

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

**Rafael Machado da Cunha**

***História do olho: o movimento pineal  
e a ausência do nome***

**Brasília – DF  
2015**

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

**Rafael Machado da Cunha**

**História do olho: o movimento pineal**  
**e a ausência do nome**

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

**Brasília – DF**  
**2015**

**RAFAEL MACHADO DA CUNHA**

***HISTÓRIA DO OLHO: O MOVIMENTO PINEAL  
E A AUSÊNCIA DO NOME***

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 16 de março de 2015.

---

Dr. Piero Luis Zanetti Eyben  
Universidade de Brasília — Presidente

---

Dr. Jean-Claude Lucien Miroir  
Universidade de Brasília — Membro Externo

---

Dr. Sidney Barbosa  
Universidade de Brasília — Membro Interno

---

Dra. Fabricia Walace Rodrigues  
Universidade de Brasília — Membro Interno – Suplente

Para Mariana Camargo Rocha, imensamente.

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Piero Eyben, pela paciência e prontidão. Obrigado professor por ter aberto tantas portas e pela invejável postura profissional. Você foi essencial desde 2007, quando me apresentou Georges Bataille, fazendo com que mudasse completamente minha forma de pensar o mundo e a literatura.

A minha amada nordestina, fiel, guerreira. Estará sempre comigo. Obrigado, mãe, por tanto amor e dedicação.

Aos meus irmãos Sanlac e Danielle Machado que me apoiam e estão sempre ao meu lado.

Aos meus queridos e fiéis amigos Rafael Silva Moura, Manoel Walter e André Luís Albuquerque, por partilharem infinitas conversas, cervejas, diversão e orientações.

Aos amigos do *Grupo Escritura: linguagem e pensamento*, por partilharem tantas leituras e análise de textos, com diálogos somente possíveis com vocês.

À Sarah Jeanne, pela essencial ajuda na leitura do texto.

Aos meus filhos amados, Arthur e Ulisses que todos os dias me recebem com os sorrisos mais incríveis do mundo, me fazendo deixar de lado qualquer *chateação* ou tristeza. Estar com vocês foi um combustível fundamental.

E à Mari, amada esposa. Obrigado por estar ao meu lado, infinitamente. Você é parte de tudo.

*“Ao olho mostra a integridade  
de uma coisa num bloco, um ovo.  
Numa só matéria, unitária,  
maciçamente ovo, num todo.*

*Sem possuir um dentro e um fora,  
tal como as pedras, sem miolo:  
e só miolo: o dentro e o fora  
integralmente no contorno.*

*No entanto, se ao olho se mostra  
unânime em si mesmo, um ovo,  
a mão que o sopesa descobre  
que nele há algo suspeito:*

*que seu peso não é o das pedras,  
inanimado, frio, goro;  
que o seu é um peso morno, túmido,  
um peso que é vivo e não morto.”*

*João Cabral de Melo Neto*

## Resumo

CUNHA, Rafael Machado. *História do olho: o movimento pineal e a ausência do nome*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 16 de março de 2015, 95 p.

A dissertação em questão vai trabalhar dentro de uma leitura da obra de Georges Bataille, *História do olho*. Observando o complexo e importante pensamento a respeito do olho, no qual Bataille trata seus ensaios fundacionais, seguimos para uma investigação tanto da estrutura da obra literária e sua importância, quanto da sua incidência na teoria filosófica do autor. Somado ao frenesi de toda forma de vida na Terra, o olho está diretamente ligado ao erotismo, ao sexo e ao gozo. A partir da glândula pineal, observamos a importância do objeto ocular para Bataille. Em seu texto literário, observamos a estrutura complexa entre metáfora e metonímia que regem tanto a condensação quanto o deslocamento dos movimentos em uma presença e ausência do olho. Partindo da ideia da importância da estrutura da *História do olho*, não pudemos nos furtar de investigar a ausência da assinatura Georges Bataille na obra, uma aporia do nome.

**Palavras-chave:** glândula pineal, olho, metáfora, metonímia, Bataille.

## Abstract

CUNHA, Rafael Machado. *Story of the Eye: the pineal movement and the absence of the name*. Master's dissertation of Graduate program in literature. Supervised by Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: University of Brasília, march, 16, 2015, 95 p.

The present dissertation is going to work inside a reading of Georges Bataille's literary work, *Story of the Eye*. Observing the complex and important thought about the eye, in which Bataille treats his foundational essays, we move on to an investigation of the literary work's structure and its importance, as well as its incidence in the author's philosophical theory. Added to the frenesi of all forms of life on Earth, the eye is directly connected to eroticism, sex and orgasm. From the pineal gland, we observe the ocular object's importance to Bataille. In his literary text, we observe the complex structure between metaphor and metonymy that rules the condensation as well as the movement's dislocation in one presence and the absence of the eye. Starting from the idea of the structure's importance in *Story of the Eye*, we couldn't deny investigating the absence of the signature Georges Bataille in the work, an aporia of the name.

**Keywords:** pineal gland, eye, metaphor, metonymy, Bataille.



# Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – Interior-exterior, o olho pineal.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO II – Metáfora e metonímia, o movimento pineal.....</b>	<b>39</b>
<b>CAPÍTULO III – Lord Auch, um nome, testemunho pineal.....</b>	<b>64</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>90</b>

# Introdução

Entre um pensamento filosófico, ficamos muito atentos à literatura. Bataille escrevia filosofia ou literatura? Certamente os dois. Um extremamente ligado ao outro, inseparáveis, mostrando que o pensamento batailliano não está em uma diferenciação temática entre uma e outra, mas que está em uma e outra. *História do olho* é uma obra extremamente complexa, sendo uma tarefa espinhosa nomear o estilo da obra. Podemos direcioná-la como uma novela erótica, um romance ou, como afirmou Michel Leiris, um poema em forma de romance. O fato é que nessa obra literária observei uma estrutura costurada entre metáfora e metonímia, condensação e deslocamento, cuidadosamente envolta em um discurso indireto livre, fazendo um interessante movimento entre o objeto olho, seus personagens, frenesi de corpos, erotismo, gozo e morte.

O meu encontro com esse tema não foi por acaso. O primeiro contato com *História do olho* foi em 2007, impulsionado pelos textos de Maurice Blanchot e Michel Leiris e a vasculhar o obscuro pensamento psicanalítico de Freud e Lacan para tentar dar conta da densa relação entre Georges Bataille e a obra, entre os personagens e o ímpeto erótico, o êxtase e o gozo. Nesse caminho, os diálogos dos pensadores franceses do século XX são fundamentais. Esse século foi extremamente importante para a literatura,

psicanálise e filosofia<sup>1</sup>. Na França do século passado, grandes intelectuais se encontravam em sistemáticas apresentações, aulas, cursos e na vida boêmia para discutirem a respeito do pensamento, de uma reestrutura ou dar mais um passo das já conhecidas propostas de pensadores como Platão, Santo Agostinho, São Thomaz de Aquino, Aristóteles, Nietzsche, Freud ou Hegel.

Surgiram novos nomes que se debruçaram com veemência acerca do pensamento como Michel Foucault, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Émmanuel Lévinas, Jacques Lacan, Jean-Luc Nancy, Michel Leiris, Jacques Derrida e Georges Bataille. Muito questionado a respeito de um pensamento explorador do limite, o autor está no limiar entre filosofia e literatura. Bataille frequentou grupos de estudo ao lado de Lacan, Leiris e Blanchot, tornando-se, também, amigo, escritor, pensador e crítico.

Fazer uma pesquisa da obra de Bataille nunca será uma tarefa fácil. Como um pensador francês do século XX, o autor não escapa à semelhança de seu grupo, transformando seus textos em desafios constantes para o leitor, em obras que nos levam à angústia e a uma ausência de sentido. Bataille não está preocupado em chegar especificamente a uma certeza, a uma técnica, a um método, mas ao contrário disso, leva o leitor a desafiar os costumes sistemáticos. Chamada experiência-limite, o pensamento do autor francês está em uma variedade de gêneros, desde literatura e filosofia até história, economia, sociologia e antropologia, por ser influenciado por Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Alexandre Kojève, Franz Kafka, Marcel Proust, Marquês de Sade, Lev Shestov e Marcel Mauss.

Entre a moral e o pensamento racional, Bataille está mais interessado em um êxtase alcançado ultrapassando o limite, nos gestos mais extremos, na transgressão e em uma ruptura de valores, denunciando o costume insosso. Trabalhou grande parte de sua vida como arquivista e bibliotecário, sendo funcionário da Biblioteca Nacional da França. Não teve uma formação específica em filosofia nem em literatura, mas sim como arquivista e bibliotecário na *École des Chartes*, de Paris. Com grande abertura de interesses, frequentou o seminário de leituras da *Fenomenologia do Espírito*,

---

<sup>1</sup> Sabemos também que a Antropologia e Sociologia foram demasiadamente importantes para o século XX, inclusive para Georges Bataille. Optamos por limitar os apontamentos para o percurso do nosso trabalho de fato, entre Filosofia, Literatura e Psicanálise.

liderado por Alexandre Kojève na Escola Prática de Altos Estudos, impulsionando seu interesse por Hegel. Leitor de Nietzsche, frequentou assiduamente esse curso entre 1933 e 1940, estando ao lado de Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre e André Breton, que já havia estudado com Bataille durante alguns anos a respeito do Surrealismo e aspirações abertas pelo modernismo estético, como experiência que é, na afirmação de Vladimir Safatle:

Paradoxal apelo à recuperação do que foi expulso no nosso tempo histórico. Recuperação da capacidade de escrever como uma criança, sem objetivo e em completa errância; escrever com as condensações, os deslocamentos e as associações próprias às formações do inconsciente; escrever deixando retornar experiências sociais que a modernidade quer marcar como selo do arcadismo (2015, p.12).

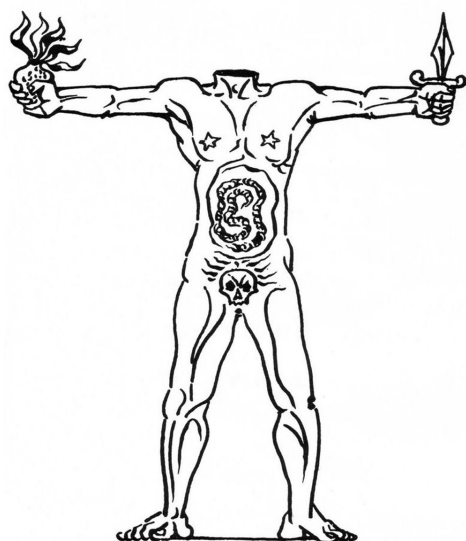
Bataille se interessa pela proposta. Dentro desse horizonte, explora tal retorno do recalcado, mas como uma reverberação sobre a potência de uma escrita transgressora. É um retorno alhures, pois Bataille não vai nem para uma contramão, nem para um pensamento de regresso, mas de excesso, de ultrapassar o limite. É por esse caminho que o autor vai organizar as revistas *Documents*, *Minotaure* e, principalmente, *Acéphale*. Essa última ficou ativa entre 1936 e 1939 com apenas quatro números, obteve contribuições de Pierre Klossowski, André Masson, Michel Foucault e Maurice Blanchot, entre outros pensadores. Sua primeira publicação de 24 de junho de 1936, foi um manifesto intitulado *A conjuração sagrada* no qual Bataille escreve o texto de abertura que inicia com o trecho:

É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído – o que levou a uma vida sem atrativo. Secretamente, ou não, é necessário devir totalmente outros ou cessar de ser (2013, p. 2).

Bataille lança seu manifesto, o que parece ser não somente a proposta da *Acéphale*, mas de sua própria questão. Chama atenção de um mundo inosso, de interesses que não levam ao êxtase. É necessário devir totalmente outros, é necessário haver uma ruptura entre o homem que está inerte a uma comodidade e ao homem que quer reconhecer o êxtase. A

vulgaridade não pode ser instruída, o homem acaba se tornando um ser degradante. Existindo um método, uma fórmula estruturante da singularidade, faz a vida ser um vazio agitado. Ela “tem sempre lugar num tumulto sem coesão aparente, mas só encontra a sua realidade no êxtase e no amor extático” (Idem), isto é, em uma entropia, grau de desordem, o homem encontra-se no êxtase. Não há uma totalidade, o pensamento para Bataille está relacionado ao fragmentário, no qual é preciso que o tédio seja refutado, para que possamos viver do que fascina.

Bataille anuncia o desenho da capa da *Acéphale* como um ícone que derruba uma metodologia e assume uma forma fragmentária, distanciando Deus e sua lei que impede o absurdo e adereçando um ser que desmonta o entendimento sistemático de uma servidão.



O homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão.

Encontrou, para além dele mesmo, não Deus, que é a proibição do crime, mas um ser que ignora a proibição. Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro. (Bataille, 1936, p.3)

No desenho de André Masson pude observar uma inspiração no *Homem de Vitruvius*, de Leonardo da Vinci, que, pelas palavras de Bataille, é de um homem liberto, que encontrou, para além dele mesmo, um ser que ignora a proibição, oposto a Deus. A imagem mostra um homem sem cabeça que o autor afirma ser angustiante, por ser feito de inocência e crime. Reúne numa mesma erupção nascimento e morte, por ter uma adaga de ferro na mão e chamas semelhantes a um sagrado coração na outra. No lugar do sexo, uma caveira e as vísceras estão sempre expostas, fazendo uma síntese da crença renascentista no humanismo e “na razão que se expressa

no equilíbrio sereno da boa forma, perde sua cabeça e se vê obrigada a segurar a violência da adaga, a paixão que queima e a morte ligada ao sexo.” (Safatle, 2015). Portanto, essa imagem seguida do texto de Bataille mostra a intensa relação estruturando o pensamento do autor que coloca o homem em questão, em uma erupção entre nascimento e morte, no qual formula a ruptura tanto uma servidão dogmática quanto de um pensamento completamente moldado em um método. Bataille está direcionando um caminho para o impossível, em um questionamento limite entre o homem e o ser, no qual o êxtase é o devir.

Em sua obra literária, não utilizou sua assinatura, optou pelo uso da heteronímia. Temos em *História do olho* o nome Lord Auch (1928), em *Madame Edwarda*, o nome Pierre Angélique (1937) e Louis Trente, assinatura de *Le petit* (1943). Bem diferente de seus outros textos, no limiar entre filosofia, economia e sociologia, em que o autor assina como Georges Bataille. Escreve seu texto literário de uma forma explícita, fala de sexo de uma forma singular, está mais preocupado com a transparência do ímpeto sexual dos personagens do que em fazer uma apresentação, uma construção da cena de modo geral. O autor mostra um interesse maior nas coisas do sexo do que em qualquer valoração social, política ou sentimental. Nesse sentido, é um autor que está apontando um direcionamento que desvincula um significado geral para que o pensamento seja no ser em questão, ou seja, para Bataille o homem deve ser questionado até o fim de suas forças livrando-se do que o leva a um método, buscando um excesso para ultrapassar o limite, ser colocado em questão.

A presente dissertação visa abordar uma leitura da obra fundante da literatura de Georges Bataille, a *História do olho*. Desde o título, anuncia-se o complexo objeto que o autor articula tanto como um certo personagem, como uma estrutura escritural. Um olho que está enraizado tanto em seus primeiros ensaios filosóficos quanto em seu texto literário, explorando uma obscura forma de pensamento que caminha desde o sol e seu sistema solar, à forma como está estruturada a vida na Terra, até o mais carregado erotismo, em que o homem esgota completamente suas forças. A glândula pineal, discutida tanto por filósofos, místicos, quanto por médicos, trouxe-nos um grande estranhamento ao observar a indicação do próprio Bataille em *O ânus*

*solar* a respeito desse “olho” que ainda é demasiadamente pouco explorado, mas que está muito ligado à estrutura da literatura batailliana. Explorando além da pineal, o pensamento extremamente importante da *Experiência interior*, somado aos críticos que estiveram de mãos dadas a esse tema como Maurice Blanchot, Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, é uma das bases desse trabalho com a estrutura exterior-interior, luz solar, libido, frenesi e erotismo.

Portanto, essa dissertação aborda o pensamento batailliano que margeia a questão acerca do olho. Partindo de seus textos iniciais, demonstrarei que a inquietação a respeito do olho está presente tanto nos ensaios mais filosóficos do autor, quanto em sua primeira obra literária publicada. *História do olho* é um texto que esconde um discurso espectral, ocultado nas explícitas cenas de erotismo, gozo, horror e morte em uma estrutura metafórica e metonímica que movimenta toda a narrativa. A ausência do nome Bataille na assinatura do texto também será investigada, distanciando-a de uma problemática social e ultraje à moral, buscando esse fundamento no texto em si, na estrutura do texto batailliano.

No primeiro capítulo, abordamos o pensamento de Georges Bataille acerca do olho pineal. Para tanto, discutiremos seus ensaios filosóficos ligados a esse olho quanto ao questionamento a respeito do homem, tanto em sua relação com a vida na Terra, quanto em sua experiência interior. Somei aqui os pensamentos de René Descartes, partindo de seu discurso do método até as meditações, no que tange ao apontamento da glândula pineal e a sede da alma até seu caminho do método questionado por Bataille. Segui com alguns direcionamentos técnicos do ponto de vista medicinal, (a respeito da glândula), somando os pensamentos, críticas e homenagens a Bataille e à *Experiência interior*, com Maurice Blanchot e a *Experiência-limite* e Foucault com o *Pensamento do fora*. Soma-se ainda as críticas feitas por Jean-Luc Nancy e uma ligação que faz com as *Memórias de um doente dos nervos* de Daniel Paul Schreber, fazendo uma aproximação entre o sol, a entrada da luz pela pineal, a loucura e o êxtase.

Motivado pelo interesse em analisar a estrutura da escrita da *História do olho*, adicionei os apontamentos a respeito do pensamento de Bataille, no que se refere principalmente ao olho como temática de uma



interessantíssima forma de pensar sobre o ser junto ao mundo e suas conexões. No capítulo II, portanto, trouxemos os conceitos de metáfora e metonímia, a partir do entendimento como tropos de linguagem chegando ao linguista Roman Jakobson e seus estudos desde Freud e os casos de afasia, apontando a relação da metáfora e da metonímia nos distúrbios da fala e a estrutura linguística extremamente importante para o entendimento dos tropos. Atraídos pela proposta da leitura de Barthes, *História do olho* seria a história de um objeto, na qual Bataille criou uma estrutura densamente metafórica em que o olho se mostrava a todo momento em uma substituição. Para tanto, somei o pensamento de Barthes à contribuição de Freud nos estudos da *Interpretação dos sonhos* para dar conta da estrutura de condensação e deslocamento, chegando à Lacan nas afirmações entre metáfora e metonímia e a questão entre significante e significado. Conjunto a esses pensadores, analisei a escrita da *História do olho*, mostrando o deslocamento da metáfora do olho em um movimento ocular pineal.

Ao me deparar com a ausência do nome de Georges Bataille na assinatura da obra, senti a necessidade de fazer essa investigação. Observei críticas que traziam a explicação da ausência do nome por uma questão moral, uma defesa de Bataille para não provocar problemas pessoais com seu trabalho e família, já que sua obra está direcionada a um erotismo somado ao horror, sexo e morte. Sabendo que qualquer explicação nesse sentido seria demasiado simples, preferi escrever o capítulo III para entender melhor a respeito do nome, do apagamento da assinatura. Acompanhado de alguns pensamentos de Derrida, observei a complexa questão que margeia um nome, a decisão de um nome e a responsabilidade de dizê-lo, mesmo em uma ausência, e o pensamento de Lacan a respeito do significante na centelha poética. Somei ainda a crítica do seu leitor e amigo Michel Leiris no que se refere ao nome escolhido por Bataille, *Lord Auch*. Portanto, o presente trabalho irá abordar a *História do olho* em uma leitura apoiada principalmente nos fundamentos de Blanchot, Freud, Lacan, Derrida e Barthes em uma imersão ao olho, ao movimento do olho, em sua presença e ausência, desde seu enunciado até ao seu apagamento.

## **Capítulo I**

### **Interior-exterior, o olho pineal**

Para falar acerca do pensamento de Georges Bataille, é preciso antes discorrer a respeito de alguns pontos que o autor discutiu em um de seus primeiros textos, enquanto começava a formular questões que permeavam o limiar entre filosofia, misticismo, erotismo e literatura. O olho sempre apareceu como um papel fundamental em seu pensamento, visto que dedicou o título de uma de suas obras literárias a ele e, dentre outros ensaios, formou um pensamento que problematiza questões segundo esse nome, que é impossível simplesmente conceituar no pensamento batailliano. O olho erótico, marginal, violento, místico e obscuro, guia o leitor a uma obra que transgride e que caminha a uma estrutura do desastre.<sup>2</sup>

O olho e o êxtase batailliano serão observados, mesmo que pela difícil tentativa de discorrer acerca do pensamento desse autor de uma forma minimamente didática, estruturada, pois guiado pelo prazer de um “afogamento pineal”, cada instante na tentativa de esquematizar um estudo dedicado ao senhor Bataille, observou-se um desfundamento, uma retirada do chão, pela estrutura abissal tecida linha por linha de cada texto que o autor se dedicou.

