena [*enjoint*] o apagamento do escrito”¹⁵⁶, pensando assim a escritura poética como escritura menor. Ao pensar junto com o *Post-Scriptum au supplice* de Bataille, Derrida termina “o pensamento arruína e sua destruição é incomunicável à multidão [*foule*], ela se endereça aos menos

¹⁵⁴ Decidimos traduzir por traço a palavra francesa trace. Isso porque traço parece trazer o sentido de uma escritura consigo, ao contrário de rastro ou vestígio que traz a ideia de ser a caça para um caçador.

¹⁵⁵ DERRIDA, Jacques. *De l'économie restreinte à l'économie générale - un hegelianisme sans reserve*. In : *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 390.

¹⁵⁶ *Ibidem*, *Ibidem*.

fracos”¹⁵⁷. No entanto, o filósofo retira um pequeno trecho de importância ao pensar a poesia:

O mundo, a sombra de Deus, o que poeta ele mesmo é, podem de repente parecer [a alguém que se satisfaz com a poesia] marcados pela ruína. De modo que o desconhecido, o impossível que são no final, se faz ver. Mas então ele se sentirá tão sozinho que a solidão lhe será como uma outra morte¹⁵⁸.

Isso implica que a escritura poética como escritura menor diz respeito precisamente ao desconhecido, ao apagamento no mundo que é a solidão. De certa forma, Derrida mostra como em Bataille a escritura menor é uma escritura que, ao apagar o traço, tenta sumir com a presença. É um pensamento da ruína e da destruição: a poesia, a criação, é marcada pela ruína, e aquele que se satisfaz com ela também pode ser marcado por essa ruína. O apagamento do escrito ainda assim deixa um traço.

A escritura maior, soberana, ao contrário, “interrompe a cumplicidade servil da palavra [*parole*] e do sentido”¹⁵⁹. Nesse sentido, ambas as escrituras, maior e menor, são escrituras soberanas. Ou seja, Derrida mostra que a estrutura (o sistema, como diz) das escrituras em Bataille é soberana precisamente porque está no *espaço da escritura*. Ambas as escrituras são soberanas na medida em que excedem o controle [*la maîtrise*], uma mais que a outra, ao escaparem da presença, produzindo diferenças. A escritura menor ordena o apagamento do escrito, cria o traço; a escritura maior interrompe a servilidade de palavra [*parole*] e sentido, o que possibilita uma escritura criadora de diferenças.

Derrida difere, entretanto, a soberania do controle, a *souveraineté* da *maîtrise*, deixando claro que ambas podem ser confundidas, uma vez que em sua oposição à servilidade, elas provêm do mesmo lugar. Fora do funcionamento dessas estruturas de escritura, podem ser confundidas, mas dentro, apresentam diferenças fundamentais:

[...] o espaço que separa a lógica do controle [*la logique de maîtrise*] e, se quiser, a não-lógica de soberania [*la non-logique de souveraineté*] deverá se inscrever no encadeamento ou no funcionamento de uma escritura. Essa escritura - maior - se chamará escritura porque ela excede o *lógos* (do sentido, do controle, da presença etc.). Nessa escritura - que Bataille buscava - os mesmos conceitos, aparentemente inalterados neles mesmos, sofrerão uma mutação de sentido, ou ainda serão afetados [*affectés*], apesar de aparentemente impassíveis, pela perda de sentido para o qual eles deslizam [*ils glissent*] e se deterioram [*s’abîment*] desmesuradamente. Cegar-se aqui a essa precipitação rigorosa, a esse sacrifício impiedoso de conceitos filosóficos, continuar a ler o texto de Bataille, a

¹⁵⁷ Ibidem, Ibidem.

¹⁵⁸ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 179.

¹⁵⁹ DERRIDA, Jacques. De l'économie restreinte à l'économie générale - un hegelianisme sans reserve. In : *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 391.

interrogá-lo, a julgá-lo no interior do “discurso significativo” é talvez entender ali alguma coisa, é com certeza não o ler¹⁶⁰.

Derrida diferencia dentro da estrutura das escrituras a soberania da servidão¹⁶¹ [*Herrschaft*]. Dessa forma, percebe-se que a escritura maior ao exceder tudo o que representa o lógos [λόγος,], ou seja, tudo o que aparece como uma presença. O que diferencia a lógica de controle da não-lógica soberana é precisamente a escritura. É nesse sentido que o texto de Derrida parece mostrar uma possibilidade da escritura da transgressão: sua estrutura, seu jogo, seu espaço dentro do texto de Bataille.

Derrida busca demonstrar em Bataille uma nova escritura, que estaria entre a escritura menor e a escritura maior. Da relação entre elas, uma outra se torna possível, que transgride o sentido. A partir do momento em que a nova escritura surge dessas relações entre escritura menor e escritura maior novas relações surgem, uma “forma de não-relação”. Essa escritura, como coloca Derrida, perturba seu sentido nessa não-relação, o que significa dizer que, por ser uma escritura, consegue ir além da própria presença. Sendo um não-saber, ultrapassando o que é ciência e o que se constitui como ciência, na medida em que a excede e modifica o sentido, “não é nem ‘cientificismo’ nem ‘misticismo’”¹⁶². Isso não significa dizer que essa escritura seja contra a ciência ou contra o sentido, mas que ela ultrapassa e transgride os próprios conceitos de ciência e sentido.

Sendo não princípio e não-fundamento, ela “se esquivava [*se dérobe*] definitivamente da espera de uma regra fundamental [*archie*] reconfortante, de uma condição de possibilidade ou de um transcendental do discurso”, modificando o sentido “ao ponto em que não haja mais método nem meditação, em que a operação soberana rompa com eles porque ela não se deixa condicionar por nada que a preceda ou mesmo a prepare”. A nova escritura é uma escritura de soberania; é uma escritura que é “labor discursivo e anterior”¹⁶³.

Dessa forma, a escritura de soberania parece se apresentar como uma ciência para Derrida, na medida em que transcreve o sentido e a palavra, e destrói o sentido sem reservas. Destruir o sentido não significa sua perda, mas ter uma relação com ele. Como diz Derrida:

¹⁶⁰ Ibidem, p. 392.

¹⁶¹ Lembremos aqui da palavra alemã para senhoria, *Herrschaft*. Essa poderia ser uma tradução para a *maîtrise* colocada por Derrida. Entretanto, decidiu-se por manter a palavra servidão por para que a oposição entre as duas escrituras ficasse mais clara.

¹⁶² Ibidem, p. 394.

¹⁶³ Ibidem, p. 394 - 395.

A soberania é o impossível, ela então *não é*, ela *é*, Bataille escreve a palavra em itálico, “essa perda”. A escritura de soberania coloca o discurso em relação com o não-discurso absoluto. Como a economia geral, ela não é a perda de sentido, mas, nós acabamos de ler, “relação com a perda de sentido”. Ela abre a questão do sentido. Ela não descreve o não-saber, o que é o impossível, mas somente os efeitos do não-saber¹⁶⁴.

Isso implica dizer que a escritura de soberania é comunicação, é relação. Não é sem razão que Derrida deixa uma nota de roda pé que diz:

A escritura de soberania não é nem verdadeira nem falsa, nem veraz nem insincera. Ela é puramente fictícia [*fictive*], em um sentido dessa palavra de que não dão conta as oposições clássicas do verdadeiro e do falso, da essência e da aparência. Ela se subtrai a toda questão teórica ou ética. Ela se oferece simultaneamente sobre a face menor a qual, diz Bataille, ela se une no trabalho, do discurso, no sentido¹⁶⁵.

É nesse sentido que a escritura de soberania começa a se formar enquanto escritura da transgressão. Se Derrida mostra que a operação soberana de Bataille é a escritura de soberania ao modificar o sentido, então é também possível dizer que ela vai além do sentido, modificando-o com sua relação. A escritura da transgressão parece carregar alguma coisa de criadora para além de sua destruição, que é sua parte soberana.

Apesar de Derrida mostrar como o pensamento de Bataille é influenciado pelo pensamento de Hegel, parece haver mais. Derrida quer dizer que Bataille emprega um hegelianismo sem reserva em seu pensamento, mas independente de ser correto ou não, verdadeiro ou falso, o que ele faz é abrir as portas para a forma de escritura que Bataille queria: a escritura da transgressão. Ultrapassando sentidos e modificando-os, colocando toda a estrutura em tensão, sob pressão, a escritura da transgressão permite que haja traços, que haja diferenças. Isso implica dizer que o movimento da escritura da transgressão é contínuo, mas desliza e se esquivava, sendo também descontínuo. Como afirma Bataille:

[E]u posso cada vez menos evocar um fato histórico sem ficar desarmado pelo abuso que há em falar dele como de coisas apropriadas ou digeridas. Não que eu seja afetado pela parte do erro: ela é inevitável. Mas eu tenho tanto menos medo de errar [*d'errer*] que o aceito. Eu sou humilde e não desperto sem mal-estar um passado há muito tempo morto. Os vivos, qual seja a ciência que tenham dele, não possuem o passado como acreditam: se eles acreditam tê-lo, ele lhes escapa. Eu me dou essas desculpas: *construindo minha teoria, eu não esqueço que ela leva a um movimento que se esquivava*; eu só posso situar assim o sacrifício que nos cabe¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 397.

¹⁶⁵ Ibidem, Ibidem.

¹⁶⁶ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 155. Grifo nosso.

Bataille quer afirmar sua teoria como um movimento que se esquia, como algo que não pode ser preso em um fundamento, em uma regra. Diferente de Hegel, a teoria de Bataille quer um movimento que não possa ser fundamentado em sua estrutura. Derrida mostra que o movimento de Bataille é mais hegeliano do que este último gostaria, mas parece haver um ponto ainda mais complexo, uma vez que Bataille admite que o erro ocorre de qualquer forma, ou seja, sendo inevitável é possível fazer deslizar o sentido, jogar com ele.

A escritura da transgressão é então ir para mais além do sentido, é ultrapassar o sentido, destruindo-o, recriando-o. Pode-se dizer da escritura da transgressão, com Derrida:

Os predicados não estão aí para querer-dizer alguma coisa, para enunciar ou significar, mas para fazer deslizar o sentido [*faire glisser le sens*], para denunciá-lo ou para se desviar dele. Essa escritura não produz necessariamente novas unidades conceituais. Seus conceitos não se distinguem necessariamente de conceitos clássicos por traços marcados na forma de predicados essenciais, mas por diferenças qualitativas de força, de altura etc., que só são qualificadas assim por metáfora¹⁶⁷.

Isso implica dizer que a escritura da transgressão não se encaixa em nenhuma forma de escritura, seja filosófica ou literária. Logo, a escritura da transgressão escapa dos sentidos convencionais precisamente pela sua possibilidade de modificar o sentido e ultrapassá-lo, precisamente pela sua forma de usar e de estar na linguagem, pois “essa escritura não deve nos assegurar de nada, ela não nos dá nenhuma certeza, nenhum resultado, nenhum benefício. Ela é absolutamente aventureira, é uma chance e não uma técnica”¹⁶⁸.

b. O ensaio como se forma da escritura da transgressão

É nesse sentido que tentamos desenvolver a ideia da escritura da transgressão, como uma chance. De sua passagem de escritura de soberania para escritura da transgressão, a modificação do sentido se dá no duplo genitivo. Objetivo no sentido de escrever a transgressão; subjetivo no sentido da transgressão que a escritura faz. Logo, é preciso pensar o que significa a forma de escrever a transgressão e como pode a escritura transgredir. Para isso, vamos observar uma das formas de escritura que se relaciona com

¹⁶⁷ DERRIDA, Jacques. De l'économie restreinte à l'économie générale - un hegelianisme sans reserve. In : *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 400.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 402.

o filosófico e o literário, que cria entre o que é sério e o que é risível, entre prosa e poesia: o ensaio.

O ensaio tem uma forma de escrita diferente das outras. É literária, poética, e assim, estética, mas tenta lidar com a ciência, com a filosofia. Não é ficção, mas também não deixa de ser. Dentro dessa dualidade entre arte e ciência, o ensaio consegue desenvolver uma nova linguagem, uma linguagem que possibilita a diferença. Theodor Adorno, em seu texto *O ensaio como forma*, escreve:

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais¹⁶⁹.

É possível notar dois pontos de importância nessa afirmação de Adorno que nos remetem à escritura da transgressão: a) o ensaio não busca alcançar algo cientificamente nem criar algo artisticamente, ou seja, pode-se dizer que assim como a escritura da transgressão o ensaio é aventureiro, é da chance, é do jogo; b) quem escreve o ensaio se entusiasma como uma criança sobre o que outros fizeram. Se seguirmos o poeta insidioso citado no Capítulo II, sabemos que ele brinca como a criança-poeta de que fala Freud¹⁷⁰, criando mundos. Daí podemos tirar que o ensaio aparece para além de uma forma de conciliar ciência e arte, como crítica, como escritura.

Sendo o ensaio essa forma de escritura que pode ultrapassar ciência e arte, ele desenvolve uma linguagem única que pode modificar os conceitos. Porém, da mesma forma que Derrida diz que a escritura em Bataille não cria conceitos, o ensaio usa a linguagem para reformular conceitos já existentes:

Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem¹⁷¹.

Nesse sentido, o ensaio é linguagem e exatamente pela sua forma como linguagem consegue trabalhar com chance, não apenas conciliando ciência e arte, mas indo além. Isso é possível exatamente pela forma como o ensaio destrói e cria novos sentidos, desliza

¹⁶⁹ ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 16 - 17.

¹⁷⁰ Cf. FREUD, Sigmund. *O poeta e o fantasiar* (1908). In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. 3ª edição, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017.

¹⁷¹ ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, 2003, p. 29.

as presenças dos conceitos e reformula a escritura. O ensaio se aproxima da escritura da transgressão pela forma como se apresenta na linguagem. O ensaio possibilita a transgressão feita pela escritura ao mesmo tempo que escreve a transgressão. Aquele que escreve o ensaio, o ensaísta, o poeta insidioso, devemos dizer, “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la”¹⁷².

Com isso, se observarmos a advertência de Michel de Montaigne para iniciar seus *Ensaaios*, em *Ao Leitor*, percebe-se como no ensaio a linguagem faz do sujeito que escreve experiência de escritura:

Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé.
Adverte-o ele de início que só escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças. Votei-o em particular a meus parentes e amigos, e isso a fim de que, quando eu não for mais deste mundo (o que em breve acontecerá), possam nele encontrar alguns traços de meu caráter e de minhas ideias e assim conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram. Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada, de modo a produzir melhor efeito. Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto. Vivos se exibirão meus defeitos e todos me verão na minha ingenuidade física e moral, pelo menos enquanto o permitir minha conveniência. Se tivesse nascido entre essa gente de quem se diz viver ainda na doce liberdade das primitivas leis da natureza, asseguro-te que de bom grado me pintaria por inteiro e nu.
Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria desse livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância.
E agora, que Deus o proteja.
De Montaigne, em 1º de março de 1580¹⁷³.

Essa advertência de Montaigne pode também ser vista como uma pequena definição da forma como o ensaio faz do sujeito o objeto de experimentação. A escritura do ensaio, sua forma, possibilita em si mesma que a linguagem transforme o sujeito ao destruir e criar o sentido. Em *Ao Leitor*, Montaigne consegue pensar seu próprio pós-morte. De certa forma, a advertência ao leitor vai além do leitor. Pela escritura do ensaio, que é transgressão, Montaigne consegue deixar “alguns traços de meu caráter e de minhas ideias” na linguagem, ou seja, consegue escrever a transgressão da morte no traço. E é essa a transgressão que a escritura faz.

¹⁷² Ibidem, p. 30.

¹⁷³ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 39 - 40.

É nesse sentido que Adorno afirma que o ensaio age “metodicamente sem método”¹⁷⁴, uma vez que, como foi visto quando Derrida fala da escritura de soberania, a operação soberana (que poderíamos aqui chamar de operação transgressora), consiste precisamente em romper com a linguagem do que é considerado tradicional na ciência e na arte. A linguagem do ensaio é uma linguagem outra, uma linguagem *menor*, no sentido empregado por Deleuze e Guattari ao falar de uma literatura menor, ou seja, “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”¹⁷⁵. Ou, para usar a analogia de Adorno, o uso dos conceitos, e da linguagem, pelo ensaio se compara “ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir de regras que se aprendem na escola”¹⁷⁶.

Isso implica dizer que o ensaio é também transgressão da linguagem pela linguagem na linguagem. O que possibilita isso é exatamente a forma da escritura ser marcada pelo sujeito que o escreve, pela chance, pela incerteza.

Esse sujeito não é marcado pela certeza de seu conhecimento, mas na incerteza de suas experiências, de sua modulação da realidade, a partir da atividade mesma de escrever. O que quer dizer, em amplo aspecto, que a maneira de enunciação do sujeito, no ensaio, equivale à vigília sobre o sentido ausente justamente quando se pensa na inevitável neutralização do próprio, do idêntico, do mesmo na escritura. Escrever se define, assim, não sendo senão a própria diferença que se constitui na possibilidade de reivindicar uma forma extensiva de si, que se construa no processo de dissimulação e remetimento, próprio da linguagem¹⁷⁷.

O ensaio é marcado pela incerteza da experiência do sujeito. Em Montaigne, por exemplo, é possível notar expressões como “[e]is um fato que se repete cotidianamente comigo (...) Meu ofício, minha arte, é viver (...) Não busco nos livros senão o prazer de um honesto passatempo (...) Eis por que, em todos os pontos de vista, Plutarco é meu autor predileto (...) Analiso-me durante esses ataques e sempre verifiquei que continuo capaz de falar, pensar, responder como de costume (...)”¹⁷⁸. É ainda preciso ressaltar quando ele fala de sua escritura, os Ensaios, afirmando: “[s]e há alguém por aí, na França ou alhures, alguém que aprecie a boa companhia, em viagem ou no lar, que se adapte a

¹⁷⁴ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 30.

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. 1^o ed. 4^a reimp. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução de Luiz B. L Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 35.

¹⁷⁶ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 30.

¹⁷⁷ EYBEN, Piero. Anarquia do ensaio (entre experiência e desastre). In: *Abismo por paixão (ensaio)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017, p. 93.

¹⁷⁸ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, respectivamente p. 387, 393, 419, 425 e 724 - 725.

meu humor e a quem eu me ajeite, que me comunique logo: levar-lhe-ei os Ensaios em carne e osso”¹⁷⁹.

Daí podemos tirar que, no ensaio, o sujeito faz parte de sua estrutura e de sua escritura. Pela experiência de si, de seu corpo e de seu corpo como extensão da escritura, é possível que o ensaio transgrida a linguagem e a língua, uma vez que os sentidos são modificados e os significantes funcionam à própria maneira. O poeta insidioso, pego de Barthes a partir do herói estruturalista de Deleuze, nos mostra que a forma do ensaio (sua estrutura, melhor dizendo), é a uma estrutura da transgressão na medida em que o sujeito existe ali *pela estrutura e por ela*. O sujeito do ensaio não coordena a estrutura, mas ele existe porque a linguagem da estrutura possibilita que ele exista ali onde achava-se não existir. O poeta insidioso é fruto da estrutura tanto quanto a escritura.

