

a beleza terrível

contador borges*

A imagem é um enigma, diz Maurice Blanchot. Ela treme, oscila, mas de algum modo nos serve de acesso à “realidade do irreal”, pois captura nosso olhar em sua tela e o faz errar sobre ela, o olhar e sua exigência: ver, mas não simplesmente ver; olhar, mas na medida extrema em que, olhando, ele se perde, e, por assim dizer, se des-realiza.

Se a imagem é um enigma, o que dizer da beleza de um rosto, de um corpo? Ela certamente não é natural: está, há muito, afastada da natureza. Ou talvez sempre esteve, porque sua percepção já implica uma certa sensibilidade codificada, uma tentação simbólica. E se não é

* Poeta, ensaísta e tradutor. Publicou os livros de poesia *Angelolatria* (1997) e *O reino da pele* (2003); traduziu *Aurélia*, de Gérard de Nerval, (1991), *O nu perdido e outros poemas*, de René Char (1995), e *A filosofia na alcova*, de Marquês de Sade (1999), entre outros, todos pela editora Iluminuras. Tem colaborado com artigos, poemas e traduções em várias revistas e jornais no Brasil e no exterior.

natural, até que ponto seria real? Sua “realidade”, no fundo, não se sustenta, já que não se pode tocá-la, quando muito apreendê-la. O que é tocar um rosto, um corpo, a nudez que deles emana, essa luminosidade oscilante que ainda persiste apesar de toda banalização, de toda fabricação do nu como produto de consumo, esse nu retalhado em pedaços ou fetiches cuja topografia desoladora lembra a figura mapeada de um boi na porta das churrascarias? Não se trata, afinal, do mesmo gesto de incitar o apetite à devoração compulsiva? Mas este “nu perdido”, exilado de si mesmo, certamente não possui a nudez essencial que aqui se visa, e cujo sentido milagrosamente resguarda uma relação profunda com o erotismo, com o sagrado.

O que vem a ser, enfim, a beleza de um corpo quando se admite atingir com os dedos tão somente sua carne, sua materialidade, se o que lhe confere sentido permanece intocável? Não seria um pouco isso o que entendemos por “beleza”? A despeito de todo aparato conceitual erguido à sua volta, seu significado, este objeto que foge, a beleza, talvez seja, por isso mesmo, a mais enigmática das imagens.

Por imagem, a *imago*, entenda-se o simulacro, todo prolongamento de algo, seu duplo, e que de algum modo o imita, ou seja: representação, retrato, fantasma, aparência, reflexo. Mas, principalmente, em sua acepção primeira: imagem, forma, aspecto. A imagem de um rosto, de certo modo, está colada nele, é o véu de sua pele, a ponto de o rememorarmos pela imaginação caprichosa. Quantos rostos jamais esquecemos? Quantos não cintilam no panteão de nossas imagens recônditas?

Um rosto, para nós, talvez seja *aquilo de que se esqueceu a nudez*. O rosto, a parte mais emblemática do humano, parece jamais desapegar-se de sua própria imagem.

Um rosto raramente é banal porque nos parece sempre carregado de sentido. É a esfera escópica por onde comunicamos com o outro nossas impressões recíprocas, nossos pertences simbólicos, nossos desejos e fantasmas. Cada rosto, nesse sentido, encerra um segredo e compreende, não apenas uma única imagem, mas várias, pois diversos são os olhares que recaem sobre ele. A subjetividade, o desejo, determinam por sua vez o modo pelo qual o olhar fabrica as imagens de um rosto. Estará de fato a beleza, como reza o ditado, “nos olhos de quem a vê”?

O que a modernidade parece ter ressaltado sobre a beleza em cores fortes na literatura e nas artes, é que o enigma de que falamos se deve fundamentalmente ao seu caráter ambivalente. Autores como Poe e Baudelaire ressaltam um aspecto ligado à beleza, tão essencial quanto ela, e que aos poucos vem à tona do fundo de seu segredo como um devir ao mesmo tempo maligno e imperioso que a corrompe tenazmente e a excede, abrindo seu sentido para o horror e para a morte.