---

<sup>2</sup> Aqui uma menção a duas obras de Georges Bataille: *A experiência interior* e *História de ratos* que têm uma estrutura fragmentária, escrita semelhante à obra de Maurice Blanchot, *A escritura do desastre* que não tem, inicialmente, uma estrutura usual de um ensaio, mas sim de fragmentos acerca de pensar a escritura.

Na possibilidade de início de um trabalho então dedicado a ele, partimos de onde poderia ser o ponto óbvio: o olho. Ler e reler a *História do olho* sempre nos leva a questionar: que olho é esse que o autor menciona? Este trabalho seguirá na tentativa de dar conta de um possível entendimento a respeito desse tema, pois não podemos tentar sintetizar grande parte de sua obra em uma palavra ou conceito. Seria uma leitura que não se justifica, como acontece pensar sua filosofia. O que podemos fazer é assumir o fracasso em não tentar sintetizar uma obra tão complexa a uma explicação pontual, por conseguinte, assumimos ficar à margem do olho, observando o movimento, a estrutura em torno da obra e a importância dela em torno da literatura.

A respeito do movimento que abordaremos neste trabalho devemos, antes, deixá-lo um pouco em órbita. Ao seguirmos um tema que Bataille trouxe como um de seus pensamentos fundacionais a respeito do olho pineal, também conhecido como terceiro olho é, para entrarmos no pensamento batailliano, um olho obscuro, com uma grande carga de metáforas. Essas metáforas estão presentes em sua obra literária, no qual iremos demonstrá-las em suas condensações e deslocamentos metonímicos, observando o movimento que as metáforas do olho farão durante o texto do autor, sobretudo o olho pineal, partindo da glândula pineal.

A pineal é muito discutida entre místicos, esotéricos, médicos e alguns filósofos, como René Descartes, que também pensou sobre as conexões que essa faz no cérebro humano e a aponta como “sede da alma racional” ou “glândula do saber, do conhecer”. Para ele “tudo o que existe em nós, e que não imaginamos de forma alguma sujeito a pertencer a um corpo, deve ser atribuído à nossa alma” (Descartes, 2000, p. 106), assim, faz uma divisão entre o corpo e a alma, sendo corpo tudo o que for atribuído ao corpo na medida em que não dependem do pensamento. Dor, doença, toque estão ligados diretamente ao corpo e o pensamento, à alma. Em todo o corpo, a alma não pode estar em outro lugar, senão na glândula pineal. Durante a primeira parte de *As paixões da alma*, Descartes pontua a diferença entre corpo, alma e suas paixões, mostrando a importância da pineal. Suas afirmações variam entre pesquisas de anatomia e a pontuação inclusive física acerca da alma e do pensamento. Para o filósofo, a visão era dividida

por termos dois olhos. Na ocasião de visualizar um animal, por exemplo, a luz refletida no seu corpo mostra duas imagens dele, entrando uma em cada um dos olhos. A espécie de união da imagem é feita na glândula, agindo imediatamente contra a alma, podendo assim obter a visão do animal, ou seja, a visão é rompida, dividida e unida pela pineal que age diretamente com o pensamento, possibilitando a visão da imagem.

As discussões em torno dessa glândula são muitas. Entre os místicos, principalmente os hindus, que apontam como o sexto shakra, simbolizado como o terceiro olho nos deuses ou parte da trindade com Shiva, Brahma e Vishnu. O misticismo do terceiro olho é o caminho para a clarividência, para visualizar o impossível, poder ir além do corpo.

A glândula pineal tem um formato que se assemelha a uma pinha, daí o nome pineal (ao pesquisar sobre a glândula pineal, de uma forma geral, é mais comum encontrar a relação do nome pineal a uma pinha (pinea) pelo formato cônico semelhante), mas também é conhecida como epífise, do grego *epiphysis* de *epi*, "sobre" e *physis*, "crescimento", "formado na extremidade". Esse é um ponto muito interessante para Bataille. Um olho formado na extremidade, no limite. Um anatomista alexandrino, Herophilos (280 a.C.), foi um dos primeiros a estudar a glândula, no qual assumia que tinha uma função controladora do fluxo de informações por meio do cérebro. Pouco tempo depois, um médico grego, Galeno (129 d.C.) comparou a glândula pineal às glândulas linfáticas. Após o filósofo trazer novamente a glândula como objeto de estudo, começou-se a relacionar a pineal e sua calcificação a doenças psiquiátricas e à loucura. Mais recentemente, estima-se que a pineal seja um órgão endócrino, cuja produção hormonal é controlada pelo ciclo de iluminação ambiental. A glândula pineal, portanto, fisiologicamente, tem como papel:

Sinalizar para o meio interno, pela alternância entre presença (ou maior concentração) e a ausência (ou menor concentração) diária de seu principal hormônio (melatonina) na circulação e nos diversos líquidos corpóreos, se é noite ou dia no meio exterior e, ainda, através das características do seu perfil plasmático noturno, qual é a estação do ano. (Hissa, Lima, Simões e Nunes, 2008)

É pela pineal que está relacionada a produção de melatonina e essa diretamente relacionada à determinação das modificações fisiológicas associadas ao desenvolvimento da função sexual. A ausência e presença de luz está envolvida com a circulação de líquidos corpóreos, produção hormonal e libidinal. Ela tem uma relação direta entre o sol e a entrada da luz pelas vias oculares.

Bataille vai um pouco além da forma já comum de pensar a respeito do olho pineal. Para o autor, esse está diretamente ligado ao homem e, ao mesmo tempo, ao sistema solar e toda a estrutura vital terrestre. Nesse movimento o autor constrói parte de seu pensamento filosófico-literário, mostrando a ligação entre o coito, a rotação terrestre, o sol, a lua, os sistemas planetários, ou seja, toda a física fundamental para a possibilidade da existência. O autor marca sua ideia a respeito dessa ligação, principalmente em dois de seus textos que iniciam sua crítica filosófica, *O ânus solar* e *O olho pineal*.

Para Bataille, o terceiro olho é um olho ligado a função erétil do corpo. Com sua ligação anatômica, é fundamental para o funcionamento das questões sexuais e da função viril. Ele explica o posicionamento da glândula pineal horizontalizada, assim como os olhos. Diferente seria se esse olho fosse verticalizado, pois assim seria uma contemplação ao sol, o olho que iria conseguir visualizar não somente o sol, mas o que circula como um reflexo do sol. Os nossos olhos, os comuns, acabam rejeitando olhar para o sol diretamente e o olho pineal faria justamente essa ponte entre ver e olhar o sol. Ele nomeia como a visão virtual, pois seria um olho que tudo veria se fosse vertical. Para exemplificar, a afirmação de que o mundo é paródia pura “[c]laro está que o mundo é paródia pura, cada uma das coisas que olhamos é paródia de outra” (Bataille, 2007, p. 45), deve-se ao fato de que, com o olho pineal horizontal, o que conseguimos ver é o reflexo, no limiar entre o que está sendo visualizado e uma imitação do que está ali. Esse nosso terceiro olho, interiorizado, faz a ponte entre uma imitação do visível com a estrutura vital e de frenesi de toda a movimentação terrestre como um coito entre todas as formas de vida.

Os dois movimentos da Terra são: o movimento rotativo e o movimento sexual. Para ele, esses se fundem um no outro. O autor define um conceito de movimento, afirmando que é “a figura do amor incapaz de parar em um determinado ciclo, passando de um a outro com rapidez, mas o esquecimento que deste modo condiciona, só é um subterfúgio da memória.” (Bataille, 2007, p. 48). Portanto, o olho interiorizado é o que pode captar a sutileza do grande coito terrestre como um apagamento, um rastro do ciclo dessa movimentação. O olho pineal, virtual, se situa na calota craniana, no cimo do edifício fisiológico humano. Por estar no cimo, Bataille faz comparações com o sol, por ter uma conexão de posição com o olho pineal, no alto do crânio.

Os olhos comuns não conseguem olhar para o sol, desviam como o autor chama de uma espécie de “obstinação estúpida”. O olho pineal é o que está ligado direto ao sol, uma visão em frenesi celestial. A glândula, além de visualizar o que está no limite entre o corpo e a mente, é também o que está no limite, nas bordas do pensamento. Para o autor, o olho é uma possibilidade de ultrapassar o limite, pensar no ponto em que podemos desprender de qualquer força e formados na extremidade.

Deitei-me então na grama, o crânio apoiado numa pedra lisa e os olhos abertos sobre a Via Láctea, estranho rombo de esperma astral e de urina celeste cavado na caixa craniana das constelações; aquela fenda aberta no topo do céu, aparentemente formada por vapores de amoníaco brilhando na imensidão – no espaço vazio onde se dilaceram como um grito de galo em pleno silêncio –, refletia no infinito as imagens simétricas de um ovo, de um olho furado ou do meu crânio deslumbrado, aderido à pedra. (Bataille, 2003, p. 58)

Nesse trecho retirado da *História do olho*, observamos a visualização do narrador-personagem de um todo, deitado, olhando para o céu. Demonstra a semelhança entre os objetos de formato ocular com o todo do universo. Para ele há um deslumbramento da fenda do topo do céu e as imagens simétricas de um olho furado. O olho destina-se a um outro, a um todo, a uma experiência do êxtase, em uma nudez exposta em toda a atmosfera. Traz a semelhança e a conectividade entre a vida, a morte, o gozo

e o arrebatamento em uma exposição visual do olhar. O olho pineal, o da extremidade, um olho. Visualizar com clarividência, em Bataille é o que transgride. O olhar é outro: olhar nu, opaco. Um traçar do olhar pela pineal. Um olho que está entre a luz das imagens que podem ser observadas é um campo limítrofe a observar o que não se vê; o êxtase enveredado nas linhas do texto em seu movimento de tensão e angústia, gozo e morte. A forma ocular, o movimento ocular, transita cegamente em uma estética traçada em fragmentos, em cenas que vão instigando ao limite, à morte, ao gozo.

Falar do coito e da rotação terrestre para Bataille é mostrar que a estrutura do homem, da vida, está ligada direta e fundamentalmente à penetração. O movimento de rotação terrestre frente ao sol é fomentado pelo membro que penetra a fêmea, sai e volta a penetrar. O autor estabelece várias analogias a respeito da sexualidade, falo, erotismo, demonstrando que toda a natureza da Terra está apontada diretamente para o sol, tudo cresce em direção a ele, em um coito astral. Para ele o ponto mais fundamental, mais grandioso, está ligado ao erotismo. O sol, a lua, a Terra, as árvores, os vulcões, estão em uma relação erótica. Há sempre um coito e um êxtase, toda a vida do universo está relacionada a isso.

Ao falarmos de coito, do frenesi e do sol, questões fundamentais aos pensamento de Bataille, não podemos deixar de mencionar o fundamental texto, intitulado *Memórias de um doente dos nervos*, escrito e assinado pelo doutor Daniel Paul Schreber. Trata-se de um texto que foi essencial a Freud para seus estudos sobre a psicose. É sabido que Schreber não foi um paciente de Freud. Esse leu o testemunho relatado e assinado pelo doutor, em que o paciente afirmava uma transformação em mulher, no feminino pelo sol e em êxtase, tornando-se a esposa de Deus, a partir da emasculação. Schreber pretendia estar no limite da feminilidade, tornando-se a esposa de Deus, copulando por meio dos raios do sol:

Mas a partir daí tive a absoluta convicção de que a Ordem do Mundo exigia impiedosamente de mim a emasculação, quer isso me agradasse pessoalmente ou não e, portanto, *por motivos racionais*, nada mais me restava senão me reconciliar com a ideia de ser transformado em mulher. Naturalmente, a emasculação só



poderia ter como consequência uma fecundação por raios divinos com a finalidade de criar novos homens. (Schreber, 1984, p. 125).

Schreber tinha a convicção que geraria novos homens por conta da nova Ordem do Mundo. Ele era a feminilidade, negando seu órgão masculino, deixando os raios do sol (divinos) entrarem em seu corpo para que ocorresse a transformação em mulher. O frenesi do coito terrestre, impulsionado pela imponência do sol estava acontecendo diretamente com Schreber. O impossível da consequência dessa experiência estava explícita no erotismo do médico, levando ao limite o coito com Deus a partir da luz solar e pelo sol. Freud estuda as questões da psicose, sobretudo o recalque, a certeza que o psicótico tem da experiência vivida e da relação infantil, produzindo o importante estudo sobre o aparelho psíquico dos psicóticos. Neste trabalho não iremos fazer considerações clínicas, iremos permanecer no cerne da questão do Dr. Schreber: sol, gozo, feminino, coito, prazer, ou seja, o ponto de diálogo entre o acesso e o caminho da entrada de luz solar pela órbita ocular e a relação com o prazer e o atravessamento do erotismo desde a forma circular do sol e do olho, até ao gozo sexual.

A partir do sol, da entrada da luz pela pineal, Schreber poderia copular com Deus. Para ele, era pelo sol e seus raios que poderia haver a comunicação e o coito com a divindade. Schreber afirma: “Deus exige um *gozo contínuo*, correspondente às condições de existência das almas(...); é meu dever proporcionar-lhe esse gozo, na forma de um abundante desenvolvimento da volúpia da alma.” (1984, p. 185). O gozo contínuo é o extremo do limite, lugar impossível por uma descontinuidade, que para o doutor é o lugar da existência da alma, lugar da pineal para Descartes. A certeza de poder copular com Deus a partir do sol e seus raios, mostra a proximidade entre o homem e o êxtase por meio do acesso à pineal pela luz do sol.

Schreber relata a experiência limite desse coito astral em seu texto testemunhal e Bataille pensa em relações eróticas envolvendo toda a vida no planeta. Pensa na conectividade dos elementos desde o sistema solar até os pequenos seres vivos da Terra serem relacionados ao erotismo, ao sexo.

Para o autor, toda a vida está ligada ao coito, em uma libido interminável, que dá sentido à vida, que força, que garante a existência. O olho pineal, o que é formado na extremidade, é pensado a partir dessa relação entre a libido, o coito e a vida. Do extremo, Bataille pensa a vida, o universo. Tudo é um movimento, um lançar-se para além do limite, em que o traçar marca a conectividade e a ruptura dele. Para Bataille, essa conectividade está relacionada à *copule*<sup>3</sup>. Tudo está ligado a um movimento rotativo desde a Terra em sua rotação, que possibilita a vida e leva ao coito homens, animais ou seria esse movimento que faria a Terra girar. Para ele, há uma linha tênue que faz toda a estrutura universal se mover:

Um homem levanta-se tão bruscamente como um espectro no caixão, e de igual forma sucumbe. Horas mais tarde volta a levantar-se e volta depois a sucumbir, e sempre assim todos os dias: este grande coito com a atmosfera terrestre é regulado pela rotação terrestre à frente do sol. Por conseguinte, apesar de o movimento da vida terrestre ser ritmado por esta rotação, a imagem deste movimento não é a Terra a rodar, mas o membro a penetrar a fêmea e a sair dela quase por inteiro para lá voltar a entrar. (Bataille, p. 48, 2007)

A vida na Terra está relacionada ao “grande coito com a atmosfera terrestre”. A relação de cada movimento do homem, da natureza, está ligada à rotação terrestre, ritmada à frente do sol. É o frenesi da penetração do erotismo entre o macho e a fêmea, uma pulsão da entrega ao gozo, ao êxtase que dá energia e agitação ao movimento terrestre. Cada vez que a Terra gira é movida pelo movimento de penetração. Para o autor, a conectividade é estar além do prazer, um arrebatamento limite entre toda a vida presente no planeta, no sistema solar. O dia, o sol, a noite, ou seja, todo movimento rotacional é um arroubo, movido por uma órbita que interliga toda a existência do homem.

Bataille pontua uma série de exemplos da conexão fálica-erótica da Terra, desde a maré, a chuva e sua ligação com a lua. Tudo está ligado ao

---

<sup>3</sup> Utilizamos essa palavra do original, em francês. Vamos citar a nota do tradutor Aníbal Fernandes que aparece na página 45 de *O ânus solar* (2007) para introduzir a importância dessa palavra no original: “note-se que *copule*, em francês, só tem um sentido gramatical. Designa a palavra que liga o sujeito de uma frase ao seu atributo; e *copulation* aplica-se para designar o ato sexual. Bataille, porém, esquece essa distinção prevista nos dicionários de sua língua e utiliza *copule*, quer no sentido gramatical, quer no sentido sexual”. Bataille ainda utiliza a palavra no gênero masculino, *le copule*, o que é estranho na língua francesa, pois ela é originalmente feminina.

movimento de um coito polimorfo, em um elo que estrutura a vida. Leva ao limite, pensando em uma cena erótica cada vez que uma planta cresce frente ao sol, na chuva, toda estrutura rotacional em *copule*, que margeia o pensamento batailliano em sua primeira obra literária e em seu pensamento filosófico.

Toda a vida é uma metáfora para o êxtase sexual, desde o mar que se objeta como um órgão feminino, que se faz líquido até o sol em penetração com a Terra. Bataille leva ao limite cada ponto relacionado à vida, dando essa importância erótica sexual à estrutura universal, desde um movimento circular. A glândula pineal se abre para visualizar o sol. Ela que está entre uma relação libidinal, anatômica e celeste que, junto ao movimento orbital do êxtase da vida, margeia o pensamento a respeito da experiência do êxtase, a experiência interior. Esse conceito de experiência é muito caro para o autor, pois é a base de seu pensamento, no qual chama experiência interior uma viagem até o limite do possível do homem, no qual é preciso viver a experiência. É a experiência do êxtase, de escrever o pensar, escrever o limite do homem e ultrapassar esse limite, da impossibilidade de parar, do continuar ao excesso. Para o autor, “é a experiência que esgota o pensamento ao término do homem, lá onde ele deve ser ultrapassado” (Bataille, 1992, p. 46). Essa experiência interior que é escrita em sua obra sob forma fragmentada mostra o pensamento que margeia o esgotamento do sentido, mesmo apontando-se como um texto que traz a questão de uma noção da interioridade, o pensamento que desmonta um absoluto, um soberano de si para mostrar a interioridade, porém sem nada tem a ver com consciência ou inconsciência, nem interioridade ou intimidade, como muito bem lembra Nancy:

Interior é isto: o fora se abre dentro, meu “quanto a mim”, minha individualidade, minha pessoa, tudo isso se revela pelo que é, envoltórios indispensáveis de uma vida que no fundo dela mesma se mistura a todas as outras e ao resto do mundo. (Nancy, 2013, p. 432)

É a experiência que desmorona até mesmo o edifício da razão. É a experiência do fora no lugar que excede o homem, na interioridade que despende do mundo, derruba o altíssimo, uma impostura. Essa experiência

do ultrapassar, de repensar na forma de súplica o limite do homem, com o ânus, com a dor, com o horror, com a morte e a forma fragmentária de pensar a experiência é também uma forma de estruturar as questões de soberania, que tanto aparecem em textos bataillianos, como a servidão dogmática, Deus e a morte. A experiência do fora que se revela dentro é a experiência-limite, em que não nega a alteridade, mas a fragmenta e suplica em uma renúncia, à soberania, que só pode se consumir.

A experiência interior é a denúncia da trégua, é o ser sem prazo. Princípio da experiência interior: sair através de um projeto do domínio do projeto. (Bataille, 1992, p. 53)

A experiência interior pode ser pensada como essa saída do domínio de um projeto, o ser sem prazo, sem garantias. A salvação, para Bataille, o desejo de planejar, de se satisfazer, deve ser a nostalgia de viver sem prazo, em que o homem não deva ter um projeto de salvação, mas de estar em um esgotamento do corpo, em um erotismo levado ao limite, o adiantamento da existência, no qual o ser deva ser levado pelo desejo, por ser a denúncia da trégua e assim pensar no homem sem prazo, sem projeto. Em *História do olho*, podemos observar o monólogo em que o narrador-personagem explica:

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. 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 que sejam insossos.

Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chamam os “prazeres da carne”, justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por “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 e sua presença e, sobretudo, o universo estrelado... (Bataille, 2003, p. 58)

Aqui é possível visualizar a diferenciação que o narrador faz. Para ele, as outras pessoas têm os olhos castrados, interessante posição sobre castração, com a retirada do desejo. Um olho castrado é o que afasta do limite e do gozo. Não deve temer a obscenidade e a presença da angústia é essencial, principalmente pelo desejo da noite, da tormenta. Na obra, assim

como veremos mais adiante, observa-se o inesgotável despudor dos personagens e a intensa presença do que o autor citava como “sujo”. Há, durante toda a obra, a incidência do horror, da sujeira, do gozo frequente relacionado com a urina, a dor e a morte, tudo cercado pelo prazer, pelo despudor, pelo nu. É uma experiência pelo desejo, pela interioridade na exterioridade, ou seja, observa-se a tenacidade com que os personagens vão naturalmente se enveredando por cenas cobertas pelo êxtase sexual, sem regras, sem margem.

É a experiência interior que envolve também a despesa, esgotar a *restância* ultrapassando o limite do homem, quando esse homem decide se pôr radicalmente em questão. O homem deve ser questionado em sua servidão, jamais se deter em qualquer verdade que seja colocada, como afirma Blanchot: “No fundo, o homem já é tudo! Ele o é em seu projeto, ele é toda a verdade a vir desse todo do universo que só se mantém por ele o é na perspectiva de uma sociedade liberta de suas servidões.” (2007, p. 185). A experiência é a maneira pela qual afirma-se a negação radical que não tem mais nada a negar, na qual não se afirma nada, não se revela nada. Michel Foucault escreve *O pensamento do exterior* em homenagem a Blanchot, que por sua vez escreveu *A experiência-limite* em homenagem a Bataille e *A experiência interior*, escrito por esse último. Os três autores trouxeram diálogos entre a proposta batailliana do que seria, em uma experiência interior, o pensamento do fora. A experiência é aquilo em que o homem se põe no esgotamento, derrubando os lugares que lhe são impostos, ficando no dispêndio. Essa experiência chega de uma forma intrusiva. Pensar a experiência interior é deixar-se ser invadido pelo fora. É pensar o homem em questão, em uma quebra de paradigmas que uma exterioridade lhe impõe.

Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou justificativa, mas para encontrar o espaço em que ele se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação à interioridade de nossa reflexão filosófica e à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar “o pensamento do exterior”. (Foucault, 2009, p. 222)

Foucault explica que, para tal experiência passar por fora de si, deve haver um reencontro, se recolher em uma interioridade. O pensamento do exterior está no limiar entre nossa reflexão filosófica e a positividade do nosso saber. Como ele expõe, há uma diferenciação entre o “eu penso” e o “eu falo”. O eu falo, caminhando por um lado contrário ao pensamento de Descartes, se apaga no momento do silêncio. A possibilidade de linguagem é dissecada pela transitividade, no qual a linguagem pode se expandir infinitamente e o sujeito se dispersa e dilacera-se até haver um hiato, um espaço nu nesse local de fenda, a continuidade, o espaço vazio onde há a expansão infinita da linguagem. O pensamento se desenvolve a partir dele mesmo, em uma interioridade transitiva, por um vazio servido de um lugar, o pensamento do fora, fora nas bordas de um esgotamento interior, no qual é preciso passar para fora de si, um discurso do silêncio, do esgotamento. O texto de Foucault é uma releitura do pensamento de Bataille desde Descartes. O *eu penso* e o *eu sou* cartesiano formou o ponto interessante do *eu sou* e *eu falo*.

Descartes escreve em suas meditações as questões acerca do duvidar, estar vivendo um ato de pensar. Afirma que tudo deve ser passível de dúvida, pois todos os nossos sentidos podem nos enganar. Aí, no ato de duvidar, se eu penso, pelo menos existo como um ser pensante. A dúvida vem do ser que pensa. Se quem duvida, pensa, quem pensa existe. Para ele, alguma força superior dotou o homem de suas ideias. Para que o homem exista, necessita de alguma intervenção divina. Eu penso Deus, não sei se ele existe, mas posso pensar nele. O dualismo não vai ser mais entre o mundo inteligível e o mundo sensível em termos ontológicos e sim ao dualismo do corpo e do espírito. O fato do corpo ser corruptível não implica em o espírito ser corruptível.

O argumento do sentido é o primeiro grau da dúvida. Existem alguns sentidos que são enganosos, ainda mais os que, anteriormente, já enganaram alguma vez. É o caso da ilusão de ótica, por exemplo. O segundo grau da dúvida é o argumento do sonho. O que acontece no sonho não é tão claro e nem distinto. Enquanto no sonho ele está vestido e sentado frente a uma lareira, quando acorda está deitado nu em seu leito. Descartes afirma

que “não existem quaisquer indícios categóricos, nem sinais bastante seguros por meio dos quais se possa fazer uma nítida distinção entre vigília e sono” (2000, p. 251). Nesse sentido, podemos ser enganados não sabendo se estamos em um estado de vigília ou se estamos sonhando, pois muitas vezes a sensação que temos é indefinida. Descartes vai pontuando essas questões separadamente até entender que seria impossível duvidar e analisar cada ponto ou coisa, imaginariamente ou fisicamente. Por isso começa a acentuar seu pensamento, sua dúvida, de uma forma mais generalizada.

A dúvida se universaliza quando o filósofo vai pensar sobre Deus. Irá supor inicialmente que não há um Deus verdadeiro, mas vai questionar sempre a ligação entre o pensar e Deus e assim uma existência divina. Existe um Deus enganador e um Gênio Maligno, esse é um artifício psicológico que vai enganar para surpreender uma credulidade. Descartes proporá então suspender o juízo, afirmando que não há nada no mundo de seguro, tudo é preciso duvidar – “se faz necessário concluir e ter por inalterável que esta proposição, *eu sou, eu existo*, é obrigatoriamente verdadeira todas as vezes que a enuncio ou que a concebo em meu espírito” (Descartes, 2000, p. 258). Aqui ele já está começando a margear o pensamento do *cogito*, no qual nega toda a existência no mundo: nenhum céu, nenhuma terra, nem mesmo corpos. No entanto, ele existiria sem dúvida, por estar pensando, apesar de sempre achar que há um ardiloso que vai levá-lo a algum tipo de engano, mas mesmo assim, mesmo enganando, ainda será algo, por estar pensando. Faz uma longa análise sobre a imaginação, sobre a aparição da figura quando estamos imaginando e as modificações possíveis de acordo com o pensamento.

Ele também argumenta que os materiais, a parte física que está em sua frente, podem também não ser verdadeiros. Cita o exemplo do pedaço de cera, que jogado ao fogo muda completamente, não sendo mais uma imagem fiel àquela que havia visto. É no pensamento que está a essência da coisa. O resto pode ser somente alguma artimanha da imaginação. Nesse sentido, para Descartes, o espírito é o que está em sua natureza, em seu pensamento. O filósofo expõe questões no limiar entre o espírito (ou seu

pensamento), sua interioridade e as coisas exteriores, delineando, assim, uma diferença entre o objeto e sua ideia:

Encontro em meu espírito duas ideias do sol completamente diferentes: uma se origina dos sentidos e deve ser colocada no gênero daquelas que declarei acima procederem de fora, e pela qual o sol me parece muito pequeno; a outra se origina das razões da astronomia, ou seja, de certas noções nascidas comigo, ou, enfim, é formada por mim mesmo, de qualquer maneira que seja, e pela qual o sol me parece muitas vezes maior do que a Terra inteira. (Descartes, 2000, p. 275)

Portanto, ter um pensamento, uma referência que ele chama de exterior, colocada de certo modo conflitante com suas noções, seu pensamento interior, não pode ser semelhante ao mesmo sol, sobretudo a que vem imediatamente de sua aparência. Nesse sentido, haveria uma certeza, o sol seria diferente entre o limite interior-exterior. A verdade está diretamente ligada ao pensamento, a interioridade do pensamento, ou seja, Descartes leva ao limite a verdade unicamente possível no espírito, sendo falso o pensamento (ou mesmo o que chamava de imaginação) que viesse com uma referência do fora, desde sentidos à comparações teóricas como a do sol, citada acima.

Christophe Bident, em seu ensaio “A experiência interior como experiência de ator”, afirma que “nenhuma transmissão, nenhuma representação de uma experiência dos limites saberia encontrar repouso em uma forma. Isso seria trair o instante, a sensação, a imediatez, a presença, o fogo da experiência” (2013, p. 362). Encontrar uma forma para a experiência, uma fonte aplicável, seria um caminho oposto a ela. É nas bordas de um desfundamento em meio a uma angústia do limite de si. “A experiência também não saberia existir, existir para um outro, sem uma forma de transmissão e de representação. A experiência só pode *existir* para ser *relatada*” (Idem, 2013, p. 363). Afirma que mesmo na impossível função de transmitir o todo da experiência, é preciso levar em conta sua “inadaptação fundamental, sua própria impossibilidade”. A forma deve contestar-se a si mesma, mesmo que assumindo o fracasso, a experiência deve se contestar em sua legitimidade, fazendo do sujeito legítimo, uma autoridade, um ator,



um criador. É preciso colocar na angústia de si, o fato de um saber a respeito do ser.

Nancy, em “Meditação do método”, apresenta uma crítica que conecta o pensamento de Descartes e Bataille. Para Nancy, devemos meditar como os filósofos fizeram (com toda a atenção possível), nos submetemos a uma convicção interior e aos movimentos que sentimos ao meditar, ou seja, “não há, portanto, qualquer método particular que se deva preferir, nem método geral que permita julgar diversos métodos.” (Nancy, 2013, p. 303). Não há um método, mas a necessidade de estarmos inseridos em um espírito, formulando, ouvindo, construindo um pensamento, podendo encontrar ou a voz divina (para Descartes) ou uma nudez (para Bataille), mas que possa haver uma confirmação ou esse limite que “somente pode dizer a verdade” (*idem*); uma verdade que está ligada em si, que manifesta e se faz sentir por si mesma.

O próprio sentido do verdadeiro ou, ainda, o verdadeiro como impressão sensível que nos chega de um fora cuja exterioridade, contudo, não é nada senão a mais profunda intimidade deste espírito ou daquilo que assim nomeamos. (Nancy, 2013, p. 304)

Há uma fusão do pensamento acerca do verdadeiro como uma forma complementar entre a chegada de um fora, uma exterioridade diretamente ligada à intimidade do espírito, margeando entre Descartes e Bataille: uma exterioridade interior. A singularidade é um e múltiplo como afirma o filósofo, de algum modo a pluralidade passar a ser uma forma de disseminação de si do “Um”, ou seja, a interioridade e o pensamento do fora formam essa imersão do pensamento de uma multiplicidade disseminada do ponto de um pensamento limite e que podemos repensar essa ser a condição do verdadeiro.

Nancy afirma que a meditação deve ser ela mesma plural, ou seja, não podemos limitá-la, mas sim formar o foco da disseminação “que não dissipa uma única semente, mas muito mais a infinidade de sementes das quais a dispersão é a regra, o princípio, e por fim, a forma verdadeira” (Nancy, 2013, p. 304). A meditação é plural pois é um sentimento de si em um movimento que nele o verdadeiro é sentido e comunicado. É uma possibilidade-limite de

abertura, dissipação do pensamento interior como uma experiência do fora, o que Bataille nomeou como “método meditação”, que implica “relação sensível a um fora – o outro, ou a noite” (Idem). A meditação é o pensamento em seu ato de pensar que pode tanto ponderar o ser, o sentido, o verdadeiro, quanto se apoiar sobre ela.

A meditação chega a meditar sobre a própria filosofia. Bataille está preocupado com o registro do meio. Nancy explica que na filosofia há sempre uma exigência do método, propondo ela mesma como “exigência de meios em vista de um fim” (idem). A causa da filosofia é assim entendida, mas é em um gesto de insubordinação que pode levar à vertigem, ou seja, é esse ponto de desconforto que deve ser pensada a filosofia. Todo gesto de meditação de “aparência piedosa” deve ser dissipado. O método não pode se recusar ao êxtase, está na passagem, na circulação incessante de um pensamento disseminado aberto a uma vertigem neste mundo. A obra batailliana de 1928 é um exemplo para esse pensamento de Nancy. *História do olho* é um texto aberto ao desconforto, em um êxtase intenso demonstrando nitidamente a proximidade entrelaçada entre sexo, morte, erotismo violento e nudez. Não há espaço para uma aparência piedosa. Muito pelo contrário. A construção da cena se dá pelo intenso desejo ao gozo. Não há uma forma detalhada de cenas, o texto mostra de uma forma explícita os encontros sexuais dos personagens, com a violência dos corpos envolvidos em um erotismo limite, uma *copule*.

Nesse texto literário, o autor coloca um narrador-personagem que está todo o tempo ligado a outra personagem, Simone, que lidera as cenas de sexo e despudor. Eles marcam cenas em que se observam acontecimentos constantes de orgias, orgasmos ligados ao excesso. O que podemos observar na obra fundante de Bataille é a relação acerca do objeto mais importante do texto, o olho. Por essa razão estamos apontando uma semelhança com a glândula pineal, o êxtase e a experiência de uma interioridade/exterioridade. O olho e as metáforas que estão em um movimento na obra serão abordados no capítulo seguinte, acerca do movimento pineal. Antes, porém, para darmos continuidade à explosão ardente do texto, vamos citar alguns trechos para demonstrar a incidência do despudor no pensamento Batailliano na *História do olho*.

Assim começou entre nós uma relação amorosa tão íntima e tão urgente que raramente passamos uma semana sem nos ver. De certa forma, nunca falamos disso. Percebo que ela tem, na minha presença, sentimentos semelhantes aos meus, difíceis de descrever. Lembro-me de um dia em que passeávamos de carro, em alta velocidade. Atropei 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 parte repugnantes, em parte delicadas, recordam o sentimento dos nossos primeiros encontros. Em geral, Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiado 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 o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila. (Bataille, 2003, p. 24-25)

Esta cena acontece ainda no capítulo primeiro, logo após o primeiro encontro entre o narrador-personagem e Simone, alguns parágrafos antes. Esse trecho é o sétimo parágrafo da obra e a cena erótica do prato de leite<sup>4</sup> havia acabado de acontecer, no qual Simone e o narrador-personagem se conheceram poucas frases antes. Observa-se, desse modo, que há uma urgência na obra: o excesso. Sem se prolongar em um detalhamento insistente, o autor expõe as cenas de forma nua e o leitor consegue visualizar a constante volúpia dos corpos todo o tempo do texto. No trecho citado, o narrador-personagem menciona a urgência da relação entre ele e Simone, sendo muito semelhantes no que se refere ao sexo, ao despudor. O narrador-personagem conta do acidente em que atropelou uma ciclista. Percebe-se que a crueldade, a visão do acidente, não passam de questões simples para eles. É simplesmente contado em três frases e já começa a apresentar Simone, fazendo uma curta descrição referente a ela, mostrando uma personagem que mescla beleza, delicadeza, simplicidade e serenidade com tudo o que arruína a beatitude, pois ela é ávida a tudo o que perturbe os sentidos, o horror e o gozo violento. A cena da morta está ligada à semelhança entre o narrador e Simone, no qual o horror que fica no limiar entre as partes delicadas da linda ciclista atropelada e a repugnância da

---

<sup>4</sup> A cena do prato de leite é a primeira cena erótica em que os personagens se masturbam e sentem os espasmos. Ela será analisada no capítulo seguinte. Por hora o interessante é demonstrar como na obra não há tempo para uma apreciação muito detalhada. O erotismo é sempre urgente.

morte por um acidente em alta velocidade os aproxima e marca os primeiros encontros dos personagens.

A forma de narrar a *História do olho* mostra o direcionamento do texto. Há como pensar em uma relação entre o texto e um ato sexual, por ser de uma forma direta e sem interrupções. É uma explosão de erotismo e angústia, de sexo e um olhar nu para o texto, ou seja, o texto é de uma transitividade, expõe a nudez que envolve a leitura para o redirecionamento das cenas. Logo após os momentos dos espasmos dos personagens, já se inicia um novo panorama, cada cena mantendo os elementos ativos de cada um com veemência:

Um frenesi brutal agitava nossos três corpos.(...) Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência de meus movimentos. A chuva quente caía torrencialmente e encharcava nossos corpos. A violência dos trovões nos assustava e aumentava a nossa fúria, arrancando-nos gritos que ficavam mais fortes a cada relâmpago, ante a visão dos nossos sexos. Simone havia encontrado uma poça de lama e chafurdava nela: masturbava-se com a terra e gozava, açoitada pelo aguaceiro, minha cabeça espremida entre suas pernas enlameadas, o rosto mergulhado na poça onde ela esfregava o cu de Marcela, a quem abraçava por trás, a mão puxando as coxas e abrindo-as com força. (Bataille, 2003, p. 26-27)

Observando aqui a intensidade da obra, os momentos de erotismo e sexo são ligados à uma violência, seja na carne dos personagens, seja em tudo em volta, como a natureza. Como já afirmado neste capítulo, tudo está ligado ao êxtase. O momento da chuva propiciou a cena de uma imundície literal, chafurdados na lama, com fúria, despudor e avidez. É uma cena ainda do primeiro capítulo, após o encontro de Simone e do narrador-personagem com Marcela, personagem muito importante para a obra no qual faremos uma análise no próximo capítulo. O frenesi está conectado em tudo, desde o fulgor sexual à torrencial tempestade que açoita os personagens e a extrema postura erótica de uma orgia limite, mostrando uma Simone sempre ligada a um gozo violento. *História do olho* é estruturada por essa forma abissal entre o frenesi terrestre costurado à violência dos corpos em repetidas e intensas cenas de sexo explícito em uma profunda relação entre o já mencionado formato ocular e o gozo sexual. É uma experiência limite do auge do prazer

sexual, a obra é um intenso olhar em movimento, para um erotismo limite, um êxtase plural.

Portanto, o pensamento de Georges Bataille, sobretudo o que o autor propõe em seus textos fundacionais, está diretamente ligado a um êxtase limite, tomado por uma conexão com toda a vida na Terra. Para tanto, iniciou-se o pensamento batailliano com um objeto. O olho, tema fundamental na obra do autor é também bastante complexo, pois, como pudemos observar no decorrer deste capítulo, o autor mantém o pensamento entorno desse olho, tanto intensamente, direto, apontando como um objeto, como também estruturante para sua obra literária. A glândula pineal apontada neste trabalho sugere uma aproximação acerca da complexidade do objeto ocular batailliano. A glândula por ser ainda um objeto de estudo por áreas e razões tão distintas, como foi exemplificado, desde místicos, religiosos, filósofos e médicos até a escrita literária do pensador francês, faz uma ponte com a estrutura da *História do olho*.

Observamos que Bataille apresentava grande interesse na glândula pineal e o olho tornou-se fundamental para o pensamento do autor. Esse olho está envolto em muitas funções, em muitos lugares diferentes. Em *História do olho*, como discutiremos mais adiante, há uma visão de toda a cena, de uma forma onipresente, como um olhar divino para um todo da obra. Não somente em uma posição generalizada, o olho é um objeto de desejo, objeto fundamental para levar os personagens à *copule*, ao êxtase. Um narrador-personagem que tudo observa, inclusive toda a movimentação do objeto ocular, desde uma estagnação como o sol até a movimentação de um objeto para masturbação. Nesse sentido, o olho em Bataille está em uma aproximação intensa com a glândula pineal. A entrada de luz, a libido, a cegueira da visualização no momento de coroação do sol e a loucura na desordem limite do frenesi dos corpos leva o leitor da *História do olho* a participar da experiência-limite, da história de um objeto, de um erotismo urgente, do gozo e da morte.

A partir do enredamento da obra de 1928, somamos as contribuições filosóficas de Bataille e seus críticos, principalmente no que se refere à experiência, de uma interioridade e exterioridade, de um método sem método e de uma presença e ausência, demonstrando que o olho em Bataille é

plural, está somando uma série de possibilidades de argumentação, tanto de uma filosofia quanto de uma crítica literária. Anunciado desde o título, o olho está todo o tempo da obra em um percurso, deslocando-se em múltiplos lugares e sentidos. Tanto o olho como o sol estão nesse limite de presença e ausência, em um rastro que margeia o caminho da argumentação entre a estrutura da escrita da obra e os seus personagens. A presença de luz e o olho estão conectadas diretamente, assim como a escuridão (no sentido da presença de tempestades ou cenas que os personagens estão em lugares fechados) estão em uma heterogenia com os personagens e o êxtase. Trouxemos algumas pontuações acerca do olho pineal e da experiência interior para abranger o pensamento a respeito do movimento da *História do olho*. A incidência dessas presenças e ausências estão inclusive na estrutura da obra, na forma do discurso indireto livre no qual tudo se conecta entre sexo, gozo e frenesi. Partiremos para o capítulo seguinte, para observarmos mais de perto a movimentação desses elementos, em uma estrutura metafórico-metonímica, entre significante e significado.

