

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATOLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós- Graduação em Psicologia

Renata Damiano Riguini

O OLHO OBSCENO:

Considerações sobre o objeto olhar em Georges Bataille e Jacques Lacan.

Belo Horizonte

2015

Renata Damiano Riguini

O OLHO OBSCENO:

Considerações sobre o objeto olhar em Georges Bataille e Jacques Lacan.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Psicologia.

Orientadora: Dra. Ilka Franco Ferrari.

Belo Horizonte

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Riguini, Renata Damiano

R572o O olho obsceno: considerações sobre o objeto olhar em Georges Bataille e Jacques Lacan / Renata Damiano Riguini. Belo Horizonte, 2015.
209 f. : il.

Orientadora: Ilka Franco Ferrari

Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

1. Bataille, Georges, 1897-1962. *História do Olho* - Crítica e interpretação. 2. Lacan, Jacques, 1901-1981 - Crítica e interpretação. 3. Olhos. 4. Erotismo. 5. Objeto (Filosofia). I. Ferrari, Ilka Franco. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 159.964.21

Renata Damiano Riguini

O OLHO OBSCENO:

Considerações sobre o objeto olhar em Georges Bataille e Jacques Lacan.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Psicologia.

Ilka Franco Ferrari - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Orientadora)

Cristina Moreira Marcos - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Jefferson Machado Pinto - Universidade Federal de Minas Gerais

Márcia Maria Rosa Vieira - Universidade Federal de Minas Gerais

Renato Diniz Silveira - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Belo Horizonte, 25 de março de 2015.

Para Gustavo, meus olhos.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Ilka Franco Ferrari, orientadora e importante interlocutora neste percurso. Sua leitura atenta e paciente pontua, recorta e elimina os excessos. Agradeço, principalmente, esta parceria na escrita.

Ao Departamento de Pós Graduação em Psicologia da Puc-Minas, bem como aos seus professores e funcionários, sempre disponíveis e afinados com seus alunos. Muito obrigado à todos.

À CAPES e ao FIP, cuja bolsa e incentivo, respectivamente, viabilizaram meus quatro anos de doutorado. Sem eles este trabalho não seria possível.

Ao Dr. Jefferson Machado Pinto, que com a leveza de sempre, veio contribuir para além do seu saber. Seu encanto, professor, passa por esta generosidade em distribuir o que pode ser dito sobre as coisas meio-ditas e mal-ditas.

À Dra. Márcia M. Rosa Viera, fonte criativa de inspiração, e rocha articuladora de um saber que não há de se afrouxar muito facilmente. Sua participação certamente reforçará os nós desta tese.

Ao querido Dr. Renato Diniz da Silveira, por mais um encontro. Encontro renovado, e sempre muito iluminado, pelos seus cantos nestas vias da psicanálise e da loucura.

À Dra. Cristina Moreira Marcos, pelo acolhimento gentil da escrita. Sua leitura rigorosa e, ao mesmo tempo, sensível, deixa entrever o desejo decidido pelas questões mais duras da psicanálise e sua transmissão.

Aos professores presentes no momento da qualificação: Dr. Henrique Figueiredo Carneiro, Dr. Oswaldo França Neto, Dr. Mário Elkin Ramirez, agradeço a disponibilidade, participação e colaboração naquele momento crucial da pesquisa.

Ao meu pai, Zildevan, pelo apoio constante e confiante, prova de amor. Sua estante alta e bem distribuída de livros, me fez desconfiar bem cedo, que em algum lugar nos labirintos de uma biblioteca, eu encontraria um livro sobre todas as coisas. Continuo buscando, hoje avisada que este livro não existe.

À minha mãe, Tereza, pelo incentivo e leitura interessada. Agradeço, com muita ternura, por confiar nas minhas possibilidades, este é um importante reconhecimento. Seu olhar atento é também causa de trabalho!

Aos meus irmãos, Bruna e João Paulo, e aos sobrinhos, Benício e Emanuel, pelo carinho, e por me tirarem da escrita!

Ao Gustavo, meu esposo, por compartilhar, todos os dias, comigo, seu olhar. Sua presença foi fundamental nesta montagem. Seu apoio foi essencial para o trabalho. Sua participação foi especial ao longo das construções.

Obrigada a todos.

Se é necessário que eu me desnude aqui, decepciona-me ter de recorrer a malabarismos verbais, apelar para a lentidão das frases. Se ninguém reduzir à nudez o que eu digo, retirando a roupa e a forma, então estarei escrevendo em vão. Assim, Já sei que meu esforço é desesperado: o relâmpago que me ilumina e me destrói provavelmente só cegou os meus próprios olhos.

(Georges Bataille, 1956, p.91)

RESUMO

Esta tese se desenvolve a partir da questão do olho enquanto objeto sexual, na novela *História do Olho*. Com o objetivo de destacar o objeto olhar na psicanálise ao entrelaçar duas trajetórias, de Georges Bataille e Jacques Lacan, procurou-se tirar consequências para clínica e teoria psicanalíticas. Nessa novela, escrita em 1928, dois adolescentes se entregam a aventuras eróticas estranhas e violentas, onde o olhar é o objeto pulsional predominante. Ao percorrer a *História*, e o contexto batailliano, na companhia de Lacan, buscou-se o conceito de obsceno para falar deste objeto e, assim, propor a construção do que aqui se trabalha como olho obsceno. Para tanto, usamos a novela como um caso a ser estudado, a fim de encontrar uma articulação nova para pontos teóricos importantes. À novela, tornou-se inevitável associarmos os desenvolvimentos de Lacan sobre a cisão do olho e do olhar contidos, principalmente, em seus *Seminários 11 e 13*, para uma leitura crítica da mesma, concomitantemente aos demais textos psicanalíticos que foram necessários para nos amparar no trajeto e nos conceitos, que se tornaram objetivos específicos importantes. Descobrimos que o olho, objeto obsceno, desliza, desloca e se metamorfoseia. O olho obsceno, olhando de todas as partes, desperta *Eros* e *Tanatos*, enquanto tetaniza o sujeito, que já se apagou. O objeto, olha para o sujeito, capturado, fascinado por um olhar sem cena, onde o estranho é familiar e retorna como real que olha.

Palavras-chave : *História do Olho* . olhar . objeto *a* . obsceno.

ABSTRACT

This thesis develops from the question of the eye as a sexual object on *History of the Eye* novel. In order to highlight the object gaze on psychoanalysis by intertwining two trajectories, of Georges Bataille and Jacques Lacan, we tried to take consequences in a clinical and theoretical ways. In this novel, written on 1928, two adolescents engage in erotic adventures, strange and violent, where the gaze is the predominant pulsional object. Scrolling through the novel and bataillean context, in the company of Lacan, our research looks for the concept of obscene for tell about this object and, from there, propose the obscene eye. As a method, we used the novel as a study of a case, aims a new articulation for essential theoretical points. For this objective, we seek the developments of Lacan about the division of the eye and the gaze contained in the *Seminars* 11 and 13, as specifics objectives. The eye, obscene object, moves and slides, he metamorphoses. The obscene eye looks from everywhere, and wakes-up *Eros* and *Tanatos*, while poisons the subject, which already faded. The object, looks to the subject, caught, fascinated for a gaze without a scene, where the strange is familiar and returns as real that looks.

Key-words: History of the eye . gaze . object *a* . obscene

LISTA DE IMAGENS

1 – A face da guerra. Salvador Dali.....	33
2 – Ilustração para os Cantos. Salvador Dali.....	37
3 – Maldoror como tubarão. René Magritte.....	39
4 – Figura Humana. Pablo Picasso.....	50
5 – A Boca. Boiffard.....	51
6 – Dedão do pé. Boiffard.....	52
7 – Escombros. <i>Documents</i>	54
8 – Crime e Expição. J.J Grandville.....	62
9 – Joan Crawford. <i>Documents</i>	63
10 – O olho da polícia. <i>Documents</i>	65
11 – O sangue é mais doce que o mel. Salvador Dali.....	65
12 – Capa da <i>História do Olho</i> por Andre Masson.....	70
13 – Capa da <i>História do Olho</i> por Hans Bellmer.....	70
14 – Litografia de Bellmer para <i>História do Olho</i>	76
15 – Os olhos abertos da morte – Hans Bellmer.....	78
16 – Masson, ilustração para <i>História do Olho</i>	79
17 – <i>In Ictu Oculi</i> , Valdés Leal.....	81
18 – <i>Finis Gloria Mundi</i> , Valdés Leal.....	82
19 – Simone. Hans Bellmer.....	98
20 – Litografia de Hans Bellmer.	99
21 – A cena do padre. Hans Bellmer.....	100
22 – Suplício chinês.....	127
23 – Die Poupèe. Hans Bellmer.....	144
24 – Fotografia da série ‘ <i>Le jeux de la Poupée</i> ’, Bellmer.....	147
25 – A origem do mundo. Gustave Courbet.....	153
26 – A tela de Andre Masson.....	154
27 – <i>Le Volvoce</i> . J.J. Grandville.....	163
28 – Desenho da coleção Prinzhorn.....	173

29 – A grande alegria. Farnese de Andrade.....	174
30 – O casamento. Farnese de Andrade.....	174
31 – As Meninas. Diogo Velázquez.....	186
32 – Desenho da coleção Prinzhorn.....	197

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 A HISTÓRIA DO OLHO E O CONTEXTO BATAILLEANO.....	20
2.1 - O autor da <i>História</i> : Georges Bataille.....	22
2.2 - Uma pré- <i>História do Olho</i>	24
2.2.3- <i>O primeiro olho</i>	24
2.3- O olho da época.....	26
2.3.1- <i>O surrealismo</i>	30
2.3.2- <i>O surrealismo e a guerra: desfiguração humana</i>	33
2.3.3- <i>Lautrèamont: subversão e violência da figura humana</i>	35
2.4- Georges Bataille e o grupo dissidente.....	39
2.4.1- <i>A revista Documents: máquina de guerra contra idéias pré-concebidas</i>	43
2.4.2- <i>O surrealismo dissidente na Documents: realismo agressivo</i>	49
2.5- Georges Bataille e a experiência da montagem.....	54
2.5.1- <i>A montagem do olho na Documents</i>	57
3 UMA RANDONÈE PELA HISTÓRIA DO OLHO.....	68
3.1- Um pouco da História do Olho.....	70
3.2- A narrativa pelo impossível.....	74
3.3- O sentido obsceno das cenas.....	87
3.4- O sem sentido e a obscenidade: segundo fragmento.....	90
3.5- <i>W. –C</i> : onde a angústia revela seu sentido.....	91
3.6- O olho cego olhava.....	93
3.7- As imagens da <i>História</i>	95
4 O OBSCENO E ESTRANHO OBJETO QUE CIRCULA ÀS EXPENSAS DOS SUJEITO.....	102

4.1- Uma palavra, algumas etimologias.....	103
4.2- O obsceno e sua não relação com a linguagem.....	106
4.3- As fronteiras entre pornografia e o obsceno.....	109
4.4- A <i>História do Olho</i> : uma narrativa obscena?.....	117
4.4.1- <i>Édipo e os olhos castrados</i>	121
4.4.2- <i>O olho ao avesso</i>	126
4.5- O objeto estranho e obsceno.....	131
4.5.1- <i>O estranho no contexto surrealista</i>	132
4.5.2- <i>O estranho em Freud</i>	133
4.6- Um objeto obsceno entre Bataille e Lacan: a tela de Courbet.....	152
5 O OBSCENO EM LACAN: DO IDEAL AO OBJETO.....	158
5.1- O supereu que olha.....	152
5.1.1- <i>O supereu obsceno que olha</i>	164
5.2- O olho e o olhar.....	168
5.2.1- <i>A pulsão escópica em Freud</i>	169
5.2.2- <i>Lacan e a carne do mundo</i>	172
5.2.3- <i>O objeto olhar</i>	176
5.3- “Eles têm olhos para não ver”.....	181
5.4- A <i>História do Olho</i> em conexão com o objeto lacaniano: o <i>Seminário 13</i>	182
5.4.1- <i>O íntimo: a última fronteira do sujeito</i>	188
6 CONCLUSÕES:.....	193
REFERÊNCIAS:.....	202

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se desenvolve a partir do encontro da pesquisadora com a *História do Olho* (2003), de Georges Bataille. Esta é a história de um objeto, o olho, em uma novela sobre a morte. Ela nos mostra a violência do erotismo, atravessado pelo riso angustiado de dois adolescentes. A novela chamou a atenção não só pela construção literária, mas pelo que, aos olhos da psicanalista que pesquisava, parecia ser uma demonstração de alguns conceitos lacanianos, em especial ao que se refere ao olhar enquanto objeto. A curiosidade aumentava quando à *História* se acrescentavam certos fatos: Bataille era não só contemporâneo de Lacan, mas seu amigo; os dois dividiram alguns espaços, frequentaram o surrealismo e as aulas de Kojève e, sobretudo, dividiram também muitos interesses.

Foi surpreendente encontrar tantas coincidências nas obras de dois autores e, ao mesmo tempo, quase nenhuma menção de um ao outro. Mesmo entre seus leitores, não encontramos muitos traços deste encontro que, com o passar da pesquisa, foi nos parecendo mais profundo. Ao buscar referências, R. Lethier (2000), por exemplo, diz que Lacan retira de Bataille sua tese sobre Sade e ainda, que ele lhe resgata a *História do Olho* para elaborar seu conceito de pulsão escópica e a teoria do objeto *a*.

Ora, sem nos adiantarmos no assunto, vale também lembrar que podemos inferir que Georges Bataille “entendia” bem do que a psicanálise trata ao ler suas obras onde o que encontramos é bem próximo de uma teoria do gozo - enquanto o ‘excedente’ que circula no que pode ser declarado humano, principalmente em *A parte maldita* (1975), mas precedida pela *Noção de Despesa*, publicado pela primeira vez em 1933¹.

Neste sentido, Laurent (2012) nos conta que Lacan acompanhou os desenvolvimentos de Georges Bataille, ainda antes da guerra. Bataille se posicionava contra os positivistas que afirmavam que o sujeito buscava seus interesses e a positividade. Para Bataille a coisa é menos lógica, mais paradoxal, se assim podemos

¹ Segundo J. Piel (1975;21) em introdução ao livro de Bataille, neste artigo Georges Bataille faz uma mudança das concepções econômicas básicas entendendo a economia como uma massa viva em seu conjunto, onde a energia está sempre em excesso, sendo necessário destruir sem descanso um acréscimo. Daí todo problema para Bataille é saber como é usado o excedente uma vez que a forma de uso do mesmo que é a causa das mudanças de estrutura.

dizer, pois, para ele, o homem busca a pura perda. Diante do sujeito do consumo e dos lucros, ele propunha uma concepção da economia obstinada a perder. Para tanto, ele buscou exemplos na etnologia e na antropologia, destacando o *Potlatch*, o sacrifício e a guerra. Bataille não entendia a guerra como um infortúnio contingente e prescindível, mas como necessária, “sobretudo como uma espécie de lógica infernal em que (...) há uma atração especial por esta perda, que há um ir em direção à própria perda” (LAURENT, 2012, p. 97). Laurent aponta, nesta leitura que faz, o tema imbricado do gozo e da perda, ou seja, Lacan percebe em Bataille os ecos da pulsão de morte estabelecida por Freud.

Também Roudinesco (2008) pôde dizer sobre a influência de Bataille em Lacan, ressaltando que o primeiro se manteve aparentemente indiferente à obra do segundo, mas Lacan, ao contrário, foi marcado pelo convívio com Bataille e mesmo por uma leitura intensa de sua obra, o que lhe permitiu enriquecer suas pesquisas.

Entre outros autores franceses, Agnès Villadary (sd) mostra como as personagens femininas das novelas de Bataille, como Simone na *História do Olho*, Edwarda, de *Madame Edwarda*, Dirty, em *Azul do Céu* e Helena, a mãe de *Minha Mãe*, aparecem em sua obra para serem interrogadas em seu gozo feminino. Esta é uma questão cara à Lacan, e uma questão que nunca abandonou Bataille. Michel Bousseyroux (2005), por exemplo, é um dos que aproxima a construção da heterologia, do abjeto e do informe, da noção de objeto *a* em Lacan: “o objeto *a* é a parte maldita da esfera linguageira que nos habita” (BOUSSEYROUX, 2005 p. 47). O objeto *a* é o mais íntimo e o mais estranho para o sujeito, o objeto é topologicamente heterogêneo à estrutura da linguagem. O autor pontua que Bataille, assim, entrevê a heterogeneidade *êxtima* do objeto causa de desejo. Para Albert Maitre (sd), por outro lado, *A História do Olho* não lança luz somente sobre o objeto *a*, mas essencialmente ao objeto fetiche – ponto que nos parece duvidoso.

Nesta pesquisa, portanto, orientada pelos textos de Georges Bataille e de Jacques Lacan, nosso objetivo geral foi buscar a incidência obscena, na clínica e na cultura, da pulsão escópica e do objeto olhar, enquanto objeto *a*, e sua disjunção com o olho. Isso, considerando essencial para a práxis da psicanálise, a construção e definição do objeto chamado pelo próprio Lacan de sua invenção, o objeto *a*, objeto lógico que organiza a subjetividade de cada sujeito. Buscamos apreender este objeto pela teoria psicanalítica,

mas não sem antes passar por noções fundamentais, usando como recurso metodológico a revisão bibliográfica e a leitura crítica de alguns textos de Freud e Lacan em torno da *História do Olho*, texto que, tal como um estudo de caso, ordena nossa pesquisa.

Sabemos que a psicanálise se orienta por um viés subjetivo, inerente a sua lógica, que coloca em questão aspectos científicos claros, tal como a aplicabilidade da generalização de resultados. Contudo, isto não dispensa a pesquisa de um método que comporte um saber e suas ampliações para além do singular do estudo de caso. Assim como Freud ensinou, devemos extrair pontos fixos que possam ser incorporados à teoria, pois é a generalização que permite falarmos de uma clínica psicanalítica possível de ser transmitida (BARROSO, 2014).

Acreditamos que, ao associar a *História do Olho* (2003) às teorias psicanalíticas, poderemos extrair um ponto enigmático para o avanço que uma tese requer. A lógica de articular um caso clínico a uma pesquisa, em psicanálise, não passa por investigar e confirmar um pressuposto através de um exemplo. Mas, passa antes por encontrar uma nova articulação significativa, uma expressão inédita do real que traga novas contribuições. Este é o sentido da apropriação da frase de Picasso por Lacan, “eu não busco, encontro” (LACAN, 1964/1998)

As noções que ressaltamos como importantes de rever teoricamente e que, portanto, aparecem como operadores da pesquisa, são: pulsão, o supereu, o gozo, objeto, o estranho e a fantasia. Outros objetivos específicos tornam-se necessários. A *História do Olho* (2003) exigiu uma contextualização. Isto porque é composta de intertextos e, conforme descobrimos, Lacan também intertextualiza com ela. Nesta oportunidade, buscamos localizar algumas interseções de Bataille em Lacan, demarcando um objetivo específico. Outro conceito importante de elucidar neste caminho foi o ‘obsceno’, já que nossa hipótese passa pela construção de um olho obsceno. Conceito sem definição, foi necessária uma montagem para estabelecê-lo em uma forma de olho.

Enfim, esta hipótese repousa sobre a tese de que ler a *História*, com a chave da teoria lacaniana sobre o olhar, nos devolverá o olho obsceno. No entanto, avisados estamos, que o real só retorna contingencialmente, entre linhas, não-todo. Sabemos que o esforço da tese por articular e formalizar um saber entre psicanálise e literatura, ou seja, entre diferentes registros de produção de verdade, pode explicitar, enfim, a

diferença política do campo da psicanálise. Escrever, para o psicanalista, tem a ver com permitir que um sujeito saiba fazer com seu gozo, com seus restos.

Sobre os restos, desde Freud, temos a teorização do que ele chamou objetos parciais da pulsão, nos ensinando que os objetos – o seio, as fezes, o falo – são objetos que demarcam zonas erógenas, em especial aquelas que fazem borda aos orifícios do corpo. Lacan acrescenta à série freudiana os objetos voz e olhar e define para estes e para os demais, os lugares que ocupam como então, objeto *a*. Neste percurso, privilegiaremos, tal como Bataille o fez em sua novela, o objeto olhar que, uma vez caído, se torna somente olho, um pedaço de carne fora do sentido, obsceno.

Além de se apresentarem, e serem muito importantes na clínica, a pulsão escópica e o “olho absoluto”, para retomar o termo do trabalho do psicanalista Gerard Wajcman (2011, p.15), são partes de uma nova civilização aonde podemos destacar que, de forma absoluta, “somos olhados”. Já não somos olhados pelos olhos de Deus, ou dos deuses do Olimpo como antes, mas somos olhados todo o tempo, por todos os lados: a humanidade passa a ser objeto de contemplação para si mesma. Mas, mais do que contemplação, ou um olhar desinteressado, é um olhar intrusivo que nos atravessa cotidianamente. Olhos por toda parte e de todo tipo, extensões tecnológicas do olho ou próteses do olhar já tomaram o campo da medicina, das redes de informação, do *webcam* e da vídeo vigilância. Vivemos na sociedade do espetáculo e da proliferação de imagens e, por detrás de cada espetáculo, ou de cada imagem há, no mínimo, um olhar. Assim, o mundo caminha em um universo de olhos, informatizados e difundidos com diversas funções: olhar, vigiar, explorar, observar, calcular, auscultar, desnudar, escavar o corpo (WAJCMAN, 2011, p. 21).

Dentro deste contexto, a psicanálise lacaniana, que se orienta em direção às questões que cada época comporta, não poderia se furtar de investigar as questões relativas ao olho, ao olhar e à pulsão escópica. Para tanto, busca elementos onde sempre encontrou um campo próximo e fértil: a literatura e o saber que ela carrega. Sendo o objeto *a* indizível, não articulável pela linguagem, já que, com Lacan, aprendemos que seu terreno está justamente fora da linguagem, encontramos dificuldade de articularmos a pesquisa sem um articulador *êxtimo*. Aqui, a literatura é convidada como saber articulado sobre o irrepresentável, não para ser interpretada, mas que pode se escrever, talvez a própria interpretação. Vale lembrar que Lacan, ao se interessar pela literatura, se

debruçou sobre “a relação do homem com a letra” (LACAN, 1958/1998 p. 750). Trata-se da ranhura da linguagem que inscreve os caminhos do gozo: *lituraterre*, diria Lacan.

No *Seminário 13 O Objeto da Psicanálise*(1965-66), Lacan, entre outras muitas referências da literatura e da pintura, nos convida a ler a *História do Olho*(2003). Ele destaca neste ano: “Somos psicanalistas, com o que temos de nos haver? Com uma pulsão que se chama pulsão escópica” (LACAN, 1965-66). Isto porque a análise está centrada em torno da janela, da janela da fantasia fundamental na medida em que ela, ao ser suportada pelo objeto *a*, integra a existência do sujeito que olha e é visto. Para avançar neste sentido, continua Lacan, teremos que cernir o objeto *a* que se chama olhar.

Seguindo sua indicação, portanto, entraremos neste percurso.

A divisão dos capítulos tenta ordenar, didaticamente, o trabalho. Mas a *História* (2003) é o olho do buraco negro! Também a psicanálise também não se deixa colocar em linhas tão práticas. Traçamos o primeiro capítulo, o segundo item da tese, *A História do Olho e o contexto bataileano*, que tratou de situar a *História do Olho*. Contextualizar a época e seu autor, Georges Bataille, bem como o surrealismo, movimento ao qual se ligou. Neste capítulo, encontramos, enfim, o olho: o olho da época, o olho da *História*, e também o olho que obcecava Bataille.

Neste caminho, salta aos olhos o trabalho que faz Bataille usando a idéia de que cada palavra é plástica, e está disposta a várias manipulações. A consequência da plasticidade da palavra acontece no significado. O significado de cada palavra, para Bataille, se cria em seu uso. Na criação de montagens, para revista *Documents* (1929-30), o autor partia para um jogo de textos, imagens e cortes a fim de propor novos significados, re-arranjos. A montagem se apodera destes traços para romper com a representação e com o ponto de vista fixo.

Esta mudança tira o sujeito do lugar do observador, onde esteve desde sempre acomodado, para buscar um novo alojamento, uma nova volta. Para isto, Bataille contava com os temas ligados à morte e à sexualidade. Mas, nos interessa constatar seus outros recursos: a contradição e a incongruência, que apareciam no texto e na justaposição de imagens, as imagens-contraste que enfatizavam feridas abertas na cultura, as imagens-suturas, os cortes, imagens fratura que surgem como uma erosão no

texto, imagens para causar turbulência no sentido. A ideia é sempre provocar um estranhamento da realidade, cultural e subjetiva, aonde se acomodam os olhos cativos dos homens.

A *História do Olho* (2003), como a entendemos, também passa por uma montagem. É o primeiro livro de Bataille, publicado sob pseudônimo. O segundo capítulo, terceiro item da tese, chamado *Uma randonèe pela Historia do Olho*, versa sobre suas duas edições e suas ilustrações, feitas por André Masson (1928) e Hans Bellmer (1940). Nele estão contidos, além do tema do olho e do olhar, as obsessões e os temas que vêm para violentar a própria linguagem e o pensamento na novela. Esta experiência serve para guiar o sujeito à vertigem, para além dos limites. A *História do Olho* é um risco de loucura, sua escrita tem fragmentos e clarões, onde cenas obscenas intervêm medusando o sujeito que cai nesta espécie de provocação. O sujeito é contagiado pelo olho, pela paixão violenta de ver. Este contágio clama pelo impossível, pelo silêncio e a morte que estão no jogo cruzado de cenas de sexo e violência.

Para tanto, Bataille não escreveu uma novela pornográfica. A pornografia, comenta Foster (2005), mantém seu leitor a uma distância confortável o suficiente do objeto, tão confortável que ele pode se posicionar como *voyeur*. O terceiro capítulo, *O obsceno e estranho objeto que circula as expensas do sujeito*, tratou do obsceno em jogo na *História*. Cabe dizer, Bataille não era um libertino, era mais um debochado. Neste deboche ele apontava o obsceno das coisas, mas só a morte lhe parecia obscena o bastante. A proximidade do obsceno cumpre, para ele, o efeito de distanciá-lo dos ideais, mas cumpre também o objetivo de aproximá-lo do objeto. O obsceno, em Bataille, não é permitido para pessoas de olhos castrados. Ele exige a pulsão de saber e de ver, que leva o sujeito às últimas consequências. Assim como Édipo, Bataille trata de deixar o sujeito siderado diante do objeto. O objeto obsceno é o sexo medusa de Simone, o olho morto de Marcela, ou o olho enucleado do padre. Ele faz a mancha que olha o sujeito.

O olho da *História do Olho* começa pelo olhar, cheio de desejo, do narrador adolescente que, ansioso, quer ver o sexo por baixo da saia da nova amiga. Depois de várias conexões, deslizamentos e metamorfoses, o olho é um olho enucleado. O quarto capítulo, quinto item, é *O obsceno em Lacan: do ideal ao objeto*. Aqui tratamos da cisão entre olho e olhar, na psicanálise. Como este percurso é sempre atravessado por

Bataille, lembramos que, para ele, não se trata de uma cisão, mas de uma queda. É o olhar, que representa o alto da cultura, a civilização, e deve cair. O olhar, para Bataille, corresponde à razão, à consciência, à boa forma, a lei paterna, a religião e Deus. Ele está, portanto, no campo dos ideais. O olho, parte do corpo arrancada, revira o sentido em busca do não senso, do informe, do avesso do olho, o corpo, radicalmente colocado no lugar dos semblantes. Bataille parte de um olhar ideal para atingir o objeto. Ele demarca, desta forma, nossos operadores de leitura na pesquisa.

Na arquitetura deste capítulo, portanto, com Lacan, mas não sem Freud, partimos do supereu para atingir o baixo do objeto. Esta estratégia foi usada porque acreditamos que esta instância, o supereu, vem impregnar este olhar marcado pelo ideal em Bataille. Em seguida, tratamos de outros conceitos essenciais ao nosso tema na psicanálise: objeto *a*, o objeto olhar, passando pela pulsão e pela fantasia.

Enfim, a *História* nos mostra, quase sem anteparos, que não somos olhados no espetáculo do mundo somente pelo Outro. A *História* é uma montagem de cenas onde o obsceno conecta, para Bataille, as recordações da infância a um novo significado. Pensar desta forma, não nos leva a interpretar o autor, mas a compreender algo desta estrutura essencial ao campo psicanalítico. No seu trabalho de escrita, Bataille consegue operar com um saber fazer com o olho obscuro, e mostra que não é só o Outro que nos olha de onde não nos vemos, mas que o objeto também olha. O objeto olha e revira a imagem ao avesso: é o real que retorna para uma nova *História*.

2 A HISTÓRIA DO OLHO E O CONTEXTO BATAILLEANO.

De acordo com o que foi colocado na Introdução do nosso trabalho, foi-nos dado, como caminho lógico para os objetivos desta tese, apresentarmos, neste capítulo, o contexto da novela *História do Olho* (2003). Esta não foi escolhida por acaso, mas porque entendemos que a mesma é um objeto de aproximação das obras de Jacques Lacan e Georges Bataille em um ponto delimitado – o olho. Esta premissa, que destaca o olho como um ponto de interseção de duas obras, será nosso instrumento de interpretação do objeto olhar, entre os outros objetos delimitados por Lacan durante seu ensino, compreendidos por ele como objetos *a*. Isto porque, como veremos, é fato que Bataille faz do olho o protagonista de sua novela, bem como faz com o olho, tanto na *História do Olho*, como em torno dela, um uso que permite a Lacan, no *Seminário 13, O objeto da psicanálise* (1965-66), falar sobre seu objeto *a*.

Faz-se necessário, portanto, para dar início ao nosso capítulo, começarmos pela citação que será a principal orientadora de nosso percurso. Nela está a alusão de Lacan à *História do Olho*.

“Há toda uma história do olho, é o caso dizê-lo. Aquele aqui que têm as orelhas abertas ao que pode ser informação latente, sabem a que faço alusão ao falar da *História do Olho*. É um livro publicado anônimo, por um dos personagens mais representativos de uma certa inquietação essencial de nossa época e que passa por uma novela erótica. A *História do Olho* é rica por toda uma trama bem feita para recordarmos, se pode-se dizer, o encaixe, a equivalência, a conexão entre eles de todos os objetos e sua conexão central com o órgão sexual” (Lacan seminário inédito; aula 20, em 01/06/1966).²

Naquele ano, 1966, para Assandri (2007), foi à medida que Lacan tomou a pulsão escópica como ponto central, que a *História* de Bataille apareceu como referência. Sabemos que, para aqueles que se enveredam nos estudos da psicanálise

² “Hay toda una historia del ojo, es el caso de decirlo. Aquellos que tienen acá la oreja abierta a la que puede ser información larvada, saben a que hago alusión al hablar de la historia del ojo. Es un libro publicado anónimo, por uno de los personajes más representativos de una cierta inquietud esencial de nuestra época y que pasa por una novela erótica. La historia del ojo es rica por toda una trama bien hecha para recordarnos, si se puede decir, el encaje, la equivalencia, la conexión entre ellos de todos los objetos y su conexión central con el órgano sexual”. (LACAN, 1966)

lacaniana, a consulta e apreensão das citações que ele faz em seus *Escritos* ou *Seminários*, muitas vezes, obscuras, exige um exercício de se adentrar em suas formalizações recorrendo a outros meios de transmissão. A investigação destas fontes constitui um paratexto imprescindível de seu ensino, pois ele as toma para oferecê-las não somente como exemplos ou ilustrações, mas também para construir tramas distintas de sua teoria. Em alguns pontos, seu ensino só estará claro uma vez que se encontre a referência citada, e dela seja possível retirar suas consequências.

Tarefa não muito fácil, concluímos. No entanto, o que torna nosso trabalho mais árduo é a afirmação contundente de Assandri (2007, p.7), de que há um enorme “pedaço” de Bataille em Lacan, que não é fácil discernir. Ou seja, que Georges Bataille não estará contido somente em uma citação de Lacan, embora ela nos sirva orientador e condensador para nortear a pesquisa, principalmente em momentos de impasse. Parece-nos ainda relevante a ocultação do nome de Bataille na obra de Lacan³. Em todos os seminários seu nome é citado apenas três vezes de forma bem pouco comprometedora, digamos. Mas tal ocultação se tornará mais clara se entendermos o desvio de Lacan.

Mantendo-nos na citação acima, Lacan ali faz alusão à Bataille ao não nos confiar seu nome. Provavelmente em respeito ao anonimato que o autor pretendia – pretendia, já que não era mais um grande segredo a autoria da *História do Olho*⁴. Lacan aludiu ao texto Batailliano intertextualizando, conversando com o texto. É possível observar que também o texto de Bataille, com suas imagens, montagens, intertextualiza com vários outros textos, outros autores, ou mesmo o texto do inconsciente que o autor permite intervir na própria escrita. Com a alusão, Lacan se serve de algo que sugere conhecido para associação e transmissão, ou seja, a construção de uma metáfora possível entre os textos.

Ainda nesta mesma passagem, outro ponto muito significativo é ressaltado por Assandri (2007). Ele observa que Lacan chama a *História do Olho* (2003) de novela erótica, mas não sem incômodo. Lacan diz que o livro “passa por” uma destas novelas que são conhecidas como eróticas. Mas, nesta passagem do seminário, Lacan menciona

³ Pesquisa feita no *Index référentiel du Séminaire de Jacques Lacan* Henry Krutzen (inédito).

⁴ Ao usar pseudônimos em suas obras mais escandalosas, Georges Bataille, segundo Surya (2002), mantinha a imagem que sabia necessária: do intelectual que trabalhava e produzia arduamente na Biblioteca. Tinha a imagem de um homem amadurecido com a idade, muito belo e concentrado. Voltaremos a este ponto quando evocarmos a segunda face de Bataille.

a *História do Olho* ao falar do objeto estranho, tal como Freud o enunciou em *O Estranho* (1919), a partir do conto *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann (1817). Ele destaca o estranhamento do sujeito frente ao olho cortado e cego que aparece na novela de Bataille e que, como veremos, ressurgirá ao redor da criação desta, em toda obra do autor. O olho, nesta narrativa, é capaz de produzir um encontro com o real na medida em que opera uma ruptura com o familiar, quando pode ser substituído por objetos insuspeitos ou deslocado para lugares inadvertidos. Ponto que será tratado no próximo capítulo, à luz da psicanálise lacaniana. Por enquanto seguiremos a *História do Olho*.

2.1 – O autor da *História*: Georges Bataille

O autor da *História do Olho* será apresentado, pois entendemos que a novela de 1928 não é um acontecimento avulso e solto. Para uma apresentação curta, já que o autor interessa-nos por sua obra, descreveremos um breve retrato de Georges Bataille. Ele nasceu em 1897, em Billon, e morreu em Paris, em 1962, aos sessenta e cinco anos. Sua trajetória é tortuosa, e sua geração era atormentada, como ele mesmo disse no posfácio de *História do Olho*.

Aos quinze anos Bataille se converteu ao catolicismo e se tornou seminarista, quase padre. Perdeu a fé e foi trabalhar como arquivista-paleógrafo na Biblioteca Nacional. Teve intensa participação nos movimentos culturais de sua época, fundando ou colaborando em inúmeras publicações de revistas como *Documents* (1929-31), *Critique Sociale* (1932-34), *Acéphale* (1936), entre outras. Juntamente com seus livros “teóricos”, sua face pública, ele tinha também uma face oculta que o colocou no rol dos escritores malditos. Tal face aparecia assinada por pseudônimos, em seus livros de ficção erótica. A seu respeito, ele mesmo dizia “não sou filósofo, mas um santo, talvez um louco” (MACHADO, 1985).

Sua obra ficou reconhecida, principalmente, no que diz respeito às relações intrínsecas do erotismo com a morte, mas não se limitou a tais temas. Não pretendemos aqui fazer um levantamento de toda esta obra, mas apenas destacar o que, para o trabalho dessa tese se faz primordial.

Em 1957 ele publica *O Erotismo*, ensaio onde expôs a delimitação de seu pensamento. Aqui, Bataille concebeu o erotismo como “a aprovação da vida até na morte” (1957 [1989]), focando, portanto, na envergadura ontológica e existencial desta experiência. Para ele, o homem descobre o coração paradoxal da vida nesta experiência: a vida está paradoxalmente morrendo para continuar a viver. Desta forma, Bataille aproxima o que Sade e Freud já uniram: sexo e morte. O erotismo e a violência são vistos como a chave que desvenda os aspectos fundamentais da natureza humana, dando aos mesmos uma dimensão religiosa. Em 1961 escreveu *As lágrimas de Eros* onde, a partir de suas observações da arte pré-histórica, precisamente as pinturas da caverna de Lascaux⁵, que estudou seis anos antes, pôde apostar neste essencial e paradoxal acordo entre a morte e o erotismo. Isto porque, somente o animal humano conhece o erotismo, visto que também é o único que conhece sua própria finitude. Para ele, o erotismo é uma consequência, no homem, do conhecimento da morte.

Mais além dos dois ensaios citados, estão as novelas onde Bataille conjugou erotismo e morte das mais diversas maneiras. Impossível dizer se ele foi, afinal, um filósofo, um antropólogo, um sociólogo, um bibliotecário, ou escritor. De acordo com os historiadores da literatura, Bataille é um inclassificável pelo fato de estar à margem das classificações usuais, assim como nosso outro autor de referência, Jacques Lacan.

“Este outro inclassificável é socialmente o nome do psicanalista pelo fato, justamente, de estar à parte da ordem social. Ao não formar parte de uma ordem, o psicanalista pode acompanhar o desenvolvimento da ordem das posições subjetivas do ser.” (LETHIER, 2000, p.53)

Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981), nasceu em Paris, França. Formou-se em medicina em 1928, especializando-se em psiquiatria. Foi aluno de Gaetan Gatian De Clérambault e também de Henry Ey. Em 1932 escreve sua tese doutoral sobre a psicose paranóica, *Da psicose paranóica e suas relações com a personalidade*, já com a influência certa da psicanálise. Lacan participou dos movimentos de vanguarda de sua época, e conheceu bem o surrealismo. Impossível, aqui neste espaço, listar seus

⁵ Caverna descoberta em 12 de setembro de 1940, no sudoeste da França. Famosa pelos mais de trezentos documentos exemplares de figuras rupestres, datadas do período Paleolítico Superior (50.000 a 16.000 anos atrás).

trabalhos e interesses, já que sua erudição parecia sem limites. Em 1941 ele se casa pela segunda vez, com Sylvia Bataille, a primeira esposa de Georges Bataille, um grande amigo desde 1934.

2.2 - Uma pré-*História do Olho*.

Com este subtítulo certamente não estamos evocando uma pré-história no sentido cronológico da obra de Bataille. Entendemos que a *História* está permeada por um contexto e por um mal estar característico de uma época, relacionado às guerras, de um grupo e de um sujeito, e que ao delinear os contornos do nosso objeto de estudo, o olho de que se ocupa Bataille, também se destacará. Veremos, assim, que há uma verdadeira série de olhos neste contexto, e não só na *História*. Começaremos pela indicação Batailliana do primeiro olho da série.

2.2.2 - O primeiro olho.

O pai de Georges Bataille não foi muito falado pela literatura especializada e crítica. É fato que foi uma figura bem pouco interessante, quem sabe ainda uma figura vista como abjeta. Certamente Joseph-Aristide Bataille não foi um pai tão importante dentro do cenário literário, afirma Surya (2002), mas tampouco será o menos estranho. No entanto, não diríamos que não é tão importante assim. Surya, o mais reconhecido biógrafo do autor, deixa a pergunta sobre a influência e as marcas indeléveis que a loucura do pai teria deixado na subjetividade excêntrica do filho Georges.

Joseph Bataille contava trinta e cinco anos quando se casou com Marie-Antoinette Tournadre. Conheceram-se e fixaram residência, a princípio, em uma vila austera que, quando Bataille a conheceu, já adulto, o encheu de horror. Ele descreve a vila dos pais como uma paisagem demoníaca, uma ladeira sem árvores ou igreja, um amontoado de casas em uma cratera. Antes de se casar, Joseph-Aristide tentou estudar medicina e ser o primeiro médico da família pouco abastada: falhou. Logo depois, foi

servidor público e empregado na prisão de *Melun*. Mais tarde se tornou um funcionário dos correios, momento em que sua doença, a sífilis, se apoderou de seu corpo (SURYA, 2002).

Já morando em Billon, Joseph-Aristide tinha quarenta e quatro anos quando nasceu Georges, seu segundo filho. Este pai já doente e sempre fraco, antes da enfermidade tomá-lo totalmente, perde a visão. Melhor dizendo, como completa de forma muito precisa e delicada Surya (2002), já que tentamos apreender o ponto de vista do filho deste homem, este pai perde o olhar. Para Georges Bataille, ele foi concebido por este homem cego que estava fechado para o mundo exterior. Mesmo assim e, para sua maior surpresa, Joseph-Aristide não desistiu de ser pai mais uma vez, embora doente. Três anos depois de seu nascimento, o pai perde o uso dos membros e fica confinado em uma cadeira por mais quinze anos. São quinze anos de martírio para toda a família: as dores penetrantes que arrancavam gritos bestiais do doente, as crises viscerais, os problemas motores, sensores e digestivos, a falta de reflexos e de controle dos genitais e dos esfíncteres. E é assim que a família segue: o pai, a mãe, os filhos Martial e Georges, que crescem até a adolescência, em companhia permanente do pai imobilizado e cego.

Interessante observar que, desde cedo, ligado aos pensamentos sobre o pai, às imagens do pai, aos cheiros e aos gritos, Bataille tinha a impressão de que tamanho horror só poderia torná-lo um predestinado (SURYA, 2002). Para ele, seu pai, muito longe de representar um pai, não lhe parecia sequer um homem, e às vezes lhe parecia próximo demais de um animal. Surya destaca que Bataille, ao se lembrar do pai, sempre trazia a recordação do momento em que este procurava urinar em um pequeno recipiente, sentado em sua cadeira especial. Ele lembrava até mesmo do órgão do pai que realizava o que se tornou essa difícil necessidade. Ele não alcançava o acessório, urinava fora do lugar, e neste momento “os olhos escancarados apareciam para desapropriar a obscenidade do órgão que vivia entre suas pernas mortas” (...) “no centro do seu rosto aquilo adquiria a sorte de uma estranha força capaz de expor uma verdade maior do que o órgão que urina” (SURYA, 2002, p.7).

Nestes momentos, suas pupilas geralmente estavam voltadas para cima, apontadas para o espaço. Segundo Surya (2002) os olhos “abertos para o buraco do abismo” deixavam no rosto do pai a marca de um furo, uma rachadura, uma fissura e uma

expressão de abandono, escancarando a fisionomia de seu ser de aberração. Nada expunha melhor os olhos mortos de seu pai. Surya se pergunta, oportunamente, tendo relatado a história de Joseph-Aristide, como esta figura, ou estes olhos, não teriam fascinado, ou horrorizado, esta criança que, mais tarde também declara, espontânea e ternamente, ter amado muito este pai.

2.3 – O olho da época.

O modernismo francês, apesar das dificuldades de localização exata no tempo, se inicia no Século XIX. Foi a urbanização de Paris, com as experiências de multidão, anonimato, transitoriedade e contingência, que fundaram a ideia de modernismo. Entram em cena a burguesia, o mercado mundial, o livre comércio e a Revolução Industrial. Há uma crise do artesanato, que passa a não ter valor frente aos objetos feitos industrialmente. O artista passa a ser um intelectual apartado da produção, que deve ser agora em escala. Pode-se resumir, para tornarmos nosso caminho mais curto, que a arte moderna é a história desta crise do objeto artesanal. Várias correntes formaram o modernismo francês, entre elas o surrealismo.

Seria impossível, no caminho desta tese, esboçar todos os contornos do surrealismo, até porque se torna difícil, dentro das várias perspectivas que se formaram em torno dele, ao longo dos anos, puxar um fio condutor que nos mantenha em um trajeto de posições neutras como requer a ciência. Por outro lado, Seria também impossível deixar de falar do movimento pelo qual esbarraram nossos dois autores, mesmo que de forma diferente.

O surrealismo incitou as mais diversas paixões e, até bem pouco tempo, como nos esclarece Foster (2008)⁶, era menosprezado nos relatos do modernismo, sendo apontado como um movimento de arte ao avesso: “era impropriamente visual e

⁶ HAL FOSTER: Historiador crítico e teórico de Arte. Professor de Arte e Arqueologia na Universidade de *Princeton*, onde também estudou. Mestre em Literatura inglesa pela Universidade de Columbia, Doutor em História da Arte na *City University de Nova York*. Escritor de vários livros, entre eles, *O Retorno do Real*. Ele também é co-editor da revista *October*. Foster é um importante leitor e transmissor da obra de Lacan nos Estados Unidos.

impertinente literário” (FOSTER, 2008, p.10)⁷. Ainda hoje, (e seu texto é de 2008), segue o autor, continua encaixado em um discurso delimitado pela iconografia e o estilo, mas sem levar em conta suas referências e intenções. No entanto, em sua concepção, o surrealismo constitui um modernismo contido dentro do modernismo oficial, e é uma referência para um pós-modernismo crítico, especialmente considerando figuras como Bataille e Duchamp. Isto porque, o surrealismo seria o ponto nodal dos três discursos da modernidade: psicanálise, marxismo cultural e etnologia. Destes discursos o surrealismo se nutriu, mas também os desenvolveu.

Foster destaca, ainda, que o surrealismo foi descrito por categorias tradicionais da teoria da arte e, na maior parte das vezes, como veremos logo abaixo, nos termos empregados pelos próprios criadores do movimento. No entanto, sob tais definições, algumas práticas não se encaixam na rubrica surrealista. Foster propõe, então, que o conceito de estranho, tal como concebido dentro da psicanálise, possa ser usado para uma leitura do caminho surrealista de acesso ao inconsciente, bem como para organizar suas construções em torno de um conceito.

“Se há um conceito capaz de abarcar o surrealismo, teria que ser contemporâneo a ele, inerente ao seu campo (...). Creio que o conceito que reúne estas qualidades é o de estranho, ou seja, um interesse nos eventos em que o material recalado regressa de maneira tal que desestabiliza a identidade unitária, as normas estéticas e a ordem social. O que vou colocar é que os surrealistas não só se sentem atraídos pelo retorno do recalado, senão que, ademais, buscam redirecionar este retorno com fins críticos. Neste sentido, o conceito de estranho não é somente contemporâneo do surrealismo, mas também representativo de muitas de suas atividades”. (FOSTER, 2008, p. 18)⁸

Tal articulação será mais bem elucidada no nosso terceiro capítulo, onde discutiremos o obscuro e o estranho no nosso objeto específico: o olho da *História*. Por

⁷ Tradução nossa. “*era impropriamente visual e impertinente literario*” (FOSTER, 2008,p.10)

⁸ Tradução nossa: “*Si hay un concepto capaz de abarcar o surrealismo, tendría que ser contemporáneo respecto de él, inherente a su campo (...). Creo que el concepto que reúne estas cualidades es el de lo siniestro, es decir, un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza a la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social. Lo que voy a plantear es que los surrealistas no solamente se sienten atraídos pelo retorno de lo reprimido, sino que, además, buscan redirigir ese retorno con fines críticos. En ese sentido, el concepto de siniestro no solo es contemporáneo del surrealismo, más también representativo de muchas de sus actividades*”. (FOSTER, 2008, p. 18)

enquanto retomaremos, sucintamente e da maneira possível, alguns contornos e ideias principais do surrealismo.

Neste item, o que nos interessa, ainda, é ressaltar que o surrealismo surge dentro de uma determinada configuração do ver. Jay (2007) nos chama atenção para um “olho da época”, uma espécie de reconstrução do que espera ver o espectador de determinado tempo, o espectador contemporâneo. Este espectador é despersonalizado e ideal, distanciando de critérios de classes minoritárias e códigos. O olho da época é, portanto, a cultura visual de um tempo concreto, uma cosmovisão, no sentido do espírito de uma cultura que está presente na maneira dos indivíduos perceberem o mundo. No século XIX, segundo Jay, a urbanização das cidades, que irrompe com estimulação de novos ritmos, reordena os espaços, intensifica o tempo, e a invenção da fotografia, (2007), modificam o uso da visão⁹.

“A visão, então, se converte no sentido urbano privilegiado. A exposição, a da mercadoria nas vitrines dos comércios – mercadoria que se ve, mas não se toca, tal como o olhar do caminhante – provocava um desejo ocular que era aumentado pela publicidade, com a introdução de imagens litográficas em jornais e revistas que intensificam, na mente do observador, a idéia de objeto de consumo” (Hernández-Navarro, 2007, p. 88)¹⁰

Na história ocidental, Jay (2007) nos mostra que a visão tem o estatuto de sentido mais nobre desde a Grécia antiga. Embora os gregos celebrassem a visão com certa ambivalência, até em suas manifestações negativas, seu poder era decisivo. Isto porque, a visão poderia ser compreendida como o olho da mente, supostamente contemplação pura e imóvel. Por outro lado, mostram seu lado que não é puro, mas real, dos olhos reais do corpo, que acedem à experiência real: quando um é atacado o outro afirma-se em seu lugar e, em todo caso, a visão permanece como o mais nobre dos sentidos humanos. Esta mesma ambiguidade, segundo Jay, se observa na filosofia cartesiana e também predomina no chamado oculacentrismo moderno.

⁹ Para ampliar esta discussão que, nesta tese somente poderemos tocar de maneira rápida a fim de mantermos nossos objetivos, conferir: JAY, Martin, *Ojos Abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 2007.

¹⁰ Tradução nossa: “La vista, entonces, se convierte, en el sentido urbano privilegiado. La exposición, la de la mercancía en los escaparates de los comercios – mercancía que se ve pero no se toca, igual que la mirada de lo paseante – provocaba un deseo ocular que era aumentado por la publicidad, con la introducción de imágenes litográficas en diarios e revistas que intensificaban en la mente del observador la idea del objeto de consumo” (Hernandez- Navarro, 2007, p.88)

Mas, foi de maneira distinta de outras eras, que a era moderna se sustentou no sentido da visão. O melhor modo de entender o regime escópico da modernidade, no entanto, é saber concebê-lo como um terreno em disputa de alguns modelos escópicos, ou seja, formas de uso do olho. Jay (2007) considera dominante e até hegemônico, na modernidade, o modelo visual do Renascimento com suas noções de perspectiva que se deslocam como perspectivismo cartesiano. Este último teve lugar a partir de uma cosmovisão científica que já não interpretava o mundo como um texto divino, situando-o em uma ordem de espaço e tempo matematicamente regulares, com objetos naturais que só poderiam ser observados de fora, pelos olhos neutros do investigador científico.

O espaço tridimensional, racionalizado a partir da perspectiva, ganha uma superfície bidimensional, e a tela poderia ser concebida como um espelho plano onde se refletia o espaço geometrizado da cena, vista a partir do olho que olha de fora. Este olho possui uma característica curiosa. Não foi projetado a partir do modelo natural, como visão binocular, mas como um só olho que olha através do olho mágico. A perspectiva cartesiana logo foi criticada por tornar o sujeito ahistórico, descorporificado e desinteressado, alguém que só conhece o mundo afastado dele.

Ainda que o oculacentrismo moderno não deva ser tomado de forma generalizada, sempre nos encontramos com a ubiquidade da visão, uma espécie de sentido mestre moderno. Jay garante que não há um único regime escópico na era moderna e que, pelo menos mais dois grandes regimes escópicos ocidentais podem ser encontrados nas fraturas do modelo dominante, como momentos de mal estar.

O primeiro momento, a primeira ruptura com o modelo dominante, se dá no século XVII, em especial na Holanda, com a arte nórdica, cujo melhor exemplo será Vermeer¹¹. A arte nórdica suprime qualquer referência narrativa e textual a favor de uma arte que é descritiva, valorizando a superfície visual, e indiferente à posição do espectador, como os mapas. Ela supõe, e pinta, a existência prévia dos objetos de um mundo que não cabe em uma tela. O equivalente filosófico, segundo Jay, é o empirismo baconiano e seu antiperspectivismo. Rechaçado o sujeito monocular, aqui o olho se dirige a uma superfície detalhada e articulada, em um mundo que se contenta mais em

¹¹ Johannes Vermeer (Delft, 31 de outubro de 1632 – Delft, 15 de dezembro de 1675), pintor holandês também conhecido como Vermeer de Delft ou Johannes van der Meer.

descrever do que explicar. A arte holandesa, assim como o microscopista do século XVII, saboreia a discreta particularidade da experiência visual.

O segundo momento de mal estar, ou um terceiro modo de visão colocado por Jay (2007), é uma alternativa mais radical: o Barroco. Se o Renascimento é linear, plano, clássico, sólido, fixo, fechado e preza pela transparência da forma, o Barroco, por sua vez, é colorido, aberto, desfocado, múltiplo, uma pérola irregular, extravagante e peculiar. Para Jay, ele foi uma alternativa mais significativa ao estilo visual dominante, foi um repúdio à geometrização monocular da tradição cartesiana e da ilusão implícita de um espaço tridimensional homogêneo, visto de longe, por um olhar semelhante ao de Deus. O Barroco mostra uma fascinação pela opacidade, pela sombra, pela ilegibilidade e pelo caráter indecifrável da realidade pintada. Sua experiência visual tem uma qualidade tal, que impede a inclinação ao oculacentrismo absoluto, sendo até mesmo chamada de loucura da visão. Seus equivalentes filosóficos, se há algum, pondera Jay, são o pluralismo das mônadas de Leibniz, os paradoxos de Pascal, e a submissão vertiginosa das experiências de arrebatamento dos místicos.

O oculacentrismo, todavia, teve seus oponentes, e suas premissas foram duramente criticadas, principalmente depois da Primeira Guerra Mundial. Foi na França onde efeitos desta crise da visão se fizeram sentir de forma mais acentuada. Intelectuais das mais diversas áreas, artistas de diferentes matérias, experimentaram uma palpável perda de confiança no olho e em suas funções antes tão valorizadas. Georges Bataille, assim como o movimento surrealista, aparecem neste cenário com uma nova interrogação sobre o estatuto da visão, formando algumas bases para as múltiplas variações do pensamento anti-ocular (Jay, 2007).

2.3.1 – O Surrealismo.

O Surrealismo foi um movimento artístico e literário nascido em Paris, na década de 1920, dentro do modernismo francês. Foi um movimento de vanguarda frequentado por Bataille e Lacan. Era ligado ao Dadaísmo, na medida em que se esforçavam por expressar repúdio a guerra e a decadência burguesa. Foi também deveras influenciado pela descoberta do inconsciente, pela psicanálise, especificamente pela leitura de Freud.

O surrealismo se opunha ao racionalismo nas artes, privilegiando as vias oníricas do pensamento, bem como o delírio e a loucura. Como ressaltou Grossi (2002), o surrealismo não é concebido como uma escola artística, trata-se antes de uma forma de conhecimento dos continentes não explorados como o sonho, a alucinação, o delírio ou o próprio inconsciente.

A palavra surrealismo nasce também em Paris, no ano de 1917, cunhada pelo escritor Guillaume Apollinaire, ao descrever dois exemplos de inovações artísticas. O primeiro foi o balé *Parade*, de Jean Cocteau, e o segundo foi sua própria peça, *As mamas de Tirésias*. Apollinaire escreve que as combinações de elementos anódinos dos citados espetáculos resultam em uma verdade para além da realidade, o que chamou um super-realismo, o surrealismo. Mais tarde Andre Breton se apropria do termo, para nomear a aventura que terminaria por abranger não só a literatura, como seria a princípio, mas a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema e o intervencionismo, fazendo homenagem a Apollinaire já falecido (BRADLEY, 1999).

Em 1924 Breton, paradoxalmente um líder para um movimento que vai contra qualquer subordinação e controle, estabelece com a publicação do primeiro *Manifesto Surrealista*, as coordenadas deste pensamento. Neste documento o autor vai celebrar as teorias freudianas, pois, para ele, estas seriam chamadas a restabelecer a liberdade do pensamento¹². O *Manifesto* promulgava a liberdade de imaginação que deveria ser resgatada da vida utilitarista burguesa. Tal liberdade de imaginação está diretamente ligada, para Breton, aos princípios da associação livre, base do que será a “escrita

¹² Andre Breton encontrou Freud depois de esperar por sua vez entre alguns pacientes. Mas a intenção de Breton era aproximá-lo ou interessá-lo pelo surrealismo. O psicanalista vienense demonstrou impaciência e pouco interesse ao escutar Breton e, mesmo por cartas, Freud não deixou de expressar seu incomodo com ele, e com a sua eleição como uma espécie de patrono do movimento surrealista. Freud chega a dizer, em carta, que não entende o propósito do surrealismo. Contraponto interessante é o encontro de Freud com Salvador Dali. Freud fica encantado com a técnica do jovem espanhol e deveras surpreendido “com seus cândidos olhos de fanático” (REFERENCIAS, 2004, p18), o que o leva a reconsiderar, publicamente inclusive, sua opinião quanto ao surrealismo. Importante salientar que Freud aponta, na obra de Dali, não algo do inconsciente a ser interpretado como encontrava nas obras de mestres como Da Vinci ou Ingres, mas justamente a consciência: “Você (Dali) apresenta o mistério diretamente. A pintura não é mais que um mecanismo que se revela a si mesmo” (Freud citado por REFERENCIAS 2004, p 18). Este é um ponto que Dali levará em sua obra, é também um ponto de aspereza e discussão entre Dali e Breton, que não concordava com tal caráter explícito da expressão do inconsciente nas artes que Dali trabalha com seu método paranoico-crítico. Este método consistia, basicamente, em dirigir e sistematizar o delírio em uma produção e acabou aproximou Dali e Lacan que, na mesma época, escrevia sua tese doutoral em psiquiatria sobre um caso de paranoia.

automática”, fonte da criação literária. A noção de automatismo será pois, para Breton, o método surrealista por excelência. Assim Breton define o Surrealismo no *Manifesto*:

“Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe expressar, seja verbalmente, por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, em ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 2012, [1924], p. 44)

O poder de criação da loucura é devidamente provocado pelos surrealistas e equiparado aos sonhos. A psiquiatria é ferozmente criticada como disciplina totalitária e repressora, e a psicanálise não escapava a tais críticas quando tratava-se da defesa do paciente psicótico e sua exclusão social. Mas, em 1932, quando Crevel e Paul Eluard leram a tese de doutorado de Lacan, *Da psicose paranóica e suas relações com a personalidade*, ficaram estupefatos. Impressionou-os tanto os traços literários do autor quanto de sua paciente, como também a concepção de paranóia apresentada em trinta e duas observações de Aimée, onde Lacan, como em suas posteriores construções de casos, pontuava os momentos prolíficos de criação “patológica” de maneira muito original.

Segundo Referencias (2004, p 22), Lacan já estudava, há um ano, os laços entre a criação poética e a paranóia. Vale lembrar que, em 1931, ele escreve um artigo publicado nos *Annales Médicales*, chamados *Escritos inspirados: Esquizografia*. Neste artigo Lacan já contemplava as faculdades poéticas dos psicóticos e, portanto, já tinha uma posição distinta da psiquiatria da época, que, em sua maioria, desprezava qualquer produto ou produção louca. Para Referencias (2004, p. 22), este artigo enlaça o automatismo usado pelos surrealistas à primeira concepção de linguagem lacaniana.