* * *

Durante as filmagens de *Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard comenta esta frase de Rilke com a atriz Isabelle Huppert: “a beleza é o começo do terror que somos capazes de suportar”, dizendo-lhe em seguida que “sua beleza tem algo a ver com o seu medo”. A atriz confessa que nem sempre se sente bela e que se angustia quando a filmam de seu lado menos atraente, mas que também se assusta quando se vê muito bonita. O cineasta então responde: “Ah, você sempre sente medo...”¹ No extremo, por que haveria esta sensação de terror diante da beleza? E qual seria o ponto, a fronteira além da qual a beleza tornar-se-ia insuportável, perdendo com isso seu sentido?

Que sentido é este que se pode apreender do que é belo, senão o de que ele está ligado inexoravelmente a um destino maligno? Sem dúvida, a idéia de belo aí implícita e que repercute modernamente, nada tem a ver com o sentido platônico ou metafísico em que a beleza é uma idéia ligada ao Bem, e que, entre todas as substâncias perfeitas, reserva-se o privilégio de ser a mais evidente e a mais amável. Com efeito, em Plotino, o “Bem” ou as essências ideais, unificadas em Deus, imantam todas as coisas no sentido da beleza.

Muito diversa é certa significação da beleza que contamina o espaço artístico e literário da modernidade, tão bem definida nessa fórmula de Baudelaire: “o belo no horrível”, e que repercute no poema de Rilke. Assim, a beleza, desde a antigüidade (e mesmo constituindo-se em sentido corrente entre os modernos), entendida como algo “agradável à vista”, transforma-se num monstro ambivalente, uma espécie de Janus de duas faces, a divindade romana que presidia a passagem do tempo e das estações, simbolizando o começo e o fim. Na literatura e nas artes esta ambivalência parece justamente assinalar o trânsito entre estes dois aspectos, o terror e a beleza, abrindo-os a uma significação maior e mais profunda em que jogam os elementos sombrios do erotismo e da morte.

Em um texto célebre, “O pintor da vida moderna”, Baudelaire apresenta uma teoria do belo contrariando a visão única e absoluta da beleza. Para o poeta, a beleza produz uma impressão única mas constitui-se essencialmente de um duplo aspecto: o belo é feito de um elemento eterno, invariável, e de um elemento relativo, circunstancial, conforme as manifestações da própria época no que possam significar a moda, a moral, a paixão². E assim, retomando as duas faces de Janus, pacificação para dentro e a ameaça para fora.

Tal dualidade na arte, acrescenta o poeta, é uma consequência fatal da dualidade do homem³. Haverá, portanto, um aspecto ideal e permanente da beleza e outro sujeito às intempéries do tempo, bem como agente disseminador de seus efeitos. Se o significado do belo depende do equilíbrio entre ambos, é possível identificar na produção literária e artística moderna, em Baudelaire sobretudo, certa preponderância do último, entendida nesta percepção de que o elemento relativo introduz um movimento incontrollável, que parece assim antecipado pela sensação do terror. O que este tipo de arte parece elucidar é justamente o trânsito entre um elemento e o outro, criando um efeito de dissonância no sentido da beleza que acaba revelando, não somente a temporalidade e seus signos, mas principalmente seus efeitos de corrupção e degenerescência. Daí o sentido de “beleza terrível”, que comunica algo que a potencializa, mas também que a ultrapassa. Ela é, pois, o signo de um excesso, sendo que neste excesso reside a força de sua imagem e o incômodo de seu enigma. Não é à toa que em Bataille, a beleza é um objeto que invariavelmente pede para ser profanado.

A máscara ideal da beleza se mostra com isso tênue e diáfana, falsamente perene, retórica e moralizante, pois rapidamente deixa transparecer o movimento irrefreável da corrupção e da morte. O elemento eterno da beleza se revela portanto ilusório, e o elemento circunstancial passa a ser propriamente o que fundamenta o sentido da beleza moderna.

Deixemos afluir outro olhar sobre a teoria baudelairiana do belo, refletido no *Espelho da tauromaquia*, de Michel Leiris. No duplo sentido da beleza baudelairiana, Leiris aponta a erupção de uma ferida ou fenda (*fêlure*). Esta fenda, tanto em Leiris quanto em Bataille, é aberta pelo erotismo.