Dessa forma, pode-se pensar na reivindicação de uma forma extensiva de si, na ideia de suplemento que Derrida retirou, de outras possíveis fontes, *do corpo* de Rousseau. Mais precisamente, Derrida observa no autoerotismo que Rousseau escreve em suas *Confissões*, uma cadeia de significantes que desencadeia o suplemento:

O gozo [*jouissance*] da própria coisa é assim trabalhada, em seus atos e em sua essência, pela frustração. Não se pode dizer então que ela tenha uma essência ou um ato (*eidos, ousia, energeia* etc). Se promete ali ao se esquivar [*s'y déroband*], se dá ali ao se deslocar alguma coisa que não podemos chamar mesmo rigorosamente de presença. Tal é a restrição do suplemento, tal é, excedendo toda a linguagem da metafísica, essa estrutura “quase inconcebível à razão”. Quase inconcebível: a simples irracionalidade, o contrário da razão são menos irritantes e desconcertantes para a lógica clássica. O suplemento deixa louco [*rend fou*] porque ele não é nem a presença nem a ausência e que ele inicia desde então e nosso prazer e nossa virgindade¹⁸⁰.

Claro, Derrida fala da escritura como suplemento da fala. Não se pretende aqui afirmar que o ensaio seja suplemento do sujeito ou alguma coisa parecida, mas que o ensaio, assim como a escritura, suplemento da fala, excede toda a linguagem da metafísica e, sendo quase inconcebível à razão, possibilita a escritura da transgressão. Por ser suplemento já há a transgressão: “[o] suplemento transgride [*transgresse*] e ao mesmo tempo respeita o interdito. É isso que permite também a escritura como suplemento da fala; mas já também a fala [*parole*] como escritura em geral”¹⁸¹. Derrida já sabia da possibilidade transgressora do suplemento precisamente por entender essa estrutura do retorno: sair da estrutura, destruir, para voltar, criando. O suplemento faz o mesmo com a fala.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 794 - 795

¹⁸⁰ DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967, p. 222.

¹⁸¹ Ibidem, p. 223.

Além disso, o ensaio escreve um corpo. Se o sujeito, ao escrever o ensaio, possibilita a reivindicação de uma extensão de si, então é possível pensar a escritura da transgressão, em sentido subjetivo, como a transgressão que a escritura faz sendo uma escritura do corpo. O autoerotismo de Rousseau, demonstrado por Derrida, é o que torna possível sua escritura, que modifica tanto o sentido do significante quanto de seu corpo. O ensaio, de certa forma, fragmenta o corpo, descontinua o sentido. Adorno escreve:

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da autorreflexão até o infinito, defende esse motivo anti-idealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso¹⁸².

Nesse sentido, podemos pensar no que Bataille afirmava sobre o erotismo, como vimos no Capítulo I, trazer os seres humanos descontínuos para a continuidade, tendo seu retorno à descontinuidade¹⁸³. Se o ensaio é descontínuo, o é na medida em que sua escritura por si só é uma linguagem transgressora, modificadora de sentidos e de significantes. Isso implica dizer que o ensaio, em sua quase não-forma, é ao mesmo tempo descontinuidade, na medida em que é apresentada por Adorno, e continuidade, na medida em que possibilita para a linguagem a reivindicação de uma forma extensiva de si. O ensaio como se forma do erotismo sagrado, portanto?

Montaigne parece afirmar o contrário quando diz:

Não há descrição mais difícil do que a de si próprio, nem mais aproveitável, mas é necessário enfeitar-se, arranjar-se para se apresentar em público. Assim, enfeito-me sem descontinuar, por isso que me escrevo constantemente¹⁸⁴.

Ao afirmar que se escreve sem descontinuar, constantemente, Montaigne parece não perceber que ao afirmar isso se fragmenta. Os *Ensaio*s de Montaigne cujo próprio

¹⁸² ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 34 - 35.

¹⁸³ Sobre a descontinuidade no erotismo e na transgressão. Cf. Capítulo I dessa dissertação, p. 18.

¹⁸⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*s. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 392.

corpo afirma sê-los em carne e osso são fragmentados em sua própria constituição. De um livro ao outro, se fragmentando, Montaigne começa a constituir seu corpo descontínuo. Nesse sentido, pode-se dizer que Montaigne se escreve constantemente fragmentando-se. Ao contrário do que parece dizer quando afirma depois: “[n]ão são apenas meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência”¹⁸⁵, a escritura fragmenta sua essência nos *Ensaaios*. Sim, ele escreveu a si mesmo, deixando seu traço ali, sua sombra, seu espectro, mas ao se escrever constantemente fragmentado.

Cumprir pensar em como o escritor se transforma nessa linguagem que gera diferença. O escritor do ensaio, o ensaísta, que é poeta insidioso dentro da estrutura em que aparece, é transformado pela linguagem. Mas não apenas, pois ele também transforma a linguagem. Na escritura da transgressão, tal qual no ensaio, surge, em meio à descontinuidade da escritura e de seus erros inevitáveis, uma “transposição subjetivo-escritural”¹⁸⁶, que é o desvio onde o sujeito deixa de ser presença para ser traço e, em sendo traço, é ausência. Dessa forma, o sujeito que escreve é um espectro do eu que é deixado ali. O eu que escreve permanece para além da lógica e da lei da presença, uma vez que se colocando ali, na escritura do ensaio, pode modificar o sentido e estabelecer uma transgressão da própria presença e escritura.

Como coloca Bataille em uma carta escrita à René Char sobre a posição do escritor:

Se o escritor moderno não sabe ainda o que lhe compete - e a honestidade, o rigor, a humildade lúcida que isso demanda, - importa pouco, mas desde que renuncie a um caráter soberano, incompatível com o erro: a soberania, ele devia sabê-lo, não permite ajudá-lo, mas destruí-lo, o que ele podia lhe pedir era fazer dele um morto vivo [*mort vivant*], talvez feliz, mas roído [*rongé*] por dentro pela morte¹⁸⁷.

A soberania do escritor é o que o destrói, fazendo dele um morto vivo. Deixa um traço. De certa forma, Bataille afirma aí que a escritura, ao tomar conta do escritor, o destrói na medida em que o cria. Para Bataille, a literatura, “como o sonho, é a expressão do desejo”¹⁸⁸, mas também “é consumação”¹⁸⁹. E é nesse sentido que o ensaio expressa o sujeito na linguagem para além de sua presença.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 394.

¹⁸⁶ EYBEN, Piero. Abismo e autorias: além de si. In: *Abismo por paixão (ensaaios)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017, p. 181.

¹⁸⁷ BATAILLE, Georges. Lettres à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain. In : *Œuvres complètes. Tome 12 : Articles II 1950 - 1961*, Paris : Gallimard, 1988, p. 28.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 22.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 26.

O ensaio como se forma da escritura da transgressão consegue dar conta dessa dimensão do duplo genitivo: escrever a transgressão e a transgressão que a escritura faz. Ao escapar da ciência e da arte, dos conceitos e ir além, o ensaio escapa de uma lógica sistemática e até mesmo estruturada. Porém, escapar dessa lógica tradicional, sendo uma característica de sua forma, faz parte de sua estrutura. É nesse sentido que o ensaio apresenta uma “dissimulação (an)árquica da hypomnême, da escritura”¹⁹⁰, indo além não apenas no que diz respeito ao conteúdo que pode ser expresso pelo sujeito como também pela forma que pode tomar. Indo mesmo além de Adorno, o ensaio como se forma da escritura da transgressão modifica não apenas o sentido da escritura, mas o sentido da leitura.

Nesse sentido, aquele que escreve o ensaio

(...) escreve *em* uma língua e *em* uma lógica que, por definição, o discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida privada. Ele só se serve disso ao se deixar de certa maneira e até certo ponto governar pelo sistema. E a leitura deve sempre visar uma certa relação, desapercibida do escritor, entre o que ele comanda e o que ele não comanda dos esquemas da língua da qual ele faz uso¹⁹¹.

Isso implica dizer que o ensaio também é uma relação com a leitura. Não é possível se atentar a isso nesse momento, mas essa relação é de extrema importância para pensar a própria escritura. A escritura e a forma do ensaio possibilitam que o autor seja um sujeito naquela linguagem. Escrever sobre a experiência vivida ultrapassa os limites da ciência objetiva e da própria subjetividade artística, o que significa que escrever a transgressão é precisamente uma escritura que trabalha em suas estruturas modificando os sentidos e significantes. Nesse sentido, é uma experiência outra em relação ao próprio sujeito, embora o afirme.

A escritura é a renúncia, a elaboração de um saber que se modifica pela experiência da obra, no inacabamento do sujeito. Enquanto experiência do fora do sujeito, a escritura deve postular-se por um, possível, aforismo: há sujeito. Eis que há algo na atitude do fazer desaparecer que não é a mera convergência da memória, do jogo dos afetos, mas do processo subjetivo que se impõe pelo ato de escrever¹⁹².

Até aqui, percebemos que o ensaio como se forma da escritura da transgressão implica: a) uma modificação do sentido e da linguagem; b) a partir dessa modificação, o

¹⁹⁰ EYBEN, Piero. Anarquia do ensaio (entre experiência e desastre). In: *Abismo por paixão (ensaio)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017, p. 100.

¹⁹¹ DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967, p. 227. Grifos do autor.

¹⁹² EYBEN, Piero. Abismo e autorias: além de si. In: *Abismo por paixão (ensaio)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017, p. 188.

sujeito se desloca, deixa seu traço, marca uma ausência; c) o sujeito é parte da estrutura. O sujeito que ensaia, no momento em que escreve, é parte da estrutura e não um elemento externo a ela; d) extensão e suplementação, a escritura é presença do sujeito fora dele, diz respeito ao corpo do sujeito e além; e) a escritura da transgressão, em seu duplo genitivo, possibilita que o próprio ato de escrever seja transgressor ao mesmo tempo que é transgredido, implicando uma estrutura de retorno próxima da presente na estrutura da transgressão.

O ensaio possibilita também uma escritura da transgressão, embora nem todo ensaio possa ser considerado parte dessa escritura. O ensaio busca algo que já existe, usa do que já existe, destrói, contorce, essa existência para que a diferença surja daí: da linguagem e da escritura. Nesse ponto, é preciso discordar de Adorno quando diz do ensaio:

A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo¹⁹³.

Isso talvez seja verdade para o ensaio, mas para o ensaio como se forma da escritura da transgressão, a criação existe precisamente por não criar nada do nada, *ex nihilo*. A criação acontece aqui porque há destruição, porque há fragmentação e descontinuidade. A continuidade aparece quando é possível ver a criação a partir da destruição que a escritura ocasiona. Parece ser possível pensar que haveria um certo desejo da própria escritura pela destruição (algo como uma pulsão de morte?) que tentaria recriar seu espaço a partir de si mesma.

Mas como é possível pensar o desejo dessa estrutura? Talvez pela linguagem, pela língua, ou talvez, pelo prazer. Podemos ouvir essa dimensão de prazer/destruição/criação em Roland Barthes:

Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: não escrever, não mais escrever, salvo do risco de ser sempre recuperado. Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa¹⁹⁴.

¹⁹³ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 36.

¹⁹⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 32.

Mas isso também acontece com a escritura. Especialmente a do ensaio, quando se compreende que temos a destruição do conceito na modificação do sentido, a criação quando esses conceitos se voltam na estrutura modificados e o prazer no ato de escrever e ler. Como não pensar, dessa forma, em *Bartleby*, que ao negar a escritura é que possibilita a leitura? Sem que *Bartleby* deixasse de escrever (destruição), não haveria a escritura de Herman Melville (criação), e muito menos nossa leitura dele (prazer). Daí então a importância da leitura para o ensaio e para a escritura da transgressão. Como coloca Bataille:

Ou ainda: o leitor é discurso, é ele que fala em mim, que mantém em mim o discurso vivo ao seu endereço. E sem dúvida, o discurso é projeto, mas ele é mais ainda esse outro, o leitor, que me ama e que já me esquece (me mata), sem a presente insistência da qual eu nada poderia, eu não teria experiência interior. Não que nos instantes de violência - de infelicidade - eu não o esqueça, como ele próprio me esquece - mas eu tolero em mim a ação do projeto no que ela é uma ligação com esse ele obscuro, partilhando minha angústia, meu suplício, desejando meu suplício tanto quanto eu desejo o seu¹⁹⁵.

Parece haver alguma coisa entre angústia, escritura e comunicação que se forma a partir da leitura. Para Bataille, há desejo e angústia, tanto na escritura quanto na leitura. Em *O Culpado*, ele diz, “[e]screvo essas notas incapaz de fazer outra coisa”¹⁹⁶. Há angústia, mas há também prazer na escritura. Talvez aí tenha uma possibilidade de pensar a escritura da transgressão em outras formas além do ensaio. Roland Barthes fala ainda mais do prazer do texto:

Meu prazer pode muito bem assumir a forma de uma deriva. A deriva advém toda vez que *eu não respeito o todo* e que, à força de parecer arrastado aqui e ali ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rocha sobre as ondas, permaneço imóvel, girando em torno da fruição *intratável* que me liga ao texto (ao mundo). Há deriva, toda vez que a linguagem social, o socioleto, *me falta* (como se diz: *falta-me o ânimo*). Daí por que um outro nome da deriva seria: o *Intratável* - ou talvez ainda: a *Asneira*¹⁹⁷.

Daí percebe-se que a deriva é o que na língua possibilita o prazer, ao não respeitar o todo. Como o ensaio, o *Intratável*, ou *Asneira*, diz alguma coisa além da ciência e da arte. Diz algo realmente da vida e da morte, da presença e da ausência, do escrever e ler. Ultrapassa a própria literatura em sua forma e estrutura. É prazer e angústia.

Prazer e angústia na escritura passam pela experiência daquele que escreve. É nesse sentido que tentaremos pensar a experiência na escritura da transgressão. Já foi dito

¹⁹⁵ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 75.

¹⁹⁶ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 31.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 26.

que o ensaio é como se fosse um escrever a si mesmo, entre a ciência e a arte. Como diz Montaigne, “[a]chando-me inteiramente desprovido de qualquer assunto específico, tomei a mim mesmo como objeto de análise e discussão”¹⁹⁸, e é isso que leva o ensaio a ser, em sua estrutura, escritura da transgressão. Vai além da ciência e da arte, na medida em que o sujeito escreve e é escrito, que a estrutura subjetivo-escritural escapa a qualquer tipo de forma pré-definida de escritura.

Isso implica dizer que o que possibilita ao ensaio ser escritura da transgressão talvez também seja a experiência. É nesse sentido que tentaremos pensar a experiência na escritura de Bataille e na escritura de Montaigne.

c. A experiência interior e a experiência do ensaio: Bataille e Montaigne

Em várias passagens dos *Ensaio*s, Montaigne fala sobre a questão da experiência e de tomar a si mesmo como objeto de análise para sua escritura. Já Bataille, em *L'Expérience intérieure*, escreve em uma mistura de teoria, diário e ensaio. Não exatamente tendo a si mesmo como objeto de análise, mas pensando a experiência interior como experiência para além do discurso e do sentido. Em suma, Bataille tenta pensar *algo além* em uma forma *além* do texto teórico.

Assim, a questão que colocamos aqui seria se a escritura da experiência interior poderia ser próxima da escritura da experiência (do ensaio) da qual diz Montaigne em seu ensaio *Da experiência*, considerado um testamento intelectual do autor. Ou seja, entender como ambas as experiências podem dizer algo sobre a escritura da transgressão.

A experiência interior da qual fala Bataille em seu livro se aproxima de uma experiência mística, no sentido da meditação. Nesse sentido, o sujeito da experiência interior se altera, ele tem um contato diferenciado com o objeto, criando uma comunicação. Bataille diz, “‘si próprio [*soi-même*]’, não é o sujeito se isolando do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto”¹⁹⁹. Sendo um lugar de comunicação, é possível que aconteça aí alguma coisa da ordem da linguagem. A experiência interior, acontecendo no sujeito, ligando-o ao objeto, permite uma reconfiguração do enunciado, “o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento”²⁰⁰.

¹⁹⁸ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*s. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 399.

¹⁹⁹ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 21.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 25.

Isso implica dizer que a experiência interior vai para além do discurso e da linguagem. Bataille buscava uma forma de comunicação que não fosse parte do discurso (daí seus estudos sobre meditações, práticas orientais etc.), mas que fosse a própria experiência. É nesse sentido que coloca a comunicação como parte essencial da experiência interior, tentando alcançar o extremo do possível:

A angústia não é menos que a inteligência o meio de conhecer e o extremo do possível, além disso, não é menos vida que conhecimento. A comunicação ainda é, como a angústia, viver e conhecer. O extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte; supõe erro, náusea, agitação incessante do possível e do impossível, e, para terminar, destruído [*brisé*], entretanto, em graus, lentamente desejado, o estado de suplicação, sua absorção no desespero. Nada do que um homem pode conhecer, para esse fim, poderia ser evitado sem a degradação [*déchéance*], sem pecado (eu penso agravando, o desafio sendo o último, a pior das desgraças, a deserção: para aquele que se sentiu chamado uma vez, não há mais razão, mais desculpa, ele só pode tomar seu lugar)²⁰¹.

Bataille mostra que a comunicação, assim como a angústia, possibilita uma ligação com o extremo do possível. Nesse sentido, a experiência interior torna possível um *ir além* dos limites do humano, dentro de si mesmo. Mas essa comunicação na experiência interior também pede pelo erro, pela angústia. Assim, viver e conhecer, vida e conhecimento têm uma relação íntima com o extremo do possível que surge entre comunicação e angústia. Bataille parece ver na experiência interior diferentes tipos de vida e de conhecimento.

Em *Da experiência*, Montaigne parece afirmar algo parecido com Bataille:

A razão assume tantas formas que não sabemos qual escolher. A experiência igualmente; e as consequências que procuramos tirar da comparação dos acontecimentos não oferecem segurança, porquanto não são jamais idênticas. O que encontramos nas coisas mais semelhantes é a diversidade, a variedade²⁰².

Logo, Montaigne e Bataille parecem afirmar alguma coisa sobre a experiência: sendo interior, ela é múltipla, diversa, plástica. Apresentando tantas formas quanto for possível ao sujeito, a experiência modifica o conhecimento e a vida. É nesse sentido que a escritura da transgressão apresenta a possibilidade de uma transposição subjetivo-escritural, uma vez que ela se apresenta entre conhecimento e vida. A escritura da transgressão é múltipla, tal qual a experiência interior e a experiência do ensaio.

Não à toa, Bataille escreve “[e]u não posso por um instante parar de me provocar a mim mesmo ao extremo e não posso diferenciar entre mim mesmo e aqueles outros com

²⁰¹ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 52.

²⁰² MONTAIGNE, Michel de. *Ensaïos*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 980.

os quais eu desejo comunicar”²⁰³, colocando a exigência de si próprio como sujeito e objeto. A experiência interior, para Bataille, é uma forma de tentativa de comunicação consigo mesmo, uma meditação que consiga ir além de si mesmo. A meditação da experiência interior é contínua e incessante, é ir ao extremo do possível.