O surrealismo torna-se importante para entendermos o pano de fundo que dava o tom das artes e da literatura onde se situou *A História do Olho* (2003), mas, também para entendermos por onde passava o pensamento destes dois homens que se encontravam pelas ruas de Paris, em um momento histórico determinado e determinante. Se, como sabemos, o surrealismo pôde buscar na psicanálise freudiana, e na psiquiatria, elementos para construção de seu pensamento e de sua estética, sabemos que também Lacan não saiu ileso dos encontros com esse grupo e das amizades que

manteve ao longo da vida com seus membros. Pelo contrário, afirmam os autores de Referencias (2004), quando nos lembram que Lacan, ainda jovem psiquiatra, vislumbrou o peso das elaborações surrealistas para a própria psicanálise.

Lacan soube retirar desse movimento o que reconheceu como importante para suas construções, também criticou e até rejeitou algumas construções surrealistas. Quanto ao movimento, Lacan, assim como Bataille, foi um crítico severo, mesmo mantendo o afeto por algumas figuras como Paul Eluard, o próprio Breton, Crevel, Salvador Dali, Raymond Queneau, Andre Masson entre outros – Pablo Picasso, por exemplo, era seu paciente.

Podemos dizer, com Miller (2011), que o Surrealismo é um efeito da psicanálise, da descoberta freudiana, acrescentando que o ponto de interseção entre as duas vias, entre os dois caminhos, é a “salvação pelos dejetos” (MILLER, 2011, p.227). Veremos um pouco destes encontros.

2.3.2 – O surrealismo e a guerra: desfiguração humana.



Fig. 1 - A face da guerra, Salvador Dali. 1940.

Esta foi uma geração que viveu os tumultos, inquietações e, principalmente, os horrores da guerra. Mas ainda antes da guerra, o prenúncio de um momento obscuro já avançava, na literatura, como sombra. Tal geração, que podemos chamar herdeira de Lautréamont¹³ (MORAES, 2002), são escritores e artistas do modernismo francês, dentre os quais Bataille se destacava. Este grupo está empenhado, especialmente, em explorar as possibilidades expressivas que a subversão dos princípios do antropomorfismo e suas implicações permitiam. Tentaremos esboçar este trajeto, mas sabendo-o longo, buscaremos explorar os pontos que importam e serão cruciais neste trabalho.

Foi a partir do século XVIII, segundo Moraes (2002), que na Europa começou um esforço obstinado, uma sorte de fixação por registrar a face humana e, também, sua figura. Encontramos belos rostos que estampavam os museus, as gravuras dos decapitados pela justiça que se multiplicavam, a formação da tradição dos álbuns de casamento e equivalentes: tudo como se fosse um esforço de reencontrar esta figura, a figura do homem, da forma mais antropométrica possível. Era uma época em que se aspirava pela forma ideal, total, unitária e hierárquica do homem. Este esforço, continua Moraes, desenvolve-se com tamanha capacidade e duração que tem, para além de suas intenções manifestas, uma espécie de retorno, um efeito. Não aparecerão somente imagens positivas do antropomorfismo moderno, mas também suas negações em forma de expressões artísticas que, dispersas ou organizadas em movimentos ou grupos, contestaram e resistiram a este ideal da boa forma humana. Assim, “às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração” (MORAES, 2002 p.19).

Esta fragmentação da anatomia ganha maior relevância no movimento surrealista quando este questiona o princípio de identidade. Ademais, não devemos nos espantar que o homem esteja dilacerado no período entre guerras. Foi nos dias que sucederam à Primeira Guerra que Andre Breton e seu amigo Aragon, descobriram os *Cantos de*

¹³ Isidore Lucien Ducasse, o Conde de Lautréamont, como foi conhecido, nasceu no Uruguai em 04 de abril de 1846. Sua mãe faleceu quando ele tinha apenas um ano e meio. Aos 13 anos foi mandado para França como aluno interno, seus pais eram franceses. Em 1869 é publicado o *Canto* primeiro de *Os Cantos de Maldoror*. Publica também alguns folhetins e Poesias em 1870. Em 24 de novembro de 1870, aos 24 anos, ele morre. Em seu atestado de óbito não é mencionada a causa, o que estimulou várias especulações: suicídio, overdose, saúde fraca. (WILLER, 2008).

Maldoror, escritos pelo até então pouco conhecido Conde de Lautréamont. Para eles, e para seus outros companheiros que logo conheceram a obra, assistir as matanças e destruições, as pessoas se devorando e a própria civilização em decadência era, nada mais nada menos, que viver no universo maldoriano. Foi o derrotismo da guerra que prendeu os surrealistas à Lautréamont de forma decisiva: “diante da impossibilidade da poesia, sua poética da agressão pura tornou-se o único caminho possível”. (MORAES, 2002). Por tamanha influência, vale nos determos um pouco na figura e na obra de Lautréamont a fim de levantarmos aspectos de seu estilo e conteúdo que nos interessam neste percurso.

2.3.3 - Lautréamont: subversão e violência da figura humana.

A figura do Conde de Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse, e seus *Cantos e Poesias*, o autor que se nomeou “o renegado, de rosto fuliginoso” (C6, E1),¹⁴ disparou o interesse de simbolistas, vanguardistas e foi adotado, em seguida, pelos surrealistas. Na década de 1920, se tornou um verdadeiro emblema da rebeldia e do mal (WILLER, 2008). Apesar do nome da obra, os *Cantos e Poesias* não eram nem cantos, nem poesias, este título era também uma subversão literária. Esta obra ganha destaque pela estranheza por um lado e, por outro, pela fina lucidez do autor.

O conde também não passou despercebido a Jacques Lacan. Pelo contrário. No percurso de seu sétimo seminário, ele inicia lembra que falaria sobre Sade¹⁵, uma vez que, por profissão, o psicanalista estaria destinado a cutucar os extremos. Isto porque, segundo o próprio Lacan, a maldade é o objeto mesmo de nossa investigação. Neste sentido, Lacan (1960/1988, p.246) aproxima Sade de Lautréamont, dizendo que *Os*

¹⁴ É comum entre os críticos, ensaístas ou comentaristas de Lautréamont, usarem como notação abreviada as notações C para se referir aos Cantos numerados na obra, P às poesias, também numeradas e E às estrofes. Assim, quando nos referimos à C3, E7, o leitor que por ventura buscar na fonte a citação encontrará no terceiro canto, sétima estrofe.

¹⁵ Sade: Donatien Alphonse Francois, o Marques de Sade, nasceu em Paris no dia 02/06/1740, e morreu no manicômio judiciário de Charenton em 02/12/1814. Autor de numerosas narrativas eróticas sádicas, até 1956 a publicação de seus livros ainda era um tabu. Mas seus livros não se reduziam às práticas perversas, porquanto portava uma filosofia própria que levava, às últimas consequências, o discurso Iluminista.

Cantos de Maldoror é, também, um livro assombroso, e que sua leitura é uma prática, uma experiência, assim como se experimenta ópio.

Os dois autores escrevem tratados de crueldade e, pode-se dizer, falham em qualquer empreitada sublimatória. Para Lacan, este é o significado do tédio da escrita sadiana e das incoerências, vertigens e contradições lautremontianas. Ele discrimina Lautréamont, dizendo que este último, do ponto de vista das intenções, se distancia de Sade. Haveria em Lautréamont uma revolta moral contra a injustiça, e uma tendência natural à bondade e, por isto, lê-lo “supõe o consentimento de uma lucidez furiosa” (BLANCHOT, 2005, p.33). Em toda a narrativa dos *Cantos* nota-se que, ao lado dos movimentos de prazer experimentados por Maldoror, mediante a dor causada no outro, encontramos quase sempre o arrependimento e, até mesmo vergonha. Tais constrangimentos levam o personagem a fazer-se o mal, confundindo, no texto, quem é a vítima e quem é o carrasco, mostrando, afinal, que o meu próximo é necessariamente eu.

“Lautréamont é o ancestral mais puro do surrealismo, mas é, sobretudo, quem “canta” o tormento da maldade e da crueldade do homem, aquela que descobre Freud neste próximo que é o um mesmo, esta verdade que a “pastoral analítica” tentou encobrir, que Lacan resgatou, e pela qual nos envia a “praticar” essa experiência de vida que são *Os Cantos*, experiência que nem sempre é suportável.” (REFERENCIAS, 2005, p.13)¹⁶

Nascido em Montevideú, quando esta estava justamente cercada, durante a guerra contra Argentina (1843-1851), Ducasse também morreu em território sitiado, em um cenário de guerra, miséria e destruição. Desta vez, ele estava em uma Paris assolada por epidemias e cercada por alemães na derrota da guerra franco-prussiana de 1870, na queda do império de Napoleão III. Isidore Ducasse, neste intervalo, estudou em Paris, mas, segundo a descrição de seus colegas, parecia sempre alheio, talvez a pensar em Montevideú. Ele estava sempre imerso em fantasias, cabeça apoiada nos cotovelos, com

¹⁶ Tradução nossa. “Lautéamont, es el ancestro más puro del surrealismo, pero él es, sobretudo, quién “canta” el tormento de la maldad y la crueldad del hombre, aquella que descubre Freud en ese prójimo que es uno mismo, esa verdad que la pastoral analítica intentó borrar, que Lacan rescató y por la cual nos envía a practicar esa experiencia de vida que son los “Cantos”, experiencia que no siempre es soportable. (REFERENCIAS, 2005,p.13)

olhos fixos sobre algum livro clássico. Era obstinado, calmo e trabalhador. Carregava uma morbidez romântica, que parodiou e satirizou em suas escrituras às quais Aragon¹⁷ se referiu não como linguagem, mas como um grito das entranhas (RIVIÉRE, citado por WILLER, 2005).



Fig.2 - Salvador Dali, 1942 (Ilustração para os *Cantos*)

A série de relatos que compõem os *Cantos* certamente traz um jeito novo de narrar, e um conteúdo que era até então impossível de imaginar. Este tipo de literatura foi exaltada por alguns, e desprezada por outros. A série, como dito, está carregada de violência e crueldade, suas narrativas trazem reflexões filosóficas cujo caráter predominante é sua adesão ao mal, o combate a Deus e à humanidade, que são considerados injustos pelo autor melancólico. Lautréamont escreve: “Quanto a mim, faço com que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade! Delícias não passageiras, artificiais; mas que começaram com o homem, e terminarão com ele” (C2, E4, p.75). Seu personagem é Maldoror, nome interpretado por seus críticos como ‘Mal de Aurora’ ou ‘Mal do Horror’, já que Lautréamont usava sempre o espanhol, sua língua materna, nas suas criações literárias (WILLER, 2008).

¹⁷ Louis Aragon (1897-1982) foi um poeta e escritor surrealista francês. Era também psiquiatra e conheceu Breton em um hospital psiquiátrico durante a guerra. Em 1957 Aragon recebeu o prêmio Lênin da paz.

Maldoror tem um Deus bem cruel, a ele se refere como ao ‘Criador’, ao ‘Todo-Poderoso’, ‘o criador das moléstias’ e sofrimentos humanos, bem como da raça humana como parte de seu plano de maldade sobre a terra. Segundo Blanchot (2005), o Deus de Maldoror é um dos mais maltratados de toda literatura mundial: a ele são imputadas vilanias insuperáveis, crimes abomináveis. Deus é uma espécie de antropófago soberano, e seu trono é feito de excrementos humanos, ele come troncos de homens mortos. O homem, por sua vez, não passa de uma praga criada por Deus para assolar o mundo.

“És o Todo-Poderoso: não contesto este título, já que só tu tens o direito de usá-lo, e teus desejos, de consequências funestas ou felizes, só têm seus limites em ti. Aí está, precisamente, porque me seria doloroso caminhar ao lado da tua cruel túnica de safira (...). É verdade que, quando penetras em ti, para escutar tua conduta soberana, se o fantasma de uma injustiça passada, cometida pela essa infeliz humanidade que sempre te obedeceu, ergue, diante de ti, as vértebras imóveis de uma espinha dorsal vingadora, teu olho feroz deixa cair a lágrima apavorada do remorso tardio (...), mas sei também (...) que recais com muita frequência, tu e teus pensamentos recobertos pela lepra negra do erro, no lago fúnebre das sombrias maldições” (C2,E12, p.142).

Chama-nos a atenção que, segundo Willer (2008), além da violência física descrita nas narrativas, faz parte dos *Cantos* a agressão contra a ordem natural das coisas do mundo e dos homens. Como a menina estripada depois de ser estuprada por Maldoror e seu buldogue (C3E2), Deus no prostíbulo que esfolia um rapaz, o adolescente dilacerado, o bebê ensanguentado pelas unhas de Maldoror, torturado. Uma bruxa é transformada em bola de esterco (C5E2), um homem-peixe se desilude com a humanidade (C4E7), e as leis da natureza são decisivamente desviadas, metamorfoseadas, e estão regidas por uma lógica próxima à dos sonhos. O próprio Maldoror é um mutante e em uma de suas narrativas diz se recordar de ter vivido por cinquenta anos sob a forma de um tubarão nas costas africanas.

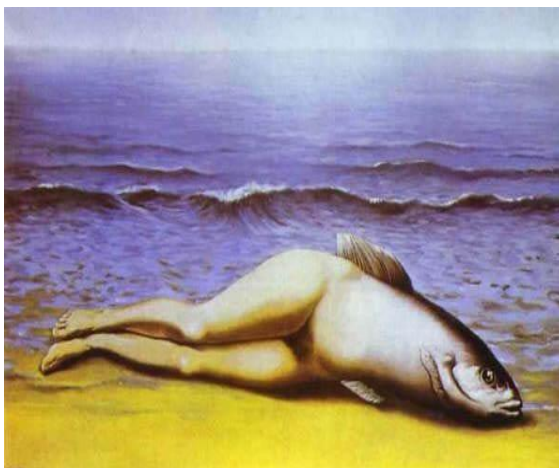


Fig.3 - René Magritte, Maldoror como tubarão em costas africanas.

A metamorfose é uma “elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita” (C5E6), “coisa informe misturada à natureza” (C4E1). O autor se metamorfoseia e troca de máscara durante os *Cantos*: Maldoror fala em primeira ou em terceira pessoa, assim como a idade, a fisionomia e a identidade do narrador e protagonista é mutante. Lembrando que, no entanto, a metamorfose não serve para fins ideais e elevados, mas geralmente para devolver Maldoror à terra, ao informe, ao baixo, ao abjeto. Nas palavras de Maldoror (C4E6), “A metamorfose nunca apareceu a meus olhos senão como elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita, que esperava há muito. Finalmente, havia chegado o dia em que fui um porco”.

Com a metamorfose também aparece, no texto, o homossexualismo e a pederastia. Às mulheres, fica reservado nos *Cantos* somente um papel apagado como figuras abstratas e alegóricas, a não ser que sejam as prostitutas. Ao que parece a homossexualidade era um fato na vida de Isidore, mas,

“Isso não impede que a pederastia lautreamontiana seja interpretada como símbolo da exclusão e exceção, tanto quanto a prostituição. E como signo da própria obra: o desvio da norma sexual é uma metáfora do desvio das normas da literatura e da lógica praticada no texto.(...) Tais trechos podem ser lidos como paródia do discurso amoroso do Romantismo, da idealização da mulher, trocada por rapazes. Semelhante idealização já havia sido negada por Baudelaire, no texto e na vida, ao eleger como companheira e musa a prostituta mulata Jeanne Durval” (WILLER, 2008, p.29).

A matéria do texto dos *Cantos*, bem como das *Poesias*, são, para Willer (2008), coerentes com suas reflexões e temas. Ducasse privilegiava as invenções, os paradoxos, os contrastes, o sarcasmo a sátira, a paródia e a ironia. Seu vocabulário, estilo e figuras de retórica destacavam-no como criador de uma escrita ao avesso, cuja “perversão”, nas palavras de Willer, está em sua maneira de construir o texto, solapando qualquer código, quer seja literário, científico, biológico, toponímico ou do senso comum: “Lautréamont entendeu, como poucos, que fazer literatura era escrever contra o que está aí, utilizando a palavra como instrumento de combate” (WILLER, 2008, p.69). Posição que, aliás, Georges Bataille, em *A literatura e o Mal* (1989) também destacou quando observa que Ducasse fez sua escrita chegar a um novo patamar de criação, atingindo uma dimensão de singularidade.

Em Lautréamont, além da linguagem, qualquer outro elemento é violentamente transformado em outra coisa, aspecto importante da obra e fartamente ilustrada na série “belo como”, lembrando que a beleza, em Lautréamont, tem um estatuto sombrio sendo vista, por exemplo, no suicídio.

A série de analogias “belo como” trás o universo lautreamontiano da forma que os surrealistas o incorporarão. São encontros contingentes que revelam um efeito de criação a partir do não senso: “O escaravelho, belo como o tremor das mãos no alcoolismo” (C5E2); “Não vejo lágrimas em teu rosto, belo como a flor do cacto” (C3E1); “O bufo da Virgínia, belo como a dissertação sobre a curva descrita por um cão correndo atrás de seu dono” (C5E2); “O abutre devorador de cordeiros, belo como a lei da parada do peito dos adultos” (C5E2).

Esta série entra no rol dos recursos para escrever a sombra e o silêncio, o não-senso, o absurdo, a ironia, os paradoxos, o conteúdo agressivo, a metamorfose, os híbridos e, enfim, a paródia. Recursos de Lautréamont frente ao impossível, fazendo violência com a linguagem e na linguagem. Artifícios facilmente incorporados pelos surrealistas, que também se viam em meio a escombros de linguagem, onde o sentido se perdia com a guerra.

2.4 – Georges Bataille e o grupo dissidente.

Com Lautréamont, os surrealistas se livram do princípio de identidade já considerado limitado e desacreditado, juntamente com os limites da figura humana. Ao seguir o poeta de rosto fuliginoso, eles adotam como recurso de escrita a analogia, valorizam a associação de ideias e a contingência como possibilidade de experiência poética. Eles buscam criar, por meio de imagens surreais, um efeito de sentido inédito que, mais tarde, pudesse ser transformado. Este era o sentido de uma invenção. O paradigma era o encontro da máquina de costura com o guarda chuvas na mesa de dissecação, de inspiração maldoriana, feito dentro da série “belo como”: “Belo como o encontro de uma máquina de costura com um guarda chuva em uma mesa de dissecação” (C5E2), diria o conde de Lautréamont em seus dias de sombra.

Na base da interpretação surrealista está a noção de *objet dépaysé*, objeto que descolado de seu lugar habitual, muitas vezes em um sentido bruto, como um olho fora de sua órbita, supõe a aparição de um significado novo e reafirma, com os *Cantos de Maldoror*, a supremacia do objeto amoroso na poética surreal. Assim o é, pois o encontro amoroso figura no surrealismo como o paradigma perfeito do desejo, porquanto aproxima, de forma contingente, duas realidades distintas. Do desejo em suas linhas indistintas que superam personalidades e identidades, resultaria o novo e o poético fundador do cosmos: o encontro amoroso contingencial (MORAES, 2002).

O movimento surrealista, como foi adiantado, também era uma resposta às crises dos anos 20, econômicas, sociais e política, anunciando uma “crise fundamental do objeto” (MORAES, 2002, p.63). O utilitarismo estabelecido na economia, desde o final do século XIX, reduzia os objetos a um uso previamente estabelecido, podemos acrescentar, inclusive nos casamentos: arranjados a partir de uma lógica utilitarista, porque não? Se a consciência, por parte de alguns artistas¹⁸ e intelectuais, já percebia neste uso do objeto industrial algo para além do discurso progressista, no período entre guerras esta consciência se amplia e fica clara a perversão das normas de produtividade capitalista que passa a balizar a vida humana. Com a produção vertiginosa de objetos, aparecem os objetos bélicos: mais destruição e mais pessimismo. Neste circuito, o surrealismo buscava interromper a circulação normal da mercadoria ao liberar o objeto

¹⁸ O projeto de perverter o bom uso dos objetos cotidianos a fim de expressar um novo valor, desta vez estético, já havia sido empreendido na década de 1910, por Marcel Duchamp, ao inventar a arte *ready-made* na vanguarda dadaísta. Mas, diferentemente dos surrealistas, os *ready-made* se comprometiam com a contestação da obra de arte e não com o anúncio da crise fundamental do objeto.

de sua função legalizada pelo mercado, submetendo-o ao imaginário, à contingência e ao desejo. O objeto de amor é o objeto por excelência. Esta aproximação assenta-se na dimensão do encontro inédito entre elementos heterogêneos, onde prima a invenção de uma relação, onde, os objetos não têm valor utilitário, mas respondem à uma causa absoluta.

No entanto, se Bataille aproximou-se do movimento surrealista em seus primórdios, logo dele se distanciou. Ele formou parte de um grupo também conhecido por alguns de ‘surrealistas dissidentes’, juntamente com Michel Leiris, Carl Eistein e outros. A diferença entre os surrealistas bretonianos e os dissidentes começa entre suas eróticas. Os primeiros concebem a fusão dos amantes como ponto de partida para criação. Para Bataille, principal representante do grupo dissidente, o que é enfatizado no encontro amoroso ou erótico é, justamente, seu poder e seu caráter destrutivo, onde é o corpo agonizante, sacrificial, que ganha relevo. No lugar da mesa de dissecação, tão oportunamente elevada a objeto paradigmático dos surrealistas, “*o objeto emblemático da erótica de Bataille é antes uma mesa de sacrifícios*” (MORAES, 2002; p. 53).

Mas a diferença mais importante, ainda que caminhe no mesmo sentido e que talvez possa ser inferida do que já foi pontuado, é que para os surrealistas, a poesia é um procedimento de totalização do sentido, convergindo poesia e alquimia, privilegiando a analogia como chave de interpretação do mundo. Busca-se uma linguagem perdida, o casamento das antinomias, a analogia universal, é a volta de um idealismo. Vale enfatizar aqui, com Surya (2002), que para Bataille em 1929, o idealismo era um grande inimigo. Tal discurso é irreconhecível para ele, principalmente tendo sob seus olhos a realidade fragmentária da guerra. Longe de qualquer ideal universalizante, ou identificável a qualquer forma, Georges Bataille vai “*pelo contrário, afirmar que o universo a nada se assemelha e nada mais é que informe, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro*” (BATAILLE, 1930, p.382).

Apesar de não se colocar como líder ou algo que o valha, Bataille acaba por reunir em torno de si este outro grupo. Eles opunham-se a algumas ideias, ou ideais do movimento surrealista. Nesta posição, enfrentaram o descontentamento de André Breton que, na época, já se colocava como líder daquele movimento. Segundo Oliveira (2009), Breton certamente contaminava o surrealismo com alguma dose de idealismo,

enquanto Bataille seguia um caminho bem mais obscuro. Breton é descrito como um portador de uma personalidade severa e demandante, além disto, tinha mesmo com o movimento esta relação, incabível, de líder: ele era capaz de apontar pontos de preferência, como dizer o que era certo ou errado, aceitava ou rejeitava o que vinha dos membros, de acordo com seus caprichos (SURYA, 2002).

Logo Bataille passaria a representar um incômodo para alguns surrealistas, em função da radicalidade de suas propostas, pois ele apontava com ironia, segundo Surya (2002, p. 156), “aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violência seria, ao extremo, se não fosse travada pela vontade bravia de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas”. À escatologia e à morte ligadas ao erotismo, que Bataille desde muito cedo percebeu, o surrealismo se opõe com metáforas e analogias infinitas. Depois deste embate há ruptura e dissidência de Bataille, e não demora surgir uma “verdadeira máquina de guerra estética contra o surrealismo” (OLIVEIRA, 2009, p.149), ou seja, a revista *Documents*.

Vale retomar o texto de Miller (2011), que aborda *A salvação pelos dejetos*. Esse autor nos ensina que o surrealismo como um movimento artístico, sob o nome de Andre Breton, terminaria sendo também uma defesa contra o real na medida em que realiza uma estetização dos dejetos. O dejetos é, justamente, aquilo que, do gozo, não pôde ser sublimado, ou seja, elevado à dignidade da Coisa, e tampouco levado ao discurso, ao laço social. O dejetos é o informe que resta de uma operação de onde tudo que brilha ou reluz, como ouro, tenha sido retirado. Na estetização da arte, mesmo moderna, já há uma idealização e o objeto não pode restar nu e cru. Mas, como articularam objeto e sublimação nossos amigos dissidentes?

2.4.1 – A revista *Documents*: máquina de guerra contra ideias pré-concebidas.

Em 1929 surge, então, a revista *Documents: arqueologia belas artes etnografia*, que terá duração de dois anos, editando, durante este tempo, quinze números. Foi dirigida por Georges Bataille e Pierre d’Ezpezel, colega de Bataille no Gabinete das

Medalhas onde trabalhavam¹⁹ e intermediário entre Bataille e o editor\financiador, Georges Wildeinstein, financiador desta entre outras publicações (HOLLIER, 2013). Arqueologia, belas artes e etnografia são rubricas que ocuparão a revista, cada uma remetendo a um domínio independente. O projeto se inicia, portanto, longe dos movimentos de vanguarda, dentro do Gabinete de Medalhas, com parcerias que Bataille cultivou dentro do domínio de revistas muito oficiais da época, onde ele mesmo publicou, porém enquanto numismata.

A revista deveria partir do documento tal como Bataille o apresentou na tese “*A ordem da cavalaria*” (1922), ou seja, o valor do texto é medido pelo seu valor de documento, nunca por seu valor literário, estético ou por qualquer sorte de originalidade que ele puder trazer. Um texto antigo, como um texto medieval, se tem valor documental, é porque traz, entre outras coisas, as ideias, ritos e pensamentos de uma época. A revista, mesmo tendo um único projeto, tinha dois grupos: etnógrafos e surrealistas dissidentes. Teve um começo conturbado, mas um processo rico. A proposta documental foi levada e aceita. Mas, na primeira edição de *Documents* os patrocinadores da revista sentiram um incômodo ao perceber, vindo de determinado grupo, um movimento singular em desacordo à proposta (HOLLIER, 2013), conforme explicaremos a seguir.

Os etnógrafos, Griaule, Rivet e Schaeffner, e surrealistas dissidentes, Bataille, Leiris e Einstein, os dois grupos que então formaram a revista, tinham como plataforma a oposição ao ponto de vista estético, abandonando a distinção entre o que seria o alto e o baixo na cultura. Eram a favor de um ponto de vista onde tudo deve ser documentado, ou melhor, tudo merece ser documentado. Esta perspectiva é como “uma forma de compaixão, um movimento de caridade epistemológica, nessa tomada de partido das pequenas coisas” (HOLLIER, 2013, p. 293). Um objeto, por ser belo, não poderia nos dizer, a princípio, mais do que outro que, por ser informe, pode ser apartado de qualquer análise de uma civilização. Além da posição antiestética, etnógrafos e surrealistas, segundo proposição da época, tinham o direito de chocar – *licensed to shock*. Neste

¹⁹ Georges Bataille dedicou-se à formação de “chartista”(1918-1922) na *École Nationale des Chartes* que, fundada em 1821, formava arquivistas e paleógrafos, e também à reconstituição de manuscritos antigos, estabelecimento de textos e imagens medievais. Os membros da escola *de Chartes* tinham boas expectativas quanto ao trabalho do jovem Bataille, cuja tese publicada foi a edição crítica de um manuscrito medieval ‘*Ordre de chevalerie*’. (HOLLIER, 2013).

sentido, é preciso que o etnógrafo, ao falar de esgarço, possa chocar tanto quanto o fãria se esgarçasse em público, inapropriadamente.

“Ele (o etnógrafo) conhece apenas um princípio. Mostrar tudo. Realçar tudo. Dizer tudo. Tudo está em seu lugar quando as coisas acontecem no museu. O Museu do homem será o Museu do todo do homem. Nenhum objeto, por mais informe que pareça, será excluído. Tudo que é mereço ser documentado (...). A ciência consola as realidades humildes do desprezo a elas dirigido pelo elitismo dos estetas” (HOLLIER, 2013, p.293)

A posição dos etnógrafos da *Documents* ressalta que, os belos objetos de uma civilização são exceções, senão monstruosidades, e não dizem muito sobre a mesma. Mas o projeto *Documents*, por mais *avant garde* que parecesse, também tinha seus limites impostos pelo grupo etnógrafo. Georges Bataille era o secretário geral da revista e gozava da confiança de seus financiadores e parceiros, mas, somente a princípio. Estes últimos logo perceberam que Bataille, junto com Michel Leiris e Carl Einstein, acrescentavam algo de bem original, e não documental, à publicação. Hollier (2013) traz uma fala onde d’Espezel, seu editor, adverte e pontua para Bataille, que o título que o mesmo havia escolhido para revista só se justificava pelo que oferecia de documentos do próprio estado de espírito de Bataille.

Afinal, como foi adiantado, o nome da publicação não deveria ser sem sentido. As matérias da revista deveriam partir de documentos, enfatizando sempre o valor de uso dos objetos e a ausência de valor estético, como elucidamos. *Documents* também se apropriava da discussão, que estava então no âmbito da etnografia, do valor de uso *versus* o valor de troca dos objetos. Apesar do nome de Marx não ser citado nenhuma vez em *Documents*, tal discussão se aproxima muita das desenvolvidas pelo autor na abertura de *O capital*, quando este faz sua análise da mercadoria. Para Hollier (2013), é também a crítica da mercadoria que garantirá a efêmera frente comum entre etnógrafos e surrealistas dissidentes, constituindo a especificidade de *Documents*. Mas, também será um ponto de descontinuidade.

O valor de uso, seguindo a leitura de Hollier (2013), não é separável de seu suporte material, não tem existência autônoma, e é uma propriedade da coisa que só se realiza no consumo, na destruição do objeto. Há uma espécie de tirania do particular no

valor de uso. A partir deste ponto de vista, somos impedidos de vê-los sob uma ótica utilitarista. A coisa só tem lugar no local, ela não pode se transpor nem ser transposta, resiste à reprodução e ao deslocamento, bem como “à metamorfose dos deuses” (HOLLIER, 2013, p.288). Para além da utilidade, o valor de uso não remete ao lucro, mas à despesa, “descreve a dependência ansiosa daquele que não pode mudar de objeto, que consome no local, na impossibilidade de privar-se dele”.

Em contrapartida, o valor de troca não é intrínseco, ele deve ser comum ao menos a dois objetos. Mas, mais importante: é em favor de um adiamento do consumo que o valor de troca se destaca de seu suporte material, tornando-se um valor de uso, mas um valor de uso diferido. A mercadoria, por sua vez, é também um objeto que é colocado de lado para ter seu consumo adiado, quando trocado no mercado. Assim também sofre um desvio o objeto que vai para o museu – discussão cara aos etnógrafos da *Documents* – já que eles são abstraídos de seu valor de uso, a favor de uma mais-valia estética.

O valor de uso, para Marx, sempre remeterá, em última instância, ao corpo vivo e suas necessidades (HOLLIER, 2013). Seguindo esta lógica, o espaço do museu, para os etnógrafos da *Documents*, não poderia reduzir seu objeto, automaticamente, às propriedades formais e estéticas em um espaço onde seu valor de uso terminasse por ser excluído. Eles buscavam um museu que preservasse o valor de uso dos objetos. Tal discussão tinha a ver com o conteúdo da revista *Documents*, e se coadunava com a ideologia antiestética. Assim como *Trocadéro* não seria como o Museu do Louvre, *Documents* não seria uma segunda *Gazette de beaux-arts*²⁰. Um frescor qualquer, diria Leiris, deveria intervir na apresentação dos documentos coletados, quer seja no museu ou na publicação, para que tudo não se torne um cansativo e estéril exercício de erudição.

²⁰ *Musée Du Louvre* é um dos maiores e mais famosos museus do mundo, inaugurado em 1793, em Paris. É o que se pode chamar um museu clássico, com várias coleções de vários períodos e artistas renomados do mundo inteiro. O Palácio de *Trocadéro* – hoje Palácio de *Chaillot* – também situado em Paris, abrigava as outras exposições da cidade na década de 1920. Em 1937, formalizadas as exposições etnográficas foi criado o ‘Museu do Homem’ por Paul Rivet, trabalho acompanhado de perto pelos membros da *Documents* (o Museu do Homem ainda está lá, junto com o Museu Nacional da Marinha). A *Gazette de Beaux-arts*, revista de arte francesa iniciada em 1859 e durou até 2002. Georges Wildenstein foi diretor desta publicação entre 1928-1960. Era um periódico de referência mundial em história da arte.

Na *Documents* acontece uma cisão em um ponto importante do pensamento: os etnógrafos tinham uma direção profana ao remeter o valor de uso à utilização técnica, social ou econômica, dos objetos para o homem. Enquanto isto, a vanguarda dos surrealistas dissidentes insistia na dimensão do sagrado contida no valor de uso da coisa. Aliás, segundo Hollier (2013), a crítica mais forte ao valor de troca utilitário, publicado em *Documents*, foi escrito por Bataille e não por um dos etnógrafos, em 1928. Hollier não deixa de notar que esta é uma data em que a vanguarda, com o surrealismo de André Breton, perdeu seu valor de uso para adentrar no valor de troca.

“Antes dessa data, a vanguarda se gastava, agora ela se compra. Ela respondia a obsessões incofessáveis, não transpostas, agora ela se pendura nas vitrines (“entra na galeria do *marchand* como na farmácia, em busca de remédios bem apresentados para doenças confessáveis”). Ela que dispensava imagens que formam ou deformam desejos reais agora não é mais que um período, o mais brilhante, se quisermos, mas nada mais que um período da história da arte” (HOLLIER, 2013, p. 289)

É desta forma que Bataille aproxima o valor de uso do fetiche e termina por lançar um desafio: um amador de arte moderna que seja capaz de consumir-se por uma tela, tal como um fetichista por um sapato. Este exemplo ilustra também a diferença entre o valor de uso para etnógrafos, e surrealistas dissidentes. O sapato tem valor de utilidade, serve para andar, é o valor de uso do etnógrafo. O uso que faz o fetichista do sapato é totalmente desviado de sua utilidade prática, é o que Bataille chamou de “*paradoxo da utilidade absoluta*”: o valor de uso de um sapato fora de uso, ou a orelha cortada de Van Gogh. Outro exemplo é o da linguagem. Para Bataille a linguagem é informe, ganha forma no uso que se faz dela, se houver uma despesa que possa transformá-la. A linguagem não precisa ser somente um código, mas pode ser um verdadeiro aparelho de gozo, como mais tarde abordou Lacan em seu *Seminário 20* (1985 [1972-73]).

Há, em *Documents* (1929-30), um elogio irrestrito ao fetichismo ligado ao valor de uso. O fetichismo, para Bataille e seu grupo, remete à exigência irrestrita da coisa, é um realismo absoluto que coloca em jogo desejos reais e objetos reais. Para ele não é possível um fetichismo da mercadoria, por exemplo. Isto porque, o fetiche é um objeto que não se substitui, e tampouco se transpõe. (HOLLIER, 2013)

Hollier (2013) nos conta que, trinta anos mais tarde foi o amigo de Bataille, Michel Leiris, quem traçou a mudança de registro que aconteceu em *Documents*(1929-30). A vanguarda, ao colocar o heteróclito, o heterogêneo, o informe, e mesmo o inquietante objeto de estudo, terminam por deixar a coleta dos documentos antropológicos a favor de uma intervenção bem diferente do que foi contratado. Ao tentar se apropriar do baixo e subterrâneo, ao se livrar do pensamento ideal, o saber se suja com seu objeto que já não se mantém à distância.

“Digo uma flor – e ela acontece. As coisas ocorrem no próprio local onde são contadas. *On the spot*. O artigo “*Metáfora*” de Leiris instaura a mesma irrupção do referente: o objeto de estudo torna-se ali de alguma forma o traço da publicação, “esse próprio artigo, conclui ele, é metafórico” Ainda não é o chifre de um touro, mas algo que queria se apropriar da página a atinge, algo heterogêneo” (HOLLIER, 2013, p.293).

As mesmas palavras passam a não cumprir a mesma função para os etnógrafos e surrealistas dissidentes. Assim também aconteceu com o uso do termo “informe”, caro a todo o projeto da revista. Sob a pena dos etnógrafos, a palavra apresentava um mundo de semelhanças aonde o informe também se assemelha a algo: é possível classificar até mesmo o informe. Para Bataille, que publica no dicionário crítico da *Documents* o verbete sobre o *informe*, esta palavra primeiro desclassifica. Ampliada, para ele, ela “*é o todo que, por ser informe, se encarrega de uma monstruosidade que não pode ser exposta. Ele não se assemelha a nada*” (HOLLIER, 2013, p.294).

Outro ponto importante marca a posição diferenciada dos dois grupos. Os etnógrafos censuravam os estetas por selecionar o belo privilegiando o raro, portanto o monstruoso. Enquanto isto Bataille privilegia justamente o monstruoso por ser esteticamente feio, mas não raro. Tributário da concepção de informe, o belo não se opõe ao feio, assim como o informe não se opõe a forma, pois a binariedade é ela mesma destituída. O informe não sendo o contrário da forma, ele é aquilo que a própria forma é capaz de criar, para erodi-la de dentro.

O homem, para Bataille, ao contrário, tem seus olhos cativos e considera que a beleza está do lado da norma estatística. Assim, a limitação do olhar humano desempenha um papel na invisibilidade do informe, e o grande obstáculo é a visão já

dada, o ídolo, a ideia pré-concebida. Achamos que uma coisa é bela se ela está conforme o que esperamos dela.

Bataille observou, no verbete *Figura Humana* (1929), que os homens, irracionalmente, acreditam que têm uma natureza em comum com seus semelhantes, e até uma relação estreita com a própria natureza. Mas, para ele, esta concepção é decisivamente ilusória. Desta forma, ele faz da teratologia, ciência dos desvios da natureza, a peça decisiva de sua estética, e acrescenta que o impossível é cotidiano e que o sujeito é o lugar de todos os desvios, pois a espécie humana é como uma “justaposição de monstros” (HOLLIER, 2013, p.296). Para ele, só há desproporção e ausência de medida comum, de *rapport*, entre os homens e sua natureza. Esta falta de relação é o que levaria o homem a acreditar e se fascinar pela bela forma e pelos retratos da figura humana (BATAILLE, 1929).

O conceito de desvio é o que mais distancia as duas tendências de *Documents* (1929-30). Se os etnógrafos queriam as coisas em seus lugares, em sua continuidade e função, Bataille queria a ruptura, queria que o documento pudesse se encarregar de expor a incongruência do concreto, onde o mais ordinário não se assemelha a nada. Assim, o desvio se torna uma das peças fundamentais da estética de *Documents*. Para a vanguarda, a arte moderna começava quando as mesmas causas não produziam os mesmos efeitos, ela seria o espaço de um aborto. A beleza, aqui, reside na impossibilidade de reprodução do feio, uma resistência à transposição estética. (HOLLIER, 2013, p. 297)

2.4.2 - O surrealismo dissidente na Documents: realismo agressivo.

A revista *Documents*, ao abordar arqueologia, belas artes e etnografia, assume como nenhuma outra publicação anterior, o caráter fragmentado da cultura e, de certa forma, um saber-fazer com seus pedaços. Mais do que uma revista e um compilado de documentos, *Documents* era antes de tudo um complexo e agressivo instrumento contra as ideias previamente imputadas e recebidas da modernidade

Para a vanguarda de *Documents* (2002), revirar o mundo representativo é também questionar as garantias da existência. Ora, o ingênuo foi levado a acreditar, segundo Didi-Huberman (2002), que a figura humana, em sua unidade, é a testemunha mais confiável da experiência de si mesmo. O corpo, ao contrário do abismo que pode se abrir na sua experiência interior, incalculável e desmedida, constituiria a realidade biológica e unitária, capaz de trazer conforto a sua subjetividade. Isto não passa despercebido ao grupo da revista. Ao entender a forma figurativa como assassinato de outras formas, propõe colocar a forma a trabalho e, na sua decomposição, encontrar novas formas. Este trabalho entende a forma como uma violência operativa.

Claro, ao mesmo tempo em que os autores falam de objetos artísticos falam do corpo, da decomposição, do antropocentrismo, e do corpo humano.



Fig.4. *Figura humana*. Picasso, 1930, em *Documents*.

“Abalar o mundo figurativo significa colocar em questão as garantias da existência. O *naïf* crê que a figura é a experiência mais segura que o homem tem de si mesmo, e não ousa negar uma tal certeza, ainda que ele duvide de suas experiências anteriores. Ele imagina que, em relação ao que há de sem fundo na experiência interior, a experiência direta de seu corpo constitui a unidade biológica mais certa. Seu corpo, este instrumento de toda experiência espacial, lhe parece uma máquina segura, que ele representa por ela as coisas mais duráveis e mais vivas, seus deuses e seus mortos” (EINSTEIN, 1929, p. 147).²¹

²¹ Tradução nossa de “*Notes sur le cubisme*”. “*Ebranler le monde figuratif, cela revient à mettre en question les garanties de l’existence. Le naïf coit que la figure est l’expérience la plus sûre que*



Fig.5 *La bouche*, Boiffard.

A boca, Documents, 1929. As partes do corpo.

Ao usar as imagens de partes do corpo, associadas a seus verbetes no dicionário crítico, Bataille busca desarquitetizar as funções civilizadas de cada uma destas partes escolhidas e trazer, de volta, a significação escamoteada por ser ‘violenta’ ou traumática, o que muitas vezes simplesmente coincide com ‘humana’. Como a boca, órgão da fala que é rebaixado a órgão canibal, e que é também o órgão da ira, por onde os homens trincam os dentes, ou soltam urros animais, ganhou na modernidade um lugar de “aspecto magistral” (BATAILLE, 1929, p.296), mantendo-se fechada no rosto como uma caixa forte. Estas são significações da boca que o autor resgata de um uso “primitivo”, ou natural do órgão, em conexão com suas pulsões, para contrastar com um uso moderno, sintomático.

l’homme ait lui-même, et n’ose pas nier une telle certitude, dien qu’il se doute de ses experiences intérieures. Il s’imagine que, par rapport à ce qu’il y a de sans fond dans l’expérience intérieure, l’expérience directe de son corps constitue l’unité biologique la plus certaine. Son corps, cet instrument de tout expérience spaciale, lui semble une machine si sûre, qu’il représente par elle les choses les plus durables et les plus vivants, ses dieus et ses morts » (EINSTEIN, 1929, p. 147).



Fig. 6 - Dedão do pé, sujeito feminino, 24 anos. Revista *Documents*, 1929. Imagem que, entre outras, acompanha texto 'O dedão do pé' de Georges Bataille. "*Le gros orteil est la partie la plus humaine du corps humaine*" (BATAILLE, 1929, p. 297).

Além disto, ao registrar os documentos de civilizações antigas, diferente do grupo dos etnógrafos que buscavam compreender os antepassados como civilizações menos evoluídas, Bataille e seu grupo traziam do outro cultural a alteridade. Buscavam, principalmente, mostrar as práticas dificilmente assimiláveis para a sociedade de nossa época, a fim de não perder o componente humano que tão bem puderam reconhecer em culturas distantes: o vínculo do sagrado com a violência. Para esta empreitada, recorriam aos estudos dos tabus, como os rituais de sacrifício e canibalismo dos astecas. (PEREZ, 2010).

Bataille e seus companheiros entendem que, na sociedade moderna os elementos chamados por eles de profanos, os quais respondem pelos princípios de utilidade como o trabalho, as leis e a ciência, estariam eclipsando os elementos sagrados, aqueles que obedecem aos princípios de perda, ou de excesso. Os elementos sagrados são, por exemplo, os jogos, as festas, a transgressão, o prazer no excesso, o deboche, e as práticas sacrificais. Os dois elementos, profano e sagrado, seriam necessários à cultura. Para Bataille era importante resgatar algo do sagrado para devolver à sociedade. Nesta linha de pensamento, os dissidentes anti-estetas, levam muito em conta a violência, pois a reconheciam como consubstancial ao sagrado.

Ficaria evidente que tal violência não poderia ser entendida simplesmente em termos físicos. Ela deve ser entendida aqui como um fator heterogêneo "que obriga o sujeito a superar o trato consigo mesmo e com o mundo", "uma força que rompe a descontinuidade em que o mundo profano instala os indivíduos". A violência provocaria um "estado soberano", entendido como um momento extremo onde o eu fica suspenso e

tende à dissolução, como nos sacrifícios, no orgasmo, na festa, na iluminação poética ou no riso. E é neste sentido que Bataille pode aproximar os excessos da tribo asteca dos rituais do Marquês de Sade.

Podemos afirmar que Bataille exaspera o humanismo, sua assepsia e idealismo que, em termos de razão instrumental, rechaça a violência e o horror como lado obscuro da natureza humana. O problema de o autor falar da violência nestes termos, foi diferir em que sentido essa violência que estava sendo defendida, era diferente daquela empregada nos campos de batalha. Bataille era duro e afirmava que as mesmas pessoas que, “boa gente”, não suportava o mau cheiro que vinha do matadouro, cinicamente permitiram o massacre instalado durante a Primeira Guerra.

Bataille se exasperava com esta atitude que visava uma escotomização da violência e usou, também, a *Documents* (1929-30) para mostrá-la e, assim, tentar combater a assepsia da sociedade. Esta assepsia, como o autor a entendia, era uma sorte de neutralidade ante a violência que mostrava sua cara mais irônica na guerra, onde multidões foram massacradas como animais em matadouros: passivos e indefesos. *Documents* é, também, portanto, uma crítica clara a esta escotomização da violência vivida naqueles tempos.²²

Por mais paradoxal que pareça, Bataille deixará claro, em *Documents*, que a arte não abrirá caminho para humanização, mas para uma “desarquiteturação”, uma desumanização que parte da forma do homem. Isso porque, para ele, “os homens não representam, aparentemente, no processo morfológico mais que uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios” (BATAILLE, 1929, p. 117)²³. Vale lembrar que, embora fosse também uma espécie de máquina de guerra estética, o mais

²² Vale adiantar aqui, ponto que será tratado em capítulo posterior, que antes do eu se constituir enquanto unidade, a partir do estágio do espelho – momento em que o *infans*, filhote humano, na sua prematura desordem corporal se reconhece como um corpo na imagem e se enche de júbilo – está o corpo fragmentado correlativo da agressividade. Para Ramirez (2010) esta construção subjetiva entre sujeito e corpo sustenta, no imaginário coletivo, que as formas de tortura, horror ou morte correspondam à fragmentação do corpo. Isto explicaria, também, “que no fundamento de toda utopia está a aspiração à unidade, à totalidade, opondo-se à tendência da pulsão” (RAMIREZ, 2010, P.87) que se dirige à parcialidade.

²³ Tradução nossa, fragmento de “Architecture”: “*Les hommes ne représentent apparemment dans le process morphologique, qu’une étape intermédiaire entre les singes et les grands édifices.* » (BATAILLE, 1929, p. 117)

importante vínculo deste contexto, do imaginário literário do modernismo que incluíam os movimentos era, mais uma vez, a experiência real com a guerra.



Fig. 7 - Escombros. *Documents*, 1929.

2.5– Georges Bataille e a experiência da montagem.

A experiência da revista *Documents* (1929-30) parte de uma montagem muito próxima das montagens do cinema que já apareciam, também, na mesma época. O conceito de montagem surge do cinema para transformá-lo. Antes das montagens (a montagem nasce, mais ou menos em 1903), os filmes registravam, de forma fixa, o mesmo enquadramento, seguindo um único plano. Segundo Sergei Eisenstein (2002), cineasta e teórico do cinema do início do século XX, que também contribuiu na *Documents*, a montagem é um recurso poderoso porque, a partir de uma justaposição de dois pedaços de filme ou mais, um novo conceito será criado. E o autor acrescenta: “Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (EISENSTEIN, 2002, p. 14).

Temos, a partir da montagem de duas peças heterogêneas, um resultado qualitativamente diferente de cada elemento isolado, ou mesmo das partes somadas. De tal processo dinâmico, uma imagem ou ideia não pode vir como dada ou fixa, ela surge, nasce, a partir do autor e do espectador, observador ou leitor que não será passivo neste trajeto, mas também experimentará o surgimento, a construção do autor. O espectador ou leitor é arrastado para o ato criativo, aonde sua individualidade e sua própria experiência são convidadas a se manifestarem, mas convém incluir, contingencialmente.

“E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física” com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas” (EISENSTEIN, 2002, p.29).

Na revista *Documents (1929-30)* a montagem se dava entre o documento, o verbete e o dicionário, entre imagens, muitas fotografias, e escritos, buscando um fora da forma, do foco, um informe e uma metamorfose constante. Nestes movimentos, afirma Oliveira (2009), Bataille buscava uma anatomia desmembrada do moderno, ou seja, uma leitura do corpo fragmentado, destituído de imagem, mas articulado de uma maneira singular, onde se pudesse inventariar, e inventar, diversas possibilidades para novas montagens.

O *Dicionário Crítico*, parte da revista *Documents (1929-30)*, parodiava a ideia e o conceito de um dicionário convencional, mas as palavras selecionadas, para estarem neste mini dicionário, a exemplo de ‘boca’, ‘olho’, ‘informe’, ‘arquitetura’, ‘materialismo’, são colocadas de tal forma que o significado é dissipado, impedido de ser fixado. Este arranjo proporciona diversas montagens, acompanhadas de imagens, que também não são capazes de erigir um sentido, mas servem para sugerir novas possibilidades. Assim também acontece com o verbete. Ele também é desgastado de seu sentido original para, junto com o significado das coisas, atingirem uma metamorfose combatendo forma e semelhança. Enfim, verbete, dicionário ou documento: nada terá um significado fixo e irremovível, variando conforme a montagem e o uso que se faz, a fim de que, rompendo o pacto com a representação, algo que não seja da ordem do ideal aprisionado pela imagem, ou do próprio ponto de vista fixo, possa aparecer.

As imagens, então, não serão meras ilustrações do tema em questão. Assandri (2006) nos mostra que Bataille usava um jogo de transposições de séries de elementos textuais e de imagens. Estas imagens teriam laços estreitos com o desejo, e os jogos de transposição permitem que se formem e deformem distintas ordens de desejo-imagem. Sabemos que estas imagens, que Bataille não se inibiu ao tratá-las, são muito mais perturbadoras do que as imagens que ele chamou entorpecentes e oferecidas por farmacêuticos vendedores de quadros: imagens capazes de aplacar apenas enfermidades confessáveis.

Suas imagens, repugnam, quebram, são “imagens que amamos por vergonha” (ASSANDRI, 2006 p. 84). São imagens que se colam ao texto antes pelo acaso que pela vontade, mas o acaso, aqui, não é sem consequências. A montagem, com tais características, busca mostrar ao espírito moderno e a seu idealismo, que tão impossível como escapar da morte é tentar fugir dos impasses da sexualidade, ou seja, é impossível escapar do real e do contingente, do próprio acaso. A importância do exercício da montagem, na obra de Bataille, vai ganhando cada vez mais consistência com o passar dos anos, e podemos dizer que é diminuir o trabalho do autor se reduzimos o mesmo ao texto escrito, sem nos valermos de suas montagens em suas obras, coisas que suas edições desconsideraram.

O documento, o verbete e o dicionário, são categorias informes e sem definição, assim como as imagens a estes associadas, e são utilizados de maneira anacrônica, tornando-se montagens e documentos da desfiguração humana. O informe visa atingir o corpo enquanto unidade, entendida também como unidade ideal, forma completa, imagem de Deus, a fim de atingir também o corpo da história. É um jogo entre a fragmentação do corpo na imagem e na escrita que, atravessado pela montagem, só pode tornar a forma um acidente perpétuo (MORAES, 2002).

A justaposição implica, segundo Pérez (2010), uma concepção fragmentária da cultura que permite desarticular seus elementos para colá-los de outra forma. São cortes e suturas que permitem ao leitor experimentar a mensagem e o ato criativo, sua mescla de dados montados, em uma justaposição. Nesta há que se manter viva, para Bataille, a ferida aberta da contradição e do contraste para que a montagem não se torne mais uma imagem unificada e uma interpretação explicada, uma simples soma de partes. A

imagem é, antes, uma fratura, uma erosão no texto que se impõe para causar turbulência no trajeto do sentido.

2.5.1 - A montagem do olho na Documents.

A seguir reproduziremos dois verbetes que fazem parte do *Dicionário Crítico* da revista *Documents* (1929-30). Entendemos que a apresentação destes verbetes podem nos mostrar bem o que diziam Bataille e seu grupo, além disto, a importância destes perpassa as montagens da revista, a obra que estamos percorrendo e, portanto, todo nosso trabalho. O primeiro verbete, *Informe*, além de falar sobre o que é o informe para a vanguarda da revista, nos apresenta projeto chamado *Dicionário Crítico*. É pela via do dicionário que se apresenta a função e o trabalho das palavras e que se iniciam as montagens²⁴.

INFORME: “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, informe não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro” (BATAILLE, 1930, p. 382).

ROUXINOL: Salvo em casos excepcionais, não se trata de um pássaro. O rouxinol é, em geral, um lugar comum, uma preguiça, um narcótico e uma ignorância: com efeito, indica-se com a ajuda das palavras menos um objeto que uma opinião vaga; servimo-nos de uma palavra como de ornamentos de nossa própria pessoa. As palavras são, em geral, petrificações que provocam em nós reações mecânicas. São meios de potência sugeridos por pessoas astuciosas, ou em estado de embriaguez. O rouxinol pertence à categoria das paráfrases do absoluto; é o decano de todos os meios de sedução nos quais se recorre ao charme do pequeno. Ninguém pensa que o rouxinol é uma fera, um erótico de uma intensidade repugnante. O rouxinol é um acessório eterno, a vedete do espetáculo lírico, o réveillon dos adúlteros, o conforto das empregadas apaixonadas: o signo de um otimismo eterno.

Pode-se substituir o rouxinol: a) pela rosa, b) pelos seios, mas jamais pelas pernas, pois o rouxinol está lá para jamais designar o fato. O rouxinol pertence ao inventário das diversões burguesas, com ajuda das guias, busca-se sugerir coisas impudicas que se parece eludir. O rouxinol pode ser também o signo de uma fadiga erótica; em todo caso ele serve para afastar os elementos

²⁴ As traduções de *Documents* (1929-30) são nossas.

desagradáveis, esse animal pertencendo como a maior parte das palavras a paráfrases. O rouxinol é uma alegoria, um esconde-esconde.

(...) O rouxinol é um meio de evitar a reflexão e as perturbações psíquicas. É um meio de diversão, um motivo ornamental. Atribui-se aos animais, às plantas, etc... uma perfeição moral da qual nos gabamos. A alegoria deve esconder a falência do homem e sua feiura: é assim que alma do homem é feita de estrelas, rosas, de crepúsculo, etc. Vale dizer que se esquematiza o mundo sem defesa, e que se projeta o eu idealizado num cachorro com roupinha. Chora-se com o rouxinol na esperança de viradas na bolsa. Falamos aqui da sentimentalidade graciosa do americano (...). (EINSTEIN, Carl. 1929 p.117)²⁵

Metmorfose: Animais selvagens. Os sentimentos equívocos dos seres humanos alcançam seu máximo de derrisão frente aos animais selvagens. Se existe a dignidade humana (acima de qualquer suspeita, aparentemente), não se deve ir ao zoológico: quando os animais olham, aparece a multidão de crianças seguidas por papais-homens e mães-mulheres. Ao contrário do que se supõe, nem o costume pode impedir um homem de mentir como um cachorro, quando fala da dignidade humana entre os animais. Pois na presença de seres ilegais e intrinsecamente livres, os únicos seres verdadeiramente fora da lei, o desejo mais turvo vence até o sentimento estúpido de superioridade prática, desejo que se confessa entre os selvagens mediante o totem, e se dissimula comicamente sob as sombras de plumas de avós de família. Tantos animais no mundo e tudo que temos perdido: a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos – apenas diferentes das pequenas bolhas que se formam na superfície do lodo – o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Ficam, todavia as oficinas, os documentos de identidade, uma existência de criados biliosos e, apesar de tudo, uma loucura estridente que, no curso de certos extravios, alcança a metamorfose.

Pode-se definir a obsessão da metamorfose com uma necessidade violenta, que se confunde com cada uma de nossas necessidades animais, provocando o homem a abandonar de repente gestos e atitudes exigidos pela natureza humana: por exemplo, um homem em meio aos demais, em um departamento, atirando-se no chão para devorar a comida do cachorro. Há, em cada homem, um animal encarcerado em uma prisão, como um escravo, e há uma porta: se a abrimos, o animal se precipita para fora, encontrando seu caminho; então, e provisoriamente, morre o homem; a besta se conduz como besta, sem nenhum cuidado de provocar a admiração

²⁵ *“Rossignol : Sauf en des cas exceptionnels, il ne s’agit pas d’un oiseau. Le rossignol est, en général, un lieu commun, une paresse, un narcotique et une ignorance : en effect, on indique à l’aide des mots mins un objet qu’une opinion vague : on se sert des mots comme d’ornaments de sa propre personne. Les mots sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques. Ce sont des moyens de puissance suggéré par des personnes russés ou en état d’ivresse. Le rossignol appartient à la categorie des paraphrases de l’absolu ; il est le doyen de tous les moyens de séductions classiques dans lesquels on a recours au charme du petit. Personne ne pense que rossignol est un fauve, un érotique d’une intensité dégoûtante. Le rossignol est un accessoire éternel, la vedette du répertoire lyriqui, le reveillon des adultères, le confort des bonnes amoureses ; le signe d’un optimisme.*

On peut remplacer le rossignol : a)pa la rose, b) par les seins, mais jamais par les jambes, car le rossignolest justement là pour éviter de désigner le fait. Le rossignol appartient à l’inventaire des divertissements bourgeois, l’aide desquels on cherche à suggère des choses impudiques qu’on semble éluder. Le rossignol peut être aussi le signe d’une fatigue érotique ; en tout cas il sert à écarter les éléments désagréables, cet animal appatenant comme la plupart des mots à des paraphrases. Le rossignol est une allégorie, un cache-cache. (...)

Le rossignol est un moyen d’éviter la réflexion et les troubles psychiques. C’est un moyen de diversion, un motif ornamental. On attribue aux animaux, aux plantes, etc., une perfection morale de laquelle on se pare. L’allegorie, le surrogat doivent cachet la faillite de l’homme et sa laideur : c’est ainsi que a’âme humaine est faite d’étoiles, de roses, de crépuscule, etc., c’est-à-dire qu’on schématise le monde sans défense et qu’on projette son moi idéalisé dans un chien de manchon. On pleure avec rossignol dans l’espoir des coups de bourse favorable. Nous parlons ici de la sentimentalité gracieuse de l’Américain. (EINSTEIN, Carl. 1929 p.117).

poética do morto. É neste sentido que se pode ver o homem como uma prisão de aparência burocrática”. (BATAILLE, 1930, p. 333-334)²⁶

O tema do olho teve um destaque especial na revista e ganhou uma grande montagem. Tal passagem consta de quatro textos de quatro autores. O primeiro, de Robert Desnos, faz um longo e precioso trajeto pelo termo ‘olho’, tal como usado na língua francesa em *Imagem do Olho*. Neste texto, inclusive, o autor conta com as metáforas obscenas do olho que são provocadas pela associação entre as formas dos objetos. Em seguida, assinado por Bataille, temos o texto ‘*Guloseima Canibal*’, onde faz uma montagem própria de texto e de imagens, uma espécie de montagem dentro da montagem.