## **Capítulo II**

### **Metáfora e metonímia, o movimento pineal**

No capítulo anterior abordamos algumas questões propostas por Georges Bataille, a partir de suas ideias em torno da experiência interior e sua forma de pensar o homem. O pensamento exterior<sup>5</sup> é como margem para esse método sem método que beira a vertigem em um ponto limite do impossível, sem limitar-se a um conceito, uma regra e sim uma certa conexão do mundo em frenesi, desde o sol e a entrada da luz pela glândula pineal. Como um capítulo inicial, falamos do pensamento batailliano, sua filosofia e a forma crítica em que montou sua teoria para pensar o homem e, mesmo que de uma forma mais silenciosa, também pensar a literatura. Agora, seguindo a proposta de pensar o “olho”, sobretudo na obra literária de Bataille, seguiremos para um estudo centrado em um movimento entre metonímia e metáfora, presentes e estruturantes na *História do olho*.

Esses dois tropos são fundamentais para propor um senso crítico, o estudo de um texto literário. A metonímia está entre uma figura de estilo por meio da qual se coloca uma palavra em lugar de outra, cujo significado dá a entender, e uma translação de sentido pela proximidade de ideias. Nesse sentido, “consiste em uma ampliação do âmbito da significação de uma

---

<sup>5</sup> Na tradução para o português, o já mencionado texto de Foucault, foi intitulado *O pensamento do fora*. Para haver uma relação de mais proximidade com a *experiência interior* de Bataille, optamos em usar a expressão *pensamento exterior*.



palavra ou expressão” (Ceia, 2015), ou seja, a metonímia coloca uma palavra em um campo semântico que não é o seu, com basilares em agrupamentos onomasiológicos, portanto um uso do contexto da ideia para se chegar a uma palavra. Partindo de um processo sincrônico, no qual é estudado a partir de um recorte, a metonímia é um recurso estético fundamental para destacar o que em um determinado contexto é essencial no conceito designado, valorizando a função poética da linguagem. A metáfora, por sua vez, pode ser pensada como um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre, isto é, uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido não lhe pertencia, ou, de certa forma, substitui uma palavra própria para um sentido figurado.

Em *Linguística e Comunicação*, Roman Jakobson apresenta o ensaio “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, abordando questões do processo linguístico acerca da metonímia e da metáfora. Para tanto, o linguista teoriza os aspectos da linguagem a partir dos casos de afasia em uma pesquisa direcionada aos distúrbios de similaridade e contiguidade, do campo metonímico e metafórico, respectivamente.

Jakobson aponta a importância de uma pesquisa referindo-se a afasia que seja importante tanto aos profissionais de saúde quanto aos linguistas. Para o autor, “a ciência da linguagem passa em silêncio como se as perturbações da percepção da fala não tivessem nada a ver com a linguagem” (2010, p. 43). Na pesquisa sobre essa questão há também um problema gramatical. O ato da fala exige um código entre seus participantes, quer dizer, é necessário, para um entendimento, que o sujeito que fala selecione palavras e combine com frases, “de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados” (Idem) em que o destinatário da mensagem também deve ter um repertório lexical em comum.

O signo linguístico implica em uma combinação, ou seja, signos constituintes em combinação com outros signos encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais simples ou mais complexa, seguindo em um agrupamento efetivo de unidades linguísticas. Há, também, a possibilidade de um termo alternativo pelo outro, equivalente ao primeiro em um aspecto e diferente em outro.

Isso quer dizer: a seleção (e, correlativamente, a substituição) concerne às entidades associadas no código mas não na mensagem dada, ao passo que, no caso de combinação, as entidades estão associadas em ambos ou somente na mensagem efetiva. (Jakobson, 2010, p. 50)

Essa substituição (seleção), portanto, está ligada ao código, mas não à mensagem enviada, que aparece como uma relação interna, diferente da combinação, por sua vez, está associada na mensagem efetiva, como uma relação externa. O autor traz o estudo dos casos de distúrbios da fala para explicar o processo linguístico, sendo que esses distúrbios podem “afetar a capacidade que o indivíduo tem de combinar e selecionar as unidades linguísticas” (2010, p. 51). Faz a distinção entre dois tipos fundamentais de afasia: seleção e substituição; combinação e contextura – a seleção e substituição é onde reside a deficiência principal e a combinação e contextura ficam relativamente estáveis. Para Jakobson, a metonímia é muito empregada pelos afásicos cujas capacidades de seleção foram afetadas:

Quando a capacidade de seleção é fortemente afetada e o poder de combinação pelo menos parcialmente preservado, a contiguidade determina todo o comportamento verbal do doente, e podemos designar esse tipo de afasia como distúrbio da similaridade. (2010, p. 62)

Para os afásicos de deficiência de seleção, o contexto constitui decisivo e fator indispensável. Podem continuar facilmente uma conversa, mas têm dificuldade em começar um diálogo, como afirma Jakobson: “é capaz de responder a um interlocutor real ou imaginário quando ele próprio é, ou imagina ser, o destinatário da mensagem” (2010, p. 52). É sempre difícil compreender ou empreender um monólogo, necessita que o enunciado esteja embutido no contexto verbal. Portanto, quanto mais “uma palavra depender de outras da mesma frase e quanto mais se relacionar com o contexto sintático, menos afetada será pelo distúrbio da fala” (2010, p. 53). As frases, nesse tipo de distúrbio da linguagem, “são concebidas como sequências elípticas” (idem), ou melhor, o sujeito (principal agente subordinante da frase) tende a ser omitido, ao passo que as palavras sintaticamente subordinadas por concordância ou regência são mais

resistentes. O paciente sentirá maior dificuldade com o início da frase, que serão completadas a partir de frases ditas anteriormente.

O afásico que sofre de distúrbio da função de substituição não completará o gesto do observador – de indicação ou manipulação – com o nome indicado. Em vez de dizer “isso é [chamado] lápis”, acrescentará simplesmente uma observação elíptica acerca do seu uso: “para escrever”. (Jakobson, 2010, p. 56)

Os afásicos evitarão uma repetição ou até mesmo um sinônimo. Se for mostrado ao paciente um signo sinonímico para a palavra lápis, tornar-se-á redundante e, conseqüentemente, supérfluo. Por exemplo, ao mostrar um desenho de um objeto, automaticamente perderá seu nome, ou seja, “um signo verbal é substituído por um signo pictural” (2010, p. 56). Esse tipo de afasia mostra a incapacidade de o paciente repetir o signo, pois a redundância será descartada, mesmo que seja uma imagem, o afásico irá procurar uma outra palavra para descrever essa imagem, evitando o sinônimo.

Em um segundo tipo de afasia, o distúrbio da contigüidade, Jakobson afirma ser o oposto do dito anteriormente. Está diretamente ligado à deterioração da capacidade de combinar entidades linguísticas mais simples em unidades mais complexas, pois a extensão e a variedade das frases diminuem. Nesse tipo de afasia, por ser deficiente quanto ao contexto, o paciente perde a capacidade de organizar regras sintáticas, chamado de agramatismo, isto é, degenera a frase em uma desordem. A ordem das palavras se torna caótica, dissolvendo os vínculos, quer de concordância, quer de regência. “Toda forma de distúrbio afásico consiste em alguma deterioração, mais ou menos grave, da faculdade de seleção e substituição, ou da faculdade de combinação e contexto” (Jakobson, 2010, p. 69). Ao separar os tipos de afasia, Jakobson explica que a relação de similaridade que consiste em alguma deterioração da faculdade de seleção e substituição é compatível com a metonímia, que envolve a deterioração das operações linguísticas. Já o distúrbio da contigüidade, que altera o poder de preservar a hierarquia das unidades linguísticas, é compatível com a metáfora.

Para o linguista, o desenvolvimento de um discurso “pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema [*topic*] pode levar a

outro, quer por similaridade, quer por contiguidade” (idem). Contudo, afirma que nesse desenvolvimento do discurso o que seria mais acertado falar seria de processo metafórico e processo metonímico, de modo que o primeiro encontra sua expressão mais condensada que o segundo. Ambos processos estão em ação constantemente, porém, “sob a influência dos modelos culturais, de personalidade e de estilo verbal, ora um, ora outro processo goza de preferência” (2010, p. 70). Na prosa, a metonímia constitui uma linha de menor resistência, ao passo que nos tropos poéticos, a metáfora constitui essa linha.

Para o linguista, então, a prosa é metonímica, ou seja, contaria uma história, uma cena, discorrendo entre personagens, narrador. O que podemos observar no texto de Georges Bataille é algo diferente. Bataille poderia ter contado a história, talvez somente mostrar uma cena erótica, mas em sua obra, além de demonstrar a cena (e isso Bataille faz nitidamente), observa-se também o campo metafórico, sobretudo a metáfora do olho, que é a linha essencial para a obra. Observamos já no início do texto os objetos de substituição, desde sua forma redonda até a cor branca, tornando-os sempre próximos à forma ocular. Esse olho, parte principal deste trabalho, aparece sistematicamente entre cenas diferentes, com nomes diferentes, como objetos diferentes, contudo, é um objeto que funciona como o fio condutor da obra. Podemos observar, ainda no primeiro capítulo, a substituição do olho acontecendo:

- Havia no corredor um *prato de leite* para o gato.
- Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone.
  - Quer apostar como eu me sento no prato.
  - Duvido que você se atreva – respondi ofegante.

Fazia calor. Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um momento fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu pau se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. Ela não se mexia; pela primeira vez, vi sua “carne rosa e negra” banhada em leite branco. Permanecemos imóveis por muito tempo, ambos ruborizados. (Bataille, 2003, p. 23-24, *grifo nosso*)

Esse trecho, retirado do primeiro capítulo, ainda no terceiro parágrafo. Bataille não tinha a preocupação de fazer uma apresentação da cena

sistemática, detalhando lugares, sentimentos e nem mesmo características dos personagens. No lugar de tudo isso, Bataille estava interessado na profundidade da cena em si, sobretudo do olho, na forma ocular, que se relaciona com o prato de leite. Um prato com forma arredondada e cheia de leite, faz menção ao olho revirado. Esse anseio de um olho revirado é extremamente interessante, pois além do próprio Bataille escrever sobre esse olho no capítulo das “Reminiscências”, pela lembrança que tem de seu pai, cego, que revirava os olhos na hora de urinar, ainda soma-se também ao fato de ilustrar uma sensação de prazer intensificado, de um estado de gozo. Todas as substituições<sup>6</sup> que acontecem em *História do olho* são um caminho, uma recolocação, um ressurgimento desse olho em seu estado de gozo. Temos ainda, nessa mesma cena, o olhar de Simone para o narrador-personagem “sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite”. Demonstra-se aí um olhar de desejo de um personagem ao outro e o olho do prazer, o olho do gozo.

Esse é o objeto que separa o campo metonímico do metafórico. Nas cenas seguintes, repetidamente, o olho reaparecerá com a mesma estrutura, como um objeto arredondado e branco. Portanto, discordando da afirmação de Jakobson, na estrutura da obra batailliana, a base do problema teórico é a metáfora. Na revista em homenagem a Bataille, a *Critique* (195-196, agosto-setembro de 1963)<sup>7</sup>, Roland Barthes escreve um ensaio intitulado “A metáfora do olho”, em que resolve, de certa forma, essa questão metafórica. Aponta o texto do homenageado como a história de um objeto. Não conta a história de Simone, nem de Marcela, nem mesmo do próprio narrador. Um objeto pode ter uma história passando de mão em mão ou ainda passar de imagens em imagens:

*A História do olho* é, na verdade, a história de um objeto. Como um objeto pode ter uma história? Certamente, ele pode passar de mão em mão, ou ainda passar *de imagem em imagem*; sua história é então a de uma migração, o ciclo dos avatares (no seu sentido próprio) que ele percorre a partir de seu ser original, seguindo a

---

<sup>6</sup> Na última cena, *As patas da mosca*, o olho não mais está nesse formato branco. Haverá uma explanação acerca dessa última cena nas páginas a seguir.

<sup>7</sup> Esse texto foi traduzido para o português por Samuel Titan Jr. e publicado no Apêndice do livro *História do olho*, o mesmo citado aqui. Utilizaremos essa tradução e, portanto, as citações serão desta mesma edição, da Cosac Naify, do ano de 2003.

índole de uma certa imaginação que o deforma sem contudo abandoná-lo: é o caso do livro de Bataille. (Barthes, 2003, p. 115)

A *História do olho* conta com esse ciclo de avatares, de uma substituição que se repete com contundência, recitados como formas semelhantes em palavras diferentes em momentos sucessivos, em cenas diversas, porém em uma mesma história. Esse olho como objeto acentua nas cenas de prazer. Está diretamente ligado ao momento de êxtase na obra, talvez não sendo efetivamente o objeto que corresponde a uma formação da cena em um ponto macro<sup>8</sup>, essencial para os momentos de prazer, êxtase do erotismo da *História do olho*. O olho como objeto, essencial, mas ainda como um objeto metafórico, de substituição.

Partindo ainda de Jakobson<sup>9</sup>, seguiremos discorrendo a respeito da metáfora e metonímia. Ao fim do texto “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, o linguista russo faz uma menção a Freud e ao processo simbólico que o psicanalista pesquisou em sua obra fundante, *A interpretação dos sonhos*. Lacan, leitor de Jakobson e sobretudo de Freud, também trouxe seu entendimento e contribuição no tocante à metáfora e à metonímia, presentes nos casos da psicose, com a estrutura de condensação e deslocamento, real e simbólico. Antes de discutir a contribuição lacaniana, iremos seguir com Freud e sua interpretação dos sonhos, acerca da sua longa análise “*Sobre a psicologia dos processos oníricos*”.

Para a continuação a respeito da problemática proposta entre metáfora e metonímia, vimos em Freud um caminho para fazer a ponte com Lacan. Em sua obra considerada fundante da Psicanálise, o psicanalista, principalmente em seu famoso capítulo VII, faz uma longa análise dos sonhos. Inicialmente, explica a problemática do esquecimento dos sonhos. Esse esquecimento está diretamente ligado à resistência que o analisando tem, principalmente em dizer sobre o sonho. Um dos pontos de grande importância para Freud são os momentos de dúvida e principalmente do esquecimento que cada paciente trazia do sonho. É partindo desse ponto de

---

<sup>8</sup> Veremos a seguir que há uma variação de cenas, principalmente com a presença da personagem Marcela que dita a veemência, a intensidade do êxtase na obra. O olho é um objeto efetivamente presente, do que podemos chamar, presente em uma forma micro.

<sup>9</sup> Freud escreveu antes de Jakobson, mas optamos por partir da teoria literária, lugar por onde o problema da argumentação se inicia.

esquecimento, deslocado para um lugar mais profundo, que a associação livre fica mais interessante. “Tudo leva a crer que nossa memória não só reproduz sonho de maneira lacunar, mas também infiel e adulterada” (Freud, 2013, p. 539), ou melhor, é necessário entender que a interpretação de um sonho passa por um processo de associação, sabendo que o paciente irá contar o sonho com uma infidelidade do próprio inconsciente, pairando nesse lugar da dúvida e do esquecimento de algum ponto fundamental para a interpretação do analista. Portanto, qualquer traço que possa ser mais insignificante do sonho pode ser um ponto imprescindível para essa interpretação. Ao dizer o sonho, acabamos por fazer o que Freud chama de *elaboração secundária*, ou seja, pela instância do pensamento normal e a partir daí, surgem as contradições, equívocos de uma análise onírica.

Nos sonhos mais bem interpretados precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novelo de pensamentos oníricos que não se deixa deslindar, mas que também não forneceu outras contribuições ao conteúdo onírico. Este é então o umbigo do sonho, o ponto em que ele se assenta no desconhecido. De um modo geral, os pensamentos oníricos com que topamos na interpretação precisam ficar sem conclusão e se espalhar em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos. (Freud, 2013, p. 552)

Esse parágrafo chamou muita atenção para a necessidade de uma ponte com Bataille. A frase de Freud “precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro” lembra-nos que *História do olho*, em um primeiro momento, aparenta ser um texto explícito, sem construções frasais sistematicamente complexas que possam levar o leitor a deixar o eixo de uma continuidade erótica da cena, no qual se fosse parar para um momento de reflexão a respeito da frase, talvez levasse a um tipo de ruptura frente ao frenesi, podendo haver uma espécie de pausa e dando assim uma quebra no ritmo da leitura. O texto segue uma forma direta, para que o leitor não perca o ritmo de uma cena de um frenesi intenso de êxtase na obra batailliana, valorizando uma imagem explícita. Nesse sentido, observamos que o texto acaba por deixar, talvez com a intenção de não haver essa quebra da leitura, algum ponto mais, como diz Freud, “no escuro”. O olho, apesar de estar explicitamente nas cenas, quando ele é de uma certa forma apagado na

novela, o texto de Bataille soa com alguma estranheza e essa pode ser observada desde o aparecimento da personagem Marcela. Ela pode ser interpretada como um ponto obscuro da obra. O que era até então um jogo sexual entre o narrador e Simone, muda enquanto a personagem Marcela está ativa no texto, desde o seu surgimento até sua morte.

Marcela está presente na obra desde o primeiro capítulo. Dos treze capítulos de *História do olho*, ela aparece em oito. O ponto de estranhamento que essa personagem transmite é a diferença que ela faz no texto, principalmente a respeito da metáfora do olho. As brincadeiras com as formas semelhantes ao olho, como ditas anteriormente, não tem um espaço quando Marcela está em cena (como a cena do prato de leite, trecho já citado anteriormente). É como se a presença dela fizesse Simone mudar seu comportamento, sobretudo com o narrador-personagem. Vejamos na obra:

– Não se mexa – suplicou Simone.

Os passos cessaram: não podíamos ver quem se aproximava, seguramos a respiração. O cu de Simone, erguido daquele jeito, parecia na verdade uma poderosa súplica: era perfeito, as nádegas apertadas e delicadas, a rachadura profunda. Eu não duvidava que o desconhecido, ou a desconhecida, logo viesse a sucumbir, entregando-se à mesma nudez. Os passos recomeçaram, quase uma corrida, e vi surgir uma menina encantadora, Marcela, a mais pura e terna de nossas amigas. Estávamos os dois tão rígidos que não podíamos mover nem um dedo, e foi nossa infeliz amiga que de repente caiu na grama soluçando. Só então, já desgarrados um do outro, é que lançamos sobre aquele corpo abandonado. Simone levantou sua saia, arrancou a calcina e me mostrou, arrebatada, um novo cu, tão lindo quanto o seu. Beijei-o raivosamente, bolinando o de Simone, cujas pernas tinham se fechado por trás da estranha Marcela, que nada mais escondia senão os seus soluços.

– Marcela – gritei –, por favor, não chores mais. (...)

Enquanto isso, o céu ameaçava uma tempestade e, com a noite, grossos pingos de chuva haviam começado a cair, aliviando a tensão de um dia tórrido e sem ar. (Bataille, 2003, p. 26)

O que acontecia antes desse surgimento de Marcela eram os momentos de êxtase entre o narrador e Simone, logo após algumas cenas de excessos, nudez e masturbação, especialmente no caso desse capítulo, o primeiro, com o prato de leite. Nota-se que Marcela ao aparecer deixa uma tensão na cena, pois chega com a tempestade, além de estar chorando. Essa é a voz dela na cena: Marcela soluçando de tanto chorar. Ela sucumbe à cena de nudez dos dois personagens e entra no frenesi dos corpos e no



êxtase sexual liderado por Simone. É no silêncio de Marcela que se observa o ocultamento da metáfora do olho, tornando-se (a personagem) a preocupação maior de Simone. Nas seguintes cenas em que Marcela aparece, continua a não ter uma voz ou a ter uma silenciosa voz, trazendo consigo sempre uma aparência de tristeza, timidez. É preciso então pensarmos um pouco a respeito desse ponto, da personagem. Marcela parece ter um lugar essencial na obra, pois dita o comportamento agressivo de Simone. Nos capítulos em que os personagens estão focados em ter encontros com Marcela, suas relações eróticas aparentam estar de alguma forma menos agressiva, talvez mais emotiva. As metáforas do olho, Simone e Marcela ditam o ritmo da obra, cada uma devidamente interligada. Após o primeiro contato com Marcela, Simone demonstra uma angústia para um reencontro. O segundo capítulo, “O armário normando”, demonstra o desejo reprimido e a timidez de Marcela, que se assemelha a uma figura espectral. Na pequena festa erotizada e liderada por Simone, Marcela participa, mas tenta esconder todo o erotismo, frenesi e o gozo com uma grande repressão. Não se manifesta positivamente, muito menos com veemência, um extremo contrário de Simone. Ao observar todos em um estado de êxtase, Marcela se dirige a um armário, assim contado no texto:

Mal se deixou bolinar e ser beijada na boca por mim, atravessou a sala como uma sonâmbula até chegar a um armário normando em que se trancou (...) Aconteceu, de repente, uma coisa louca: um ruído de água seguido do aparecimento de um fio de líquido, que começou a escorrer por baixo da porta do móvel. A infeliz Marcela mijava dentro do armário enquanto gozava. A explosão de riso que se seguiu degenerou em uma orgia de corpos no chão, de pernas e cus ao léu, de saias molhadas e de porra. Os risos emergiam como soluços involuntários, interrompendo por instantes a investida sobre os cus e paus. No entanto, logo depois ouviu-se a triste Marcela soluçar sozinha e cada vez mais forte naquele urinol improvisado que lhe servia de prisão agora. (Bataille, 2003, p. 32)

No momento em que Marcela entra no clima erótico da cena, ela o faz dentro de um armário, em lugar escondido. O leitor, percebendo um texto que mostra cenas explícitas, precisa imaginar a personagem dentro desse armário, um momento que deixa de ser exposto e passa a ser um gozo escondido, tímido. Marcela tem a característica de trazer algo próximo a uma sombra, as cenas passam a ter uma aproximação mais espectral, turva. A

presença de Marcela está ligada ao desaparecimento do olho. Simone deixa de se masturbar com os objetos oculares e Marcela vira uma obsessão para os outros personagens, que precisam livrá-la de um tipo de prisão, desde a prisão física da casa de saúde que fora internada, até um aprisionamento de um desejo. Os momentos de êxtase de Marcela estão diretamente ligados a um afastamento, uma timidez. Percebendo esses momentos entre o aparecimento dos objetos que se assemelham a um olho na intensão do êxtase de Simone e sua obsessão por Marcela, vimos que é preciso pensar com Barthes e as metáforas do olho, assim como também demorarmos um pouco nesse ponto em que há um apagamento das metáforas do olho para que Marcela seja possível na obra. Portanto, há, entre um e outro, uma fenda, um entrelace que iremos apontar.