Montaigne parece concordar também aqui com Bataille quando fala que as investigações são sem fim, no sentido de que o sujeito não para de se estudar e, conseqüentemente, de se escrever:

Nossas investigações só chegarão ao fim no outro mundo. Contentar-se é sinal de falta de fôlego ou de lassidão. Nenhum espírito generoso se detém por si mesmo, antes vai sempre para adiante e além de suas forças. Se não se afana, não se apressa, não acua, não se choca, não gira sobre si mesmo, é porque não está vivo, vegeta. Suas buscas não têm forma nem fim; alimenta-se de admiração, de pesquisas, de dúvidas, o que demonstrava Apolo falando sempre com duplo sentido, obscura e obliquamente, não nos dando satisfação e sim despertando nossa imaginação, e excitando-a²⁰⁴.

Parece claro que a experiência vai até o extremo do possível, considerando que ela não tem um fim. Montaigne coloca ainda outro ponto para essa experiência: a excitação, que poderíamos chamar aqui de prazer, mas que Bataille chama por outro nome:

O NÃO-SABER COMUNICA O ÊXTASE. O não-saber é inicialmente a ANGÚSTIA. Na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se esquivava [*se dérobe*] se a angústia se esquivava. Assim, o êxtase só permanece possível na angústia do êxtase, nesse fato que ela não pode ser satisfação, saber apreendido [*savoir saisi*]. Evidentemente, o êxtase é inicialmente saber apreendido, em particular na extrema miséria [*dénuement*] e na extrema construção da miséria que, eu, minha vida e minha obra escrita representam (isso, eu o sei, ninguém nunca levou o saber tão longe, ninguém conseguiu, mas para mim, foi fácil - obrigatório). Mas quando o extremo do saber está aqui (e o extremo do saber que eu acabo de entender está além do saber absoluto), ele é o mesmo que no saber absoluto, tudo se inverte. Mal sabia eu - sabia inteiramente - que a miséria sobre o plano do saber (onde o saber me deixa) se revela e a angústia recomeça. Mas a angústia é o horror da miséria e o instante vem aonde, na audácia, a miséria é amada, aonde eu me dou a miséria: é então a nudez que extasia. Depois o saber vem, a satisfação, de novo a angústia, eu recomeço intensificando [*en redoublant*] até a exaustão [*épuisement*] (da mesma forma que em um riso louco a angústia nascendo do que é deslocado de riso intensifica o riso)²⁰⁵.

Assim, para Bataille, há uma relação entre o que ele chama de êxtase, a angústia e o saber. De certa forma, Bataille reafirma o que disse Montaigne. Mas vai além. Isso

²⁰³ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 55.

²⁰⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaïos*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 983 - 984.

²⁰⁵ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 66.

que é o não-saber é angústia e êxtase. É o saber apreendido, presente no sujeito entre experiência, saber, angústia e êxtase.

É necessário aqui lembrar que o sujeito do qual falamos aqui só é possível pela própria estrutura. O sujeito da escritura da transgressão não é um sujeito externo à estrutura e à escritura que faz, mas é um sujeito que é constituído dentro da própria estrutura da escritura da transgressão. Isso implica dizer, com Bataille e Montaigne, que a experiência interior se desloca da linguagem para a escritura entre êxtase e angústia. A experiência da escritura da transgressão é, assim, prazerosa tanto quanto é angustiante, e essa comunicação que permite ao sujeito ser também objeto. A experiência da escritura da transgressão é um saber apreendido [*savoir saisi*], na medida em que é o não-saber que comunica a angústia e o êxtase.

Nesse sentido, o que faz Bataille ao escrever *L'expérience intérieure* é tentar uma experiência interior na escritura. Bataille usa a escritura para escapar do discurso e do sentido, para conseguir uma experiência que seja além do sujeito. Para tanto, a escritura se faz necessária, uma vez que possibilita que a experiência seja colocada na estrutura como conhecimento e vida. É isso que Bataille tenta fazer com a experiência interior: escrever. O êxtase e a angústia fazem parte da experiência interior enquanto não-saber, o que, de certa forma, gera uma plasticidade da experiência entre sujeito e objeto.

[Q]ue sujeito, objeto, sejam perspectivas do ser no momento da inércia, que o objeto visado seja a projeção do sujeito *ipse* querendo se tornar o todo, que toda representação do objeto seja fantasmagoria resultando dessa vontade estúpida e necessária (que se coloque o objeto como coisa ou como existente, pouco importa), que seja necessário chegar a falar de comunicação apreendendo que a comunicação puxa a cadeira tanto do objeto quanto do sujeito (é o que se torna claro no topo [*sommet*] da comunicação, enquanto é comunicação entre sujeito e objeto de mesma natureza, entre duas células, entre dois indivíduos). Eu posso elaborar essa representação do mundo e a olhar inicialmente como solução de todo enigma. De repente, eu percebo a mesma coisa que com a primeira forma de saber, que esse supremo saber deixa como uma criança à noite, nua no fundo da floresta. Dessa vez, o que é mais grave, o sentido da comunicação está em jogo. Mas quando a própria comunicação, em um momento em que ela estava desaparecida, inacessível, me aparece como um não-sentido, eu alcanço o cúmulo da angústia, em um impulso [*élan*] desesperado, eu me abandono e a comunicação de novo me é dada, o arrebatamento [*ravisement*] e a alegria [*joie*]²⁰⁶.

A comunicação entre sujeito e objeto a partir da experiência interior é fantasmagoria então no sentido que é escritura, em que o sujeito se apresenta entre desaparecimento e aparecimento, como traço. Na escritura da transgressão sujeito e objeto são múltiplos e variados, assim como a experiência da qual fala Montaigne. Mais

²⁰⁶ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 68.

do que isso, o conhecimento e a vida fazem da experiência sempre diversa, sempre êxtase (excitação, prazer) e angústia. Isso implica dizer que a experiência interior, na escritura da transgressão, gera esse *como se* da forma, ou seja, a escritura não é simplesmente regida pela estrutura que governa e rege, mas surge da própria estrutura como destruição da forma. Nesse sentido, é possível pensar no que fala Catherine Malabou ao pensar na plasticidade nos termos de escritura:

A plasticidade me apareceu então imediatamente como *uma estrutura de transformação e de destruição da presença e do presente*. (...)

Percebe-se assim que a plasticidade se situa entre dois extremos, de um lado, a figura sensível que é a tomada de forma (a escultura ou os objetos de plástico), de outro lado, a destruição de toda forma (a explosão)²⁰⁷.

Nesse sentido, para Malabou, a plasticidade tem relação próxima com a destruição. Porém, ao falarmos de uma plasticidade da experiência, o que conseguimos observar é uma plasticidade não apenas da presença e do presente, mas uma plasticidade do traço, da letra. Se pensarmos com Bataille e Montaigne, a plasticidade da experiência na escritura da transgressão possibilita não apenas a destruição intrínseca a sua estrutura, mas também a criação de uma escritura. Assim, para além da destruição, a plasticidade da experiência possibilita de alguma forma uma criação.

Já colocamos aqui como a destruição serve para a criação na estrutura da transgressão, mas quando pensamos a escritura da transgressão, com sua proximidade com o ensaio, a experiência acaba colocando uma característica diferente. A experiência interior e a experiência do ensaio, uma vez que apresentam essa plasticidade de colocar variedades e multiplicidades em uma escritura, possibilitam também uma *re-criação* a partir da letra.

Em um primeiro momento, plasticidade e destruição parecem se opor, visto que a primeira levaria a uma mudança de forma e a segunda a uma total destruição e ruína. Mas é precisamente aí que a transposição subjetivo-escritural da escritura da transgressão modifica os sentidos. Se prazer e angústia formam o não-saber, se o sujeito e o objeto se fundem nessa fantasmagoria da comunicação na experiência interior, a experiência da escritura da transgressão transforma *a plasticidade da experiência e a destruição da*

²⁰⁷ MALABOU, Catherine. *La Plasticité au Soir de l'Écriture : dialectique, destruction, déconstruction*. França: Éditions Léo Scheer, 2005, p. 5.

transgressão em algo inesperado para a escritura: *o erro criador*. Logo, “a relação inferida da experiência é sempre imperfeita”²⁰⁸.

Que haja na escritura da transgressão a possibilidade do não-saber, da experiência, do impulso, da pulsão, é o que a torna transgressiva em si mesmo. O prazer e a angústia que refletem na escritura da transgressão essa condição entre sujeito e objeto, mas também entre ciência e arte, entre discurso e escritura, entre erro e acerto. Errar no sentido da escritura da transgressão é mais intransitivo que qualquer outro sentido, ainda que a experiência possa variar e remodelar o pensamento e a escritura. Montaigne diz:

Na minha experiência própria, já tenho com que me tornar sábio, desde que atente para seus ensinamentos. Quem se lembra do papel feio que fez quando tomado de cólera e a que excessos essa febre o impeliu, já sabe a que ponto uma tal paixão é lamentável, não precisa que lho diga Aristóteles. Quem se recorda dos males de que foi vítima, ou de que se viu ameaçado, e das circunstâncias sem gravidade que o puderam perturbar, já se acha preparado para as agitações futuras e conhece sua condição. A vida de César não nos oferece mais exemplos do que a nossa, porque tanto a de um imperador como a de um homem vulgar são vidas humanas e sujeitas a todos os acidentes humanos. Escutemos nossa experiência, veremos que nos diz tudo aquilo de que temos necessidade especial²⁰⁹.

E como não pensar, nessa afirmação da possibilidade da experiência em se alterar e se modificar, em erro, sem que seja negligenciada, em Bataille, quando escreve, em *Método de Meditação*:

Anteriormente, eu designava a operação soberana com os nomes de experiência interior ou extremo do possível. Designo-a agora também com o nome de meditação. Mudar de palavra significa o aborrecimento de empregar qualquer palavra que seja (operação soberana é, de todos os nomes, o mais fastidioso: operação cômica em certo sentido seria menos enganador); prefiro meditação, mas parece coisa de crente²¹⁰.

A experiência muda a escritura assim como a escritura muda a experiência. É nesse sentido que a escritura da transgressão se torna uma escritura que não apenas transgride, mas também que vive nos limites, nas fronteiras.

A estrutura da transgressão é uma estrutura que se destrói para se criar novamente, como já foi colocado anteriormente. Por sua vez, a escritura da transgressão, vindo dessa estrutura, apresenta um elemento a mais, que advém do sujeito da escritura. Se o sujeito aparece dessa estrutura, na escritura, com a experiência, há sua plasticidade. A

²⁰⁸ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 985.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 988.

²¹⁰ BATAILLE, Georges. *Método de Meditação*. In: *A experiência Interior seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. 1ª ed., 1ª reimp. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 241.

plasticidade do sujeito da experiência é o que permite a escritura da transgressão se reerguer depois da destruição.

A partir das experiências das quais falam Bataille e Montaigne, é possível pensar em uma plasticidade da experiência na escritura da transgressão. A experiência interior, que brinca com sujeito-objeto, e a experiência do ensaio, múltipla, variada, colocam todo o texto e a escritura em uma transgressão de si mesmos. A transposição de sujeito em objeto, de discurso em escritura, possibilita uma vida e um conhecimento que sejam transgressivos. Como escreve Bataille:

Contudo, viver significa para você não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam em você, mas as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de você ao seu semelhante ou de seu semelhante a você (mesmo no instante em que você me lê o contágio de minha febre que te atinge): as palavras [*paroles*], os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são apenas tantos caminhos desse contágio, dessas passagens. Os seres particulares contam pouco e incluem inconfessáveis pontos de vista, se consideramos o que se anima, passando de um a outro no amor, em trágicos espetáculos, em movimentos de fervor. Assim, nós não somos nada, nem você nem eu, junto de palavras ardentes [*brûlantes*] que poderiam ir de mim para você, impressas em um folheto: pois eu teria vivido apenas para escrevê-las, e, se é verdade que elas se endereçam a você, você viverá de ter tido a força para entendê-las²¹¹.

Bataille coloca em questão aqui a plasticidade da experiência e da comunicação. Se colocar como escritura quer também dizer fazer essa passagem a outro. Aquele que escreve é lido, a estrutura é lida e assim aquele que lê aparece. Se a estrutura possibilita o aparecimento do sujeito, a escritura então possibilita o aparecimento daquele que o lê. Isso implica dizer que a comunicação da qual fala Bataille é um não-discurso, um não-sentido, que é uma escritura precisamente por haver uma leitura, uma força para entendê-la. Bataille coloca em sua experiência interior a possibilidade de um prazer e uma angústia na escritura que aconteçam no mesmo momento, entre escrever e ser lido. Essa é a plasticidade da experiência.

Na escritura da transgressão, assim, a plasticidade da experiência é o que torna possível gozar e/ou angustiar na escritura. Nesse sentido, escrever a transgressão ou transgredir a escritura pode ser prazer e/ou angústia, mas sempre escrevendo um erro, nas fronteiras e limites.

Bataille coloca a angústia como elemento essencial para a experiência interior, ao passo que, para Montaigne, a excitação, o gozo, é parte constitutiva da experiência do ensaio. Daí se compreende como a experiência é fundamental para a escritura. Como

²¹¹ BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954, p. 111 - 112.

colocou Bataille sobre o não-saber, vida e conhecimento, êxtase e angústia comunicadas da experiência.

A escritura da transgressão assim permite a destruição da forma para que haja uma criação dessas ruínas. A plasticidade da experiência é a liga que permite que essa nova criação seja feita a partir de ruínas. Isso implica dizer que a plasticidade da experiência diz mais sobre a criação pela escritura da transgressão que da destruição.

Montaigne mostra como isso ocorre também em seu ensaio *Da experiência*, quando fala sobre a forma como consegue examinar seus prazeres:

Gozamos os prazeres como gozamos o sono, sem sentir. Pois, para melhor apreciar esse prazer do sono, lembrei-me outrora de mandar que me acordassem. Analiso meus prazeres; não me mantenho à superfície; aprofundo-me e obrigo minha razão a prestar-lhes atenção quando principiam a entediar-me. Se me encontro em um momento de calma, ou experimento alguma sensação agradável, não deixo que os sentidos os esbanjem, faço intervir o espírito para que os sinta igualmente, para que deles tenha consciência. Quero que se mire nesse estado e participe da euforia do corpo. Quero que pondere quanto deve a Deus por se achar com a consciência repousada e livre de paixões e por ter um corpo em condições normais, gozando ordenada e competentemente as funções doces e agradáveis que Deus houve por bem atribuir-lhe para compensar as dores que sua justiça também lhe dá. Examina minha alma o valor de se achar instalada de tal maneira que, de onde quer que dirija a vista, depara com um céu sereno que nenhum desejo, temor ou dúvida perturba; e sempre pode sua imaginação representar-se, sem sofrimento, qualquer dificuldade passada, presente ou futura²¹².

Montaigne demonstra a plasticidade da experiência na medida em que se aprofunda em seus prazeres com consciência. É isso que possibilita pensar essa plasticidade enquanto criação: ela faz algo a mais com o prazer, no caso de Montaigne, dando profundidade a sua consciência, e com a angústia, no caso de Bataille, que a transforma na nudez da experiência interior.

Isso implica dizer que Bataille e Montaigne usam da plasticidade da experiência para criar a estrutura de suas escrituras, que são da ordem da escritura da transgressão. Ambos acabam transgredindo a escritura pela forma e escrevendo a transgressão pela experiência. O que significa afirmar que a escritura da experiência de cada um é transgressiva por seguir a passagem da destruição da estrutura (apresentar uma experiência interior como junção de sujeito-objeto, apresentar a experiência do ensaio como diversa, múltipla) para a criação da escritura, tendo a plasticidade da experiência como máquina de escrever.

²¹² MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 1021.

De certa forma, o que Bataille e Montaigne parecem afirmar em suas experiências é que a escritura da transgressão é sempre *plus d'une*, no sentido de ser mais de uma ao mesmo tempo que é nenhuma. Assim, a experiência da escritura da transgressão é sempre *plus d'une* em sua forma e em seu conteúdo. É teoria, é literatura, é filosofia. É poesia e é prosa. Sendo a plasticidade da experiência uma parte constituinte para pensar a escritura da transgressão, acabamos chegando ao ponto onde devemos pensar uma outra forma de escritura: o diário.

d. O corte no diário: a destruição em Bataille e Kafka

Se o ensaio tem a possibilidade de ser uma forma da escritura da transgressão, considerando sua forma de modificar o sentido, os conceitos, em uma transposição subjetivo-escritural, por que não pensar que a escritura do diário poderia ser uma escritura da transgressão? Se a plasticidade da experiência permite uma transgressão entre vida e conhecimento, se o prazer e/ou a angústia aparecem na escritura da transgressão como possibilidades da transposição subjetivo-escritural, como não pensar no diário? O diário, entretanto, parece dizer algo a mais dessas características (destruição, plasticidade e criação) que a escritura da transgressão apresenta.

Assim, pensaremos com os *Diários* de Franz Kafka e com o livro *O Culpado*, de Bataille, como a escritura da transgressão se apresenta no diário, para além da experiência. Lembremos aqui que Kafka escreve, enquanto lia os diários de Goethe: “Quem não tem diário posiciona-se equivocadamente quanto ao que seja um diário”²¹³. O que pode já nos fazer pensar em como a escritura do diário pode estar entre literatura e filosofia, ciência e arte, poesia e teoria.

O livro *O Culpado* é um recorte dos diários de Bataille publicado em 1944. Bataille editou partes desse diário para que não parecesse um diário, mas textos de meditações, perdendo o caráter de diário. Isso implica dizer que Bataille propositalmente editou seus diários para que fossem lidos, ao contrário de Kafka cujos diários nunca deveriam ter sido lidos até que ele os entregasse a Milena Jesenská, em meados de 1921²¹⁴. Assim, se podemos definir *O Culpado* como

(...) texto ao mesmo tempo autobiográfico e teórico, escrito durante a guerra, evoca naturalmente a figura de seu autor, aquele que em *Documents* já

²¹³ KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 64.

²¹⁴ “Kafka não escreveu seus Diários visando a uma eventual publicação. Tampouco os escreveu, claro, para serem lidos por outra pessoa (...)”. In: TELLAROLLI, Sergio. Sobre essa edição. In: KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 553.

confessava que “o que realmente amamos, amamos sobretudo na vergonha”. Mas *O Culpado* deve também ser entendido num sentido físico e formal, teórico e processual - “o cortável” - como diríamos “o interminável” ou “o inacabável”, por exemplo (...). É por isso que o psíquico (a culpa) e o orgânico (o corte) são a tal ponto indissociáveis em Bataille (...)²¹⁵.

E se podemos afirmar que Kafka escreveu seus *Diários* de forma parecida:

No começo, [Kafka] pretendeu utilizar determinados cadernos para suas anotações diárias - ou seja, para a escrita do diário propriamente dito -, ao passo que outros seriam destinados aos esboços literários. É o que ocorre, por exemplo, com os cadernos nº 1 e nº 2. O primeiro (o início dos *Diários*) principia claramente com anotações cotidianas de 1909, enquanto o texto que abre o segundo é o rascunho da narrativa que viria a ser intitulada “Ser infeliz” e, como tal, encerra *Contemplação*, a primeira obra de Kafka publicada em livro. O caderno nº 2 deveria, portanto, conter somente esboços literários. Kafka, no entanto, logo desiste desse plano e, já em 1910, põe-se a fazer anotações cotidianas também nesse caderno. Além disso, mais adiante passa a utilizar seus cadernos de forma quase aleatória, iniciando um novo antes de preencher por completo o caderno que está utilizando no momento, ao qual, porém, retorna em data posterior²¹⁶.