Seu trabalho começa com o texto onde ressalta que, apesar das “acuidades” humanas para o horror, nos admiramos quando encontramos, dentre tais horrores, um horror ligado ao olho. Isto porque, quando falamos em ‘olho’, a palavra mais fácil de surgir à consciência, em associação a ela, seria ‘sedução’. Nenhuma parte do corpo, do homem ou dos animais, é tão atraente e sedutora e, ao mesmo tempo, pode causar tanto medo, susto ou horror, quanto o olho. Bataille acredita que, em relação ao olho, há uma particularidade que não poderá ser esquecida: sua sedução pelo horror. Isto o leva a

²⁶ “*Métamorphose – 3) Animaux sauvages : A l’égard des animaux sauvages, les sentiments équivoques des êtres humaines sont peut-être plus dérisoires qu’en aucun cas. Il y a la dignité humaine (au dessus de tout soupçon apparentment) mais il ne faudrait pas aller au jardin zoologique : par exemple quand les animaux voient apparaître la foule des petits enfants suivis des papa-hommes et des mama-femmes. L’habitude ne peut empêcher, quoi qu’il en semble, un homme de savoir qu’il ment comme un chien quand il parle de dignité humaine au milieu animaux. Car en présence d’êtres illégaux et foncièrement libres (seuls véritablement outlaws) l’envie la plus trouble l’importe encore sur un stupide sentiment de supériorité pratique (envie qui s’avoue chez les sauvages sous la forme du totem, qui se dissimule comiquement sous le chapeaux à plumes de nos grand-mères de familles) Tant d’animaux au monde et tout ce que nous avons perdu : l’innocent cruauté, l’opaque monstruosité des yeux, à peine distincts des petites bulles qui se forment à la surface de la boue, l’horreur liée à la vie comme un arbre à la lumière. Restent les bureaux, les papiers d’identité, une existence de domestiques fielleux et toutefois, on ne sait quelle folie stridente qui au cours de certains écarts, touche à la métamorphose.*

On peut définir l’obsession de la métamorphose comme un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine : par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il ya ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat trouvant l’issue ; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l’admiration poétique du mort. C’est dans ce sens qu’on regarde un homme comme une prison d’apparence bureaucratique ». (BATAILLE, 1930, p. 333-334).

dizer que “a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (BATAILLE, 1930, p.216).

Tal assertiva conduz o autor a ir mais longe. O aspecto que une fascinação e horror aproxima, para ele, o olho do corte. Bataille nos mostra que foi isto que viu no filme surrealista de 1928, *O cão andaluz*, idealizado pelos jovens e talentosos catalães, Salvador Dali (roteiro-cenário) e Luis Buñuel (roteiro-direção). O filme retrata um amor sangrento entre dois jovens. O olho fascinante da bela mulher é o foco do desejo de um rapaz. Ele, o olho, se tornou objeto de admiração e obsessão deste jovem, que com uma lâmina, o corta a sangue frio, enquanto a moça está sorridente e passiva. Um gato observa a cena e a colher que apanha o olho. É uma atmosfera onde os artistas usam o método surrealista com cortes sucessivos e associações de imagens. Tal como nos sonhos, no filme *O cão Andaluz*, espaço e tempo se deslocam e se condensam facilmente, a narrativa carrega uma falta de congruência essencial. Realizar *O cão Andaluz* era, para seus autores, romper o conformismo do pensamento e, ao mesmo tempo, colocar em evidência a convicção na potência do desejo. O horror se infiltra na montagem do filme com tal intensidade que, sem suporte, tampouco artifícios para velar tamanho incômodo, o próprio Buñuel passou oito dias doente depois de filmar a cena onde a moça tem o olho cortado.

Em *O Cão Andaluz*, o jovem rapaz que estava fascinado pelo olho, trazia o estranho desejo de guardar este olho em uma colher. Desejo estranho porque o olho inspiraria horror a qualquer menção de ser fatiado, mordido, comido. Mas como ressaltou Bataille (1930) com a expressão que trouxe da antropologia, ‘guloseima canibal’, o olho também pode ser objeto de um desejo sexual, ou melhor, erótico, e daí inserido em novas séries, rebaixado a lugares mais baixos, soberanos, como ao sacrifício, à perversão, ao crime e ao pecado. O olho pode ser comido, rasgado, trocado, perdido, como a orelha de Van Gogh.

Há também, na montagem sobre o olho, referências e ilustrações d’*Olho da Polícia*, um folhetim francês de boa circulação na época, e que traz bem marcado um caráter sádico deste olho da polícia, e do período entre - guerras. Ali, Bataille vislumbra uma sede de sangue no homem muito maior do que qualquer ideal. Ao lado de duas fotos das páginas d’*Olho da Polícia*, Bataille acrescenta uma litografia de Dali chamada

O sangue é mais doce que o mel. Associadas a elas, estão ainda as imagens de *O Cão Andaluz* e do sonho de Grandville, *Crime e Expição*.

Com *Crime e Expição* Bataille se lembra do olho da consciência que muitas vezes ganha voz para um culpado, ou gera culpa em um inocente. Assim como também o olho obsedado e lúgubre do pesadelo de Grandville, do qual a litografia reproduzimos a seguir, na próxima página. Este olho sinistro que retorna e persegue o culpado sem trégua, foi sonhado e depois desenhado em seus deslocamentos e condensações, em um processo criativo que evidencia os métodos do sonho mais tarde revelados por Freud. Nesta litografia, em especial, vemos a intimidade de Grandville com os aspectos mais sombrios do homem. Este era um homem de pouca sorte na vida, perdeu para morte mulheres e filhos. Curiosamente, relata e ilustra este sonho poucos dias antes de morrer em um sanatório.

O pesadelo de Jean- Ignace Isidore Grandville (1803-1847) é, portanto, uma imagem, condensada, de um sonho, a obra tardia de um ilustrador, iconografista e desenhista. Grandville era francês e, portanto, herdeiro de uma identidade cultural francesa alicerçada na tradição racionalista do século XVII. Mesmo assim, segundo Kaenel (1991), Grandville se aproximou da cultura germânica impregnada de misticismo e fascinada pelo irracional e pelo fantástico. Esta mistura faz do próprio Grandville um personagem híbrido, e suas obras revelam uma lógica do não-senso. Ele desenhava muitos personagens bizarros de mundos fantásticos, e em 1829 fez uma coleção de setenta litografias de híbridos entre humanos e animais, ocasião em que se encontrava internado no asilo em Vanves. Os surrealistas, mais tarde, encontraram em seu trabalho, especialmente em '*Un autre monde*' e '*Metamorphoses de jour*', algo como o trabalho de um precursor do surrealismo. Além do trabalho artístico, Grandville se ocupa de caricaturas contra o rei, ilustra fábulas, tais como as de as Fábulas *La Fontaine*, e faz retratos.

Crime e Expição foi publicado postumamente na revista *Magazine Pittoresque*, em junho de 1847. Nesta publicação, segue-se ao desenho, o relato do pesadelo onde um criminoso atinge um homem, fatalmente, em um bosque sombrio. Neste instante aparece um grande olho sob fundo escuro, que persegue o culpado pelo céu, até o fundo do mar, onde o devora com o formato de peixe sob ondas que se tornam olhos, que por sua vez se multiplicam e se desdobram como ondas.

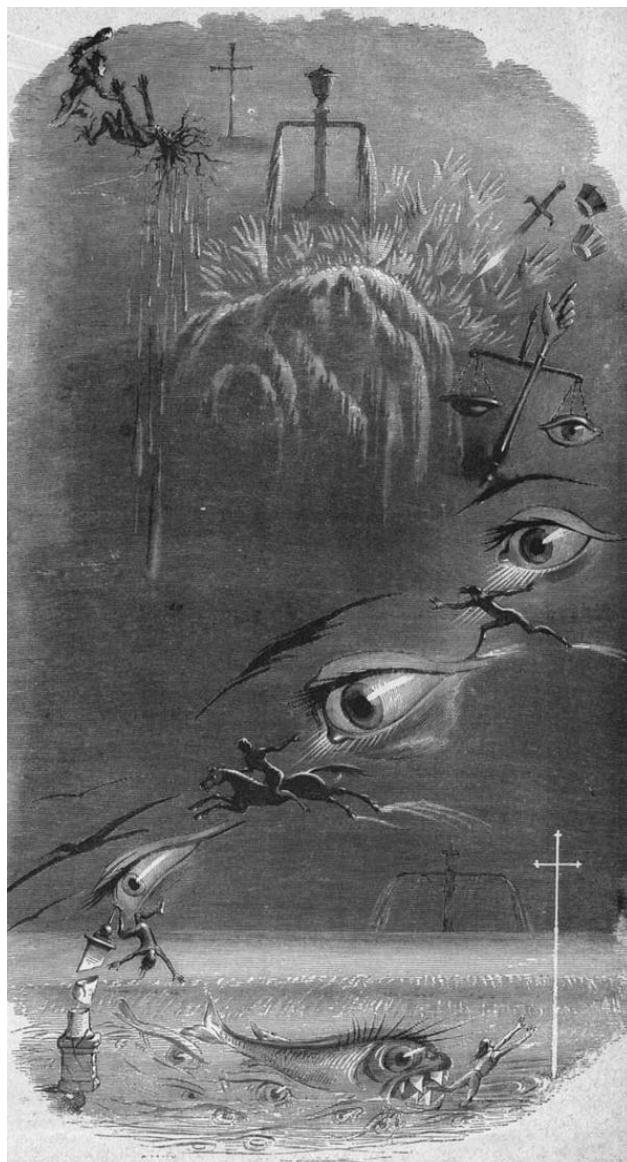


Fig. 8 - Crime e Expição, 1847.

Bataille segue seu trabalho de montagem e, associando, conta uma história que ouviu sobre um condenado à forca que faz um último pedido. Este condenado, Grampon, pediu a presença de um capelão instantes antes de morrer. Ao contrário do que se esperava do preso depois deste pedido, ele não quer nenhuma benção. Grampon se auto-enuclea, e entrega ao capelão seu olho, que na realidade era de vidro. Neste ponto é interessante pontuar que este olho que não vê, no entanto, olhará, para sempre, o capelão. Astúcia de Grampon.

O terceiro texto, de Marcel Griaule, traz um estudo dos efeitos do olho e do olhar nos chamados primitivos e nos animais, principalmente, o temor do mau olho ou do mau olhado. Por último, um pequeno parágrafo não assinado, refere-se à postura da Academia Francesa em aceitar algumas acepções que a palavra olho ganha com o uso cotidiano e vivo, ressaltando que o código, muitas vezes, rechaça o trabalho e o trajeto das palavras. Vale ressaltar: apesar de escrito em 1930, e trazer várias referências da época e do meio, o dicionário crítico do olho não fez nenhuma menção à *História do Olho*, publicada dois anos antes por um de seus autores.

Abaixo segue a montagem do *Dicionário Crítico do Olho*. Antes, porém, cumpre esclarecer que entendemos que a revista *Documents*, como um todo, é também mais uma grande montagem e, como tal, fica impossível demonstrá-la neste trabalho. Porém, a passagem a que se refere ao olho parece-nos fundamental trazer quase na íntegra.

OLHO: - 1) **Imagem do olho.** De acordo com suas vertentes poéticas, o olho, durante de séculos, serviu a comparações líricas e alegóricas. Nós não podemos, mesmo em resumo, fazer uma lista de autores em que podemos encontrar uma analogia entre as estrelas e ele. Em metalurgia, tendemos a considerá-lo como uma cavidade, um buraco: o olho de uma biela. Pois, por extensão da técnica às artes, falaremos de olho de uma obra, no sentido acima. A gíria, esta língua poética, imaginada e maldita, tem naturalmente feito uso do órgão da visão.

A expressão *ao olho* (gratuitamente) é a paráfrase de um conto medieval onde um pobre diabo ao comer a fumaça de um assado, pagou com o som do seu dinheiro. A audição sendo substituída por espécies pela vida. (...)



Fig. 9 - Os olhos (eretos) de Joan Crawford.

2) Guloseima canibal. Sabemos que o homem civilizado é caracterizado pela acuidade de horrores muitas vezes pouco explicadas. O temor a insetos é sem duvidas um dos mais singulares e dos mais desenvolvidas desses horrores, entre os quais nos surpreendemos em encontrar o temor do olho. Parece, com efeito, impossível ao assunto dos olhos, de pronunciar outra palavra que não sedução, nada é mais atraente no corpo dos animais e do homem. Mas a sedução extrema está no limite do horror.

A este respeito, o olho poderia se aproximar do corte, onde este aspecto provoca igualmente reações agudas e contraditórias: é o que devem ter terrivelmente experimentado os autores de *'Cão Andaluz'* quando nas primeiras imagens do filme eles decidem o amor sangrento destes dois seres. Uma navalha cortando com precisão o olho fascinante de uma jovem e charmosa mulher, isto foi o que levou o jovem admirá-la até a desrazão, ao qual um pequeno gato escondido olha e que carrega, por coincidência, em sua mão, uma colher de café, o jovem teve uma vontade súbita de prender um olho na colher.

Desejo singular, evidentemente, da parte de um branco, a quem os olhos de vacas, cordeiros e porcos que ele come são sempre ocultados. Porque o olho, segundo a estranha expressão de Stevenson, guloseima canibal, é para nós, um objeto de uma tal inquietação que não o morderíamos jamais. O olho ocupa um lugar extremamente elevado no horror, já que é, entre outras coisas, o 'olho da consciência'. Conhecemos suficientemente o poema de Victor Hugo, o olho obsessivo e lúgubre, olho vivo e espantosamente sonhado por Grandville durante um pesadelo que precede em pouco sua morte: o criminoso "sonha que acaba de ferir a um homem em um bosque obscuro... O sangue humano havia sido espalhado e, com uma expressão que apresenta ao espírito uma imagem feroz, ele fez suar um carvalho. Com efeito, não é um homem, é um tronco de árvore...sangrando... que se agita e se debate sob a arma assassina. As mãos da vítima estão levantadas, suplicantes, mas em vão. O sangue corre ainda. É então que aparece um olho enorme que se abre no céu negro, perseguindo o criminoso através do espaço até o fundo do mar, aonde ele lhe devora depois de ter tomado a forma de um peixe. Inomináveis olhos se multiplicam ao mesmo tempo sob as ondas.

Grandville escreve a respeito: Serão estes os mil olhos da multidão atraídos pelo espetáculo de suplício iminente? Mas porque estes olhos absurdos se sentiriam atraídos, como uma nuvem de moscas, por qualquer coisa de repugnante? Porque igualmente na capa de um semanário ilustrado, completamente sádico, feito em Paris de 1907 a 1924, um olho aparece regularmente sobre um fundo vermelho em cima de espetáculos sangrentos? Porque *O Olho da Policia*, parecendo o olho da justiça humana no pesadelo Grandville, não é depois de tudo a expressão de uma cega sede de sangue? Parece ainda mais ao olho de Crampon, condenado à morte que, um instante antes do golpe, solicita por um capelão: ele rejeita um capelão, mas se auto enuclea e lhe faz um presente jovial de um olho assim arrancado, *porque este olho é de vidro*. GB

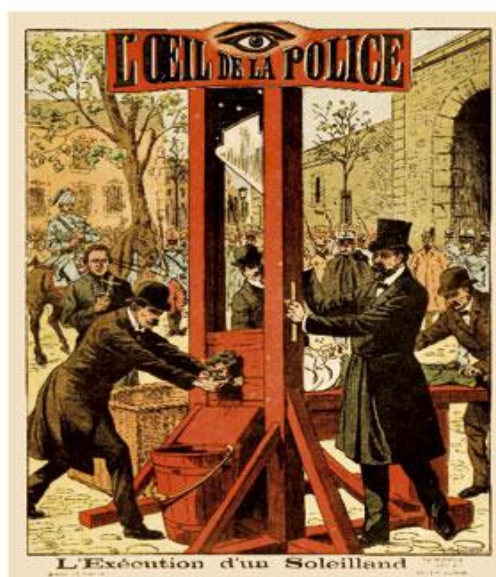


Fig. 10 - O Olho da Polícia



Fig. 11 - Salvador Dalí, 'O sangue é mais doce que o mel'. Barcelona, 1927.²⁷

²⁷ *Oeil*. – 1) *Image de l'oeil*. De par ses vertus poétiques, l'oeil, depuis des siècles, a servi aux comparaisons lyriques et aux allégoriques. On ne peut, même en résumant, faire la liste des auteurs qui

A seguir, o terceiro texto, de Marcel Griaule, que também faz parte do dicionário crítico do olho. Este estará resumido.

3) **Mau Olhado.** O olho, que é estranho, vago, ou simplesmente belo, sempre foi e ainda é, tanto na civilização como entre os primitivos, a porta das más influências. A hipnose é o

ont trouvé une analogie entre les étoiles et lui. En métallurgie, on a tendance à le considérer comme une cavité, un trou : l'oeil d'une bielle, oeillet (à chaussure). Puis, par extension de la technique aux arts, on a parlé de l'oeil d'une oeuvre, au sens d'allure. oeurs (...)

Ouvrir l'oeil et le bon nous ramène au vocabulaire gendarmane. Il a cependant une base scientifique puisque 'il est rare qu'un homme ait une même acuité de vision à chaque oeil. Cependant, il fait sans doute allusion à la nécessité de cligner de l'oeil pour un tireur qui veut viser juste. Sans doute, alors, vaudrait-il mieux dire : fermer l'oeil et le mauvais.

Enfin, on est passé de la partie au tout et les mots prunelles, cils, orbites, paupières, sont entrés dans le langage courant et ont renforcé le vocabulaire imagé : franciser les sourcils, jeter un cil, se mirer dans des prunelles, etc, avant de tomber elles-mêmes dans le langage commun. – Robert Desnos

2) Friandise Cannibale : On sait que l'homme civilisé est caractérisé par l'acuité d'horreurs souvent peu explicables. La crainte des insectes est sans doute une des plus singulières et des plus développées de ces horreurs parmi lesquels on est surpris de compter celle de l'oeil. Il semble en effet, impossible au sujet de l'oeil de prononcer un autre mot que séduction, rien n'étant plus attrayant dans les corps des animaux et des hommes. Mais la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur.

A cet égard, l'oeil pourrait être rapproché du tranchant, dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires : c'est là ce qu'ont dû affronter et obscurément éprouver les auteurs du Chien Andaluz lorsqu'aux premières images du film ils ont décidé des amours sanglantes de deux êtres. Qu'un rasoir trancher à vif l'oeil éblouissant d'une femme jeune et charmante, c'est ce qu'aurait admiré jusqu'à l'âge d'raison un jeune homme qu'un petit chat couché regardait et qui tenant, par hasard, dans sa main, une cuiller à café, eut tout à coup envie de pendre un oeil dans la cuiller.

Singulière envie, évidemment, de la part d'un blanc, auquel les yeux des boeufs, des agneaux et des porcs qu'il mange ont toujours été dérobés. Car l'oeil, d'après l'exquise expression de Stevenson, friandise cannibale, est de notre part l'objet d'une inquiétude que nous ne le mordrions jamais. L'oeil occupe même un rang extrêmement élevé dans l'horreur étant entre autres l'oeil de la conscience. On connaît suffisamment le poème de Victor Hugo, l'oeil obsédant et lugubre, oeil vivant et affrontement rêvé par Grandville au cours d'un cauchemar qui précéda de peu sa mort : le criminel « rêve qu'il vient de frapper un homme dans un bois sombre... Le sang humain a été répandu et, suivant une expression qui présente à l'esprit une féroce image, il a fait suer un chêne. En effet, c'est ne pas un homme mais un tronc d'arbre... sanglant... qui s'agit et se débat... sous l'arme meurtrière. Les mains de la victime sont levées suppliantes mais en vain. Le sang coule toujours » Cet alors qu'apparaît l'oeil énorme qui s'ouvre dans un ciel noir pour suivre le criminel à travers l'espace, jusqu'au fond des mers où il le dévore après avoir pris la forme d'un poisson. D'innombrables yeux se multiplient cependant sous flots.

Grandville écrit à ce sujet : « Serait-ce les mille yeux de foule attirés par le spectacle du supplice qui s'apprête ? » Mais pourquoi ces yeux absurdes seraient-ils attirés, ainsi qu'une nuée de mouches, par quelque chose de repugnant ? Pourquoi également en tête d'un hebdomadaire illustré, parfaitement sadique, paru à Paris de 1907 à 1924, un oeil figure-t-il régulièrement sur un fond rouge au dessus de spectacles sanglants ? Pourquoi l'Oeil de la Police, semblable à l'oeil de la justice humaine dans le cauchemar de Grandville, n'est-il après tout que l'expression d'une aveugle soif de sang ? Semblable encore à l'oeil de Crampon, condamné à mort et, un instant avant le coup de tranchet, sollicité par l'aumônier : il évincit l'aumônier mais il s'énucléa et lui fit un cadeau jovial de l'oeil ainsi arraché, car cet oeil était verre. G.B.

paroxismo de um fenômeno que, em seus níveis inferiores, como no olhar de desejo, o olhar curioso, ou simplesmente o olhar vago, que não descansa sobre nada.

Em todos estes níveis, o primitivo, o crente, e como se pode dizer que todo olho é para ele mal. Ele teme o olho de numerosos animais, sobretudo daqueles que o rondam e o fixam: mas ele se assusta ainda mais com o do homem. Suas antigas crenças foram substituídas em nossas civilização: elas são insinuadas em nossa linguagem corrente. Nós dizemos “estes olhos penetrantes/cortantes”, “os olhos como duas pistolas”, “devorar os olhos”. Um dicionário facilmente reconstituiria as expressões relativas à magia dos olhos, chavão dos romances menores e das poesias superiores.

Olhe um objeto com desejo, se apropriar dele e gozar. Desejar é sujar: desejar é aprisionar e o primitivo que observa um olhar sob seu bem, de fato instantaneamente seu dom, é como se ele colocasse em perigo o que foi conservado por muito tempo, como se o olhar pudesse depositar no objeto uma força negra que entra em jogo contra qualquer estranho.

Este dom, este abandono é anterior a toda profilaxia: nos distanciamos de uma causa melhor, é em parte assim que falha interpretar a maior parte dos presentes feitos pelos indígenas”.²⁸

Depois de percorrermos, um pouco, o contexto de Bataille e sua experiência com a escrita, passamos à *História do Olho*.

²⁸ 3) *Mauvais oeil. L'oeil qu'il soit étrange, vague ou simplement beau, a toujours été, est encore, chez le civilisé comme chez le primitif, la porte aux mauvais influences. L'hypnotisme est le paroxysme d'un phénomène qui a des degrés mindres comme le regard de désir, le regard curieux, ou simplement le regard vague, qui n'est posé sur rien.*

A tous ces degrés, le primitif le craint, et on peut dire que tout oeil est pour lui mauvais. Il redoute l'oeil de nombreux animaux, surtout de ceux qui l'ont ron et fixe ; mais il s'effraie plus encore de celui de l'homme.

Regarder un objet avec désir, c'est se l'approprier, c'est en jouir. Désirer est souiller : désirer est prendre, et le primitif qui a remarqué un regard sur son bien en fait aussitôt le don, comme s'il y avait danger pour lui à le conserver plus longtemps, comme si le regard avait déposé dans l'objet une force prête à entrer en jeu contre tout étranger.

Ce don. Cet abandon, est avant tout prophylactique : on éloigne une cause malheur, et c'est en partie ainsi qu'il faut interpréter la plupart des cadeaux faits par les indigènes. » M.Griaule.

3 UMA RANDONNÈ PELA HISTÓRIA DO OLHO.

A *História do olho* (2003) é considerada o primeiro livro de Bataille. Esta é uma novela estranhamente idílica e, ao mesmo tempo, tem um caráter de pleno desvario, como definiu Michel Leiris (2003). Para Bataille, escrever um livro tinha a ver com seu desejo de mudar a relação do homem com seus semelhantes (ASSANDRI, 2007). Segundo Moraes (2003), o livro foi escrito em circunstâncias existenciais. Bataille estava prestes a completar trinta anos e em frequente estado de crise. Se por um lado tinha uma vida completamente desregrada de jogo, bordéis, orgias e bebidas, de outro era atormentado por inquietações filosóficas profundas, que marcavam sua solidão e angústia. Este estado crescia junto com suas obsessões, associadas à violência sexual e ao êxtase religioso. Foi assim que Bataille, ainda antes de conhecer Lacan, se submeteu a uma análise por mais ou menos dois anos com o Dr. Adrien Borel.

A psicanálise, para Bataille, lhe permitiu, segundo ele mesmo diz, “ser alguém relativamente viável” e ainda, como ele mesmo afirmou, o colocou em condições de escrever (BATAILLE, citado por Assandri, 2007, p. 17) – já não podemos, então, deixar de ressaltar sua importância. Foi em análise e incentivado por seu analista, pouco ortodoxo, como Bataille mesmo o afirmou, que começou a escrever *História do Olho* (2003). Ele discutia com Borel sobre seus escritos ainda em andamento. Apesar do curto período de tratamento, Bataille enviava os primeiros exemplares de todos os seus livros, ao longo de sua vida, àquele que foi seu psicanalista (MORAES, 2003).

Vale lembrar o caráter de auto-ficção da obra, o desdobramento operado por Bataille que coloca a *História* (2003) entre a novela e o comentário, entre o eu do narrador e o eu do autor. Adrien Borel foi co-fundador da sociedade psicanalítica de Paris em 1926, freudiano heterodoxo, um dos primeiros a praticar a cura psicanalítica na França. Borel era uma pessoa especialmente interessada em artes e literatura. Ele permitia, segundo Teixeira (2005), que seus pacientes fossem influenciados por seus inconscientes, pela violência das obsessões que por ventura surgissem, quer fossem elas ligadas à infância ou à vida de deboche para, de alguma forma, trabalhar com isto.

Em análise, Georges Bataille entendeu que as narrativas se elaboram nas passagens que estão mais próximas à existência e, desta existência, elas podem dizer

qual a determinação profunda, ao mesmo tempo em que operam um trabalho de metamorfose e descentramento (SURYA,2002). Tal descoberta abre a possibilidade, para o autor, de uma escrita sem reservas. Assim, a *História do Olho* não foi só uma novela, um escrito, mas foi uma possibilidade, para o autor, de aplacar imagens que o obcecavam por meio da narrativa, enquanto composição de imagens, e pelas imagens que Andre Masson e Hans Bellmer fizeram para o livro, a partir do que leram. Foram as imagens que qualificou de obsedantes ou obsessivas que fizeram-lhe estalar a palavra e, não sendo suficiente a retórica, usou o recurso da montagem de cenas para uma nova invenção.

Surya (2002) aponta a aparição precoce do tema do olho nos escritos de Bataille, como em *O ânus solar* (1927), e *O olho pineal* (1927), textos anteriores à *História do Olho*. Pelo menos *O ânus solar*, segundo Surya (2010), parece uma preparação para escrever a *História*, mas Bataille só poderia escrever a *História do Olho* depois destes textos preparatórios e do encontro com Borel, como um primeiro resultado de sua análise. E tal primeiro resultado passaria pelo olho, o olho a trabalho na análise, ou “o pai a trabalho na análise” (SURYA, 2010, p.110).

No seu trabalho com o olho pelo texto, Bataille nos apresentou este objeto em diversas formas: vivo, morto, projetado, alucinado, arrancado, resto despojado do corpo. Apresentou-o também em diversos desdobramentos, ou metamorfoses, como ovos, testículos, globos oculares, sol, ânus, testículo do macaco. Em especial, a *História do Olho* usa o olho enquanto objeto pulsional, para escrever uma novela. O fio da narrativa é o objeto, objeto perseguido, modificado, arrancado até se tornar abjeto, informe. O jogo de palavras é substituído, no texto, por um jogo com as partes do corpo, todas, mas essencialmente, com o olho em seus desdobramentos. O movimento da novela é entrecortado em capítulos densos de excessos, de angústia, sexo e morte.

Dentre todas as suas obras, segundo Assandri (2007), a *História* decerto não foi a mais conhecida, mas a trajetória desta novela foi contínua, silenciosa, e vai além da morte de Bataille, sendo o vértice e a chave onde se apoia todo seu percurso. Envolta em certa censura, certamente não foi por ser uma novela erótica ou pornográfica, que este texto repercutiu pouco. Mas, ao que parece, ela trazia muito mais do que sexo, pois, o erotismo ali está cruamente associado ao dilaceramento e à morte.

A *História do Olho* teve duas versões: uma de 1928, outra em 1940. Seus críticos enfatizam que a maior diferença entre as duas versões é um exercício de estilo, ou melhor, Bataille deixa o texto mais enxuto e objetivo, de acordo com suas intenções. Importante também observar que, nas duas versões que o próprio autor acompanhou a edição em vida, elas ganharam imagens diferentes. A edição de 1928 tem litografias que são de Andre Masson, e a edição de 1940 ganhou as águas fortes de Hans Bellmer.

Neste item, faremos, portanto, um breve percurso pela *História do Olho* a fim de mapearmos os destinos do olho e de seus desdobramentos. Nossa intenção é a de que fiquem claros, não só o contexto que encerra o par sexo e morte na literatura, mas também uma trajetória pulsional que é o movimento em torno do furo que se faz na escrita pela cavidade do globo ocular, ou dos objetos seriados metonimicamente, a partir do olho, o ovo, o cu, os testículos, e sua matéria informe, o esperma, as lágrimas, a urina, o sangue, a placenta.

2.1 – Um pouco da *Historia do Olho*.

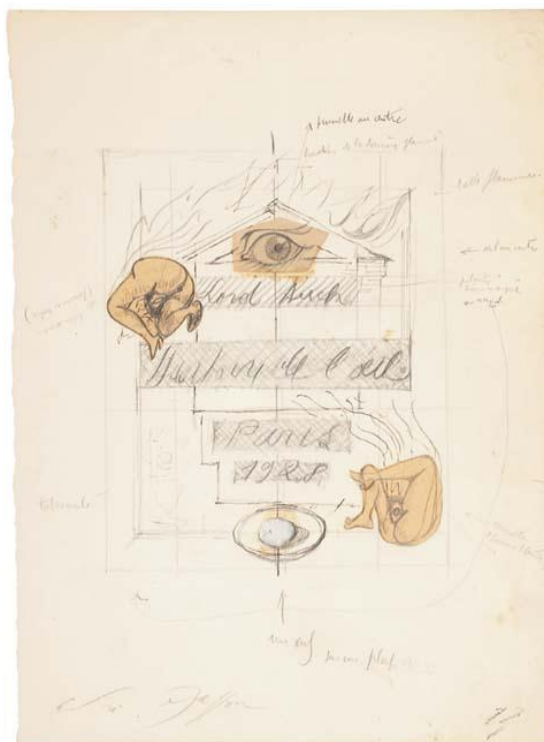


Fig. 12 - Capa desenhada por Andre Masson para a primeira versão da *História do Olho*.

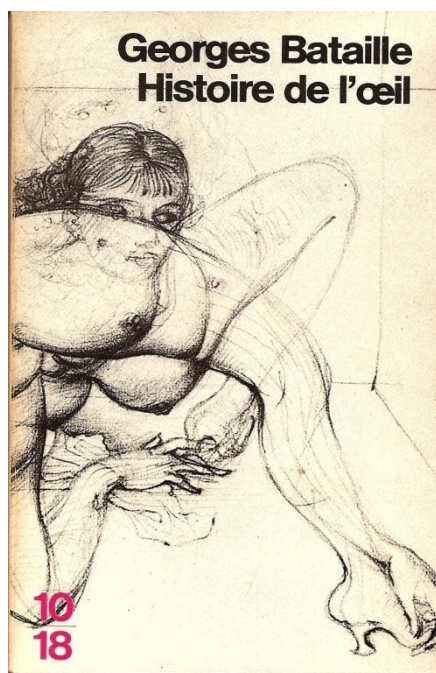


Fig – 13 - Ilustração de capa por Hans Bellmer para segunda edição da *História do Olho*.

A primeira obra de Bataille é uma novela de 104 páginas, em francês, e recebeu duas versões do autor. As duas versões foram publicadas em edições clandestinas, sob pseudônimo, e com um número irrisório de exemplares. Na primeira tiragem foram 134 exemplares, e na segunda, distribuíram-se 199 exemplares. A primeira, em 1928, foi ilustrada por André Masson, mas não assinada, assim como o editor não colocou seu nome na publicação, e hoje sabemos que era René Bonnel. Em 1940, Bataille traz uma versão revista e corrigida, e mais uma vez publica sob pseudônimo. A nova edição traz seis gravuras originais de Hans Bellmer, que se manteve anônimo, assim como o editor, desta vez Alain Gheerbrant. A terceira edição já é de Jean-Jacques Pauvert, ainda editor anônimo, autor sob pseudônimo, mas já sem suas ilustrações, e então são 500 livros distribuídos.

A maioria das edições feitas, desde 1947, replica a última versão de Bataille, considerada mais fina, mais bem escrita, mas desconsideram qualquer ilustração, exceção ao Tomo I das Obras Completas (Gallimard, 1970), e a edição apresentada por Marie-Magdaleine Lessana (Pauvert, 2001), bem como a edição dos *Romans et recits*

dans La Bibliothèque de La Pléiade, (Gallimard, 2004). Para Teixeira (2005)²⁹, todos estes detalhes editoriais, além da erudição, têm importância, pois consideram que há uma lacuna entre as duas versões. Esta lacuna se situa tanto ao nível do texto, que não é apenas um refinamento na escrita, quanto ao nível das ilustrações. Hoje, somente a edição apresentada por Marie-Magdeleine Lessana traz todas as ilustrações das duas versões da novela.

Apesar de escrita sob pseudônimo, e nunca reconhecida como sua, durante sua vida, a primeira novela de Bataille é um de seus mais importantes livros, aqui incluindo os não literários. Para Teixeira (2005, p. 20), nela se inicia uma cavalgada selvagem e desenfreada, onde toda e qualquer tema/obsessão de sua obra ulterior estão contidos. Surgem também os temas para violentar a escrita e o pensamento, levando a linguagem à vertigem e o sujeito a uma experiência para além dos limites, “um perpétuo colocar em jogo a integridade do ser, uma liberação total do possível, um risco de loucura”³⁰. A própria escrita, sua forma, é mais um labirinto do que uma unidade, fragmentos e clarões apanhados que subsumem a obra, para além de qualquer gênero, quer seja literário ou filosófico. Um híbrido.

Ainda com Teixeira (2005), tentaremos fazer uma espécie de dicionário crítico da *História do Olho*. Para ele, a *História* é um curto romance, ou uma narrativa rápida, onde a violência e o estrondo erótico pessoal só podem ser dito sob pseudônimo. Romance não romanceado, com um realismo de descrições onde a ação curta, de cena em cena, realiza uma montagem sem critério estético, pois é a provocação e a incongruência que são visadas pelo autor.

Os efeitos da provocação e da incongruência não são sem consequências. Eles provocam uma espécie de contágio do leitor, um contágio que quer o silêncio. Bataille tentou inscrever o impossível ao fazer literatura daquilo que, a seu ver, eram as duas grandes experiências humanas: o erotismo e a morte. Como sugere em uma das expressões contidas em uma das versões da *História*, seu texto é uma *randonnée* pelo impossível.

²⁹ Vincent Teixeira, francês, é crítico literário, ensaísta. Vive no Japão onde é professor de língua francesa na Universidade de Fukuoka. Membro do comitê de publicação do *Cahiers de Bataille*, ele se dedica ao pensamento e a estética do autor.

³⁰ Tradução nossa. “(...) *une perpétuelle mise en jeu de l'intégrité de l'être, une libération totale du possible, au risque de la folie*” (TEIXEIRA, p.20)

O *randonnèe*, palavra sem tradução literal em português, é um circuito que um animal faz em torno do mesmo lugar quando se sente desalojado ou perseguido. Bataille usou a expressão “*randonnèe dans le impossible*”, na versão de 1940. Em 1928, no mesmo trecho, encontramos Bataille dizendo “*cette promenade à travers l'impossible*”, ou seja, um passeio através do impossível. Eis uma lacuna que nos interessa e que envolve a relação e a transmissão com e do impossível, ou seja, do real, já que o real é real porquanto exclui a possibilidade. A morte, afinal, é real, porque, frente a ela, nada há de possível. Frente a ela só resta o desalojamento do ser angustiado que, em curto circuito busca inscrever uma marca. Para Teixeira (2005, p. 21), o que contava, antes de tudo, para Bataille, era “escrever o impossível, o que se exprime no jogo cruzado do texto e das ilustrações de Masson e Bellmer.

Esta indicação do impossível só pode se apresentar por algum efeito que, muitas vezes, levou Bataille a ser acusado de obcecado, necrófilo, escatófilo, por exemplo, por André Breton. Bataille buscava uma volúpia, diferente do prazer motivo de satisfação, ele buscava a volúpia que pudesse franquear as bordas do impossível. Desta maneira, ele se livra do idealismo do surrealismo, guiado por Breton e seu verbalismo edificante, assumindo, em um golpe debochado, a heterogeneidade sem volta de Sade. De fato, já na *História do Olho* Bataille apresenta sua face, e seu olhar, voltados para os afetos, paixões e atividades humanas subterrâneas. Ele faz um inquietante convite ao leitor, para um retorno à animalidade, banhado por uma violenta exibição do informe.

A literatura como experiência permite a Bataille fazer algo com o olho para além da linguagem. Vale lembrar que vimos, com o projeto do *Dicionário Crítico* da revista *Documents* (1929-30), que o autor buscava o trabalho informe das palavras. A linguagem deveria, longe de qualquer essência de estabilidade, engajar uma despesa, um valor de uso, ao escapar do léxico das definições do dicionário e ao consumir o ser mesmo nas palavras. As palavras de Bataille são inflamadas e, sobretudo inflamam. Com as imagens, em um jogo de efeitos, há um trabalho de contágio pela paixão violenta por ver que, como elabora mais tarde o próprio Georges Bataille em *Le Gros Orteil* (1929), alimenta quem olha em um movimento de vai-e-vem, da obscenidade ao ideal, do ideal à obscenidade. Veremos, então, como este trabalho acontece na *História do Olho*.

3.2 - A narrativa pelo impossível.

A *História do Olho* relata as primeiras aventuras sexuais de dois adolescentes: o narrador, voz indefinida cujo nome o leitor não conhece, e sua amiga Simone. A *História* é uma narrativa crua e mordaz da angústia relacionada à descoberta da sexualidade, a presença do mal e da morte pelos dois jovens. A morte aparece durante toda a narrativa como saída para um erotismo trágico. O autor consegue, ainda, exprimir, em alguns momentos de seu enredo mórbido, certa ingenuidade típica das primeiras descobertas sexuais, mas esta é uma sexualidade perversa polimorfa. É um encontro com o corpo próprio, com o outro sexo, ou com o sexo do outro, onde os adultos não serão permitidos em cena, como “um fabuloso conto de fadas *noir*”, como se exprimiu E. Moraes (2005; 16).

É sob este fundo que atuam também os personagens de Bataille. Uma estação de férias bucólica na praia. Este cenário abriga o primeiro encontro dos adolescentes, casa de campo, estradas desertas, manicômios que parecem castelos, a Espanha com o sol brilhante e igrejas sinistras. Segundo Leiris (2003, p. 108), são ambientes anódinos que terminam por realçar os “desvios sanguinolentos e obscenos do casal, avidez angustiada que não exclui uma espécie de desenvoltura divina”. Bataille segue usando uma narrativa objetiva, realista ao extremo, que faz contraste com o irreal das cenas relatadas. O efeito é um risco: “à palavra prosaica e racional, se justapõe uma substância fantástica, cuja violência poética coloca em risco qualquer tentativa de lucidez” (MORAES, 2003, p.16).

A *História do Olho*, como outras novelas de Bataille, é contada a partir de um narrador masculino em primeira pessoa. Este narrador é um dos adolescentes/personagens, transtornado pelo encontro com uma jovem mulher. Esta jovem, Simone, é ávida por tudo que possa contornar os sentidos e a razão, ela busca o que está ligado à sexualidade mais profunda: o sangue, a urina, as lágrimas, o grito, o terror súbito, o crime, a carne, ou seja, tudo que possa destruir a beatitude humana. Para Teixeira (2005), e também Surya (2010), é dela que emana o contágio de violência presente nas páginas bataillianas, pois o excesso, em Bataille, vem da mulher.

A heroína da *História*, Simone, pode ser considerada a primeira heroína batailliana de uma série rica em figuras consagradas a uma espécie de amor negro. São

mulheres que carregam paixões subterrâneas e excessos dilacerantes. Em uma espécie de coreografia lúbrica, a mulher é santificada, ao mesmo tempo blasfemada e sacrificada. Ela carrega o próprio sentido da transgressão em Bataille, e Simone é uma sorte de santa do abismo. Para Teixeira (2005), entretanto, o drama da novela aparece na morte da outra jovem mulher, Marcela, que revela a natureza dos jogos obscenos colocados em cena, e o erotismo que Bataille enuncia: erotismo que se dedica à violência, porque é o impossível desejo de culminar no vazio. Simone e o narrador não poderiam se amar, senão por meio de uma rasgadura violenta, entre angústia e riso, mais além do prazer, à beira da morte.

O primeiro capítulo da *História do Olho*, de Georges Bataille, é intitulado ‘*O olho do gato*’, e assim se inicia: “Fui criado sozinho e, até onde me lembro, vivia angustiado pelas coisas do sexo” (BATAILLE, 2003, p. 23). E então, aos dezesseis anos, o narrador conhece Simone e logo se precipitam em uma relação de cumplicidade nesta angústia: “comecei a me dar conta de que ela partilhava minha angústia, bem mais forte naquele dia em que aprecia estar nua sob o avental”. Ainda nesta primeira página da novela, o narrador também revela que *cu* seria um nome que viria a empregar sempre nas suas relações com Simone e que, para ele, era o mais belo nome entre os nomes do sexo.

Logo começam os jogos sexuais dos adolescentes, que usam o prato de leite do gato para Simone se sentar e se mostrar cheia do líquido escorrendo, o que lhes garante grande prazer. Brincadeiras com leite e ovos, principalmente os ovos, dadas suas afinidades fôrmicas com o globo ocular, e com a própria palavra olho, por homofonia, tomavam as tardes de verão dos jovens. Em uma espécie de retorno a um erotismo polimorfo perverso, próprio das descobertas e invenções infantis, eles se entregam aos mais altos desvarios a fim de alcançar mais deste prazer febril e horrível.

O narrador, na primeira cena, esperando ver “a bunda pelada” da amiga, a sós pela primeira vez com ele na casa de campo, e da qual ele percebeu que partilhava a angústia “pelas coisas do sexo”, recebe em troca, frente ao prato de leite do gato, uma aposta. Simone, diz que os pratos foram feitos para sentar e, mediante uma aposta erótica e excêntrica, propõe: “- Quer apostar que me sento no prato?” (BATAILLE, 2003, p. 23). É a aposta que convoca o narrador como um outro necessário para levantar as interdições (ASSANDRI, 2007). A aposta será, então, o procedimento com que os

personagens efetuarão a passagem à transgressão, permitindo que os objetos e os corpos possam adquirir novos usos. Desta forma, eles passam da angústia das coisas sexuais ao usufruto do corpo, introduzido em novos circuitos.



Fig. 14 - Hans Bellmer, segunda edição da História do Olho, 1940.

Ao desafiar qualquer pudor, ou qualquer adulto, pois não haverá hierarquia no mundo da *Historia*, que se intrometesse nas brincadeiras, o mal estar das “coisas do sexo” os obrigava a continuar. E assim começou uma relação amorosa entre eles, íntima e urgente, onde compartilhavam sentimentos que diriam semelhantes, ainda que indescritíveis para cada um.

“Lembro-me de um dia que passeávamos de carro em alta velocidade. Atropelei uma ciclista jovem e bela, cujo pescoço quase foi arrancado pelas rodas. Contemplamos a morta por um bom tempo. O horror e o desespero que exalavam aquelas carnes em partes repugnantes, em partes delicadas, recordam o sentimento dos nossos primeiros encontros. Em geral Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiada no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila”. (BATAILLE, 1928, p. 24-25).

Ao fim do primeiro capítulo, a estranha e meiga Marcela se junta ao casal adolescente. Marcela é a mais pura e delicada das amigas de Simone e do narrador. Os três entram em um frenesi erótico e obscuro, marcado por uma tempestade com fortes estrondos, relâmpagos, barulhos do mar, que servem de metáfora para a violência e fúria dos corpos que se agarravam e que, particularmente, exploravam seus anus. A fusão com o cosmos, e as metáforas da natureza são temas recorrentes na *História* de Bataille. Muitas vezes, tais tópicos beiram a ausência de sentido total e buscam mostrar, assim, o estado de espírito em que se precipitaram os personagens, bem como contagiar o leitor. A devassidão é, na novela, um destino e uma exigência dados pela natureza, uma ideia cara ao pensamento de Sade, e levam a um processo de despersonalização. A despersonalização é uma intenção que acompanha Bataille, como vimos no capítulo anterior, e responde a um abandono do corpo ideal deixado à matéria informe.

Na continuidade entre os seres que se confundem e se comunicam na indiferenciação da orgia, coincidência ou reversibilidade entre o masculino e o feminino, aparece o que Teixeira (2005) chama, em Bataille, um erotismo cósmico. Tal expressão sintetiza a ideia do autor da *História*, já colocada em textos anteriores, como em *O Anus Solar*³¹, publicado somente em 1931, de uma coincidência do corpo com o universo. Na *História do Olho* é a tempestade e o sol que trazem esta visão cósmica: o corpo e o mundo são tempestuosos, o orgasmo de Simone é uma tempestade. Os relâmpagos iluminam, obscenamente, por um segundo, as partes sexuais. O mar, as falésias e a noite se misturam com as matérias abjetas, com os excrementos, vômitos, partes mutiladas de carne humana, em um tremor e uma catástrofe da terra e do texto (TEIXEIRA, 2005).

³¹ Em *O Anus Solar* (1927) Bataille descreve o mundo como puramente paródico. Assim, para ele, qualquer coisa observada pode ser uma paródia de outra, ou mesmo a mesma coisa de uma forma enganadora. A visão do mundo como paródia acompanhará toda a obra de Bataille. Ele mesmo, como um relâmpago, ilumina e rasga a noite para fazer ver a escuridão e a obscuridade do homem. O autor responde, assim, ao mesmo desejo de ver e de fazer ver, de clarear, por um momento, por um choque violento, as questões mais humanas. O sol, e em especial o sol da Espanha, que é usado também em *O azul do Céu* (1936), se presta bem a fazer as vezes desta luz cegante, um sol dionisíaco e violento que Bataille conheceu tão bem.



Fig. 15 - Hans Bellmer, Ilustração para *História do Olho*, ‘Os olhos abertos da morte’, 1940.

No capítulo seguinte as brincadeiras continuam e, assim que os protagonistas encontram Marcela, a dupla a manipula para levá-la para uma festa na casa de Simone, com outros colegas. O que vem a seguir é um mar de orgias, uma desordem desvairada. Marcela que parecia ter se deparado com a própria morte, escondeu-se no armário para se masturbar: noite e sombra de onde agora era possível escutar gritos inumanos e grunhidos bestiais. Os adolescentes, do lado de fora, riam de Marcela. Tendo perdido a razão durante o caos de corpos desnudos em descontinuidade, Marcela se trancou ali, e só saiu mais tarde quando foi retirada pelos pais e pela polícia.

Esta interrupção, no texto e na cena, conecta erotismo e loucura. A cena traduz a perplexidade que a grande orgia provoca na moça: “Marcela, ainda nua, não parava de gesticular, traduzindo em gritos um sofrimento moral e um pavor impossíveis; nós a vimos morder a mãe no rosto, entre os braços que tentavam, em vão, dominá-la”. (BATAILLE, 1928, p. 33). A moça angelical enlouqueceu depois do ataque a que foi submetida.

Marcela é internada e o casal passa uma fase apática, sem desejo, a esperar por ela: “nossa atenção se voltou exclusivamente para ela, para sua loucura, a solidão de seu corpo” (p.37). O sexo não seria possível sem aquela cujos gritos excitavam os desejos turvos do narrador e de Simone. Eles evitavam sequer aludir suas obsessões ou mesmo suas fantasias, enquanto se preparavam para resgatar Marcela do hospital psiquiátrico em que foi internada.

Chegado o esperado dia, o narrador e Simone empreendem o resgate de sua vítima que, parecendo confusa, acreditava que estava sendo levada para se casar com um fantasiado salvador. Entre outras palavras pouco inteligíveis da paciente, perceberam que Marcela não os reconhecia. Tampouco a dupla sabia que Marcela já não os tinha como amigos, mas como seus carrascos do fatídico dia em que perdeu sua razão, e que, se os reconhecesse, certamente não os seguiria. Mas as imagens do casal se misturavam, para a moça, doente e frágil, com figuras delirantes.

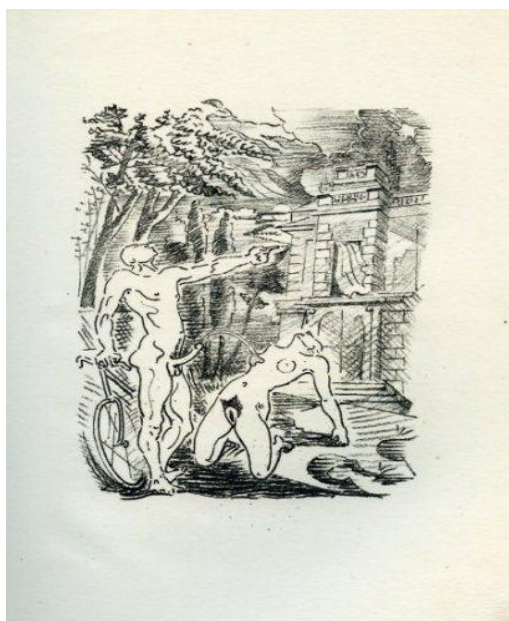


Fig. 79 - Ilustração por André Masson para a primeira versão da *História do Olho*.

Ao chegar à casa de Simone, Marcela reconhece o armário onde se escondeu um dia. Logo, reconhece o narrador como seu algoz. Marcela se desespera, e se põe aos berros, enlouquecida. A dupla deixa a moça sozinha para se acalmar, mas ,quando eles voltam, ela está enforcada, morta dentro do já familiar armário. Marcela vai da loucura erótica à morte. Dando livre curso às inclinações necrófilas, o casal deixa as brincadeiras e faz amor pela primeira vez. O cadáver motiva o sexo.

“Olhei para Simone, e o que me agradou, lembro-me claramente, foi que ela começou a se comportar mal. O cadáver excitou-a. Não podia suportar que aquele ser, com a forma igual a sua, já não a sentisse mais. Os

olhos abertos, sobretudo, deixavam-na crispada. Ela inundou [de urina] aquele rosto calmo, parecia surpreendente que os olhos não fechassem”. (BATAILLE, 2003, [1928], p. 60).

O narrador e Simone, logo depois deste fato, fogem para Espanha onde encontram um disposto e muito rico amigo da moça, *Sir Edmond*. Este propõe raptá-la e sustentar suas vontades. O inglês demonstra gostar de escutar e ver as aventuras e imprudências de sua amiga, a tal ponto que lhe acobertaria qualquer crime. Mas, depois que Marcela se suicidou, Simone estava mudada, mantinha os olhos fixados no vazio, parecendo sempre entediada, embora seus amigos continuassem a realizar seus caprichos obscenos. Dentro deste tédio, no entanto, um momento a trazia de volta: as touradas.

O trio gostava de assistir touradas, e Simone se excitava particularmente. Certo dia, já não lhes satisfaziam as tormentas e horrores típicos destes espetáculos. Simone pediu *Sir Edmond* os testículos crus do primeiro touro a se apresentar, assim que ele morresse. *Sir Edmond* atende seu pedido: “sobre um prato, dois colhões nus; aquelas glândulas, do tamanho e da forma de um ovo, eram de uma brancura carminada, salpicada de sangue, análoga à do globo ocular” (BATAILLE, 2003, p. 67). Simone comeu um dos colhões enquanto introduzia o segundo na vulva. No mesmo momento, durante o espasmo de Simone, Granero, o grande toureiro da noite, é acuado contra a cerca e um touro lhe desfere três golpes, arrancando-lhe um olho que permanece espetado em seu chifre. Neste instante, o narrador em tom confessional diz sentir o que espera sentir a algum tempo, ele sente, “por um átimo” (BATAILLE, p. 71), a presença de Marcela.

Depois disto, e mais uma vez entediada, Simone resolve sair de Madrid e ir para Sevilha buscar novidades naquela que seria a cidade dos prazeres. Encontramos um novo elemento cultural e artístico espanhol na *História do Olho*: a igreja de Sevilha. Desta vez, portanto, foram a uma igreja, e um padre recebeu a visita dos três amigos. O narrador nos chama a atenção para os dois quadros de Juan Valdés-Leal (1622-1690) que se encontravam à direita e à esquerda da porta por onde entraram.

Valdés era discípulo de Murilo, pintor barroco dedicado aos retratos de pessoas violentas e dramáticas, supliciados, mártires, cadáveres, enfim, o homem e sua podridão. (TEIXEIRA, 2005). Os quadros de Valdés, na *História do Olho*,

representando a morte, são um sinistro prenúncio do que está por vir naquela igreja, e parecem decorar a violência já colocada.



Fig. 17 - J.Valdés Leal, *In Ictu oculi*, 1670-72

Para Teixeira (2005), a referência a pintura, na novela batailliana, inscreve uma relação entre o olho e a arte ao atualizar a força animal como espiritual. Os dois quadros mencionados são intitulados *Hiéróglifos dos fins últimos do homem*. Um deles, *In Ictu Oculi* (De relance), o outro *Finis Gloria Mundi* (Fim de toda a glória do mundo), traduzem uma sorte de paixão inversa, uma teologia negativa. O primeiro quadro, acima, mostra um ceifeiro, representado pelo esqueleto da morte. Em uma mão ele traz uma foice, na outra ele apaga a luz da vida, representada nas chamas de uma vela. Aos seus pés, os símbolos de riqueza e poder, caros à vaidade humana. Seus olhos são densos buracos negros.

O segundo quadro mostra dois cadáveres em putrefação, dispostos em dois caixões, sob uma balança. Um dos cadáveres pertence a um bispo, que é comido por vermes. Valdés-Leal, é um pintor que atrai o olho com o terrível e o mórbido. Teixeira (2005) nos faz saber que seu mestre, Murillo, chegou a dizer, frente a estas pinturas de seu discípulo, que eram impossíveis de se olhar sem retorcer o nariz. E Teixeira observa que esta é a representação do odor que parece permear toda a *História*. Com tal odor, as moscas são atraídas: elas posam suas patas nos olhos mortos. Elas evocam a todo tempo a morte.

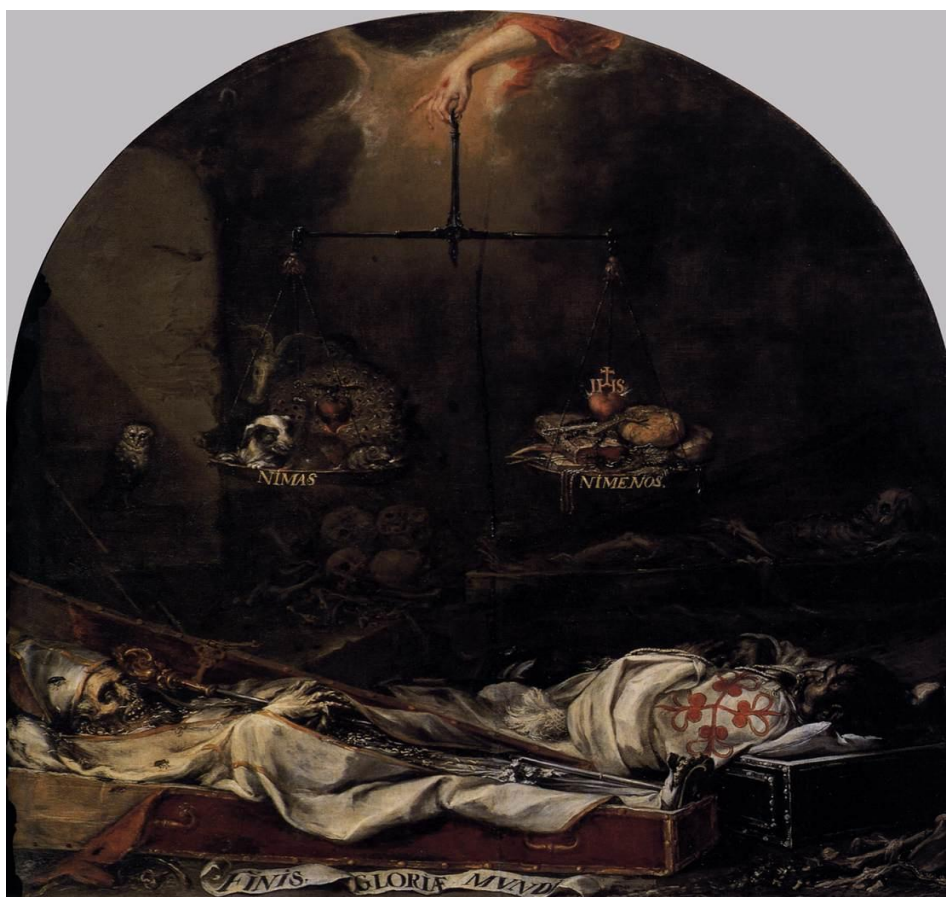


Fig. 18 - J. Valdés Leal, *Finis Gloria Mundi*.³²

³² Juan Valdés-Leal foi um pintor barroco espanhol, mais acertadamente, era um tenebrista (escola dentro do barroco que explorava a fundo o contraste de luz e sombra, Caravaggio foi seu mais eminente nome). Valdés usou, em suas pinturas, conteúdos chamados 'vanitas' onde deveria representar a banalidade da vida terrestre e a universalidade da morte. Bataille passou alguns anos estudando na Espanha, e por certo conheceu as duas obras que estão nas paredes da Igreja do Hospital

Voltamos à *História*. A vergonha e o pecado transfiguraram o jovem padre. Ele foi amordaçado, imobilizado, espancado e enforcado, enquanto Simone trepava nele. Logo depois, o narrador, cheio de vontade, também quis o corpo de Simone: “Um excesso de amor e a morte do miserável tinham-me esgotado” (BATAILLE, 2003, p.83). Esta cena conjuga, enfim, três excessos: o delírio sensual, um frenesi blasfemo e o furor homicida (LEIRIS, 2003, p. 108). Além disto, para Teixeira (2005), ela é uma transposição dos dois quadros ao precipitar o padre à ruína. O homem, essencialmente da palavra, o padre, torna-se um animal obsceno.