Nesse trecho percebemos a incidência de uma outra metáfora, o fio de líquido escorrido por debaixo da porta: a urina de Marcela. O narrador-personagem inicia mostrando que havia um fio de líquido e na frase seguinte afirma ser a urina da personagem. Ele incita na primeira frase e confirma para o leitor o êxtase, ele expõe a cena que estava até então escondida pela linguagem. Marcela está sozinha e de portas fechadas e o narrador-personagem mistura os discursos dele e da personagem, formando um discurso indireto livre. Esse discurso é fundamental para observarmos mais adiante a incidência estilística da obra, em que se fundem os pensamentos e deixa mais complexa a metáfora. O urinol que agora serve de prisão a Marcela, será um outro deslocamento, no qual observaremos o encontro dessa relação líquida com o olho. Deixaremos rapidamente esse ponto em suspensão.

Voltando aos sonhos, Freud propõe, ainda sobre os pensamentos oníricos, seu método de estudar como trabalha o sonho. Ele chama de condensação e deslocamento, teoria que achamos pertinente comparar com Bataille. Freud mostra no exemplo do *“Sonho da Monografia Botânica”* a cadeia de pensamentos que construiu, fazendo a junção desde o nome da pessoa do professor *Gärtner* (jardineiro) até sua paciente chamada Flora, mostrando tudo que a relação da botânica estava juntando em sua formação do pensamento. A botânica somada à monografia resultaram em uma fábrica de pensamentos que convergiram em toda essa cadeia, mostrando como

cada palavra era condensada de significações. Cada palavra trazia uma carga que remetia a uma outra palavra, uma frase ou o detalhamento de um pensamento ou raciocínio inteiro de palavras a partir desta que foi condensada. Os pensamentos oníricos de Freud levam a vários temas desde experiências com lâminas coloridas até paixões e lembranças infantis. Mostra, entre outros exemplos, “O Sonho do Besouro”, no qual conta as relações e ligações que faz a partir dos besouros-de-maio e o que sua paciente dizia a respeito dos dois exemplos. Desde os maus-tratos que a filha de sua paciente fazia com animais até seu próprio nascimento e casamento sendo contemplados em maio, inclusive o comentário do marido de sua paciente, acerca do desejo de ereção contidos no imperativo dirigido ao marido:

“Enforque-se!”. É que algumas horas antes ela tinha lido em algum lugar que durante o enforcamento ocorre uma forte ereção. Foi o desejo dessa ereção que retornou do recalçamento nesse disfarce assustador. “Enforque-se!” significava o mesmo que “Trate de arranjar uma ereção a qualquer preço!”. As pílulas de arsênico do dr. Jenkins em O nababo entram aqui; a *cantaridina*, é preparado *esmagando-se besouros* (as catáridas). (Freud, 2013, p. 314)

Todo o caminho do exemplo de Freud passa por uma série de pontos de congruência que são desenvolvidos a partir do nome besouro-de-maio. Ao tentar interpretar o movimento que fez esse nome, o autor mostrou um grande número de caminhos que poderiam ser interpretados pela relação do besouro. Em uma sequência de pontos condensados, as palavras remetem a outras com uma carga de significado que se assemelham em sua estrutura semântica, por possuir toda uma sequência de entendimento e interpretações que se formam a partir da escolha das palavras. No caso de Freud, os sonhos são falados abertamente, jogados em sua *talking cure*, em sessões analíticas em que palavras são jogadas a partir do desejo de um analisando. Nota-se a preocupação de Freud para compreender e interpretar os exemplos a partir de frases-chaves que ele vai desmontando, vendo as palavras que aparecem tanto em sua semelhança na pronúncia quanto em sua significação, fazendo um elo entre a frase inicial e o restante do discurso de seus pacientes a respeito de seus sonhos ou de seus próprios exemplos, que ofertou segundo as experiências oníricas.

Ainda há, no tocante aos pensamentos oníricos, o que Freud apontou brevemente como um movimento secundário, porém essencial para a interpretação dos pensamentos oníricos, o deslocamento. Esse é visto pelo psicanalista como um condutor ou *via da sobredeterminação*, a partir de elementos de valência interior, para, junto a condensação, serem “os mestres de obra cuja atividade podemos atribuir essencialmente a configuração do sonho” (Freud, 2013, p. 331), ou seja, a condensação é o ponto principal para a interpretação onírica, seguida por um tipo de elemento que esteja à margem do sonho, essencial para a interpretação. O deslocamento é, de certa forma, algo que escapou à interpretação, ou que está inicialmente distante, mas que é fundamental ser observado, pois em um pequeno detalhe deslocado é possível estruturar a interpretação.

Lacan, em seu seminário número três, *As psicoses*, propõe um novo pensamento para a condensação e deslocamento. Dedicou dois capítulos para falar a respeito da metáfora e da metonímia. Tendo como base os ensinamentos de Jakobson e de Freud, o psicanalista francês elabora um caminho partindo de uma frase de Victor Hugo: *Seu feixe não era nem avaro, nem odiento*. No momento que é possível dizer essa frase é que o uso da língua é suscetível de significação, pois arranca o significante de suas conexões lexicais, isto é, sem a articulação predicativa (a estrutura significante), não se poderia qualificar, nomear o feixe de avaro e de odiento. É necessário haver a distância entre o sujeito e seus atributos, essa é a ambiguidade do significante e do significado, isto é, “Há uma sintaxe, uma ordem primordial de significante, que o sujeito é mantido separado, como diferente de suas qualidades” (Lacan, 2008, p. 254). Essa separação, esse distanciamento entre o sujeito e sua articulação predicativa é o que a metáfora supõe quando uma significação comanda o uso do significante, ela supõe a similaridade manifestada unicamente pela posição. A frase, ao ser embaralhada, perderia todo o sentido. É preciso pensar na organização do significante. Essa organização que está diretamente ligada à citação da cena do armário normando. Bataille faz todo o tempo um jogo em que diz a cena como ela está acontecendo, confirma a situação e logo após utiliza do discurso indireto livre para reproduzir indiretamente os pensamentos, as

sensações dos outros personagens, transmitindo uma veracidade, uma aproximação maior do leitor ao texto.

O psicanalista também comenta que durante a análise é de costume que se coloque em primeiro plano o significado, principalmente por um caráter muito sedutor e o que parece ser a dimensão própria da investigação da Psicanálise. O que não se pode deixar de pontuar e muito menos desconhecer é que há um elemento-guia, o significante que desequilibra a compreensão original dos fenômenos neuróticos e sobretudo as interpretações. “A forma retórica que se opõe à metáfora tem um nome – ela se chama metonímia. Concerne à substituição de alguma coisa que se trata de nomear – estamos, com efeito, ao nível do nome” (Idem, p. 258). Para Lacan, então, a metonímia está ligada a uma nomeação de uma coisa que é seu todo, sua parte ou está em conexão. Volta aqui ao ponto de partida da descoberta freudiana, no qual, de forma geral, “O que Freud chama de condensação, é o que se chama em retórica metáfora, e o que ele chama o deslocamento é a metonímia” (idem). Por essa razão a oposição entre os tropos é fundamental. É preciso pensar na estrutura lexical do conjunto do aparelho significante, pois o significante serve como um instrumento para poder exprimir um significado desaparecido. Portanto, se temos um significado preestabelecido, precisamos do significante para encontrar os significados que ficaram perdidos no caminho.

Lacan busca em Jakobson a oposição entre similaridade e contiguidade, mostrando a proximidade da oposição entre metáfora e metonímia, sendo que o significante e o significado estão sempre em uma relação de dialética. Nesse sentido, dizer que o significado nunca atinge seu fim senão por intermédio de um outro significado é demasiado simples. É necessário perceber que existe uma estruturação do significante e sem ela nenhuma transferência de sentido seria possível. O psicanalista afirma que a ligação de posição é essencial para a função da linguagem, ou melhor, a metáfora é sustentada por uma articulação posicional, como na frase citada acima, o *feixe* está posto na posição de sujeito. Portanto, a estrutura do significante é de extrema importância para Lacan. É necessário estar atento tanto ao movimento metonímico quanto ao metafórico, um respondendo ao outro.

Na obra de Bataille podemos notar a movimentação da metáfora do olho, ou seja, o texto metafórico está interligado por um deslocamento metonímico, veremos então trechos em que observamos essa metáfora. Apontamos nas páginas anteriores o primeiro trecho, a do prato de leite, por isso, seguindo com a próxima cena desse tema, temos no segundo capítulo:

A partir dessa época, Simone adquiriu a mania de quebrar ovos com o cu. Para isso, colocava a cabeça no assento de uma poltrona, as costas ao espaldar, as pernas dobradas na minha direção enquanto eu batia punheta para esporrar em seu rosto. Só então eu punha o ovo em cima do buraco: ela se deliciava a mexer com ele na rachadura profunda. No momento em que a porra jorrava, as nádegas quebravam o ovo, ela gozava e eu, mergulhando o rosto no seu cu, me inundava com aquela imundície abundante. (Bataille, 2003, p. 29)

Assim como fez com o prato de leite, Simone utiliza o ovo como objeto de prazer. Bataille sempre mostra uma cena intensa, erótica e curta, como um ato sexual. Portanto, o autor não utiliza elipses para suprimir o objeto “ocular”, o expõe como um sujeito ativo ou concordando com Barthes, o objeto vira um personagem, no qual é possível ler a história de um objeto. Temos então um “olho” metafórico, que se repete em diferentes cenas emoldurado em objetos com formas semelhantes, deslocando-se dentro da narrativa cada vez que é impulsionado um momento de êxtase liderado por Simone. Essa personagem tem a necessidade de fazer uso dessa forma ocular em sua imponente atividade sexual. Esse olho metafórico é todo o tempo deslocado de uma cena para outra e, concordando com Lacan, é preciso pensar na organização do significante. Ao ler o olho em Bataille, é possível vê-lo nessa condição metafórica dominante como objeto de prazer, como também um deslocamento metonímico do desejo de Simone. Está tudo ligado a uma questão de posição, por isso é preciso pensar na organização do significante.

Um dia, finalmente, na hora em que o sol oblíquo das seis horas iluminava o banheiro, um ovo meio vazio se encheu de água e, tendo feito um ruído estranho, naufragou sob nossos olhos; Simone, para quem esse incidente estava repleto de sentido, se ergueu e gozou demoradamente, bebendo, por assim dizer, o meu olho com os seus lábios. Em seguida, sem largar esse olho chupado tão obstinadamente como um seio, ela sentou-se e,

aproximando a minha cabeça, mijou nos ovos flutuantes com vigor e satisfação evidentes. (Bataille, 2003, p. 50-51)

Quando perguntei o que lhe lembrava a palavra urinar, ela me respondeu *burilar*, os olhos, com uma navalha, algo vermelho, o sol. E o ovo? Um olho de vaca, devido a cor da cabeça, aliás, a clara do ovo era o branco do olho, e a gema, a pupila. A forma do olho, na sua opinião, era a do ovo. Pedi-me que, quando saíssemos, fossemos quebrar ovos no ar, sob o sol, com tiros de revólver. (Bataille, 2003, p. 51)

Nessa cena, Simone e o narrador-personagem estavam na casa de Simone. Devido a um pequeno acidente, ela acabou por adoecer. Ficaram um certo tempo trancados no quarto, o que o narrador chamou de um tempo “tranquilo” de Simone. Logo quando a personagem melhorou um pouco, seguiu a cena citada. No trecho percebemos a incidência da forma ocular, temos o sol, o ovo e o olho. Bataille compõe a cena com os elementos-guias, a preenchendo com a posição do olho que está iluminando a cena de uma forma única, pois entrando por uma janela, a luz solar tem de estar em um ponto específico, no caso o sol oblíquo das seis horas. O objeto *voyeur*, esse ovo meio vazio que se encheu de água, no qual faz lembrar da urina e o objeto utilizado para o prazer, no caso o olho do narrador-personagem. Simone aponta a urina como um retocador, aperfeiçoador ao afirmar que urinar a faz lembrar de burilar os olhos, como uma navalha. O posicionamento do olho está na cena como um todo, porém é separado do sujeito em um distanciamento da articulação predicativa, quer dizer, como afirma Lacan, “é o que a metáfora supõe quando uma significação comanda o uso do significante”, a similaridade está presente pela posição e ao ser embaralhada perderia todo o sentido. A organização significante é articulada pelo desejo de Simone em uma posição predicativa. Temos o elemento-guia, o significante, que Lacan afirma ser o que desequilibra a compreensão original das interpretações. Portanto, temos um “olho” deslocado em posições sintáticas como elementos que concernem uma substituição de algo que se trata de nomear ou um fio condutor que está todo o tempo em movimento, um movimento de presença e ausência.

O narrador-personagem conta a cena nos situando quanto ao tempo da obra e ainda no primeiro período do parágrafo “Simone, para quem esse incidente estava repleto de sentido, se ergueu e gozou demoradamente,

bebendo, por assim dizer, meu olho com os seus lábios” observa-se o discurso indireto livre, no qual mostra o sentido que fazia para Simone aquele momento em que masturbação é exposta utilizando o olho e terminando com o trecho: “mijou nos ovos flutuantes com vigor e satisfação evidentes”. A urina está sempre presente em uma estrutura semelhante. A exposição espacial da cena, o desejo do narrador-personagem se fundindo com o vigor sexual de Simone que está ligada no olho e suas metáforas, mas que também está diretamente ligado ao líquido, sobretudo a urina que parece unir Simone com Marcela.

Em 1957, Lacan propõe no seu texto “A instância da letra no inconsciente”, publicado nos *Escritos*, falar a propósito da instância da letra e a estrutura do significante. Para ele a letra são as duas vertentes do efeito significante na criação da significação. Uma propriedade do significante se compõe segundo as leis de uma ordem fechada, dos fonemas. É preciso observar na ordem das invasões constitutivas do significante como léxico e na ordem dos englobamentos do significante, até a locução verbal. Nessas duas iniciativas de apreensão do uso da língua é preciso perceber que, assinalado pela noção de taxema ou de um semantema, somente as correlações do significante com o significante fornecem o padrão de qualquer busca por significação, ou seja, desde a menor unidade formal, traço simples da natureza gramatical, até um elemento com significação externa, é preciso haver uma relação entre os significantes para haver uma busca por significação.

O que a estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz. (Lacan, 1998, p. 508)

Essa estrutura está na função da linguagem, isto é, em uma formação cultural onde é possível o diálogo, vinculados a um código, na incidência dessa língua, a cadeia significante está em um processo de substituição ao poder expressar algo completamente diferente do que ela diz. Com isso, Lacan afirma a ligação existente entre a cadeia e os tropos, cuja função propriamente significante que se desenha na linguagem está entre as figuras



de estilo, como a metonímia, a qual se apoia na conexão de palavra em palavra e também a metáfora, afirmando que ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, enquanto o significante (esse ainda oculto) permanece presente em sua conexão com o resto da cadeia. Ou seja, entre uma substituição de significantes e a presença da metáfora (como fórmula: uma palavra por outra), nesse movimento, a metonímia conecta o resto da cadeia.

Pudemos observar em *História do olho* a incidência desse movimento muito próximo à análise lacaniana. Percebemos que o olho está tanto como borda do texto como também faz parte incisivamente de toda a novela e é essencial tanto em sua presença como em sua ausência. Como dito anteriormente, a presença da personagem Marcela esconde o êxtase incisivo de Simone com o objeto ocular, o lugar de um esconde o lugar do outro. É Marcela e o olho no desejo de Simone, no qual estão vinculados a uma aproximação e afastamento, no sol e na noite. Isso porque, como citado acima na cena do primeiro encontro com Marcela e o armário normando, a presença da personagem está relacionada a uma escuridão, chuvas, tempestades. Até mesmo o gozo de Marcela ocorreu dentro do armário, escondido, quase espectral. Diferente disso, nas cenas em que Simone utiliza os objetos oculares para o prazer, está relacionada a cenas menos sombrias, a luz do dia, com a entrada do sol. O que faz lembrar da glândula pineal, como um olho pineal relacionado à luz e a libido:

Tudo acontece sob o céu tórrido da Espanha, de modo algum colorido e duro como se imagina, mas ensolarado e de uma luminosidade ofuscante – mole e turva –, por vezes irreal, pois o brilho da luz e a intensidade do calor evocam a liberdade dos sentidos, mais exatamente a umidade mole da carne.” (Bataille, 2003, p. 65-66)

Observando o trecho evidenciamos que o olho da *História do olho* está relacionado à glândula pineal, ou, como o próprio Bataille intitulou um de seus ensaios, trata-se de um olho pineal. Esse olho relacionado ao prazer, à libido e à luz é um ponto fundamental para a aproximação com a pineal, já exemplificada no capítulo anterior. Estamos então observando a presença do olho pineal em seus tropos, deslocado como uma cadeia significante, em um

movimento de presença e ausência, em um movimento pineal. Vamos seguir com algumas análises de trechos da obra.

Para suspender a presença de Marcela e assim a ausência do olho, o relato do enforcamento da personagem silenciosa é dito no capítulo “Os olhos da morta”, no qual o narrador personagem explica a relação da morte com a lembrança do gozo no armário normando. O fim dessa personagem, como afirma na obra, conta a mudança de Simone:

Depois do suicídio de Marcela, Simone mudou profundamente. Com os olhos fixados no vazio, era como se estivesse num outro mundo. Tudo parecia aborrecê-la. Não estava presa a esta vida a não ser pelos orgasmos, raros porém muito mais violentos que antes (Bataille, 2003, p. 61-62)

Enquanto Marcela estava viva, Simone seguia obsessivamente sua vontade de gozar com ela. Apesar de sempre ser uma personagem vigorosa, a investida era estar em um gozo compulsivo ao lado de Marcela, porém com sua morte, agora há uma Simone mais violenta e os objetos oculares entrarão junto a cenas de maior relação com a morte. Está mais presente ao gozo sexual, mas também marca uma espécie de retorno de seu desejo e, com ele, a metáfora do olho. Seguindo com o texto, ao saber da tradição das touradas, em que espanhóis viris pediam ao porteiro da arena os colhões grelhados do primeiro touro (mandavam servir e comiam assistindo a morte do touro seguinte), Simone imediatamente pede a *Sir* Edmond os colhões do primeiro touro, com a exigência de tê-los crus.

Mas, no assento destinado à minha amiga, encontravam-se, 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.(...) *Sir* Edmond e eu receávamos chamar atenção. A tourada se arrastava. Debruçando-me no ouvido de Simone, perguntei o que ela queria:  
– Idiota – respondeu –, quero me sentar nua em cima do prato. (Bataille, 2003, p. 67)

A cena segue com a densa presença da metáfora do olho. Bataille expõe em uma mesma frase as palavras: colhões, glândulas, ovo e globo ocular, todas análogas a um mesmo objeto. O objeto ocular está citado como um resumo de outras passagens no texto, dando grande destaque para a

metáfora. O caminho das formas oculares está agora em uma mesma explanação, desde uma forma até seu objetivo, em um volume mais condensado. O movimento metonímico que até então mostrava o deslocamento de cena em cena das metáforas do olho, agora está em um preenchimento do objeto de desejo de Simone. Na primeira frase da citação, observa-se toda a explicação detalhada de um sujeito, colocado como um personagem. Os colhões crus são o objeto do desejo, deslocado para a cena seguinte, para a morte de Granero, no qual é substituído pela veemência da morte, porém utilizado como um objeto sexual em uma simultaneidade.