Já nessas supostas definições de *O Culpado* e dos *Diários* consegue-se notar algo de interessante, algo que une ambos os textos: o corte. Se, em francês, *Le coupable* pode significar tanto “o culpado” quanto “o cortável” ou, nas palavras de Didi-Huberman, “o inacabável”, é possível notar aí uma aproximação das duas formas de escritura. Em Bataille, a escrita se fragmenta, é interminável, é cortada, seja pela forma como foi editado ou pela forma que foi escrito, uma vez que também mistura certa ideia de meditação, de uma experiência. Em Kafka, por sua vez, a fragmentação e os cortes não são tão conscientes quanto os de Bataille, mas ambos colocam em questão uma ideia central: a destruição, o corte do que se diz culpado. A escritura, para ambos, parece se mostrar como uma destruição, um corte, um traço.

É por aí que tentaremos pensar a escritura da transgressão na escritura do diário. Isso implica dizer que na escritura desses textos é possível notar uma angústia e um prazer que, dada a plasticidade da experiência que já foi comentada, permite uma destruição da estrutura, da escritura e do sujeito.

Dessa forma, devemos pensar, antes, as relações entre escritura e corte. Segundo o Centre National de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL), o substantivo *coupable* carrega o sentido de “quem cometeu voluntariamente um ato considerado como

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual Segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 365.

²¹⁶ TELLAROLLI, Sergio. Sobre essa edição. In: KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 551 - 552.

repreensível” ou “Ser *coupable* de um livro, de uma obra. Ser seu autor”²¹⁷; o verbo *couper*, por sua vez, é definido como “dividir um corpo contínuo, com alguma coisa afiada” ou também, quando na forma reflexiva, *se couper*, “Prejudicar [*entamer*] a carne, fazer nela uma incisão”²¹⁸; Fernando Scheibe ainda cita o dicionário Grand Robert: “Raro ou usado por pilhéria (por causa de homonímia). Que pode ser cortado. Esse salame está duro demais. *Il est à peine coupable* [quase não dá para cortar]”²¹⁹.

Por sua vez, a palavra *écrire* [escrever] é definida da forma mais simples como “traçar os signos gráficos que representam uma língua” ou ainda “registrar por meio de signo(s) gráfico(s)”²²⁰. Porém, uma pesquisa etimológica nos leva a pensar, no Dictionnaire Littré online, em outro significado:

Wallon, *skrîre*; provenç. *escriure*; espan. *escribir*; portug. *escrever*; ital. *scrivere*; do latim *scribere*, o mesmo que o grego γράφειν, (cujo tema é γράβ), pela prótese de uma *s*. Compare *graver*; o gotic. *graban*, *creuser*; alem. *graben*. O sentido do radical *grab* ou *scrib* é escavar [*creuser*]²²¹.

Oswaldo Portella coloca a mesma coisa na etimologia do verbo escrever: “ — ‘cortar’, ‘fazer incisão’. Do lat. *scribere*: escrever, da base IE * *sker*: cortar. A escrita primitiva era através de sulcos, cortes com estilete”²²². Sendo assim, sabemos que a ideia de cortar, o corte, tem muito a ver com a ideia de escrever, do que está/é escrito. É nesse sentido que tentaremos pensar a escritura do diário.

Isso implica dizer que a escritura do diário e a escritura da transgressão fazem um *corte* em sua própria estrutura no momento em que determinada escritura acontece. Logo, se a escritura da transgressão tem do ensaio sua plasticidade de experiência, seu lugar entre ciência e arte, é possível dizer que ela tem do diário o corte, a destruição. Mas como podemos pensar nessa dimensão da destruição em *O Culpado* e nos *Diários*? Para onde vão o prazer e a angústia que acontecem na plasticidade da experiência?

Tentaremos então começar a pensar a angústia. Bataille escreve:

²¹⁷ COUPABLE. In : *Centre Nacional de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL)*. França, 2012. Disponível online : <https://www.cnrtl.fr/definition/coupable> . Tradução nossa.

²¹⁸ COUPER. In : *Centre Nacional de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL)*. França, 2012. Disponível online : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/couper> . Tradução nossa.

²¹⁹ SCHEIBE, Fernando. O Cortável. In: BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 17. Grifo do autor.

²²⁰ ÉCRIRE. In : *Centre Nacional de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL)*. França, 2012. Disponível online : <https://www.cnrtl.fr/definition/écrire> . Tradução nossa.

²²¹ ÉCRIRE. In: LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Versão eletrônica criada por François Gannaz. Disponível em: <https://www.littre.org/definition/écrire> .

²²² PORTELLA, Oswaldo. *Vocabulário Etimológico Básico do Acadêmico de Letras*. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 33, 1984, p. 110.

Estas notas me ligam como um fio de Ariadne a meus semelhantes, e o resto me parece vão. Não poderia, contudo, dá-las a ler a nenhum de meus amigos. Por isso, tenho a impressão de escrever dentro de um túmulo. Queria que as publicassem quando estivesse morto, mas pode ser que viva ainda bastante tempo, que a publicação ocorra enquanto estiver vivo. Sofro com essa ideia. Posso mudar, mas, enquanto isso, sinto angústia²²³.

Como Kafka que escreve, em um dos primeiros registros de 1909:

Com toda a certeza, escrevo isso em desespero com meu corpo e com meu futuro nesse corpo.

Quando o desespero se mostra tão definido, tão vinculado a seu objeto, tão contido como se por um soldado que, dando cobertura à retirada, se deixa dilacerar, então ele não é desespero de fato. O desespero de fato sempre atinge e supera de imediato sua meta, (o acréscimo dessa vírgula mostra apenas que apenas a primeira oração estava correta)²²⁴.

Kafka escreve pensando mais na força desse desespero do que em sua escritura. Porém, mesmo aí é possível notar como angústia e desespero se fundem em Bataille e Kafka. Bataille escrevia angustiado com a possibilidade de ser lido antes de morrer, *escreve como se dentro de um túmulo*. Kafka, por sua vez, escreve porque sente o desespero. Mas o desespero de Kafka é um desespero de fato, ele não se deixa dilacerar, mas dilacera Kafka, pela escritura. Dessa forma, em ambos já começa a aparecer uma certa ideia de morte e destruição, tanto no desespero/dilacerar de Kafka quanto na angústia/túmulo de Bataille. É nesse sentido que se torna possível pensar o corte na escritura de Bataille e Kafka. Eles escrevem a partir da angústia, do desespero. Algo incomoda por dentro que deve ser retirado pela escritura.

Kafka fala de uma “imperfeição interior” ou “vazio interior”²²⁵ em seus *Diários*. Essa imperfeição é dolorosa. Mas nem dessa imperfeição Kafka se acredita merecedor, “de cujo surgimento padeci sem culpa”²²⁶. Kafka não sente culpa por sua imperfeição, não sente culpa por não trazer essa imperfeição de forma congênita. Para Kafka, a única fonte de desespero e angústia, de culpa, talvez, seja precisamente sua relação com a escritura:

O fato de eu ter riscado e descartado tanto coisa, na verdade quase tudo que escrevi este ano, por certo constitui grande impedimento a minha escrita. Trata-se de uma verdadeira montanha, cinco vezes mais do que jamais escrevi, e já essa massa atrai para si tudo o que escrevo, tudo que me sai da pena²²⁷.

²²³ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 38.

²²⁴ KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 9.

²²⁵ *Ibidem*, p. 17 e p. 328, respectivamente.

²²⁶ *Ibidem*, p. 17.

²²⁷ *Ibidem*, p. 35.

Para Bataille, por outro lado, sua maior angústia e culpa é acabar. Bataille, contrariamente ao que se pode pensar, sente horror ao acabamento de sua escritura na medida em que o inacabamento é uma possibilidade extrema do conhecimento para o ser. O fato é que Bataille editou seu próprio diário para que não fosse um diário. Mas é nesse ponto que ambos se encontram novamente: Kafka risca e descarta tanta coisa que escreveu que impede sua escrita; Bataille admite que aqueles que o seguirem verão seu erro (lembramos aqui que o erro é uma das características da plasticidade da experiência). E isso é também seu acabamento, donde vem sua angústia:

Quando morre, um homem deixa atrás de si sobreviventes condenados a arruinar aquilo em que ele acreditou, a profanar aquilo que ele venerou. Aprendo que o universo é de tal maneira, mas, na certa, aqueles que me seguirem verão meu erro. A ciência humana deveria se fundar em seu acabamento; sendo inacabada, ela não é ciência, é apenas produto inevitável e vertiginoso da vontade de ciência²²⁸.

Podemos dizer, nesse sentido, que, em sua escritura, Bataille busca pensar uma ciência que ultrapasse o que é a ciência. Por isso que o inacabável é essencial para *O Culpado*. Para Bataille, a angústia de acabar não pode constituir uma ciência. Bataille tenta pensar uma forma de ciência que seja possível, pensada como aquilo que acaba. Mas há aí o inacabamento do conhecimento humano que é precisamente onde Bataille pensa seu corte, causando uma ferida no conhecimento.

(...) o único acabamento possível do conhecimento humano tem lugar se digo da existência humana que ela é um começo que nunca será acabado. Ainda que essa existência atingisse sua possibilidade extrema, ela não poderia encontrar a satisfação, pelo menos não aquela das exigências que vivem em nós. Ela poderia definir essas exigências como falsas diante do juízo de uma verdade que lhe pertencerá numa posição de semissono. Mas, segundo sua própria regra, essa verdade só pode ser assim sob uma condição: que eu morra, e, comigo, aquilo que o homem tem de inacabado. E, eliminando meu sofrimento, o inacabado das coisas cessando de arruinar nossa suficiência, a vida se afastaria do homem; com a vida, sua verdade longínqua e inevitável, de que inacabamento, morte e desejo insaciável são para o ser a ferida jamais fechada, sem a qual a inércia - a morte que absorve na morte e já não muda nada - o enclausuraria²²⁹.

Isso implicaria dizer que a vida e o conhecimento só são possíveis com o inacabamento, a morte e o desejo insaciáveis. O inacabamento para Bataille significaria então uma extrema possibilidade ontológica. A escritura de Bataille corta a separação entre ser e conhecimento na medida em que seria possível, pelo inacabamento, atingir o ponto em que sujeito e objeto tenham uma identidade:

²²⁸ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 45.

²²⁹ Ibidem, p. 46.

(...) um ser obstinado em conhecer, e posto diante da possibilidade de conhecer que lhe escapa, permanece no final, em sua doura ignorância, como um resultado inesperado da operação. A questão colocada era a do ser e da substância, e o que fica vivamente claro para mim (que faz, no instante em que escrevo, com que o “fundo dos mundos” se abra diante de mim, com que não haja mais em mim diferença entre o conhecimento e a “perda do conhecimento” extática), o que fica claro para mim é que, lá onde o conhecimento buscou o ser, ele encontrou o inacabado. Há identidade entre o objeto e o sujeito (o objeto conhecido, o sujeito que conhece) se a ciência inacabada, inacabável, admite que o objeto, ele próprio inacabado, é inacabável²³⁰.

Isso significa que, para Bataille, o corte e a culpa aparecem no mesmo ponto de angústia que é perceber não apenas a identidade entre sujeito e objeto, mas também que o próprio sujeito e, logo, o próprio objeto são inacabados, inacabáveis. Bataille parece ver alguma espécie de prazer nessa relação entre sujeito e objeto inacabáveis. Assim, a escritura de *O Culpado* é uma escritura não apenas inacabada, mas inacabável. De tal forma que Kafka consegue representar muito bem esse inacabamento. Muitos romances de Kafka como *O Castelo* ou *América (ou O Desaparecido)* estão inacabados. E é exatamente por estarem inacabados e, logo, serem inacabáveis, que eles carregam uma força de escritura, que apresentam um corte. Para Kafka esse inacabamento era uma fonte de angústia, embora o fizesse com frequência²³¹, ao passo que para Bataille acabar é o que gera a angústia, sendo o inacabamento uma possibilidade extrema do conhecimento humano.

É nesse sentido que podemos dizer que na escritura de Bataille temos um corte na ciência, ou melhor, no conhecimento, que torna o ser do conhecimento inacabável na medida em que se identifica com o objeto; enquanto na escritura de Kafka, temos um corte na arte, ou melhor, na própria literatura, uma vez que sua angústia pode se tornar uma força para sua escritura. Se a escritura da transgressão em *O Culpado* ocorre em relação ao conhecimento, a escritura da transgressão nos *Diários* ocorre em relação à literatura. Ambos desenvolvem uma relação íntima com a escritura para que seja possível esse corte.

Veremos então como a angústia e o inacabamento podem causar a ferida na estrutura da escritura, essa ferida é a destruição e criação da estrutura.

Primeiramente, em Kafka, com a angústia: “[h]oje à tarde invadiu-me a dor do meu abandono, tão penetrante e severa que notei que é assim que consumo a força que

²³⁰ Ibidem, ibidem.

²³¹ Kafka escreve: “Não consigo terminar nada, porque não tenho tempo e sinto em mim uma grande urgência”. In: KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 90.

extraio deste meu escrever e que, na verdade, não destinei a esse fim”²³². Assim, essa dor (angústia), *penetrante*, faz com que Kafka consuma a força que extrai da escritura e a use em seu corpo. Ou seja, a ferida faz com que a força da escritura seja usada como cura. É essa relação que Kafka parece mostrar em seus *Diários*: angústia e escritura. E essa relação é uma relação destruidora, na medida em que a angústia (dor) consome a força da escritura, mas também é uma relação criadora, na medida em que a escritura é também um remédio para essa angústia. Em outros termos, a ferida que a angústia causa pode ser aliviada pelo corte da escritura. É uma dupla ferida que a relação entre angústia e escritura causa. Como coloca Kafka:

Certo é que tudo que invento de antemão, ainda que munido de um bom sentimento, palavra por palavra ou mesmo apenas ao acaso, mas expresso em palavras, parece árido, equivocado, imóvel, um estorvo em relação a tudo que o rodeia, angustiada e, sobretudo, incompleto quando intento registrá-lo por escrito em minha escrivania, embora nada da invenção inicial tenha ficado esquecido. Em grande parte, naturalmente, isso se deve ao fato de que, longe do papel, só invento algo de bom em momento de elevação - os quais mais temo que almejo, por mais que os almeje -, mas faço-o então numa abundância que me obriga à renúncia, de tal modo, portanto, que, dessa torrente, apanho apenas uma ou outra coisa às cegas, arbitrariamente, e essa aquisição, que, no ato da escrita refletida, não é nada se comparada àquela abundância em que vivia, além de incapaz de evocar a abundância original, é, pois, ruim e incômoda, porque seduz inutilmente²³³.

O movimento que Kafka coloca aqui para sua escritura parece ser mais complexo do que realmente é: a invenção, a criação, tem seu momento de maior força quando ocorre no mesmo instante em que há a escritura. Isso implica dizer que da destruição da escritura surge a criação nela mesma. A ferida da angústia é cortada pela escritura. De uma destruição, outra destruição que leva à criação. Essa é a força da escritura que Kafka parece mostrar. É uma dupla ferida. Nesse ponto, é onde a plasticidade da experiência pode transformar essa destruição e criação, pois a estrutura da escritura pode levar a angústia a consumir toda a força da escritura. Nesse caso, a estrutura se perderia completamente na angústia. É o que acontece com Kafka quando ele escreve “[h]oje à noite senti-me de novo repleto de uma capacidade refreada pela angústia”²³⁴. A plasticidade da experiência, ou seja, sua variedade, é o que possibilita que uma mesma estrutura seja destruída simplesmente ou que ela seja destruída para recriar.

Kafka, um pouco depois, mostra como essa estrutura pronta para se destruir consegue se recriar nessa dupla ferida:

²³² Ibidem, p. 117.

²³³ Ibidem, p. 136.

²³⁴ Ibidem, p. 140.

Sinto agora, como já sentia à tarde, um grande desejo de, pela via da escrita, arrancar de mim todo esse meu estado angustiante e de, da mesma forma como ele vem de minhas profundezas, registrá-lo nas profundezas do papel, ou de registrá-lo de uma maneira que eu possa abarcar em mim todo o escrito. Não se trata de um desejo artístico²³⁵.

De fato, não é um desejo artístico, é um desejo literário, ou melhor, um desejo escritural, de escritura. Desejo de escritura, deseja da escritura. A escritura é fonte e fim da angústia. Kafka tinha o *desejo* de escrever, não apenas romances, contos, novelas, mas *de escrever*. Por isso era um desejo escritural. A escritura da transgressão começa a tomar forma na estrutura da escritura de Kafka. Plasticidade, destruição e criação. Da plasticidade de sua experiência, podemos encontrar *a destruição da escritura*²³⁶, nascida da relação entre angústia e escritura, que pode permanecer em ruínas ou se recriar completamente. A destruição da escritura se faz por meio de um desejo escritural, da escritura. Quando Kafka escreve o diário, não escreve apenas anotações diárias ou rascunhos literários, mas toda uma estrutura de desejo e angústia perante a escritura. Do diário, ele diz:

Uma das vantagens de se manter um diário é a clareza tranquilizadora com que se toma consciência das transformações a que se é submetido sem cessar; de modo geral, é claro que acreditamos nessas transformações, nós as intuímos e admitimos, mas inconscientemente sempre as negamos quando se trata de extrair dessa admissão esperança ou paz²³⁷.

E do ensaio²³⁸, Kafka diz:

As dificuldades na conclusão de um ensaio pequeno não residem em nosso sentimento de que ele, no final, demanda um ardor que seu conteúdo real até ali não foi capaz de produzir por si só; elas surgem, antes, do fato de mesmo o menor dos ensaios exigir de seu autor uma autossatisfação e um perder-se em si mesmo dos quais é muito difícil sair para o ar habitual do dia sem uma decisão enérgica ou um estímulo exterior; assim, antes de arredondar e concluir seu ensaio e poder deslizar para longe do silêncio, o autor, levado pela inquietação, parte em fuga, e o fecho precisa então ser escrito de fora e com as mãos que decididamente não apenas trabalham, mas precisam se agarrar também²³⁹.

²³⁵ Ibidem, p. 155.

²³⁶ Podemos pensar aqui no que diz Roland Barthes: “Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: não escrever, não mais escrever, salvo o risco de ser sempre recuperado”. In: BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 32. Para Kafka, entretanto, a destruição não é do texto, mas da escritura, o que não termina em um “não escrever”, mas essencialmente em um “nunca não escrever”, “não parar de escrever”.

²³⁷ KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 168.