A decadência do padre começa no confessionário, local ligado à oralidade e as revelações. Simone faz do espaço sagrado uma espécie de câmera escura, “reveladora dos poderes do olho, já que a relação com o olho é resgatada pela provocação de Simone”³³ (TEIXEIRA, 2005, p.46). De fato, frente ao sexo-Medusa exposto de Simone, o padre fica siderado, mudo. Seu olho o conduz. Seu olho o conduz a sua queda. A transgressão cuida de parodiar e fazer sacrilégio da liturgia. No entanto, esta violenta paródia abre caminho para ressurreição de Marcela. O padre, em razão de sua função sacerdotal, e por se parecer, fisicamente, com Marcela (ambos loiros, olhos pálidos e de uma beleza celeste), veicula essa ressurreição.

Até que um novo fato estranho merece a nota do narrador:

“A moça teve vontade de contemplar sua obra e me afastou para se levantar. Montou outra vez, de cu pelado, em cima do cadáver pelado. Examinou o rosto, limpou o suor da testa. Uma mosca, zumbindo num raio de sol, voltava incessantemente para pousar no morto. Ela a enxotou mas, de repente, soltou um gritinho. Tinha acontecido algo estranho: pousada no olho do morto, a mosca se deslocava lentamente sobre o globo vítreo”. (BATAILLE, 2003, p. 83).

Tal estranheza foi apenas um gatilho para que a moça logo tivesse mais uma ideia. Simone pede a Sir. Edmond que arranque o olho do cadáver, por ela comparado a um ovo, como qualquer ovo de suas brincadeiras, para que pudesse se divertir com ele. A fúria de Simone é inigualável. E é o que de fato acontece. O pequeno globo branco se

da Caridade de Sevilha: *In ictu oculi* (Em um abrir e fechar de olhos, ou de relance) e *Finis gloria mundi* (O fim das glórias humanas), ambos reproduzidos acima devido a evidente indicação da morte.

³³ Tradução nossa: “*révélatrice des pouvoirs de l’oieil, des lors que la relacion à l’oeil est retablie par la provocation de Simone*” (TEIXEIRA, 2005, p.54)

mistura aos corpos nus e febris de Simone e do narrador, até que a moça resolve introduzi-lo na vagina.

Simone, aquela que para o narrador é o ser mais angélico e simples da Terra, exige o olho enucleado. Simone exige o olho do padre para destruí-lo, pois este é símbolo do olho do pai e, também, do olho de Deus. O olho faz-se objeto em um jogo extravagante e luxurioso, torna-se objeto sexual ritualizado, consagrado, onde a reversibilidade olho-ovo, segundo Teixeira (2005), representa a infinidade da visão cósmica dentro do que é infinitamente pequeno, como um ovo. As metáforas do olho são transmutações, reversibilidade instantânea, que acontecem em momentos de báscula, em um piscar de olhos, entre a vida e a morte.

“Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi, na vulva peluda de Simone, o olho azul pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina. Rastros de porra no pelo fumegante conferiam a esse espetáculo um aspecto de dolorosa tristeza. Mantive afastadas as coxas de Simone: a urina ardente escorria por baixo do olho, sobre a coxa estendida no chão...” (BATAILLE, 2003, p. 85).

Aqui o olho morto do padre vem iluminar o ponto fulgurante da novela. Esclarecimento trágico e lúgubre, o que o casal esperava, enfim, eram os olhos de Marcela que os olhos do padre se tornaram. Neste ínterim, os personagens se entregam a um frenesi sagrado, que Bataille demonstra através da escrita por meio de rupturas de tom, oximoros, paradoxos. Tais artifícios suscitam no leitor mal estar e até mesmo dor. Para Teixeira, nesta exibição da carne informe, rebaixada a bestialidade e a animalidade, o ser experimenta uma desposseção de si, o verdadeiro sentido do sacrifício para Bataille. Teixeira ainda acrescenta que o sacrifício que fascina tanto Bataille, para além de seu sentido etimológico ou antropológico, é aquele que é capaz de abolir tanto o sujeito quanto o objeto. Assim, “o crime do padre e sua enucleação, e mesmo a morte de Marcela, expõem no mesmo golpe, Simone e o narrador, a morte, a perda de si e ao não-senso”³⁴. (TEIXEIRA, 2005 p. 35)

³⁴ Tradução nossa. “*le crime du prêtre et son énucléation, de même que la mort de Marcelle, exposent du même coup Simone et le narrateur à la mort, à la perte de soi et au non-sens*” (TEIXEIRA, p. 35)

Mesmo quando a morte aparece e o gozo parece jubilatório, a angústia retoma seu lugar, figurada, por fim, nos olhos de Marcela. Neste momento, parece que qualquer coisa se ouve mais além do texto, mais além das palavras. Entre linhas e pontos de suspensão, no espaço branco do olho, o texto faz silêncio, deixa cair o sentido a favor do estupor. Bataille pretende conduzir o leitor à noite da ausência de Deus e da razão, onde o pensamento se desvincula das palavras. Como nos diz Teixeira (2005, p.36), “a voz se estrangula quando a visão se torna cega, sob o signo do impossível”.³⁵

Da Andaluzia se foram os três amigos. Termina a novela, mas Bataille não termina o livro. Acrescentou à *História* alguns fragmentos onde, desta vez, é o próprio Bataille, em primeira pessoa, na voz do pseudônimo *Lord Auch*, quem nos fala, dando assim um tom autobiográfico, com todas as considerações que podemos fazer ao que chamamos biografia. Podemos considerar, também, que Bataille buscou fazer uma montagem documental, tal como no projeto da revista *Documents*, na sua primeira empreitada literária.

O tema da verdade acerca dos fatos e histórias de Bataille, relatados em sua primeira novela, e mesmo sob pseudônimo e circulando clandestinamente, gerou conversas e controvérsias. A questão de manter-se sob pseudônimo, para Bataille, ia mais longe do que apenas manter sigilo do seu nome ao escrever peças despudoradas. Certo estava que precisava se proteger ao publicar um livro que comunicava sua subjetividade erótica e que, segundo ele mesmo, era uma vudunização, uma forma de subjugar e amortecer certas associações pessoais que lhe inibiam a escrita.

Por outro lado, não ser o autor, não ser reconhecido como o autor talvez de sua maior obra, exige a soberania que Bataille buscou através da pura despesa, do puro gasto, sem reconhecimento nem retorno. Isto quer dizer, segundo Teixeira (2005), que o pseudônimo dá lugar à impessoalidade da orgia, da morte, da despesa e da perda. Ele torna o autor anônimo e, neste sentido, é um sacrifício da autoria, o contrário da vaidade e autoridade de Breton.

Diversas vezes Bataille usou tal artifício. Para citar algumas importantes, em 1943 publicou *Le Petit*, sob o pseudônimo Louis Trente. Em 1941, *Madame Edwarda* foi

³⁵ Tradução nossa. “La voix s’étrangle quand la vision s’aveugle, sous le signe de l’impossible”. (TEIXEIRA, 2005 p. 36)

publicada sob o pseudônimo de Pierre Angélique, e Bataille usou Dianus para *A noite* de 1940. O pseudônimo se torna, assim, uma forma de dissimular e permitir a Bataille publicar uma obra abrasiva, e ao mesmo tempo afirma e constitui um ato soberano. Assim, o próprio Bataille pode declarar: *Escrevo para apagar meu nome* (BATAILLE, 2003) e, também com ele, a lembrança atroz do pai. O caminho do olho, para Teixeira, é um caminho que Bataille faz para confinar os olhos cegos do pai.

O pseudônimo é, ainda, uma máscara da assinatura: “é uma máscara, que não permite ver do rosto senão os olhos, mas no caso de Bataille, os olhos que ele permite mostrar são olhos mortos, um ponto íntimo de obscuridade”³⁶. Para Bataille, quando o humano está mascarado, o que resta é sua animalidade e a presença da morte. Desta forma, ele mesmo morre sem reivindicar a autoria de algumas de suas obras escritas sob máscaras, incluindo *História do Olho* (2003), *Madame Edwarda* (1956) e *Le Petit* (1943).

3.3 - O sentido obsceno das cenas.

“As pessoas escrevem suas recordações de infância. Isso tem consequências. É a passagem de uma escrita para outra escrita.” (LACAN, 2007, 1976)

A *História do olho* (2003) é um texto intimamente ligado à empreitada da psicanálise, à confissão psicanalítica, como coloca Teixeira (2005), que pôde ser publicado sob a máscara do pseudônimo. A metáfora do olho, suas metamorfoses e deslizamentos, reencontram as imagens dilacerantes de um passado doloroso para escrever outro texto. O primeiro fragmento anexado por Bataille, intitulado *Reminiscências* (BATAILLE, 2003, p. 87), nos diz deste aspecto do texto.

Na primeira versão da novela este fragmento chamava-se *Coincidências*. O pequeno texto de três páginas serve mesmo como uma contrapartida psicanalítica e

³⁶ Tradução nossa. “C’est un masque, qui ne laisse voir du visage que les yeux, mais dans le cas de Bataille, les yeux qu’il laisse paraître sont des yeux morts, un point intime d’obscurité”. (TEIXEIRA, 2005, p. 28)

surrealista da novela, uma sorte de interpretação de sonhos, que ganhará espaço no gênero das novelas curtas em sua época. Para Leiris (2003), este fragmento, que esteve presente desde 1928 (mas foi alterado em 1940, resguardando mais alguns dados biográficos do autor), é um segundo painel da *História* que a vincula a seus alicerces psicológicos sem, no entanto, propor qualquer solução de continuidade.

Em ‘*Reminiscências*’, portanto, Bataille associa, retrospectivamente, algumas imagens a fatos vividos na infância e na adolescência e que, por sua força traumática, foram conservados na memória. As imagens associadas são, em especial, as cenas onde sabe que está à procura da “maior das obscenidades” (BATAILLE, 2003, p.88), por exemplo, o episódio do olho arrancado do padre.

Quem assume a fala, neste pequeno apêndice à novela, já não é mais o narrador com que estávamos acostumados nas páginas anteriores. Agora é o próprio autor, *Lord Auch*, quem vasculha suas lembranças, povoadas de obscenidades, e estabelece os pontos de contato com o imaginário mobilizado na novela. Ele esclarece que tais fatos ressurgiram de forma irreconhecível, que só mais tarde pôde associar os elementos. Importante precisar que, para ele, a extração do olho já não era uma invenção livre, mas a transposição de um ferimento preciso que presenciou em um acidente mortal, em uma tourada na Espanha, o único acidente mortal que de fato presenciara³⁷.

Para além das lembranças associadas às cenas da novela, Bataille esclarece que, as imagens de suas obsessões estariam ligadas, afinal, aos olhos cegos de seu pai. Este é, no nosso entender, o conteúdo predominante das *Reminiscências*: o olho que, cego, no entanto, olha. O pai era cego desde a concepção do filho. Quando Bataille tinha em torno de dois ou três anos a doença tornou o pai também paralítico. O menino Georges, ainda assim, declara que adorava seu pai, cego e paralítico, cheio de limitações. Ele conta que o pai não podia urinar no banheiro, fazendo-o em sua poltrona, em um recipiente, na frente de quem fosse. Mais constrangedor ainda, para Bataille, era o modo como o pai o olhava.

³⁷ Foi a morte do famoso toureiro Manolo Granero, em 7 de maio de 1922, com apenas 20 anos nas arenas de Madrid, assistida por Bataille (TEIXEIRA, 2005).

“Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar. Ele tinha olhos grandes, muito abertos, num rosto magro, em forma de bico de águia. Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objetivo um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. Assim, é a imagem desses olhos brancos que eu associo à dos ovos; quando, no decorrer da narrativa, falo do olho ou dos ovos, a urina geralmente aparece”. (BATAILLE, 2003, p.89).

Bataille considera que o essencial da narrativa está ligado ao acontecimento que chamou o mais grave de sua infância: logo que entra na puberdade, seu amor ao pai se tornou uma repulsa inconsciente. Seus gritos de dor, o estado de imundície e miséria que a doença o deixou, já não lhe eram penosos. Além disto, o jovem Bataille adotou uma postura rebelde frente às opiniões e posturas do pai.

Um episódio da doença do pai, em particular, ganha relevância na história e na *História* de Bataille (2003, p. 90). Certa madrugada a família foi acordada pelo doente aos berros. O pai, de repente, estava enlouquecido e, em seu delírio, parecia que imaginava coisas felizes. O médico esteve na casa, e tendo se retirado para conversar em reserva com a mãe no quarto, o pai gritou com voz retumbante e aos risos: “-Doutor, avise quando acabar de foder a minha mulher!”.

Para Bataille, esta frase arruina os efeitos da educação severa e rigorosa que teve, e passa a provocar “numa terrível hilaridade, a constante obrigação, acatada de forma inconsciente, de encontrar seus equivalentes em minha vida e em meus pensamentos” (BATAILLE, 2003, p. 90). Para Teixeira, esta frase revela o caráter desejável da mãe: da mulher que se encontra na mãe, e que aparecerá em outras novelas de Bataille, como na cena de necrofilia com o cadáver da mãe em *O azul do céu* (1936), e no romance incestuoso, *Minha Mãe*(1966). E, para o autor, isso talvez esclareça alguns pontos da *História do Olho*. Seus heróis se comprazem em desfazer a autoridade paterna e traz, recorrentemente, o tema da mãe profanada, como a mãe de Simone. No entanto, ele ainda quer dizer, no espaço das *Reminiscências*, da mais aguda de suas angústias.

Sua mãe, logo depois de deflagrada a loucura do pai, passa por um longo período de grave melancolia. Suas ideias de ruína e perseguição deixaram-na com idéias de suicídio e assassinato, obrigando o adolescente Georges e seu irmão a estarem sempre vigiando-a. Por duas vezes ela conseguiu escapar dos olhos apreensivos dos filhos e, na

primeira vez, foi encontrada no sótão tentando se enforcar. Na segunda vez, em pleno inverno rigoroso, Georges a encontra em um riacho pantanoso, onde a água, no entanto, não era suficiente para um afogamento. Bataille associa sua mãe com a figura de Marcela.

Tais recordações, nos esclarece Bataille, com o passar de tantos anos, já não o afetavam, pareciam neutralizadas. Mas, parece-nos interessante, para este trabalho, escutar e, por enquanto, guardarmos a forma como ele termina falando destas lembranças que “só puderam recobrar vida deformadas, irreconhecíveis e ganhando, no decorrer de sua transformação, um sentido **obsceno**” (2003, 91)³⁸. Nas palavras de Teixeira, “a obscenidade na escritura trouxe nova vida às lembranças e permitiu ao autor suavizar o ódio das lembranças opressoras”³⁹(TEIXEIRA, 2005, p.29).

Algumas notas ainda valem ser acrescentadas neste item antes de concluí-lo. Em *Reminiscências*, o leitor fica com a sensação que o autor lhe confia a verdade sobre o texto, que ele lê um texto onde é narrada a realidade oculta na ficção. Ora, para além das especulações envolvidas na questão – o irmão de Bataille, Martial, desmente as histórias trazidas por Georges ao público sobre a família – sabemos, ou melhor, estamos bem avisados, que mesmo a verdade tem estrutura de ficção.

Para Surya (2002), biógrafo de Bataille, não há provas de que Joseph-Aristide Bataille, o pai de Georges Bataille, ou mesmo sua mãe Marie-Antoinette Bataille, fossem loucos. Quem declarou tais fatos foram *Lord Auch* e *Louis Trente*, ou seja, Bataille sob pseudônimo, lembrando que ele usou pseudônimos em apenas algumas obras e em especial nas que acabava fazendo as tais revelações biográficas. Anos mais tarde, ainda segundo Surya, Georges confirma suas memórias e declarações, escritas nas ficções, em entrevista a Madeleine Chapsal. Martial, por sua vez, continua negando e se exasperando com as declarações do irmão. No entanto, Martial é capaz de dizer que a infância dos dois foi “triste e desesperadora” (SURYA, 2002, p. 9).

³⁸ Ressaltar a última palavra de Bataille antecipa nosso próximo passo neste trabalho, indicando um ponto de partida para tomarmos o sentido do obsceno para Bataille.

³⁹ Tradução nossa. “*L’obscénité dans l’écriture a redonné vie à ses souvenirs et a permis à l’auteur de soulager sa hantise de ces souvenirs accablants*” (TEIXEIRA, p. 29)

A psicanálise de orientação lacaniana, sabemos, vai se orientar pelo dito, ou escrito, sem fiar no valor de verdade/realidade, apostando que é a realidade psíquica do sujeito a que aparece e a que conta. A psicanálise também tem outra forma de interpretar o dito ou o escrito. Aqui acompanhamos Bataille fazendo mais uma parte da montagem que sugere ser o trabalho da *História do Olho* – desta vez usando uma sorte de interpretação edípica e simbólica de sua novela. Anssari (2007) nos ensina que a montagem de cenas da novela em questão é muito próxima à leitura que Bataille fez da *Psychopathia sexualis de Krafft-Ebing*, onde reconhecia, nas observações de casos clínicos, existências cuja sexualidade é monstruosa. Em seus personagens os seus elementos patológicos permanecem de frente para o público, como em uma peça teatral. Com Lacan, veremos em capítulo posterior, que é possível ler a *História do Olho* ainda com outra chave, fazendo dela instrumento de interpretação e saber onde o sentido obscuro do olho é retorno do real.

3.4 - O sem sentido e a obscenidade: segundo fragmento

Em uma página, Bataille faz um esboço do que seria um plano para a continuação da *História do Olho*. Nesta, Simone estaria com 35 anos e, depois de excessos cada vez mais graves, ela vai parar em um campo de torturas aonde, depois de muitos horrores, ela é espancada até a morte. Neste encontro com a morte lenta, Simone permanece indiferente às pancadas, “perdida no trabalho da agonia” (BATAILLE, 2003, p. 93). O autor esclarece que não se trata de um gozo erótico, tampouco de masoquismo. Um gozo ilimitado. Esta é uma exaltação que ultrapassa tudo, sendo fundada na solidão e na ausência de sentido. Ausência de sentido é um dos nomes da obscenidade. Esta é uma antecipação de um ponto que será elucidado no capítulo seguinte quando falaremos do obscuro.

3.5 - W.-C.: onde a angústia revela seu sentido.

Neste apêndice, Bataille nos conta que havia escrito um “livrinho” (BATAILLE, 2003 p.95) lúgubre um ano antes de escrever a *História do Olho*. Este manuscrito foi queimado, pois, segundo seu autor, era um grito de horror de si mesmo, ao contrário do que acontece na novela seguinte: “fico contente com a alegria fulminante do olho: nada pode apagá-la”. Mas, o autor sugere ligações entre os dois textos.

Em *W.-C.* havia um desenho chamada *Eterno Retorno*. Este desenho mostrava um olho aberto no buraco da guilhotina. Tanto a *História do Olho*, quanto *W.-C.*, foram assinados pelo mesmo pseudônimo: *Lord Auch*. Bataille explica que tal nome faz referência ao hábito de um de seus amigos que, quando irritado, ao invés de dizer “*aux chiottes!*” (à latrina) expressão usada próxima ao “à merda!”, em português, ele abrevia dizendo somente “*aux ch*”. Ao “*Auch*” Bataille acrescenta o *Lord* – Deus nas Escrituras – e, assim, *Lord Auch* é Deus se aliviando.

Ao esmiuçar o pseudônimo, “Deus se aliviando”, é impossível não nos remetermos à cena do pai em sua cadeira, usando o recipiente que lhe servia de vaso sob o olhar do filho. Para Moraes (2003), *Lord Auch* é uma máscara, já que esta é um artifício cujo significado é de extrema importância para Bataille. As máscaras são obscuras encarnações do caos, formas inorgânicas que se impõe ao rosto e que lhe acrescentam um sentido profundo. Inumanas, elas são tão impossíveis de suportar, para Bataille, quanto a morte. A máscara encarnaria o caráter fantasmático do horror. Sem ela não seria possível, para o autor, encarar este escrito (MORAES, 2003, p.13).

Em contrapartida, sabemos que o autor seguia inconformado com o idealismo, a conformidade, a unidade e a personalização. Apagar o nome nos parece um projeto comum com o descentramento proposto por Bataille, e a máscara trágica de *Lord Auch* entra no violento processo de desintegração, que não poupa nenhum traço de singularidade, não poupa nada, nem a própria economia do texto, tampouco a pessoa do autor.

“Uma vez apagados os traços que distinguem o rosto, restam apenas os órgãos, entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescinde da mediação do espírito. É o que se verifica também com o globo ocular: se nas primeiras brincadeiras sexuais entre o narrador e Simone o olho ainda cumpre a função erótica da visão, projetando-se em diferentes objetos, já na terrível orgia final da novela ele se apresenta tão-somente como

resto material de uma mutilação a serviço do erotismo sinistro da dupla” (MORAES, 2003, p.20)

Em seguida, seguindo ainda em ‘W.-C’, Bataille se refere à veracidade de suas *Reminiscências*, e volta a falar de seu pai. Entre dores terríveis e limitações importantes, o pai era desumanizado frente ao filho, gritava como fera, cego e paralítico urinava e defecava na frente de quem fosse. O aspecto do rosto com barba malfeita e nariz de águia, trazia olhos fixados no vazio; o corpo esquelético só tentava se esquivar das dores ou manter-se vivo. É quando Bataille diz: “Como meu pai me concebeu cego (completamente cego) eu não posso arrancar meus olhos como Édipo” (BATAILLE, 2003, 1928, p. 97). Arrancar os olhos como Édipo, nos remete aqui, para além do mito, à outra citação que, desta vez, envolve “olhos castrados” do próprio Bataille, na voz do narrador da *História do Olho*.

Logo após o suicídio de Marcela, o narrador entra em uma espécie de êxtase, gozo inominável que descreve se misturando as metáforas absurdas. Ele observa, então, que, para os outros, o universo parece honesto e, assim o é porque estes outros têm os olhos castrados, e por isto temem a obscenidade, e não sentem angústia “ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado” (BATAILLE, 1928, p.58). O narrador, por sua vez, declara que não gosta daquilo que chamam, em oposição à obscenidade, os prazeres da carne, pois considera simplesmente insosso, já que deixa intacta uma condição humana perfeitamente pura.

Voltando ao fragmento: em agosto de 1914, frente aos ataques alemães, a mãe e os dois filhos fugiram do povoado onde moravam sem poder levar o doente, deixando-o aos cuidados de uma empregada. Em 6 de novembro de 1915, Joseph Bataille morreu, segundo Bataille, “em estado de abandono” (BATAILLE, 2003, p.97). Nesta ocasião os alemães já tinham, há muito, deixado a cidade, mas a mãe de Bataille não queria voltar, tampouco deixava o filho voltar pra casa depois dos ataques. Quando souberam da morte do pai, a mãe aceitou retornar, a pedido de Georges. Encontraram um caixão vedado no quarto e souberam que ele morreu perguntando pelos filhos. W.-C. carrega a culpa eterna do filho no cadafalso.

A família soube também que o pai, que de fato era um homem sem religião, morreu se recusando a encontrar um padre. Bataille conta que ele também não era afeito

a religiões, mas se converteu ao catolicismo aos 17 anos, e até chegou a pensar em tornar-se padre ou monge. Foi em agosto de 1914, justo quando temos o ataque alemão, a fuga da família e o abandono do pai, que ele procurou ver um padre. Este hábito, ele cultivou até 1920, aos 23 anos de idade, raramente passando uma semana sem confessar seus pecados:

“Minha devoção nada mais é do que uma tentativa de fuga: queria escapar do destino a qualquer preço, eu abandonei meu pai. Hoje, sei que sou definitivamente “cego”, sou um homem abandonado sobre o globo como meu pai em R. Ninguém, na face da terra ou no céu, se preocupou com a angústia de meu pai agonizante. No entanto, creio que ele a encarou, como sempre. Que horrível orgulho, por instantes, no sorriso cego de meu pai” (BATAILLE, 2003, p. 98).

3.6 - O olho cego que olhava.

O olho percorre as narrativas de Bataille, e as narrativas de Bataille bordejam o furo do olho, como em círculos concêntricos em torno da heterologia⁴⁰ do olho e do olhar. Não só pelo próprio Georges Bataille, mas, principalmente os autores e artistas envolvidos no movimento surrealista, como bem antes dele, usaram o olho como imagem, metáfora ou pedaço de carne removível ou sacrificável, o que tornou nosso percurso um pouco mais longo.

Acompanhamos o longo trajeto do olho pela *História* e em torno dela, pelo contexto dela. Neste trajeto, principalmente com Georges Bataille e no movimento feito na revista *Documents*, vimos que a palavra de ordem era destacá-lo da função redutível da percepção inegável, que garante a boa forma do mundo e das coisas do mundo, inclusive do homem, para subverter sua lógica. Movimento que vai da arquitetura, entendida como a expressão do ser mesmo da sociedade, assim como a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos, como mestres sobre a terra de serviçais (BATAILLE, 1929), e da figura humana em sua boa forma (explorada pela fotografia), ao informe. Mais ainda o que vale enfatizar neste contexto, e nesta *História*, é como o olho, enquanto objeto, e mesmo enquanto objeto palavra, materialidade significativa,

⁴⁰ Basicamente, a heterologia é o logos que se ocupa do que é totalmente outro, o discurso do objeto como catástrofe. (Anssari, 2007)

ganha corpo para se mover, se deslocar, para se apresentar ao jogo de transmutação em uma série onde ele é colocado e metaforizado de diversas formas.

O olho é então seriado metonimicamente pelos outros objetos. Como apontou Barthes (2003), a *História do Olho* é a história do objeto olho que, de imagem em imagem, persiste e varia em metáforas do olho enquanto uma parte redonda do corpo: boca, cabeça, anus, testículos. Depois, em uma metáfora ainda mais sofisticada, o objeto que de início é um objeto erótico, estende-se a outras formas esféricas como o ovo, hóstia, sol, prato. O olhar, que tem papel privilegiado na sedução humana, talvez tenha o papel proeminente na sedução entre os homens. Assim também acontece, a princípio, na novela, e termina ganhando um lugar baixo no erotismo, mas não menos proeminente, não menos sexual. Esta perspectiva nos ensina sobre a ligação do erotismo com a violência, com o obsceno e com a morte.

Nesta narrativa, sem se deter em uma única imagem, Bataille explora o que Barthes (2003) chamou de uma primeira série de metáforas, onde o que é explorado é ao mesmo tempo semelhante (pois esféricos), e dessemelhante (sendo outros objetos). É ao mesmo tempo sem significado e transbordado dele. Nesta migração do objeto, o olho enquanto objeto matriz sofre deformações até chegar a ser uma forma indeterminada, objeto informe, perdendo, além de sua forma, também seu aspecto digno de órgão privilegiado, órgão da visão, e desprivilegiado de sentido, deixando de ser a “a janela da alma”, o olhar da consciência, do outro ou de Deus.

A decomposição se torna, na *‘História do olho’*, o eixo para uma segunda série de metáforas (BARTHES, 2003), que insinua a destruição das formas sólidas para líquidas e a migração continua pelas excreções do corpo, lágrima, sangue, urina, esperma, para alcançar ainda outras substâncias líquidas, a gema do ovo, a água do banho, o leite. Enquanto indeterminado, o olho é simples objeto, contável, permutável, resto de uma mutilação. Mas, como o próprio Bataille enunciou, o “primeiro olho” vem do olhar cego de seu pai, “*imensos olhos cavados, fixados inteiramente no vazio*” (2003; 97).

Nesta montagem com o olho, na narrativa o ilimitado ressurge como impossibilidade de libertação a ponto do narrador dizer que seria “*a morte a única saída para minha ereção*”, na junção do eu com o cosmos em um êxtase mortífero. É neste contexto que se introduz a função do olhar em sua pregnância na fantasia e, deste olhar, há somente um passo para o olho em sua crueza de objeto, “*guloseima canibal*”

(BATAILLE, 2003; 99), onde o “*sentido último do erotismo é a morte*”, como se expressou Bataille em ‘*O Erotismo*’ (2004). O erotismo é o lugar onde o corpo simbólico encontra o real do corpo e do gozo. Onde a fantasia abre uma brecha, e o objeto aparece dando espaço para a violência e a obscenidade. Entre o horror e o fascínio, o olho é o objeto batailliano perseguido na novela pelo seu saber fazer com a montagem, onde a pulsão se aparelha mediante o uso do objeto no texto.

A psicanálise de orientação lacaniana, que aqui nos ampara, escapou da inocente pretensão de interpretar as obras literárias, quer ser por seu autor ou por seu conteúdo latente. Vale, portanto, ainda lembrar que Lacan situa a função do escrito não na comunicação de seus conteúdos ou mensagens, mas no que chamou escrita do real, a partir de Joyce e com seus nós. Lacan é contundente: inventar um escrito não se trata de um dizer que se compreenda, mas de um escrito que possa servir, “é na ordem do uso, na ordem pragmática que isto pode servir” (LACAN, 1975-76/2007, p. 66). Miller (2010) nos ensina que tal escrita só pode ser inventada a partir do traumatismo que faz um furo, ou seja, um a partir de um forçamento de uma nova escrita. Uma escrita que parte do furo, do trauma, é uma escrita do real (MILLER, 2010, p. 81).

É neste sentido que lemos a *História do olho*, como História do furo onde o real faz sinal para o sujeito e o objeto se faz obsceno. Nesta circunstância, Bataille não se inibiu. Com a intervenção “pouco ortodoxa” de Adrien Borel, a leitura de Freud, e a influência de algumas reminiscências, colocou o olho a trabalho e, sob pseudônimo, escreveu com o objeto. Resta-nos buscar ler a teoria do objeto olhar tendo, como referência e recurso, a montagem batailliana que contou, na sua obra e neste trabalho, com imagens.

3.7 - As imagens da *História*

Para começar, podemos afirmar que, em ambos os projetos editoriais da *História do Olho*, em que Bataille participa, as imagens vêm redobrar a obscenidade do texto. Esta característica é um recurso na literatura erótica desde Sade. Na primeira versão da *História*, de 1928, encontramos as ilustrações feitas pelo amigo de Bataille, Andre Masson. Os dois homens dividiam uma fascinação por mortes violentas, pelas touradas

e pelo erotismo encontrado no misticismo. Bataille, por várias vezes declarou sua admiração pelo gênio de Masson, e Masson, por sua vez, foi deveras influenciado pelo pensamento de Bataille.

No projeto feito para *História*, foram oito litografias em preto e branco, desenhadas em traços simples, ilustrando os capítulos mais violentos: I, II, IV, sendo eles, o enredo de Marcela, e os dois últimos capítulos. Na capa, Masson desenha os significantes maiores da novela: olho, ovo, corpos femininos e um sexo aberto habitado por um olho.

As imagens são colocadas depois das cenas de orgia. Para Teixeira (2005), elas suspendem a leitura e reforçam a violência em um êxtase virtual. Os desenhos de Masson, assim como o texto de Bataille, não são metáforas, mas quadros do impossível de se ver, da animalidade mais obscena. O ilimitado do desejo deve aparecer em uma desmesura violenta, sem bordas, de um erotismo cósmico. Masson situa esta dimensão ao realçar, em seus desenhos, os personagens como décor, apresentando a dimensão cósmica da novela. Ele era fiel à narrativa e ao cenário, até mesmo aos personagens. Foi então acusado de ser muito convencional e de acentuar demais o lado fálico, enquanto, veremos, Bellmer acentua a vagina e o furo.

Para Assandri (2007), Bellmer⁴¹ entende que o olho não só pode perfurar com o olhar, mas que também é um buraco, e que esta dimensão está muito presente no texto de Bataille. Em seu terceiro desenho aparece um pênis que penetra um furo, que é uma vulva de pálpebras, por onde se espreita um olho. Há um olho penetrado, e um olho penetrante. Importante notar que o cu, o nome que Simone e o narrador mais gostam entre os nomes do sexo, nomeia tanto a vulva quanto o anus, sem distinções. Ao mesmo tempo, não haverá distinções entre os anus da mulher e do homem: simplesmente um cu, um buraco.

⁴¹ Hans Bellmer (Kalowice, 1902- Paris, 1975). Escultor e fotógrafo surrealista, ficou conhecido na década de 1930, quando chegou à Paris e levou seu trabalho *Poupée*. Boneca é uma escultura de 1,40, que parece uma boneca, mas tem quatro pernas, as articulações e o dorso de uma mulher adulta. Boneca tinha ainda finalidades eróticas, criatura artificial com a qual Bellmer se dispunha a descobrir os mecanismos inconscientes do desejo pelas possibilidades anatômicas geradas. Ao mesmo tempo, Boneca era uma denúncia ao nazismo, evocava a emancipação feminina e fazia frente às imposições e ideais de beleza que já nesta época eram colocados para mulher. Bellmer foi muito perseguido pelo III Reich.

“Com isto fica evidente, mais uma vez, que não se trata somente do uso de cada palavra, senão que há palavras que fazem seu trabalho degradando os sentidos oficiais, não só os acadêmicos, senão também os heterogenitais. Bellmer toma nota disto ao elaborar uma gravura em que podemos contabilizar uma perna-homem e uma perna-mulher, unidas no olho do coito” (ASSANDRI, 2007, p. 51).⁴²

Em 1936, Bataille conhece Hans Bellmer por intermédio de Alain Gheerbrant, o segundo editor da *História*. Aqui uma nova aliança para um novo projeto da *História do Olho*, onde se coadunaram a precisão nórdica e cirúrgica de Bellmer, com a imaginação noturna e romântica de Bataille. Teixeira acredita que Bellmer retoma a característica mais angustiada do primeiro texto. Ele faz seis águas-fortes. Seus desenhos são bem diferentes dos de Masson, tanto pela técnica, quanto pela escolha de figuras. Bellmer é mais intimista e estranho. Ele visivelmente centra seu trabalho no personagem de Simone. Outro recurso que usa é expor os significantes maiores da novela – olho, ovo, sexo – em primeiro plano, a fim de dar uma forma obscena aos mesmos. Com estas características, já podemos adiantar que os desenhos de Bellmer são bem mais provocantes que os de Masson, pois têm a capacidade de desvestir uma curiosidade obscena que corresponde a esta visão obscura de Bataille.

Diferente da primeira edição, Bellmer não se interessa pelo cenário ou pela narrativa da novela que ilustra, ele se concentra na anatomia e no corpo para fazer seus desenhos. As silhuetas que ganham forma, parecem destacadas de seu lugar, irrealizadas, desdobradas e duplicadas. Em acordo com seus outros trabalhos, foca neste corpo deixado livre aos comandos do erotismo. Assim, o modelo canônico do corpo, diríamos mesmo hierárquico, arquitetural, é transgredido e tornado simulacro em uma redistribuição e uma nova experimentação da anatomia e da temporalidade próprias ao desejo.

Com a desarmonia imposta ao corpo, atingimos o des-sentido, a descompletude da imagem, o corpo fragmentado. Esta é uma tentativa, segundo Teixeira (2005), operada pelo artista, de desviar dos interditos do destino anatômico e axiomático do homem para

⁴² Tradução nossa: “Con ello se hace evidente, otra vez, que no se trata sólo del uso de cada palabra, sino que hay palabras que hacen su trabajo degradando los sentidos oficiales, no sólo los académicos, sino también los heterogenitales. Bellmer toma nota de esto al elaborar un grabado en el que podemos contabilizar una pierna-hombre y una pierna-mujer, unidas en el ojo del coito”. (ASSANDRI, 2007, p. 51)

abrir para um deslocamento capaz de produzir outro corpo, desta vez de acordo com a pulsão.

Para conseguir tal efeito, Bellmer se concentrou nas coincidências, analogias, metáforas e metamorfoses do olho, através das imagens que nos olham, e que são capazes de nos apunhalar. A partir deste olho/ovo, mancha cega, ele nos retém, à beira do abismo. Anatomista do desejo e mestre em acidentes formais, Bellmer joga com os poderes sexuais das imagens e das diferenças intercambiáveis entre masculino e feminino. Uma das características de seus desenhos em geral, era revelar um hermafroditismo nos corpos. Ele opera transformismos e multiplica o erotismo a partir de quimeras aberrantes e caprichos do desejo. À desordem anatômica respondem as desordens transgressivas do desejo.



Fig. 19 - Bellmer, 1940. Litografia que acompanha a *História do Olho*, mostra o lado masculino de Simone.

Esta construção e desconstrução da imagem do corpo situam a violência no olhar. Os membros, pernas e braços se desdobram, as pernas ganhando botas altas femininas, mas também sapatilhas infantis. Assim como Simone assume ares de mulher, tem também o rosto gracioso e púbere de uma boneca e, em um dos desenhos, ganha um grande pênis, acentuando sua característica viril. O hermafrodita, para Bellmer, traz a representação do sonho impossível, da curiosidade obscena e escandalosa, de poder ver e fazer ver o interior de um corpo. Em seus desenhos, objetos e corpos se mesclam e se metamorfoseiam, são formas dissolvidas, como se os seres se confundissem e se perdessem nesta situação erótica onde as próprias imagens se superpõem. Os olhos se

multiplicam e aparecem, muitas vezes, no lugar do sexo. Esta anatomia do corpo está profundamente de acordo com as obsessões de Bataille.

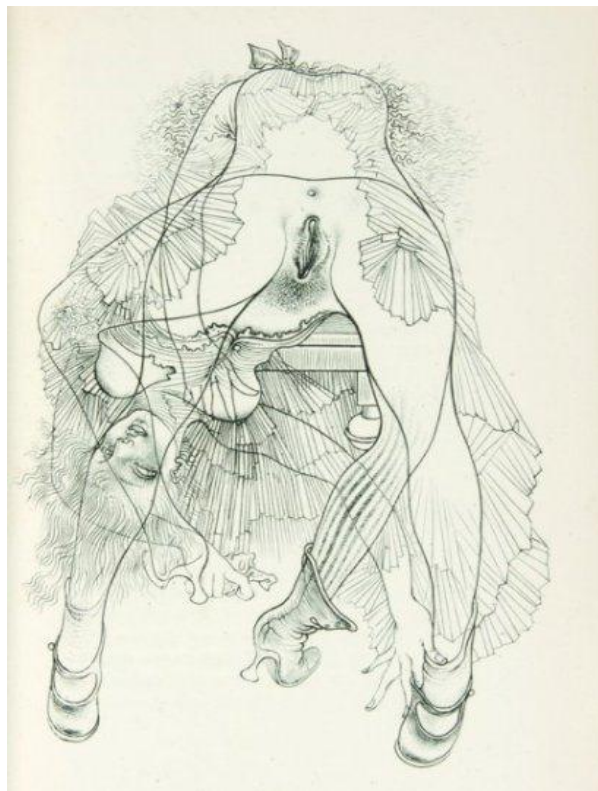


Fig. 20 - Bellmer, 1940.

O tema do olho, assim como o tema das bonecas (Poupeés, pupilas), é central na obra de Bellmer. Suas imagens no texto Batailliano veem para desdobrá-lo, assim como para provocar novas rupturas, até poderem, juntos, romper a dicotomia entre Eros e Tanatos. Elas dilatam os olhos para o intolerável, para o sem sentido, para o êxtase e para a violência. Funcionam como uma cilada, uma armadilha para o leitor que tentar passar ileso pelo texto. Como exemplo, trazemos uma ilustração de Bellmer, aquela feita para a cena da morte do padre.



Fig. 21 – Hans Bellmer, A cena da sodomização do padre. 1940.

Aqui há uma disposição vertical das figuras, e encontramos o padre por baixo, de quatro, já um esqueleto, com as roupas típicas do Bispo do quadro de Valdés, que também ocupa a cena. No meio está um híbrido, porco-homem, que sodomiza o padre, porco sacerdotat. O animal, acrescentado pelo artista, além de dar um toque de sem sentido e animalidade, remete a outro texto de Bataille também ilustrado por Bellmer, mais tarde, em 1956, com um porco; *Madame Edwarda*. Por cima, Simone. Não vemos seu rosto, sua cabeça. Ela tem um pé no cadáver e outro no animal, e está urinando raios luminosos em cima do padre. Sua figura evoca uma elevação apoteótica final, uma mais além do saber como limite silencioso da imagem e da linguagem (TEIXEIRA, 2005).

A impressão destas imagens causa um efeito medusante, que devoram o olhar do leitor/espectador e que fazem de Bellmer, ao nosso entender, um parceiro maior de

Bataille, alguém que, segundo Taylor (2000), entendeu suas ideias de maneira intuitiva, mesmo antes de encontrá-las. As imagens de Bellmer fazem eco e montagem com a violência em um jogo de metamorfoses do desejo, do corpo e do texto. Há, de fato, uma segunda versão da *História do Olho* que a torna ainda mais obscena. Nosso próximo ponto de investigação: obsceno do olho da *História*.

4 O OBSCENO E ESTRANHO OBJETO QUE CIRCULA AS EXPENSAS DO SUJEITO.

“Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isto que temem a obscenidade”. (GB, 1928, p.58).

Faz-se notável que o autor recorreu ao uso da palavra obsceno algumas vezes durante a aventura do olho, objeto que ele também tornou obsceno, no percurso de sua *História*.

Neste capítulo, faz-se necessário buscar traduzir, ou transpor, para o contexto de nosso trabalho, o que estamos chamando de ‘obsceno’, visto que tal palavra não é um conceito que pertença ao corpo teórico psicanalítico. Uma definição de ‘obsceno’ tampouco é encontrada em outras áreas, ao mesmo tempo, a palavra circula em diversos campos de saber, instaurando seus usos. Isto porque o obsceno está no senso comum, e na contemporaneidade. Não raro a obscenidade se liga à violência e à pornografia, dando motivos suficientes para tornar o obsceno uma palavra de estudo dos acadêmicos. Mas, ligá-lo diretamente à pornografia e à violência, limita o obsceno ao campo do mal, ponto que foge dos objetivos desta tese.

Além disto, não há, dentro do saber científico, alguma matéria específica que possa lhe caber. Para Maier (2005, p.10), “O especialista não se encontra, pois, à medida do obsceno, cujas únicas constantes são as noções de espetáculo que se exhibe e de falta de conformidade com as regras morais ou com as convenções estéticas”. Para essa autora o obsceno nos excede porque nos dá a ver algo difícil de suportar, quer seja uma cena pornográfica, a agonia de uma criança, ou um cadáver, imagens disponíveis na televisão e na internet a qualquer momento, somente à espera de fazer espetáculo

Em psicanálise, e mesmo na literatura chamada pornográfica em Bataille, no domínio das artes e da comunicação, encontraremos novas formas e conteúdos para discutir sobre o obsceno. Com fins didáticos, delimitamos seis grandes eixos temáticos, que serão os seis itens trabalhados neste capítulo, para abordarmos o obsceno. Tais eixos, acreditamos, poderão formar um alicerce para este significante, a fim de nos orientar com algum efeito de sentido sobre a palavra, sobre o obsceno. São eixos

divididos somente com fins didáticos, pois, como será possível perceber, cada um deles termina por se mesclar ao outro.

Os eixos temáticos propostos são: o obsceno e sua etimologia; o obsceno e sua não relação com a linguagem; o obsceno e a pornografia; o obsceno na *História do Olho*: Reminiscências e Édipo; o obsceno e o estranho; o obsceno e a tela de Caubert. O obsceno enquanto objeto fará a ponte que nos conduzirá ao próximo capítulo, propriamente psicanalítico, onde abordaremos o objeto olhar, nosso objetivo definitivo, na teoria lacaniana.

4.1 – Uma palavra, algumas etimologias.

Para delimitar o que é obsceno, nos deparamos com uma palavra obscura, relativa e polissêmica, cuja etimologia, de trajetória ainda duvidosa entre os etimólogos e autores que trabalham o termo, não pode nos ajudar muito a conceituá-la dentro de nosso campo, mas que, certamente, podem abrir nossas perspectivas. O termo é, portanto, refratário a qualquer definição circunscrita, e sempre é relativo. O obsceno pode ser mesmo uma construção, ou talvez melhor, uma montagem, e só possa aparecer nas lacunas, nas falhas ou em *flashes*, o que chamaremos até como o fora-do-campo, ou o extra-campo (perceptivo, no caso propriamente visual).

No senso comum, era fácil anteriormente simplificar e dar, pelo menos, como limite de sua descrição, o pudor. Aquilo que convoca o pudor é o obsceno, o pudor seria o limite da definição de obsceno. No entanto, vemos este termo se expandir na língua e seu uso se espalhar como letra viva. Podemos usar a palavra ‘obsceno’, por exemplo, quando falamos da corrupção política, do salário exorbitante dos jogadores de futebol, da profusão de bens na sociedade de consumo. Além disto, temos seus usos desde há muito tempo conhecidos, na pornografia, na sujeira, no crime, na visão de cadáveres ou de excrementos, entre outras obscenidades. Mas voltemos à etimologia.

Uma das possíveis e mais repetidas etimologias seria a palavra ‘obsceno’, do latim, “*obscenus*”, que, inicialmente, significou, “de mau agouro”, “mau presságio”,

“funesto ou **sinistro**”⁴³, tendo um parentesco com a palavra obscuro (MARTINEZ-HERNÁEZ, 2012). Neste sentido, o obsceno sugere o escondido, o secreto ou o que se impõe à cena para obstruir, fazendo violência à visão, mancha potencialmente siderante. Para Bernas e Dakhliá (2008), faz-se necessário esclarecer que o obsceno não é o sem mancha, mas é a própria mancha.

Curiosamente, o termo desliza para ser usado para pessoas impudicas ou desonestas, que devem esconder seus hábitos sexuais, tendo também sido usada para referir-se aos órgãos genitais masculinos. Ou ainda, como sua própria etimologia carece de esclarecimentos, obsceno pode derivar também do latim “*ob-caenum*”, que remete a algo sujo, lodoso, indecente e imundo.

Podemos dizer ainda de uma origem semântica grega do termo obsceno. Esta se liga a pornografia: *pornos* + *grafôs*. Desta forma, a *pornô* (prostituição) *grafia* (escrita), definia uma coleção de gravuras ou pinturas obscenas, ou o caráter obsceno de uma publicação. Unidas, pornografia e obscenidade, o pornô deixa de enfatizar simplesmente o fato sexual, e a cena passa a ter a função de provocar o pudor de quem olha, paralisado ou extasiado, frente à extrema fragilidade do desejo quando está conectado com a potência do gozo.

Mas temos ainda, segundo Genoves (2008) uma origem da palavra “que vincula a voz obscena com a forma, não menos latina, *ob-scaenam*, aquilo que fica fora da cena, que não se mostra em uma peça teatral, o que na cena estaria fora de lugar” (GENOVÉS, 2008, p. 8). Devemos esclarecer que, segundo Erhardt (2008) representar, não é mostrar. A autora refere-se ao teatro, mas acreditamos que sua pontuação é preciosa para nosso desenvolvimento. Representar é dar visibilidade, valor ao que aparece e sugere uma ausência, “uma linha de flutuação do olhar que reserva uma massa invisível, e faz signo para um fora-do-campo” (BOUGNOUX, 2008, p.37)⁴⁴. Neste sentido, o obsceno é o que permanece encoberto por um véu, ou pelas cortinas.

⁴³ Grifo nosso. Sinistro também é um dos nomes do estranho, conceito que usaremos para nos aproximarmos de uma definição de obsceno na psicanálise.

⁴⁴ Tradução nossa: “*une ligne de flottaison du regard réserve une masse invisible, et fait signe vers un hors-champ* » (BOUGNOUX, 2008, p.37).

“Tanto os gregos quanto os romanos tinham um claro sentido da obscenidade, já que se trata de um conceito inventado pelo teatro. Os trágicos tiveram o cuidado que, ainda que durante suas peças se tivesse pontuais notícias das cenas mais cruas, estas nunca se representassem ante ao público, senão *ob-scaenam*, fora da cena, na parte de trás, de modo que os espectadores pudessem ouvir, mas não ver os crimes. Saber deles, intuí-los, adivinhá-los, mas jamais presenciá-los.” (GENOVÉS, 2008, p.8)

Vale lembrar que, hoje em dia, a preocupação em velar o real, o obsceno é, no mínimo, paradoxal. Enquanto é permitido, a qualquer momento, acessar qualquer cena capaz de chocar, somos assolados por um turbilhão de semblantes que se colocam como tela, contra o encontro sem mediação simbólica do que seria insuportável. Um bom exemplo é a pornografia na internet. Podemos dizer que é obscena? De que perspectiva? Talvez para algumas pessoas, mas não para aquelas que já conhecem a série que repete a mostraçãõ de um ato ensaiado e, digamos, com código de barras, sem a experiência do encontro de fato, talvez até sem angústia, por mais aberrante que possa parecer a cena. A pornografia na internet se encarrega de trazer os conteúdos mais bizarros e as fantasias mais impossíveis, a fim de atingir todos os gostos e todo o público.

Visto desta forma, acreditamos que não menos importante se torna esta palavra na clínica psicanalítica. A obscenidade faz falar e faz calar os analisantes e analistas. Na clínica atual observamos, ainda, cada sujeito lidando com o fenômeno atual da proliferação de imagens, muitas vezes imagens obscenas para quem assiste, imagens que olham o sujeito de um ponto onde ele não se vê, provocando angústia e sintomas. Tudo pode ser visto por todos, desde a nudez do vizinho, aos atropelamentos e acidentes registrados ao vivo, até a aparência de doenças e pessoas em estado terminal, os também testemunhos de traumas e violência se proliferam nas redes sociais, tudo que antes eram os segredos de tûmulo. Está tudo a apenas um clique. Tudo e todo tipo de violência obscena está registrado e pode ser visto. Responsabilidade de quem quiser mostrar, ver e saber! Mas, enquanto pesquisadores, perguntamos: por onde passaria a linha que traça o limite entre cena e obsceno nas representações pessoais, artísticas, midiáticas, jornalísticas ou mesmo políticas?

Em um caso recebido por um analista, um jovem rapaz descobriu, no computador de sua namorada, um vídeo onde ela fazia sexo com mais três amigos de sexos variados. Porém, a “baguncinha” aconteceu antes de a moça conhecê-lo. Ora, hoje em dia a juventude não pode fazer balburdia por qualquer ‘*surubinha*’ entre colegas. Pega mal, e

é careta. Ele continua o namoro, como se nada tivesse acontecido, como se tudo estivesse tranquilo para ele e, quando pensa racionalmente, acha que está tudo bem e que, realmente, não há nada demais. Além disto, pensa de novo, as coisas aconteceram antes deles se conhecerem.

Mas, o bem jovem apaixonado e doce se transformou em um grande ciumento. Esta imagem não sai de sua cabeça e, como uma obsessão, exerce total domínio sobre seus pensamentos. Sintomas físicos, inibição, menos valia, ciúmes, agressividade e rivalidade vieram à tona. O imaginário se mostra ocupando toda a cena, e a vida do casal que, agora, não para de brigar. O namoro, provavelmente, não sobreviverá às imagens que, não por se tratarem de imagens sexuais, mas por sua força intrusiva, se fizeram deveras obscenas para esse jovem. Este fato, no entanto, permitiu que ele se tornasse analisante, coisa também não muito comum hoje aos dezoito anos, e começasse a tecer uma narrativa simbólica a partir deste ponto, talvez capaz de costurar sua tela.

Bem, mas seguiremos com nossa intenção de traçar contornos para o que entendemos por obsceno, dentro do nosso projeto, que passa por Bataille e Lacan, porquanto este significante possa nos ser útil na clínica e na leitura dos fenômenos da violência na contemporaneidade. A obscenidade é um efeito do discurso ou ao contrário estaria fadada a permanecer fora dele?

Veremos também o obsceno entendido como algo violento, como visibilidade excessiva, como esclareceu Bernas e Dakhli (2008). Nesta modalidade, ele é o inverso do sensível. Ele subjuga os sentidos na medida em que os tetaniza. Enquanto obstáculo suplementar e siderante, o obsceno varia conforme a época. Sendo variável conforme o tempo, acreditamos que ele também pode nos dizer destas mudanças. Seu caráter de mancha, de fora-do-campo, pode ainda nos dizer algo da definição do obsceno fora de sua etimologia. Disparado de uma experiência inefável, buscamos, contornar suas formas, condições estéticas e seus efeitos subjetivos, para acompanhar, dentro da novela de Bataille, um olho obsceno e sua escrita.

4.2. Obsceno e sua não relação com a linguagem.

Provocador, o obsceno esmaga o sentido, sendo uma linguagem da falha, do não-sentido, ou uma escrita do abismo, como se expressou Bayon (2008), provavelmente inspirada por Sartre que, em *A Náusea* (1986), associa o obsceno aos episódios que dão nome ao livro: são os espasmos, as visões do abismo, a revolta da carne. É, então, uma experiência de corpo. Interessante assinalar que Schiavi (2008) nota o obsceno como aquilo que coloca em causa o corpo, a carne e sua mais valia, diríamos, com Lacan, seu gozo. Assustador e fascinante, o obsceno profere uma experiência de efeito inefável, justamente porque são da ordem do irrepresentável, e não do símbolo. Esmagando o sentido ela anula o espírito e os significados frente ao corpo obscenificado, coisificado (BERNAS e DAKHLIA, 2008). Isto porque,

“o obsceno não é só colocar em cena o excesso, mas é desnudar o terror e sua assustadora visão da degradação humana que igualmente transgride e fornece os alibis para o desejo, rebaixamento das fronteiras entre carne consciente e carne objeto”. (BERNAS e DAKHLIA, 2008, p. 13)

O obsceno, enquanto fora-da-cena, é um transbordamento da cena, uma dilatação do lugar da imagem. É uma visão exagerada que anula qualquer informação contida. Ele aparece no justo momento em que a imagem satura a significação que se torna indigesta pelo excesso de sentido, deixando lugar apenas para um vazio e seus avatares periféricos (BAUDRILHARD, 1929/2001). Vale ressaltar, que o congelamento da imagem impede o deslocamento, anula a ideia de cena enquanto espaço a contemplar, *ob-scena*. Este mais visível que o visível, faz falhar o olhar do espectador, ou vai fazê-lo existir como um *flash*.

Segundo Lahuerta (2008, p.91), o olhar funcionará, assim, como um *flash* mental, repercutindo na consciência como persistência retiniana, pura dilatação da visibilidade. A autora coloca que quando olhamos de frente veremos o trivial, a banalidade. Mas o obsceno, por sua vez, é o que transcende, “será a visão irrevelável”, o vulto visto pelo canto do olho, diríamos, ou o que se repete em eco atrás da retina, colocando o significado, por sua vez sem sentido, fora do campo visual.

Neste contexto, o obsceno é uma questão de espaço visual que está para além da paisagem, que se situa na margem, na periferia do campo ou mesmo do olho. É o fora do campo irrevelável que a obra não deixa de torturar e forçar sua entrada na percepção.

Sendo assim, o obsceno é um dispositivo de desvio violento que faz torção no olhar, retirando-o das coisas triviais e banais para dirigi-lo a um lugar de substituição capaz de acolher aquilo que o olhar não poderá jamais conter, enquadrar, ou tampouco admitir na sua já conhecida tela.

Encontramos na imagem, principalmente na contemporaneidade sustentada, historicamente, pelo Iluminismo, um atestado de verdade. É como se tudo o que pudesse ser visto nos dissesse “É isto. Aqui está e não há nada demais, ou a mais.”. Mas, o levantamento do véu dos semblantes, abre para o vazio e coloca em cena o obsceno como negatividade constitutiva do ser. A obscenidade se confunde com a ausência, ou melhor, supõe uma presença acompanhada de uma ausência. Desta forma, “a obscenidade se situa nos limites do cognoscível, lá onde se agarra a linguagem. E este lugar é ele mesmo obsceno” (SWOBODA, 2008, p. 168), ou seja, um lugar onde o discurso jamais atingiu.

Se o discurso não é capaz de alcançar o obsceno em sua negatividade, em seu informe, serão necessários novos aparelhos de linguagens que possam, ao menos, tocar seus efeitos. Com Bataille e Lacan, aprendemos alguns: as artes, pintura, cinema, literatura, em especial, e a psicanálise. Neste trabalho, apresentamos um dos aparelhos próprios a Bataille, a *História do Olho* (2003) onde ele mostra que o obsceno, antes de alcançar o espírito, passa pelo olho, e passa também pelo olhar. Mas olho e olhar, longe de serem apenas meros intermediários, passam a ser eles mesmos objetos obscenos, elementos da “*misè en (ob)scène*”, da montagem obscena. Para Swoboda (2008), tal como para Lacan, na *História do Olho* o olho joga como órgão sexual, assim como ovos e testículos também o fazem, não restando dúvida quanto à capacidade de se estabelecer com tais objetos uma outra linguagem, feita de lacunas e objetos, que nos convidam a refletir, desta vez, sobre a sintaxe.

Em seu importante ensaio sobre Georges Bataille, “*Prefácio à transgressão*”, Michel Foucault (2001), entre outras reflexões importantes, coloca a linguagem como um rochedo para a qual a ruptura é essencial. Isto importa muito ao autor porque, em mínimas palavras, e correndo o risco de sermos breves em um assunto denso, é a violência do discurso que desnaturaliza a experiência humana. Tal noção o coloca a dizer dos limites da linguagem, entre as paredes do significável, e das rupturas,

momentos de despedaçamento do todo, transgressão da norma languageira, para a indicação de um mais além.

O excesso de sentido, para Foucault (2001), coloca a questão da totalidade e do ideal de apreensão do todo sem restos, dado pela ciência. Nesta perspectiva, o olho, janela da alma, vai tornando-se cada vez mais interior para alcançar um centro de imaterialidade: o sujeito. Mas Foucault entende que Bataille faz ao contrário: seu percurso visa o avesso, cego e branco, e o olho revirado descobre a ligação da linguagem com a morte. Como se expressou Holier (2008), o obsceno, em Bataille, se junta à morte e, desta forma, contribui para a expansão do silêncio. A escrita batailliana seria, assim, anti-discursiva, na medida em que deixa a última palavra à morte. Assim, “a obscenidade se situa nos limites do cognoscível, lá onde se agarra a linguagem, E este lugar é, ele mesmo, obsceno, interdito”. (SWOBODA, 2008, p. 167)

Cabe, neste momento, lembrarmos que, para Sontang (1987) Bataille era um autor que possuía um sentido muito fino da transgressão. Para ela, Bataille, de certa forma, conseguia ser mais lascivo e ultrajante que Sade, isto na medida em que entendia, mais que qualquer outro autor, que em última instância o tema da pornografia é a morte. Aqui aproximamos, o obsceno a este lugar fora da linguagem que, no entanto, será atingido por ela em determinadas condições narrativas, estéticas ou formais. O obsceno escapa à linguagem e retorna por ela, causando um efeito, de fascinação ou horror, no lugar do sentido.

Resta-nos ainda sublinhar o que parece facilmente confundível. Por mais que o obsceno, muitas vezes, guarde um parentesco com o impudor, com o escândalo, com a violência crua, com o sexo sem censura e sem limites, com o insuportável, com o licencioso e com o inominável, não basta querer dizer tudo para dizer o obsceno. O obsceno é antes uma montagem e uma experiência, um desastre, do qual aguardamos um efeito.

4.3 - As fronteiras entre pornografia e o obsceno.