Com o passar do tempo, a radiação solar nos absorveu numa irrealidade paralela ao nosso mal-estar, ao nosso desejo impotente de explodir, de estar nus. (...)

Aquilo que se seguiu aconteceu sem transição e, aparentemente, sem qualquer conexão, o que não significa que as coisas não estivessem ligadas – mas eu as acompanhei como um ausente. Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha; depois Simone, com o sangue subindo à cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e acuado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone. Tendo-se erguido da laje de pedra, cambaleou e caiu, o sol a cegava, ela sangrava pelo nariz. A multidão que abarrotava a arena estava toda de pé. O olho direito do cadáver, dependurado. (Bataille, 2003, p. 68)

O que o autor afirma não haver, aparentemente, qualquer conexão é, de fato, o que mais apresenta conexão. No início da citação está presente a radiação solar, que no decorrer da novela e já afirmado aqui, dita, ao contrário da presença de Marcela, a presença da metáfora do olho, do olho vinculado à entrada da luz e o aumento libidinal, a pineal. A radiação solar firma a presença do sol, já absorvendo, sintonizando os personagens à explosão do desejo de Simone. O narrador-personagem acompanha como um ausente, como um *voyeur* da cena, observando de forma macro a movimentação do objeto ocular. Simone já havia se masturbado com o prato de leite, os ovos crus e com a língua no olho do narrador-personagem. Nessas cenas já mencionadas aqui, esses objetos estão mesclados ao desejo de Simone e as cenas são de certa forma mais pontuais aos objetos. A morte de Granero mostra o deslocamento dos objetos oculares com uma

simultaneidade de tempo, somado aos espasmos de Simone. São dois colhões de touro que a personagem utiliza para seu prazer, um ela morde enquanto o perigo se aproxima do toureiro, o outro ela se masturba no momento em que o chifre do touro fura o olho direito de Granero, todos emoldurados pelo sol. Observamos então o movimento pineal, o movimento do olho na *História do olho*, o deslocamento do objeto condensado em uma cadeia que se repete de uma forma geral, porém com estruturas diferentes. O objeto ocular é deslocado de um sujeito da frase para um objeto direto, para o núcleo do objeto, e sobretudo, é um substantivo, um nome, um elemento relacionado direto ao desejo de Simone.

Essa cena mostra um narrador-personagem dando conta dessa série de acontecimentos no mesmo espaço de tempo, e ainda como um ausente: “mas eu as acompanhei como um ausente”. O uso contínuo do discurso indireto livre confirma uma visão quase pausadamente demonstrando cada momento interligado entre a morte de Granero, o olho dependurado, ao mesmo tempo em que Simone está se masturbando com os testículos do touro, demonstrando a arena como um todo em um clamor aterrorizado. As imagens se fundem, desde o sol tão radiante que chegava a cegar, e nesse momento já confunde-se quem era cegado pelo sol, Simone ou o narrador-personagem, se era ela que sangrava pelo nariz ou era Granero que sangrava o olho. A riqueza da cena está nessa proposta estilística usada pelo autor que está tanto demonstrando a veracidade da cena, a tornando crível, quanto fundindo o êxtase dos personagens e narrador movimentando as metáforas do texto. Estamos entre as metáforas do olho e a de liquefação.

Seguimos agora para as últimas cenas da obra. Na morte do padre, contada no capítulo “As patas da mosca”, o autor conta de forma jocosa a ida de Sir Edmond, Simone e o narrador-personagem à igreja de Don Juan e o encontro com um padre na sacristia. Simone, imponente com seu desejo violento, comanda a cena em que despe, bate e transa com o padre. Faz com que, ao apertar seu pescoço sentada por cima dele, o padre morra sentindo o auge do prazer sexual: a morte acontece junto com o gozo. Após o incidente, Simone pede para que arranquem o olho do padre morto:

– Você está vendo o olho?  
– E daí?  
– É um ovo – disse ela, como toda a simplicidade.  
Insisti, perturbado:  
– Aonde você quer chegar?  
– Quero me divertir com ele. (...)  
Por fim, Simone se afastou de mim, tirou o olho das mãos de Sir Edmond e o introduziu na boceta. (...)  
Meus olhos pareciam estacados 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. 81)

A última cena de êxtase do texto termina com o olho de Marcela inserido em Simone. O autor condensa toda o percurso do objeto ocular, desde a presença e ausência do olho, com e sem Marcela, agora juntos em frente ao narrador-personagem, somando ainda ao líquido sempre presente. É interessante pensar que as ausências citadas acima estão nas bordas do texto o tempo inteiro, ou seja, enquanto há uma fuga da personagem Marcela ou um momento de silêncio das metáforas do olho, estão, ainda, intensamente na trama, em um apagamento, distanciamento que está ao mesmo tempo entrelaçado a uma presença.

O que esconde o êxtase de Marcela? Sabemos que há uma linguagem atribuída a ela, essa mesma que a esconde no armário normando, que a demonstra silenciosa e que se funde ao desejo de Simone. As lágrimas de urina são o desfecho das metáforas. A urina tão fortemente ligada ao gozo e ejaculação está fundida com o olho de Marcela, esse articulado todo o tempo na obra. A metáfora do olho acaba por estar em uma fenda, em um lugar de vazio que se mostra ao mesmo tempo em que se esconde novamente. Está muito próximo à cadeia significativa de Lacan, entrelaçados nos significantes.

Ao fim do texto, no qual poderíamos pensar haver uma possível continuação da *História do olho*, o autor escreve as “Reminiscências”<sup>10</sup> e na sequência responde ao anseio de um mais além da obra. Escreve o *Plano para uma continuação da História do olho*:

Após quinze anos de excessos cada vez mais graves, Simone foi parar num campo de torturas. Mas por engano; histórias de suplícios, lágrimas, imbecilidade da desgraça, Simone à beira de uma conversão, induzida por uma mulher esquelada, prolongando

---

<sup>10</sup>No capítulo III faremos uma análise e discutiremos questões referentes às reminiscências escritas na obra. Em tempo, deixaremos em órbita essa explanação.

os devotos da igreja de Sevilha. (...) Bela cena entre um carrasco do sexo feminino e a devota: a devota e Simone espancadas até a morte, Simone escapa à tentação. Morre como quem faz amor, porém na pureza (casta) e na imbecilidade da morte: a febre e a agonia a transfiguram. O carrasco a agride, ela permanece indiferente às pancadas, indiferente às palavras da devota, perdida no trabalho de agonia. Não se trata, de forma alguma, de um gozo erótico, é muito mais que isso. Mas sem saída. Também não se trata de masoquismo e, profundamente, essa exaltação é maior do que tudo o que a imaginação pode representar, ultrapassar tudo. Porém, ela se funda na solidão e na ausência de sentido. (Bataille, 2003, p. 89)

O autor encerra a obra com a morte da personagem mais consistente, em um relato que irá cerzir a imagem, mesmo após quinze anos do assassinato do padre, e a interessante harmonia do texto com a tempestiva personalidade de Simone. Estando em um campo de tortura, em Sevilha, o autor volta ao lugar onde aconteceu a cena da morte do toureiro Granero mesclada com a voraz personagem em seu momento de êxtase, onde mordida um testículo do touro morto na primeira tourada entregue a ela em uma badeja, ao mesmo tempo em que se masturbava com outro testículo e visualizava a morte do toureiro, com uma chifrada na cabeça, arrancando seu globo ocular. Essa intensa cena, intitulada “Sob o sol de Sevilha”, ainda revela estarem coroados com um sol intenso, importante objeto de toda a cena. Então, Simone está de volta, porém em um momento diferente, desta vez não mais como uma líder de histórias eróticas, mas sim pacífica, entregue ao carrasco fisicamente. O interessante desta cena é como o autor define a morte. A personagem não se entrega à tentação, morre casta ao que o narrador chama de insosso, longe de uma agonia, além de um gozo erótico, mas de uma imersão em um mais além do gozo, ultrapassa tudo, além do limite, no impossível e na ausência de sentido, ou seja, nas últimas palavras do livro, observamos ainda uma abissal conjectura acerca da experiência interior. A experiência arrasadora do esgotamento, de um mais além, de um gozo limite.

Portanto, a metáfora do olho proposta por Barthes é a metáfora da cadeia, entre metáfora e metonímia, em um movimento de presença e ausência, de entrada e não de luz, assim como funciona a pineal. Em *História do olho* observamos uma complexa estrutura que está no limiar entre o narrador-personagem, o desejo limite de uma explosão de sentidos dentro de

um erotismo arrebatador e personagens conduzidas pelo êxtase de um objeto. As metáforas que estruturam a linguagem da obra estão entre o desejo de Simone, o olho e a liquefação presente na obra. Utilizando a forma estilística do discurso indireto livre, o autor incita cenas de erotismo que talvez sejam perigosos para uma primeira leitura, pois podem esconder entre costuras textuais a visualização dos fios condutores metafóricos. A leitura se vale pela presença e ausência, entre um e outro, olho, ejaculação e urina. Por valer-se de um romance possivelmente testemunhal, é possível sermos levados a ler a obra sob o olhar interino do narrador-personagem, como uma perversão. As linhas vão ao mesmo tempo mostrando aventuras sexuais em um erotismo com incidência no horror e na morte e uma estilística que demonstra muito mais do que a história de um objeto, mas de um movimento, um movimento desde os personagens até a morte como auge do gozo erótico. É um olho que chora lágrimas de urina, um olho que observa, cega e aquece como o sol, um olho que está (é) dentro das zonas erógenas, um objeto de desejo em um deslocamento constante. O olho em *História do olho* é a história de um movimento, de um movimento ocular, movimento pineal.

## **Capítulo III**

**Lord Auch, um nome, testemunho pineal.**



Observamos até aqui questões críticas referentes a literatura batailliana. Seu texto literário é apresentado como uma obra curta, direta, porém complexa, sobretudo, a partir do estilo de escrita utilizada e as questões abissais entre metáfora e metonímia que marcam uma estruturalidade, inclusive ao utilizar a ferramenta estilística do discurso indireto livre. Após repetidas leituras da obra, não pudemos deixar de mencionar um estranhamento, enquanto observamos a marca da ausência do nome Georges Bataille na assinatura da obra. Atraídos pela curiosidade dessa negação do nome, decidimos dedicar-nos a esse ponto.

É sabido que ler Bataille é estar próximo à sua vivência, pois ele sempre deixou explícito, principalmente nessa obra fundante, uma combinação entre vida do autor e obra. Em uma pesquisa relacionada a obra batailliana, encontramos consistentemente algum resumo, direcionamento ou simplesmente histórias referentes à vida pessoal de Bataille. Contudo, principalmente após os textos iniciais do autor, inclusive em sua obra literária, na qual ele assume direta e indiretamente a aproximação entre ficção e sua vida pessoal, a incidência de explicação para a *História do olho* é muito presente. Na obra, escreve um capítulo chamado “Reminiscências”, em que conta sua vida pessoal como uma resposta ao seu tratamento com o

psicanalista Adrien Borel e expõe sem necessidade de metáforas a figura de um pai sífilítico, que provocava náusea e mal-estar pela postura imunda e terríveis dores, demência e a forma de urinar revirando os olhos, cena muito afirmada pelo autor. É possível fazer muitas analogias aos momentos de êxtase sexual na obra e ainda aos objetos de forma ocular, mencionados frequentemente no capítulo anterior. Bataille expõe o drama de sua vida ofertando acontecimentos familiares de grande constrangimento, desde a doença do pai até a da mãe, que não mais se comportava como em outros tempos, descontrolada e com sequenciais tentativas de suicídio. Por essa explicação trazida pelo próprio autor, podemos afirmar que a *História do olho* pode ser confundida com uma confissão, um testemunho ou um relato. Contudo, em seu texto literário inicial, Bataille não assina a obra. Ele o faz com o pseudônimo Lord Auch<sup>11</sup>.

Motivado pela entrevista que Jean-Luc Nancy concedeu à Madeline Chalon, que tem como título: “Mas deixemos de lado o senhor Bataille!”, Nancy afirma: “não nos ocupemos do homem, do personagem. O que conta é o pensamento, o movimento do pensamento, o impulso, a pulsão que passa por ele” (2013, p. 431). Observamos a necessidade de fazer um distanciamento entre as questões sociais que envolviam Bataille, sendo esse o argumento mais comum sobre o nome Lord Auch, referente a essa assinatura. Retomando o fato de que há uma insistente comparação entre a vida e a obra do autor, Eliane Robert Moraes em seu ensaio “Um olho sem rosto”, texto de abertura da tradução da *História do olho* para o português do Brasil, afirma quais seriam os motivos pelo qual Bataille não assinou essa obra:

Por certo, não se deve negligenciar as razões profissionais e sociais que obrigavam o autor a recorrer a um pseudônimo. Na condição de funcionário público, trabalhando na Biblioteca Nacional, sua reputação estaria ameaçada caso lhe fosse imputada a paternidade de um livro erótico, editado e vendido clandestinamente. Assim, ao apagar seu nome da novela, ele tentava se precaver contra eventuais acusações de ultraje à moral. (Moraes, 2008, p. 11)

---

<sup>11</sup> Na primeira publicação de *História do olho*, em 1928, a assinatura é de Lord Auch. A pedido do próprio Bataille, deveria ser assim enquanto estivesse vivo. Após sua morte, as edições da obra vieram com o nome Georges Bataille. Trataremos da assinatura original.

Bataille tinha todos esses motivos para esconder a verdadeira identidade, certamente. Mas *História do olho* é um testemunho? Será que Bataille deveria assumir a ficção de uma obra literária como a representação da sua vida pessoal? Mesmo que o próprio Bataille diga que *História do olho* seja uma mistura da ficção com sua vida pessoal, precisamos ir mais adiante quanto a isso. Em uma dedicação ao texto em si, a sua escritura, podemos observar outros caminhos que inclusive distanciam Bataille da obra. É urgente separar a literatura de uma personalidade, pois mesmo havendo indícios na obra de que é uma biografia no tocante às explicações dadas nos capítulos finais do romance, não se pode afirmar que seja um testemunho de Georges Bataille, pois estamos no campo ficcional. A obra de forma geral é contada, narrada por um narrador-personagem, aquele que diz, que testemunha. Nesse primeiro momento, vamos somente discordar da explicação a respeito da assinatura de Georges Bataille não fazer parte da obra pelo motivo de um disfarce do autor para sonegar-se da crítica social.

Há ainda outras explicações para o pseudônimo. Michel Leiris, escritor, amigo e leitor da obra batailliana, faz uma crítica específica à obra estudada na presente dissertação, em que aponta um relato da mistura quase homogênea entre a vida pessoal, a novela erótica e a teoria filosófica do autor de *História do olho*. Esse texto de Leiris foi publicado pela primeira vez na França em uma das homenagens a Bataille (*L'Arc 44*, janeiro-março de 1971)<sup>12</sup>, com o intuito de mostrar a importância do pensamento batailliano e de sua obra inaugural como uma mistura inseparável entre o texto, a vida e a teoria do autor, revelando uma assinatura que fica nesse limiar impossível de identificar a borda e muito menos uma separação de “eus” e do pensamento teórico batailliano.

“Nos tempos de Lord Auch” foi o texto que Michel Leiris dedicou a Bataille para explicar o impacto do texto batailliano e de sua exegese, que se duplica um “eu” real e um “eu” ficcional na literatura erótica *História do olho*. Pelo que o autor escreveu ao fim da novela, constituiu um segundo painel chamado na primeira edição de “Coincidências”, que vinculava a ficção e seus alicerces pessoais psicológicos, escrevendo abertamente uma história

---

<sup>12</sup> O texto utilizado nesta dissertação é a tradução de Samuel Titan Jr., publicado na edição de 2008 da *História do olho*, pela Cosac Naify.

pessoal excessiva em suas confidências íntimas. Nas edições posteriores, Bataille preferiu intitular essa parte do texto como “Reminiscências”, agora, situada em um plano diferente da narrativa e apontada como um simples comentário. Preferiu apagar levemente as profundas confidências que seu pai e sua mãe inspiravam a ele. Bataille apontou um certo cuidado reelaborando as próximas publicações, mas Leiris apontará sempre a inicial como uma versão revelada, que soma a presença da jovem Marcela e seu suicídio, um inglês mais velho que, nos episódios francamente sádicos, fará o papel de mestre de cerimônias, a mãe de Simone que tem prazer em banhar-se com mijo e o padre sevilhano que participa à força da orgia sacrílega. O relato batailliano coroa-se como uma “apoteose que se conjuga em três maneiras de excesso: delírio sexual, frenesi blasfemo e furor homicida”.

Leiris faz uma pequena análise sobre o sol e as condições climáticas da Espanha, como cenário do texto e escreve um apontamento referente ao ovo como “luxo de páscoa da infância e objeto altamente simbólico” e o associa às origens do mundo. O ovo lembrava, ainda, falando de um “eu” real, o olho do pai cego e enfermo que aparecia quando urinava e que está associado tanto a um olho como fio condutor, que serve de uma visão de um todo, quanto a um horror, ao corte de um olho com uma navalha ou a experiência de comê-lo, como uma guloseima canibal. Bataille com o interesse na “imagem do olho”, começou a se interessar pela glândula pineal, como diz Leiris: corpúsculo de funções mal definidas que o cérebro humano hospeda. Bataille preferia ver na glândula um embrião do olho, destinado a voltar-se para o alto, para o sol. *História do olho*, como afirma Leiris, um poema em forma de romance, fica em constante osmose entre esse “eu”, friamente autobiográfico e o estranhamente lírico que, assinado por *Lord Auch*, cujo nome abrevia a palavra de menor calão “latrina”, permeia um humor negro em uma “teoria apologética da transgressão”.

A teoria da transgressão aponta um caminho para uma ruptura em que não é possível mais separar esses “eus” da obra e nem mesmo da assinatura do nome. Leiris margeia uma certa resenha da obra, somando algumas questões filosóficas e da vida pessoal de Bataille, que desde os tempos de Lord Auch, fica em constante mescla entre o que foi dito em *História do olho* e do que deixou público com as revelações a respeito de sua vida pessoal.

Para darmos continuidade, precisamos rapidamente lembrar o que foi dito no capítulo anterior, no que se refere ao movimento pineal, que se dá a partir da forma como foi escrita a obra, com seu movimento metafórico-metonímico, como uma cadeia significante. Em repetidas cenas eróticas, a personagem Simone utiliza os objetos branco-circulares para êxtase sexual e sobretudo o sexo anal, mencionado repetidas vezes na obra. O ânus é para o autor uma analogia ao sol, ao grande ânus solar, misturando os líquidos presentes no texto, combinando um êxtase intenso entre presenças e ausências e um deslocamento contínuo. Portanto, o deslocamento metonímico seria como um movimento pineal a partir da forma do sol. Conforme afirma Michel Leiris: “a glândula pineal seria, em suma, um grande olho malogrado” (Leiris, p. 108, 2008), sua relação com o olho, todos os elementos nesse formato circular, utilizados para o frenesi e gozo no texto. O interessante desse retorno é pensar: se há uma forma de movimento na obra em uma presença e ausência, desde um objeto até os personagens, o que tudo isso poderia estar ligado ao nome escolhido para a assinatura? Em termos de uma investigação teórica, o que Lord Auch faz no lugar de Georges Bataille?

Bataille escreve o *W.-C. Prefácio à História do olho*, que, na publicação da Cosac Naify, encontra-se após o romance. Explica que um ano antes da *História do olho* havia escrito um livro intitulado *W.-C.*, no qual afirmava ser “uma literatura um tanto louca” (Bataille, 2003, p. 91). O livro não foi publicado, o manuscrito foi queimado pelo próprio autor. *História do olho* foi escrita a partir de um apagamento, de uma cinza, de um dizer desvanecido para um dizer transitivo, isto é, dos manuscritos de *W.-C.*, dessa literatura “um tanto louca”, Bataille elabora a *História do olho*. Ao mesmo tempo em que observou que *W.-C.* necessitava ser apagada, também assimilou a urgência de escrever a *História do olho*. Do rastro e do resto de um livro descartado e destruído escreveu o novo romance.