²³⁸ Aqui, vale lembrar que no original alemão, Kafka usa a palavra *Aufsatz*, que significa composição, artigo, ao contrário da palavra *Essay*, usada por Adorno para se referir ao gênero literário do ensaio. Entretanto, a escolha do tradutor se torna oportuna, uma vez que o ensaio se apresenta exatamente nesse sentido de ser uma composição, um esboço, algo que ainda se tenta, que ainda está acontecendo.

²³⁹ Ibidem, p. 180.

Assim, na escritura do diário de Kafka é possível ver a clareza tranquilizadora das transformações do diário, mas ao mesmo tempo essa exigência por autossatisfação, esse “perder-se em si mesmo” do ensaio. É então uma escritura da transgressão na medida em que sua estrutura desenvolve um *desejo escritural*, em que a escritura vai além de diário, além de romance, conto, novela, cartas, ensaios. A escritura de Kafka é uma “*escrevinhação*”²⁴⁰, como ele chama, mas também o corte que fecha a ferida da angústia. Nesse sentido, a escritura de Kafka é vampiresca, no sentido que Deleuze e Guattari colocam²⁴¹, que pode dizer respeito a uma culpa ao mesmo tempo que a um desejo, na medida em que abre cortes, feridas, a dentadas, na ferida da angústia. A escritura de Kafka é uma dupla ferida na medida em que causa destruição e criação através do corte, de traços.

Aqui, talvez seja interessante colocar a fala de Lacan sobre a angústia, e como a angústia performa um corte no significante:

A angústia tem um tipo de objeto diferente do objeto cuja apreensão é preparada e estruturada pela grade do corte, do sulco, do traço unário, do é isso que sempre funciona, fechando o lábio ou os lábios do corte dos significantes, que então se transformam em cartas/letras fechadas, enviadas em envelopes selados a outros traços.

Os significantes fazem do mundo uma rede de traços em que a passagem de um ciclo a outro torna-se então possível. Isso quer dizer que o significante gera um mundo, o mundo do sujeito falante, cuja característica essencial é que nele é possível enganar.

A angústia é esse corte - esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento” (...) ²⁴².

É no sentido desse corte que a angústia se relaciona com a escritura, com o significante. E é nesse sentido que Kafka demonstra o uso da angústia para a escritura, desenvolvendo aquilo que parece ser um desejo escritural, vindo do inesperado, da angústia. Uma rede de traços (de cortes) que possibilita a passagem de destruição à criação. Exatamente ali onde se torna possível sair da destruição para a criação é onde o

²⁴⁰ Ibidem, p. 235.

²⁴¹ Deleuze e Guattari escrevem: “Kafka-Drácula tem sua linha de fuga em seu quarto, em seu leito, e sua fonte longínqua no que as cartas vão lhe trazer”, e mais a frente, “[u]m fluxo de cartas por um fluxo sanguíneo”, e então, “[n]ão se compreende nada do pacto diabólico, do pacto com o diabo, se se acredita que ele pode inspirar culpa àquele que o assina, ou seja, que o instaura ou que escreve a carta. A culpa nada mais é que enunciado de um julgamento que vem de fora, e que só prende, só morde uma alma fraca”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. 1º ed. 4ª reimp. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução de Luiz B. L Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 59, 60 e 69, respectivamente.

²⁴² LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão final de Angelina Harari. Preparação de texto de André Telles. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 87 e 88.

corte (o traço) aparece na escritura, nos significantes, abrindo-os. Por isso talvez, a palavra que Kafka utiliza para definir sua escritura, *escrevinhação*²⁴³, seja tão importante para pensar a relação entre angústia e escritura, destruição e criação na escritura da transgressão. A *escrevinhação* é a destruição da escritura dentro de sua própria estrutura para que possa haver (ou não) sua recriação.

E o corte da escritura em Kafka, essa destruição da escritura, é tão forte que podemos até mesmo *ler o corte*:

[...] dia de férias. Duas e meia da manhã, quase nada [...] li e achei ruim. Duas coisas [...] malgrado. Diante de mim, o escritório e [...] da fábrica que se afunda. Eu, no entanto [...] totalmente sem controle. E meu apoio mais sólido é [...] o pensamento em F[elice].., embora ontem [...] tenha rechaçado toda tentativa de reatar²⁴⁴.

Nesse sentido, Kafka também realiza seu corte nas próprias páginas dos Diários. O que se tenta mostrar com Kafka é que a angústia apresenta uma relação de destruição e criação com a escritura. Podemos pensar, assim, em como o desejo escritural de Kafka, tanto desejo pensado na forma de um simples querer, como pensado implicando um “resíduo que resta da diferença estrutural entre necessidade e demanda”²⁴⁵, só é possível ao ir mais além da escritura, ao cortar. Nesse sentido, Kafka apresenta ao menos *quatro cortes* em seus *Diários*:

1) o corte sobre a ferida da angústia, *dupla ferida*; 2) o corte da escritura, que pode ser visto tanto como as páginas rasgadas quanto em seu próprio inacabamento; 3) e o corte na estrutura da escritura que se representa pela *destruição da escritura* (entre anotações diárias, romances, cartas, contos, novelas, ensaios etc.) para sua recriação, desejo escritural; 4) devemos ver seu último registro nos *Diários* como força inacabável de escritura e não fim ou acabamento, como seu quarto e último corte: “Cada vez mais angustiado ao escrever. É compreensível. Cada palavra revirada na mão dos espíritos - esse movimento da mão é seu gesto característico - transforma-se numa lança voltada contra quem fala”²⁴⁶. Último corte de Kafka é o corte dos *Diários*, é também o corte que

²⁴³ “Noite de desconsolo na família. A irmã chora por causa da nova gravidez, o cunhado está precisando de dinheiro para a fábrica, o pai, agitado por causa da filha, da loja e de seu próprio coração; a infelicidade de minha outra irmã, a infelicidade de minha mãe com tudo isso, *e eu com minha escrevinhação*”. In: KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 235. Grifo nosso.

²⁴⁴ Nota dos editores: “Aqui e mais adiante, em 25 de outubro de 1914, parte do texto se perdeu em virtude de o canto superior direito da página ter sido arrancado. As entradas de 21 de agosto a 3 de novembro de 1914 foram escritas em folhas soltas. Em 4 de novembro começa o caderno nº 10.” In: KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 401.

²⁴⁵ EIDELSZTEIN, Alfredo. *El grafo del deseo*. 2ª ed. Buenos Aires: Letra Viva, 2022, p. 69.

²⁴⁶ KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 550.

faz o traço, que faz a angústia e a escritura se unirem em uma destruição-criação como Kafka parecia querer.

Pensaremos agora o inacabamento e a escritura. Com Bataille, vamos ver como acontece a ferida na estrutura da escritura, ou seja, como o corte da escritura causa a ferida. A escritura da transgressão em *O Culpado* desenvolve a relação entre inacabamento e escritura, desenvolve o corte.

Na relação de Bataille com o conhecimento é de inacabamento, como já foi dito, e é nesse sentido que o corte pode aparecer, para barrar o acabamento:

À medida que contemplo sem esforço o objeto de meu êxtase, posso dizer desse objeto que ele dilacera: como o fio de uma navalha, ele corta, e esse ponto grita, cega. Não é um ponto, visto que invade. A nudez provocante, a nudez ácida é a flecha atirada nele.

Aquilo que é “comunicado” desse ponto a um ser, de um ser a esse ponto, é uma perda fulgurante.

A necessidade de se perder é a verdade mais íntima, e mais longínqua, verdade ardente, agitada, que nada tem a ver com a substância suposta²⁴⁷.

Para Bataille, a relação entre sujeito e objeto gera aquilo que ele chama de êxtase, que é também o dilaceramento do objeto. Que haja uma identificação entre sujeito e objeto significa que ambos são inacabados e, conseqüentemente, inacabáveis, que ambos serão cortados pela comunicação. Bataille mostra em suas meditações que sujeito e objeto se cortam em sua identificação, em sua comunicação, indo além da possibilidade de conhecer o mundo. “Não se segue daí que, *através do rasgão*, eu alcance o além que chamo, em termos vagos, de ‘O FUNDO DOS MUNDOS’”²⁴⁸. Assim, é precisamente por ir além do conhecer, através do corte, que se alcança esse *fundo dos mundos*. Alcançar o fundo dos mundos é dilacerar sujeito e objeto igualmente. E Bataille mostra e faz isso através de sua escritura, de sua comunicação.

Do fundo dos mundos, Bataille diz que só pode ser definido pelo negativo: “(...) não é Deus”, ao mesmo tempo em que “(...) não opõe nada a esse movimento vertiginoso, catastrófico, que arrasta conosco para o abismo tudo aquilo que, de uma imensidão profunda, apavorante, emerge - ou poderia emergir - de sólido”²⁴⁹. É nesse sentido que o fundo dos mundos é o aprofundamento do corte, é deixar o inacabado inacabável. E a partir dessa estrutura do corte (identificação sujeito e objeto, dilaceramento, fundo dos

²⁴⁷ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 57.

²⁴⁸ Ibidem, p. 58.

²⁴⁹ Ibidem, ibidem.

mundos, êxtase) que Bataille pode dizer: “[c]ruelmente, esgarço o rasgão: nesse momento, atinjo o ponto de êxtase. A compaixão, a dor e o êxtase se combinam”²⁵⁰.

Aumentar o rasgão, o corte, é a possibilidade de também fazer a dor e o êxtase se combinarem juntamente com a compaixão, essa que só é possível por uma comunicação. Ao tratar de uma comunicação, Bataille pretende relacionar ainda mais a necessidade de uma identificação entre sujeito e objeto; de forma ainda mais forte, esse dilaceramento do conhecimento é a escritura da transgressão de Bataille, sua meditação mesmo:

A necessidade do espírito é real: é a condição de sentido, daquilo acima do que e sem o que o pensamento nada pode conceber; contudo, é cambiante. Mas por que limitar essas perspectivas à realidade subjetiva a que se oporia a imutável realidade do objeto? *A possibilidade nos é dada de olhar o mundo como uma fusão do sujeito e do objeto, na qual o sujeito, o objeto e a fusão dos dois não cessariam de mudar; de modo que existiriam, entre objeto e sujeito, diversas formas de identidade.* Isso significaria não que o pensamento atinge necessariamente o real, mas que ele talvez o atinja? *Isso significaria que apenas fragmentos estão em jogo: o real não teria unidade, seria composto de fragmentos sucessivos ou coexistentes (sem limites variáveis)*²⁵¹.

Dessa forma de pensar a relação entre sujeito e objeto, devemos nos atentar primeiramente às diversas formas de identidade que podem sair dessa relação, invocando a possibilidade de uma *plasticidade da experiência* (da meditação, da escritura, do conhecimento), e em segundo lugar, aos fragmentos que estão em jogo, invocando a possibilidade de uma *destruição do saber*, do pensamento, que é o corte em si²⁵². Para Bataille, é aí que se encontra o êxtase que, precisando de um objeto para se manifestar, torna possível esse corte. Nesse sentido, Bataille diz desse objeto necessário ao êxtase que “(...) ainda que se reduza a um ponto, esse objeto possui uma ação tão dilacerante que seria agradável, ou cômodo, por vezes, nomeá-lo”²⁵³. É necessário, assim, a nomeação, mas essa acontece a partir dos outros: “(...) o objeto ou ponto à minha frente, para o qual o êxtase é dirigido, é mesmo exatamente o que outros viram, e descreveram, falando de

²⁵⁰ Ibidem, p. 59.

²⁵¹ Ibidem, p. 66. Grifo nosso.

²⁵² Roland Barthes afirma que para Bataille há dois tipos de saber: um saber endoxal, “saber citacional, referencial, reverencial” e um saber que é produzido por Bataille, um saber pessoal, “mais distante”. E afirma: “(...) há nesse discurso do segundo saber uma referência dúplice: a do estranho (do alhures) e a do pormenor; assim se produz um princípio do abalo do saber (de sua lei) pela sua futilização, sua miniaturização; na extremidade desse código está o espanto (‘arregalar os olhos’); é o saber paradoxal por se espantar, se des-naturalizar, abalar o ‘isto é óbvio’”. E não é a toa que escreve ainda que “a escritura mantém em xeque as ‘arrogâncias científicas’”. É precisamente o que a escritura de O Culpado tenta fazer com a destruição do saber. In: BARTHES, Roland. As saídas do texto. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 3ª ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão de Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 302 e 303.

²⁵³ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 70.

Deus”²⁵⁴. Isso implica dizer que a *destruição do saber* em meio a esse êxtase a partir do objeto é a morte de Deus é a destruição de Deus e dos limites entre sujeito e objeto, é um corte ainda mais profundo. E Bataille afirma:

Essa posição [do objeto] não deixa de ser por isso um detestável limite: na faísca do êxtase, os bornes necessários, sujeito-objeto, devem ser necessariamente consumidos, devem ser aniquilados. Isso significa que no momento em que o sujeito se perde na contemplação, o objeto, o deus ou Deus, é vítima agonizante²⁵⁵.

Nesse sentido, a destruição do saber colocada por Bataille é não apenas uma questão epistemológica, mas também ontológica. Para Bataille, o ser, o sujeito, é dilacerador, destruidor, especialmente em sua identificação com o objeto, chegando até mesmo a dilacerar Deus. A comunicação entre sujeito e objeto, sua identificação, seja em qual forma aparecer em sua multiplicidade, é destruidora. É aí então que a escritura começa a aparecer:

Escrever nunca é mais que um jogo jogado com uma realidade inapreensível: aquilo que ninguém jamais pôde, encerrar o universo em proposições satisfatórias, eu não queria tê-lo tentado. Quis tornar acessível aos vivos - felizes com os prazeres desse mundo e descrentes - os transportes que pareciam mais longe deles (e sobre os quais, até aqui, a feiura ascética velou ciumentamente). Se ninguém buscasse o prazer (ou a alegria); se apenas o repouso (a satisfação) e o equilíbrio contassem, o presente que trago seria vão. Esse presente é o êxtase, é o raio que brinca...²⁵⁶

A escritura, assim, é tornar algo possível no meio da realidade inapreensível, em seu próprio jogo. Dizer “eu não queria tê-lo tentado” implicaria dizer que houve já a tentativa de tal. A escritura é o êxtase. A escritura é por onde a identidade entre sujeito e objeto pode ser alcançada; é uma meditação, é também uma destruição, um dilaceramento, “não consigo escrever nada que não tenha o andamento de um passo que leva à morte”²⁵⁷; é nesse sentido que a escritura torna culpado aquele que escreve, torna possível o êxtase da identificação entre sujeito e objeto.

A angústia também parece vir da escritura em Bataille. Se escrever é uma forma de realizar essa *destruição do saber*, podemos enxergar aí também a criação de um *segredo*, “[a] força está no conhecimento do segredo: o segredo se revela ao angustiado”²⁵⁸, pela escritura.

Na angústia; angústia a perder de vista. Tudo é cansativo, obstáculos demais me cansam.

²⁵⁴ Ibidem, ibidem.

²⁵⁵ Ibidem, ibidem.

²⁵⁶ Ibidem, p. 71 - 72.

²⁵⁷ Ibidem, p. 79.

²⁵⁸ Ibidem, p. 84.

Outros são rebeldes à angústia. Riem e cantam. São inocentes e eu sou culpado. Mas o que sou a seus olhos? Um intelectual cínico, tortuoso, incômodo. Como suportar ser pesado a esse ponto, odiado, incompreendido? Aceito, atônito com o excesso.

Hipócrita! Escrever, ser sincero e nu, ninguém consegue. Não quero fazer isso. Movimentos violentos, violentos demais. Recuso-me a refrear... Mas não tenho indulgência comigo mesmo. Não sabendo quem sou, não me detenho em nada. Tenho a audácia de um destroço. A todo momento, o coração se abre, o sangue escorre, e, lentamente, sob o esgar, a morte entra²⁵⁹.

O segredo surge nesse ponto em que a culpa e a angústia são cortados pela escritura e pela destruição do saber. O segredo que aparece na escritura de Bataille é precisamente sua identificação entre *sua* escritura e a destruição do saber, donde aparece a culpa. Assim como Kafka, a angústia consegue fazer a escritura acontecer, mas em Bataille o movimento é de um destroço jogado à *chance*. A chance, escapando de toda calculabilidade, é criadora por excelência, “num ponto, todas as coisas e toda a lei se decidiram segundo o capricho do acaso, da chance, a razão só intervindo, no final, na medida em que o cálculo das probabilidades a autoriza”²⁶⁰, ou seja, o que possibilita na escritura da transgressão a criação depois da destruição também é a chance.

Se a plasticidade da experiência torna possível que haja uma criação a partir das ruínas da estrutura da escritura, como mostram Bataille e Montaigne, a chance é o que possibilita que essa operação seja possível. Precisamente por sair de toda calculabilidade não é possível saber previamente se a criação acontecerá ou não depois da destruição. O que podemos afirmar, entretanto, é que a destruição da escritura (escrevinhação de Kafka) e a angústia e a destruição do saber (fundo dos mundos de Bataille) e a chance são essenciais para o acontecimento da escritura da transgressão e de sua estrutura. É nesse sentido que podemos pensar em uma “vontade de sintoma”²⁶¹, como diz Georges Didi-Huberman, no sentido ontológico:

Porque o sintoma de que Bataille fala, o sintoma que Bataille “exige”, não é redutível ao sintoma de tal ou tal doença que impediria tal ou tal pessoa de “viver” ou de “ser”. Trata-se, é verdade, de algo que arruína a normalidade, que dilacera a “vida” ou o “ser”. Mas é algo que arruína, que dilacera justamente enquanto sintoma de ser, vida sintomal do ser. Quando Bataille, desde o primeiro número de *Documents*, fala do sintoma como algo que revela um “estado de coisas essencial”, ele quer dizer que o sintoma, cuja “formação” se identifica com o próprio movimento do informe, “desclassifica” e “desmente” a ideia humanista que se costuma fazer de ser - ser um humano, ser humano - e a reconduz a essa pesada verdade nomeada por ele “a situação imbecil que consiste

²⁵⁹ Ibidem, ibidem.

²⁶⁰ Ibidem, p. 101.

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual Segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 364.

em ser”. A função essencial de uma dialética das formas seria desde então, estritamente falando, deixar as formas doentes - assim como a função de uma escrita “decisiva” seria não apenas dar tarefas às palavras como também deixá-las doentes, repugná-las, causar-lhes vertigem quanto ao que fazer sinal quer dizer -, porque a função essencial de uma arte em geral não é outra senão a de “comunicar” ou de “repercutir” a doença, o mal-estar, o mal de ser²⁶².