Falar sobre erotismo requer falar de pornografia: Susan Sontang (1987)⁴⁵, parte desta premissa e sustenta que em nossa cultura, há uma sobreposição do erótico com o sexo-visual, corporificado em suas representações. Sontang percebe algo diferente dos autores precedentes que se dispuseram a estudar o assunto, como Barthes e Baudrillard (*citado por* SONTANG, 1987). Para eles, a pornografia portava um desejo exclusivamente sexual, ligado à cópula e seu mecanicismo quase animal, enquanto o erotismo estaria antes ligado a um desejo que não necessita da cena sexual em si para convocar Eros. Aqui, com tais autores, a pornografia seria um excesso visual e termina por conduzir ao tédio, enquanto o erótico levaria o sujeito para fora da cena, e seu desejo para além do enquadramento.

Tal visão, Sontang (1987) entende que condena a pornografia como um todo ao encará-la como uma mercadoria social problemática, ou como uma deformação do imaginário. A autora acredita que, por um exame detalhado das obras literárias chamadas pornográficas, algumas delas poderão ser abordadas como produções que acontecem no interior das artes. Mas, para tanto, faz-se necessário distinguir a pornografia mercadoria e a pornografia imaginativa, que faz arte⁴⁶

Essa autora constata que a proporção da produção de literatura genuína dentro do gênero⁴⁷ pornográfico é infinitamente menor que dentro dos romances. Isto quer dizer que, para cada boa pornografia publicada, muitos livros de baixa qualidade serão produzidos. Para os romances, no entanto, teremos a razão invertida. O que acontece com o gênero pornográfico só comparável, segundo a pesquisa de Sontang (1987), ao subgênero cuja reputação também é duvidosa: a ficção científica. Este subgênero guarda

⁴⁵ Susan Sontang: filósofa, crítica de arte, diretora de cinema e teatro, escritora de vários livros, em 1967 escreveu um importante ensaio sobre literatura pornográfica onde incluía em seus estudos a *História do Olho*.

⁴⁶ A autora trabalha com cinco obras para falar desta pornografia que pode ser vista como arte, ou como literatura, sendo duas de autoria de Georges Bataille – ‘*A História do Olho*’ (1928) e *Madame Edwarda* (1937). As outras três obras utilizadas são; ‘*Trois filles de leur Mère*’ (1926) de Pierre Louys; e ‘*História de O’*’ (1954) e ‘*L’Image*’ (1956), ambas escritas sob pseudônimo, a primeira “Pauline Rège” e a segunda sob “Jean de Berg” e ainda à época sem esclarecimentos sobre seus autores. Hoje sabemos que a ‘*História de O’*’ foi escrita por Anne Desclos e ‘*L’Image*’ por Catherine Robbe-Grillet.

⁴⁷ O gênero textual é um produto da linguagem em funcionamento. É impossível falarmos sem seguirmos um gênero – quer seja uma narrativa, um recado, uma carta, um alerta, um discurso... O gênero é definido pelo conteúdo, canal, função, estilo, forma e composição do discurso escolhido pelo locutor para se comunicar em seu meio social.

também poucos livros de primeira linha. Em sua forma, ambos se parecem de várias maneiras. Ora, não estariam os contos fantásticos também próximos da novela pornográfica? Tal assunto não será esquecido e ainda teremos a oportunidade de aproximarmos da *'História do Olho'* (2003), por exemplo, o *'Homem de Areia'* (2004), em momento oportuno com finalidade objetiva, mas deixamos desde já apontado esse parentesco.

Voltando a Susan Sontang (1987), a autora nos mostra algumas razões ou definições que acabam por excluir, ou por tentar excluir, a pornografia do campo da literatura. Em primeiro lugar, a escrita pornográfica foi feita com uma intenção: excitar sexualmente o leitor. Desde este ponto, a pornografia escrita já se torna antitética à complexa função da literatura, uma vez que uma obra não teria somente uma intenção, mas várias. Ela deve despertar vários movimentos humanos.

Outra razão para excluir a novela pornográfica do rol da literatura é sua forma. A literatura prevê uma obra com começo, meio e fim. Não é o caso de numerosas novelas pornográficas. Temos mais uma denúncia contra este material: seu texto é descuidado com seu meio de expressão. Outra questão que interessa ao campo das Letras, é que a literatura ideal e quase asséptica, relata a relação entre os seres humanos. O material pornográfico é completamente de outra ordem. Ele trata das transações infatigáveis, e muitas vezes imotivadas, entre dois, ou mais órgãos despersonalizados.

As obras que Sontang (1987) selecionou em seu ensaio, para falar das obras pornográficas, certamente não correspondem a tais afirmações generalizadas sobre o gênero que a destituiriam de um lugar na literatura. Assim, estes livros ou não serão textos pornográficos, ou precisarão de nome melhor. Primeiro porque seus personagens são bem construídos, subjetivados e angustiados. Depois, como Sontang afirma, que ser estimulado sexualmente por estas obras não é uma questão mecanicista, tampouco uma questão simples. Ler cada um destes textos é uma experiência capaz de trazer ressonâncias, mas as sensações físicas estão atreladas ao mais humano, aos limites do corpo, ao caos e à morte.

Aqui a experiência erótica tem uma conexão pantanosa com a morte, os livros que compõem o gênero, muitas vezes, difíceis de ler. Este caráter árduo do texto aparece não por seu aspecto sexual, mas pela perturbadora gravidade que pode colocar para a

subjetivamente de quem lê. Assim como a ficção científica, garante Sontang (1987), a pornografia está voltada para a desorientação e o deslocamento psíquico.

“o que me parece decisivo no complexo de visões sustentado pela maioria dos membros educados da comunidade é um pressuposto mais questionável: o de que o apetite sexual humano é, quando não pervertido, uma função natural agradável; e o de que o “obsceno” é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexuais e, por extensão, no prazer sexual. São justamente tais pressupostos que questionados pela tradição francesa (...). Seus trabalhos sugerem que “o obsceno” é uma noção primal do conhecimento humano, algo muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo” (SONTANG, 1987, p. 21).

Neste sentido, o que o trabalho de Sontang nos aponta de mais importante é que a literatura de Bataille, sua *História do Olho* (2003), é uma das narrativas que questiona a noção convencional da obscenidade como uma fealdade da sexualidade e do corpo, dada aos, e pelos fracos de caráter. Ela, ao contrário, mostra o obsceno como algo infinitamente humano e essencial ao seu conhecimento.

Mais tarde, nos anos 1970 e, portanto, depois dos estudos realizados por Sontang, segundo Andrieu (2008), a pornografia que chamou de clássica, ocupa um lugar revolucionário dentro do contexto de sua época. É o momento da revolução sexual e do feminismo. Nestes anos, a pornografia permite a um grande público, pela primeira vez, acessar imagens de sexo e, assim, abre uma perspectiva para homens e mulheres, conhecerem e viverem, de forma mais livre, sua sexualidade. Mas, pouco a pouco, uma mudança vai se instalando, e o que Andrieu chamou de pornografia contemporânea se instaura em torno dos anos 1995-96 (data estabelecida com fins didáticos, pelo autor).

Desta vez, a pornografia longe de ser uma abertura, se torna uma nova sorte de normatividade sexual. Não será mais um meio que permite aos homens e mulheres exprimir seus desejos sexuais. A pornografia de então propõe uma sexualidade codificada, é um jeito de impor uma boa maneira de viver uma sexualidade, porque não dizer, padronizada, pelo que Andrieu chamou os fantasmas coletivos de submissão.

Estes fantasmas muitas vezes reproduzem realidades históricas que repetem cenas de humilhação e submissão.⁴⁸

Como podemos observar com Van Wesemael (2008), nos nossos dias depois da grande expansão dos domínios da sexualidade⁴⁹, constatamos a diluição da fronteira entre o que é o erotismo e o que é pornografia, tornando este limite por demais frouxo. As cenas estandardizadas, as repetições de atos e expressões languageiras, denunciam uma concepção mecanicista da sexualidade, sintomática de nossa civilização, que afasta, definitivamente, corpo e subjetividade.

As figuras femininas se tornam cada vez mais alienadas pelo seu personagem, e se identificam, cada vez mais, com o seu corpo, corpo visto da outra. Uma vez identificadas à imagem, elas se encontram impossibilitadas de encontrar e mostrar seu corpo enquanto carne sujeita ao gozo e ao prazer. Não menos importante é lembrar que este corpo estará, na tela, cortado, fragmentado em um enquadre dirigido ao telespectador virtual e sem identidade. Esta identidade realmente já está perdida, o telespectador é um olho consumista e consumido, já que os corpos também devem seguir determinados padrões de consumo.

A pornografia contemporânea carrega uma tal violência onde os indivíduos não são mais que objetos de gozo do olhar do Outro. Um objeto de suporte efêmero, substituível, multiplicável em orgias, fragmentado pelos cortes da câmara e pelos fetiches focados, porém difusos. Este objeto é sempre o mesmo, está estandardizado pelo padrão globalizado que zela por uma sexualidade sem lacunas, sem angústia, neste sentido, toda masculina e sem aberturas.

Uma diferença importante entre pornografia e obscenidade se coloca quando a primeira traz, em sua definição, a superexposição do objeto, enquanto o objeto obsceno se imiscui na cena ou na narrativa, provocando não uma superexposição, mas uma hipervisão, uma visibilidade da qual não se recua, mesmo não sabendo ao certo o que se

⁴⁸ Não raro encontraremos, dentro das fantasias sexuais reproduzidas nos filmes pornográficos, um homem branco que sodomiza uma mulher negra, figuras nazistas, escravidão, pedofilia, etc. (ANDRIEU, 2008, p. 56).

⁴⁹ Foucault (2001), em seu *Prefácio à Transgressão*, coloca esta disseminação da sexualidade por todos os domínios da cultura como um efeito da morte de Deus. Para ele, se não há Deus, não haverão limites ou pecado, inferno, culpa. Ponto que Lacan discorda. Se não há Deus, nada é permitido. O sujeito goza sem entraves, mas o custo disto é muito alto.

vê, em uma visão cega, mancha branca. Inferimos, assim, que a pornografia joga com o comércio dos olhares, agindo segundo um dispositivo de captura do corpo do outro de acordo com “temas”, como podemos assistir, por exemplo, os nomes dos programas em canais adultos: “Latinas de quatro”; “Bundas Grandes”; “Só Mulheres”; “Loirinhas e safadas”, “Bem Dotados”.

Com o suporte psicanalítico, Slavoj Žižek (2008) nos ensina mais sobre a questão da pornografia em sua relação com o olhar. Žižek explicita que o procedimento empregado em nível formal, pela indústria pornográfica, é essencialmente perverso. Isto porque, esta montagem implica em uma coincidência entre a visão do sujeito e a visão do outro, que permite mostrar tudo. Para Žižek, esta é a chave da pornografia: uma câmera direta que oferece tudo à visão do espectador, que não oculta nada. Desta forma, é justamente na pornografia, onde a substância de gozo que é percebida de fora, fica radicalmente perdida. O que se perde, na pornografia, é a antinomia, muito cara à Lacan, do olho e do olhar.

Veremos que, para Lacan, o olho e a visão estarão do lado do sujeito, enquanto o olhar está do lado do objeto, aquele me olha do ponto onde não posso me ver. Tal antinomia se perde na pornografia e este é seu caráter formalmente perverso, ou seja, onde ele nega uma cisão estrutural:

“seu caráter perverso não reside no fato óbvio de que chega até o final e nos mostra todos os detalhes sujos, senão que é concebida de um modo estritamente formal: na pornografia, o espectador é forçado, a priori, a ocupar uma posição perversa. Em lugar de estar do lado do objeto visto, o olhar cai neles mesmos, os espectadores, razão pela qual a imagem que vemos na tela não contém nenhum lugar, nenhum ponto sublime desde o qual nos olhe. Só nós olhamos estupidamente a imagem que revela tudo” (Žižek, 2008, p.36)

O olhar/objeto que deveria ter seu lugar no outro, passa então a ser o espectador – e não o outro, o ator, por exemplo, que seria um objeto degradado do desejo *voyerista* do espectador, como seria mais fácil supor. A omissão de uma disjunção entre olho e olhar assume a forma, ainda seguindo as elaborações de Žižek, de um encontro faltoso. O paradoxo reside em pensarmos que a pornografia mostra, justamente, o que permaneceria oculto em uma cena de amor.

Na cena romântica, se apresentamos a coisa “em si”, ela perde o efeito que buscávamos e ganhamos alguma vulgaridade, e até mesmo um sentimento depressivo. A coisa buscada deve estar a uma boa distância, o objeto pode ser aproximado, mas nunca alcançado, nunca se deve ir longe demais, ao custo de se perder para sempre o encontro. O interessante é observar que, nos nossos dias, o dispositivo que usa a câmera em primeira pessoa, fazendo coincidir olho e olhar, como nos reality shows e em muitos filmes de terror e suspense, é extremamente usado, justamente negando a divisão do sujeito.

Na clínica, principalmente ao atender os mais jovens, e as mulheres recém-casadas, escutamos, às vezes, a confusão tirada de toda esta experiência com a pornografia de hoje em dia. Como no caso de uma analisanda, que se queixa da “educação sexual” dos rapazes de hoje que, segundo sua perspicácia, ela é dada pela pornografia sem custos, da internet⁵⁰, onde as mulheres, modelos de “*femme fatale*,” para ela, são verdadeiros homens. Sempre dispostas ao sexo, super-ativas, fetichistas, gritam e gozam sem parar. A mulher se vê, então, confrontada com uma imagem que o homem passa a ter dela, como se o realismo da imagem pornográfica fosse um documentário sobre o sexo, um verdadeiro manual que ela não consegue acompanhar.

Os rapazes acreditam ainda que tal pornografia seja excitante para todas as mulheres. Mas a mulher, ou nem toda mulher, não sabe como fazer, nem se tudo aquilo existe na realidade. Muitas vezes, frente ao questionamento do sexo e de sua própria posição sexual, ela vai entender, a partir destes vídeos, destes olhares, que precisa aprender a ser mulher assim, que ainda não é mulher suficiente, ou que precisa agradar o desejo masculino daquela forma, ou que ainda precisa abordar outra mulher, uma daquelas que sabem gozar. Outro fenômeno do mercado sexual são os *ménages*, os grupos, e os vídeos eróticos feitos para registrar cada *performance*, ou seja, na nossa

⁵⁰ Um fenômeno da *internet* hoje em dia são os vídeos pornográficos caseiros, lançados na rede mundial por vontade própria das partes envolvidas, lançados por apenas uma parte envolvida ou *hackeados*. As grandes produtoras de filmes do gênero já quase não existem mais, estão falidas. Agora, segundo Andrieu (2008,) no que chamou de crise contemporânea da sexualidade, corremos o risco de tornamo-nos, todos nós, atores pornôns, com performances sexuais sempre filmadas e dirigidas para o espectador *voyeur* virtual. Vale observar, quase todo casal jovem tem fotos ou vídeos comprometedores em seus aparelhos portáteis que, não raro, são roubados, suas cenas logo serão reveladas.

perspectiva, as cenas sexuais se tornam cada vez mais espetáculos, ensaiados, a serem registrados por olhos e câmeras.

A posição feminista, por sua vez, não recua em dizer que é o homem o grande responsável por tamanho infortúnio feminino, uma vez que ele tira proveito de tudo isto, fazendo-o de grande vilão. Mas, ao que nos parece, ele se serve de um manual de fantasias que sim, lhe cabe bem, e evita a angústia de um encontro que possa ter falha, lacunas. Isto, no entanto, não deixa de ter consequências, uma vez que ele precisa sustentar uma virilidade hiperpotente, e sabemos que os sintomas mais indesejáveis não tardarão a encontrar seu nobre amigo – impotência, ejaculação precoce, masturbação compulsiva, para citar os mais comuns. Por outro lado, se a perversão masculina permite que a maioria deles goste da cena pornô, assistida ou vivida, como encenação fantasmática, as mulheres, por se queixarem ou mesmo por, muitas vezes, se enjoarem, participam da cena, mesmo que seja desta forma, mesmo que fantasisticamente. Esta é uma diferença do ponto de vista do feminismo e da psicanálise.

Paradoxalmente, foi o mesmo movimento, o feminismo, que, para Bayon (2008), provocou o efeito de liberação sexual dos anos 1970. Desde então, muitas pessoas foram levadas a acreditar que a felicidade seria encontrada nas práticas sexuais livres, sem repressão. Tal movimento transforma a mulher, no mesmo golpe, em objeto sexual, e assistimos a certa pornografia midiática, onde e fica claro que, a mesma mulher, está reduzida a um corpo, um objeto em uma sociedade capitalista e, “despossuída dela mesma, ela é uma nova sorte de monstro de feira a ser consumida” (BAYON, 2008, p. 65).

Movimento que, ainda segundo a autora, será retroalimentado, pois a mulher, a fim de se reapropriar do seu corpo, buscará se encontrar no olhar masculino e no seu órgão fático. Para tanto, ela se mostrará da maneira que entendeu que homem quer vê-la. As mulheres ficam identificadas ao objeto e, nesta posição, a pornografia e a mídia podem consumi-las, além de ditar-lhes o que consumir para continuar sendo objetos.

Neste sentido, o que acompanhamos é uma dessubjetivação de homens e mulheres, que se encontram reduzidos a objetos e a olhares, estão fetichizados em uma sociedade de consumo imediato, onde a sexualidade não é livre, mas banalizada. Esta já é tão banalizada que o *voyeur*, Outro imaginado, sustentando a cena sexual, com seu olhar de binóculo na janela vizinha, se multiplicou a partir da *web cam* ou de

dispositivos análogos, que geram uma multiplicação de olhares dessubstancializados, virtualizados. O olhar, em nossos tempos, é uma câmera filmando, registrando, em primeira pessoa.

Podemos dizer, portanto, que a pornografia, atualmente, conduz a proliferação do mesmo, da repetição. Sem custos adicionais, ela promove os semblantes sexuais de potencia e de submissão como índices do desejo. O obsceno, por sua vez, entendendo-o com o recorte permitido entre a *História do Olho* (2003) e a psicanálise de orientação lacaniana, é diferente. Como um efeito de corpo, ele pode vir a apresentar novas disposições e efeitos pelas práticas corporais inéditas que permite alcançar, para cada sujeito, ao deturpar ou ultrapassar as regras e normas sociais, por mais prazerosas e pornográficas que pareçam.

4.4 - *História do Olho*: uma narrativa obscena?

“A obscenidade constitui uma forma acurada e significativa de erotismo”.

Georges Bataille.

Como poderíamos circunscrever o obsceno em Georges Bataille, e sua *História do Olho* (2003) para nos aproximarmos então do que estamos revelando como olho obsceno? Certamente algumas coisas já nos foram explicitadas acima, mas ainda continuaremos a discernir-los, desta vez, centrando, especificamente, na *História*.

O realismo da *História do Olho* (2003) esclarece Teixeira (2005), tal tamanha vontade de “abrir os olhos”, torna o olho violento e voraz. Aqui encontramos um ponto de obscenidade da novela: a paixão violenta de ver. Em “*Le gros orteil*” (1929, p. 17), Bataille escreve que “a vida humana comporta de fato uma paixão violenta por ver que se alimenta de um movimento de vai e vem do dejetado ao ideal, do ideal ao dejetado”⁵¹. Este movimento violento de tudo ver dos personagens, que percorre toda a novela,

⁵¹ Tradução nossa, fragmento de O dedão do pé: ‘*La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu’il s’agit d’un mouvement de va-et-vient de l’ordure à l’ideal et de l’ideal à l’ordure*’.

traduz, para Teixeira, a fúria do próprio Bataille, que busca forçar os limites do humano ao trazer à tona sua animalidade.

O editor francês Jean-Jacques Pauvert, responsável por grande número de publicações censuradas na França, como por exemplo, as obras de Sade, e mesmo a segunda edição da *História do Olho* e outros textos de Bataille, em 1995, publicou uma coletânea, composta de quatro volumes, sobre a história dos livros interditos, a *Anthologie historique des lectures erotiques* (1995). Entre eles, Bataille não poderia faltar.

Dedicando-se ao assunto, Lahanque (2008) nos conta que tal coletânea foi constituída a partir da história das obras que ofendiam o pudor no domínio da sexualidade, ou que ofendessem o bom gosto pelo caráter chocante e inconveniente. A partir do paradoxo que uma literatura obscena é uma ofensa ao pudor e bons costumes, assim como ao bom gosto, vale lembrar que ela não deixou de fascinar leitores e escritores, bem como não deixou de existir e persistir.

Sobre todas as obras recolhidas na coletânea feita pelo editor francês, Lahanque (2008, p.180) observa, no entanto, que podemos dizer que, “são textos descarados, libertinos, licenciosos, eróticos, pornográficos, jubilatórios”, que demonstram uma posição de resistência à injunção e ao gosto compartilhado pela maioria, as pessoas de olhos castrados que amam a “realidade trivial da carne”. Podemos dizer que não é ao bom gosto que se dirige à literatura obscena, ela é antes uma literatura violenta que vem ferir e ultrapassar códigos, costumes e o bom senso do senso comum.

Nos textos recolhidos por Pauvert, e em Bataille, o obsceno está diretamente ligado ao interdito e, vale lembrar que esta era uma questão importante para o jovem autor da *História do Olho* (2003), já que ele sabia bem que o mesmo interdito estava na base do fundamento das sociedades, regulando as relações sexuais e as instituições do pudor, criando, no mesmo golpe, o campo da obscenidade.

Lahanque (2008) se pergunta ainda se tais textos guardariam em si a força da provocação e o poder de chocar intactos, já que, nos nossos dias, quase não há censura, ou interdição, sobre a literatura: toda violência é dita em linguagem crua, e os costumes já não são os mais puritanos. Vale perguntar se guardaria a *História do Olho* uma obscenidade essencial ou irreduzível para que possamos apontá-la como de fato obscena.

O Marquês de Sade é a bússola de Lahanque (2008) para localizar o obsceno entre os outros autores. Para ele, Sade é insuportável, e sua obscenidade radicava no princípio máximo de “tudo dizer” que acompanhava seu século. A liberdade da linguagem está intrinsecamente ligada à liberdade do pensamento. Sade foi o autor que mais feriu seus contemporâneos, e os que vieram depois. De fato, todo o século XIX leu Sade, que ainda continua a ser lido. Lahanque nos mostra o feito sadiano: uma obra interdita de 1800 a 1947, mas lida clandestinamente desde sempre, é lida até hoje e, principalmente, entre os autores de literatura obscena. Por este motivo, Lahanque acredita que os textos interditos são tecidos como intertextos sadianos.

Nos últimos 30 anos, as obras obscenas, não são mais interditas, mas são marcantes pela linguagem violenta, ou pela violência da linguagem, tirada da algaravia do cotidiano (LAHANQUE, 2008). A violência se dirige, em sua maior parte, contra os semblantes tradicionais considerados como aprisionadores da sexualidade humana. Dirige-se, portanto, contra os homens em seus viris, e contra as mulheres e suas pretensões, muitas vezes, consideradas românticas demais. Esta violência destina-se também a dizer as “monstruosidades” da carne, esclarece o autor. Os personagens não recuam frente ao obsceno, mas esta atitude é antes de tudo um sintoma. Um sintoma que nos diz de um discurso, manco, que vem tamponar o furo da relação sexual que não existe. No nível particular, diz de uma profunda confusão afetiva ou subjetiva. Aqui o princípio que conduz os personagens, em especial os femininos, é uma espécie de lema: “Vale fornicar, desde que não haja amor”. A ambiguidade desta posição reside no fato de que multiplicar as relações sexuais não garante a felicidade e, muitas vezes, nem é fonte de prazer, senão de devastação.

Tais obras se aproximam de Sade, bem como de Bataille, quanto ao uso da linguagem violenta e crua, das temáticas sexuais, do uso inquietante do corpo que se reapropria potencialmente da agressão. Mas, ao mesmo tempo, delas se distancia quanto ao contexto social e literário, e quanto ao uso que faz, cada autor, da sua obra. No entanto, o importante, aqui, será esclarecermos qual o sentido dar ao recurso do obsceno na escrita dos textos.

Podemos dizer, com Lahanque (2008), que nas obras contemporâneas⁵² há o sentido de uma exasperação, uma fascinação e um ódio contra o mundo e contra si mesmo. Recorrer ao obsceno permite autores, como Michel Houellebecq, que trazemos como paradigma, vislumbrar a época e desmascarar os ideais. A obscenidade, nestas obras, não mais será a testemunha do afrouxamento das condutas, mas colocará em cena, repetidamente, o infortúnio e a culpa, o ódio de si e o desgosto pela vida.

O paradoxo, já descoberto por Freud, mas mais uma vez desvelado, é que o homem sofre sem limites na proporção que goza sem entraves. Há um rebaixamento, a quase zero, da censura, e uma liberação que se torna um ideal. Tal contexto, tido como perfeito para o ser humano adulto e sadio é, no entanto, devastador. Um bom exemplo citado por Lahanque, conhecido pela sua atualidade e pela proporção de sua influência musical na cena *underground*, é do famoso Kurt Cobain (1967-1994)⁵³, que um dia disse como quem resume esta posição, ou como “o porta-voz de uma geração”, lugar que nunca quis estar: “I HATE MYSELF AND I WANT TO DIE”.

Bem diferente dos imperativos morais encontrados sob a pena sadiana, e da soberania dos heróis da *História* (2003), onde a obscenidade, ligada ao erotismo, dá acesso ao êxtase, ao arrebatamento. Para Bataille, o erotismo só pode ser entendido com o sentido de uma violência escandalosa e transgressiva porque é constituído um domínio de obscenidade, que engloba a sexualidade e a morte. A mulher e seu sexo são lugares de abertura e experiência. Tudo isto torna o erótico, e mesmo o obsceno, enquanto forma de erotismo, uma experiência sacrificial e sagrada, atingida pela transgressão.

⁵² Deixaremos como referência de tais obras um autor que, em especial, tem circulado na França e internacionalmente: Michel Houellebecq. Entre suas obras, destacamos *Partículas Elementares* (1999). Neste romance como em outros de sua autoria, segundo Van Wesemael (2008), ele apresenta criaturas angustiadas que estão impossibilitadas de fugir do infortúnio do mundo onde a sociedade é que é obscena. Houellebecq faz ainda crítica pungentes ao século XX: liberalismo sexual, feminismo e individualismo, às vezes tomando uma posição anti-libertária. Notamos no autor um pessimismo que se mostra com raízes intelectuais e afetivas em uma narrativa *noir* que seduz pela atração mórbida que o autor mantém pelo obsceno e pelo macabro (em especial, a carne em decomposição). Em Houellebecq o sexo é marcado por traumas afetivos que se tornam doenças da sexualidade, um erotismo violento e brutal, onde a mulher é constantemente objeto de aversão.

⁵³ Kurt Donald Cobain foi um cantor, compositor e guitarrista, famoso por fundar a banda Nirvana em Seattle, EUA, e, com ela, popularizou um sub-gênero do rock alternativo, o grunge. Kurt Cobain, do início à metade dos anos 1990, tornou-se o porta-voz de uma geração, posição que destacou como desconfortável para si. Encarou a dependência em heroína e o diagnóstico de depressão, além da pressão da fama e da imagem pública. Aos 27 anos se suicida com uma arma de fogo.

Se não há o interdito, tampouco haverá transgressão. Uma vez que os diques do pudor e do bom gosto são levantados, que a vergonha não comparece quando o gozo irrompe, o território literário do obsceno se torna proporcionalmente mais restrito. O núcleo irreduzível de violência, que habita a parte mais íntima do obsceno, no entanto, ainda deve ter um destino nestes textos. Os autores contemporâneos, ao que parece, escolheram, dadas as circunstâncias acima, dirigir tal violência contra o mundo e contra a si mesmo. Este recurso é usado como última estratégia contra o insuportável, encontrado em um sentimento de pura desolação, pessimismo, angústia e cólera. Escrever de forma livre, usar a ironia, permite dizer dos falsos semblantes e denunciar os efeitos devastadores da liberdade em um mundo onde Deus está morto.

Bataille, por sua vez, operou com os interditos e com a transgressão dos mesmos. Fez de seus heróis personagens soberanos, e a obscenidade, ligada ao erotismo e a perda, também apresentava sua própria soberania. A relação com o interdito se apresenta quando o autor faz referência a Édipo, ponto a que nos deteremos a fim de entender o que são os “olhos castrados”.

4.4.1- Édipo e os olhos castrados.

“A nosso olhar se apresenta, logo em seguida, um quadro ainda mais atroz: Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca as órbitas os olhos, gritando: “Não quero mais ser testemunha das minhas desgraças, nem de meus crimes! Na treva, agora, agora, não mais verei aqueles a quem nunca deveria ter visto, nem reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer! ”. Soltando novos gritos, continua a revolver e macerar suas pálpebras sangrentas, de cuja cavidade o sangue rolava até o queixo e não em gotas, apenas, mas num jorro abundante” (SÓFOCLES, 2007, p. 64)

A citação acima é retirada da tragédia *Édipo Rei* de Sófocles (2007). Ela recorta a passagem onde o protagonista, nosso velho conhecido Édipo, arranca seus olhos. Interessante ressaltar que esta passagem é contada na cena por um emissário do palácio real, que trás as notícias funestas. Por ser uma cena obscena, ela se mantém por trás das cortinas, não é dada a ver ao público, guardando, em si, o sentido mesmo da

obscenidade. Retomaremos, resumidamente, a tragédia nos pontos que nos interessam neste trabalho.

Édipo quer, mais uma vez, enquanto rei de Tebas, salvar sua cidade e seu povo. Os cidadãos de Tebas buscam sua ajuda uma vez que a cidade se “debate numa crise de calamidades, e que nem sequer pode erguer a cabeça do abismo de sangue em que se submergiu” (SÓFOCLES, 2007, p. 12). Édipo salvou Tebas no passado, quando adivinhou os enigmas da Esfinge. Desta forma, livrou a cidade do mal que a tomava e se tornou rei, desposando a recém viúva rainha Jocasta.

Na peça, seu cunhado Creonte, irmão de Jocasta, enviado a Apoio por Édipo, traz agora uma predição oracular sobre os novos infortúnios de Tebas: esta terra deve ser purificada da mancha que mantém há muito tempo, antes que esta venha a tornar-se incurável. Esta mancha refere-se ao antigo rei, Laio, que foi morto em uma viagem por motivos até então desconhecidos. Apoio diz que o culpado, e a verdade, encontram-se em Tebas e que é urgente expulsá-lo ou mesmo puni-lo com a morte, seja ele quem for.

Creonte esclarece a Édipo que, na ocasião da morte de Laio, a Esfinge obrigou aos moradores de Tebas a deixar de lado qualquer investigação sobre a morte de seu rei, já que outras calamidades mais urgentes afetavam a cidade. Foi quando chegou Édipo e socorreu o povo, tornando-se rei tirano. Édipo convoca todos os cidadãos para ajudarem na busca ao assassino de Laio, já que, como mostra no início da citação abaixo, o próprio Édipo se encontra em total desconhecimento de qualquer pista sobre o evento.

“Essas palavras, dirijo a todos vós, cidadãos, sem que nada saiba acerca do assassínio: sou estranho ao crime, e a tudo que dele se conta; assim, ouvi o que tenho a vos recomendar. Pouco avançaremos em nossas pesquisas, se não me forneceres alguns indícios. (...) Quem quer que saiba quem matou Laio fica intimidado a vir à minha presença para mo dizer (...) Que nenhum habitante deste reino onde exerço poder soberano, receba este indivíduo, seja quem for; e não lhe dirija a palavra, nem permita que ele participe de preces ou de holocaustos, ou receba a água lustral. Que todos se afastem dele, e de sua casa, porque ele é uma nódoa infamante, conforme acaba de nos revelar o oráculo de deus. Eis aí como quero servir à divindade, e ao finado rei. E, ao criminoso desconhecido, eu quero que seja para sempre maldito.” (SÓFOCLES, 2007, p.22)

Outro recurso usado por Édipo e seus conselheiros para encontrar o criminoso, foi buscar o profeta Tirésias, homem sábio, velho e cego. Tirésias era alguém que, para os tebanos, tanto quanto Apolo, conhecia os mistérios profundos dos deuses e dos homens. Não por acaso, esta figura era cega. Tirésias, que não esconde seu desalento por saber o que salvará a cidade, titubeia em dizer a verdade, mas acaba revelando que o rei Édipo é o assassino de Laio. Édipo, aturdido, acredita estar sendo vítima de uma trama elaborada por Creonte, seu cunhado, e o profeta, para tomar seu trono. Jocasta, ao saber das confusões suscitadas por tal situação, decide consolar Édipo dizendo que ele não deveria se preocupar com premonições. Ela conta que o próprio Laio recebeu um oráculo que marcava que o destino do rei era ser morto pelo primeiro filho de seu casamento com ela.

No entanto, segue a esposa, Laio foi morto por salteadores estrangeiros em uma encruzilhada de três caminhos e, quanto ao filho que tiveram, Laio amarrou-lhe os pés e o entregou a mãos estranhas, logo após seu nascimento, para que fosse deixado em uma montanha inacessível. Assim, Apoio deixou de realizar o que previu.

Mas esta história, longe de confortar o espírito de Édipo, o enche de perturbação. Juntando as peças do quebra cabeças, ele percebeu que lançou uma maldição contra si mesmo. Por um lado, o rei recorda-se da própria predição que o fez deixar seus pais adotivos, aquela que o destinava a unir-se em casamento com a própria mãe, a apresentar aos homens uma prole malsinada, e assassinar o próprio pai. Por outro lado, as informações de Jocasta, o lugar do assassinato de Laio, a data, tudo batia. Depois de tudo esclarecido e revelado, a tragédia se instaura. Um emissário sai do palácio com as notícias sobre a morte de Jocasta e a auto enucleação de Édipo. Ele deixará Tebas.

Freud buscou a pedra angular de sua teoria para as neuroses não no mito de Édipo, mas na tragédia escrita por Sófocles, em ± 430 a.C. A tragédia não é simplesmente um gênero literário, ela evidencia o espírito de uma época. Este era um momento culminante na Grécia, pois é tempo da consolidação da democracia e da supremacia de Atenas. As artes e a filosofia ganham forças épicas, para usar um adjetivo condizente. A tragédia carrega como personagens os heróis míticos, conhecidos por todos daquele tempo. Estes heróis trazem, agora, esta subjetividade “trágica”, basicamente definida pela luta entre a vontade dos deuses e a vontade dos homens.

O trágico reflete o esforço daquela cultura por um sujeito dotado de vontade e de responsabilidade, já que também era a época da constituição dos direitos baseada não só nas ações, mas também nas intenções. Assim, se no mito o herói é tomado como modelo, na tragédia ele é um problema para si e para outros. Isto porque seu grande “pecado” reside na questão com o saber, e nisto Édipo é exemplar. (GUZZETTI, 2010)

A soberba de Édipo vem de seu saber todo, desde que decifra o enigma da esfinge, recebendo por isto o trono de Laio, bem como o direito a sua esposa. A peça de Sófocles nos mostra que havia uma verdade que Édipo não poderia saber. Esta verdade vai ser construída, com cada personagem que acrescenta um dado, uma parte para a montagem, pois o único que sabe de tudo é o homem idoso e sábio de Tebas: o cego Tirésias que, no entanto, é desacreditado por Édipo.

É só no domínio da peripécia, proposta na peça de Sófocles, que os pedaços se reúnem. Então, a verdade sobre a morte de Laio e o destino de Édipo, vêm à tona. Segundo Guzzetti (2014, 2), “o destino trágico do herói é seu desejo irrefreável de saber que o conduz à cegueira e ao exílio. Seu pecado é ter decifrado o enigma sagrado do monstro materno [a esfinge], enigma que permanece indecifrável para ele”. Lacan nos ensina, neste sentido, que “O desejo de Édipo é o desejo de saber a chave do enigma do desejo” (LACAN, 1960/1997; 70)

Lacan não fez do Édipo o centro de sua teoria sobre as neuroses, assim como Freud o fez. Isto não o impediu, contudo de usá-lo de acordo com seu pensamento. Certamente não passou despercebido pelo psicanalista a relação do herói trágico com o saber, mas em seu segundo seminário, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Lacan aponta não o saber, mas seu inverso, a ignorância de Édipo sobre sua história, história que faz dele um joguete: “tudo se desenrola em função do oráculo e pelo fato de ele [Édipo] ser realmente um outro que aquilo que ele realiza como sendo sua história” (LACAN, 1985/1954-55 263). Lacan demarca a função da ignorância de sua origem, ou seja, a ignorância que não reside somente no fato de não saber-se filho de Laio e Jocasta, ou mesmo de seu romance familiar, mas principalmente em acreditar-se outro. Assim, segue Lacan, “verão que a última palavra da relação do homem a este discurso que ele não conhece é a morte”.

Frente ao desconhecido de si mesmo, Édipo não se deterá. Lacan nos convida, no sétimo seminário *A ética da psicanálise* (1959-60/1997) a ler a próxima peça de

Sófocles sobre Édipo, Édipo em Colono, onde vai retratar seu caminho depois de arrancar seus olhos e seguir exilado. Édipo renuncia aos bens e ao poder, mas como observa Lacan, nem esta renúncia, tampouco o sacrifício dos olhos, podem ser considerados punição. Neste movimento, Édipo não só está em busca de sua origem e seu desejo, mas continua a peregrinação pela verdade: “se ele se arranca do mundo pelo ato que consiste em cegar-se, é que somente aquele que escapa das aparências pode chegar à verdade. Os antigos sabiam disso – o grande Homero é cego, Tirésias também”. (LACAN, 1960/1997 p. 371).

Já no *Seminário 10*, ‘*A angústia*’ (1962-63/2005), Lacan tem uma discussão elaborada sobre o objeto que é sua invenção, o objeto *a* enquanto objeto da angústia. Édipo é convocado novamente enquanto aquele que possuiu o objeto do desejo e da lei, a mãe. Lacan quer trazer uma imagem que acredita indizível: Édipo vendo seus próprios olhos no chão como um monte de dejetos.

Sem a visão, no entanto ele vê: ele vê os olhos fora de sua órbita como “objetos-causa, enfim desvelado da concupiscência derradeira, suprema, não culpada, mas fora dos limites – a de ter querido saber” (LACAN, 1963/ 2005; p.180). O que Lacan nos destaca, nesta leitura, é a relação do sujeito com esta imagem impossível de si mesmo com olhos arrancados, visão impossível que ameaça e que causa a angústia. Os olhos, enquanto objeto *a*, separável do corpo, do sujeito, separável enquanto resto do real entram, metonimicamente, na série de objetos que dispomos para a função da castração, organizando desejo e gozo. Objeto causa também do desejo de saber a verdade.

Em 1967, no *Seminário 14*, Lacan volta ao Édipo para dizer da relação do homem com a verdade. Ele nos ensina que há que se respeitar uma certa dimensão de enigma que deve guardar certo saber. Édipo está disposto a franquear estes limites. Acontece que “a verdade não pode suportar a superioridade do gozo”. O gozo está no princípio desta verdade buscada por Édipo, ou seja, esta verdade não se articula no Outro do significante, mas no corpo do sujeito. Para Lacan, é a peste que mostra do quê era feita a bonança de Édipo enquanto rei. Este mar de bonança era feito de gozo e, por isto, a verdade ligada ao ato sexual, se escamoteia. Lacan (aula de 26/04/1967- inédito) lembra que “Freud revela o mesmo em seu mito quando revela o sentido último do mito edípico: gozo culpado, gozo podre, sem dúvida”, já que articulado à morte do pai. O mito do pai totêmico, que goza de todas as mulheres, ou seja, de todos os objetos,

independente se estes objetos desejam ou não, só responde por uma função original de um “gozo absoluto”, que só funciona como gozo morto. Resta aos castrados, gozar parcialmente.

Com estas considerações a respeito do Édipo, partiremos neste momento para as construções singulares de Bataille que faz uso da tragédia a partir da leitura psicanalítica, mas não sem parodiar, mas não sem outros intertextos.

4.4.2 – *O olho ao avesso.*

“Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de sejam insossos” (Bataille, 2003, p. 58)

O olho não só foi tema de construção e interrogação para Bataille, mas também funcionou, na ordem de um saber fazer, como um instrumento que o permitiu se movimentar no percurso de sua escrita. Isto porque, além de ser uma questão que permeava sua época e contexto, era uma questão que o envolvia enquanto sujeito, ou seja, tinha um fundamento particular, neurótico. Assim, baseado em um paralelo entre o oculacentrismo da civilização ocidental e as devastações colocadas em sua conta, a reação violenta dos “detratores do olhar” (SWOBODA, 2008, p.167), traziam novos “olhos” como uma atitude quase natural.

Para rebaixar este olho ideal, o olho da ciência e da consciência, o autor da *História* hesitava entre o sentido literal e metafórico da visão, ou mesmo da cegueira, do olho e do enxergar, da impossível visão de si e dos outros. Podemos mesmo dizer que Bataille faz paródia do olho, e este olho vai ser revirado ao avesso, e não por acaso. A primeira imagem, como já adiantamos, é do olho revirado do pai urinando, “olhos mortos”. Foi também Adrien Borel, seu analista, quem apresentou à Bataille outros olhos que impressionaram o autor na mesma época em que escreve a *História do Olho*. Desta vez eram as imagens do suplício de Fou-Tchou-Li. Estas fotos foram tiradas em

1905, quando Fou-Tchou-Li, condenado à tortura dos cem cortes por ter assassinado o príncipe Ao-Han-Quan, foi esquartejado em praça pública.



Fig. 22 - Suplício Chinês – Supostamente Fou Tchou Li.

Ele foi desmembrado em vida, pedaço a pedaço, apresentando aos olhares “*um corpo prestes a se tornar um torso, um tronco de carne viva*” e ainda assim, “*a vítima exhibe um sorriso escandaloso de êxtase e de dor*” (SCHOLLHAMMER, 2007; 78). Bataille por muitas vezes trabalhou com estas imagens e mesmo comungou com o supliciado, em uma espécie de comunidade contemplativa, seu êxtase. Foi em *As Lágrimas de Eros* que se debruçou com afincos sobre as fotografias desta série e seus efeitos, e pôde discernir que o recurso a estas imagens o tocava em outro registro. Bataille reconheceu que na violência da imagem há um valor infinito de subversão. A partir destas cenas violentas, ele foi tão perturbado, angustiado, que teve acesso ao êxtase e inaugura seu método (BATAILLE, 1954/1986.).⁵⁴ Ou, nas palavras de Bataille:

⁵⁴Nesta tese não haverá espaço para tratar do método batailliano descrito em *A Experiência Interior* (1961). Remetemos o leitor interessado ao texto do próprio autor, já que para rastrear tal método de acesso ao êxtase, que tem como pressuposto que o espírito é um olho, este ainda é o melhor caminho.

“O jovem sedutor chinês de que falei, entregue ao trabalho do carrasco, eu o amava com um amor que o instinto sádico não tomava parte; ele comunicava-me sua dor, ou melhor, o excesso de sua dor, e era o que eu justamente buscava, não para gozar disto, mas para arruinar em mim aquilo que se opõe à ruína” (BATAILLE, 1986; 129).

Este efeito que as fotografias provocaram em Bataille se converteu em um aspecto central de sua obra. Não tê-lo em consideração é não adentrar em sua obra, afirma Assandri (2007). Em Bataille só é possível gozar de um corpo que esteja disposto a arruinar-se e, para tanto, este corpo deve estar aberto. O erotismo batailliano carece da perda. O homem erótico não só deve deixar de querer ser todo, mas deve deixar cair o envoltório do corpo, sua imagem (ASSANDRI, 2007). O erotismo e o suplício são equivalentes na medida em que colocam o corpo desvestido da imagem: não há conservação, tampouco salubridade, só consumo e destruição. Este proceder necessita também de operações com o olhar, sustentáculo da imagem.

Para Assandri (2007) a relação entre o pensamento de Lacan e Bataille começa aí, na importância que cada um deu para imagem do corpo fragmentado e para produção de certos objetos operada a partir daí. A estes objetos, Lacan, com a clínica psicanalítica, nomeou pequeno *a*. Bataille, por sua vez, faz literatura, e já na *História do Olho* encontramos um tratamento particular do corpo fragmentado, e seu laço com o olho fragmento, devorante e devorado. Assandri, entretanto, assume que o objeto *a* seria o equivalente da noção de parte maldita para Georges Bataille. Esta é sua tese. Nossa pesquisa nos conduz a interrogá-lo e pontuar que o pensamento de Bataille e Lacan são por demais vivos para serem transpostos de forma tão definitiva. O objeto de Lacan está mais próximo, ao nosso entender, do informe, sem corresponder a ele, no entanto. Não há como corresponder um termo a outro.

O olho ao avesso, proposto por Bataille, é o avesso da civilização e da razão. Ele é também um eco da cena do pai urinando com os olhos levantados. A cegueira, ou a enucleação, serão, então, temas fundamentais em seu pensamento. Bataille, em *A Experiência Interior* (1961), chega a expressar a vontade de ter os olhos arrancados. Frente à Madame Edwarda, o narrador do romance homônimo pronuncia: “o relâmpago que me ilumina e me destrói – provavelmente só cegou os meus próprios olhos.” (BATAILLE, 1956, p.91). São muitas as referências também ao Édipo, à castração e à

cegueira. Em *L'abbe C* (1950), seu protagonista diz: “A clarividência cega me mata, e minhas mãos crispadas começam, apesar de mim, o gesto de Édipo”.

Esta cegueira a qual Bataille se refere se destaca de um fundo místico e axiológico (SWOBODA, 2008). Neste sentido, assim como Édipo, Bataille é uma figura emblemática do reconhecimento do mal, e predestinada ao mal. Mas, diferente de Édipo, ele acredita estar sob uma sorte de cegueira simbólica, já que concebido por um pai cego, o que lhe confere a clarividência dos cegos. Bataille se refere àqueles cegos que, como o velho Tirésias, eram cegos e sábios, além de clarividentes. Estes personagens têm esta forma condenada e maldita de percepção por não estar à mercê dos olhos e, assim, não são enganados pelos semblantes, pelas armadilhas da imagem.

“Como meu pai me concebeu cego (completamente cego) eu não posso arrancar meus olhos como Édipo.

Como Édipo, decifrei o enigma: ninguém o decifrou mais profundamente do que eu”. (Bataille, 2003, p.97)

A clarividência aparece como atributo do homem marcado pelo estigma de uma maldição hereditária e de uma cegueira profética. A enucleação anuncia uma versão paródica da separação da visão e do corpo, uma forma de se colocar, violentamente, contra a tradição cartesiana, mas também contra os semblantes da época, ou contra as formas hierárquicas e ideais, sejam do corpo, da arquitetura ou da arte. Como vimos no capítulo anterior, esta posição de Bataille fica desvelada em seu projeto da revista *Documents*, mas já está na própria *História do Olho*.

Cabe ainda nos perguntarmos sobre a repetição do tema da castração. Bataille relaciona a castração também ao pai. Seguindo o tema, temos ainda a auto-castração que o autor pensava em empreender, sobre uma parte que Bataille dizia querer arrancar. A analogia entre castração e enucleação, entre o olho e o pênis, entre o olhar e o falo, não nos é desconhecida. Frequentemente, as duas mutilações, do olho e do pênis, estão associadas, por exemplo, na auto-enucleação esquizofrênica. Na ausência da castração simbólica, estes pacientes, por vezes, seguem determinados a se auto-mutilarem a fim de, com tal estratégia, possam extrair, no real, o excesso de gozo no corpo. Esta

operação não foi cumprida, neles, pela castração simbólica, que deveria ser operada na infância, como acontece nas neuroses.

Retomando a *História do Olho* (2003), voltamos ao capítulo chamado *Os olhos abertos da morta* (BATAILLE, 2003, p.57). Neste, há uma curiosa passagem onde Bataille fala das pessoas que têm olhos castrados. Estas pessoas vêem o mundo com honestidade, se contentam com prazeres insossos e “por isso temem a obscenidade” (BATAILLE, 2003, p.58). É nesta passagem que Bataille narra a morte de Marcela, aquela que não suportou o erotismo fora do armário, entre os companheiros na orgia. Para o psicanalista Assandri (2007), à vontade de castração dos pais, corresponde uma auto-castração. Sob o signo da castração dos pais, não seria possível, para a jovem Marcela, suportar a obscenidade. Estes “prazeres da carne”, sujos e baixos, que seus amigos lhe ofertavam, eram prazeres tão perigosos que chegavam a ter efeitos mais além do corpo e do pensamento. O narrador nos dá então seu testemunho sobre este efeito de contaminação.

“Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo que se chama os “prazeres da carne”, justamente por serem insossos. Gostava de tudo que era sujo. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado...” (BATAILLE, 2003, p.58)

A castração, para Bataille, não se reduz ao pênis, mas coloca em jogo outros órgãos e, em especial, o olho. Em especial porque não se trata somente de uma parte do corpo, ele também é um meio de contaminação, pois permite o contato entre os seres. Para Assandri (2007), Bataille produz mais um novo corte, e vai além, pois não se trata só de um pedaço de corpo que se perde enquanto imagem corporal. Também não se trata de um novo pedaço nomeável, simbolizável, dentro de uma ordem já instaurada. Os olhos castrados são pura perda universal, um traço do objeto enquanto catástrofe.

O tema da castração dos olhos, articulada ao tema do obsceno, nos traz dificuldades na pesquisa, pois o ‘obsceno’, como já colocamos, não se transpõe para nenhum campo teórico, tampouco da teoria psicanalítica. Uma aproximação, no entanto, nos conduz a um texto e um conceito freudiano, *O Estranho* de 1919. O

estranho será o conceito que aproximaremos do obsceno para traçar contornos do nosso próprio objeto: o olho obsceno. Cabe, aqui, um fragmento do texto de Freud que orienta nossa próxima discussão:

“Sabemos, no entanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos que um ferimento nos olhos. (...) O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração. Podemos tentar, com fundamento racionalista, negar que os temores em relação aos olhos derivem do medo da castração, e argumentar que é muito natural que um órgão tão precioso como o olho deva ser guardado com um medo proporcional. Esse ponto de vista, porém, não considera adequadamente a relação substitutiva entre o olho e o órgão masculino, que se verifica existir nos sonhos, mitos e fantasias; nem dissipa a impressão de que a ameaça de ser castrado excita de modo especial um afeto particularmente violento e obscuro, e que é esse afeto que dá, antes de mais nada, intenso colorido à idéia de perder outros órgãos.” (FREUD, 1919/1996, p. 249)

4.5 - O objeto estranho e obsceno.

Algumas “coincidências” aproximam o ‘obsceno’ do ‘estranho’, tal como Freud o desenvolveu em seu texto de 1919. A própria construção do sentido para palavra ‘obsceno’, remete à palavra ‘estranho’. Além disto, Foster (2008) teorizou que o conceito freudiano de estranho cabe para ordenar e esclarecer a desordem do surrealismo. O autor considera que o surrealismo não pensa o estranho diretamente, mas o estranho permanece em seu inconsciente e se manifesta em suas produções.

No *Seminário 13* (1965-66), Lacan fala do valor de signo do estranho que Freud nos ensinou a reconhecer e localizar sua função. Este comentário está no parágrafo anterior ao que sublinhamos nesta tese quando Lacan comenta sobre a *História do Olho* (2003). Para ele, neste fragmento, as obras que abordam o testemunho do *unheimlich*, trazem o papel e a função do olhar sob esta forma estranha que é o olho cego. Uma vez que nosso trabalho perpassa por satisfazer o interesse psicanalítico pelo problema do obsceno, aproximá-lo de uma noção já construída nos parece um bom caminho para uma nova montagem.

4.5.1- *O Estranho no contexto surrealista*

O surrealismo, para Foster (2008), nunca teve uma categoria ou conceitos que pudessem abordá-lo teoricamente. O conceito de estranho reúne as qualidades que Foster enumerou como necessárias para esta empreitada. Para ele, este conceito tem que ser contemporâneo ao surrealismo e inerente ao seu campo.

O conceito de estranho parece, então, crucial tanto para determinadas obras surrealistas, quanto para o movimento surrealista. No entanto, o estranho não pode ser considerado uma iconografia do surrealismo. A experiência do estranho certamente era familiar em tempos de guerra. Freud já tinha publicado *O Estranho*, mas ao que parece, teoricamente, o texto era desconhecido. Foster nos informa que os surrealistas, na França, conheceram os textos freudianos a partir de 1922. Mas é só em 1929 que começam a surgir referências aos textos que são pertinentes ao nosso assunto no material surrealista. Isto porque *Mais além do princípio do prazer* (1920) só foi traduzido para o francês em 1927, e *O Estranho* (1919), em 1933.

Antes destas datas, o acesso à psicanálise na França era mais restrito. Limitava-se a resumos dos textos freudianos em um contexto dominado por figuras como Jean-Marie Charcot, o professor de hipnose que Freud precisou abandonar para conceber a psicanálise, Pierre Janet, que era rival de Charcot e influenciou Breton com a ideia de automatismo mental e, por fim, Emil Kraepelin, cuja atitude, perante Freud, demonstrava hostilidade.

Muitas vezes, os surrealistas mostravam um espírito muito contrário à experiência do estranho, ou mesmo à sua intuição. Foster nos esclarece que esta posição se dá com os surrealistas bretonianos⁵⁵. Isto porque este grupo partia de um

⁵⁵ A discussão a respeito da divisão entre os surrealistas bretonianos e os surrealistas dissidentes, grupo em torno de Bataille, foi adiantada no capítulo anterior desta tese. Foster (2008) aponta a dificuldade imposta pelos ideais sublimatórios de Breton que, muitas vezes, se erigiam contra o surgimento do estranho que, no entanto, retornava como recalcado. O grupo de dissidentes tinha uma relação mais estreita com o estranho e com a própria pulsão de morte. Além de Bataille, Foster destaca o trabalho de Hans Bellmer, que permaneceu na história como um surrealista marginal, já que em suas bonecas o surreal e o estranho se cruzam de forma intrincada e dessublimatória. As bonecas de Bellmer são, para Foster, o resumo do que trabalhou em seu livro *'Belleza Compulsiva'* (2008), ou seja, que o surrealismo pode ser organizado pelo conceito de estranho.

compromisso com a libertação e com o amor idealizado. Desta forma, destacar a compulsão à repetição, o estranho e a morte, seriam princípios dissociativos, distanciados deste amor surrealistas que completa, que traz a plenitude. E mesmo quando reconhecem a pulsão de morte, para Foster, eles se defendem dela para proteger a proposta surrealista, concluindo, contrariamente a Freud, que Eros, predomina sobre Tanatos. Desta forma, “a insistência dos bretonianos em relação ao amor parece uma compensação, uma espécie de defesa contra seu outro termo destrutivo⁵⁶.” (FOSTER, 2008, p. 52).

De qualquer maneira, foi no seio do movimento que o aspecto estranho do retorno do recalcado, da compulsão à repetição, e da imanência da morte foram empregados com fins disruptivos. A *História do Olho* (2003) certamente estava neste contexto. Seguiremos com o texto freudiano, *O Estranho* (1919/1996).

4.5.2- O Estranho em Freud

Freud (1996/1919) se interessa pela arte como *estesia*, arte com qualidades do sentir e, busca uma relação com o caráter de estranheza implicado em muitas obras. Para definir a qualidade do estranho, ele esbarra na primeira dificuldade: o sentido da palavra nem sempre é definível, embora apresente o que chamou um “núcleo especial de sensibilidade” que justificasse o uso conceitual da mesma (FREUD, 1996/1919 p.237).

Mais uma aproximação, portanto, do estranho com o obsceno. Para ambos não há uma definição ou um significado, mas podemos dizer deste núcleo de sensibilidade especial que leva ao uso da palavra. Outra dificuldade é marcada por Freud: os tratados de estética, que deveriam se ocupar do assunto, em nada contribuem, a não quando tratavam sobre o belo, o sublime e o positivo.⁵⁷ Mais um entrave aparece em seguida,

⁵⁶ Tradução nossa: “*La insistencia de los bretonianos con respecto al amor parece una compensación, una especie de defensa contra su otro término destructivo*” (FOSTER, 2008, p.52).

⁵⁷ Freud acrescenta que, devido ao momento que vivia a Europa, período entre guerras, não era possível fazer um estudo exaustivo de todas as referências possíveis, tendo só encontrado o livro de Jentsch que cita no texto. Esta era uma dificuldade de sua época. Nossas dificuldades são outras. Buscar

desta vez ele é pontuado pelo autor lido por Freud, Jentsch: a sensibilidade de cada pessoa que experimenta o estranho. Este último entrave, mais uma vez, vale para o obsceno.

Em seu estudo, Freud parte da uma idéia de que é quase uma unanimidade dizer que o estranho provoca medo ou horror. No entanto, a isto não se restringe o conceito de estranho. Ele segue, então, buscando o sentido da palavra em seu oposto, pois, em alemão, estranho, *unheimlich*, é uma palavra que deriva de outra, *heimlich* (‘doméstica,’ ‘familiar,’ ‘íntimo,’ ‘amistoso’), por acréscimo do prefixo *un-*, indicativo de opostos na língua. As duas pistas encontradas o levam a concluir que o ‘estranho’ é uma categoria do assustador “que remete a algo conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1925/1996, p. 2). Freud busca dicionários em outras línguas. Para nossa pesquisa consideramos relevante, ressaltar alguns usos do estranho.

Do latim, Freud recolhe “um lugar estranho: *locus suspectus*”; o grego aproximou estranho e estrangeiro; o inglês coloca o estranho como uma sensação ‘repulsiva’, ‘assombração’, ‘desconforto’, ‘desconhecido’; o francês aproxima do ‘inquietante’ do ‘sinistro’ e do ‘lúgubre’, do ‘mau agouro’, assim como no espanhol, é o ‘suspeito’, de ‘mau agouro’, ‘lúgubre’, ‘sinistro’. Em árabe e hebreu o ‘estranho’ coincide com o ‘demoníaco’ ou ‘horrível’.

A pesquisa de Freud nos mostra que entre os diferentes matizes encontrados para a palavra *heimlich* no dicionário alemão, uma delas a torna idêntica a seu oposto, *unheimlich*. Vamos rever, de forma bem resumida, os quatro matizes: a) pertencente à casa, ‘familiar’; b) de animais: ‘domesticado’, ‘capaz de fazer companhia ao homem’, ‘em oposição a selvagem’ c) ‘íntimo, amigavelmente confortável’, ‘sensação de repouso agradável e de segurança’, como a de alguém entre as quatro paredes da sua casa’; d) alegre, disposto, também em relação ao clima/tempo; II – ‘escondido’, ‘oculto da vista’, ‘sonogado aos outros’. Este último significado fez a língua deslizar, surpreendentemente, de um oposto a outro, e *heimlich* significa tanto o que é ‘familiar e agradável,’ quanto o que deve ficar ‘resguardado, oculto, *unheimlich*’.

todas as referências é agora tarefa impossível e absurda. As próprias referências serão nossas bombas, devido ao excesso e proliferação de informação e opiniões, se não houver o trabalho sólido de discernimento e leitura crítica para o uso na pesquisa.

Para Freud (1919/1996), o que acaba de encontrar no dicionário só faz sentido em Schelling. Ele nos caracteriza o estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, em segredo, mas veio à luz e, daí a sensação que a ele se associa. Assim, Freud assimila o estranho ao recalcado, melhor dizendo, ao retorno do recalcado, fazendo balbúrdia na consciência neurótica, “(...), pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido, e que somente se alienou desta vez do processo de recalque” (FREUD, 1925/1996; 258). Assim, o objeto estranho de Freud já aparece como algo do real como impossível de dizer – daí chamá-lo ‘estranho’.