Reencontramos aqui o viés pelo qual o erotismo e as representações da sexualidade se manifestam na história da literatura e da arte. Em Bataille, a fenda, em princípio, é desordem, desequilíbrio, mas também permite um acesso a uma ordem soberana. Não é esse o ponto máximo que a beleza atinge? Quando sua evidência é tamanha e sua afirmação tão vigorosa que ela se vê ameaçada? Tal movimento, por entropia da imagem e sobretudo pela intencionalidade do olhar moderno, faz proliferar o sentido da beleza ligada ao terror, o qual, para além de toda ameaça, pode deformá-la em horror e morte. Mas é a modernidade, sobretudo na leitura de Leiris, que interfere no equilíbrio da beleza e acelera as forças degenerativas do elemento temporal. Este é relativo, transitório, exatamente porque introduz na beleza o fator *corrupção*. Por outro lado, esse processo acionado pelo olhar moderno é o que impede que se caia numa “beleza abstrata e indefinível” e se perpetue indefinidamente a situação da “mulher antes de seu primeiro pecado”, nas palavras de Leiris⁴. Ou seja, é o erotismo (e no extremo, a libertinagem) que corrompe a beleza ao mesmo tempo em que a transgride e a completa. À beleza é inevitável tanto a degradação quanto o pecado, e o horror mais abjecto. Belo, nesse sentido, é tudo aquilo que sugere degradação. Nesta concepção de beleza, modernidade e erotismo são sinônimos de corrupção e degenerescência. O porquê dessa associação talvez se deva ao fato de que, segundo Foucault, nossa sexualidade, depois de Sade e da morte de Deus, foi absorvida no universo da linguagem⁵. Isso fez com que se introduzissem com ela outros elementos como a abjeção e os poderes do horror e da violência. Entenda-se aqui, portanto, corrupção e degenerescência enquanto elementos conjugados num movimento que faz da beleza, de seu sentido, uma experiência de transgressão. Em outras palavras: é a consciência da transgressão e da violência, do terror e da ação

devastadora do tempo, que parece ter motivado o olhar moderno a produzir obras em que o elemento terrível se sobrepõe ao da estabilidade ideal.

Se a corrupção é inevitável, exigida até pela erupção do novo, do desconhecido (“no fundo do desconhecido encontrar o novo”, como diz o poema de Baudelaire), o uso do artifício é necessário e se torna um fator determinante para que se restabeleça o equilíbrio da beleza e seu encanto, mas cujo sentido parece agora assumir certo artificialismo, certa precariedade, apresentando a dualidade como “questão de estilo”. A beleza com isso se torna “cínica” e ciosa de seu cinismo estetizado. Ela é uma máscara que o portador se orgulha em ostentar, porque embora represente o elemento ideal e estático do belo, se sujeita ao gosto do tempo, suas frivolidades, seus “maneirismos”, apelos típicos da expressão de uma época, sintomas da inflexão de Cronos sobre os homens.

Eis o sentido da maquiagem em Baudelaire. A maquiagem aproxima a mulher da estátua e, conseqüentemente, de um ser divino e superior⁶. O que é a maquiagem e todo o esforço da cosmética senão uma tentativa de simulação? Seu mister é disfarçar o trânsito da beleza à degenerescência. A maquiagem é um artifício pelo qual a beleza se conserva idêntica a si mesma. A alteridade é um valor temerário ao elemento estático da beleza. Toda indústria do cosmético age nesse sentido, como se a corrupção pudesse ser detida, evitada. Embora atue sob o signo do momento, a cosmética visa a manutenção do elemento eterno e abstrato da beleza. Nesse aspecto, a maquiagem é irreal. Em Baudelaire, no entanto, ela é muito mais que um disfarce da degenerescência da vida, é um modo de o artista travestir-se para ironizar a morte. E assim fazendo, quem sabe, eternizar-se como um emblema radiante no fundo dos corações decadentes.

Entretanto, por mais que o elemento ideal e invariável da beleza produza seu efeito nos corpos belos e jovens, o elemento circunstancial encarrega-se perversamente de deteriorar este corpo e revesti-lo com seu manto de ironia dolorosa, mas que ao mesmo tempo é uma espécie de gozo. Assim sendo, nenhuma beleza é possível sem a intervenção de um elemento acidental ou de infelicidade, já que a infelicidade é gerada pela reação do sujeito diante dessa contingência: um sujeito marcado pelo vazio ou fenda aberta pelo erotismo. De modo algum o olhar moderno, sobretudo no século XIX, deixará de levar em conta o fator temporal como influente em todas as coisas. Há que se retirar “o belo de sua estagnação glacial”, na expressão de Leiris. Eis porque, para Baudelaire, a infelicidade (*malheur*) talvez seja uma condição fundamental para a beleza.