Assim, a vontade de sintoma²⁶³ em Bataille seria essa maneira de destruir e recriar não apenas o conhecimento, mas toda uma ontologia e a forma como é possível para o ser conhecer a si mesmo. É aceitar um sintoma como uma plasticidade do ser, da experiência. A chance, nesse sentido, seria uma possibilidade de um acontecimento que tornasse possível essa dilaceração da normalidade, da vida ou do ser. É precisamente nesse ponto que podemos pensar a escritura da transgressão: *a chance do corte*, destruir aquilo que se conhece e aquilo que se é em razão de um conhecimento ainda maior. Nesse sentido, Bataille escreve:

(...) Imaginava essa chance, não sob uma forma matemática, mas como um toque que coloca o ser em acordo com o que o cerca. O próprio ser sendo o acordo, acordo com a própria chance em primeiro lugar. Uma luminosidade se perde no íntimo e no possível do ser. O ser se perde, fôlego suspenso, reduzido ao sentimento do silêncio, o acordo está ali, ele que era perfeitamente improvável. Os golpes de chance colocam o ser em jogo, sucedem-se, enriquecem o ser em potência de acordo com a chance, em poder de revelá-la, de criá-la (a chance sendo a arte de ser ou o ser a arte de acolher a chance, de amá-la). Pouca distância entre a angústia, o sentimento de má-chance, e o acordo: a angústia é necessária ao acordo, a má-chance à chance, a insônia da mãe à risada da criança²⁶⁴.

E ainda mais à frente, termina:

A chance é o efeito da colocação em jogo. Esse efeito nunca é o repouso. Incessantemente recolocada em jogo, a chance é o desconhecimento da angústia (na medida em que a angústia é desejo de repouso, de satisfação). Seu

²⁶² Ibidem, p. 364 - 365.

²⁶³ É preciso pensar na grafia que usa Lacan para *sinthoma*, em francês, *sinthome*, homofônico de *Saint-homme* (homem santo) que depois é escrito como *sinthomasdaquin*, sendo homofônico de *Saint Thomas d'Aquin* (São Tomás de Aquino). Essa grafia faz pensar também em Bataille, com sua *Suma Ateológica*, paródia e transgressão da *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino assim como no “santo homem” transgressor que é a figura do próprio Bataille. Lacan escreve: “É na medida em que o *sinthoma* faz um falso-furo com o simbólico que há uma práxis qualquer, isto é, alguma coisa proveniente do dizer quanto ao que, no caso, chamarei igualmente de a arte-dizer [*art-dire*], para deslizar rumo ao ardor [*ardeur*]”. In: LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sérgio Laia. Revisão de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 114. Talvez seja por esse sentido, nesse falso-furo com o simbólico, nessa arte-dizer, que a vontade de sintoma possa aparecer para Bataille, o *sint'homme*.

É necessário também ter uma lembrança do que Bataille diz da neurose: “A neurose faz de nós heróis, santos, ou senão doentes. No heroísmo ou na santidade, o elemento de neurose figura o passado, intervindo como um limite (uma obrigação) no interior da qual a vida se torna ‘impossível’”. In: BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 165. Bataille, herói insidioso, santo neurótico. Daí ainda mais uma possibilidade de pensar uma vontade de sintoma, vontade de *sinthoma*.

²⁶⁴ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 104 - 105.

movimento leva ao único verdadeiro fim da angústia: à ausência de resposta; ele não pode dar cabo da angústia, pois, a fim de ser chance, e não outra coisa, tem de desejar que a angústia subsista e que a chance continue em jogo²⁶⁵.

Nesse sentido, a chance apresenta-se de forma incalculável para o ser, sendo o desconhecimento da angústia, seu movimento é o de inacabamento, ausência de resposta. A chance poderia ser pensada como uma forma de trabalhar o sintoma, uma vez que seria esse momento em que haveria uma destruição do saber para um desconhecimento da angústia, a chance, que levaria a uma *vontade de escritura*. Em psicanálise, fala-se de sublimação quando tentamos pensar essa forma de trabalho com o sintoma. Lacan escreve sobre a força criadora da sublimação:

É aí que reside o problema da sublimação, uma vez que é criadora de um certo número de formas, da qual a arte não é a única - e para nós tratar-se-á de uma arte em particular, a arte literária, tão próxima para nós do domínio ético. Pois é em função do problema ético que devemos julgar essa sublimação enquanto criadora de tais valores, socialmente reconhecidos²⁶⁶.

E talvez seja nesse sentido que podemos pensar na vontade de escritura não apenas carregando a destruição do saber, mas também a força criadora da sublimação, uma vez que a chance dessa vontade de escritura é também carregada pelo trabalho com o sintoma. Não é à toa que Bataille escreve: “[e]screvendo, recebo da chance um toque ardente, arrancador, que dura poucos instantes, na cama onde escrevo (...)”²⁶⁷. A chance tem uma relação íntima com a escritura na medida em que mantém o inacabamento, possibilita a destruição do saber e a recriação da estrutura. Isso implica dizer que a chance, trabalhando o sintoma, possibilita uma certa *vontade de escritura*, que é por onde o corte da escritura da transgressão acontece em Bataille.

Nesse sentido, a escritura da transgressão em Bataille é “[c]olocar-se em jogo a ‘si mesmo’ ou se colocar ‘em questão’”²⁶⁸, donde o dilaceramento, o inacabamento, resulta na destruição do saber, no corte, que torna possível uma recriação desse conhecimento; é um saber que para se saber ainda mais precisa cair no não-saber. E nesse ponto é que a escritura começa a surgir de forma ainda mais forte em Bataille, como um

²⁶⁵ Ibidem, p. 105.

²⁶⁶ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileiro de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 135.

²⁶⁷ BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 110.

²⁶⁸ Ibidem, p. 113.

diário: “[d]iretamente em relação com o fato de escrever este caderno: estou em falta para com o projeto formado - em vez de rir em unísono com o tempo”²⁶⁹, e ainda depois:

[o] que escrevo difere de um diário nisto: imagino um homem, nem jovem nem velho demais, nem fino nem sensato demais, mijando e cagando, simplesmente (alegremente), imagino-o refletindo (tendo me lido) sobre o erotismo e a contestação da natureza: ele veria então o anseio que eu tinha de levá-lo à decisão. Inútil fornecer a análise: que ele evoque o momento de excitação ingênua, mas suspeita, inconfessável: ele coloca a natureza em questão²⁷⁰.

Bataille quer que sua escritura se diferencie da escritura do diário na medida em que levaria um leitor a destruir o conhecimento, a colocar em questão o que sabe. É nesse sentido que a escritura de *O Culpado* se torna uma escritura da transgressão. E ainda mais, se torna um texto sobre a destruição do saber e a recriação a partir da escritura. Escrever, para Bataille, é fazer um corte no conhecimento, no ser, colocar a si mesmo em questão, em um movimento de jogo, de chance, de recriação dessas estruturas. É transgredir a angústia, o sintoma, pela chance, pela escritura, pela meditação. É também nesse sentido da escritura da transgressão que escreve o movimento de sua escritura como

(...) o pássaro canta com, ai de mim! De manhãzinha, um aperto de angústia, de náusea: extenuado pelos sonhos da noite! Repito para mim mesmo: “um dia estarei morto, MORTO!”. E o esplendor do universo? Nada. Todos os sentidos se anulam, compõem outros novos; inapreensíveis como saltos. Tenho na cabeça o vento violento. Escrever é partir alhures. O pássaro que canta e o homem que escreve se libertam. De novo o sono e, a cabeça pesada, caio prostrado²⁷¹.

Assim, para Bataille, o que temos com o corte na escritura é a destruição do saber, para que haja uma recriação. Sua escritura da transgressão torna possível quatro cortes: 1) o corte do conhecimento, destruição do saber; 2) o corte do ser, uma destruição do ser com a vontade de sintoma, ressignificação; 3) o corte da chance que, em última instância, torna possível o inacabamento; e 4) o corte da escritura que possibilita a vontade de escritura, transgressão da escritura nela própria.

Nesse sentido, é possível notar que o movimento dos cortes em Kafka e Bataille acontece pela destruição, mas visando uma recriação, embora aconteça de formas diferentes segundo suas próprias angústias, seus sintomas; a plasticidade da experiência possibilita que a forma de suas escrituras, mesmo que seguindo o eixo do diário, ressoe para além da estrutura.

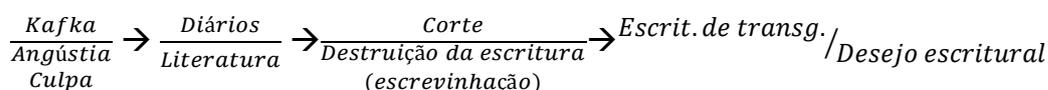
O movimento da estrutura da escritura da transgressão de Kafka possibilita a destruição da escritura (escrevinhação), donde surge o desejo escritural; já em Bataille a

²⁶⁹ Ibidem, p. 129.

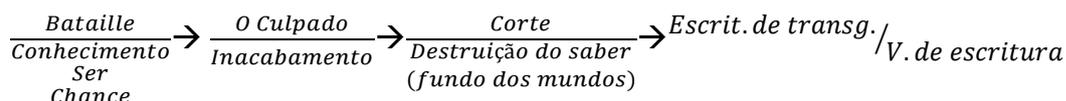
²⁷⁰ Ibidem, p. 145.

²⁷¹ Ibidem, p. 149.

escritura da transgressão torna possível uma destruição do saber (fundo dos mundos), donde surge a vontade de escritura. Podemos pensar nas estruturas para representar esse movimento:



Enquanto a estrutura de Bataille se mostraria assim:



Assim como a operação da estrutura mostrada no Capítulo II, podemos então pensar, ao final das estruturas, como a escritura da transgressão se apresenta enquanto uma posição singular, enquanto o desejo escritural e a vontade de escritura seriam seus elementos simbólicos. Considerando a semântica das setas tanto como um desenvolvimento dos termos da equação (posição singular e elementos simbólicos) que ocorrem dentro da escritura como a plasticidade da experiência, podemos compreender que o corte se torna a escritura da transgressão enquanto a destruição se torna um elemento simbólico único para aquele que escreve. Em Kafka, a angústia e a culpa faz com que desenvolva a literatura, os *Diários* sendo o ponto onde toda a escritura se junta, onde o corte acontece e, logo, a destruição dessa escritura (escrevinhação), daí a possibilidade da *escritura da transgressão enquanto desejo escritural*. Em Bataille, o conhecimento (sua angústia), o ser (sintoma, portanto) e a chance (o acaso, lance de dados) desenvolvem, na escritura de *O Culpado*, o inacabamento de ambos, donde a destruição do saber (fundo dos mundos) é o corte que torna possível a *escritura da transgressão enquanto vontade de escritura*.

Dessa forma, podemos dizer que tanto o desejo escritural quanto a vontade de escritura podem ser capazes de recriar a partir da destruição. Essas operações tiradas de Kafka e Bataille são as potências recriadoras da escritura da transgressão. Veremos então como elas pretendem funcionar.

e. Desejo escritural e vontade de escritura: (re)criação na escritura da transgressão

Devemos pensar aqui em como o desejo escritural, a partir de Kafka, e a vontade de escritura se diferenciam em suas formas de apresentar a escritura da transgressão. Para

isso, tentaremos pensar com escritores além de Bataille e Kafka, embora o último volume publicado da Suma Ateológica, *Sobre Nietzsche: vontade de chance* será pensado com a vontade de escritura. Para pensar o desejo escritural, continuaremos com os *Diários*, de Kafka, além de outros escritos.

Assim, começaremos então a pensar o desejo escritural. Como já vimos, o desejo escritural se forma a partir da destruição da escritura (a escrevinhação em Kafka), mas como poderíamos pensar a (re)criação como desejo escritural? O que Kafka parece tentar nos mostrar com esse desejo escritural que faz com que ele permaneça continuamente atado à escritura?

Antes de irmos a fundo no desejo escritural, é preciso fazer uma distinção entre esse e o “desejo de escrever”²⁷² do qual Roland Barthes fala ao pensar em Proust, ou no movimento entre prazer de ler e desejo de escrever, em que fala: “[e]sse início é o prazer, o sentimento de alegria [*joie*], de jubilação, de preenchimento que me dá a leitura de certos textos escritos por outros. De outra forma: Eu escrevo porque eu li”²⁷³. Mas Barthes também escreve, sobre o movimento entre prazer de ler e desejo de escrever:

A alegria de ler [*la joie de lire*] produtora de escritura é, na verdade, uma outra alegria: é, eu penso, uma jubilação, um êxtase (uma saída de si mesmo), uma mutação, uma iluminação, o que eu chamei frequentemente me referindo a um termo do zen, *satori*²⁷⁴, um abalo [*ébranlement*], uma “conversão” (no sentido forte do termo)²⁷⁵.

Nesse sentido, para Barthes, o desejo de escrever vem do prazer de ler, da leitura surge a escritura. Para Kafka, diferentemente, parece haver outra coisa além da leitura. Há algo que poderíamos chamar de plasticidade da experiência. Em Kafka, mais do que o prazer, a angústia é essencial para que haja um desejo escritural. Surge aí uma primeira diferença entre desejo de escrever, que surge do prazer de ler, e desejo escritural, que

²⁷² BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 3ª ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão de Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 349 e 355.

²⁷³ BARTHES, Roland. *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978 - 1979 et 1979 - 1980*. Texte annoté par Nathalie Léger. Transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix. Avant-propos de Bernard Comment. Paris : Éditions du Seuil, 2015, p. 408

²⁷⁴ Pensemos também no que diz Bataille sobre o *satori* e a destruição: “O *satori* só é visado no zen através de cômicas sutilezas. É a pura imanência de um retorno a si. Em vez de transcendência, o êxtase - no abismo mais louco, mais vazio - revela uma igualdade do real consigo mesmo, do objeto absurdo com o sujeito absurdo, do tempo-objeto, que destrói se destruindo, com o sujeito destruído. Essa realidade igual em certo sentido se situa mais longe do que a transcendente; é, me parece, o possível mais distante”. In: BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 181.

²⁷⁵ BARTHES, Roland. *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978 - 1979 et 1979 - 1980*. Texte annoté par Nathalie Léger. Transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix. Avant-propos de Bernard Comment. Paris : Éditions du Seuil, 2015, p. 409 - 410.

surge da angústia do ser. Mais que isso o desejo escritural de Kafka aparece vindo de uma escritura: “[n]unca superestimar o que já escrevi; se o fizer, torno inatingível para mim o que tenho a escrever”²⁷⁶. Isso implicaria em uma escritura antes da escritura, ou melhor, em uma estrutura da escritura antes da escritura. Assim, o desejo escritural de Kafka pode ser pensado não como algo consciente do sujeito, mas algo (a princípio) inconsciente que se mostra entre demanda e necessidade.

Se pensarmos com Lacan nessa relação entre demanda e necessidade, o desejo escritural poderia ser pensado nos termos do desejo na psicanálise, ocorrendo em relação ao Outro, com a demanda e a necessidade: “[a] relação mais primordial do sujeito é a relação entre o Outro, como lugar da fala, e a demanda”²⁷⁷. Assim, Lacan continua:

No começo desse processo, é em termos de alternância significativa que se articula primordialmente a necessidade do sujeito e que se instaura tudo o que, a seguir, estruturará essa *relação do sujeito consigo mesmo denominada desejo*. O Outro, que aqui é alguém real, sujeito real, Sr, encontra-se, pelo fato de ser interpelado na demanda, em posição propícia para fazer esta passar, seja ela qual for, para um outro valor, que é o da demanda de amor, na medida em que se refere pura e simplesmente à alternância presença-ausência.

(...)

Temos aqui, portanto, o sujeito constituído na medida em que o Outro é um personagem real, aquele mediante o qual a própria demanda fica carregada de significação, aquele mediante o qual a demanda do sujeito se torna algo diferente do que o que ela demanda em particular, a saber, a satisfação de uma necessidade²⁷⁸.

Assim, podemos pensar em três momentos em que a demanda aparece em Kafka: o primeiro, a demanda do pai para trabalhar e largar a literatura; o segundo, a demanda da mãe para que case logo, fazendo assim com que a literatura se tornasse apenas uma prática comum. Kafka diz, entretanto, como uma espécie de resposta aos dois: “[t]udo que não é literatura me entedia e eu detesto, porque me incomoda ou me detém, ainda que apenas supostamente”, e depois “[u]m matrimônio não seria capaz de me mudar, assim como meu emprego é incapaz de fazê-lo”²⁷⁹. O terceiro momento estaria em seu conto *Na Colônia Penal*, em que o oficial *demand*a ao explorador que ele observe o funcionamento da máquina²⁸⁰, que escreve a sentença nas costas do prisioneiro. Isso

²⁷⁶ KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021, p. 232.

²⁷⁷ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. 1ª ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 398.

²⁷⁸ Ibidem, ibidem. Grifo nosso.

²⁷⁹ KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. Tradução de Sergio Tellarolli. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2021, p. 307.

²⁸⁰ “O oficial se deu conta de que corria perigo de ser interrompido por longo tempo na explicação do aparelho; por isso caminhou até o explorador, tomou-o pelo braço, indicou com a mão o condenado, que agora se punha em posição de sentido, já que a atenção se dirigia a ele com tanta evidência - o soldado

implica que entre a demanda e a necessidade, o desejo escritural diz respeito à escritura de Kafka consigo mesmo.

Para além disso, pensemos no que diz Lacan sobre a necessidade:

Segue-se que a necessidade do sujeito é profundamente modificada pelo fato de dever passar pela demanda, logo, pelos desfilamentos do significante. Sem insistir mais sobre esse ponto, porque suponho conhecido, quero simplesmente que notem o que ocorre em razão da troca que se dá entre a posição primitiva inconstituída do sujeito da necessidade e as condições estruturais impostas pelo significante²⁸¹.

Dessa forma, é possível também observar as tentativas de Kafka para com a necessidade de trabalho, necessidade de casamento etc. O que é desejo para Kafka é sempre a literatura, sempre o desejo dele para com ele.. Se pensarmos ainda no que diz Lacan, “[s]er objeto de desejo é essencialmente diferente de ser objeto de alguma necessidade”²⁸², então seria possível pensar que o desejo escritural surge da estrutura da escritura da transgressão *em* Kafka, *para* Kafka, *por* Kafka. O desejo escritural é o desejo de Kafka pela literatura, pela escritura, mas é também o desejo da escritura por Kafka. É nesse sentido que sujeito e objeto se fundem na escritura da transgressão. O desejo escritural não age apenas a partir do sujeito, mas também em direção ao sujeito enquanto estrutura da escritura.

É nesse sentido que podemos pensar o desejo escritural como mais além do desejo de escrever, como um mais além da demanda, mais além da necessidade²⁸³. O desejo escritural é escritura da transgressão de Kafka na medida em que ocorre para além das

também deu um puxão na corrente - e disse: (...)” ou ainda: “Fez com que o explorador se sentasse na cadeira, voltou ao aparelho e começou: (...) Inclinou-se amavelmente em direção ao explorador, pronto para esclarecimentos mais abrangentes. Com o cenho franzido o explorador observou o rastelo. As informações sobre o procedimento judicial não o tinham deixado satisfeito. Teve contudo de admitir a si mesmo que aqui se tratava de uma colônia penal, que aqui eram necessárias medidas excepcionais e que se precisava proceder até o limite de modo militar. Além disso, depositava alguma esperança no novo comandante, que, embora devagar, pretendia evidentemente introduzir um procedimento novo que não podia entrar na cabeça limitada deste oficial”. In: KAFKA, Franz. *Essencial*. 1ª ed. 6ª reimp. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2011, p. 72 e 73, respectivamente.

²⁸¹ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. 1ª ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 38.

²⁸² *Ibidem*, p. 351.