Nas páginas finais da *História do olho*, ao narrar os últimos minutos entre o narrador-personagem, Simone e Sir Edmond, Bataille escreve mais um pequeno trecho, um “Plano para Continuação da História do Olho” que narra a morte de Simone como o auge do gozo sexual, este “se funda na solidão e na ausência de sentido” (Bataille, 2003, p. 89), com um

esgotamento. No momento de finalização da obra, vem a assinatura. Bataille assina com o nome Lord Auch. Leiris citou a explicação acerca desse nome como “à latrina”, expressão usada para extravasar no momento de raiva, utilizando o nome de menor calão, ou como o próprio Bataille afirma: “O nome *Lord Auch* faz referência ao hábito de um dos meus amigos: quando irritado, em vez de dizer “*aux chiottes!*” [à latrina], ele abreviava dizendo “*aux ch*””. (2003, p. 92). Também, na assinatura, há o nome Lord, termo em inglês que é usado, além de tratamentos com a nobreza e a ostentação da riqueza é utilizado para chamar Deus, Senhor, ou, para Bataille: “*Lord Auch* é Deus se aliviando” (idem). O nome está diretamente ligado a um alívio da tensão.

Ao observar a incidência de uma explicação do próprio Bataille no que diz respeito ao nome Lord Auch, investigaremos o pensamento de Derrida e sua contribuição a respeito do nome para continuarmos nesse caminho. Derrida, em *Salvo o nome*, expõe sua compreensão a propósito da teologia negativa, escrevendo de forma abissal esse tema para poder expor uma proximidade com a questão do nome de Deus. Em uma nota, a tradutora Nícia Bonatti explica o método utilizado por Tomás de Aquino, sobre a teologia negativa:

Um modo de abordagem de Deus que consiste em aplicar-lhe proposições negativas. Em lugar de atribuir-lhe qualidades positivas ou proceder por analogia, o método negativo ou apofatismo consiste em dizer o que Deus não é, em recusar-lhe qualquer predicado. (BONATTI, N. T., Derrida, 1995, p. 7)

Derrida faz uma longa análise dessa teologia, do dizer em negativo. O texto é um diálogo a respeito do nome e o impossível, sobre a indecisão por um esgotamento, uma aporia. Nesse diálogo podemos encontrar uma discussão referente a Deus, a respeito da afirmação do que Deus é, desde seus adjetivos e certezas, apontando um lugar, o lugar da divindade. Essas afirmações são questionadas pelo *apofatismo*, ou seja, afirmar acerca de Deus é minimizá-lo a alguma certeza, para algum lugar específico, a um núcleo ou até a um conceito. Portanto, a teologia negativa propõe dizer a respeito de Deus sem afirmações, para que não haja a possibilidade de minimizar Deus. Logo, o dizer referente a divindade deve ser feito negativamente, ou seja, dizer o incalculável, o incomensurável, por exemplo,

seria a forma de não dizer um lugar da verdade para Deus. Porém, mesmo dizendo o que Ele não é, estamos, também, de certa forma, apontando a um lugar, mesmo que seja a um não lugar. Para Derrida, ao dizer que Deus é o incomensurável é afirmar pela negação e ainda assim seguiria para um caminho da certeza, de um conceito. Se não podemos dizer o que Deus é e o que não é, para, mesmo que minimamente, não fechasse uma resposta acerca de Deus, resta o nome, salvo o nome, senão o nome, *JHWH*, o impronunciável, uma indecisão, uma aporia. Segundo Derrida:

É preciso ir lá onde é impossível ir. Lá, para o nome, para além do nome, *no* nome. Para (aquele ou aquela) que resta – salvo o nome. Ir aonde é possível ir não seria um deslocamento irresponsável de um programa. A única decisão possível passa pela loucura do indecidível e do impossível: ir aonde é impossível ir. (Derrida, 1995, p. 42).

O caminho do impossível, onde é preciso ir é ir além, além do limite, lugar de uma indecisão. Assim como o movimento metafórico e metonímico que encontramos na obra, o deslocamento não poderia ser irresponsável e sim assumir uma responsabilidade da decisão, porém uma decisão que leva ao indecidível e ao impossível: a decisão possível é a que leva ao impossível. Derrida aponta um movimento na indecisão do nome, lugar importante para a assinatura da obra batailliana, por estar entre um apagamento e um testemunho, em um dizer que deve ser mantido em segredo, mas que, ao mesmo tempo, está em uma ficção aberta ao êxtase.

A *História do olho* está entre um testemunho e um apagamento do nome, no qual é importante pensar a respeito desse apagamento da assinatura inicial. Mesmo sabendo que o próprio autor tenha solicitado que em vida seu nome não deveria estar na assinatura da obra, como afirmou Leiris, ainda permanece a sombra do primeiro nome do texto. O próprio Bataille esteve na loucura do indecidível, em um nome para além do nome:

Ser Deus, nu solar, numa noite chuvosa, no campo: vermelho, divinamente, cagar com a majestade de uma tempestade, o rosto dissimulado, separado do resto, ser IMPOSSÍVEL em lágrimas: quem saberia, antes de mim, o que é a majestade? (Bataille, 2003, p. 92)

O autor aponta um panorama da *História do olho* no que se refere a uma aproximação do nome da assinatura Lord Auch e Deus, mostrando tanto o afastamento de uma servidão, quanto a aproximação do nome e sua extrema similitude com uma “divindade” que margeia a obra. Indica os elementos que o homem aproxima a Deus, como: nu solar, noite chuvosa, e no campo. Da mesma forma, observa-se o limiar entre o divino e o profano, fazendo um paralelo entre o rosto de deus e um rosto dissimulado, que se separa do resto em um “ser impossível em lágrimas”. Esse ser impossível nos faz voltar ao capítulo anterior, na cena em que Simone insere o olho do padre em sua vagina, “Meus olhos pareciam estacados 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. 81). Notemos no trecho da obra o “ser impossível em lágrimas”, uma construção fragmentada condensando toda a metáfora do texto, o olho, urina, Marcela, horror, o olhar e as lágrimas que remetem ao gozo em uma quase onipresença. O Deus do nome está diretamente ligado ao caminho da metáfora do olho. Bataille ainda questiona: “quem saberia, antes de mim, o que é a tempestade?” Ressalta o entendimento da imagem da *História do olho* em tempestades torrenciais mergulhadas no êxtase de corpos, em uma nudez entre a Terra e o homem, envoltas no frenesi. A tempestade foi conhecida ali, na obra, uma tempestade possível no texto, a tempestade do gozo, uma outra visibilidade.

Nesse sentido o nome da assinatura da obra se distancia cada vez mais de um nome próprio. A partir da afirmação de Bataille acerca da explicação [à latrina] ou “Deus se aliviando”, Lord Auch é, antes, uma expressão. Não é um nome de quem escreveu, não se destina a um rosto ou a uma identidade, mesmo sendo um nome fictício, como fazia Sade. Bataille não escolhe um substituto, poderia ser um Pierre, Françoise, ou seja, um nome próprio, mas prefere um nome plural. O pronome de tratamento é o nome próprio e a expressão “à latrina” complementa o nome, ou seja, o nome está em um movimento, ele não afirma uma certeza, não se fecha em seu contexto, Lord Auch fica alhures, é um rastro de nome, entre servidão e desregramento, um tratamento, uma expressão, uma indecisão.

Bataille cita em *Literatura e o mal*, ao analisar Sade, um trecho dito pelo próprio Marquês: “os traços de meu túmulo desapareçam de cima da



superfície da terra como eu me deleito que minha lembrança desapareça da memória dos homens" (Bataille, 1989, p. 97). O sentimento de Sade era o desejo de um completo apagamento. Com o uso frequente dos pseudônimos, ele se sentia desvinculado de suas próprias obras, como diz ele próprio: "o sentido de uma obra infinitamente profunda está no desejo que o autor teve de desaparecer (de se anular sem deixar traço humano): porque não existia nada mais à sua medida" (Idem). Percebemos aí uma ponte entre o pensamento dos dois autores. Em *História do olho* Bataille parece seguir por um caminho próximo a Sade com o desejo de desaparecer, de apagar seu nome, especialmente a anulação sem deixar traço humano. Logo, Lord Auch não é um nome próprio, está, como afirmamos acima, em um outro campo, alhures. O que diferencia aqui Sade de Bataille é que o Marquês usava outro nome próprio como substituição. Bataille usa Lord Auch, uma outra coisa. Talvez não como substituição, mas Auch seria um outro nome, como se Bataille não houvesse ali. Não seria uma substituição direta do nome, mas sim a criação de um outro, uma outra assinatura, uma resposta ao texto.

*História do olho* é narrado por um narrador-personagem que está diretamente ativo em todas as cenas, tanto de forma onisciente como onipresente, mostrando, inclusive as sensações que dificultam o leitor a apontar quem está falando. Os desejos dos personagens fundem-se com os do narrador-personagem, sobretudo pelo uso estilístico do discurso indireto livre, como foi analisado no capítulo anterior. Como uma divindade, podemos afirmar que o narrador-personagem, que demonstra uma cena holisticamente, que é o criador da tempestade, tem em sua estrutura uma proximidade com o nome Deus, mesmo com um direcionamento muito distante de um Deus do cristianismo, mas como uma visão generalizada, ou o próprio sol e a semelhança com o ânus, sendo o ânus solar.

A obra de Jacques Derrida, no tocante à questão da assinatura e do nome, pode contribuir abundantemente para as explorações que pretendemos tomar aqui desse recurso batailliano de heteronomia, sobretudo em *História do olho*. Derrida escreve em seu ensaio *Paixões* alguns questionamentos a respeito do nome. Motivado pelo convite de David

Wood<sup>13</sup>, o filósofo passa longas páginas suscitando questionamentos acerca da responsabilidade da resposta e do endereçamento a qual está destinado seu ensaio. Questiona a responsabilidade desse endereçamento afirmando ser tão séria quanto pelo nome dado ou pelo nome usado, ou pelo nome que se dá, direcionando ao paradoxo do narcisismo. Exemplifica:

Supõe que X, alguma coisa ou alguém (um rastro, uma obra, uma instituição, uma criança), use teu nome, isto é, o teu título. Tradução ingênua ou fantasma comum: deste teu nome a X, portanto tudo aquilo que retorna a X, de modo direto ou indireto, em linha reta ou oblíqua, retorna a ti, como um benefício para teu narcisismo. Mas como *não* és teu nome nem teu título e que, como o nome ou o título, X passa muito bem sem ti, e sem tua vida, a saber, sem o local para onde alguma coisa pudesse *retornar*, como aí estão a definição e a própria possibilidade de qualquer rastro, de qualquer nome e de qualquer título, teu narcisismo fica frustrado *a priori* quanto àquilo de que ele se beneficia ou espera se beneficiar. Inversamente, supõe que, por uma razão qualquer, X se livre dele e escolha para si um outro nome, fazendo uma espécie de desmame reiterado do desmame original; então, teu narcisismo duplamente ferido, ficará *por isso mesmo* ainda mais enriquecido: aquele que usa, usou, ou terá usado teu nome parece bastante livre, poderoso, criador e autônomo para viver só e radicalmente passar bem sem ti e sem teu nome. Retorna a teu nome, no mais secreto do teu nome, poder desaparecer *em teu nome*. (Derrida, 1995, p. 22)

Em um endereçamento a qualquer um, ou melhor, se alguma coisa ou alguém usar teu nome (pensando aqui na assinatura), há um retorno desse rastro deixado entre esse “teu” e X. No espaço entre um e outro, em um endereçamento e a chagada fica o rastro de um nome, de um uso que beneficia o narcisismo, no qual, de qualquer modo, fica uma marca. Porém, como em um rastro não há algo que se possa segurar, ou seja, no caso de uma assinatura, não há uma vida nem um local de retorno e por isso X passa bem sem o endereçado. O narcisismo que se esperava beneficiar acaba ficando frustrado, quanto ao que se espera beneficiar com isso. Caso contrário, X escolha para si um outro nome, afastando-se mesmo que nutrido pelo nome original, o narcisismo ficará mais enriquecido, pois aquele “usa, usou o terá usado teu nome parece bastante livre, poderoso, criador e autônomo para viver só e radicalmente passar bem sem ti e sem teu nome”

---

<sup>13</sup> David Wood organizou uma obra intitulada *Derrida: A Critical Reader*, na qual compreendia doze ensaios e que o ensaio de Derrida deveria responder a todos os outros, seguindo uma tradição anglo-saxã do *Reader*. Essa obra indicava o espaço de uma discussão crítica. Derrida passa todo o ensaio margeando essa questão entre resposta, assinatura e o direcionamento (para quem?) do texto.

(idem), ou seja, fica um rastro do “teu” nome que irá nutrir um outro, um outro nome, mas agora no mais secreto do nome, pois o “teu” nome está em algum momento, em um segredo que impede uma certeza imposta diretamente para um nome, sendo somente possível no rastro do nome. O narcisismo é agora nutrido mesmo que não diretamente.

O nome está em um segredo, em um lugar que não se cerca, que não se aponta, mas que nutre um outro nome, que está disseminado em um outro. É o que pode estar muito próximo ao nome da assinatura de *História do olho*. Talvez não haja a necessidade do nome Bataille, mas do rastro que deixa esse nome, mesmo na criação de um outro nome. O sentido próprio é recuperável, está desde já apagado. Ele existe metaforicamente, não materialmente, como a catacrese, que por falta de um termo adequado, usa-se um nome como um sentido figurado. Lord Auch está nesse sentido desde já recuperável, iniciado como obra já apagada (W.-C.) com um nome-expressão que existe metaforicamente.

Em *Carneiros*, Derrida exalta o entendimento de Gadamer, no qual afirma que a obra de arte nunca se erguerá como um objeto diante de um sujeito, pois ela pertence ao seu ser obra e irá afetar e transformar o sujeito, começando com seu signatário: “O *subjectum* da experiência da arte, que subsiste e perdura, não é a subjetividade daquele que a faz, mas a própria obra de arte” (Gadamer, in: Derrida, 2008, p.6). A obra volta a seu ser como tal, ou seja, o objeto obra está diretamente ligado a um sujeito havendo uma afetação, transformação. Ao mesmo tempo que a obra é lida, está em uma experiência de um dizer ao signatário distanciando-se de uma assinatura. A experiência da arte está na singularidade entre um e outro, em uma alteridade do devir. O nome da *História do olho* é o próprio da obra, é um movimento de afetação não somente do ponto de vista obra, mas um endereçamento no texto, dentro do texto. Lord Auch é uma resposta aos personagens, ao desejo, ao nome expressivo no momento do gozo.

Fazendo análise do poema de Paul Celan<sup>14</sup>, Derrida faz alguns apontamentos no que se refere a questão da bênção. A mão que abençoa

---

<sup>14</sup> Poema em questão na análise de Derrida, de Paul Celan:

abre-se para a leitura, mas apela também a ler o que se esconde à leitura, isto é, ao mesmo tempo que essa mão enuncia, ela subtrai o sentido da mensagem, retendo a própria bênção. Está aqui direcionando que uma bênção premeditada, antecipadamente adquirida, calculável, não é mais uma bênção. Em um poema, ao mesmo tempo que abençoa o outro, deixa-se abençoar pelo outro, o destinatário e o leitor. É um endereçamento ao outro que não esconde o referente, como afirma Derrida:

O poema fala *de si mesmo*, da cena de escrita, de assinatura e de leitura que inaugura. Esta reflexão especular é autotélica, não se fecha sobre si mesma, é simultaneamente, e sem retorno possível, uma bênção acordada ao outro, uma mão dada, *ao mesmo tempo aberta e fechada*. (Derrida, 2008, p.16)

Como uma bênção acordada ao outro, o poema fala de si mesmo, tanto da cena, da escrita, quanto da leitura, em uma relação além do sentido, fora, não se fecha em si mesma. Está em uma simultaneidade, em uma mão única, de dois sentidos em um mesmo tempo. É aquele que abençoa, no limiar entre um referente e um signatário, está em uma constante investigação sem retorno de si, em uma constante simetria entre a assinatura e a leitura acordada ao outro, sendo possível quando há uma resposta ao outro, quanto se tem a responsabilidade de fazê-lo.

Em *História do olho* Bataille escreve e apaga seu nome, mas deixa o narcisismo no rastro de um outro. Cria o distanciamento de seu testemunho para poder estar aberto para todo e qualquer outro que seja contaminado por seu texto. A obra pode ser um testemunho de qualquer um, de alguém ou de ninguém, uma aproximação do leitor e um distanciamento do autor, deixando o artifício da heteronímia como um apagamento e um afastamento. Bataille não estava querendo uma aproximação vida-obra, estava interessado em uma leitura sem vínculos, transformando *História do olho* em um texto direcionado, conduzido, resgatado ou ofertado a todo e qualquer outro. Assim como o poema, podemos dizer que o “poema em forma de romance”, como

---

da tua mão  
do sulco-dos-quatro-dedos  
revolvo  
a bênção petrificada.

Tradução de Fernanda Bernardo. (Derrida, 2008, p.14)

afirma Leiris, *História do olho* também fala de si mesmo, na “assinatura e de leitura que inaugura” é uma bênção acordada ao outro, mas, para chegarmos mais perto de Bataille, é um desejo acordado ao outro, uma via do prazer em constante simetria. O que Derrida mostra como a beleza da bênção em uma alteridade, Bataille demonstra semelhante, ou metaforicamente, a beleza do gozo.

A assinatura Lord Auch em um texto metáforo-metonímico como apontado anteriormente, está direcionada para um apagamento. *História do olho* não escapa a um segredo, a uma fenda que margeia inclusive sua subscrição. Em seu ensaio “Mitologia branca”, Derrida vai trabalhar a metáfora no texto filosófico. A metáfora foi tendo um recalçamento crescente na filosofia, pois os filósofos<sup>15</sup> preferem que sua linguagem seja literal e não metafórica. A metáfora deveria ser reservada à literatura.<sup>16</sup> É interessante observar o caminho que o autor percorre para analisar a metáfora como um apagamento. Derrida nesse que compõe sua obra *Margens da filosofia*, utiliza o termo: usura da força metafórica na filosofia. O termo *usura* apresenta uma dupla possibilidade, como captou Claudia de Moraes Rego: “como apagamento por fricção, esgotamento, esterilização e também como produto suplementar do capital, lucro, mais-valia linguística” (2006, p. 28). Nesse duplo lugar, tanto de um apagamento, quanto de um lucro, nem para trás em uma busca originária etimológica, nem para frente, em uma perda de significado, o filósofo vai apontar que a semelhança constitui como chave para pensar a metáfora.

O sentido primitivo, a figura original, sempre sensível e material (...) não é exatamente uma metáfora. É uma espécie de figura transparente, equivalente a um sentido próprio. Torna-se metáfora quando o discurso filosófico põe-na em circulação. Esquece-se, então, simultaneamente, o primeiro sentido e o primeiro deslocamento. Não notamos já a metáfora e tomamo-la pelo sentido próprio. Duplo apagamento. (Derrida, 1991, p. 251)

---

<sup>15</sup> Segundo a leitura de Derrida de Empédocles e Parmênides até Kant e Hegel, assinalado por Claudia de Moraes Rego (2006).

<sup>16</sup> O presente trabalho não pretende abordar um questionamento acerca do distanciamento entre literatura e filosofia, mas sim, uma proximidade do pensamento derridiano referente à questão metafórica como um caminho para o pensamento sobre o nome e seu apagamento.

O sentido originário que aponta a um objeto, a uma materialidade, não é uma metáfora, ela está desde já apagada. Quando o discurso filosófico coloca em circulação esse sentido originário recuperável, eis aí a metáfora. Ou seja, ao fazermos a junção do objeto ou nome, esquecemos o primeiro sentido e o primeiro deslocamento, e notamos a metáfora em um apagamento, em um duplo apagamento. Esse novo nome acaba por não ser nem o nome do objeto e seu sentido próprio, nem a materialidade da transparência, mas sim o apagamento de ambos em um nome, um objeto. A metáfora está em um esgotamento ininterrupto do sentido primitivo, está na oposição entre próprio e o não próprio, do sentido próprio e do sentido figurado.