Em outro dicionário consultado, não restam dúvidas quanto à ambiguidade da palavra *heimlich*. Desta vez, Freud encontra entre os quatro significados da palavra, o descrito a seguir: “da idéia de familiar, pertencente à casa, desenvolve-se outra idéia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa idéia expande-se de muitos modos”. Freud enumera, então, os modos deste *heimlich*. O primeiro, sendo o ato mesmo de ocultar, e nestes casos, traz o exemplo de quando o *heimlich* é usado em conjunção com verbo que expresse algo deste tipo. Segue o exemplo usando as “partes *heimlich* do corpo humano, pudenta... ‘os homens que não morreram foram feridos nas suas partes *heimlich*’”. Ora, a substituição de *heimlich*, neste caso, no exemplo da frase, fica bem melhor substituída pela palavra ‘obsceno’ do que pela palavra ‘estranho’, ou mesmo ‘sinistro’, como preferem alguns tradutores.

O segundo significado traz o exemplo dos ‘funcionários secretos’, ou ‘conselheiros *heimlich*’, significado que, no entanto, não mais é usado. *Heimlich* significa também ‘*mysticus, occultus*’. Pode ser o que se encontra afastado do conhecimento, inconsciente, obscuro, e inacessível (Freud, 1919/1996, p.244).

Vale lembrar que, em 1910, ele já se dedicou ao estudo da significação antitética das palavras primitivas, a partir de um trabalho de filologia que versa, basicamente, sobre a língua egípcia, *A Origem da Linguagem*, de Karl Abel. Neste ensaio, Freud acredita ter encontrado fundamento para uma afirmação que fez na época em que escreveu *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1996), e que, na ocasião, ficaram sem explicação. Sua observação era sobre o modo como os sonhos tratam os contrários e contradições, ou seja, eles ignoram estas categorias, como se não existissem.

“o “não” parece não existir, no que se refere aos sonhos. Eles mostram uma preferência particular para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa. Os sonhos tomam,

além disso, a liberdade de representar qualquer elemento, por seu contrário de desejo; não há, assim, maneira de decidir, num primeiro relance, se determinado elemento que se apresenta por seu contrário está presente nos pensamentos do sonho como positivo ou negativo.” (FREUD, 1919/1996 p. 259)

Neste texto, em 1910, Freud observa, seguindo Abel, que a relatividade de todo conhecimento, não pode ser mostrada senão pela linguagem. Se tudo é uma transição para outra coisa, se toda experiência tem dois lados, cada nome teria uma dupla significação, ou cada significação dois nomes, ou mesmo as duas coisas juntas. A luz só existe porque existe o escuro, uma necessidade lógica. Dentre as palavras antitéticas no ensaio de Abel, que são levantados por Freud, um bom exemplo é ‘*sacer*’, do latim, que significa, ao mesmo tempo, ‘sagrado’ e ‘maldito’.

Chama ainda a atenção do filólogo, e a de Freud, um fato que acontecia na língua egípcia e no sonho: uma inversão do som e do sentido. Freud faz um exemplo e tentaremos repetir seu exercício em português, de forma simples. Supondo que a palavra ‘paz’ seja uma palavra egípcia, sua inversão, ‘zap’, pode se tornar um grito de guerra, porque ao inverter os sons, inverte o sentido, como uma brincadeira de crianças. Cabe voltarmos às palavras de Freud.

“Relembramos nesta conexão o quanto as crianças gostam de brincar de inverter o som das palavras e quão frequentemente o trabalho do sonho faz uso da inversão do material representativo para várias finalidades. (Aqui não são mais as letras, mas as imagens cuja ordem se inverte). Deveríamos, portanto, nos inclinar mais a fazer provir a inversão de som de um fator de uma origem mais profunda” (FREUD, 1910/1996, p. 95)

Freud termina o artigo dizendo que saberíamos mais sobre os sonhos se aprendêssemos mais sobre a linguagem. O que ele nos mostra é um trabalho da língua e, sobretudo, um modo de funcionamento do inconsciente enquanto estruturado como linguagem. Ao levar esta descoberta para as elucubrações de *O Estranho* (1919/1996), ele confirmará sua tese de que o *unheimlich* é um também um trabalho da linguagem, um deslizamento e, o ‘estranho’, parte do que era antes ‘familiar’.

Para continuar seu trabalho, Freud (1919/1996) busca apoio na literatura, explorando o conto de E. T.A. Hoffmann⁵⁸, *O Homem de Areia*⁵⁹ (1817/2004). Este é um conto fantástico do século XIX. Um conto fantástico é uma narrativa curta, que introduz um ponto de irracionalidade, de fratura, em uma história que deveria ser racional e linear. O efeito fantástico é provocado por uma vacilação no mundo da razão, e o estranhamento é causado por uma fenda no campo da realidade, um vazio inesperado, uma falta de coesão no plano da causalidade. Desta forma, o conto pretende levar o leitor para a realidade fantástica que há em si mesmo ao provocar uma hesitação dentro de uma situação onde a lógica natural das coisas foi deturpada.

Este gênero literário nasce no início deste século, na Alemanha, e é uma das produções características do mesmo, uma vez que inclui dados sobre a subjetividade dos indivíduos e sobre a simbologia coletiva (CALVINO, 2004). Os elementos sobrenaturais que aparecem nestes contos estão carregados de conteúdos inconscientes, recalcados, de maneira que, ao ler um conto fantástico, embora mais advertidos que nossos antepassados leitores, podemos nos surpreender ao experimentar afetos que se referem diretamente ao nosso inconsciente.

O tema do fantástico é a realidade do mundo que percebemos e habitamos, e sua relação com o mundo que nos habita e nos comanda, nossa realidade psíquica. Este é o embate próprio ao pensamento romântico. Para Calvino (2004), o problema da realidade para cada um, daquilo que se vê, é a essência da literatura fantástica, e seus melhores efeitos se dão na oscilação de realidades inconciliáveis.

O conto fantástico se torna, no século XIX, o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, e tem a intenção de representar a realidade do mundo interior e subjetivo, conferindo a este uma dignidade talvez maior do que a do mundo da

⁵⁸ Ernest Theodor Wilhem Hoffmann (1776-1822), nasceu na Prússia. Foi um escritor romântico, compositor, desenhista e jurista. Autor de vários contos, grandes óperas e balés. No entanto, a música foi a atividade preponderante em sua vida: além de compor, ele dava aulas de piano, solfejo e canto. Hoffman amava tanto música e admirava tanto alguns compositores que, por isto, trocou seu terceiro nome por Amadeus, homenageando Amadeus Mozart, automeando-se Ernest Theodor Amadeus Hoffmann.

⁵⁹ O homem de areia é uma criatura mítica, que aparece também em textos de outros autores, em épocas diferentes, com versões diversas do mito, e às vezes até um nome diferente para o ser mitológico. Sua função, frequentemente, consiste em procurar as crianças à noite, para fazê-las dormir e sonhar. Na tradição européia, no entanto, os sonhos podem virar pesadelos quando o homem de areia se transforma em demônio e arranca os olhos daquele que fez dormir. (CARIJÓ, 2012)

objetividade e dos sentidos. Hoffmann, sem dúvidas, foi um autor que se destacou entre os demais. Não só escreveu um grande número de obras, mas seu estilo e técnica influenciaram o gênero por toda a Europa. Freud reconhece que Hoffman era um escritor que, mais que qualquer outro, teve êxito na criação de efeitos estranhos e, portanto, investigará *O Homem de Areia*.

Freud (1919/1996) nos esclarece que Jentsch trouxe o mesmo exemplo da literatura para falar do estranho, mas que este autor retira de Hoffmann um recurso em particular de produção do estranho: a incerteza quanto ao fato de um autômato, ser uma pessoa real. Para Freud, que não descarta o efeito de estranheza que certamente provocam os autômatos que recebem vida, Hoffmann utiliza vários recursos para trazer a experiência do estranho, e o tema principal da história não é este, “É, pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do ‘Homem de Areia’, que arranca os olhos das crianças” (FREUD, 1919/1996. p. 256). Ou seja, Freud coloca o acento da história no temor da castração que, nesta, está deslocado para temor de ter os olhos arrancados.

O conto se inicia com as recordações do jovem Natanael ligadas à morte assustadora e misteriosa do pai. Estas recordações voltam a ruminar sempre que Natanael está em vias de resolver sua vida amorosa. Elas envolvem as visitas noturnas suspeitas que seu pai recebia, enquanto as crianças deveriam ir para cama sob o aviso materno: ‘o Homem de Areia está chegando!’. A babá informava que o Homem de Areia era muito perverso, que chegava quando as crianças não iam dormir, e jogava punhados de areia em seus olhos, de modo que estes saltam de suas órbitas sangrando. Depois, continuava a babá, o Homem de Areia leva os olhinhos roubados para alimentar seus filhotes, que têm bicos curvos de coruja próprios para morder olhos.

Natanael ficou obcecado com a história e preparou uma estratégia para descobrir a aparência do Homem de Areia. Uma noite, resolveu se esconder no escritório do pai e esperar para ver a figura abominável. Mas o visitante era alguém bem pior que Natanael imaginava. Quem chegou ao compartimento foi o já conhecido advogado Coppélius e, para Natanael, “a mais hedionda figura” (HOFFMANN, 2004, p.53) não o assustaria tanto naquele lugar. Coppélius, o advogado, às vezes almoçava com a família. Era um

homem velho, de cara amarelo-ocre, com olhos verdes muito penetrantes e um sorriso maligno⁶⁰.

Em seguida, o relato fica nebuloso. O autor, já que se trata de um conto fantástico, nos deixa na sombra, sem saber se o relato é um delírio causado pelo pavor do menino ou se, pior, são relatos verdadeiros. Enfim: o menino vê o advogado e seu pai trabalhando em torno do braseiro e escuta Coppelius gritar: ‘Aqui os olhos! Aqui os olhos’. Neste momento, Natanael solta um grito e o advogado o agarra. Ele está prestes a lançar chamas aos olhos de Natanael, quando o pai do menino implora e salva-lhe os olhos. Natanael fica doente por alguns dias.

Um ano mais tarde, acontece, para Natanael, neste mesmo escritório, em uma nova visita de Coppelius, o evento mais terrível de sua infância. Este evento causou um dano irreversível na visão de Natanael, impossibilitando-o de enxergar as cores, já que “uma lúgubre fatalidade cobriu minha existência com um denso véu de nuvens turvas, o qual talvez só na morte eu consiga romper” (HOFFMANN, 2004, p.55). Ele conta sobre a noite em que o escritório do pai explode. O pai morre e o advogado some sem deixar vestígios.

Mais tarde, um italiano, Giuseppe Coppola, oculista itinerante, apareceu na cidade universitária onde o jovem Natanael estudava. Ele o confundiu com o advogado Coppelius quando o mesmo se aproximou para lhe oferecer barômetros. Frente à recusa do estudante, o vendedor continua as ofertas: ‘Não quer barômetros? Tenho também ótimos olhos!’. “E continuou tirando mais e mais óculos, tanto que a mesa começou a brilhar e a luzir estranhamente. Milhares de olhos piscavam convulsivamente, todos fitos em Natanael” (HOFFMAN, 2004 p.68). Ele é tomado de pavor, e começa a gritar com o vendedor. O mal entendido se desfaz: Coppola explica que somente vendia óculos e afins. Natanael compra-lhe, inclusive, um barômetro.

⁶⁰ Hoffmann utiliza nomes que apontam, com sua simbologia, os significados que o autor quer dar para cada personagem. Assim, Natanael, em hebraico, significa “presente de Deus”, Clara, a noiva, personagem que racionaliza e redimensiona toda experiência estranha do personagem principal, seu nome significa, razão, iluminada; já Coppelius e Coppola significam buracos dos olhos e cubas para experiências alquímicas, Olímpia é a que vem do Olimpo, linda, perfeita. (Santos, 2009)

O barômetro é uma peça fundamental para amarrar a próxima cena. Natanael observa, com o auxílio do instrumento, a casa do professor Spallanzani, que fica em frente a sua. Ali ele pode ver, imóvel e bela, estranhamente silenciosa, Olímpia.

“

Vi uma mulher alta e magra, esplendorosamente vestida, sentada a uma mesinha, na qual pousar os braços e as mãos entrelaçadas. Como se achava bem diante da porta, pude ver-lhe o rosto lindo e angelical. Não deu mostras de notar a minha presença, aliás, tinha o olhar de tal modo parado que parecia não enxergar, era como se estivesse dormindo de olhos abertos. Aquilo me provocou mal-estar, de modo que me afastei em silêncio e fui para o anfiteatro ao lado” (HOFFMANN, 2004, p. 60)

Logo descobrimos, mas não Natanael, que já estava cegamente apaixonado pela filha do professor Spallanzani, que Olímpia é um autômato, uma boneca. O estudante surpreende uma briga entre Coppola, fornecer dos olhos da boneca, e Spallanzani sobre a propriedade da boneca, até que este último lança os olhos sangrentos de Olímpia no peito de Natanael, dizendo que Coppola os havia roubado do estudante. Ele logo entra em um novo estado de loucura e grita: ‘Apressa-te, anel de fogo! Apressa-te, boneca de pau!’ E tenta estrangular o professor.

Mais uma vez, Natanael cai enfermo longamente. Mas, depois de recuperado, reconciliou-se com a boa noiva Clara, e decidiu se casar. Um dia, passeando no mercado com ela e o cunhado, a moça o convida para subirem na torre da prefeitura. Do telescópio de Coppola, Natanael observa um objeto reluzente apontado por Clara, e logo cai em um novo ataque de loucura, tentando jogar a moça da torre. O irmão dela corre a tempo de socorrê-la, mas Natanael, como louco, gira em círculos, gritando ‘Gira, boneca de pau!’. Subitamente, ele fica imóvel, parece perplexo. Ele avistou Coppellius e, com um grito diz ‘Sim! Ótimos olhos! – ótimos olhos’ E se joga da torre, enquanto o Homem de Areia desaparece pela cidade.

Como já adiantamos, Freud destaca, neste texto, que o medo de ficar cego é muitas vezes um substituto do temor da castração, sendo, portanto, os olhos, substitutos do pênis. Freud reforça este argumento ao apontar que o autor relacionou a angústia de castração, representada pela perda dos olhos, com a morte do pai, representada na explosão no escritório, e que o Homem de Areia sempre aparece como um perturbador do amor para Natanael. Freud entende que o Homem de Areia é um representante do pai

enquanto agente da castração, o pai temido: ele o separa da noiva, destrói Olímpia e, mais uma vez, o separa da noiva no final do conto e ainda o leva ao suicídio. Assim, ele atinge a ideia de que podemos tomar um fator infantil, neste caso o temor da castração, como responsável pelos sentimentos de estranheza.

Tal assertiva será verificada, por Freud, minuciosamente, no desenvolvimento do texto. Até aqui Freud articulou o estranho ao conto de Hoffmann, e Hoffmann, que escrevia sobre a dualidade mundo exterior/interior, nesta história, usou os olhos como intermediários. O olho é um dos órgãos da percepção da realidade externa, ao mesmo tempo, pode revelar sobre o íntimo do sujeito. O olho é a janela da alma, e uma abertura para o mundo, sendo um canal de contaminação também para Hoffmann.

O texto de Freud segue e sua investigação que passa pelo tema do duplo⁶¹ e outras formas de perturbação do eu, consideradas como um retorno a determinadas fases onde há um sentimento de auto-consideração elevado no sujeito, uma regressão a um período em que o eu não se distinguia nitidamente do mundo exterior, e das outras pessoas. Freud lembra ainda dos pressentimentos, das superstições, entre elas, a mais difundida, o medo do mau-olhado. Estas o conduzem à antiga concepção animista do universo, onde há uma supervalorização narcísica, uma crença na onipotência dos pensamentos e a técnica da magia que se constrói baseada nestas crenças.

“É como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo agora que nos surpreende como estranho satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhe expressão” (FREUD, 1919/1996, p. 251)

Outros exemplos do estranho são levantados por Freud: a sensação de estranheza pode ser sentida em relação aos mortos ou aos cadáveres, e é muito comum escutarmos histórias de espíritos e fantasmas. Também causa este sentimento quando alguém se

⁶¹ Vale lembrar que o tema do ‘duplo’ é muito caro à psicanálise. Já neste texto Freud indica que Otto Rank fez um estudo sobre este conceito e, desde então, a literatura psicanalítica vem se aprimorando no assunto. Interessa-nos, sobretudo, ressaltar a ligação do duplo com a morte: “quando esta etapa [narcisismo primário] está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em um estranho anunciador da morte” (FREUD, 1992 [1919] p.252).

depara com pessoas que possuem, ou parecem possuir, poderes extraordinários. A epilepsia e a loucura provocam, da mesma forma, em quem as desconhece, uma sensação de estranheza, pois “o leigo vê nelas a ação de forças previamente insuspeitadas em seus semelhantes” (FREUD, 1919/1996, p. 267). Os membros arrancados, uma mão ou cabeça decepada, pés que dançam sem corpo, seriam estranhos por terem sua origem, segundo Freud, no complexo de castração, ou o retorno do recalcado. Estas seriam formas de irrupção do estranho, assim como o fator da repetição. Para Freud, a compulsão à repetição procede das pulsões, e “o que quer que nos lembre esta íntima compulsão à repetição é percebido como estranho” (FREUD, 1919/1996, p. 256)

Neste texto, Freud nos conta que trabalhou, em outro ensaio, um conceito que daria conta da existência de um “princípio suficientemente poderoso para prevalecer sobre o princípio do prazer emprestando a determinados aspectos da mente um caráter demoníaco” (FREUD, 1919/1996, p. 256). A compulsão à repetição foi um conceito que Freud desenvolveu em *Mais Além do Princípio do Prazer* (1920/1996), trabalho que debruçava ao mesmo tempo em que escrevia *O Estranho* (1919/1996). Naquele, Freud articula sua teoria das pulsões baseada na luta entre as pulsões de vida e as pulsões de morte que, para Foster (2008), Freud intuiu ao lidar com *O Estranho*.

Para conhecer e teorizar o princípio “de caráter demoníaco”, Freud (1920/1996) parte de três experiências relativamente fáceis de serem observadas à época. A primeira são os jogos de simbolização da ausência da mãe dos bebês que estão quase começando a falar. A segunda diz respeito às neuroses traumáticas dos veteranos da Primeira Guerra Mundial. A terceira experiência versa sobre a compulsão à repetição.⁶²

Em seus trabalhos com veteranos de guerra, casos de neuroses traumáticas, Freud observou que os eventos, considerados traumáticos, retornavam nos sonhos dos soldados em tratamento. Esta situação contradizia sua teoria do sonho como realização de um desejo inconsciente, deixando uma lacuna para suas pesquisas. Freud especulou que os sonhos de guerra são tentativas, atrasadas, de controlar o contexto que ocasionou o trauma e desenvolver uma ansiedade protetora. Mas, depois de tudo acontecido, o que

⁶² Destacaremos somente alguns pontos do texto freudiano. Remetemos o leitor interessado à leitura da obra; *Mais além do princípio do prazer* (1920) para se aprofundar nos conceitos ou mesmo no desenvolvimento freudiano.

restava ao sujeito traumatizado era repetir, em vão, uma preparação inútil. Para Foster (2008), foi nesta demonstração trágica que Freud também viu a prova da existência da compulsão à repetição enquanto um princípio que pode prevalecer sobre o princípio do prazer.

Motivado por suas descobertas, Freud voltou a refazer sua teoria das pulsões. Definiu que uma pulsão era “um desejo intrínseco da vida orgânica de restaurar o estado anterior das coisas”. E mais: o inorgânico precederia ao orgânico, resultando que “a finalidade de toda vida é a morte”. Sob esta perspectiva, a pulsão tem uma natureza tão conservadora que seu fim é homeostático. A morte se torna então imanente a vida, e a vida um mero desvio em direção à morte (FOSTER, 2008).

Freud (1920/1996) coloca uma nova relação opositiva para falar das pulsões: pulsões de vida e pulsões de morte, Eros versus Tanatos. A pulsão de vida agora abarca o que antes se opunha, ela sintetiza pulsões sexuais e pulsões de auto-conservação. Sua finalidade é estabelecer unidades, conexões. A pulsão de morte, por outro lado, destrói, fragmenta. Mas, nunca uma pulsão é pura, as duas só aparecem mescladas, fusionadas. E, uma vez que a pulsão de morte está plena de erotismo, a destruição pode ser muito prazerosa, e a morte pode provocar desejos. Os surrealistas, nos lembra Foster, mostraram muito bem a convergência entre o sexual e o mortífero, assim como o sadismo os fascinava. Neste sentido, vale lembrar as bonecas de Bellmer.⁶³

⁶³ Foster nos aponta que o sadismo é fundamental para o surrealismo. Esta dimensão fica mais evidente no mandato de destruir os objetos como tais. O sadismo é tipicamente dirigido para a mulher, normalmente combinado com uma espécie de castigo por sua castração (a dela), e pela ameaça que ela pode representar para o sujeito patriarcal. De todo modo, adverte Foster, deve-se levar em conta que estas imagens são representações, ainda que seu aspecto performático (edípico) certamente deva ser debatido. Muitas vezes, as imagens sádicas são ambigualmente reflexivas em relação às fantasias masculinas, e não simplesmente expressivas das mesmas. A posição do sujeito nestas fantasias é muito mais escorregadia do possa parecer a primeira vista, assim como o masoquismo aparece sob a máscara do sadismo em obras como de Hans Bellmer. Foster (2008) chega a colocar as *poupées* como uma espécie de lado obscuro das fantasias dos soldados fascistas.



Fig. 23 - Hans Bellmer, *Die Poupée*, 1934.

As fotografias de Bellmer apresentam suas *poupées* em cenas que evocam o sexo e a morte. O artista evoca os crimes, segundo Foster (2008), não só para reclamar um poder de perversão, mas, também, para ter uma mobilidade de posição. Bellmer chegou a dizer que o triunfo final ficou com as bonecas, a ele restou a destruição. Ele fez do corpo feminino o lugar da tensão entre a união e o despedaçamento, o palco da luta entre Eros e Tanatos.

Em suas cenas sádicas, Bellmer deixa rastros de masoquismo e, destruindo as bonecas, expressa pulsões autodestrutivas. Para Foster (2008, p. 189), ele estabelece a anatomia de seu desejo e termina por demonstrar o “sepulcral de seu erotismo” enquanto sujeito masculino: a própria fragmentação, a dissolução. Ao mesmo tempo, continua Foster, este é seu maior desejo: escapar do contorno de si mesmo. Neste ponto, há uma conversão de desejo e identificação masoquista de Bellmer com as bonecas.

Mas em quê interessa-nos esta questão enquanto discutimos a pulsão de morte? Sempre escutamos falar da arte enquanto sublimação das pulsões. Para não nos delongarmos no assunto, podemos dizer que a sublimação, em Freud, conserva o propósito geral de Eros. Ou seja, ela vai renunciar alguns objetivos e sublimar outros a favor da civilização. Provavelmente, estes objetivos estão carregados de pulsão sexual, digamos, não adaptativa. Foster esclarece que, este caminho, pode ser percorrido em direção inversa, no caminho de uma dessublimação.

No domínio das artes, uma dessublimação pode significar a re-erupção do sexual, e até do trauma. O que pode parecer algo, a princípio, ousado e original em termos de representação artística, torna-se, no entanto, um risco para o sujeito. Os surrealistas sabiam disto, e como já adiantamos, apenas o grupo batailleano estava disposto a se entregar a esta aposta.⁶⁴

A arte/literatura de Bataille, como não estava comprometida com qualquer idealismo, passa antes pela perversão de contrariar a sublimação neurótica cultural. Suas ideias alcançam uma práxis filosófica da transgressão onde, segundo Foster (2008), o autor elabora uma intuição da pulsão de morte freudiana. Esta elaboração se destaca de duas fontes: seu mito da origem da arte, e sua teoria do erotismo⁶⁵. Já sabemos a definição batailleana canônica de erotismo: a aprovação da vida até na morte, ou seja, o erotismo é a atividade sexual humana moldada pela morte. O erotismo, para Bataille, depende do reconhecimento da maldade no homem e da inevitabilidade da morte. Nele, vida e morte não são opostos, ao contrário, assim como na teoria da pulsão de morte freudiana, ambas convergem.

Quanto à origem da representação, Bataille desenvolve a ideia de que esta não surgiu fortuitamente por um imperativo do fazer algo ‘parecido com’, como até então havia sido teorizado. Para ele, a representação passou pelo que chamou um jogo de alteração, ou seja, que a formação de uma imagem é sua deformação, ou a deformação de seu modelo (FOSTER, 2008). A ‘*alteration*’, significa, também, uma decomposição parcial, a qual Bataille comparou com a dos cadáveres, com o corpo fragmentado, *córp morcelé*, assim como a um passar a um estado heterogêneo e informe, relacionado ao espectral e ao sagrado. A representação tem, aqui, uma ligação com uma descarga instintiva, que inventa a arte a partir dos destroços: “A arte (...) procede desta maneira através de destroços sucessivos. Na medida em que libera instintos libidinais, estes instintos são sádicos” (BATAILLE, 1930, citado por FOSTER, 2008, p. 195). O sadismo ativo no que Bataille chamou de *alteração*, é também masoquista. Ele indica que a mutilação da imagem alterada é, também, uma automutilação.

⁶⁴ Para Foster (2008) uma ambivalência caracteriza o grupo bretoniano no que se refere a dessublimação. Por um lado, eles apóiam e injetam o sexual nas obras, bem como apóiam o sintomático na imagem surrealista. Por outro lado, Breton coloca que o sexual é incapaz de despedaçar o simbólico e se nega a equiparar regressão com transgressão.

⁶⁵ Sobre o erotismo em Bataille, sugerimos seu ensaio, *O Erotismo*(2004[1957]); sobre a origem da arte, ver, *La art primitif*, em *Documents* (1930).

Tanto em seus ensaios quanto em suas novelas, e não foi diferente na *História do Olho*, Bataille associou as teorias sobre representação às suas construções sobre o erotismo. O ponto de conexão das duas, para Foster (2008), são os conceitos de energia e gasto, vida e morte, onde o objetivo final do erotismo é uma união, onde todas e quaisquer barreiras seriam eliminadas a favor de um encontro mortífero entre Eros e Tanatos. Este erotismo tem um objeto erótico no mínimo paradoxal, assim como o são as bonecas de Bellmer.

Estas bonecas podem ser entendidas como objetos abertos que permitem ao sujeito escapar do contorno de si mesmo. O objeto é aberto uma vez que se apresenta suprimido de todos os limites, é uma imagem desarticulada. E, “aqui, este ‘objetivo final’, este instinto de ‘escapar do contorno de si mesmo’, deve ser entendido em termos de pulsão de morte” (FOSTER, 2008, p. 197)⁶⁶. Vale acrescentar, esta pulsão, compulsivamente, modela a imagem de um corpo feminino, desarticulado (bonecas de Bellmer), fragmentado (Marcela/Marcelle, no francês, que lembra, *corps morcelé*, corpo fragmentado), e em excesso (Simone).

Para lançar luz a esta questão, problemática ainda hoje, que coloca o corpo e a imagem da mulher, em uma posição que facilmente podem produzir efeitos misóginos, Foster (2008) considera o marco histórico do nazismo para analisar as considerações acima. Bellmer, por exemplo, era perseguido pelos nazistas, pois era escandalosamente contra o movimento, apesar de seu pai ser um deles. Sobre Bataille, já sabemos de todas as dificuldades que a guerra colocou em seu caminho.

O sadismo das bonecas de Bellmer, para Foster (2008), representa um ataque explícito ao pai e ao Estado. Para ele, este é um sadismo reflexivo que, afinal, expõe o sadismo de quem é atacado: a instância paterna. Por trás de cada boneca/mulher castradora e castigada, está a figura de um pai castrador e, portanto, também agredido. As bonecas são um assalto à ordem paterna, protetora das mulheres, onde Bellmer retorna às brincadeiras sexuais de sua infância. Neste retorno, associa a engenharia que herdou do pai para pervertê-la, a favor de apontar o gozo masoquista do sádico.

⁶⁶ Tradução nossa. “Aquí, este ‘objetivo final’, este instinto de ‘escapar del contorno del sí mismo’ debe ser entendido en términos de la pulsión de muerte”. (FOSTER, 2008, p. 197)

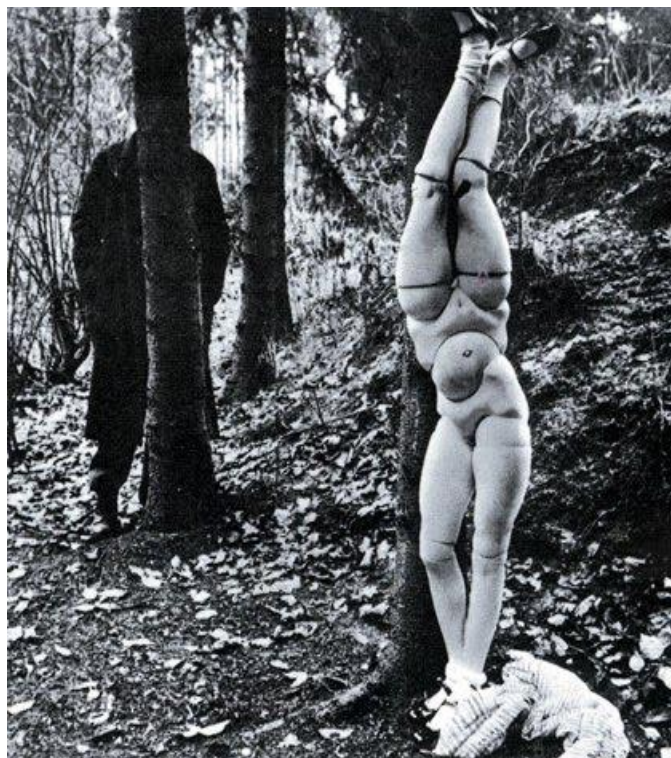


Fig. 24 - Bellmer, Poupée. Série: Les jeux de la Poupée, 1946.

Segundo esta teoria⁶⁷, os soldados fascistas são sujeitos que se desenvolvem como as crianças psicóticas. Tal como estas crianças, incapazes de unificar sua imagem corporal, tampouco de investir libidinalmente nela, o varão fascista depende de meios disciplinares e da sociedade imperialista, ou seja, meios que vêm de fora, para assegurar e constituir o seu eu, unificar sua imagem e garantir uma ideia de corpo próprio.

“Estes meios não unem este sujeito tanto quanto blindam seu corpo e sua psique, uma blindagem que ele supõe necessária, não somente em termos de auto- definição, senão também de autodefesa, uma vez que ele se sente permanentemente ameaçado pela dissolução fantasmática de sua imagem corporal. Para Theweleit, é esta dupla demanda que obriga o varão fascista a atacar os outros de seu contexto social, em parte porque lhe parecem uma série de disfarces desta temida dissolução. No entanto, os que terminam se convertendo no alvo deste ataque são seu próprio inconsciente e sua sexualidade, suas pulsões e desejos, codificados da mesma forma que os

⁶⁷ Foster (2008) retira esta teoria do livro de Klaus Theweleit (1977-1978), *Male Fantasies*. O autor é um psicanalista russo que vivia na Alemanha. *Male Fantasies* é um de seus livros; ele parte do relato de homens alemães fascistas durante os anos 1920 a 1930.

outros da sociedade: fragmentários, fluidos, femininos. (FOSTER, 2008, p.203)⁶⁸

Enquanto Bellmer destroça o corpo das bonecas, experimenta com eles, de acordo um processo que conta com a sexualidade e com a morte, o processo fascista blinda o corpo e a subjetividade⁶⁹. A estética fascista se representa por ideal físico, um ideal da boa forma, fálicas figuras imponentes, como nas esculturas de figuras masculinas de celebrados artistas nazis. Sua arte, como aponta Foster (2008), questiona a fragmentação modernista do cubismo, do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo. Mas, a versão nazista de bloqueio da fragmentação da arte, que leva e mostra uma fragmentação do pensamento e do corpo, quer anular também as forças femininas da sexualidade. Estas forças femininas da sexualidade, o inconsciente e a pulsão de morte, representavam uma ameaça de estilhaçamento para o homem nazista.

“As *poupées* ilustram o tema do sadismo ativo nesta agressividade blindada, mas também desorientam a insistência fascista na separação corporal e desafiam sua perseguição do desejo. Contrariamente a dita separação, as bonecas sugerem uma libertação do ‘contorno de si mesma’; contrariamente a semelhante perseguição, representam um ‘inconsciente físico’” (FOSTER, 2008, p.207)⁷⁰.

O homem fascista só se afirma, e existe, na medida em que violenta seus outros femininos. Mas este sadismo sugere um masoquismo a ele imbricado, e o outro atacado

⁶⁸ Tradução nossa. “*Estos medios no unen este sujeto tanto quanto blindan su cuerpo y su psiquis, un blindaje que él supone necesario, no solamente en terminos de autodefinition, sino también de autodefensa, dado que se siente permanentemente amenazado por la disolución fantasmagórica de su imagen corporal. Para Theweleit, es esa demanda doble que obliga él varón fascista a atacar a los otros de su contexto social, en parte porque le parecen una serie de disfraces de esa temida disolución. Sin embargo, los que terminan convirtiéndose en el blanco de ese ataque son su propio inconsciente y su sexualidade, sus pulsões e deseos, codificados de la misma forma que los otros de la sociedad: fragmentarios, fluidos, femeninos.* (FOSTER, 2008, p.203)

⁶⁹ Foster (2008) nos esclarece que os efeitos do trauma de mortos e feridos na Primeira Guerra Mundial, no imaginário do corpo, ainda não foram de todo apreciados. O corpo destroçado é, de forma mágica, restaurado em alguns classicismos, para logo serem agressivamente recompostos mediante próteses ou outros meios. No surrealismo, o corpo destroçado parece estar reprimido e retornar como corpo feminino desmembrado e estranho.

⁷⁰ Tradução nossa. “*Las poupées plasmam el tema del sadismo activo en esa agresividad blindada, pero también desorientan la insistencia fascista na separación corporal y desafían su persecución del deseo. Contrariamente a dicha separación, las muñecas sugieren una liberación del ‘contorno de sí mismo’; contrariamente a semejante persecución, representan un ‘inconsciente físico’*” (FOSTER, 2008, p.207).

é, antes, seu “ser feminino interior” (FOSTER, 2008, p.207), nos termos de Theweleit. Este ser feminino interior, que causa tanto medo ao varão, pode ser entendido como medo de uma pulsão destrutiva ou des-fusiva. Aqui, observamos como o feminino se aproxima da pulsão de morte, bem como dos efeitos do estranho. Vale lembrar, que as bonecas, por si só, enquanto autômatos são os objetos mais estranhos de todos, para Freud (1919/1996). Além de confundirem a respeito do animado e do inanimado, elas trazem a questão da cegueira, da castração, da vida e da morte. E, assim, voltamos à boneca Olímpia, a Natanael e a *O Estranho*.

Os efeitos do estranho, Freud esclarece que vêm à tona a partir de dois caminhos: primeiro, um acontecimento de algo que parece confirmar antigas crenças animistas e, em segundo, o retorno de complexos infantis recalcados. Na primeira situação, uma vez superados os modos de pensamento e crenças animistas, o sujeito logo se tornará insensível ao sentimento estranho ligado a eles, bastando um teste de realidade.

Quando se trata de um sentimento de estranheza originado por um complexo infantil recalcado que retorna à consciência, a questão se torna outra. Já não é possível contar com a realidade material, pois a realidade psíquica domina a cena de forma preponderante e invasiva, a partir de alguma impressão. E aqui sim: o estranho é aquilo que era familiar, mas estava escondido, e que agora retorna.

No caso d’ *O Homem de Areia* de Hoffmann (1807/2004), sempre vemos retornar a cena mais nebulosa do conto. O encontro de Natanael com o advogado Coppelius, no escritório do pai, quando o menino é salvo de ter os olhos arrancados: é a cena da ameaça de castração por seu agente, um substituto do pai. A partir daí, continuamos, sem a mão de Freud, a seguir Hoffmann rapidamente.

O autor tece sua narrativa usando várias alusões aos olhos e seus afins, como, o reflexo, espelho, retrato, quadro, brilho, clareza, lago, imagem. Suas palavras evocam a atividade do olhar, mesmo que não diretamente, deixando bem claro que este é o órgão do sentido privilegiado no texto, mas colocado em cheque pelo conto. No trecho que se segue, mostraremos, brevemente, este uso que Hoffmann faz das particularidades do órgão da visão para dar ensejo ao embate romântico entre a realidade psíquica e o mundo real.

“Não havendo encontrado palavras capazes de refletir o brilho colorido da minha imagem interior, decidi simplesmente não começar. Rogo-te que aceites, paciente leitor, as três cartas que meu amigo Lotario teve a gentileza de me mostrar como esboço do quadro ao qual, durante o relato, me empenharei em acrescentar novas cores. Talvez como um bom retratista, consiga descrever Natanael de tal forma que tu o identifiques mesmo sem nunca havê-lo conhecido, sim, como se o tivesses visto muitas vezes com seus olhos. Talvez, caro leitor, te convenças de que nada é mais fantástico e extraordinário do que a vida real e de que o escritor não é capaz de apresentá-la senão como um obscuro reflexo num espelho embaçado” (HOFFMANN, 1807/2004, p. 62)

O narrador do conto instiga o leitor a ver o quadro que pinta de Natanael, quadro que considera identificável para quem vê, mesmo que desconhecido. Esta passagem nos parece muito próxima da definição de estranho para Freud. Nela fica claro, que este quadro que o autor pinta de seu protagonista, na verdade, serve como espelho para seu leitor. O leitor, para Hoffmann, poderá ver ali, algo desconhecido de si mesmo, mas não será algo que nunca viu, pois, acrescenta, nada será mais extraordinário – e estranho! – do que este “obscuro reflexo num espelho embaçado”, o próprio eu.

Os olhos da noiva de Natanael, da boneca Olímpia e do advogado Coppelius, também aparecem como pontos de ancoragem do conto, pontos de estofo, e de morte, onde um conto parece se tornar um caso clínico. Os olhos claros de Clara eram de um azul puro, comparável a um lago, onde a natureza se refletia cheia de vida. Mas, Natanael, atormentado por seus pensamentos, tinha o presságio de que Coppelius destruiria sua felicidade no amor e que, uma vez no altar, ele tocaria os olhos de Clara que saltariam crepitando em seu peito.

“Eis que esse pensamento entrava com tamanha violência no círculo de fogo que lograva detê-lo, fazendo com que seu vigoroso rumor se precipitasse e sumisse nas trevas do abismo. Ele olhava para sua amada: mas era a morte que, sorrindo, o fitava com os olhos de Clara” (HOFFMANN, 1807/2004, p. 65).

Os olhos da noiva, cheios de vida e cor, passam a ter o rosto da morte. Em seguida, ao encontrar a boneca Olímpia, Natanael não deixará de observar seus olhos. A princípio, observando de perto o rosto perfeito daquela mulher, ponderou que seus olhos pareciam “estranhamente parados e mortos” (HOFFMANN, 1807/2004, p.69). Mas, olhando-a detidamente, teve a sensação que, dali, brotavam raios de luar e que, só a

partir daquele momento, passavam a enxergar. Natanael via seus olhos brilharem cada vez mais. Olímpia se tornou uma imagem fascinante. E, embora seus amigos o advertissem da estranheza de Olímpia, Natanael, encantado, não percebia nenhuma diferença entre Olímpia e as demais senhoritas que pudesse diminuí-la. Hoffmann deixa na boca dos companheiros do jovem apaixonado uma diferença crucial, a diferença entre olho e olhar:

“Ela nos parece, não me leves a mal, amigo, estranhamente rígida e sem vida. Seu corpo é bem proporcionado, seu rosto também, isto é inegável! Poderia ser considerada linda se ao seu olhar não faltasse o brilho da vida, quer dizer, se não faltasse o sentido da visão (...)

Pode ser que para vocês, gente fria e vulgar, Olímpia pareça estranha e funesta. O espírito poeticamente organizado só se desdobra nos seus iguais! Só a mim ela endereçou o olhar enamorado, irradiando sentidos e pensamentos...”(HOFFMANN, 1807/2004, p.74)

Mais tarde, na cena em que a boneca é destruída, Natanael fica perplexo com um detalhe muito importante: no lugar dos olhos, percebeu que agora só havia “duas cavidades negras no pálido rosto de cera de Olímpia” (HOFFMANN, 2004, p. 77). Na última cena, quando olha do barômetro para praça, vê Clara na frente das lentes. Sente um mal estar, fixa seus olhos em na moça, mas logo eles começam a revirar e lampejar “numa torrente de fogo” (HOFFMANN, 2004, p.80). E, o final, já conhecemos.

Lacan (1962-63/2005) retoma as duas leituras, de Hoffmann e de Freud, e dali, extrai, um esquema reduzido para abordar a experiência do estranho no conto. Para Lacan, Natanael, em sua experiência atroz, salta de várias captações do objeto olho. Natanael vai desde o ‘homem de areia’, o advogado, o oculista até chegar à boneca Olímpia, imagem que o capta e o ultrapassa na medida em que, segundo Lacan, ela deve ser complementada em sua falta por um objeto.

Este objeto que falta, neste caso, se tomamos o fio condutor da obra como sendo o tema de um sujeito que teme ter seus olhos arrebatados, estes olhos que complementam Olímpia, só podem ser do próprio Natanael. Este é o caráter *Heim*, como familiar e desconhecido, seu caráter estranho ao situar o objeto ali onde não é seu lugar, onde está cortado ou mutilado, indevidamente situado. Natanael vê seus olhos

fora de suas próprias órbitas. É o impossível, o real, ao qual ele só pode responder com a loucura ou com a passagem ao ato suicida.

Para amarrar nosso último item ao estranho, ao obsceno e ao objeto, voltaremos ainda em Freud (1919/1996). Em *O Estranho* ele tem como certo que sua coletânea de exemplos está longe de ficar completa, mas decide ainda encerrá-la com mais um. Este exemplo é tirado, desta vez, da sua própria experiência na clínica psicanalítica. Freud nos conta que, com frequência, os homens neuróticos declaram que, para eles, há algo de estranho no órgão genital feminino. Para Freud, esse lugar descrito pelos pacientes como *unheimlich* é a entrada para seu mais antigo *Heim, familiar*, seu lar, o de todos os seres humanos. Freud interpreta que o familiar que causa estranhamento, neste caso, é uma saudade do corpo da mãe, do lugar de onde, realmente, cada um veio.

E aqui Freud reafirma o que tomou de Schelling para conceituar o estranho, dizendo: “Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimlich*, familiar; o prefixo ‘*un*’ [in-] é o sinal do recalque” (1919/1996, p.262). Veremos, a seguir, se com Bataille e Lacan, também a noção de obsceno, este órgão-furo ganha menos sentido.

4.6 - Um objeto obsceno entre Bataille e Lacan: a tela de Courbet.

A origem do mundo (1866) é um quadro do pintor francês Gustav Courbet (1819-1877). Trata-se de um óleo sobre tela de 46x55cm, e foi uma encomenda feita ao pintor. Courbet, nesta época, já era conhecido por seu caráter transgressor e polêmico. Foi Khalil-beu, diplomata turco otomano e colecionador de arte erótica, quem pediu a Courbet que pintasse um nu feminino da forma mais crua possível. Este colecionador já possuía pelo menos duas obras de Courbet em sua coleção privada. Em meio a dívidas de jogo, viu-se obrigado a vender várias peças deste arsenal. Conta-se, então, que *A origem do mundo* foi vendida nesta época, escondida debaixo de outra tela de Courbet de aspecto menos perturbador. Desde então, o quadro passou de mão em mão, até chegar ao seu último dono, Jacques Lacan.

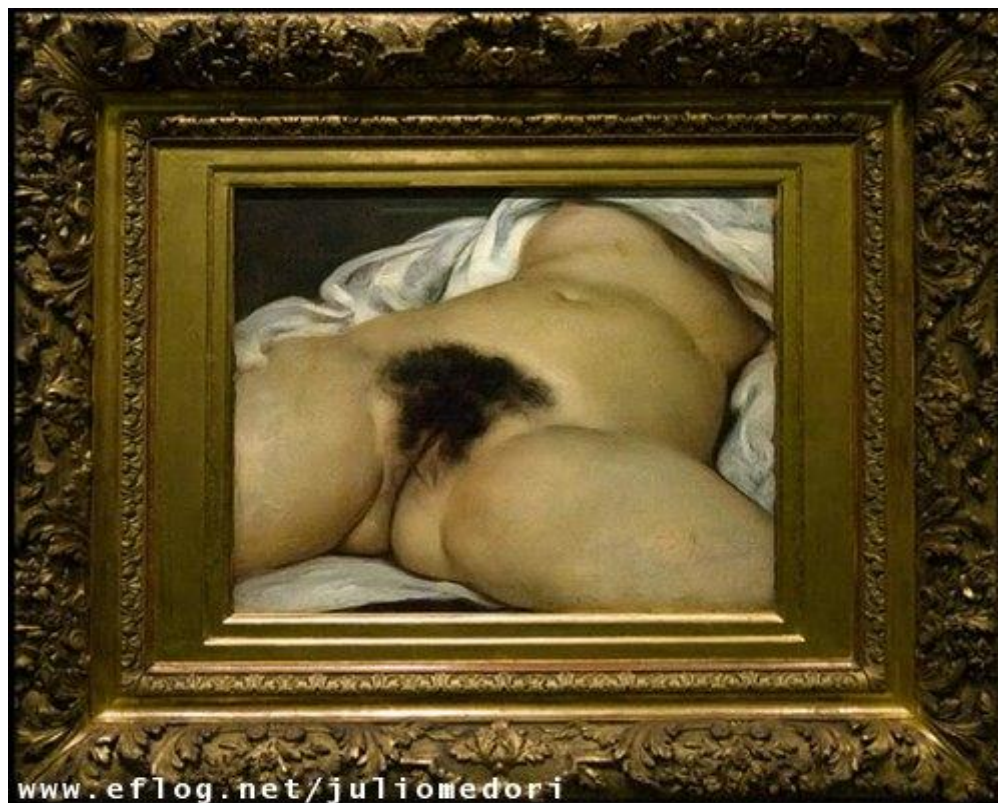


Fig. 25 - Gustave Courbet, *A Origem do Mundo*, 1866.

Em 1955, em um leilão, Sylvia Bataille, já então casada com Lacan, arremata o quadro em questão. Foi Bataille, que neste ano publica sua tese sobre o nascimento da arte e da humanidade, que recomendou à Lacan a compra da *A origem do mundo*. Lacan, por sua vez, estava envolvido com seu terceiro seminário, *As psicoses* (1955-56/2002), e logo escreveria *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose* (1957-58/1998).

A tela é considerada o nu mais escandaloso já pintado, e está entre os quatro maiores quadros da história da pintura. Lacan o pendurou na sua sala de estar de sua casa de campo, onde Bataille costumava passar as férias com a família do psicanalista. Para evitar constrangimentos frente a visitantes, Andre Masson, então cunhado de Lacan, pintou a seu pedido uma paisagem em um sistema bem engenhoso, que retoma escrupulosamente as linhas do corpo pintado no quadro de Courbet, seguindo seu contorno. Este quadro de Masson era colocado à frente d' *A origem do mundo*, que só era mostrado a visitantes escolhidos. Para Bayon (2008), a tela de Masson era mais prudente porque era menos realista do que a tela a qual fazia uma metáfora. A tela de

Courbet, no salão de Lacan, está escondida e, no mesmo golpe, revelada, quando ele coloca, por cima, a tela de Masson. Este recurso faz o espectador ser atraído para tela, mas, ela mesma está dissimulada dos olhares. Assim, a tela escandalosa demonstra do que é feita sua maldição. O quadro é, enfim, tão maldita quanto o que traz representado: aquilo que, obsceno, atrai e se esconde.



Fig. 26 - André Masson, 1955.

Em 1955, nos conta Léthier (2006), Lacan falava do sexo da mulher, inspirado por *Madame Edwarda* (1941) de Bataille, como “um lugar de horror, um furo totalmente aberto, uma coisa de uma oralidade extrema, com uma essência incognoscível: um real” (LETHIER, 2006 p.68).

De fato, Lacan não só cita Georges Bataille em *De uma questão preliminar...* (1958/1998, p.589), mas articula a “experiência interior” de Bataille com a de Schreber, acontecida cinquenta anos antes. Nesta passagem, Lacan traz a exclamação de Schreber; “Deus é uma p. .”, que demonstra a situação de exposição do presidente ao gozo da figura de Deus. Na nota de rodapé de Lacan, que se segue a esta passagem, ele esclarece que “experiência interior” é o título central da obra de Bataille, e que “*Madame Edwarda* descreve dessa experiência o auge singular” (LACAN, 1998, p. 589). Edwarda, uma prostituta, convida seu parceiro a olhar bem para ela, e ver: “*Je suis Dieu*”. (BATAILLE, 1973 [1941], p. 34). Mais tarde, em seu *Seminário 20, Mais Ainda* (1985 [1972-73]), Lacan não usa nomes, mas certamente faz sua homenagem ao amigo Bataille de *Madame Edwarda* para falar do gozo feminino.

“O olhar normalizou-se e, por um breve instante, pareceu acalmar-se. Viu-me: nesse momento preciso, soube que seu olhar estava regressando do impossível e vi, no fundo dela, uma vertiginosa firmeza. Vinda das raízes, a inundação que a submergiu jorrou-lhe pelos olhos: lágrimas escorriam-lhe pelo rosto. O amor, em seus olhos, estava morto, e deles emanava um frio de aurora, uma transparência onde eu podia ler a morte. E tudo estava amarrado nesse olhar de sonho; os corpos nus, os dedos que abriam a carne, a minha angústia e a lembrança de baba na boca; tudo contribuía para esse movimento cego que deslizava para morte. (...) O gozo de Edwarda – fonte de águas vivas – que continuava escorrendo nela a ponto de cortar o coração – prolongava-se de modo insólito: a onda de volúpia não parava de glorificá-la, tornando sua nudez mais nua e seu impudor mais vergonhoso” (BATAILLE, 1956, p.93).

Introduzimos a tela de Courbet, entre Bataille e Lacan, para falar do sexo feminino como um dos lugares, contingenciais, do obsceno e concluirmos o capítulo. Esta tela, hoje exposta no museu de Orsay, em Paris, é reconhecida por ser capaz de provocar o olhar. Desta forma, *A origem do mundo*, foi uma grande referência para o cinema que buscou filmar o sexo feminino de perto. Seu realismo ganha obscenidade quando usa o recurso hoje conhecido como *gros plan*, algo parecido com o *close-up*. Com o *gros plan* a imagem é centrada em uma parte do corpo do sujeito, e mais nada em torno ganha visibilidade. Em *A origem do mundo*, Courbet foca na vulva da mulher, sem mediações. Este é seu primeiro ponto obsceno. Aqui a obscenidade está ligada a esta proximidade sem recuo da coisa vista, uma promiscuidade do olhar daquele que vê (BAYON, 2008, p.70).

Representar o sexo feminino desta forma, nua e crua, já é obsceno por ferir o pudor. Bayon (2008, p.61) esclarece que o plural do latim *obscena*, significa “partes viris”, o obsceno concernindo, portanto, essencialmente, ao sexo masculino. O obsceno, no homem, se manifesta na exibição fálica, ele se exprime na forma exuberante e na ejaculação suntuosa. Mas, o que há de melhor para exprimir o obsceno do que um buraco na carne? Quando falamos do obsceno e da indecência do sexo feminino, falamos de sua falta de visibilidade, sua carência, a ausência, a falha: um furo sem fundo, um “buraco negro”. Neste sentido, o obsceno é o que se subtrai à visão, um espaço invisível, porém presente: a presença-ausência. Uma vez frente ao furo infinito, o sujeito é eclipsado, seu pensamento racional é bloqueado. A obscenidade do sexo feminino, para Bayon, é aquela de toda coisa hiante, é um chamado do ser.

“Este sexo feminino, abissal, não fala, não exprime o desejo como o faz o falo, nem o mostra o que o compõe, tampouco o descreve pelo seu prazer, que conserva seu mistério, enquanto o gozo masculino tem o esperma fértil e encontra, então, sua regra na procriação. Se a obscenidade do homem é a exibição fálica, aquela das mulheres revela o segredo, do não dito, ultrapassa a esfera do conhecido, da linguagem e da razão” (BAYON, 2008, p. 63)⁷¹

Uma vez fora das possibilidades de medida e do conhecimento racional, a vulva já não pode ser um assunto ético⁷². Sem representação, ela é uma sorte de contravenção à estética. Desta forma, segundo Bayon, a vulva é o último tabu da sociedade ocidental e, por isto, o corpo e o sexo feminino, podem ser policiados, aliciados, agredidos e maltratados. Este corpo, já que está sujeito a flutuações desconhecidas, cometeu sua primeira falta moral ao escapar das medidas racionais, “a vagina escapa das normas, das leis, da moral e se torna obscena” (BAYON, 2008, p. 63)⁷³.

Outra característica do *gros plan*, que torna a tela de Courbet obscena, é o enquadramento. O *gros plan* é um corte, uma amputação, do corpo feminino. Este é o primeiro princípio de crueldade e de obscenidade na tela (BAYON, 2008). No cinema, a passagem ao *gros plan* é, a princípio, uma agressão ao olhar. Nesta interpretação, ela resulta de uma vontade de destruição e fragmentação do objeto. Por esta decomposição do corpo da mulher, o *gros plan* se torna uma boa forma de expressar o obsceno, chocar e provocar um desejo *voyerista*.

Para a psicanálise, sabemos que há, no inconsciente, um ponto de não saber que recai sobre a mulher. Neste sentido, Freud considerava que não havia representação inconsciente para a vagina. A mulher, em si, torna-se toda um tabu na medida em que ela é Outra para ambos os sexos. A mulher é um tabu para mulher mesma. Vale recordar que Freud via a mulher como o continente negro, e que Lacan enuncia a fórmula que diz que mulher *A Mulher não existe*. (SANCHEZ, 2014, p. 2)

⁷¹ Tradução nossa. “*Ce sexe féminin, abyssal, ne parle pas, n’exprimer pas le désir comme le fait le phallus, ne montre pas ce qui le compose, ne décrit pas son plaisir qui conserve conserve son mystère tandis que la jouissance masculine donne le sperme fertile et trouve alors son rôle dans la procréation. Si l’obscénité de l’homme est l’exhibition phallique, celle des femmes relève du secret, du non-dit, dépasse la sphère du connu, du langage et de la raison* ». (BAYON, 2008, p. 63).

⁷² Claro está, se não falamos em ética da psicanálise. Ao falarmos em ética da psicanálise, é justamente o furo que nos convém.

⁷³ Tradução nossa. “*le vagin échappe a la norme, à la loi, à la morale, et deviene obscène* » (BAYON, 2008, p. 63)

Freud (1918-17/1996) no artigo *Tabu da Virgindade*, ao analisar comportamentos e tabus do homem primitivo, comenta que a mulher não é tabu somente em situações especiais ligadas a sua sexualidade, como menstruação, gravidez, virgindade ou puerpério. Sempre que um homem se lançava em qualquer empreendimento importante, como caça, expedição ou campanha, deveria se manter afastado da mulher e da relação sexual com a mesma, do contrário, os empreendimentos do homem estariam comprometidos por uma má sorte ou paralisação de forças. Para Freud (1917-18/1996, p. 206), os tabus descritos neste artigo, testemunham “a existência de uma força que se opõe ao amor pela rejeição de mulheres por serem estranhas e hostis”. Mais ainda, Freud acredita que o que fundamenta esta rejeição masculina e muitas vezes também feminina, está ligado ao complexo de castração, ou seja, no horror à castração que a mulher faz atualizar.

Ora, se acrescentarmos termos lacanianos a este desenvolvimento, podemos ligar a figura da mulher ao real, na medida em que seu gozo não tem limites, não é todo limitado pela castração, presentifica o abismo e a vertigem que imperam fora do simbólico, fora da norma fálica. Lacan chamou, no *Seminário 19* (1971), esta norma de ‘normale’, quando nos ensinou unir ‘norma’ e ‘macho’, ‘male’, maleciosamente, em francês. Este neologismo laciano diz da estrutura inconsciente, do aparelho de linguagem responsável por moderar o gozo do ser falante que, organizado em torno do falo, é masculino, e distribui os laços sociais. Claro está, Lacan intertextualiza, com o texto freudiano *Totem e Tabu* (1913/1996).

Para Breillat e Dumont (2008), o órgão sexual feminino ilustra bem a ausência semântica da obscenidade, pois excede o pensamento, perturba o pudor, a razão. Órgão meduzante, petrifica o olhar. Vale lembrar, na *História*, a cena em que Simone expõe seu sexo ao padre. Perplexo, levado ao subterrâneo de seus desejos, ele encontra a morte a partir da fenda escandalosa que não conseguiu deixar de olhar e ser olhado por ela.

Podemos dizer, sem ressalvas, que o obsceno tem uma estreita relação com o vazio, com o furo, do qual trata a psicanálise. Esta montagem do obsceno, que exige um efeito de presença e ausência, de furo e de objeto excesso, estranho, constitui as cenas de maior violência física e/ou subjetiva na *História do Olho* (2003). Em Lacan veremos que constitui, também, a partir de uma violência primordial o sujeito do desejo a partir dos restos, informes, objetos *a*.

5 O OBSCENO EM LACAN: do ideal ao objeto *a*.

“A vida humana comporta de fato uma paixão violenta por ver que se alimenta de um movimento de vai-e-vem, do dejetivo ao ideal, do ideal ao dejetivo” (BATAILLE, 1929, p. 17).

No capítulo anterior, perpassamos pelas significações possíveis da palavra ‘obsceno’. Nesta empreitada, buscamos nos aproximarmos da elaboração do que chamaremos, pela leitura de Bataille com Lacan, o olho obsceno através da novela *História do Olho*. Chegou o momento de nos atermos aos conceitos psicanalíticos que atravessam nossos objetivos.

Pelo caminho percorrido, entendemos que o olho da novela batailliana, o olho obsceno, sofre mutações e mesmo mutilações sob a pena do autor. Nessas condições, encontramos um primeiro olho, o do pai, aquele que aparece em uma novela anterior à *História do Olho*, e que Bataille queimou, *W.-C.*. Este olho nos parece uma manifestação do olhar mortífero do supereu, com todo seu esplendor cruel e tirânico. Neste olho, restava o olhar como causa de angústia e culpa em relação ao pai.

Mas, se o primeiro olho vem do pai, ele está ligado ao supereu e ao ideal do eu, e, portanto, ao amor. Vale lembrar que este pai, não é o pai real, embora Bataille trate de nos contar uma história condizente. Bataille faz coincidir seu pai com Deus morto, fazendo paródia com o olho cego. Este mesmo olho entra na série dos baixos objetos e, como um ovo, ele se torna apenas mais um objeto intercambiável, o objeto informe para Bataille, o objeto *a*, para Lacan. Abordaremos, a seguir, o supereu e o olhar, enquanto objeto *a*, em Lacan, como pontos de sustentação teórica para dar continuidade à nossa pesquisa.

5.1 – O Supereu que olha.