²⁸³ Alfredo Eidelsztein escreve: “Dessa dimensão estrutural se vale o obsessivo. O impossível é que, por via da demanda, o sujeito anule o efeito dessa mesma demanda, o que chamamos de ‘o desejo’, e que é o mais além da demanda. Porque - estruturalmente falando - toda demanda produz um mais além da demanda; não há demanda que exista sem - digamos - seu mais além”. E mais a frente: “Pretender sustentar o desejo como desejo de desejo insatisfeito, então, é pretender manter o desejo no terreno da demanda. E a frustração é, precisamente, a insatisfação da demanda localizada no nível do sujeito. Não há possibilidade nenhuma de pensar que o desejo como tal, seja impossível ou insatisfeito, porque tanto impossibilidade como insatisfação não são outra coisa que tentativas de fazer como se o desejo fosse demanda”. In: EIDELSZTEIN, Alfredo. *El grafo del deseo*. 2ª ed. Buenos Aires: Letra Viva, 2022, p. 164.

demandas e necessidades que lhe são (im)postas pelo $\frac{o}{o}$ utro. O desejo escritural funciona na estrutura, para a estrutura, por meio da estrutura da escritura da transgressão. Esse desejo é como o inconsciente, estruturado, podendo ser trabalhado.

O desejo escritural de Kafka, entretanto, não deve ser pensado como um desejo psicanalítico, mas precisamente como estrutural da estrutura e escritura da transgressão. Kafka mostra como é afetado pela escritura, como é afetado pela não escritura, e como o desejo escritural se manifesta para ele de forma a fazê-lo sempre voltar a essa escritura, seja ela qual for, romance, novela, conto, ensaio etc. Daí, o desejo escritural agir de forma parecida a uma pulsão, na medida em que são “extraordinariamente plásticas”, podendo “*entrar em jogo* umas no lugar das outras... Uma pode pegar para si a intensidade das outras”, se comportando como “uma rede, como canais comunicantes preenchidos por um líquido”²⁸⁴, o que implica dizer que o desejo escritural não é preso a uma forma de escritura, mas surge da estrutura da escritura da transgressão. Dessa forma o desejo escritural não é desejo de escrever na medida em que vem da estrutura da escritura para quem escreve. É um desejo de escritura, desejo escritural. Não é preciso dizer que o desejo escritural escapa à forma do diário, uma vez que é desejo de escritura.

O desejo escritural também carrega uma força criadora, na medida em que causa a destruição da escritura. Melhor dizendo, se a angústia de Kafka causa o corte da escritura que é a destruição da escritura, o desejo escritural surge como uma forma de trabalhar com esses resíduos, essas ruínas, da escritura. A força de (re)criação do desejo escritural é uma força que transforma a estrutura da escritura, não apenas de maneira a transformar a forma, o conteúdo ou a expressão do que pode ser escrito, mas também daquele que escreve ou daquele que pode escrever. Isso implica dizer que a (re)criação do desejo escritural, por mais inconsciente que seja, é uma (re)criação do *próprio desejo* de quem escreve, uma vez que é afetado pelo desejo escritural da própria escritura da transgressão. É como se fosse um retorno da escritura, da escritura àquele que escreve e retorna à escritura.

Pensemos agora como funciona a vontade de escritura de Bataille. A vontade de escritura de Bataille diz respeito à chance, ao sintoma. Bataille tentava destruir o conhecimento e o ser na medida em que a escritura lhe proporcionava uma experiência completamente múltipla, diversa. A vontade de escritura, assim, é mais intencional que o

²⁸⁴ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileiro de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 116. Grifo nosso.

desejo escritural. Se o desejo escritural funciona entre demanda e necessidade, tal qual o psicanalítico, a vontade de escritura funciona em sua relação com o acaso, a chance.

De maneira mais simples, a vontade de escritura surge quando aquele que escreve decide *se colocar em jogo*: “[p]or alguém que se jogasse sem medida, só aceitando de si mesmo o salto *com que superaria seus limites*”²⁸⁵, e ainda, “[o] neurótico só tem uma saída: ele tem de jogar. A vida se detém nele. Ela não pode seguir um curso regulado, traçado de antemão. Ela abre uma nova via, cria para si mesma e para outras um mundo novo”²⁸⁶. Se colocar em jogo também quer dizer se colocar para fora. De certa forma, Bataille se coloca para dentro (na experiência interior) para se colocar em jogo, para fora, através da escritura. É assim que Bataille explica uma *comunidade em jogo*:

Nada há de humano que não exija a comunidade daqueles que o querem. Aquilo que vai longe exige esforços conjugados, que ao menos deem continuidade um ao outro, sem se deter no possível de um só. Se tiver cortado os laços à sua volta, a solidão de um homem é um erro. Uma vida não é mais do que um elo numa corrente. Quero que os outros continuem a experiência que antes de mim outros começaram, que se devotem como eu, como outros antes de mim, ao meu desafio: ir até o limite do possível²⁸⁷.

É nesse sentido que a vontade de escritura se torna intencionalmente uma vontade de comunicar. Mas isso é da ordem do incalculável, como a chance. Comunicar é incalculável: não é possível compreender ou prever completamente e com certeza plena o que acontecerá no ato da comunicação. Comunicar é jogar, é errar. Isso implica dizer que o homem solitário, até mesmo aquele que escreve, em sua vontade de escritura também se comunica. Logo, “[v]iver um possível até o limite exige uma troca entre várias pessoas, assumindo-o como um fato que lhes é exterior e que não depende mais de nenhuma delas isoladamente”²⁸⁸. Viver um possível até o limite é se comunicar, é escrever, é transgredir, na medida em que torna possível um além do limite. A escritura da transgressão é tornar possível o além do possível. E a vontade de escritura comunica esse além aos outros.

A vontade de escritura faz essa relação entre comunidade e chance se tornar mais clara ou, pelo menos, mais transparente. A escritura coloca o ser em jogo, o coloca em relação com a chance, donde é possível dilacerar a solidão do ser: “[s]ervindo-me de

²⁸⁵ BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 165

²⁸⁶ Ibidem, ibidem.

²⁸⁷ Ibidem, p. 44.

²⁸⁸ Ibidem, p. 45.

ficções, dramatizo o ser: dilacero sua solidão e, no dilaceramento, comunico”²⁸⁹. Nesse sentido, é na relação entre comunidade, comunicar, e chance, jogar, que a vontade acontece. Bataille escreve:

Minha vontade muitas vezes se tensionou, deixei-a ir: como alguém que abrisse para a ruína, para os ventos, para as chuvas as janelas de sua casa. O que restava em mim de obstinado, de vivo, passou pelo crivo da angústia. O vazio e o não-sentido de tudo: possibilidades de sofrimentos, de riso e de êxtases infinitos, as coisas como elas são que nos amarram, a alimentação, o álcool, o sexo, além, o vazio, o não-sentido. E nada que eu possa fazer (empreender) ou dizer. Senão reprisar, garantindo que é assim mesmo²⁹⁰.

Assim, se a relação entre comunicação e a chance possibilitam a vontade, a vontade possibilita a chance, a colocação em jogo, e a comunicação. É nesse duplo movimento que a vontade de escritura enquanto escritura da transgressão aparece, uma possibilidade de ir além do possível. E essa possibilidade é vontade daquele que escreve, é uma vontade “sábua, cerrada, como um bloco, de negar e de derrubar lentamente - não apenas em outrem, mas também em si mesmo - as dificuldades, as resistências que o desnudamento encontra”²⁹¹, e, logo, vontade de escritura, na medida em que busca destruir, ultrapassar o conhecimento e o ser.

É nesse sentido que a vontade de escritura é constantemente transformada, pela comunicação, pela chance, pela colocação em jogo, da estrutura da escritura e daquele que escreve, “[a]quilo que é chance para o indivíduo é ‘comunicação’, perda de um no outro. A ‘comunicação’ é ‘duração de perda’”²⁹². Vontade de escritura é vontade de comunicar para além de si e para além do outro, é perder a si mesmo na escritura e em sua estrutura. E é dessa mutabilidade, variabilidade, diversidade, que aquele que um ser imutável não poderia se colocar em jogo. Entretanto, Bataille coloca que, de certa forma, na comunidade e na chance a mutabilidade é essencial:

Não estou blasfemando. Coloco-me, ao contrário, no limite das lágrimas - e rio... por evocar, misturando-me à multidão... um dilaceramento do tempo no mais profundo do imutável! Pois a necessidade para o imutável...? é de mudar!²⁹³.

A mudança, transformação, mutabilidade, é essencial para que haja uma vontade de escritura. A vontade de escritura não é apenas uma colocação em jogo por parte daquele que escreve, mas também por parte da própria escritura. A partir de sua própria estrutura, a vontade de escritura coloca em jogo aquele que escreve.

²⁸⁹ Ibidem, p. 149.

²⁹⁰ Ibidem, p. 167.

²⁹¹ Ibidem, p. 171.

²⁹² Ibidem, p. 172.

²⁹³ Ibidem, p. 173.

Aí a vontade de escritura se difere do desejo escritural, pois enquanto o desejo escritural da estrutura transforma o sujeito que escreve, a vontade de escritura transforma uma comunicação, ressignifica toda uma história, uma relação com a alteridade, a partir da destruição do saber. Se, em um primeiro momento, Bataille parece falar mais de uma relação individual, no fundo ele parece dizer que a destruição do saber e do ser não é individual, mas essencialmente feita da comunidade. É nesse sentido que a vontade de escritura enquanto escritura da transgressão ultrapassa os limites das relações humanas. A destruição e a (re)criação já eram apontadas por Bataille como parte da vontade:

Como a tempestade sobre a depressão, a calma da vontade se eleva sobre um vazio. A vontade supõe o abismo vertiginoso do tempo - a abertura infinita do tempo sobre o Nada. Desse abismo ela tem a clara consciência: mede num movimento seu horror e sua atração (a atração tanto maior quanto maior o horror). A vontade se opõe a essa atração - corta sua possibilidade: ela se define mesmo nesse ponto como o interdito pronunciado. Mas tira ao mesmo tempo de sua profundidade um sentimento de serenidade trágica. A ação que decorre da vontade anula o Nada do tempo. A ação anula e neutraliza a vida, mas esse momento de majestade que diz: “Eu quero” e prescreve a ação se situa no ápice onde as ruínas (o Nada que se faz) não são menos visíveis do que a finalidade (do que o objeto transformado pela ação). A vontade contempla ao decidir a ação - contempla ao mesmo tempo seus dois aspectos: o primeiro, que *destrói*, de Nada, e o segundo, de *criação*²⁹⁴.

Isso implica dizer que da vontade há criação. De certa forma, efetuar a destruição para que haja a criação. A dimensão criadora da vontade de escritura é mais explícita que a do desejo escritural, uma vez que o desejo escritural não necessariamente implicará em uma ação, donde a angústia de Kafka (que ele transforma em desejo escritural, estruturalmente, em um retorno). A ação, o agir, implica uma colocação em jogo:

Agir é especular sobre um resultado ulterior - semear na esperança das colheitas futuras. A ação é, nesse sentido, “colocação em jogo”, a aposta sendo ao mesmo tempo o trabalho e os bens emprenhados - assim a lavragem, o campo, a semente, toda uma parte dos recursos do ser.

A “especulação” difere, contudo, da “colocação em jogo” na medida em que é feita por essência visando a um ganho. Já uma “colocação em jogo” pode muito bem ser louca, independente de uma preocupação com o tempo por vir.

A diferença entre especulação e colocação em jogo divide as atitudes humanas em duas categorias.

Ora a especulação prima sobre a colocação em jogo. Então o risco é reduzido tanto quanto possível, o máximo é feito para garantir o ganho, cuja natureza, senão a quantidade, é limitada.

Ora o amor pelo jogo leva ao maior risco, a negligenciar a finalidade perseguida. A finalidade, nesse último caso, pode não ser fixa, sua natureza é a de ser um possível ilimitado.

(...) Os dados são lançados visando um além do ser: aquilo que ainda não é. A ação excede os limites do ser²⁹⁵.

²⁹⁴ Ibidem, p. 179. Grifos nossos.

²⁹⁵ Ibidem, p. 189 - 190.

A colocação em jogo é um movimento com o acaso, com a chance. Arriscar é o que torna, assim, essa colocação em jogo um lance de dados, é o que possibilita a colocação em jogo ser uma possibilidade infinita. Diferentemente do desejo escritural, a vontade de escritura acontece quando se coloca em jogo, se joga ao acaso. Isso significa que ela acontece sempre, independente do resultado ou da finalidade. O desejo escritural, como vimos, pode não resultar em ação e, assim, não resulta em uma escritura, mas em mais angústia (Kafka andava sempre às margens desse estado do desejo escritural, entre escrever e não escrever, entre usar a angústia para escrever e deixar a angústia tomar conta).

Bataille, ao falar de uma ação quer que a colocação em jogo seja um lançar de dados, ao falar de sua escritura, de seu pensamento, diz: “(...) avançando e me atrevido - decerto com sagacidade (mas a sagacidade era a cada vez “lançar os dados”) -, mudei o aspecto das dificuldades de que parti”²⁹⁶. É nesse sentido que a vontade de escritura aparece com ainda mais força. Tal como o ensaio e o diário, entre ciência e arte, a escritura da transgressão se modifica ao longo de sua própria operação, dentro de sua estrutura. A vontade de escritura é, assim, esse *se colocar em jogo* daquele que escreve ao mesmo tempo que é o *se colocar em jogo* da própria estrutura da escritura. Sendo assim, a vontade da escritura coloca em jogo toda a comunicação possível e as possibilidades da comunidade.

Se o desejo escritural é (re)criar o próprio desejo de quem escreve e (re)criar o desejo da estrutura da escritura da transgressão, a vontade de escritura é se colocar em jogo por parte de quem escreve e se colocar em jogo da estrutura da escritura da transgressão. Dessa forma, o desejo escritural atua como uma destruição e (re)criação da escritura enquanto si mesmo, enquanto a vontade de escritura atua como uma destruição e uma (re)criação do saber e, logo, do conhecimento, do ser e da comunicação.

Se fossemos fazer uma distinção entre a destruição e a criação no desejo escritural e na vontade de escritura, seria mais interessante que pensássemos juntamente com Freud. Em *O problema econômico do masoquismo*, ele escreve, sobre a destruição:

No entanto, os fenômenos da consciência moral permitem afirmar que a destruição que retorna do mundo exterior - mesmo sem essa transformação - pode ser acolhida pelo Super-Eu e aumentar seu sadismo contra o Eu. O sadismo do Super-Eu e o masoquismo do Eu se completam um ao outro e se unem para a promoção dos mesmos resultados. Creio que só assim podemos entender que da repressão da pulsão [*Triebunterdrückung*] resulte - frequentemente ou de maneira geral - um sentimento de culpa, e que a consciência moral se torne tanto

²⁹⁶ Ibidem, p. 189.

mais severa e suscetível quanto mais a pessoa se abstém da agressão contra outros²⁹⁷.

É nesse sentido então que a vontade de escritura estaria mais próxima do sadismo do Super-Eu, uma vez que é ao se colocar em jogo que “a destruição que retorna do mundo exterior” pode ser acolhida. Não pelo Super-Eu, aqui, mas pela vontade de escritura, donde surgem os efeitos da comunicação, da chance. O desejo escritural, assim, se aproximaria mais do masoquismo do Eu, pelo sentimento de culpa buscar a destruição. O desejo escritural se coloca como um desejo de destruição do Eu, é um masoquismo. Mas, tal qual o sadismo do Super-Eu e o masoquismo do Eu, tanto vontade de escritura quanto desejo escritural se unem para chegar aos mesmos resultados: a escritura da transgressão, que transforma o desejo, que transforma a comunicação e o saber²⁹⁸. Podemos pensar assim que “(...) existe um pseudosadismo no masoquismo, assim como existe um pseudomasoquismo no sadismo”²⁹⁹, desejo escritural para a vontade de escritura e vontade de escritura para o desejo escritural: escritura da transgressão.

Sobre a criação, podemos observar no texto *A perda da realidade na neurose e na psicose* como Freud coloca essa questão:

A neurose se contenta, via de regra, com evitar a parte correspondente da realidade e proteger-se do encontro com ela. Contudo, a diferença crucial entre neurose e psicose é enfraquecida pelo fato de que na neurose não faltam tentativas de substituir a realidade indesejada por uma mais de acordo com o desejo. (...) Desse mundo de fantasia a neurose retira o material para suas novas formações de desejo e normalmente o encontra no caminho da regressão a um real período anterior, mais satisfatório.

(...)

Mas enquanto o fantástico novo mundo externo da psicose quer se alojar no lugar da realidade exterior, o da neurose, por sua vez, gosta de se apoiar, como a brincadeira de criança, em uma parte da realidade - diferente daquela contra a qual foi preciso se defender - e lhe empresta um significado especial e um sentido secreto que chamamos, nem sempre de maneira adequada, simbólico³⁰⁰.

É nesse sentido que podemos entender o desejo escritural nos moldes da neurose, de modificar a realidade de forma a ser mais de acordo com o desejo. Da criação de um

²⁹⁷ FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo (1924). In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. 1ª ed. 8ª reimp. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 300.

²⁹⁸ Gilles Deleuze escreve do sadismo: “O sadismo vai do negativo à negação: do negativo como processo parcial de destruição repetidas vezes reiterada, à negação como ideia total da razão”, e do masoquismo: “O masoquismo vai da denegação ao suspenso: da denegação como processo que se libera da pressão do Super-Eu, ao suspenso como encarnação do ideal”. In: DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*. 1ª ed. 2ª reimp. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2017, p. 127 e 128.

²⁹⁹ Ibidem, p. 127.

³⁰⁰ FREUD, Sigmund. A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. 1ª ed. 8ª reimp. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 283 e 284.

mundo de fantasia [*Phantasiewelt*], desenvolver novas formações de desejo. A vontade de escritura poderia ser vista mais como a psicose, no sentido de reestruturar a realidade, ou seja, se colocar no jogo na comunidade, na comunicação. A escritura da transgressão funciona em ambas as formas, uma vez que deve reunir traços de ambas: “que recuse tão pouco a realidade como a neurose, mas que se esforce, como a psicose, para modificá-la”³⁰¹.

Isso não significa que a vontade de escritura tenha mais abrangência que o desejo escritural, no sentido de dar conta de mais formas de escritura. O desejo escritural é um desejo *da* escritura, *por* escritura, *pela* escritura. É um desejo estrutural. A vontade de escritura é uma vontade de se jogar ao acaso, a chance da escritura, uma vontade de se colocar em questão, em uma comunicação *com*, *para* e *pela* escritura, mesmo que nem sempre em relação ao outro. É uma vontade de acolhimento. O desejo escritural diz respeito a uma plasticidade da experiência; a vontade de escritura diz respeito a uma hospitalidade da comunicação. Nisso se diferem essencialmente, embora uma não impeça a outra de lidar com alguma dimensão política, filosófica ou ética. É aí que ambas são escritura da transgressão: por ultrapassarem os limites da estrutura da escritura, por operarem às margens dessa estrutura.