Como se vê, Baudelaire elogia o artifício, faz apologia da roupa, dos acessórios, dos cosméticos, da moda, porque são signos de transitoriedade. Os fenômenos transitórios, ao contrário do elemento ideal e estático da beleza, revelam-se extáticos, exuberantes, embora decadentes e indicadores de degenerescência. A beleza com isso se torna um signo saturado, corroído em seu âmago, produzindo o infortúnio. A infelicidade é essa consciência do trágico na arte, consciência de que a beleza está condenada ao horror e à morte, assim como o sujeito à mais completa indiferença. Daí o efeito de “dissonância” do caráter dúbio da beleza, ao mesmo tempo “ardente e triste”, voluptuosa e amarga.

A gênese dessa idéia baudelairiana talvez esteja em Edgar Allan Poe. Num ensaio clássico, *A filosofia da composição*, o autor norte-americano declara ser a beleza “sua província”, isto é, seu campo de ação e conhecimento. Para Poe, a tonalidade (*tone*) essencial da beleza é a melancolia, a tristeza (*sadness*). A melancolia, portanto, “é o

mais legítimo dos tons poéticos”⁷. O que determina aqui o sentido exterior da beleza é a expressão, ou melhor: a natureza melancólica do sujeito poético, angustiado com o horror e a morte. O fundamento da beleza se mostra assim vinculado a esta subjetividade. É o poeta e/ou artista que, refratários ao aspecto ideal, imutável da beleza, imprimem na sua carne o valor degenerante do transitório. Em conseqüência, a queda do indivíduo no mal é tão inevitável quando a da “casa de Usher”, no célebre relato do autor norte-americano.

Em Baudelaire, ainda se faz sentir o poder corrosivo do mal em comprometimento com a moralidade cristã. Seus escritos confirmam-no: o pecado “ocupa nossos espíritos e trabalha nossos corpos”, no poema introdutório das *Flores do mal*⁸. Tal exigência irá determinar sua relação com a beleza em cujos “objetos repugnantes encontramos atrativos”⁹. O lugar da beleza se revela, portanto, o mesmo do horror. No poema “Le lecteur”, o pior “monstro”, no entanto, não são os horrores bestiais e hediondos, mas aquele estado de alma associado à melancolia, ao tédio (*ennui*), conhecido do leitor, este “hipócrita” reflexo do poeta, e por isso mesmo seu “semelhante e irmão” na dor, na melancolia e na decadência da vida. Eis o verdadeiro terror para o sentimento do poeta e seus contemporâneos cujo espírito traduz em seus poemas, na apreensão de que o sujeito está em crise e em vias de desaparecimento. Na aparência, para esta sensibilidade, a ameaça de algo insuportável talvez seja pior do que o insuportável em si mesmo, como o horror e a morte, porque neles o sujeito já está perdido para sempre. O horror e a aversão que ele inspira, por sua vez, são elementos valorizados nessa estética justamente porque, tematizados, permitem criar o vazio necessário para o culto da melancolia, do tédio e da infelicidade. Assim, em “Hino à beleza”, esta surge do abismo e

tem um olhar “infernado e divino” que derrama “confusamente o benefício e o crime”¹⁰. Na seqüência, a “beleza” do poema “caminha sobre os mortos”, beleza de cujas jóias o “horror não é a menos encantadora”¹¹. Toda a ação da beleza *in persona*, se faz no poema sob o signo da corrupção e da morte. Diante dela, enfim, “o amoroso ofegante” (...) “tem o ar de um moribundo acariciando sua tumba”. O século XIX, afinal, foi aquele que redescobriu os “monstros”¹².

Mas por que razão esta literatura se apraz tanto em conspurcar a beleza associando-a ao crime, misturando-a com a realidade abjeta da morte? Isso tanto ocorre que, no limite, é o horror e a violência do erotismo que lhe conferem sentido. Quem ao ler os poemas de Baudelaire, ou de Augusto dos Anjos, poderia pensar diferente? São estes os elementos valorizados pelo texto, já que a beleza, “monstro enorme, aterrorizante, ingênuo, abre “a porta / de um infinito que eu amo e que jamais conheci”¹³. Caberia então nos perguntar qual a natureza desse infinito? Seria a mesma que, segundo Bataille, nos comunica a nudez, e nos angustia com a experiência do erotismo e da morte?