Na leitura da psicanálise de orientação lacaniana, o obsceno é um adjetivo que está, na maioria das vezes, ligado ao supereu. O supereu é uma noção freudiana

introduzida em *O Eu e o Isso* (1923/1996). Apesar de ser um termo introduzido tardiamente, as funções a ele vinculadas já estavam em jogo na teoria freudiana, e eram tratadas desde antes deste texto (RUDGE, 1999). Entre estas noções, encontramos a consciência moral, o campo dos valores, as instâncias ideais, o sentimento de culpa inconsciente, a autocrítica.

O termo ideal do eu apareceu em 1914, em *O Narcisismo* (1996). Aqui, esta instância é entendida como um substituto do narcisismo perdido na infância, tornando-se um modelo para o eu na busca pela perfeição de outrora. Mais tarde, segundo Rudge (1999), o ideal do eu tornou-se, em Freud, um aspecto valorizado do supereu. A terminologia, ideal do eu, é mantida na teoria freudiana apesar da introdução do supereu. Em várias elaborações de Freud, ambos são usados como sinônimos. Em outras, o supereu é a instância encarregada de comparar o eu ao ideal do eu, uma sorte de modelo do eu, para censurar, punir ou premiar, conforme o caso.

A distinção que Freud chega a fazer entre supereu e ideal do eu, segundo Rudge (1999), foi valorizada por Lacan. Em 1933, Freud destaca três funções para o supereu. Primeiro a auto-observação, uma atividade preliminar ao julgamento. Depois, o julgamento propriamente dito. A terceira função seria veicular o ideal de eu, ao qual o eu se compara; “o ideal do eu, um precipitado da antiga imagem dos pais, é uma sobrevivência da enorme admiração sentida pela criança por seus pais, na época em que lhe atribuía todas as suas perfeições, e seu investimento é necessário para que o supereu preserve seus laços com a consciência moral”. (RUDGE, 1999, p.2)

Sob a pena de Freud, conhecemos o supereu, sobretudo, enquanto herdeiro do Édipo. Nesta forma, o supereu é uma instância normalizadora e pacificadora das pulsões, resultado da internalização da proibição do incesto e dos valores da moral civilizada. Ele é a introjeção da autoridade das figuras parentais, principalmente do pai, e de suas proibições, que são incorporadas pelo sujeito. Esta é a face benévola desta instância, aqui, sinônimo do ideal do eu, que garante um caminho de regras ideais para cada sujeito. No caso das meninas, vale lembrar, Freud explicita que há uma dificuldade maior em sair do Édipo, por lhes faltar um bom motivo, já que a castração não lhes faz ameaça. Como consequência, nos ensina Freud, o supereu não consegue adquirir a força e a intensidade esperadas na subjetividade das mulheres.

Apesar de reconhecer e teorizar o supereu como esta instância simbólica, uma sorte de consciência moral adaptativa, Freud não deixou de enfatizar seu caráter insensato e tirânico. Esta face do supereu, exigente e cruel, parece não ter ligação com a realidade. Aqui, ele não se satisfaz mais em atingir as exigências morais que freiam o gozo do sujeito discordante da cultura. Em *O Mal Estar na Civilização* (1929/1996), Freud concluiu que quanto mais o sujeito abre mão de seu gozo em nome de uma suposta santidade das pulsões, mais o supereu se tornará ganancioso, guloso e ávido por ele. Miller (2010) destaca, no entanto, que o conceito de supereu, mesmo neste texto freudiano, depende do amor.

Para Miller, em Freud, encontramos uma posição subjetiva, no sujeito, primária em relação ao Outro, que é marcada pelo desamparo, pela dependência, e pela angústia da perda de amor. É nesta relação que se torna possível deduzir o supereu como princípio da consciência moral. Este ponto de partida freudiano implica na renúncia da pulsão: a angústia da perda de amor inibe a agressividade. E a civilização, assim como a neurose, é construída sobre esta renúncia pulsional.

Por um lado, a renúncia restringe a vida sexual do indivíduo e por outro, amplia a unidade cultural. Importante frisar que “a inata inclinação humana para a ruindade, a agressividade e a destrutividade” (FREUD, 1929/1996, p. 124), evidentemente em prol da cultura, também devem ser cerceadas pela civilização. Tabus, costumes e leis são os grandes agentes da civilização e por eles, é possível um ordenamento social complexo e funcional. No entanto, a vida sexual/libidinal do homem civilizado encontra-se prejudicada, bem como o destino de sua agressividade estrutural. Esta, uma vez inibida, será introjetada, internalizada e dirigida, afinal, para uma parte do próprio eu - de onde, na verdade, ela também surgiu.

Freud dá mais uma volta. Com a noção de introjeção, ele inscreve o supereu por um processo simbólico, significativo. O sujeito será julgado e criticado a partir deste lugar simbólico. Assim, essa instância passa a ser um Outro de dentro, a quem nada mais vai escapar, nada mais será escondido do supereu. Os pensamentos, os desejos inconscientes e conscientes, tudo será digno de culpa, porque o supereu estará olhando e ouvindo tudo. Miller (2010) esclarece que, os desejos e pensamentos, inconscientes ou não, na concepção freudiana, seguem sempre na direção do interdito, do incesto. O resultado disto é a culpa universal.

Sabemos que a noção de culpa perpassa toda obra freudiana. Inicialmente, Freud foi instigado pela desproporção observada na clínica entre a culpa sentida pelos pacientes e suas ações cometidas, como observou nos “criminosos em consequência do sentimento de culpa”. Mais tarde, Freud vai buscar fora da clínica, as origens dessa culpa que ele já supõe universal (RINALDI, 1999). Por exemplo, em “Reflexões para os tempos de guerra e morte”, ele nos indica um “obscuro sentimento de culpa a que a humanidade tem estado sujeita desde os tempos pré-históricos e que em algumas religiões foi condensado na doutrina da culpa primal, ou pecado original” (FREUD, 1915/1996, p. 327).

Em *Totem e tabu* (1913/1996), o pecado original é o crime cometido pela horda de irmãos: o parricídio. Freud escreve que o surgimento da cultura depende, fundamentalmente, de uma violência primordial. Aqui, a culpa aparece devido à ambivalência amor e ódio dos filhos pelo pai: ódio que desencadeia o parricídio, e amor que retorna como remorso. Portanto, amor e ódio estão conjugados na fundação da cultura ou, em outros termos, do laço social.

Ainda seguindo Freud, voltamos a *O mal-estar na civilização* (1929/1996). Nele veremos que a culpa, onipresente no psiquismo, tem diversas formas, traçando etapas de sua constituição desde a angústia social ao sentimento inconsciente de culpa: remorso, sentimento de culpa, culpa inconsciente, consciência de culpa. Ele observa também que, além de múltipla e onipresente, a culpa também é inexpiável.

Freud vai apontar que, primordialmente, a culpa surge por medo de uma autoridade, e da perda de seu amor, caso algo de mal possa acontecer. Já vimos que, frente a tal situação, a criança aprenderá a renunciar seus instintos a fim de se manter o mais longe possível da culpa e da retaliação de seus pais. Mais tarde, após o Édipo, a autoridade introjetada surge como supereu, instância suposta a não só vigiar, mas punir o sujeito “desviante”. A severidade do supereu dependerá menos do que o sujeito experimentou ou atribuiu da severidade do objeto externo, agente da educação e da lei, mas da própria agressividade do sujeito em relação a esse representante, explica Freud.

O sentimento de culpa aparece como anterior ao advento do supereu, sendo este último o mais elevado e tardio agente da culpa. Desta vez, a culpa surgirá na tensão entre eu e supereu. Aqui um problema se coloca: não só os atos praticados serão dignos de culpa, mas também os desejos que persistem sem realização, pois não podem ser escondidos do supereu tal como de um agente externo. Assim, “as más intenções são

igualadas às más ações, e daí surgem sentimentos de culpa e necessidade de punição” (FREUD, 1929/1996, p.131). O supereu, dessa forma, age no sujeito a fim de torná-lo inofensivo à civilização, ao inibir seu desejo de agressão e o sentimento de culpa “é o derivado direto do conflito entre a necessidade do amor da autoridade e a pulsão no sentido da satisfação pulsional” (FREUD 1929/1996, p. 140), ou ainda, do conflito entre as duas pulsões primitivas.

Freud formula, afinal, que quando uma tendência pulsional é recalçada, seus elementos libidinais são transformados em sintomas, e seus componentes agressivos em sentimento de culpa, favorecendo, assim, o laço social e a manutenção da civilização enquanto projeto humano. Nesse sentido, a sociedade é perpassada pelo conflito entre pulsão de morte e pulsão de vida. Em vias da Segunda Guerra, Freud duvida do poder de Eros sobre a pulsão destrutiva.

Além disto, em *O Mal Estar na Civilização* (1929/1996), encontramos o que Freud chamou o paradoxo da ética. Devemos lembrar que ele considerava o destino como um substituto da instância parental. Quando há um período feliz para alguém, esse alguém pode se sentir inocente e livre. Ao contrário, se seu destino lhe reservou a infelicidade, o sujeito se vê carregado de uma culpa funesta. Freud destaca que as exigências da moral têm tanta força quanto às das pulsões. Para Miller, é isto que gera o caráter sádico e cruel do supereu: ele é um deslocamento das exigências pulsionais.

Vale lembrar, depois das teses de Freud sobre o supereu e a culpa, do ilustrador apresentado no segundo capítulo desta tese, J.J. Grandville. Naquele capítulo, mostramos uma litografia onde Grandville descreve e ilustra um pesadelo que nomeou *Crime e Expição*. Nesta litografia, vários olhos se desdobram em novas formas para perseguir um sujeito culpado (conferir, pág. 62).

A seguir, temos outra litografia de Grandville, desta vez feita para um projeto chamado *Scénes de la vie privée et publique des Animaux*, nos anos 1840, na França. Nesta publicação, vários autores publicavam novelas e contos, e cada um destes contos contava com uma litografia de Grandville.

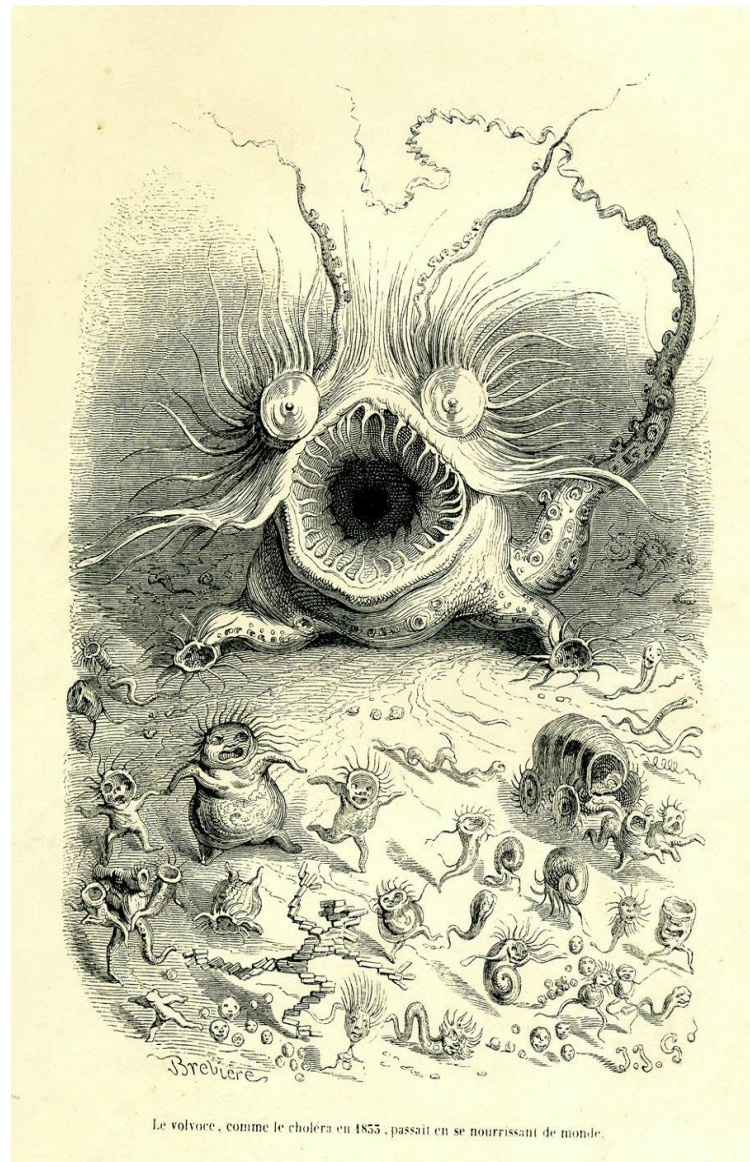


Fig. 27 - Le Volvoce. J.J. Grandville.

Grandville foi escolhido como o único desenhista para o projeto daquela publicação, pois era especialista em desenhos antropomórficos. Com suas litografias, torna visível a indistinção homem-animal (seres monstruosos), bem como a natureza monstruosa do homem. Volvoce (litografia acima) é um animal fantástico, meio dragão, meio polvo, símbolo de uma avidez feroz. Esta litografia ilustrou “*Lês amours de deux bêtes*” de Honoré de Balzac, romance que faz referência à cólera: “O Volvoce, como o cólera em 1833, passa se alimentando do mundo” (1840), é a frase inscrita abaixo do desenho. Ele é uma sorte de besta do apocalipse, que coberta de olhos, furos e uma enorme boca, aterroriza os seres menores, outros monstros, eles também feitos de olhos

e furos, que parecem não ter como fugir. O monstro viscoso não seria mais uma face do supereu?

Outro ponto paradoxal apresentado por Freud se refere desta vez à satisfação pulsional, que mais tarde, com alguns desvios, Lacan chamou gozo. O supereu, instância que renuncia à satisfação pulsional, não deixa de se satisfazer, ou de gozar. Primeiro há uma renúncia, por exemplo, em comer chocolate. Depois, goza-se da renúncia. A própria renúncia nutre o supereu, e “quanto mais sujeito renuncia às pulsões, mais cresce o supereu e mais culpado será o sujeito.” (MILLER, 2010, p.13). Para Miller, é este o ponto que esclarece a famosa e misteriosa frase de Lacan em *A Ética da Psicanálise* (1959-60/1988), onde nos ensina que a única coisa pela qual um sujeito é culpado na psicanálise é de ter cedido a respeito do seu desejo.

Vale notar ainda, que Freud dizia, em *Luto e Melancolia* (1917/1996), que no processo melancólico havia uma divisão do eu onde uma parte dele se coloca contra a outra, para julgá-la e criticá-la. Freud ainda não havia nomeado o supereu. Ele destaca que esta parte julgadora do eu, age como se viesse de fora, e toma a outra parte do eu como objeto. Foi, então, principalmente, na experiência clínica com casos graves que Freud percebeu o supereu obsceno e já sublinha sua relação com o eu.

5.1.1- O Supereu obsceno que olha.

Lacan, durante seu ensino, não se concentrou muito no conceito de supereu, principalmente se comparamos aos conceitos de eu, e de isso (TEIXEIRA, 2014). No *Seminário 18 De um discurso que não fosse do semblante* (1971/2009, p. 84), Lacan chega a dizer que a “única coisa de que nunca tratei é do supereu”. Encontramos, em seu primeiro seminário, *Os escritos técnicos de Freud* (1986 [1953-54]), um esforço do autor para depurar e precisar os conceitos freudianos impregnados pela “*ego-psychology*”. Entre eles, está o supereu. Para Teixeira (2014), já em 1954, Lacan se aproxima do que será sua definição essencial de supereu ao final de seu ensino, definindo-o como um imperativo, uma espécie de ponta destacada do Simbólico que restaria como um enunciado puro. Claro está, Lacan coloca o supereu no campo da linguagem e do significante.

O supereu aparece na teoria freudiana, a princípio, sob a forma de censura (LACAN, 1986 [1953-54]). Isto porque trata-se de uma instância que cinde o mundo simbólico do sujeito. De um lado, uma parte reconhecida e acessível, de outro, uma parte interdita. O supereu é, então, uma cisão análoga à cisão do inconsciente, “uma imitação, uma alienação induzida pelo sistema simbólico” (LACAN, 1986, [1953-54], p. 227). Mas, a cisão produzida pelo supereu não se produz somente no sujeito, ela se produz nas relações do sujeito com a lei. Com a lei enquanto a tradição e a linguagem diversificam as referências do sujeito.

“Um enunciado discordante, ignorado na lei, um enunciado promovido a primeiro plano por um evento traumático, que reduz a lei a uma ponta cujo caráter é inadmissível, inintegrável – eis o que é essa instância cega, repetitiva, que definimos habitualmente pelo termo supereu.” (LACAN, 1986, [1953-54], p.229)

Lacan permanece fiel ao conceito de supereu freudiano nestes primeiros anos de seu ensino. Mesmo quando salienta uma face obscena e feroz para esta instância, ele a coaduna com a crueldade já revelada por Freud. O supereu está no simbólico, se relaciona com a lei simbólica, mas ele não se identifica com ela, ele aparece como um excedente patógeno desta.

Em 1962-63, no *Seminário 10* (2005), Lacan se refere ao supereu quando fala do masoquismo. Dentro desta perspectiva, Lacan insere uma novidade. Para ele, o masoquismo só pode assumir algum sentido se entendemos que o supereu é sua causa. A consciência moral é o resultado da dessexualização do complexo de Édipo. Entretanto, ela está sujeita a uma regressão, uma sexualização regressiva. Neste caso, o supereu cruel encontrará a satisfação no masoquismo do eu e na degradação da moralidade. Assim, “a sexualização regressiva e crueldade do supereu proporcionam ao eu uma satisfação masoquista, mediante os castigos a que se submete” (RUDGE, 1999, p.2)

O supereu busca, então, a partir de sua face obscena, satisfazer a pulsão masoquista fundamental. Isto é possível, porque as manifestações primárias do supereu estão ligadas à fase oral e o seu objeto, à voz. Assim, “ao lembrar-lhes sua ligação evidente com a forma de objeto *a* que é a voz, indiquei-lhes que não pode haver

concepção analítica válida do supereu que se esqueça de que, por sua fase mais profunda, essa é uma das formas do objeto *a*.” (LACAN, 2005, 1962-63, p. 320).

Mais tarde, Lacan coloca mais uma vez qual é o objeto *a* em questão no sadomasoquismo que, enfim, muitas vezes é colocado do lado do jogo com a dor. Primeiro ele destaca, mais uma vez ao longo dos seminários e escritos, que a posição sádica e a masoquista, não são equivalentes e simétricas, tampouco mero avessos. O sádico e o masoquista seriam quase a mesma posição se não fosse por um detalhe: sua relação com o objeto *a*. Para o masoquista, o objeto *a* se encontra na voz do Outro.

“Que o masoquista faça da voz do Outro, por si só, aquilo a que dará garantia de responder como um cão, isso é o essencial. E é esclarecido pelo fato de que ele busca justamente um tipo de Outro que possa ser questionado nesse aspecto da voz – a mãe querida, por exemplo, como ilustra Deleuze, de voz fria e perpassada por todas as correntes de arbitrariedade.” (LACAN, 1968-69/2009, p.249).

Seguindo este raciocínio, Lacan coloca que há algo na voz que se especifica topologicamente. Isto porque, observa o psicanalista, não há nada mais no Outro, que desperte tanto o interesse do sujeito, do que este objeto. Para ele, não é possível concebermos o que se passa com o supereu, se não entendermos o que se dá com a função do objeto *a* efetivada pela voz, em um nível perverso ou não. Cabe ressaltar, Lacan fala da voz pura, a voz enquanto suporte da articulação significante.

Há, no chamado masoquismo moral, uma reposição de gozo no nível do Outro. Esta reposição se dá pela voz como suplemento, “não sem que seja possível uma certa derrisão, que aparece nas margens do funcionamento masoquista” (LACAN, 1971/2009, p. 250). Para Lacan, há um gozo na reposição da função da voz no Outro, principalmente se este Outro estiver desvalorizado, desautorizado. Ele acrescenta que bastaria ter vivido em sua época para se acercar disto. Lacan nos leva ao exemplo das vítimas do holocausto. Os fatos contados, os horrores e excessos impensáveis, praticados contra estas pessoas. Todas estas práticas foram fomentadas por uma ordem e, sublinha Lacan,

“O mais espantoso é que não provoca nenhuma revolta. Mas, afinal, também nós pudemos constatar, através dos exemplos históricos, que isso

pode ocorrer dessa maneira. Nos bandos de pessoas que foram empurradas para os fornos crematórios, parece nunca ter-se visto uma que, de repente, simplesmente mordesse o punho do guarda” (LACAN, 1971/2009, p.250)

O registro da voz encontra, aqui, seu registro pleno, ensina Lacan. Isto porque, neste funcionamento, o gozo escapa. Seu lugar está mascarado pelo objeto *a*, mas o gozo não está em parte alguma. Desta forma, Lacan nos mostra como um furo topológico pode fixar toda uma conduta subjetiva. A voz que comanda coloca o sujeito em uma posição de apagamento, de morte, em relação ao objeto. De tal forma que desta posição ele não tem mais como recuar.

Voltando ao *Seminário 18*, na última lição, Lacan se pergunta sobre a essência do supereu. Esta essência vem do Pai original, esclarece, que é diferente do pai mitológico. O Pai original é aquele do apelo ao gozo puro, à não castração. Ou seja, o pai que diz o mesmo que o supereu no declínio do Édipo: *Goza!* Teixeira (2014), Lacan aproxima o supereu deste pai da horda, este pai que é o *ao-menos-um* da castração. E Lacan nos conta que não é à toa que não abordou o supereu até agora. Abordá-lo quer dizer falar desta ordem impossível de satisfazer, e que está, ao mesmo tempo, na origem de tudo que se elabora sob o termo “consciência moral”. “É o cúmulo do paradoxo” (LACAN, 1971 /2009, p.166). Paradoxo que o autor volta a abordar no *Seminário 20, Mais Ainda* (1972-73/1985).

Mais uma vez, o supereu é relacionado à castração. E como correlato da castração, ele é o imperativo de gozo – *Goza!* Desta vez, a particularidade que Lacan traz neste seminário, refere-se ao enunciado de que não há relação sexual. Sendo assim, o gozo é marcado por um furo, que não permite outra saída para o *fallasser* senão o gozo fálico. Sob o imperativo superegóico *Goza!*, o sujeito estará sempre em falta. Para gozar do corpo do Outro, só na infinitude, nos diz Lacan (1985/1972-73) o que nos leva de volta ao paradoxo.

O gozo fálico, gozo sexual, tal como o articulou Lacan, é um gozo limitado pelo significante. Necessariamente, é um gozo escandido, fragmentado, cujo paradigma é o orgasmo masculino. Há uma elevação e, posteriormente, um declínio da tensão; pausa necessária para que se goze novamente (TEIXEIRA, 2014). O gozo imposto pelo supereu, desde as formulações de Freud, nos parece de outra ordem. Lacan formulou, em contrapartida ao gozo fálico, o gozo do Outro. Este seria um gozo não sexual,

referido ao Outro enquanto não castrado, um grande Outro ilimitado, feminino. Quando Lacan, no *Seminário 18* (1971/2009), aproxima o supereu do pai da horda, leva-nos a aproximá-lo também deste gozo sem barreira. Se for cumprir a injunção de gozo, ao pé da letra, o sujeito será conduzido à morte.

“Estamos aqui falando de um gozo que consome o sujeito no sentido que uma vela é consumida pela chama, cujo modelo mais próximo na nossa clínica é, precisamente, o gozo do toxicômano, que vai até o extremo, até encontrar a overdose. Lacan retomaria portanto a formulação freudiana do supereu, resumindo-o ao puro imperativo que impede o acesso do sujeito ao gozo fálico, um comando a avançar até o extremo do gozo do Outro”. (TEIXEIRA, 2014)

A injunção superegóica, obscena, que pode levar o sujeito desde a culpa até o gozo sem limites, encontra sua barra no amor, capaz de fazer o gozo condescender. Mas sabemos que em certos casos, a barra não vem, ou é insuficiente, ou mesmo quebra. Haverá também aqueles casos, em que o supereu se torna obsceno demais para qualquer barra.

5.2 - O olho e o olhar.

A *História do Olho* trouxe para nossa pesquisa, entre outras articulações, as relações e disjunções do olho e do olhar na sexualidade de dois adolescentes. Assandri (2007) considera que Bataille não tocou na cisão do olho e do olhar, tal como Lacan o fez, minuciosamente, no *Seminário 11* (1998 [1964]). De fato, quando falamos em Bataille e em Lacan, falamos de campos e apreensões diferentes, inclusive o léxico dos dois autores é muito diferente. Para Assandri, trata-se ainda assim, de uma apropriação, por parte de Lacan daquilo que Bataille deixa “a céu aberto com a história do olho e entre seus papéis sobre o mito do olho pineal” (ASSANDRI, 2007, p.148). Esta é a tese do autor da qual retiramos algumas consequências, sem, no entanto, apoiar-nos ou concordarmos absolutamente com ela.

A ‘apropriação’ é um termo de Bataille. Ele parte da natureza para falar de uma cadeia de apropriações: a vegetação, o verde, são apropriados pelos herbívoros que, por sua vez, serão pelos carnívoros e, estes pelos homens. O ponto interessante é que, em

cada apropriação, se perde mais do que se ganha. Assandri acredita que esta foi uma forma de Lacan inventar seu objeto *a*, passando por Bataille, se apropriando dele. Vale lembrar, que os dois seguem se encontrando, sem preocupações com disputas por ideias, nem direitos intelectuais. Mas, para Bataille, o mesmo olho que olha, pode ser um furo, o que penetra, deve ser penetrado, o pungente, rasgado. E não somente os tais olhos mortos do pai, e toda sua representação, mas também o olho mancha, que desliza, deixando restos. Com estes restos se produzem as imagens, carregadas de erotismo, a cada encontro. Lembrando que, *Eros* não existe sem *Tanatos*.

5.2.1- A pulsão escópica em Freud⁷⁴.

Desde o início desta pesquisa, mostramos quão amplo e fértil, nos domínios subjetivos e sociais, o campo escópico pode ser. Na psicanálise, sabemos que Freud (1910/1996) fala da pulsão sexual que se utiliza do olhar, a escotofilia. Neste ensaio, *A Concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*, Freud utiliza a cegueira histórica como exemplo de perturbação psicogênica visual. Ele explica que, para a psicanálise, este é um sintoma, resultado das falhas no recalque. O recalque, explica Freud, é o mecanismo responsável por manter, no inconsciente, certos grupos de idéias indesejáveis à consciência.

Freud (1910/1996) pondera que as coisas não seguem tão tranquilamente nos domínios do inconsciente. A pulsão interfere demasiado na vida ideacional do sujeito. Ele descobre que cada pulsão, aqui Freud fala em pulsão de auto-conservação *versus* pulsão sexual, procura manifestar-se por meio de idéias já ativas, “ideias em harmonia com seus objetivos” (FREUD, 1910/1996, p.223). Ora, os interesses destas duas pulsões, amiúde entram em conflito. A cegueira histórica é uma expressão da luta entre as pulsões.

“Tanto as pulsões sexuais como as pulsões do eu, têm, em geral, os mesmos órgãos e sistemas de órgãos á sua disposição. O prazer sexual não está apenas ligado aos genitais. A boca serve tanto para beijar como para comer e para falar; os olhos percebem não só as alterações do mundo externo,

⁷⁴ Claro está, nossa passagem por Freud fica longe de esgotar o tema no autor. Nosso objetivo não era nos delongarmos no assunto, mas apenas nos apropriamos da pulsão escotofilica em Freud.

que são tão importantes para preservação da vida, como também as características dos objetos que os fazem ser escolhidos como objetos de amor”. (FREUD,1910/1996, p.223)

Essa é uma relação de um órgão com uma exigência pulsional que recai sobre ele. O olho servirá à visão, portanto ao eu e a sua preservação, e também a olhar/ser olhado, enquanto fonte de prazer. Como dirá mais tarde Lacan (1964/1998, p. 100): “A maravilha é que de seu órgão⁷⁵, o organismo pode fazer qualquer coisa”. Para Freud, se as pulsões escópicas atraíram para si a força defensiva das pulsões do eu a ponto de serem recalçadas, haverá uma perturbação da relação do olho com o ato de ver.

O eu perde a partida e fica à disposição da pulsão sexual recalçada. O órgão, segundo Freud, é levado a um exagero de sua função erógena, ou seja, o olho é tomado na dialética do falo, e logo esta pulsão exacerbada será recalçada. Neste processo do recalque da escotofilia, melhor dizendo, em suas falhas, aparecem, como sintomas, as perturbações psicogênicas da visão.

O que Freud já nos mostra, e que nos interessa neste percurso, é a cisão, no aparelho psíquico do sujeito, que incide no corpo biológico, no olho, e o divide em pulsão, olhar. Sua satisfação não é obtida, claro está, pela manipulação do órgão, mas na relação da visão com os significantes, por sua propriedade significante: tocar com os olhos, comer com os olhos, desnudar alguém.

Freud, apesar de evocar uma pulsão de ver em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1996), não haverá nenhuma fase do desenvolvimento correspondente a ela. Ele destaca o papel da pulsão escópica que, enquanto parcial, portadora de novos alvos, aparece em pares de opostos: “toda perversão “ativa”, portanto, é acompanhada por sua contrapartida passiva: quem é exibicionista no inconsciente é, também, ao mesmo tempo, *voyeur*” (FREUD, 1905/1996, p. 158). A zona erógena, para Freud, em jogo nesta pulsão, é o olho. Ou seja, o olho se comporta como uma parte do aparelho sexual.

⁷⁵ Freud e Lacan usam a palavra órgão de forma diferente. Freud fala do olho, por exemplo, como órgão da visão, ou seja, Freud tem uma concepção de que cada órgão tem sua função demarcada no corpo *a priori*. Lacan fala de qualquer órgão como não tendo uma função biológica, mas que o instinto virá para fazer o órgão e sua função, assim como acontece com o pênis, por exemplo (LACAN, 1998 [1964]).

“Na histeria, esses lugares do corpo e os tratos da mucosa que parte deles transforma-se na sede de novas sensações e de alterações na inervação – e mesmo de processos comparáveis à ereção – tais como os próprios órgãos genitais diante das excitações dos processos sexuais normais” (FREUD, 1905/1996, p.160).

O *voyerismo* e o exibicionismo são, para Freud, como uma manifestação espontânea na infância que, no entanto, pode se perpetuar na vida adulta, e se tornar um sintoma mórbido. A pulsão de ver, apesar da preponderância das zonas erógenas enquanto fontes de prazer, se apresenta desde o início da vida infantil, destacada das atividades sexuais erógenas. Freud ensina que a criança pequena é desprovida da vergonha, a vergonha essencial, por exemplo, para cobrir o corpo, e especialmente os órgãos sexuais. Ao contrário, a criança, atizada pelo vivo interesse que sua própria genitália lhe proporciona, não raro, mostra seus órgãos sexuais com grande satisfação. Mais tarde, provavelmente, manifestará a curiosidade em relação às partes sexuais das outras pessoas, até que a vergonha incida e cumpra seu papel. “Entretanto, minhas investigações da meninice tanto de pessoas sadias quanto de doentes neuróticos forçam-me a concluir que a pulsão de ver pode surgir na criança como uma manifestação sexual espontânea” (FREUD, 1905/1996, p. 181).

Não há, para Freud, uma fase escópica, como há fase anal e oral. Quinet (2002), destaca que, se Freud não deu um lugar específico na descrição do desenvolvimento pulsional para o escópico, em contrapartida lhe conferiu uma função constituinte da sexualidade: a impressão visual é a responsável por despertar o sujeito, seu corpo e seu gozo, para que ela surja. Neste despertar, o sujeito também quer saber. Surge, assim, o que Freud chamou de pulsão de saber, o que vimos no capítulo anterior com Édipo.

É ainda em *Três Ensaio*s (1905/1996) que Freud nos diz que do olho emana a libido responsável pelo atributo de beleza do objeto sexual. Os olhos são a zona erógena mais afastada do objeto sexual, pontua Quinet (2002), mas, é também aquela que na situação de cortejo do objeto, pode ser excitada pela qualidade estimuladora da beleza que vê no objeto. É a pulsão escópica que torna um objeto belo e interessante. Esta beleza é um produto. O produto da sublimação desta pulsão escópica que, de início, em sua geração espontânea na infância, se dirigia aos genitais, servia à pulsão de saber, à curiosidade sobre o sexo e a diferença anatômica.

“Essa capacidade do olho, como zona erógena, de investir à distância o objeto sexual particulariza o campo da pulsão escópica. Pois o prazer do olho não se obtém pelo toque direto, como é o caso de outras zonas erógenas (boca, ânus), mas por esse investimento imperceptível que transforma o outro em um objeto agalmático. Eis porque Freud destaca que o olho é a zona erógena mais distante do objeto sexual” (QUINET, 2002, p.85).

Os órgãos genitais, apesar de acusarem a excitação ao serem vistos, não podem ser considerados belos, diz Freud (1905). Esta excitação, efeito da vista dos órgãos sexuais, é transformada em beleza e transferida para todo o corpo, uma vez que o belo vela a falta. “O véu do sexo espalha a beleza pelo corpo inteiro” (Quinet, 2002). Para Freud, portanto, a pulsão escópica é constituinte de Eros.

5.2.2 - Lacan e a carne do mundo.

“Desde a primeira aproximação, vemos, na dialética do olho e do olhar, que não há modo algum de coincidência, mas fundamentalmente logro. Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado, é que – *Jamais me olhas lá de onde te vejo.*”

(LACAN, 1964/1998, p.100).



René Magritte

Lacan sublinha, por sua vez, a esquizo que há entre olho e olhar e, ainda, a pré-existência do olhar, assinalando, com Merleau-Ponty, que somos olhados no espetáculo do mundo. Isto porque, o sujeito vê desde um único ponto, mas é olhado desde todas as partes. O ponto original da visão não estará, portanto, no corpo, mas no que chama a carne do mundo, uma rede da qual primeiro o sujeito faz parte e, *a posteriori*, surgirá como olho.

Isto que chama “carne”, não é uma matéria, esclarece Quinet (2002), é o ponto de contato entre o corpo e o mundo. Ela encontra-se no fundamento da percepção, refere-se ao corpo, mas é incorpórea, está no mundo, apesar de não fazer parte dele. A carne do mundo é o ponto original de onde surge a visão em Merleau-Ponty. Para Quinet (2002), Merleau-Ponty antecipa o ponto central da teoria lacaniana do campo visual: a preexistência de um olhar no espetáculo do mundo.

A carne é o conceito que vem abordar este incorpóreo que não pode existir sem corpo, e que fundamenta o campo escópico. Esta pesquisa de Lacan, em psicanálise, coloca o olhar para além do imaginário do espelho, das relações entre os semelhantes. Este olhar é incorpóreo. Seus efeitos estão na clínica da psicopatologia cotidiana. De forma perseguidora, este olhar acompanha um sujeito paranóico. Ele surge e mira o sujeito na psicose, que não suporta o olhar onisciente e onipresente. Como vemos nesta clínica se repetirem, em estribilho, tantos desenhos, esculturas, pinturas, de olhos soltos, olhos disformes, olhos.

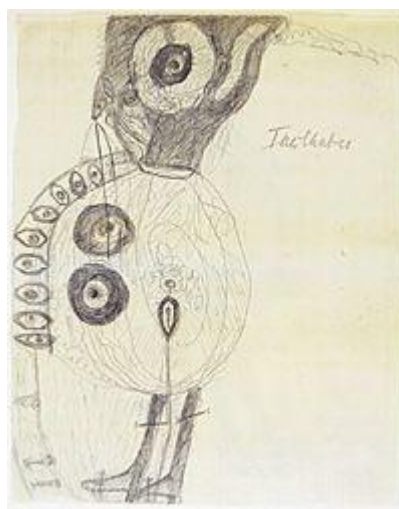


Fig. 28 - Coleção Prinzhorn, 1900 – Arte no Asilo.

E, também na arte, chamada *art brut*, onde pululam olhos.



Fig. 29 - Farnese de Andrade. *A grande alegria* (1966-78). *Art Brut*



Fig. 30 - *O casamento*. Farnese de Andrade (1966-78) *Art Brut*

O olhar, segundo Lacan, está do lado de fora, e o que determina o sujeito no campo do visível é justamente este olhar, ou seja, o fato de ser olhado, ser quadro (Lacan, 1964/1985, p.104). Isto quer dizer que, o olhar, para psicanálise, é um olhar que incide sobre o sujeito.

Este olhar que pré-existe ao sujeito confirma sua existência, no entanto há, também, algo de inquietante nele, algo que paranoiciza o sujeito, algo ameaçador e violento se não for constantemente desarmado, mas que o institui como sujeito,

speculum mundi. Já que o olhar ameaça violentar o sujeito, para Lacan, este precisa inventar seus meios de domar o olhar, por exemplo, criando uma “imagem anteparo”, como as lembranças encobridoras, a fantasia, o quadro, a cena, o sonho. Vale lembrar como funciona a lembrança encobridora, tipicamente infantil, descrita por Freud em 1888. Nesta, uma memória fantástica, ficcional, a partir de restos mnêmicos, constrói uma cena a fim de proteger o sujeito de algum conteúdo que deve permanecer recalçado. Neste sentido, a lembrança encobridora será ela também uma mediadora entre o sujeito e o trauma, ou entre o sujeito e o desejo.

Para aplacar tanto o apetite do olho, que busca o objeto perdido e impossível de seu desejo, quanto o olhar obscuro do Outro, que se dirige a ele de todos os lados, a imagem anteparo é um véu de representação que recobre o objeto olhar. É a cortina que vela e revela. Ela camufla o sujeito ao apresentar outra coisa para o olhar imediato e, ao mesmo tempo, indica onde está o desejo. A imagem anteparo é um dar-a-ver que pacifica, mas não deixa de apontar.

“No que é que esse dar-a-ver pacifica alguma coisa? – senão nisto, que há um apetite do olho, que se trata de alimentar, constitui o valor de encanto da pintura. Esse valor é, para nós, a ser procurado num plano bem menos elevado do que se supõe, naquilo que é a verdadeira função do órgão do olho, o olho cheio de voracidade, que é o do mau-olhado” (LACAN, 1964/1985, p.112)

O olhar é, assim, imperceptível, inacessível, a não ser quando a realidade vacila e ele se torna perturbador, ou quando ele se materializa nas alucinações psicóticas. Apesar de ser invisível, podemos dizer que o olhar é uma condensação de gozo extraída do campo perceptivo. Ao encontramos uma realidade estável, não caótica, onde podemos nos situar enquanto ponto de vista, enquanto sujeitos dominantes da situação, estaremos em um contexto onde o gozo privilegia a realidade, escondendo o olhar.

Lacan inventou um objeto lógico para dar conta de certos impasses clínicos e teóricos. Com tal objeto, articulam-se as pulsões, organiza-se o corpo e o gozo em sua relação com a linguagem. Mais do que necessário, ou melhor, antes de necessário, um objeto contingente neste percurso, que se torna fundamental e necessário para seguir o percurso sobre o olhar em Lacan, falaremos sobre o olhar como objeto *a*.

5.2.3 – O objeto olhar.

O objeto *a* foi o objeto lógico inventado por Lacan para dar conta das pulsões parciais às quais está subordinado o sujeito. Tributário da Coisa freudiana, o objeto *a* é o resto da operação de *Spaltung*, a fenda que divide o sujeito, que vai funcionar como causa do desejo. O objeto *a* é, por um lado, o objeto da pulsão acéfala. Por outro lado, ele faz “com que um sujeito, por suas relações com o significante, seja um sujeito furado” (LACAN, 1964/1998, p.174).

O sujeito, nos diz Lacan (1964/1998), é lacunar. Na hiância destas lacunas, o sujeito instaura a função do objeto perdido, objeto *a*, presente na pulsão. Lacan esclarece ainda que é a fantasia que sustenta o desejo, com uma forma de enredo significante cada vez mais complexo, acompanhando o sujeito que estará na cena. Somente na fantasia perversa encontramos a estrutura inversa: o sujeito determina a si como objeto. Mas, cotidianamente, o desejo visa o fantasma, nunca o objeto.

A operação de divisão do sujeito e queda do objeto se dá, para Lacan, na subordinação do sujeito ao significante, ao Outro, portanto. Ela é correlata do inconsciente estruturado como uma linguagem. A partir desta cisão, o sujeito barrado estará separado, para sempre, de seu objeto mítico, da Coisa. Paradoxalmente, ele buscará encontrar este objeto perdido. Vale sublinhar que, se tudo acontece com o sujeito pela linguagem, não deixa de operar sobre o real do gozo.

Por certo, Lacan não foi o primeiro a falar em uma teoria do objeto na teoria psicanalítica. Contudo, antes dele, a perspectiva dos pós-freudianos colocava este elemento dentro de um suposto desenvolvimento libidinal do indivíduo. Este modelo privilegiava os objetos, oral e anal, que tinham duas características: estabeleciam como fonte uma necessidade, e tinham uma finalidade última, normal e genética, a convergência em um objeto genital que se encontraria no objeto de amor. As duas características colocam os objetos em uma relação de desenvolvimento “natural”, em direção ao objeto heterossexual reprodutivo. A posição de Lacan, afirma Brousse (2007), considera que qualquer objeto é parcial, que todo objeto é uma parte, não um desenvolvimento de um todo ideal. Isto porque a pulsão é parcial e “fundamentalmente

pulsão de morte, e representa em si mesma a parte da morte no vivo sexuado” (LACAN, 1964/1998, p. 195).

A primeira lista de objetos ligados ao corpo e às zonas erógenas foi feita por Freud. Esta lista constava de três objetos, o seio, o excremento e o falo, aos quais Freud acrescentou, como sub-categorias, segundo Brousse (2007), o dinheiro e a criança. Brousse comenta que foi K. Abraham que desenvolveu e historicizou esta lista de objetos, fazendo corresponder cada objeto perdido, a um estágio do desenvolvimento. Os objetos estariam, desta forma, ligados a um desenvolvimento libidinal que supostamente levaria a um *grand finale*, da pulsão genital. Para Brousse, esta era uma maneira de civilizar a criança perversa polimorfa de Freud.

Aos objetos da pulsão, já localizados por Freud, Lacan, acrescenta outros objetos. Os objetos lacanianos parecem bem mais bizarros, e talvez devido a sua influência da clínica da psicose, e do próprio surrealismo. Lacan acrescenta a voz e o olhar como objetos, e mais, apesar da importância e especificidade destes dois últimos, ele mostra que pode acrescentar outros. Lacan coloca, por exemplo, a placenta, como objeto. Para fazer este tipo de exercício audacioso, Lacan precisa encontrar uma razão entre os objetos, precisa localizar uma função lógica para o objeto, este é o ponto comum a qualquer objeto da série. Lacan designa o termo que ele cunhou; o objeto pequeno *a*.

Em termos estritos, o objeto pequeno *a* é uma função. A notação algébrica existe para nos mostrar a identidade do objeto sob qualquer avatar. Lacan evita usar uma palavra e dar algum sentido ao objeto, evita as flutuações significantes e o sentido figurado. Para Brousse (2007), a notação algébrica de *a*, é uma máquina contra as metáforas e as significações que podem invadir o campo das questões relativas ao objeto. Como por exemplo, falar em excremento, pode-se dizer uma infinidade de nomes com inflexões diversas em nossa língua, e dizer várias coisas nesses contornos. Quando Lacan isola a função pela letra coloca em perspectiva um funcionamento biológico, afirma Brousse (2007, p.289), “a articulação da pulsão com a biologia”.⁷⁶

⁷⁶ Tradução nossa: “*c’est l’articulation de la pulsion avec le biologique* » (BROUSSE, 2007, p.289). Para a autora, a articulação com a biologia é uma tese importante para Lacan neste seminário. Outra tese de Lacan, a principal por certo, deste seminário, revela que só temos acesso aos objetos a indiretamente, e que a via de acesso mais certa é a angústia.

Mesmo quando fala a partir de um ponto de vista estrutural, Lacan precisa a questão do objeto não como um elemento de estrutura lingüística, nem significante, nem significado. E por isso mesmo o nomeia pequeno *a*, dentro de uma estrutura de linguagem (Miller, 2013). São partes separáveis do corpo que, no processo lógico de castração, caem como resto, pedaço e, agora, também funcionam como objeto perdido para neurose.

Lacan nos ensina que o objeto *a* é um pedaço da carne do sujeito, um pedaço de corpo. É um objeto separado, escondido e inerte. Para Brousse (2007), se dissermos que este pedaço, este objeto, é mutilado, ou sacrificado, já é dar-lhe uma significação. Lacan esclarece que nascemos como indivíduo, temos um organismo, um corpo, mas não somos falantes: você se torna um *falasser* quando tem acesso à palavra. Ou seja, quando o sujeito deixa de se fascinar pelas palavras e significantes e passa a reenviá-los ao Outro, lugar do código. Para entrar no mundo simbólico, se colocar em relação ao Outro da linguagem, o sujeito dispõe seus objetos. Neste momento, há perda de um pedaço do corpo e de um pedaço de satisfação, em troca de um lugar simbólico, um lugar na linguagem. Esta é a função do objeto *a*. Uma vez não operada esta troca inaugural, o sujeito precisará de outros recursos para negociar com o Outro seus objetos.

A partir do objeto *a*, Lacan recoloca que a função da causa no ser humano está ligada à categoria do objeto. A causa, enquanto causa de desejo, é o nome do furo, esclarece Brousse (2007). Este furo é deixado pelo objeto que se situa entre os significantes e o real. Nesta hiância, permanece a possibilidade, o motor. De fato, quando Lacan inclui o olhar e a voz aos objetos freudianos, quando enfatiza a função do objeto, percebe que ele pode ser definido a partir de outros níveis pulsionais, a partir do campo do desejo, por exemplo, e não mais a partir da pura necessidade, como entendia Freud.

O objeto *a* é contornado, em movimento circular, pelas pulsões parciais, ensina Lacan. Este movimento é um impulso que sai de uma borda erógena. Lacan (1964/1998) afirma que é por este trajeto, erótico, que o sujeito atinge a dimensão do Outro. Isto se esclarece no vai-e-vém pulsional: o que se articula aqui, no nível da pulsão escópica, é um se fazer ver. Neste sentido, “a atividade da pulsão se concentra

nesse se fazer”, e nesse reviramento, ela está encarregada de buscar algo que, a cada vez, responde no Outro, enquanto suporte da pergunta sobre o desejo: ‘*Que queres?*’.

No *Seminário 10, A angústia* (1962-63/2005) Lacan desenvolve o conceito de objeto *a* e trabalha também a questão do olhar enquanto um destes objetos. Para falar do olhar Lacan começa pelo olho. Ele comenta que o olho é um órgão que aparece na escala animal desde os mamíferos até os animais invertebrados. Lacan também aponta o fato do olho ser um órgão duplo, em geral, funcionando na dependência de um quiasma, ou seja, o olho tem uma relação com a simetria, ao menos aparentemente. Além disto, o olho pode funcionar como um espelho. Por isto, Brousse (2007) afirma que a primeira utilização do olho é como espelho, um espelho bem particular: aquele que olha permanece elidido do sujeito mesmo. Ou seja, o sujeito vê sob a condição de não se ver mais. Neste funcionamento do olho, o sujeito desaparece, sofre uma sorte de neutralização do corpo.

Com a noção de fascinação, Lacan marca, mais uma vez, este lugar particular do olhar. Quando alguém está fascinado por algo, é justamente este alguém, o sujeito, que desaparece. Toda substância subjetiva parece guardar silêncio frente à função do olhar. Este é o ponto zero do olhar, definiu Lacan (1962-63/2005). Para Brousse (2007), neste ponto zero, Lacan encontra o valor libidinal do olhar. De um lado, o olhar anula a disjunção entre o objeto *a*, e a falta no Outro. Fascinado, quando o sujeito não é mais que o olhar que completa o Outro, ele neutraliza também, no mesmo golpe, sua falta.

Se o olhar tem a propriedade de tamponar a falta desta forma, é porque é um objeto particularmente agalmático. Brousse nos lembra que o olhar é capaz de nos conduzir à contemplação, ao apaziguamento, como se não houvesse a castração. É como o olhar da pessoa amada nos momentos apaixonados, ou da mãe e seu bebê: esse olhar, que benjamim chamou aurático (FOSTER, 2005), completa e enche a vida de sentido. Nesta perspectiva, o olhar é um véu.

O olhar exterior que se materializa na angústia, não aparece, não se especulariza. Ele é, em oposição ao olhar da pessoa amada, o olhar do espectro, o olhar das casas assombradas. Desta vez, o exemplo de Lacan toma o objeto por sua face de resto, a mancha. Vale observar, que é neste aspecto, que o objeto se articula ao desejo. Lacan (1962-63/2005, p. 252) indica que “o desejo ligado à imagem é função de um corte que sobrevém no campo do olho”. Ele volta a afirmar que o desejo está ligado a esta função

de corte e, conseqüentemente, a uma certa relação com a função do resto. Lacan é minucioso: outra coisa é a falta, esta se liga à satisfação.

“A base da função do desejo é, num estilo e numa forma que têm que ser precisados a cada vez, o objeto central a , na medida em que ele é não apenas separado, mas sempre elidido em outro lugar que não aquele que sustenta o desejo, mas numa relação profunda com ele. Esse caráter de evitação em parte alguma é mais manifesto que no nível da função do olho. É por isto que o suporte mais satisfatório da função do desejo, ou seja, a fantasia, é sempre marcado por um parentesco com modelos visuais em que comumente funciona, e que, por assim dizer, dão o tom de nossa vida desejante.” (LACAN, 1962-63/2005, p. 276)

Para articular ainda o olho enquanto objeto a e o desejo, Lacan retoma a experiência do estágio do espelho. O sentido deste estágio, onde o *infans* reconhece sua imagem inarticulada como unidade no espelho, é que a imagem do corpo, $i(a)$, no campo do Outro, não tem restos. Ou seja, $i(a)$, a imagem na forma especular parece completa porque o sujeito não consegue ver o que se perde ali. Esta imagem é fechada, marcada pela predominância da boa forma, gestáltica, sem furos. Ora, aí está o engodo e a ilusão, mas, para Lacan, se introduzirmos uma mancha naquilo que parece sem falta, veremos a ironia do desejo.

Lacan se pergunta - “O que nos olha?” (1962-63/2005, p.277). E nos conta que seria o branco do olho do cego, por exemplo. É a mancha, o sinal que olham o sujeito, e que mostram como a angústia emerge na visão, lugar do desejo. Assim, “o objeto a é aquilo que falta, é não especular, não é apreensível na imagem. Apontei-lhes o olho branco do cego como a imagem revelada e irremediavelmente oculta, ao mesmo tempo, do desejo escopofílico” (LACAN, 1962-63/2005, p.278).

No *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1998), Lacan continua suas pesquisas sobre o objeto olhar. Aqui, o psicanalista trabalha as teses de Merleau-Ponty, e avança sobre a relação do sujeito no domínio da visão.

Lacan é contundente quanto a um ponto: se o olhar pode funcionar enquanto objeto, é porque ele funciona no nível do corte, da falta. No imaginário, a relação do olhar com o que queremos ver, repete uma relação de logro. Esta relação faz incidir esta hiância novamente. Para Lacan, (1964/1998, p. 102), “o sujeito se apresenta como o que ela não é e o que se dá para ver não é o que se quer ver”. É na fenda entre o que se quer

o que se pode, o que se tem, que está o objeto. É no corte, simbólico, que se instaura para sempre, perdido, no campo de um Outro que nem existe, este objeto que ninguém viu. Enfim, uma mancha real me olha de onde não posso ver.

5.3 - “*Eles têm olhos para não ver*”

Lacan retoma, ainda no *Seminário 11* (1964/1998, p.106), a “palavra martelada no Evangelho – “*Eles têm olhos para não ver*”. Mas, a partir das elaborações que desenvolveu a respeito do que acontece no campo escópico, o que isto quer dizer?

Para Lacan, mais uma vez, é uma oportunidade de dizer que, do lado das coisas, dos objetos, há o olhar, do lado do sujeito, ele vê. Lacan vai partir para o exemplo da pintura. Ele diz que “o mimetismo é sem dúvida o equivalente da função que, no homem, se exerce pela pintura” (1964/1998, p.106). No mimetismo em jogo na natureza não há uma funcionalidade creditada à auto-conservação. Ele trata antes da reviravolta do agente da visão, em objeto do olhar, assim um olhar de fora vem determina o sujeito no campo do visível. Este é o princípio radical da função da bela arte para Lacan: aquele que olha é sempre levado a depor seu olhar, ela é um apelo ao descanso do olhar.

Lacan retoma Freud e faz uma distinção importante, para os psicanalistas interessados nas artes, esclarecendo sobre o princípio da criação artística no quadro. Lacan sublinha que, por certo, um quadro é diferente de uma representação, mas ele não é equivalente a um representante da representação, “este algo que toma o lugar da representação” (LACAN, 1964/1998, p.108). Quanto a esta possibilidade, Lacan guarda para trabalhos raros, uma “pintura que às vezes emerge (...) talvez esteja aí, aliás, o limite em que teríamos que designar o que chamamos arte psicopatológica” (1964/1998, p.108).

Ora, a criação, sublimada, designada por Freud, é coisa diferente. Para Freud, o pintor, a partir de um desejo, cria sua obra. No nível social, se esta obra, ganha um reconhecimento comercial, ou seja, como pontua Lacan (1964/1998), uma gratificação secundária para o pintor, é porque seu efeito é aproveitável para a sociedade. Lacan explica que, para que as pessoas se satisfaçam com esta criação é preciso que aí haja

outra incidência, neste caso, do desejo de contemplar. Este modo de contemplação encontra, na tela, a pacificação do olho: “isso lhes eleva a alma, como se diz, quer dizer, os incita, a eles, a renúncia. Vocês não vêem que aqui se indica algo dessa função que chamei *dompte-regarde*? (LACAN, 1964/1998 p. 108).

A questão, para Lacan, não é que a pintura se esforçar para oferecer a melhor cópia possível do objeto, tampouco um equivalente ilusório dele. O que seduz e satisfaz, em uma pintura, na perspectiva de Lacan é:

“No que é que esse dar-a-ver pacifica alguma coisa? – senão nisto, que há um apetite do olho naquele que olha. Esse apetite do olho, que se trata de alimentar, constitui o valor e o encanto da pintura. Esse valor é, para nós, a ser procurado em um plano bem mais elevado do que se supõe, naquilo que é a verdadeira função do órgão do olho, o olho cheio de voracidade, que é do mau-olhado.” (LACAN, 1964/1998, p. 112).

Lacan recorda a universalidade atemporal do mau do olho, o mau-olhado. Desde sempre, e em qualquer lugar do mundo, escutamos falar, encontramos registros e até amuletos, contra este mal milenar. Mortal, este olho comporta poderes capazes de fazer cair e secar a vida, como na inveja – invidia.

A invidia é diferente dos ciúmes em sua função de olhar. Lacan lembra a situação da criança pequena que vê seu irmãozinho menor se amamentando na mãe, “olhando-o *amare conspectu* com um olhar amargo que o decompõe e faz nele mesmo o efeito de um veneno” (LACAN, 1964/1998, p.112). O que a criança inveja, não é algo que ela tenha vontade. Ela não quer mais, nem precisa do seio real da mãe. A verdadeira inveja, ensina Lacan, faz empalidecer o sujeito diante de uma imagem de completude que se fecha, aonde o outro se satisfaz com o objeto *a* do qual ele está privado. É na medida em que o desejo humano está submetido à castração que o olho toma sua função agressiva e violenta, e não simplesmente de logro como na natureza.

Se os olhos não estão aí para ver, estão para se satisfazer. Satisfazer o apetite do olho que, voraz, pode levar à consequências bem sinistras.

5.4 - A História do Olho em conexão com o objeto lacaniano: o Seminário 13.

O *Seminário 13, O objeto da psicanálise* (1965-66), é o seminário onde encontramos a passagem na qual Lacan se refere à *História do Olho*. É nele também que Lacan segue trabalhando com a função do objeto *a* e com a pulsão escópica. Desta vez, ele articula seu objeto com a estrutura fantasmática, que é determinada pela fenda constitutiva do sujeito ocasionada pela queda de *a*. Lacan explica que o objeto *a* pode aparecer sob várias formas, mas ele tem quatro vertentes. Isto porque ele se insere, primeiro, sobre duas vertentes: a demanda e o desejo.

Na vertente da demanda, estão os objetos seio e excremento. Aqui se tem uma oposição do tipo: demanda do Outro é o objeto-fezes; demanda ao Outro, é o objeto-seio. Na vertente do desejo, encontramos o olhar e a voz. Uma oposição parecida também é colocada por Lacan. Há o desejo do Outro que é suportado pela voz, e há o desejo ao Outro, que Lacan vai precisar durante seu seminário através da função do objeto olhar, enquanto objeto *a*, na instauração do sujeito. Lembrando que falamos, então, de uma pulsão que contorna o objeto. Neste Seminário, Lacan destaca que a pulsão é uma montagem que acontece entre duas realidades de níveis heterogêneos, usando como base o empuxo (*Drang*) que se inscreve nos orifícios do corpo.

Para ilustrar sua tese sobre a pulsão escópica, Lacan destacará as noções de perspectiva usadas na pintura, em especial em um quadro, *As Meninas* (1656-57), de Velázquez⁷⁷. Em todo quadro, submetido às leis da perspectiva, o pintor elege um ponto qualquer da linha de horizonte como centro. Este ponto é o ponto S, e representa o olho. Para ele, toda construção que introduz a relação do sujeito no mundo, está na relação escópica do sujeito neste ponto S. Lacan mostra como a subjetividade está estruturada como o olhar moderno.

⁷⁷ Diogo Velázquez de Silva, nasceu em Sevilha, em junho de 1559. Desde 1631 morou em Madrid, como professor já formado de pintura e pintor oficial da corte de Felipe IV, portanto, sem nenhuma preocupação financeira, viveu de sua arte. Velázquez já era, de fato, um retratista muito reconhecido. Mas, isto se tornou um problema, pois, enquanto pintor do rei, era quase exclusivamente esta sua função: retratista. Ao que tudo indica, Velázquez sentia-se mutilado artisticamente. Dentro de uma espécie de gaiola dourada, por gozar de certa confiança do rei, criava certas obras de subversivos. Durante os longos anos que foi pintor do rei da Espanha, passava tempos na Itália se aperfeiçoando, depois logo voltava. Estima-se que *As Meninas* foi pintado entre 1656-57. Nele aparecem representados, ao centro, a infanta Margheritha de Áustria, aos seus pés, a criada da rainha, Maria Augustina, e do outro lado, uma empregada, Isabel de Velasco. Ainda No primeiro plano, um cão deitado e, ao seu lado, Nicolasito Pertusato, um anão. Atrás, está Mari-Barbola uma anã bizarra. Um pouco mais atrás, vemos Marcela de Ulloa, dama de honra, acompanhada de uma guarda-damas. Na outra parte está Velázquez. Ao fundo, uma porta aberta, está José Nieto, o camareiro da rainha, ao lado dele, um espelho onde estão refletidos o rei Felipe IV e sua segunda esposa, Maria Ana.