Nessas escrituras da transgressão, então, observamos todos os momentos da estrutura: a plasticidade da experiência (transgressão, para Bataille ou para Kafka, geram formas diferentes de transgredir e formas diferentes do que transgredir. E isso devido à forma como a experiência e a escritura de cada um atua); a destruição (em Bataille, destruição do saber, onde ocorre o corte, transformar o sintoma em chance, pela escritura; em Kafka, destruição da escritura, o corte ferindo aí, implicando uma nova escritura, nova forma); e a (re)criação (em Bataille, vontade de escritura, se colocar em jogo, pela chance, comunicar, ultrapassar o limite do sujeito no objeto da vontade; em Kafka, desejo escritural, transformar a angústia na escritura, entre demanda e necessidade, recriar o próprio desejo).

É possível observar movimentos de um em outro e vice-versa. Mas isso é a escritura da transgressão. Escritura assombrada pelo *plus d'un*, assombrada pelo *como se* da linguagem, pelos acontecimentos, pelos *mais além de*. É trabalhar nas margens da estrutura que retorna sempre a si mesma, destruindo, para que consiga, de suas ruínas,

³⁰¹ Ibidem, p. 282.

criar, com seus destroços, (re)criar, acolhendo o que, uma vez, esteve fora. Inacabada, inacabável.

**DUAS FORMAS DE CONCLUIR: ... inacabável
semiabertura**

Uma vez que a estrutura e a escritura da transgressão foram devidamente apresentadas, nos resta apenas traçar os comentários finais para o desenvolvimento da dissertação. Sabe-se que as conclusões, as considerações finais podem ser completamente fechadas, mas tentamos ainda manter uma abertura: um horizonte para a reflexão do conceito de transgressão de Georges Bataille e suas implicações com a literatura e a escritura; um horizonte para até onde pode ir a reflexão da estrutura. Não no sentido de que a teoria esteja fechada, mas precisamente no sentido em que a estrutura se torna mais jogo, mais movimento, na transgressão, ao invés de estaticidade e solidez.

Se pudéssemos expressar o que isso significa para a teoria da literatura, teríamos que buscar, ainda mais uma vez, nas palavras de Jacques Derrida, a melhor forma de colocar essa questão em jogo:

O espaço da literatura não é apenas o de uma *ficção instituída*, mas também uma *instituição fictícia* que permite, a princípio, tudo dizer. Tudo dizer, é sem dúvida reunir [*rassembler*] todas as figuras uma na outra, totalizar formalizando, mas tudo dizer é também ultrapassar os interditos [*franchir les interdits*]. É se libertar [*s'affranchir*] - e em todo os campos onde a lei pode fazer a lei. A lei da literatura tende, a princípio, a desafiar ou a levantar a lei. Ela dá então a pensar a essência da lei na experiência do “tudo dizer”. É uma instituição que tende a transbordar [*déborder*] a instituição³⁰².

Com Derrida, a literatura se torna não apenas uma instituição no sentido de ser um organismo estabelecido por meio de leis, mas uma instituição no sentido de ser a ação de instituir algo, ação que se relaciona com a criação. E mais, ela ultrapassa interditos dentro da própria instituição. Derrida parece assim ter colocado em questão a própria estrutura da transgressão ao falar dessa “estranha instituição chamada literatura”.

A literatura tende a transbordar sua própria instituição. É o que vimos na própria estrutura da transgressão: essa possibilidade destrutiva e criadora, plástica, dessa estrutura que trabalha repetidamente sempre retornando. É dessa forma que pensar a estrutura da transgressão significa muito mais abrir o horizonte da teoria da literatura do que simplesmente a fechar dentro da estrutura e do sistema.

Poderíamos, igualmente, utilizar as palavras de Georges Bataille para o Preâmbulo de seu livro *A literatura e o mal* para continuar tentando concluir a importância de se pensar a estrutura e a escritura da transgressão no contexto da teoria da literatura:

A literatura é comunicação. A comunicação requer a lealdade: a moral rigorosa é dada nessa perspectiva a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que fundam essa comunicação intensa.

³⁰² ATTRIDGE, Derek; DERRIDA, Jacques. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature ». In : DUTOIT, Thomas ; ROMANSKI, Philippe. *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Éditions Galilée, 2009, p. 256. Grifos do autor.

A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. Só a ação tem direitos. A literatura, eu o quis, lentamente, demonstrar, é a infância enfim reencontrada. Mas a infância que governasse teria uma verdade? Diante da necessidade da ação, impõe-se a honestidade de Kafka, que não se atribua nenhum direito. Seja qual for o ensinamento que se depreende dos livros de Genet, a defesa que Sartre faz dele não é aceitável. No fim, a literatura tinha de se declarar culpada³⁰³.

Tinha de se declarar culpada. Tinha de se declarar *cortável*, então? E, de fato, Bataille usa a palavra da língua francesa *coupable* e não outra³⁰⁴. Se a literatura é cortável podemos afirmar também que o seja a escritura. A escritura é também cortável tanto quanto pode cortar, como observamos nos *Diários*, de Kafka e no livro *O Culpado*, de Bataille. Se a literatura é comunicação, a escritura também o é, como conseguimos observar na experiência do ensaio e na experiência interior, de Montaigne e Bataille.

A escritura da transgressão é uma escritura que possibilita à estrutura uma comunicação e seu corte. Se há escritura da transgressão é na medida que há estrutura da transgressão, pois é essa estrutura que possibilita a destruição, a plasticidade e a recriação da escritura nela mesma. E nesse sentido, poderíamos ainda pensar nas palavras de Bataille: “Se trata-se da literatura, a atitude de indignação é tanto mais tola [sotte] quanto o próprio objeto da literatura é o paradoxo”³⁰⁵. E nesse paradoxo da literatura, então, é que funciona o movimento da estrutura em si mesma através do qual a escritura pode se fazer presente.

Entretanto, o objetivo dessa conclusão é mostrar precisamente como é difícil concluir sobre algo tão complexo quanto uma estrutura e uma escritura da transgressão que, embora parta de Georges Bataille e sua teoria da transgressão, alcança um nível muito maior dentro da literatura. Georges Bataille deixou também aberta sua teoria. E essa abertura acaba aumentando ainda mais quando a observamos nessa ambivalência entre destruição e criação que é a base da transgressão.

Dito isso, é preciso pensar a estrutura e a escritura da transgressão, talvez, por fora de Bataille. Jacques Lacan, quando debate sobre o significante em seus *Escritos*, parece dizer algo que seria interessante para esses conceitos:

Nossa definição do significante (não existe outra) é: *um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante [un signifiant, c'est ce qui représente*

³⁰³ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 9 e 10.

³⁰⁴ BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris : Éditions Gallimard, 1957, p. 10.

³⁰⁵ BATAILLE, Georges. Le paradoxe de l'érotisme. In : BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, Tome 12 : Articles II 1950 - 1961*, Paris : Gallimard, 1988, p. 322.

le sujet pour un autre signifiant]³⁰⁶. Esse significante, portanto, será aquele para o qual todos os outros significantes representam o sujeito: ou seja, na falta desse significante, todos os demais não representariam nada. Já que nada é representado senão para algo [*Puisque rien n'est représenté que pour*]³⁰⁷.

Talvez seja pensando por aí que possamos pensar a estrutura da transgressão: *uma estrutura é aquilo que representa a escritura para outra estrutura*. Isso implica dizer que uma estrutura tem uma relação com outra estrutura na medida em que haja escritura. E isso pode muito bem se apresentar enquanto transgressão nas margens da literatura.

Mas não pretendemos aqui criar ainda mais questionamentos. Buscamos afirmar que a estrutura da transgressão pode expandir horizontes para se pensar a literatura e a teoria da literatura, assim como a escritura da transgressão pode fazer o mesmo com o próprio processo criativo do escrever.

Dessa forma, podemos afirmar que essa dissertação se conclui de duas formas. Uma, acadêmica, onde sofre um corte. Nessa conclusão, entendemos a forma como os conceitos de estrutura e escritura da transgressão carregam certa importância tanto para a teoria da literatura quanto para os estudos sobre o escritor francês Georges Bataille. Bataille certamente flertava com o estruturalismo (especialmente com a antropologia estrutural com nomes como Claude Lévi-Strauss e Marcel Mauss), mas até onde se sabe nunca disse ser um estruturalista. Afirmar uma estrutura em um de seus conceitos mais conhecidos, a transgressão, é ir mais além de Bataille, é transgredi-lo em um movimento tão batailliano quanto sua transgressão e seu erotismo. E afirmar uma escritura em Bataille é dar ainda mais importância para a forma que ele via a literatura, afinal, ele mesmo chegou a dizer que “[a] literatura é o essencial ou não é nada”³⁰⁸.

Uma conclusão como essa implica em um fechamento para a dissertação, entre estrutura e escritura em Georges Bataille. Isso implica rever o movimento entre transgressão e interdito³⁰⁹; relembra como a estrutura se forma e como a estrutura da transgressão a modifica para que possa destruir, ultrapassar, superar³¹⁰; reler em Derrida a escritura da soberania que se torna a escritura da transgressão, a operação do ensaio como se escritura da transgressão, as experiências em Montaigne e Bataille (plasticidade), o corte no diário em Kafka e Bataille (destruição) e a operação da vontade de escritura e

³⁰⁶ As partes em francês foram retiradas da versão original: LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 819.

³⁰⁷ LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 833. Grifo nosso.

³⁰⁸ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 9.

³⁰⁹ Como no Capítulo I dessa dissertação, p. 16 – 38.

³¹⁰ Como no Capítulo II dessa dissertação, p. 39 – 80.

do desejo escritural (criação)³¹¹. Esses movimentos significariam um retorno à dissertação precisamente para que ela pudesse ser fechada.

A segunda forma de concluir é (re)criadora. Nessa segunda conclusão, apresentaremos algumas das possíveis vias de reflexão para onde a dissertação pode nos levar. Abriremos, portanto, essas vias.

A primeira delas pode-se dizer que seria no nível da estrutura: como a estrutura da transgressão modifica, altera e vai além do entendimento de uma outra estrutura? A resposta a essa questão talvez esteja presente na dissertação, ou talvez a dissertação possa abrir mais e mais para que se possa pensar uma estrutura que seja mais além de uma estrutura.

A segunda via, ainda no nível da estrutura, possibilita pensar a transgressão. Poderia essa estrutura da transgressão ser pensada em conjunto com outra estrutura? Sabemos que sim, se pensarmos junto com o significante laciano. Mas indo mais além, seria possível pensar a estrutura da transgressão junto a uma estrutura da hospitalidade? Essa resposta permanece aberta, ainda depois da conclusão desse trabalho.

A terceira via surge no nível da escritura. Mais precisamente, no nível da escritura que foi chamada, a partir de Bataille, de *vontade de escritura*. Sabemos que a vontade de escritura é a destruição de um saber que transforma o sintoma em chance através da escritura. E é precisamente nesse nível que a via de reflexão se funda: como podemos pensar essa transformação do sintoma em chance? Ou ainda, como podemos pensar que a escritura possa transformar o sintoma em algo a mais que uma angústia, isto é, uma chance, a possibilidade, o acontecimento? A vontade de escritura torna assim possível a própria transgressão do sintoma, talvez fosse possível dizer. Mas é justamente aí que reside essa via de reflexão ainda a ser desbravada.

A quarta e última via também se encontra no nível da escritura. Nos *Diários* de Kafka, o *desejo escritural* aparece como uma forma de lidar com a angústia. Kafka busca destruir a escritura pois é ao mesmo tempo ela que o deixa angustiado e o que o deixa aliviado. Mas aqui surge a via de reflexão: qual é a implicação que esse desejo escritural tem na própria criação poética? Isso implicaria dizer que a criação, a escritura, é um desejo de si para si mesma? Ou ainda, como pode o desejo escritural, (re)criador de desejos, reformular a escritura? Talvez seja ainda mais no nível da destruição e da criação poética que se torne possível apreender os verdadeiros horizontes da escritura.

³¹¹ Como no Capítulo III dessa dissertação, p. 81 – 130.

Dessa forma, essa segunda forma de se concluir implica uma abertura ainda maior para a dissertação. Implica uma abertura para cada vez mais estruturas e escrituras, de forma que dificilmente pode ser chamada de conclusão, ou mesmo considerações finais, ou comentários finais. Não, aqui se torna possível ver um começo, mas talvez não seja por aí.

Portanto, buscamos uma forma que represente um equilíbrio ou ainda uma ambivalência entre essas duas formas de se concluir essa dissertação. É nesse sentido que concluimos então com isso que se pode chamar semiabertura, que pode ser confundida e fundida com semi-fechamento, uma vez que somente assim poderíamos concluir essa inacabável conclusão, inacabáveis considerações finais. Não queremos que se feche aqui o pensamento da estrutura e da escritura da transgressão e é por isso que manteremos como uma porta encostada pela qual um pequeno feixe de luz invade a escuridão.

Terminaremos, assim, com reticências que servirão de continuação para a escritura, mas também com um ponto, que fechará a estrutura da dissertação em sua possibilidade de destruição e criação.

... inacabável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 15 - 45.

ATTRIDGE, Derek; DERRIDA, Jacques. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature ». In : DUTOIT, Thomas ; ROMANSKI, Philippe. *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Éditions Galilée, 2009, p. 253 - 292.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. As saídas do texto. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 3ª ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 300 - 314.

_____. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 3ª ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 348 - 363.

_____. *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978 - 1979 et 1979 - 1980*. Texte annoté par Nathalie Léger. Transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix. Avant-propos de Bernard Comment. Paris : Éditions du Seuil, 2015.

_____. A metáfora do Olho. In: BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1 ed., 2018, p. 119 - 128.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. *Théorie de la religion*. Texte établi et présenté par Thadée Klossowski. Paris: Tel Gallimard, 1973.

_____. Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art. In : BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, Tome 12 : Articles II 1950 - 1961*, Paris : Éditions Gallimard, 1988, p. 259 - 277.

_____. A História do Olho. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1 ed., 2018.

_____. *L'expérience intérieure*. Paris : Tel Gallimard, 1954.

_____. *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*. 2ª ed. revista, 1ª reimpressão. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Prefácio de Jean Piel. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *A estrutura psicológica do fascismo*. 1ª edição. Tradução de João Gomes. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2022.

_____. La littérature est-elle utile?. In : BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes. Tome II : Articles I (1944 - 1949)*, Paris : Éditions Gallimard, 1988, p. 12 - 13.

_____. Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain. In : BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes. Tome 12 : Articles II 1950 - 1961*, Paris : Gallimard, 1988, p. 16 - 28.

_____. Le souverain. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, Tome 12 : Articles II 1950 - 1961*, Paris : Gallimard, 1988, p. 195 - 208.

_____. Le paradoxe de l'érotisme. In : BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes, Tome 12 : Articles II 1950 - 1961*, Paris : Gallimard, 1988, p. 321 - 325.

_____. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. Método de Meditação. In: BATAILLE, Georges. *A experiência Interior seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. 1ª ed., 1ª reimp. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 213 - 250.

_____. *Sobre Nietzsche: vontade de chance seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *L'Histoire de l'érotisme*. Paris: Tel Gallimard, 1976.

_____. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. *La littérature et le mal*. Paris : Éditions Gallimard, 1957.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARSON, Anne. *Glass, Irony and God*. Introduction by Guy Davenport. New York: New Directions Books, 1995.

COUPABLE. In : *Centre Nacional de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL)*. França, 2012. Disponível online : <https://www.cnrtl.fr/definition/coupable>.

COUPER. In : *Centre Nacional de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL)*. França, 2012. Disponível online : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/couper>.

DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*. 1ª ed. 2ª reimp. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorroutu, 2017.

_____. A quoi reconnaît-on le structuralisme ? In : DELEUZE, Gilles. *L'île déserte. Texte et entretiens 1953 – 1974*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 238 - 269.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. 1º ed. 4ª reimp. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução de Luiz B. L Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DERRIDA, Jacques. *Hospitalité. Volume I. Séminaire (1995 – 1996)*. Paris : Éditions du Seuil, 2021.

_____. Force et signification. In: *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, p. 9 - 49.

_____. La structure, le signe e le jeu dans le discours des sciences humaines. In: *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 409 - 428.

_____. De l'économie restreinte à l'économie générale - un hegelianisme sans reserve. In : *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 369 - 407.

_____. *De la Grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual Segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ÉCRIRE. In : *Centre Nacional de Ressources Textuelles e Lexicales (CNRTL)*. França, 2012. Disponível online : <https://www.cnrtl.fr/definition/écrire>.

ÉCRIRE. In: LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Versão eletrônica criada por François Gannaz. Disponível em: <https://www.littre.org/definition/écrire>.

EIDELSZTEIN, Alfredo. *El grafo del deseo*. 2ª ed. Buenos Aires: Letra Viva, 2022.

EYBEN, Piero. Anarquia do ensaio (entre experiência e desastre). In: EYBEN, Piero. *Abismo por paixão (ensaio)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017, p. 88 - 102.

_____. Abismo e autorias: além de si. In: EYBEN, Piero. *Abismo por paixão (ensaio)*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017, p. 175 - 189.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Edição bilíngue. 1ª edição. 7ª reimpressão. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. *Além do Princípio do Prazer [Jenseits des Lustprinzips]*. Edição Crítica Bilingue. Tradução e notas de Maria Rita Salzano Moraes. 1ª ed., 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.

_____. O poeta e o fantasiar (1908). In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. 3ª edição, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017, p. 266 - 276.

_____. O problema econômico do masoquismo (1924). In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. 1ªed. 8ª reimpr. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 287 - 304.

_____. A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. 1ªed. 8ª reimpr. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 279 - 286

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª reimpressão, Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 139 - 174.

_____. Prefácio à Transgressão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Volta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, 2ª ed. Belo Horizonte: Forense Universitana, 2009, p. 28 - 46.

HOMERO. *Iliada*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, Ensaio de Simone Weil. São Paulo: Editora 34, 2020.

KAFKA, Franz. *Diários 1909 - 1923*. 1ª ed. Tradução de Sergio Tellarolli. São Paulo: Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. *Essencial*. 1ªed. 6ª reimpr. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2011.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileiro de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. 1ª ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

_____. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1 ed., 2018, p. 103 - 117.

MALABOU, Catherine. *La Plasticité au Soir de l'Écriture : dialectique, destruction, déconstruction*. França: Éditions Léo Scheer, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Millet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de André Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016.

MORAES, Eliane Robert de. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1 ed., 2018, p. 89 - 102.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Postface par Jean-Luc Joly. Édition augmentée. Paris : Éditions du Seuil, 2022.

_____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : L'Immaginaire, Gallimard, 1993 (1975).

PORTELLA, Oswaldo. *Vocabulário Etimológico Básico do Acadêmico de Letras*. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 33, 1984, p. 103 - 119.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de Style*. Nouvelle édition. Paris : Éditions Gallimard, 1947.

SCHEIBE, Fernando. *Coisa nenhuma: ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2004.

_____. O Cortável. In: BATAILLE, Georges. *O Culpado seguido de a Aleluia*. 1ª ed. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 15 - 18.

_____. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Prefácio de Raul Antelo. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 9 - 25.