A propósito, é freqüente em Baudelaire a ligação do erotismo com a morte. No poema “Uma carcaça”, este despojo encontrado pelo sujeito poético, “num leito semeado de seixos”, é visto em analogia a uma figura “de pernas para o ar, como uma mulher lúbrica”¹⁴. Tal achado poético poderia servir de ilustração para uma frase lapidar de Sade: “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que o de ligá-la a uma idéia libertina”.

Assim, neste sentido de beleza expresso pela literatura e pela arte, o que conta, não é propriamente a estabilidade do equilíbrio entre elementos antagônicos, o que poderia apontar para uma estagnação da beleza em função de seu aspecto ideal, mas, ao contrário, o movimen-

to terrível do devir na medida em que desencadeia e promove o fator de corrupção e o sentido da morte, trazendo à tona o conteúdo do horror e da abjeção recalcados pela cultura ocidental.

“Beleza é exuberância”, diz William Blake. A beleza está do lado do luxo, do excesso; é da ordem dos gastos inúteis como o riso, as lágrimas, o erotismo e a poesia.

Em Bataille, o proibido é o domínio do trabalho, da produção e do consumo. Mas os homens não se limitam a produzir. Eles são dominados por um princípio de perda que os leva ao excesso, no luxo, nas guerras, nos espetáculos, nas artes, na atividade sexual perversa. Tal energia constitui-se na “parte maldita”. A transgressão é o que libera esta reserva, este excedente. Assim também a morte, que para Bataille segue uma outra economia, mais além da economia, pois é excessiva e inesgotável. A morte excede sempre. Nesse aspecto, se pode dizer que existe um elo estreito entre a beleza e a morte.

Se no dizer de Baudelaire, “o belo é sempre o efeito de um cálculo difícil e terrível”, o horror é quando este cálculo deixou de fazer sentido ou foi além de seus limites. No extremo, o horror e a beleza são dois lados opostos de um mesmo movimento excessivo, para além de todo limite. Em sendo a beleza o objeto irresistível de uma imagem excessiva, parte de seu enigma talvez se deva ao fato de que ela parece conter em si mesma algo que por sua própria natureza não pode ser contido: a fluência pura do excesso. Daí o medo, o terror que ela evoca, ainda que suportável num primeiro momento.

Falar da beleza de um corpo é falar de erotismo. E o erotismo inevitavelmente representa para o sujeito uma experiência de limites, uma experiência de morte. O erotismo é o movimento que leva o sujeito a cindir-se, a perder-se. Por isso, o erotismo corrompe a beleza. Ele faz

aflorar o horror pela fenda aberta no sujeito em gesto radical e violento. Segundo uma intuição de Bataille, o erotismo é a saída infame do horror¹⁵. Em se tratando de erotismo, o aspecto do horror já está implícito no belo. Seria o horror também uma forma deteriorada do belo, a beleza levada ao extremo? Assim, a beleza de um corpo carrega em si mesma o germe de sua transgressão ou profanação. O gesto transgressor é o devir da beleza.

Quanto maior é a beleza, afirma Bataille, mais vigorosa é a experiência da profanação. Isto porque um excesso só responde a outro, para fundir-se nele e realizar este imperativo do homem: exceder-se por uma força cega que se potencializa ainda mais quando ele transgride.

O sentido da beleza, para Bataille, nasce de uma ambivalência, já que a beleza é um objeto que se afasta da animalidade, do aspecto sagrado oculto sob as vestes e que, no fundo, a própria beleza denuncia. A beleza exige profanação, para que este movimento, excedendo os limites, produza um sentido último: a violação do sagrado. E profanar a beleza, sujá-la, é tocar a região sagrada dos genitais simbolicamente carregada de morte. O erotismo é uma tensão entre a beleza e a morte. Seu ponto máximo é a experiência da transgressão, na qual o sujeito se desloca de um pólo a outro num movimento de fusão e continuidade. Na prancha de Manuel Deutsche, “A morte em frangalhos abraça uma jovem”, temos uma ilustração precisa dessa experiência transgressora. Não é um mero esqueleto que aí representa a morte, mas um corpo em adiantado processo de decomposição. Enquanto beija a jovem na boca, ele toca em seu sexo. Aqui se encontram todos os elementos da profanação da beleza e sua passagem ao horror e à morte, assim como também jogam na imagem o terror insuportável e o desejo desnudado do sujeito. Nada inspira tanto horror quanto um cadáver. Diante de sua presença, diz Bataille, ninguém fica indiferente. Mas se os ossos de

A beleza terrível

um cadáver são suportáveis e assimiláveis culturalmente, dado sua limpeza, seu aspecto “solene”, a podridão, o corpo em decomposição, são insuportáveis. A visão dos ossos angustia, mas tais objetos estão longe do excesso de virulência ativa da podridão¹⁶. Como se sabe, o mais execrável, por vezes, é o mais desejável. Eis o sentido do horror.