A invenção do quadro albertiano⁷⁸ é aquela que constrói um olhar que vê um objeto a partir de dois pontos. Rivera (2014) esclarece que a perspectiva do Renascimento estabelece um lugar fixo e único para o sujeito na posição do pintor, o organizador do espaço da representação. Com o tratado de Alberti, o primeiro tratado de perspectiva escrito na história, novas técnicas aparecem. Estas usam mais de um ponto de origem, o que às vezes é chamado “o outro olho”, para a construção geométrica.

Um destes modelos utiliza dois pontos de vista do objeto: um frontal, outro de perfil. É este modelo que se apropria Lacan para dizer, que “a perspectiva, modalidade de representação que costuma ser tomada como modelo para também nascente noção de indivíduo, já estaria assim marcada, segundo o psicanalista, pela divisão do sujeito” (RIVERA, 2014, p.167). Nesta divisão, marca-se uma distância de si a si mesmo, dando lugar e permitindo a construção da fantasia. Lacan enfatiza que a fantasia é constitutiva e se escreve na perspectiva do quadro a partir das relações do olhar. Ela depende da função da janela também.

A janela/quadro é este marco desde onde o sujeito pode ver mundo. Este ponto também não é outro senão o ponto do sujeito do dividido. O quadro é um jogo de olhares: um dentro e fora. Esta relação entre sujeito, olhar e janela, demonstra como haverá sempre um recorte em relação à realidade e, portanto, algo elidido para o sujeito que olha. É a perspectiva, enquanto organizadora do campo visual, o momento fundador da visão moderna que constitui o mundo como “a ver”, e o sujeito, por sua vez, que se constitui como quem olha.

Lacan acrescenta ao seu desenvolvimento: “a janela, ou seja, também a fenda das pálpebras, quer dizer também a entrada das pupilas, ou seja, também o que constitui o objeto mais primitivo de tudo que representa a visão, a câmara negra”. (LACAN, 1965-66, aula 11 de maio de 1966). A janela, algo com que a experiência psicanalítica se encontra todos os dias, é o que oculta o real, mas também o indica. Este real, no fantasma indicado pela janela, está circunscrito no objeto *a*.

⁷⁸ Refere-se à Léon Battista Alberti (1404-1472), Gênova, Itália. Considerado o maior teórico da Renascença, era arquiteto, escritor, pintor e escultor. Era uma presença além de criativa, sistematizadora dos campos de conhecimento que percorreu. Foi um dos mais notáveis representantes da arquitetura, além de grande teórico de arte renascentista.

Mais uma vez, Lacan parte para a pintura. Para ele a obra de arte é marcada por uma subversão. Ele diz que a própria sublimação não é outra coisa, senão subversão. A subversão é o mecanismo onde a pulsão precisa completar duas voltas. São estas duas voltas pulsionais que dão conta de nos mostrar o que concerne à divisão do sujeito:

“o que acontece aí é uma ida e volta do sujeito ao sujeito, a condição de captar que esta volta não é idêntica à ida e que, precisamente, o sujeito, conforme a Banda de Moebius, se ondula em si mesmo, depois de ter conseguido esta meia volta que faz com que, partindo de seu anverso, torna a fechar-se em seu reverso”. (LACAN, 1965-66, aula 11 de maio de 1966).

A obra de arte, explica Lacan, é de “uso interno”, pois serve para o sujeito fazer sua própria ondulação. A questão é diferente quando se trata de um mestre, como Velasquez, em *As Meninas*, ele consegue dar mais uma volta. Nesta segunda volta, diz Lacan, o pintor deixa algo que te olha, ondulando ali, na obra. A obra, exposta no museu, não permite que alguém passe por ali apenas cumprindo seus deveres e rituais culturais. Algo acontece frente *As Meninas* (LACAN, 1965-66, aula 11 de maio de 1966), que deixa o espectador capturado pela particularidade de sua composição e da perspectiva que produz.



Fig. 31 - Diogo Velázquez, *As Meninas*, 1656

Lacan conta que, ao longo dos anos, vários estudos se ocuparam do quadro e das histórias em torno dele. O quadro coloca enigmas desde sua origem, já que o pintor coloca, em várias perspectivas, sub-grupos de temas ou pessoas, um quadro dentro do quadro, fora a presença da família real. Em termos de perspectiva, são diferentes planos, desde o fundo até a superfície. No primeiro plano, na superfície do quadro, temos dois anões e um cãozinho, a Infanta da Espanha com suas companhias. Logo atrás o próprio Velázquez pintando, olha distraído. Mais atrás, duas senhoras. Ao fundo, vemos um espelho onde está refletido o casal real. Ao lado, uma porta onde um homem sobe as escadas, olhando para trás.

É uma interpretação estritamente escópica e propriamente estrutural que faz Lacan durante o *Seminário*. Os personagens do quadro, enfatiza, particularmente, não representam nada. É o espaço, no quadro, e a relação entre eles que os une e os cristaliza nesta posição de serem personagens de representação (1965-66, aula 11 de maio de 1966). É nesta circunstância que Velázquez se coloca entre eles. Vale lembrar, que Velázquez foi um amigo próximo de Felipe IV desde a infância. Esta é uma circunstância curiosa, pois ao príncipe não era permitido se aproximar das pessoas, ou mesmo fazer amigos. Seus primos não eram seus amigos. Entretanto, a criadagem, as

aberrações que viviam pelo castelo, e o pintor da corte, estavam entre estes, viviam e tinham permissão de conviver ali, justamente devido à extrema distância social.

Lacan encontra o traço do “sujeito que olha” em *As Meninas*. Este traço, ele que acredita ser uma das marcas de seu autor. Todos os personagens de *As Meninas* carregam a “vibração” deste fantasma, que se manifesta nestes olhares cruzados entre si, “uma espécie de intervisão” (1965-66, aula 11 de maio de 1966), que aponta uma relação entre os atores do quadro. Ao observar de perto, garante Lacan, somente uma das meninas, a que está mais próxima da Infanta Marguerita, olha diretamente para a princesa. Todos os outros olhares estão soltos, não se fixam a nada, são olhares perdidos, inclusive o do pintor.

O essencial indicado por este quadro é esta função de janela, que está em simetria a este lugar vazio que aparecem aqueles que supõem ver tudo, e o fato de que vejam tudo, é o que sustenta o mundo de estar em representação. Para Lacan, é possível construir um paralelo, para Velázquez para o “*penso logo sou*” de Descartes. Este seria, “*pinto, logo sou*”. Desde este lugar, Velázquez se coloca para eterna interrogação, “e estou também neste lugar de onde posso voltar ao lugar que lhes deixo, que é verdadeiramente, aquele onde se realiza este efeito de há queda e confusão de algo que está no coração do sujeito”. (LACAN, 1965-66, aula 11 de maio de 1966).

Frente *As Meninas*, estamos em mal estar, nos diz Lacan. Ele explica que este efeito vem do fato do quadro ser pintado para nos fazer sentir o intervalo. A marca do quadro é o intervalo. Intervalo entre os planos, as linhas paralelas e, como observou Lacan, entre o pincel de Velázquez e o quadro que ele pinta no quadro. O pincel está pronto, no ar, para dar uma pincelada, mas não toca o quadro, garantindo a fenda. A própria janela faz uma hiância, abertura, assim como a porta aberta no ultimo plano, bem como o fundo do espelho. O quadro mostra um quarto com muitas janelas, sugerindo um quarto grande. Neste intervalo está o ponto essencial da divisão do sujeito onde encontramos a fórmula fundamental para explicar o que nos interessa em toda relação do olhar: você não vê desde onde te olho, ou, o sujeito olha sem ser visto.

Ora, continua Lacan, tudo se sustenta na suposição que, nesta hiância, jaz uma função do Outro. No quadro de Velazquez, Lacan mostra que, no lugar da queda do objeto *a*, no caso o olhar do pintor, inscreve-se um objeto duplo, amboreceptor, a menina-falo, Infanta da Espanha, “objeto feita desta visão cega do Outro”. Para Lacan,

o objeto *a* está no centro do quadro, escondido em algum lugar, por baixo das roupas brilhantes da Infanta. Deste ponto, ele emana sua irradiação que está aí mediante o olho vazio do Rei, “este olho que, como todos os olhos, está feito para não ver em absoluto e que suporta, com efeito, esta imagem, tal como foi pintada” (LACAN, 1965-66, aula de 01 de junho de 1966).

Velázquez está aqui como sujeito que olha, o espelho é o espelho inexistente do Outro. Entre S e A está o objeto *a*, como antecipamos, a menina Infanta, e encontramos a mais universal combinatória, “enquanto que nenhum deles poderia co-existir com o outro senão por estar marcado pelo símbolo da barra, ou seja, por estar em posição de dividido precisamente pela incidência do objeto *a*.” (LACAN, 1965-66, aula de 01 de junho de 1966).

Nesta aula, Lacan segue e aponta a *História do Olho* (2003) como uma rica trama, onde há equivalência e conexão entre todos os objetos e o órgão sexual. Lacan diz da riqueza ao se falar do olho, e também das anedotas em torno dele. Podemos falar, com Lacan, que o olho, com suas portas/pálpebras é a janela do sonho. Mas nada pode deixar de mostrar o que se trata de cernir: a função ocupada pelo campo escópico na relação do sujeito com o Outro. O objeto é o que se coloca em jogo nesta relação. O objeto olhar, ensina Lacan, está na dimensão do desejo ao Outro. Ao guiar-se por esta dimensão singular oferecida pela dimensão da janela, nesta dimensão de abertura, de aspiração pelo Outro, o que encontramos no campo escópico é o objeto olhar (LACAN, 1965-66, aula de 01 de junho de 1966).

5.4.1 - O íntimo: última fronteira do sujeito.

Para tornar este percurso menos árduo, mostraremos algumas conseqüências deste desenvolvimento para clínica atual. O psicanalista Gerard Wajcman (2012), articula o desenvolvimento de Lacan com a arquitetura: tela quadro e janela são condições que nos possibilitam circunscrever um espaço íntimo, um núcleo subjetivo. Sabemos que o olho também é atraído pelo íntimo e que, na contemporaneidade, cada vez mais, o íntimo está à mostra. Se havia algo de obscuro escondido na intimidade,

agora a obscenidade está no fato que nada mais permanece velado. Tudo quer se mostrar e se revelar.

O íntimo é uma construção, não é um lugar dado *a priori*. Seguiremos aqui a descrição de Wajcman (2012), que o entende como um lugar de essência arquitetônica e escópica, já que nele o sujeito pode estar e sentir-se abrigado do olhar do Outro. Este seria, portanto, um espaço de exclusão interna, uma ilha que chamamos de morada, ou seja, uma possibilidade de se esconder. Em outro ensaio, Wajcman (2006) propõe pensarmos, como exercício, uma origem (mítica) para a arquitetura, assim como no século XVIII usava-se especular sobre a origem das coisas humanas. Uma doutrina da origem da arquitetura, para o autor, partiria da ideia de que, certo dia, um homem pensou em se refugiar, ou se abrigar em uma gruta e, neste dia, se sentindo acolhido em uma casa, nasceu a humanidade.

O que Wajcman (2012) nos ensina é que a arquitetura, enquanto arte fundadora, uma vez que cria o escondido e protege o homem do olhar do Outro, instaura a humanidade enquanto tal ao possibilitar a sombra para o sujeito se constituir em um espaço privado. A ideia da arquitetura como arte fundamental, Wajcman a retira do Seminário 7, *A ética da psicanálise* (1959-60/1988p.169), onde Lacan define a arte como algo organizado em torno do vazio que, como o vaso do oleiro, circunscreve um dentro e um fora. Nestes termos, ele coloca o homem como artífice do vazio constituinte da própria subjetividade, dos objetos que funcionarão como representantes do objeto perdido, ou seja, como artesão de seus suportes psíquicos.

No entanto, Wajcman, leva a teorização de Lacan mais longe. Para ele, a primeira forma arquitetônica nasceu porque, para o homem, antes dele, nossa terra já estava habitada por um olhar. Esta é a suposição fundamental que cada homem não consegue se desfazer: há algo que nos olha, somos seres olhados e este olhar é irreduzível. Estaremos sempre um pouco enquadrados na janela do Outro, o que implica em dizer que qualquer espaço vazio será um espaço habitado por um olhar e, neste sentido, o homem é o único animal a supor que há algo, mais além do visível. E, mais uma vez, este algo tem olhos.

Devemos dar a devida importância à arquitetura neste contexto, pois, uma vez que supomos a função essencial deste olhar irreduzível, a arquitetura ganha também uma função fundamental para o sujeito. E ela não se resume a construir para proteger a vida

e socializar um espaço, mas para criar opacidade e sombra: “este ponto da arquitetura não humaniza um espaço, instaura uma humanidade enquanto tal, dando ao homem a possibilidade da sombra, e com esta a do segredo”. (WACJMAN, 2006, p. 97). Ao entender que a sombra é uma possibilidade de subtrair-se do olhar do Outro que satura o espaço, o escondido é uma condição material da liberdade do homem, completa esse psicanalista.

Em nossa época, é possível perceber que o íntimo corre perigo. Desta forma, nos adverte Wacjman (2002), também corre perigo o sujeito da psicanálise. Isto porque, o íntimo e o sujeito dividido que não pode ser transparente a si mesmo, nasceram juntos. Existe, segundo Wacjman (2006), uma história do íntimo que toma forma com o Renascimento, com a instauração do quadro moderno definido como uma janela aberta (definição célebre por Léon Battista Alberti, em 1435). O que conhecemos na arquitetura como janela e, portanto, quadro, é um buraco, furo feito propositalmente em uma parede, sendo então capaz de criar um dentro e um fora, desde onde posso ver o mundo, porque posso retirar-me detrás dela, escondido, na sombra.

Pensar o quadro como janela cumpre com a ideia moderna de que o homem tem direito ao olhar sobre o mundo e saber sobre ele, tal como Deus. Por outro lado, circunscreve o território do íntimo e o ponto geometral chamado ponto de vista, termo que usamos, hoje, no senso comum, de maneira bem desavisada! O ponto de vista foi definido desde a Renascença, mas foi deixado de lado pelos historiadores da arte. Lacan (1964/1985) o retomou em suas construções sobre o olho e o olhar, entendendo-o como condição desta nova visão da qual goza o sujeito: ver sem ser visto. Pois esta é a definição de ponto de vista, desta vez, neste texto, para a psicanálise, “o campo do visível está fundamentalmente incompleto, uma só coisa não se vê no que vejo: o ponto desde onde vejo” (WACJMAN, 2006, p. 100).

Ora, na contemporaneidade, antes mesmo de nascer, um bebe já passou por diversas câmeras de ultrassonografia, e outros que se inventarem e, dentro do seu quarto, na ausência ansiosa dos pais, ele agora sorri para as lentes, interage com o olho-câmera que vigia seu berço e seus barulhos. Pelas ruas e propriedades, nunca o sujeito foi tão olhado e vigiado. A *web cam* disponibilizou também um olho que lhe olha enquanto lhe expõe e, assim, os olhos e câmeras se multiplicam, multiplicando as

imagens cada vez mais evanescentes. As imagens vêm destronando as palavras, e o dito popular, “uma imagem vale mais que mil palavras”, tornou-se uma ideologia.

O que subjaz a esta lógica, para Anaele Lebovits (2007), tem como ideal a transparência, e como moral a autenticidade. Ao mesmo tempo em que a crença na imagem como verdade aumenta, assistimos a um exibicionismo desmedido que culmina nas celebridades instantâneas da televisão e da internet. A imagem não mente e o sujeito dividido, até então obscuro a si mesmo, acredita-se o eu da personalidade indivisível, o “ego forte” que é ele mesmo, como é possível escutar nos programas tipo *reality shows*, onde as pessoas se apresentam e, com muito orgulho dizem: “Eu sou eu mesma!”. Aqui a transparência revela uma totalidade ilusória e forclusiva da falta originária e estrutural, tornando impossível qualquer assunção do furo no saber.

A exibição sem pudor, no entanto, tal como afirma essa autora, só é possível com a condição de que o sujeito não se reconheça enquanto tal naquilo que mostra. Este não reconhecimento atesta um indivíduo acachapado por um discurso que diz dele como um produto e que, sendo assim, pode-se deixar ser visto sem se sentir exposto (uma vez que não há nada desconhecido em um sistema de causa e efeito sem erros). E, vale dizer, reduzir o homem ao visível é reduzi-lo ao seu organismo pensável, como objeto da ciência, ou à sua imagem, objeto evanescente, objeto nada.

Para Wacjman (2006) a opacidade, a sombra e o segredo são os territórios do sujeito e isto implica a noção de fronteira. Surge, em nossos dias, este fantasma do sujeito transparente, aquele que não só é visto de todos os lados, mas também é sabido, radiografado, revelado e, autêntico, diz tudo que pensa – mais um ideal dos nossos tempos seguido bem de perto pela internet e, especialmente, as redes sociais⁷⁹.

A ameaça ao sujeito que permeia a contemporaneidade é a de que os limites da fronteira sejam rompidos, e o sujeito permaneça acossado pelo olhar totalitário do Outro. Nos casos de paranóia, por exemplo, temos os exemplos mais trágicos de um

⁷⁹ Cabe dizer que nossos contemporâneos internautas falam muito, emitem várias opiniões sobre quase qualquer assunto, falam sobre sua intimidade com leviana facilidade. Todos exigem transparência e verdade uns com os outros. Nos relacionamentos entre casais que usam redes sociais, ou não, podemos ver o inferno da transparência ansiosa e impossível acossar os ciumentos que não deixam de investigar as contas de seus companheiros. Assim, o ideal da transparência e verdade se torna espionagem e invasão de privacidade, deixando as relações praticamente inviáveis. Você gostaria de saber mesmo tudo o que se passa no íntimo do seu parceiro? Será que ele sabe tudo que se passa com ele?

olhar inoportuno e invasivo que nenhuma lei consegue barrar. Aliás, uma das faces da contemporaneidade é a reação de se proteger da violência através de mais dispositivos tecnológicos, outros prolongamentos do olho vigilante, herdeiros do olho mágico, talvez nossa primeira extensão do olho usada como dispositivo de vigilância técnica.

A revista *select* (2013) dedicou um número ao assunto. Nesta, a colunista Fernanda Bruno esclarece que as câmeras que fazem funcionar o que já chamam de vídeo vigilância inteligente, têm um olho paranóico que, no social, encarnam um modo de defesa paranoide, o qual, no plano individual, serviria como uma proteção à integridade do Ideal do eu. Mas o mesmo que serve a uma proteção paranoide, no plano social e urbano, aposta em um ideal de segurança que segue, justamente, na contramão dos processos que inventam e criam os modos de ocupar e experimentar a vida na cidade e em comunidade. Este sistema faz obstáculo ao que funciona como vivo, ao que se transforma no uso cotidiano das pessoas.

A psicanálise se interessa pelo que chama de novos sintomas sociais, ou seja, os novos sintomas que são articulados dentro discurso dominante e que, por isto, perdem seu caráter de singularidade, mas nos ensina muito sobre nossa época. Ela também se interessa sobre seus efeitos, afinal ela não desconhece que os mesmos interrogam a experiência clínica com o singular de cada caso, com o um por um. Seu interesse estende-se, ainda, às soluções criadas a partir dos novos modos de viver a pulsão, neste caso, a pulsão escópica.

CONCLUSÕES:

Nesta pesquisa torna-se evidente que ao percorrer a via aberta pelo olho, o que retorna é o real. Em busca de encontrar algo da *História do Olho* na invenção do objeto olhar enquanto objeto *a*, nos deparamos com Bataille e Lacan frente a um objeto obsceno: *A Origem do Mundo* (1866). Um intervalo escondido e exibido, uma fenda que olha, um olho obsceno.

No encontro de Bataille com Lacan, através do objeto *a*, na *História do Olho*, propomos um olho que é obsceno. Bataille entendia que a linguagem desnaturaliza o homem e sua sexualidade e, pela via da obscenidade, ele transgride os interditos do olho obsceno do supereu que vocifera, *Goza!*. Ao mesmo tempo, o olho obsceno, caído do lugar ideal, se torna parte mutilada, ausência semântica que excede o pensamento, anula a ideia de cena, e perturba a razão. Nesta operação, o sujeito tem o corpo invadido, desalinhado subjetivamente, mas tem também a possibilidade de constituir uma nova forma corporal, por um novo aparelhamento pulsional. O olho obsceno toca a linguagem, e o corpo. Esta foi a principal construção desta tese. No caminho, alguns achados e impasses, nos interpelaram.

Descobrimos que a *História do Olho*, de fato, é uma provocação. Bataille faz uma montagem desestabilizando significantes associados ao inconsciente. É uma narrativa por cortes que acontece de cena em cena, onde ele apresenta, como em exposição de vários quadros, as transgressões de dois adolescentes. Bataille usa os excessos do corpo, e do apetite de ver, presente em seus protagonistas, para mostrar uma série de desdobramentos do objeto olho. O narrador começa olhando o olho do cu de Simone, e termina às voltas com um olho morto, que chora lágrimas de urina. Bataille era considerado obcecado, e até necrófilo, mas Lacan soube tirar consequências da via aberta pelo escritor.

Certamente não é possível transpor os conceitos lacanianos para o texto de Bataille, ou levar o pensamento de Bataille para o arsenal teórico de Lacan. Compará-los, medi-los, seria um esforço impossível, já que tratamos de duas obras heterogêneas, de dois homens inclassificáveis. Esta leitura só se torna pertinente na medida em que coloca, em outro discurso, condições caras à clínica psicanalítica. Portanto, todo

cuidado nesta tese foi tomado para não colarmos um autor no outro, respeitando a irreduzibilidade de cada um. Afinal, a singularidade é o melhor deles! Outro cuidado era não nos envolvermos no caso clínico Bataille, ou em alguma intriga que envolvesse ainda o nome de Sylvia Bataille, posteriormente, Sylvia Lacan.

A maior dificuldade durante o percurso da tese foi ainda manter-nos em um trajeto retilíneo e único. A tese entra na *História* e percebe a pulverização que sua violência traz. Tentar acompanhar o olho é entrar no olho do furacão de Bataille. Lacan ajuda a sair. São vários os pontos de encontro das obras desses dois autores, acompanhados nesta tese, e esperamos que estes pontos olhem para alguém, para que novas pesquisas aconteçam. Afinal, os intervalos abrem para possibilidades de novas escritas. Bataille e Lacan, juntos ou separadamente, são fontes inesgotáveis de experiência e saber.

Acreditamos também que é possível articular as questões relativas a este olho obscuro com questões de nossa época. Falar da contemporaneidade, aqui, talvez fosse demasiado excessivo, mas requer que saibamos que é neste contexto que a violência, conforme a conhecemos, pulula no cenário, principalmente o metropolitano. Assistimos e lemos todos os dias sobre os delitos e crimes: em jornais ou revistas, na televisão ou no rádio, em suas reportagens sensacionalistas ou não. Faz-se notar, a título de ilustração, que em um novo fenômeno de vendas, os pequenos jornais que custam vinte e cinco centavos e são vendidos nos cruzamentos das ruas de Belo Horizonte, têm sempre uma notícia carregada de violência e sangue ao lado da foto de uma bela mulher, quase sempre muito pouco vestida. Fascínio e horror: vertentes escópicas da pulsão. Para Ferrari:

“(...) pensar um pouco sobre as formas de manifestação do que se denomina violência na atualidade é deparar-se com um espetáculo que pode ser acompanhado, ao vivo, por imagens que revelam o descuido com a dimensão simbólica da vida, exposta pelos meios de comunicação”
(FERRARI 2006, p. 49)

Partimos, então, da premissa de que o gozo implícito no olhar do expectador, leitor, cidadão, sustenta a venda da revelação do que acontece em uma cena de violência, bem como, em muitos casos, no endereço a quem o sujeito envia sua mensagem ao Outro. Poderíamos então supor a violência como ato de revelação de uma

verdade do olhar que persegue o objeto na violência em si. O mal pelo mal seria uma possibilidade de circuito pulsional onde arde uma satisfação, como Lacan chamou, o gozo. Uma vez obsceno, ele mira o sujeito que se decompõe, para se recompor, ou atacar o objeto representante deste obsceno.

Neste sentido, vimos como aparece em cena a mulher, o corpo da mulher, como *locus* desta violência que acontece diariamente. Ela surge como representação do que há de masoquismo erógeno original no homem, uma inter-relação entre sadismo e masoquismo, entre o erógeno e o destrutivo (FOSTER, 2005). E, muito frequentemente, o medo do feminino e do desfusivo, do destrutivo das pulsões, faz o homem atacar em auto defesa, uma defesa da unidade eu.

Em alinhamento com nossa hipótese, vimos que Bataille, ao trabalhar com o objeto em sua vertente obscena, busca propor, pela literatura, uma nova experiência, que mais tarde chamou de experiência interior. Esta é uma experiência fundada no paradoxo da soberania do ser, um absoluto estar fora-de-si do sujeito, fora deste eu absoluto. O obsceno, por certo, promove um apagamento do sujeito frente ao objeto, facilitando, portanto, a operação soberana de Bataille. É em torno de uma negatividade que a linguagem se recria na escrita batailleana, ultrapassando os limites do corpo e da lei, atingindo a transgressão requerida pelo autor. Em busca de uma escrita da violência, no texto, o sentido escapa, e a literatura se torna um exercício de pura perda, de desastre, como nomeou Blanchot (1987).

O desastre faz vacilar as bases e consistências imaginárias do leitor, pois diz respeito àquilo que interrompe a linearidade da narrativa, para nos obrigar a escrever e narrar de novo, a partir do furo, do fragmento. Narrar uma história dentro de uma lógica é esquecer o desastre, pois que ele é movimento perpétuo, sem redenção. O desastre acentua ainda o caráter de fascinação frente ao horror que não é passível de comunicação, mas é murmúrio do real. O desastre só pode se escrever, ele não pode ter sentido, mas somente tomar corpo. Assim também o é na clínica psicanalítica.

Para Rivera (2008), na constituição do sujeito enquanto tal, algum acontecimento marca o aparecimento fugaz desta violência “primeva”, “disso que se mescla a Eros para apontar e efetivar o insuportável do sexual que, desastrosamente, nos torna humanos” (RIVERA, 2008, p. 3). Tal desastre, dado de início para todos nós, nos constitui como assujeitados ao Outro e, é com esta marca primeira, que poderemos

entrever a escrita do desastre (BLANCHOT, 1987). Esta é uma escrita capaz de cortar a carne e deixar restos. Ao invés da suave narcose apontada por Freud como efeito da literatura, “ela visa nos ferir, trazer vivamente o mal-estar, soprar talvez a crueldade, (...) tocar nosso corpo ali onde ele é capaz de apodrecer” (RINALDI, 2008, p. 7). Aqui, mais uma vez, a escrita é ruptura, furo, distorção e, porque não, violação do discurso estabelecida, tal como a linguagem pornográfica, violenta, foi usada por Bataille, como forma de rompimento e dissolução dos semblantes discursivos.

Constamos, ao longo da pesquisa, portanto, que só é possível escrever desta forma, a partir da catástrofe que abre um vazio do sujeito, abatendo o mundo e a linguagem. Foi também Miller (2010), a partir de Lacan, que nos advertiu que a escrita só pode ser inventada a partir do trauma, do furo. Deste modo, ela é uma escrita do real. No entanto, Miller destaca que, mesmo sendo do real, ela tem uma sustentação simbólica e é sempre cortada pelo imaginário.

Lacan, mesmo durante o início de seu ensino, na época da primazia do simbólico, estava às voltas com algo de irreduzível na linguagem. Vale lembrar que o psicanalista conceituou a violência em oposição à fala: “Para lembrar coisas de evidência primária, a violência é, de fato, o que há de essencial na agressão, pelo menos no plano humano. [...] O que pode produzir-se numa relação inter-humana são a violência ou a fala” (LACAN, 1999, p. 471). E ele acrescenta ainda: “Se a violência distingue-se, em sua essência, da fala, pode-se colocar a questão de saber em que medida a violência como tal [...] pode ser recalcada” (*loc. cit.*). Bem entendida, para Lacan, a violência supõe o ato (não endereçado ou interpretável) “de agredir diante do impossível de dizer”, ou seja, supõe passagens ao ato como curto-circuito da palavra “retornando, no real, o gozo que escapa ao sentido” (FERRARI, 2006, p. 58).

Podemos acrescentar que a clínica não se explica. Por trás da cena só há o obscuro, sem sentido, despido de cenário ou enredo, que faz obstáculo à visão. Portanto, o sentido não é suscetível de travessias ou revelações. O sentido se desloca, se re-conecta, se desfaz e se re-arranja em jogos de montagens com o objeto.

Lacan falou, no *Seminário 13 O Objeto da psicanálise* (1965-66), em aparelhagem da pulsão. Este aparelho, nesta época de seu ensino, é a fantasia. A aparelhagem funciona para distribuir o gozo em excesso no corpo. O modelo renascentista, para Lacan, reproduz a fantasia, o modo de aparelhagem pulsional do

sujeito dividido, ou seja, neurótico. Mas também na psicose haverá aparelhagens e invenções onde o sujeito tratará de se distanciar do objeto⁸⁰.

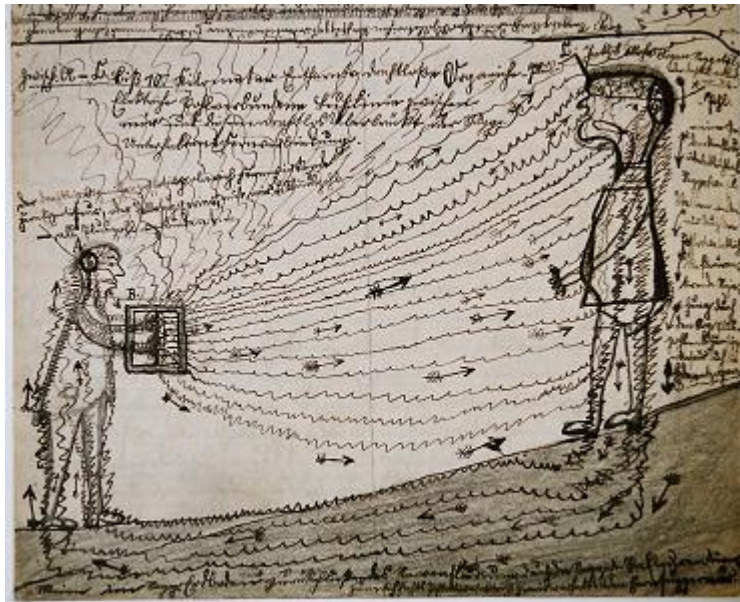


Fig. 32 - Coleção Prinzhorn (1900)

No *Seminário 13* (1965-66), Lacan ainda não contava com noções que lhe serão caras ao final de seu ensino. Por exemplo, ele não falava em *falasser*, noção que inscreve, de vez, o corpo e seu gozo na clínica psicanalítica: “que o homem tem um corpo, isto é, que fala com seu corpo, ou, em outras palavras, que é *falasser* por natureza”. Mas, ao falar da fantasia como uma aparelhagem da pulsão, uma montagem (este termo é usado por Lacan neste *Seminário 13*), ele parece mais próximo de articular o que mais tarde vai chamar de *sinthoma*. Para Paulino (2006) o *sinthoma* é uma amarração que propõe uma realidade psíquica diferente da religiosa ou da perversa. Ou seja, uma realidade que não provém nem do ideal, nem da obscenidade. Sendo assim, com Lacan (1975), o *sinthoma* permite um gozo mais compatível com o vivente, aparelhado por uma nova versão do pai.

⁸⁰ Em outra pesquisa (RIGUINI, 2008), levantamos a hipótese do aparelho de influenciar da esquizofrenia, descrito por Vitor Tausk (1990), funcionar como um aparelho de gozo nestes pacientes.

Ao rever conceitos, vimos que na fantasia neurótica, ainda uma versão do pai tradicional, sujeito e objeto estão em uma relação de proximidade *êxtima*, tendo estabelecido uma distância crucial entre os dois para que esta relação não seja mortífera. No *Seminário 13 (1965-66)*, Lacan reconheceu, na *História do Olho*, uma trama onde todos os objetos fazem uma conexão central com o órgão sexual. O olho, objeto destaque, e destacado na novela, revela seu caráter de ponto de junção e disjunção, do corpo e da linguagem. A inscrição de um ponto de demarcação, no corpo, facilita ao sujeito criar as funções dos órgãos e estabelecer suas conexões com o corpo que goza.

A *História do Olho* coloca em jogo mais um ponto clínico, já que a partir dela podemos ver a função do objeto olhar na fantasia. Na fantasia, para além da experiência de júbilo do espelho, onde o *infans* se reconhece como eu, unidade ideal reconhecida pelo Outro, Lacan percebe o sujeito dividido, faltoso. Isto porque, nesta imagem, há algo impossível de ver: o falo enquanto objeto *a*. A partir de então, a busca por algo a ver acossa o sujeito. Em um esforço para sempre reiterado de ver, o que responde é o olhar. O olhar passa então a funcionar como símbolo da falta, como o que produz a falta.

O olho é atraído pela promessa de um saber mais além do visível, por isto Lacan (1965-66) disse que somo atraídos, como moscas no mel, para uma pintura que imite uma cortina, ou uma porta, por exemplo. O sujeito busca o jamais visto, o objeto de uma revelação última. Este apetite do olho é pacificado na pintura, como observou Lacan, na medida em que o quadro presentifica a estrutura subjetiva com a parte de real que ela implica (VINCIGUERRA, 2006). O quadro esconde e revela o que o sujeito quer ver, revelando algo que ele tampouco esperava. O olhar do pintor irrompe e, com ele, a fantasia do sujeito que se torna habitante do quadro.

O sujeito, em geral, frente à falta estrutural que o remete ao desejo, enquadra uma fantasia onde se satisfaz com esta falta. Lacan compara a fantasia com um quadro colocado no lugar de uma janela: a janela que abrimos quando abrimos os olhos e, logo de saída, tomamos distância da realidade. A fantasia, portanto, é este desejo de ver revelada a fantasia. Mas, este desejo deve estar marcado pela impossibilidade, já que, presentificar a fantasia, sem tomar distância dela, é correr o risco de nada mais poder se representar. O quadro em si é uma tomada de distância, um anteparo, enquanto um *locus* de mediação onde se fabrica e se visualiza imagens. Por isto a fantasia é um

protótipo do quadro em Lacan. Para Foster (2005, p.170), “ver sem o anteparo seria deixar cegar-se pelo real”.

A intenção de Bataille era de ser cegado. Rasgar o véu da significação pela obscenidade para cair no não-senso e atingir a sensibilidade fora da linguagem. Na novela de Bataille, o objeto obsceno produzido vem para presentificar o horror, que é a angústia frente ao impossível, ao real. Este objeto olha o leitor/espectador da montagem batailliana: mobilizando o vazio deixado pela Coisa, ele alcança um efeito de real. A produção da *História* de Bataille faz da angústia que o atormenta, um objeto que olha o leitor.

Com a pesquisa, aprendemos que devemos nos lembrar, no entanto, que para criar o objeto é necessário separar-se dele antes (LACAN, 1965/2003). Bataille deixou claro que foi sua análise, com Adrien Borel, que o colocou em condições de escrever. Sabemos pouco sobre esta análise, mas talvez ela tenha lhe possibilitado se separar dos olhos idealizados que exigiam um gozo masoquista.

Vale lembrar aqui, que Bataille (1989) reconhece a dimensão de satisfação implicada na atividade literária. Para ele, a literatura é culpada porque se opõe à razão e ao mundo assentado, civilizado, dos adultos. No romance de Emily Bronte, *O morro dos ventos uivantes*, ele reconheceu, através de seus personagens desligados das leis da sociabilidade ou dos interditos, a transgressão trágica da lei. De outra forma, também em Sade, ele reconhece a transgressão pela literatura. Sade escrevia para transgredir e daí tirava satisfação. No entanto, é a operação sadiana com a letra que substitui o imperativo de gozo sádico, por um imperativo de tudo dizer pela escrita. A escrita só alcança esta função pela via da letra nela implicada, que carrega um gozo, parcial, em oposição a um gozo absoluto (LARRIERA, 2001). Bataille buscava um gozo absoluto, mortífero e impossível. A via que a análise lhe abriu, pela escrita, era a parcialização desta pulsão absoluta, a quebra. *História do Olho* é um efeito de aparelhagem pulsional.

Entendemos, de acordo com Lacan, que este seria o sentido da sublimação da qual Freud pouco falou. Tal sublimação, a de Lacan, comporta uma satisfação indiscutível, mas mais ainda. Em torno do lugar do infortúnio gravitam as narrativas que não convém serem compreendidas, mas lidas, como a escrita das letras, a prática da letra onde converge linguagem e gozo. Lembremos que o que se escreve, quando se trata do *falasser*, são as condições de seu gozo. Onde, portanto, nem tudo pode ser dito,

podem ser articulados, combinados e extraviados, tendo em vista sua materialidade, o corpo escrito.

Bataille nos mostrou, neste caminho, como é possível, na articulação das cenas da *História do Olho* (2003), exhibir fendas, hiâncias, furos. O excesso de lugares transitórios por onde passam os personagens, mostram, essencialmente, um não-lugar. Esta falta de lugar é mais um dos componentes da vertigem que se instaura na novela. Lugares abertos, pitorescos, que participam de um frenesi funesto. Em um realismo de descrição, Bataille, sob a máscara/anteparo de *Lord Auch*, (provavelmente um estrangeiro que o habita), fala da volúpia de franquear as bordas do impossível. Este franqueamento só lhe será possível, para Bataille, pelas atividades subterrâneas. Ele exhibe uma violenta escatologia e uma inquietante forma concreta de buscar um retorno à animalidade, nesta aventura que vitima o olho, sacrifica-o, desconstrói para redistribuir a anatomia nos jogos e apostas transgressivas.

Fica claro, neste percurso, que a violência da linguagem é outro recurso de Bataille para fragmentar o simbólico. A incongruência, as contradições, as ambiguidades e a paródia, são causa de mal estar no leitor. Reinam, na *História*, o instante e o não-saber (TEIXEIRA, 2005). Mas seu maior recurso, na *História do Olho*, foi o obsceno. O obsceno desconecta o corpo e a linguagem na novela para conectar Bataille à vida: a alegria da *História do Olho* é fulminante (BATAILLE, 2003, p.95). Bataille busca, com o ele, destituir a significação, pois já sabia que havia um gozo nas palavras. A segunda versão da novela atesta sua vontade de redução de sentido, e de saber, a favor da experiência. Inclusive no uso que faz com as ilustrações de Bellmer, que não têm cenário, são mais cruas, parecem deixar o objeto mais próximo de quem olha.

A partir de um frenesi funesto e único, na *História do Olho* a falta de sentido, o impossível, a mancha cega, são nomes para morte, ou para o real. Há um sentimento de tragédia e melancolia sob o fundo obsceno. Um assombramento diante “das coisas do sexo” (BATAILLE, 2003, p. 25), sorte de abertura para o abismo. Bataille buscava levar a linguagem ao ponto onde o texto silencia, ao estupor, penetrar na ausência de Deus e da razão. Por isto seus personagens estão fora-de-si e fora-da-lei, desafiando o universo com seus excessos (TEIXEIRA, 2005).

Na novela, o autor escreve o movimento do objeto. Bataille não só faz os deslocamentos e as conexões dos avatares do objeto, como mostra que o objeto se move, e nunca está onde deveria. O objeto, a princípio, está entre: entre os cortes das meias e do avental de Simone, entre o leite e o prato, entre o grito e o olho morto, entre as pálpebras e as pernas, entre a morte e o sexo. Ou está no rubor de Marcela, no sol da Espanha, na luz da lua e da urina, no olhar ávido de Simone. O narrador, contaminado pela mulher, busca o encontro massivo com este objeto para alcançar este gozo sublime e obscuro que vê em Simone, a “santa do abismo”, ou em Marcela, corpo fragmentado que não suportou os prazeres fora do armário.

A insaciabilidade e a violência dos personagens da novela buscam desintegração e uma despersonalização, uma perda das formas que levaria a uma dissolução dos seres na natureza, um retorno aos elementos primevos. Por fim, só resta a carne, o informe, e o objeto em sua crueza. O padre se arruína depois de ser medusado pelo objeto que vê na vulva de Simone. Simone se apodera dos objetos para provocar o olhar e a angústia, violando qualquer anteparo. O olhar, na novela, é sexualizado, ereto, para depois ver além, exceder o *voyerismo* e se tornar *voyant* (TEIXEIRA (2005). O narrador, no último momento, está anulado pela presença maciça deste objeto, que anulou a distância entre o sexo e o olhar, ponto culminante do horror.

“Levantando-me, afastei as coxas de Simone: ela jazia no chão, de lado; encontrei-me então diante daquilo que – imagino – eu sempre esperara: assim como a guilhotina espera a cabeça que vai decepar. Meus olhos pareciam estancados de tanto horror; vi na vulva pelada de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina”. (BATAILLE, 2003, p.85).

Ao usarmos os desenvolvimentos de Lacan relativos ao olhar no *Seminário 13* (1965-66), para montagem batailleana, percorremos os objetivos relativos às noções psicanalíticas envolvidas no tema. Mas, além disto, percebemos que a *História do Olho* não cria uma narrativa anteparo. Ou seja, se o autor chega a provocar o olhar, uma das funções do anteparo, não é para domesticá-lo, mas para usá-lo como um instrumento pungente, de corte, capaz de furar o véu, o drama da representação e da narrativa. Com esta estratégia, ele visa rebaixar os ideais e o ilusório, convocando o sujeito a se apresentar em outro lugar, diferente daquele lugar acomodado da representação clássica.

A pesquisa nos levou a pensar que o trajeto batailleano passar pela tentativa de quebrar este anteparo de representação. Ir além do gozo parcial é ir além da representação, é ultrapassar os códigos da linguagem, demitir o Outro ao qual se está assujeitado pela fantasia. Bataille queria a imagem ao avesso, fazer o real existir em toda sua glória soberana, ou em sua abjeção crua e horrível. Ele sabia que era preciso destituir as significações vinculadas ao anteparo e ir além do princípio do prazer: Bataille estava disposto. A operação se faz, portanto, neste nível: de sujeito-objeto a ser visto pelo Outro, assujeitado ao Outro que olha (realidade como efeito de representação), para sujeito ao olhar-do-objeto (real como trauma). Aqui é o olho que olha, o olho obsceno.

Bataille, acessando o mundo subterrâneo e violento das coisas humanamente sagradas, certamente, provocava o real. Com as cenas de violência e horror, onde os corpos se perdem e se mesclam nas orgias de sexo e sangue, as formas se perdem em direção ao abjeto, ao informe. Como observou Foster (2005), o olhar-do-objeto invade o sujeito que é virado ao avesso. O olhar-do-olho obsceno destitui a representação e a moldura representativa que contém a cena. Em Bataille, o olho, objeto obsceno, aparece pulsante a serviço do real, causando estranhamento ao deslocar o mundo assentado das coisas.

O que descobrimos, entretanto, com os desenvolvimentos de Lacan sobre o olhar é que, na fantasia, há que se notar: romper o anteparo não é para qualquer um! Mesmo assim, o real sempre estará um passo atrás da representação e a imagem, por mais obscena e devastadora que seja, funcionará para ludibriar o sujeito, por mais que a estrutura seja forçada. O que encontramos no caminho da tese, e na *História*, são os rastros deste real, que retornam, eclodindo ao acaso. É preciso saber suas consequências, no caso a caso da clínica, ou na cultura. Na *História*, o real retorna como olho obsceno e olha o sujeito. É a *randonnè* batailleana!

Na *História*, animada pela pulsão e o desejo de tudo ver, o leitor é levado até a vertigem de uma visibilidade ostentatória e obscena. Esta visibilidade, mesmo que não leve o sujeito até o limite do impossível, como queria Bataille, pode retirá-lo da visão comum. Esta sorte de cegueira cala a tagalerice e a balburdia do mundo das coisas e das imagens, trazendo a presença da morte. Afinal, só a morte é obscena o suficiente para calar os semblantes. Fatalmente, a *História do Olho* me olhou.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRIEU, Bernad. *Linda Marchiano contre Lovelace: Obscénité ou pornographie dans La représentation morale de la sexualité ? Obscène, Obecénités*. BERNAS, S. et DAKHLIA J. Paris : L'Harmattam, 2008, p.47-61.

ASSANDRI, José. *Entre Bataille e Lacan: Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Cidade del Mexico: Ediciones literales, 2007. 168p.

BARROSO, Adriane F. **Vicissitudes do sujeito na clínica do falasser**. 2013. 160 pgs. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Belo Horizonte.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. **História do olho** (1928). Trad. Eliane Robert Moraes. 2ed, São Paulo: Cosac e Naif, 2004. p. 119-129.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas** (1929). Rio de Janeiro: Difel, 2001, 84p.

BLANCHOT, Maurice. **Lautreamont e Sade**. São Paulo : Ed. 34, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

BAYON, Estelle. *Plasticité de la bêtise*. In. **Obscène, Obecénités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. Paris: L'Harmattam, 2008, p. 61-73.

BROUSSE, M-H. *Una sublimación a riesgo del psicoanálisis*. In: **Las tres estéticas de Lacan**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2001,p. 83-93

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. História do Olho. Trad. Eliane Robert Moraes. 2ed, São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

BATAILLE, Georges. **O ânus solar (e outros textos do sol)**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

BATAILLE, Georges. O olho pineal. In: BATAILLE, Georges. **O ânus solar (e outros textos do sol)**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

BATAILLE, Georges. **História do olho** (1928). Trad. Eliane Robert Moraes. 2ed, São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

BATAILLE, Georges. *Oeil*. In. **Documents** (1929). Paris : Gallica, 1991. p. 216-220.

BATAILLE, Georges. *Informe*. In. **Documents** (1929). Paris : Gallica, 1991. p.382.

BATAILLE, Georges. *Figure Humaine* (1929) Paris : Gallica, 1991. p. 194.

BATAILLE, Georges. *Le Gros orteil*. In. **Documents** (1929) Paris : Gallica, 1991. p. 297.

BATAILLE, Georges. *Metamorphose*. In. **Documents** (1929) Paris : Gallica, 1991. 283

BATAILLE, Georges. **La experiência interior** (1954) Taurus ediciones: Madrid, 1986, 211p.

- BATAILLE, Georges. **Madame Edwarda**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1956.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Cláudia Feres. São Paulo: Arx, 2004.
- BATAILLE, Georges. **O azul do céu**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: ed. Brasiliense, 1986.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: LePM, 1989.
- BATAILLE, Georges. **Minha Mãe** (1966) Ed. Jean-Jacques Pauvert. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes Tome I**. Premiers Écrits 1922-1940. Nrf. 1970.
- BERNAS, S., DAKHLIA J.. **Obscène, Obecénités**. Paris: L'Harmattam, 2008, 256p.
- BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Caracas, Monte Ávila editores, 1987.
- BLANCO, LUCIA. *Atisbos sobre la parte maldita*. In: **Díspar**: publicacion de psicoanálisis e filosofia. Grama ediciones, n.8, 2010.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify Ed., 2004. 78 p.
- BRETON, Andre. **Manifestos del surrealismo**. Editorial Argonauta : Buenos Aires, 2012. 175p.
- BOUGNOUX, Daniel. *Pour une esthétique de la représentation*. In. **Obscène, Obecénités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. L'Harmattam : Paris, 2008, p.37-45
- BOUSSEYROUX, Michel. *La père-di(c)tion de Georges Bataille*. In : **Cairn. Info**. 2005.
- BROUSSE, M-Hélène. *Objets étranges, objets immatériels : pourquoi Lacan inclut la voix et le regard dans la serie des objets freudiens ?* In : **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. V. 59, n.2, 2007.
- CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Companhia das Letras: São Paulo, 2004. 517 p.
- CARIJÓ, Silvia Herkenhoff. Os homens de areia de Hoffmann e de Neil Gaiman e o conceito de estranho. In. **Anais da III Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos**. Brasília, 2012, 13p. WWW.gelbc.com.br/pdf_jornada_2012_Acesso_em_05/01/15
- CALDAS, Heloísa. O amor nosso de cada dia. **Latusa Digital**. Rio de Janeiro, ano 5, n3, 2008. Disponível em: [HTTP://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digita_03_a3.pdf](http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digita_03_a3.pdf).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, 264p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Visual experience, Form and symptom according to Carl Eistein*. **Papers of Surrealism**. N. 7, 2007, p.1-25.
- DURAS, Marguerite. **Écrire**. Paris : éditions Gallimard, 1993.
- DURAÇON, Jean. **Georges Bataille**. Paris : Éditions Gallimard, 1976.
- EISTEIN, Carl. Rossignol. In. **Documents** (1929). Paris : Gallica, 1991. p. 177-118.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERRARI, Ilka F.. Agressividade e violência. **Revista Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro: vol.18, n2, p. 49-62.
- FOSTER, Hal. **Belleza Compulsiva**. Madrid, Adriana Hidalgo Editora, 2008, 335p.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. In: **Concinnitas**. Ano 6, vol.1, n.8, jul. 2005.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. **Coleção Ditos e Escritos III**: org, Manoel de Barros; Trad. Inês Autran Dourado Bardosa. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2001, p.32.

FERRARI, Ilka F. Agressividade e violência. In: **Revista Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 49-62, maio/2006.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, v. X, 1996, p. 15-91.

FREUD, Sigmund. A pulsão e suas vicissitudes (1915) In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII. p. 79-156.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII. p.13-78

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios (1908). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. IX, p. 133-146.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, v. XIII.,1996, p. 13-169.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade (1905) In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira.

FREUD, Sigmund. (1910) A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In: FREUD,Sigmund. **Obras psicológicas completas de S. Freud**: edição *standard* brasileira. Vol. XI, P.217-229.

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. v. XVII. p. 235-276.

FREUD, Sigmund. (1918[1917]) O tabu da virgindade. (Contribuições à psicologia do amor III). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**: edição *standard* brasileira. Vol XI, p. 197-117.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930) In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**: edição *standard* brasileira. Vol XXI, p. 67-151.

GENOVÉS, Fernando Rodriguez. Íntimos e Obscenos. *El Catoblepas*, Revista crítica del presente, n.76, abril, 2008, p. 7-12.

GUZZETTI, Carlos. Edipo: mito, tragedia, complejo. In: *El psicoanalítico*. Buenos Aires: 2010.

HARARI, Roberto. **Como se chama James Joyce**. Companhia de Freud, Rio de Janeiro, 2002, 325p.

HERNADEZ-Navarro, Miguel A. *El archivo escotômico de la modernidad*. Alcobendas, Colección de Arte Público e Fotografía, 2007. 123 pags.

HOFFMANN, E.T.A. O homem de areia. In: CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. In:**ALEA**. Rio de Janeiro. vol. 15\2, p. 279-302. Jul-dez 2013.

HOUELLEBECQ, Michel. **Partículas Elementares**. São Paulo: Ed. Sulina, 1999. 340 p.

JAY, Martin. *Ojos Abatidos*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. 448p.

LACAN, Jacques. **Da psicose paranóica e suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. 420p.

LACAN, Jacques. Escritos ‘inspirados’:esquizografia. IN: LACAN, Jacques. **Da psicose paranóica e suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. p. 371-393.

- LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p.238-324.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro1**: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro2**: o eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica (1954) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro3**: As psicoses (1955-56) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro7**: A ética da psicanálise (1959-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro10**: A angústia (1962-63). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Trad; M. D. Magno. Jorge Zahar Ed., 1998, 266p.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro13**: O objeto da psicanálise. (1965-66) Texto não estabelecido.
- LACAN, Jacques. **Seminário Livro16**: de um Outro ao outro (1968-69). Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. **Seminário Livro19**: ...**Ou pior** (1971). Texto não estabelecido.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro20**; Mais, Ainda (1972-73). Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1985.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro23**: *O Sinthoma*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 2007.
- LACAN, Jacques. A juventude de Gide ou a letra e o desejo (1958). IN: **Escritos**. Trad: Vera Ribeiro – Rio de Janeiro; Jorge Zahar editora, 1998.
- LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein (1965). In; **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge zahar editora, 2003.
- LACAN, Jacques. *Lituraterra* (1971) Trad: Vera Ribeiro. In; **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge zahar editora, 2003.
- LAUTRÉAMONT. **Os Cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LÉTHIER, Roland. Bataille con Lacan. In: **Los puntos sobre las íes. Georges Bataille: el extremo de lo posible**. Litoral, n.38. Buenos Aires, Octubre/2006
- LAHUERTA, Claire. Flaying Rats de Kader Attia, l'Obscène Du paysage artistique contemporain. In. **Obscène, Obecnités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. L'Harmattam, Paris, 2008, p. 83-93.
- LARRIERA, Sergio. *El cuerpo em Joyce*. In: **El cuerpo em psicoanálisis** (seminário coordenado por M-H Brousse). Nucep, Madrid, 2001.
- LEIRIS, MICHEL. **A idade viril**. São Paulo : Casac e Naify, 2003. 198p.
- LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, Georges. **História do olho** (1928). Trad. Eliane Robert Moraes. 2ed, São Paulo: Cosac e Naif, 2004. p.105-119.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugène. **Bataille, Lacan: une différence essentielle**. In: Magazine Litteraire, jun-1987.
- LETHIER.R. **Bataille com Lacan**. In: Psicologia USP. Vol. 11, n 1: São Paulo, 2000.
- MAIER, Corine. **Lo obsceno. La muerte en acción**. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MAITRE, Albert. *L'oeil et la lettre*. (s/d) www.cartels-constituants.fr. Acesso em 03/12/14

- MANDIL, R. *Literatura e Psicanálise*: Modos de aproximação. In: Aletria. Belo Horizonte. N. 12, p. 42-48, abril, 2005.
- MARTINEZ-HERNÁNDEZ, Angel. Fora da cena: a loucura o obsceno e o senso comum. Revista Internacional Interdisciplinar **INTERthesis**, [S.I.],v.9, n.2, p.01-19, dez. 2012.
- MASOTTA, Oscar. *El psicoanálisis ante la pornografía*. In: **Virtualia**, Año II, n.7, abr-mai/2003.
- MILLER, J.A. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010
- MILLER, J.A. **Perspectivas do Seminário 23 de Lacan. O Sintoma**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2010.
- MILLER, J.A. **Do amor à morte**. Opção Lacaniana *online* nova série. Ano 1. N .2. Jul/ 2010.
- MILLER, J.A. A salvação pelos dejetos. **Revista Correio**. São Paulo, n.67, dez.2010, p.19-26.
- MORAES, E. R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MORAES, Eliane. **Um olho sem rosto**. BATAILLE, G. *A história do olho* (1928). Trad. Eliane Robert Moraes. 2ed, São Paulo: Cosac e Naif, 2005, p. 7-20.
- MORAES, Eliane R. **Inventário do Abismo**. In: SADE, Marques. Os 120 dias de Sodoma. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2006.
- MORAES, Eliane R. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. **História do olho** (1928). Trad. Eliane Robert Moraes. 2ed, São Paulo: Cosac e Naif, 2004. p. 7-21.
- MORAES, Marcelo J. **Georges Bataille e as formações do abjeto**. Revista Outra Travessia, Santa Catarina, 2005.
- OLIVEIRA, Eduardo J. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. **Revista Poiesis**, n. 13, p. 145-158, ago-, de 2009.
- PAULINO, Marizilda. Das suplências: do sintoma ao *sinthoma*. In; **Clipp**. São Paulo. 2006
- PÉREZ, María Cunillera. *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. 2010, 438 fls. Tese (Doutorado) – Universidad Complutense de Madrid, Faculdade de Belas Artes. Madrid.
- PIEL, Jean. Bataille e o Mundo. In: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1970, p. 13-24.
- PRINZHORN, Hans. *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asile*. Paris: Gallimard, 1984, 405p.
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.
- REFERENCIAS en la obra de Lacan. **Lacan y el Surrealismo 2**. Ano IX, N. 32, agosto 2004.
- REFERENCIAS en la obra de Lacan. **Lacan y el Surrealismo 1**. Ano VIII, N. 31, agosto 2003.
- RINALDI, Doris. **Escrita e invenção**. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007, p. 273-281.
- RIVERA, Tânia. **O outro e a violência da cultura**. Revista Ide (versão impressa). São Paulo, v.31, n.47: dez. 2008.
- RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- RUDGE, Ana Maria. **Versões do supereu e perversão**. Psicologia Reflexão e Crítica [online]. 1999, vol 12, n. 3 [cited 2015-02-13]

- SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. 6 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANCHEZ, Alonso P. Velazquez. **Coleção Grandes Mestres**. Abril. São Paulo, 2008.
- SANTOS, Ana Beatriz Germano. E.T.A. Hoffmann e o conto fantástico O Homem de Areia: uma breve elucidação. In: **Pesquisa em foco**, v. 17, n1, p. 52-59.
- SCHIAVI, Lilian. Le sacrifice em représentation dans l'œuvre performée de Michel Journiac : rituel, présence, entaille. In. **Obscène, Obécénités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. L'Harmattam, Paris, 2008, p. 125-139.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. 7 L. Rio de Janeiro:
- SÓFOCLES. **Édipo Rei** (trad. Trajano Vieira). São Paulo. Ed. Perspectiva. 2007.
- SOLER, Colette. Seminário A Angústia de Jacques Lacan; **Seminário de leitura de texto ano 2006-2007**. São Paulo: Escuta; 2012.
- SONTANG, SUSAN. **A imaginação pornográfica**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SWOBODA, Tomasz. *Le silence de l'obscène ; Bataille et Manet*. In. **Obscène, Obécénités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. L'Harmattam, Paris, 2008, p.161-175.
- TAUSK, Vitor. **O aparelho de influenciar na psicose**. São Paulo: Escuta, 1990.
- TEIXEIRA, Vincent. *L'oeil à l'oeuvre: Histoire de l'oeil de Georges Bataille et ses illustrations*. Paris : Gallimard, 2005. p. 17-88.
- VALLE, Ana Maria. **Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector**. IN: Escrita e Psicanálise. Org. Ana Costa e Doris Rinaldi. Rio de Janeiro, Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- VANWESEMAEL, Sabine. *Obscénités em littérature: le cas Houellebecq*. In. **Obscène, Obécénités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. L'Harmattam, Paris, 2008, p. 187-203.
- VILLADARY, Agnes. *'Ma Mère' de Georges Bataille, Écriture d'un fantasme, fantasme d'un écriture*. (sd). www.cartels-constituants.fr. Acesso em 25/07/13.
- VINCIGUERRA, Rose. "Tu no me vês desde donde yo te miro". In: **Las tres estéticas de Lacan**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2001, p 153-161.
- WAJCMAN, Gerard. *La casa, lo íntimo, lo secreto*. In: **Las tres estéticas de Lacan**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2001, p 93-115.
- WACJMAN, Gerard. **El ojo absoluto**. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2011.
- WACJMAN, Gerard. *Las fronteras de lo íntimo. El Caldero de la Escuela*, n.19, 2012.
- WESEMAEL, Sabine Van. Obscénités en littérature : le cas Houellebecq. In. **Obscène, Obécénités**. BERNAS, S. et DAKHLIA J. L'Harmattam, Paris, 2008, p.187- 203.
- WILLER, Claudio. O astro negro. In: LAUTRÉAMONT. **Os Cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2008. 350p.
- ZIZEK, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