Uma incorporação desses elementos pode ser vista na poesia de Artaud, onde, de acordo com Julia Kristeva, um “eu” é invadido pelo cadáver. Com efeito, é o cadáver humano que permite a máxima concentração de abjeção e fascinação¹⁷.

O movimento da transgressão do erotismo e da morte é bem evidenciado por Georges Bataille em seus poemas e relatos repletos de angústia, apontando sempre para o vazio absoluto. Neles sobejam imagens excessivas onde estão presentes a dor, o êxtase, a morte e outros elementos da experiência erótica. Estes textos sombrios guardam algo de trágico, de um tempo obscuro, condenado ao abismo, sem qualquer esperança.

“Eu te encontro na estrela

eu te encontro na morte

és gelo em minha boca

tens o odor de uma morta

Teus seios se abrem como a cova

e riem para mim do além

tuas longas coxas deliram

teu ventre é nu como um ralo

és bela como o medo

és louca como uma morta”¹⁸

Neste poema lúbrico da experiência erótica, no qual a beleza só existe em comparação com a morte, o sublime também se faz presente. Nele, ao mesmo tempo em que a morte mimetiza os elementos do texto, a linguagem poética erotiza a morte. O erotismo com isso “enlouquece” a linguagem, esvazia o sujeito e suspende a reflexão. A imagem “teu ventre é nu como um ralo” mostra bem a função da nudez em Bataille. A nudez é esse objeto inapreensível que ao mesmo tempo nos abre para a experiência do erotismo e nos comunica com a morte. A nudez pede fusão, continuidade, assim como a poesia e a morte.

A transgressão do horror recusa a neutralização da morte e reabre o vazio que o discurso da proibição tenta encobrir. Trata-se de reabrir a ferida, a fenda, retornar à linha de falha que permite e exige a comunicação¹⁹. Daí esta frase de Bataille: “Posso dizer que a repugnância, que o horror é o princípio de meu desejo (...):”²⁰ E tal desejo é o que “abre em mim um vazio não menos profundo que a morte”²¹.

O horror é o que perturba e ameaça a ordem da beleza. Ele a invade, como a morte invade a vida, infectando-a, infestando-a. A sujeira é, assim, uma espécie de preparação para a morte. Ela nega o sujeito, e segundo Julia Kristeva, nos coloca nos limites de nossa condição de humanos”²².

Em seu artigo “a linguagem das flores”, Bataille comenta que a verdade destes seres vegetais é ocultada por aquilo que eles exibem de mais superficial, como o perfume e as cores das pétalas, resultando disso toda simbologia ligada ao amor e à vida. No entanto, “a flor trai rapidamente as exigências humanas, quando sua maravilhosa corola apodrece e a flor se revela frágil e fétida como o corpo humano”²³.

Por analogia com as flores, a pele é uma fronteira que separa o exterior harmonioso e belo do interior repugnante, constituído de uma maçaroca de nervos, vísceras, vasos linfáticos, órgãos, sangue, secreções, e outros componentes do organismo. O interior do corpo é tido como horrível e repelente. Para Freud, a visão da carne interior é uma visão de angústia, o inverso da forma humana, a essência do disforme. O “abjeto é uma fronteira”, diz Julia Kristeva²⁴; o abjeto está por baixo da superfície da pele. A pele nos defende, nos resguarda do horror dessa parte que não interessa ser vista. A nós, basta que funcione. Revirá-la significa ameaçar o corpo de alguma forma. Por sinal, ele só se expõe desse modo em casos de cirurgia, acidente ou de morte na mesa de autópsia. Paradoxalmente, no entanto, é dentro do útero materno que a vida começa. O rebento vem do horror das entranhas, em meio a outros fluxos interinos como a urina, o excremento, o sangue. Ele também é “expulso” do organismo à maneira destes líquidos e do sangue menstrual. O filho, eliminado pelo organismo da mãe, vem do mesmo lugar imundo (e por isso mesmo sagrado) e é da mesma natureza do sangue, e do esperma. O nosso horror diante da sujeira e da abjeção, de acordo com Julia Kristeva, revela no fundo o recalçamento de um desejo ligado ao corpo materno. De modo que tocar a sujeira é o mesmo que tocar este corpo proibido e sagrado.

Como vemos, o corpo, por dentro e por fora, está sempre em constante relação com a sujeira e o horror. O horror pleno é um dos devires da beleza.

“O belo é o que nos desespera”, diz Paul Válerly. Este momento é quando a beleza atinge provavelmente o máximo de si. Quando ela se torna insuportável é porque já deixou de ser beleza e se tornou outra coisa.

* * *

Se a beleza é o começo do terror que podemos suportar, o horror pleno, seu devir imediato, é insuportável; ele é o limite onde nenhuma beleza é mais possível, a não ser, é claro, como forma de arte. Isto, provavelmente, porque a arte é o terreno próprio da transgressão. Em tese, tudo nela é possível, os maiores horrores e aberrações. A arte tudo incorpora, criando as condições formais de sua materialização. Mas num território onde tudo é possível, o poder transgressor tende a esvaziar-se, a perder a força na medida em que não encontra mais obstáculo, lei a ser transgredida. Neste aspecto, todas as fronteiras já foram tombadas pela arte. Suas vias de excesso já foram por demais exploradas. O surrealismo, por sinal, realizou uma dessas últimas operações abrindo-se ao manancial do sonho, do inconsciente.

De modo geral, o século XX, segundo Foucault teria descoberto e posto em evidência os “gastos que consumam e consomem”, e assim forjado categorias “análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão...”²⁵ A literatura (Artaud, Céline, Bataille), a arte (Picasso, os expressionistas), teriam se utilizado desses procedimentos em sua estética. O século XX parece ter radicalizado também essa tendência já assinalada pelos românticos e por Baudelaire em especial, segundo a qual o horror é o sentido imanente da beleza.

O “belo no horrível”. Desse gesto transgressor nascem muitas obras da modernidade. Não se tratou, é claro, de se opor simplesmente beleza e horror ou belo e feio como duas faces antagônicas e excludentes do bem e do mal.

Em não havendo feiúra (*laideur*) nem mal, comenta Bataille, a verdade da arte Moderna faz da ordem “espiritual” um sentido primeiro. Esta arte não é nem demoníaca, nem algo que se oponha a isso, mas religiosa no sentido que entendia Apollinaire: para além do bem e do

mal, na ingenuidade onde se acha arruinada a oposição do belo e do horrível²⁶.

O sentido do belo na arte moderna reencontra, portanto, o domínio religioso do sagrado, do sacrifício. Isso explicaria o forte elo entre certa corrente da arte moderna com a arte e as religiões primitivas. Veja-se o impacto obtido com as máscaras africanas na obra de Picasso, no início do século XX. Nesse ponto, já estamos num mundo aberto pelo vazio deixado pela morte de Deus, pela emergência da sexualidade, a qual, segundo Foucault nos deixou nos limites do nosso pensamento²⁷. Eis o mundo retratado pela literatura e pela arte, onde a experiência da violência excessiva das imagens, da transgressão e da morte são a tônica, onde o erotismo e a dimensão sagrada arcaica encontram sua via de expressão e se inserem na experiência moderna.

O horror, as deformações promovidas pelo expressionismo representam a desenvoltura de um procedimento que leva o aspecto circunstancial e impuro da beleza às últimas consequências, se pensamos sempre no fator desencadeante de corrupção e degenerescência que ele introduz nas imagens. Esta arte traz à tona os conteúdos recalcados da abjeção e do horror. É comum nas telas de Kokoschka, por exemplo, a transfiguração da figura humana, rostos que parecem cobertos de pústulas. Lá fervilham elementos que, à maneira de uma lepra, corrompem e arruinam o sentido de um bem ideal e abstrato ligado à beleza. Eis o procedimento mediante o qual a arte engaja suas formas no dilaceramento do humano no sentido do horror e da morte, muito explorado no século XX, anunciando inclusive os horrores reais das duas Grandes Guerras. No limite, a arte moderna exacerba as formas do horror elevando-as à condição máxima de sua estética porque elas provavelmente encarnaram o sentido mais profundo de sua época, marcada como vimos,

pelo vazio de Deus e pela emergência violenta da sexualidade. As formas do horror erótico que de um modo ou de outro evidenciam-se na arte ocidental desde o maneirismo, pelo menos, passando depois pela valorização do corpo interno explorado pelos anatomistas e barrocos do século XVII, na modernidade apoderam-se violentamente da figura humana, para desfigurá-la a ponto de tornar este corpo estranho a si mesmo. Mas esta estranheza, que de alguma forma revela uma dimensão profunda do humano, a arte traz à tona. É certo, porém, que o horror e a violência mais crua, resistindo à representação da arte, acabando sendo neutralizados, estetizados. Ao viabilizar o movimento de transgressão em solo neutro, a arte ao mesmo tempo nos reaproxima da dimensão profunda da abjeção, do horror e de outras formas de erotismo, a arte diminui seu impacto sobre nós, suavizando seu sentido essencial. É certo que a arte derruba fronteiras, mas também parece evidente que a dimensão profunda e arcaica do homem, a despeito de tantos apelos, não abandona completamente seu subsolo.

Se a beleza mostrou definitivamente sua outra face com a experiência moderna, é porque se tornou insuportável para o homem ignorá-la. Ele sentiu de perto o poder dessa imagem e sua ameaça terrível. Talvez por isso mesmo, a partir de então, tenha passado a olhar de frente justamente aquilo que no fundo não queria ver.

Notas

¹ J-L. Douin. *Jean-Luc Godard*. Paris, Rivages, 1989, p. 83.

² C. Baudelaire. "Le peintre de la vie moderne" in *Oeuvres complètes*. Vol. II. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 685.

³ Idem, p. 686.

⁴ M. Leiris. *Miroir de la tauromachie*. Paris, Fata Morgana, 1981, p. 36.

A beleza terrível

- ⁵ M. Foucault. “Prefácio à transgressão” in *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Col. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 45.
- ⁶ C. Baudelaire, op. cit., p. 717.
- ⁷ E. Allan Poe. “The philosophy of composition” in *The complete works*, vol. V. Boston and New York, Colonial Press Company, p. 163.
- ⁸ C. Baudelaire. “Les fleurs du mal” in *Oeuvres complètes*, Vol. I. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 5.
- ⁹ Idem.
- ¹⁰ Ibidem, p. 24.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Sobre esta afirmação ver Victor Brombert. *Flaubert*. Paris, Seuil, p. 122.
- ¹³ C. Baudelaire, op. cit., 1976, p. 24.
- ¹⁴ Idem, p. 31.
- ¹⁵ G. Bataille. “Les larmes d’Éros” in *Oeuvres complètes*, vol. X. Paris, Gallimard, 1987, p. 618.
- ¹⁶ G. Bataille. “L’érotisme”, op. cit., p. 65.
- ¹⁷ J. Kristeva. *Pouvoirs de l’horreur*. Paris, Seuil, 1980, p. 175.
- ¹⁸ G. Bataille. “L’archangélique” in *Oeuvres complètes*, vol. III. Paris, Gallimard, 1987, p. 85.
- ¹⁹ A. Arnaud e G. Excoffon-Lafarge. *Bataille*. Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1978, p. 112.
- ²⁰ G. Bataille, op. cit., p. 65.
- ²¹ Idem.
- ²² J. Kristeva, op. cit., p. 11.
- ²³ G. Bataille. “Le langage des fleurs” in *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris, Gallimard, 1987, p. 176.
- ²⁴ Idem, p. 18.
- ²⁵ M. Foucault, op. cit., p. 44.
- ²⁶ G. Bataille, “La laideur belle ou la beauté laide dans l’art et la littérature” in *Oeuvres complètes*, vol. XI. Paris, Gallimard, 1987, p. 421.
- ²⁷ M. Foucault, op. cit, p. 45.

RESUMO

Análise de imagens na literatura e arte modernas nas quais a beleza estabelece conexões com o horror, a transgressão e o erotismo.

Palavras-chave: erotismo, beleza, transgressão.

ABSTRACT

Analysis of images in modern literature and art in which beauty establishes connections with horror, transgression and erotism.

Keywords: erotism, beauty, transgression.