Essa transparência está em um apagamento, portanto podemos observar que o nome está ao mesmo tempo visto tanto em seu sentido próprio, visível, como opaco, transparente em sua retórica. Estamos então em uma aporia metafórica do nome, isto é, no nome Lord Auch está a história de uma propriedade do testemunho que não está ligada diretamente a ninguém, apenas a um rastro do nome. Bataille abriu a possibilidade de Lord Auch ser inclusive o nome do narrador-personagem que tudo vê e conduz na *História do olho*. Lord Auch nos parece ser cada vez mais vinculado ao texto do que a Bataille. Acaba transformando o texto mais ainda, somando-se à estrutura do romance. A assinatura pode ser interpretada como um segredo, ou como afirma Derrida:

Pode-se falar dele ao infinito, contar histórias a seu respeito, dizer todos os discursos que ele prepara e as histórias que desencadeia ou encadeia, pois muitas vezes o segredo faz pensar em histórias secretas e até desperta o gosto por elas. (Derrida, 1995, p. 45)

Esta afirmativa parece muito próxima à *História do olho* e a assinatura Lord Auch. Derrida está falando do segredo que permanece secreto, mudo, impassível. Estamos falando do nome que assinou a obra, desvinculado de Georges Bataille. Auch não precisa dar explicações, dar recibo ou prestar contas. Ele é o que diz: “eis aqui um nome” ao mesmo tempo que se torna um engodo. É a possibilidade funcional da homonímia, um nome que agrega muitos sentidos dificultando uma pontuação, uma certeza, mas que está no

campo de uma confiança e que só é possível percebê-lo encarando o texto, sua estética, seu discurso. Lord e suas traduções talvez seja o nome mais famoso dentro de uma cultura marcada pelo cristianismo, tanto pela súplica, como um pronome de tratamento. Pode ser um endereçamento a qualquer um, a todos, um nome que possa abranger infinitos. Um nome que está aberto a semelhança, que está ao mesmo tempo confirmando uma autoria e a deixando aberta à substituição.

Bataille e Lord Auch estão entre um distanciamento e um apagamento. Se *História do olho* está no limiar de um testemunho, esse testemunho é de Georges Bataille ou de Lord Auch? Derrida em *Morada – Maurice Blanchot*, escreve alguns pensamentos acerca do testemunho e da paixão:

“Paixão” conota, sempre em memória da significação Cristiano-romana, o martírio, quer dizer, como o seu nome indica, o testemunho. Uma paixão testemunha sempre. Mas se o testemunho pretende sempre testemunhar em verdade, da verdade, pela verdade, ele não consiste, no essencial, em dar a conhecer, em fazer saber, em informar, em dizer o verdadeiro. Como promessa de *fazer verdade*, segundo a expressão de Agostinho, aí onde a testemunha deve ser a única, insubstituivelmente, aí onde ela é a única a poder morrer a sua própria morte, o testemunho está sempre ligado à possibilidade, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira. Eliminada esta possibilidade, mas nenhum testemunho seria possível e não teria mais, em todo o caso, o seu sentido de testemunho. Se o testemunho é paixão, é também porque ele sofrerá sempre por estar indecidivelmente ligado à ficção, ao perjúrio ou à mentira, e por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunhar, tornar-se uma prova. (Derrida, 2004, p. 22)

Derrida retoma aqui a paixão como experiência do amor, cortês, romanesco, como também a paixão como oposição entre passividade e atividade e a paixão citada acima, no campo Cristiano-romana. O interessante desse ponto que o filósofo trouxe é o martírio, ou o testemunho. O testemunho não consiste essencialmente em dizer o verdadeiro, está sempre ligado à possibilidade da ficção, do perjúrio ou da mentira. Um testemunho é um dizer que está indecidivelmente ligado à ficção, ou seja a testemunha é a única a poder morrer sua própria morte, pois é ela que está vinculada à ficção, ao perjúrio. É um lugar da indecisão. Testemunhar é sofrer por nunca nem dever tornar-se uma prova, ou melhor, é uma paixão, um sacrifício fadado ao indecidível pois está no campo ficcional, distante de

uma verdade, de uma prova. O fato de negar o testemunho também o ligará ao perjúrio, como Bataille ao não assinar *História do olho*. É um testemunho, mas entre um nome, um rastro do nome, em um apagamento que, como uma paixão, sentencia a tornar-se uma prova contra ele mesmo. A ficção é fadada ao juramento falso que está entre uma entrega em dizer o verdadeiro e a mentira. Lord Auch é o mais próximo do romance, o nome criado para responder sobre ele, estar dentro do texto. Bataille e *História do olho* estão mais distantes entre si do que Lord Auch e a obra.

Ainda estamos muito próximos à condensação e ao deslocamento. O nome é metafórico e metonímico, Lord Auch está dentro do texto tanto na visão do narrador-personagem, quanto no rastro metonímico dos significantes do olho, como afirma Lacan: “é entre o significante do nome próprio de um homem e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética, ainda mais eficaz aqui, para realizar a significação da paternidade” (1998, p. 511). A assinatura da obra está diretamente ligada a centelha poética, o nome é ainda fundamental para o romance. A letra do nome próprio é uma função de suporte do significante, ou seja, ela deve ser decifrada, extraída até chegar a um elemento mínimo, sendo reduzida a um traço. Entre o significante do nome próprio, precisamos decifrar seu suporte, onde a letra se dá. *História do olho* não está ligada a um nome próprio, mas a uma função de suporte que leva a uma investigação até o esgotamento, ou melhor, não há um nome simplesmente ofertado, há um nome que precisa ser pensado em sua metáfora. A paternidade da obra que se direciona a Georges Bataille está associada a uma certeza, uma regra, uma servidão, pois o vincula e traz a repetição de toda a aproximação de uma crítica social justificando a obra. O nome próprio do texto designa automaticamente a um objeto, ou seja, a assimilação é direta com Bataille. Lord Auch está muito distante disso, está em um distanciamento do aspecto individual. É uma paternidade que foge a uma associação direta, a decisão do nome é a “paternidade” da obra, porém, uma paternidade alhures. Está formando o romance e sua “centelha poética” de certa forma fantasmagórica, um nome que não se pode saber do que era antes, um nome sem história ou uma história porvir. Lord Auch é um não saber antes do texto, ou seja, não há uma ligação entre o nome e um signo ou um objeto. Se há uma ligação de Lord



Auch com um objeto é rastro da ausência e presença do olho na *História do* olho.

Observando a fala do narrador-personagem, percebe-se que há um desejo nos nomes de Simone e Marcela. Ele assume a obsessão dos nomes pelo desejo das personagens:

Queria me acalmar, caminhando: meu delírio fazia reviver, contra minha vontade, os fantasmas de Simone e Marcela. Pouco a pouco, foi crescendo em mim a ideia de me matar; com o revólver na mão, acabei por não atinar com o sentido de palavras como esperança e desespero. O cansaço me impunha uma necessidade de dar, apesar tudo, algum sentido à minha vida. Ela só o teria na medida que eu conseguisse aceitar uma série de acontecimentos. Aceitei a obsessão dos nomes: Simone, Marcela. (Bataille, 2003, p.36)

Nesse momento observamos a angústia do narrador-personagem em uma caminhada solitária. Estava em um delírio que o fazia lembrar os fantasmas das duas parceiras eróticas. A incidência da presença das personagens é intensa, tanto fisicamente como parceiras sexuais, quanto no pensamento do narrador-personagem para dar conta de algum sentido a vida. “Acabei por não atinar com o sentido de palavras como esperança e desespero” (idem), mostra que o narrador-personagem está desvinculado aos pensamentos ou a comparações relativas a sentimentos que estejam relacionados aos mais comuns do homem, ou seja, ele está se distanciando do desespero, um sentimento que leva o homem a um descontrole, angústia e também da esperança, que leva o homem a acreditar na possibilidade que algo que se deseja muito aconteça. Entre esperança e desespero está tanto um sentimento que deposita expectativa e faça o homem acreditar que seu planejamento venha a dar certo, quanto em algo que seja impossível controlar. O narrador-personagem distancia-se dessas questões. Não quer depositar uma possibilidade a algo utópico ou que está diretamente relacionado a uma positividade, nem acreditar estar em um momento sem saída. Não quis encontrar algum sentido nessas duas possibilidades, preferiu atinar-se ao um sentido quando aceitou a obsessão dos nomes: Simone e Marcela.

O narrador-personagem direciona que é no nome que está o caminho parar o excesso. Não é um desespero nem uma esperança, é um jogar-se ao

limite e além do limite. Não há uma forma de se furtar ou se compor de acordo com alguma convenção social, ou melhor, em *História do olho* o pudor ou qualquer regra que indique punição, angústia ou bloqueie o êxtase não está em questão, ela é simplesmente ignorada, como se não existisse. O que vale é um erotismo limite, um frenesi dos corpos até esgotar as forças do homem. Esse distanciamento entre a ficção da obra e a realidade social mostra como o narrador-personagem está à margem de qualquer norma ou dogma; o entregar-se ao desejo é o que está em questão. É no nome de Simone e Marcela que está a obsessão do narrador-personagem, em que suas atitudes se misturavam as delas, com uma entrega ao outro. Durante toda a obra observa-se uma urgência ao desejo, desde o nome, na obsessão dos nomes, dos corpos, do gozo.

Nesse sentido, portanto, há um distanciamento entre as causas pessoais e sociais acerca da negação do nome Georges Bataille da *História do olho*. Lord Auch é uma indecisão. Ela está entre o testemunho, a biografia, o nome, a assinatura. Nancy, tratando de Bataille, concorda com um distanciamento urgente entre o autor e seu pensamento:

Sim, seu personagem intriga e fascina. Ele aparece como um bibliotecário discreto, mais para apagado, que escreve textos sulfurosos, ainda proibidos – para alguns – quando eu era jovem. Ele parece convidar a interrogar essa aparente contradição, seu mistério. (...) Precisamente, porém: esse personagem é estranho porque a força do pensamento que o atravessa nada tem a fazer com “ele”. Como todo pensamento, ele vem de alhures e se encarna por acaso (sim, para concluir é um acaso) em tal ou tal corpo, em tal ou tal existência. É claro que esse pensamento afeta a existência que ele atravessa, e não nego que haja interesse em falar disso. Mas enfim é do pensamento que se trata. (Nancy, 2013, p. 431)

Bataille é intrigante, principalmente por conseguir ser um funcionário discreto e ao mesmo tempo escrever seus textos transgressores. É uma aparente contradição, seu mistério ou seu segredo. Bataille paira entre um o limite e o excesso, seu pensamento leva o leitor a questionamentos acerca da servidão, do dogma, de qualquer possibilidade de confinar o homem. Está em um atravessamento que nada tem a ver com ele, como afirma Nancy, o pensamento “vem de alhures” e é do pensamento que importa. Mesmo que haja, e certamente o há, uma afetação da existência do homem Georges

Bataille, o que fica, o que é urgente, é a demanda do pensamento, da obra. Como observamos, a obra é um diálogo intenso do narrador-personagem e o desejo, a intensidade do gozo dos personagens e o horror, o excesso. Desvinculando a *História do olho* do nome Georges Bataille, podemos distanciar o pensamento do excesso presente na obra, a estrutura metafóro-metonímica e a poeticidade do texto a um nome, a uma explicação simples. *História do olho* é toda essa problemática, desde o título, até a última linha, a assinatura Lord Auch.

A escolha do nome para o autor da *História do olho*, não poderia ser mais aporética. Bataille assina a própria obra que é muitas vezes considerada autobiográfica, testemunhal, literária, com um nome ficcional, um nome aporético, um nome para apagar seu nome. Diferentemente de tantos autores que utilizaram o artifício do pseudônimo, o nome Lord Auch está no movimento da *História do olho*, que escapa em uma metáfora do nome, do dizer o nome, sobre o nome, senão o nome. Está em um apagamento, em um rastro desde as cinzas de *W.-C.* até as confissões das “Reminiscências”, no qual o nome, ou a expressão Lord Auch está presente em toda a obra desde um olhar onipresente até o alívio em um gozo limite.

Bataille não assina a obra somente por razões sociais, mas por uma estrutura traçada na própria obra, o sol, os raios de Deus, a entrada da luz pela pineal e o deslocamento da metáfora do olho no frenesi do erotismo, da extremidade. É a responsabilidade da decisão sobre o nome Lord Auch que o leva para a assinatura de um indecível. Não há como minimizar a assinatura da *História do olho* para uma questão social do autor. É possível interpretar além da história pessoal, ou até mesmo apagá-la. O texto traz sua possibilidade da assinatura, em um movimento dentro da obra, pensando também no testemunho, mas um testemunho ao porvir, como um ultrapassar o limite. Lugar onde poderia ser o fim do livro dá mais combustível para um retorno ao texto, para um esgotamento do sentido.

## **Considerações finais**



O olho talvez fosse um ponto óbvio. Explícito, cedido desde o título, chama atenção, certamente. *História do olho* demanda disposição a esse substantivo, convida-nos a infiltrar nessa história. Contudo, nu, visível, declarado, o olho mostrou-se não ser tão evidente. Na contramão da nitidez, o olho é deslocado, renomeado, outro. Ler *História do olho* é participar da angústia do movimento desse olho que está em um rastro, tanto deslocado quanto condensado, desvelando outras possibilidades, outros nomes e até mesmo a peça que une uma figuração do desejo, no enredo do texto. Como visto, o olho está em uma conexão com tudo, desde o olhar espacial da obra, no qual faz-se possível observar os personagens, o clima, o desejo, o erotismo dos corpos, até o olho mais obscuro, mais íntimo que une o êxtase dos personagens ao limite, no auge do gozo sexual. O olho é metáfora em movimento em uma similaridade que o faz estar entre presença e ausência, nos direcionando pelo rastro que permite visualiza-lo como rastro, ou seja, entre estar declarado e ocultado, o percebemos. Está na presença de Simone: ele é o objeto metafórico para uma masturbação que conduz a personagem, que a fez imperativa ao desejo limite, assim como está ausente à frente de Marcela: está em um desaparecimento, um ocultamento, quase substituído pela personagem. Contudo, entre presença e ausência, está

metaforicamente envolto no desejo limite dos personagens, em uma cadeia significativa que o faz ser fundamental.

O olho já estava no pensamento de Bataille desde seu primeiro ensaio. “Ânus solar” já direcionava o pensamento filosófico do autor acerca do olho como uma forma abundante de pensamento. O frenesi e a conectividade de todo o erotismo da vida terrestre estão mesclados. Tudo está em uma conexão erótica, desde o sol, o dia, a noite e os seres vivos, todos em um frenesi, em uma similaridade. A partir de um ensaio também inicial, o “Olho pineal”, observei a necessidade de tratar mais a fundo esse nome, esse título. Ao começar uma pesquisa acerca da pineal, percebi o engodo que ela causa até hoje. Ainda muito questionada, está fundamentalmente ligada ao misticismo, como terceiro olho, algo próximo ao sexto sentido ou uma elevação espiritual. Como Bataille diz explicitamente que seu pensamento está muito distante do misticismo, não seria tão simples fazer um direcionamento da pineal para esse caminho, então, seguimos. A medicina também deu sua contribuição e nos apontou uma interessante explicação acerca da criação da melatonina no corpo humano e a relação direta da glândula com a libido, tudo isso tendo como fator fundamental o sol. A filosofia também não deixou de contribuir. Com o pensamento de Descartes percebeu-se a proximidade entre a pineal e a alma, sendo uma conexão ao que seria impossível de visualizar, de concretizar. A partir desse ponto de partida, o olho pineal começou a tornar-se muito interessante, pois tratava-se de uma incerteza, não havendo como garantir o que realmente é.

Analisando o romance batailliano, o olho por estar “entre”, ou seja, por estar tanto como objeto de desejo dos personagens, como uma visão onipresente próxima a uma divindade, assim como é um objeto masturbatório e diretamente ligado à luz solar, o olho é pineal. Foi possível essa observação partindo de análises das incidências e desaparecimentos do olho objetal. Notou-se que a explicação a respeito do olho da *História do olho* estaria na estrutura do texto literário. Para tanto, por observar a movimentação e a similitude da incidência da forma ocular, aproximei esses fatores aos tropos de linguagem. Como esse trabalho paira sobre uma crítica teórica literária, optei por começar por Jakobson a respeito da metáfora e metonímia. Nesse sentido, as condições entre semelhança e apagamento

começaram a surgir. Observando como a movimentação do “olho” na obra era densa, o diálogo com a psicanálise era urgente. Logo, a ideia de rastro, condensação e deslocamento tornaram-se fixas. O olho é limite. A aproximação com a glândula pineal já apontou para um caminho da incerteza, ou seja, o olho “é” ao mesmo tempo. Está entre toda a questão da glândula e dos tropos; é substituição em movimento, é tanto interior quanto exterior, é uma experiência-limite, no qual circunda tanto uma presença quanto uma ausência, está entre o desejo, o gozo e a morte.

A experiência de ler *História do olho* é assumir uma angústia. Uma leitura que, por ser explícita, ou seja, por não haver descrições demasiadamente longas, detalhadas e principalmente por ser uma obra curta, que não se furta em demonstrar cenas quase que fotograficamente, ainda assim esconde de forma espectral uma complexa estrutura a respeito do olho, metafórico e metonimicamente. Essa angústia aumenta ainda mais quando, ao fim do livro, encontramos o capítulo “Reminiscências”. Poderia ter aceitado que ali era um testemunho de Georges Bataille e assim uma explicação para a obra. Bataille deveria se esconder sob o nome de um pseudônimo, afinal, é realmente intrusivo quando começamos a visualizar esse livro com tantas cenas de sexo (anal sobretudo), morte, horror, sujeira e uma intensa investida ao êxtase, estar diretamente ligado aos mais profundos desejos do escritor, principalmente por ter sido fruto de um fim de análise psicanalítica. Mas por quê Bataille não simplesmente retirou as reminiscências? Poderia ter sido um romance comum, assinado por ele mesmo.

O fato de Bataille ter escolhido um outro nome para assinar *História do olho* não poderia ser simplesmente para se furtar da ultraje à moral. Para tanto, observou-se que havia também uma indecisão acerca do nome. O nome Lord Auch não seria um abrigo para Bataille e por isso veio a iniciativa de uma investigação sobre desse ponto. O nome escolhido pelo autor é, antes, uma expressão. “À latrina”, ou seja, uma expressão de alívio, ou Lord como Deus e portanto “Deus se aliviando”, não é somente um nome próprio. Está entre um alívio da tensão, um nome divino, um nome de baixo calção, uma aporia. *História do olho* é um testemunho de Bataille?



Assim como o olho pineal está em uma estrutura de movimentação e semelhança, ou seja, está em um campo metafórico e metonímico, o testemunho na obra está também em um movimento. O testemunho em um texto ficcional paira pelo campo ficcional, ou melhor, se pudermos afirmar que *História do olho* é um testemunho, é o testemunho de Lord Auch. Está em um apagamento do nome, em um movimento aporético de um nome que é ficcional. Portanto se há uma justificativa para o nome Lord Auch ela está no texto, está no “poema em forma de romance”, está na *História do olho*.

O pensamento acerca do presente trabalho passa pela ânsia de que o caminho para uma análise literária esteja como base a própria literatura. Esse pensamento não é uma exclusão de outras tantas possibilidades de análise literária, mas um caminho para que a valorização do texto literário possa se dar nele mesmo, ou seja, no campo da escritura, o pensamento é limite. Não há espaço para restrição de uma ficção. E ainda a intenção de dar conta de uma análise a respeito da obra de um autor tão singular.

Georges Bataille, filósofo. Essa afirmação é a que mais se encontra ao pesquisar por sua obra. Bataille não deixa de lê-lo, mas adiciona a sua obra uma literatura extremamente interessante, densa e complexa. A *História do olho* deveria estar mais presente dentro dos leitores de literatura, é necessário expandi-la. No caminho dessa pesquisa, percebi que Bataille ainda é pouco estudado no Brasil e essa falta deve ser pensada. O pensamento-limite de Bataille é, antes, urgente.

## **Referências bibliográficas**

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.
- \_\_\_\_\_. Uma problemática do sentido. In: *Inéditos, volume 1 - Teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. La Métaphore de l'oeil. *Critique*, Aout-septembre 1963, N. 195-196, P. 770 a 777.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: África, 1992.
- \_\_\_\_\_. "A conjuração sagrada". *Acéphale* – Religião, sociologia, filosofia. Ano 1, n. 1, 24 de junho 1936, "A conjuração sagrada", por Georges Bataille, Pierre Klossowski e André Masson, tradução Fernando Scheibe, Cultura e Barbárie Editora, n. 1, Desterro, Florianópolis, 2013, p 1-4.
- \_\_\_\_\_. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'oeil*. Paris: Gallimard, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.
- \_\_\_\_\_. Hegel, a morte e o sacrifício. *Alea: Estudos Neolatinos*, julho/dezembro de 2013, vol. 15, n.2, p. 389 a 413.
- \_\_\_\_\_. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954.
- \_\_\_\_\_. Madame Edwarda. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, vol. III, 1971.
- \_\_\_\_\_. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010, v. 1.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007, v. 2.

\_\_\_\_\_. *L'Espace littéraire*. Paris: Galimard, 2003.

\_\_\_\_\_. *Le Jeu de la Pensée*. *Critique*, Aout-septembre 1963, N. 195-196, P. 734 a 741.

BIDENT, Christophe. A experiência interior como experiência de ator. *Alea: Estudos Neolatinos*, julho/dezembro de 2013, vol. 15, n.2, p. 358 a 372.

BRUNO, Jean. Les Techniques d'illumination Chez Georges Bataille. *Critique*, Aout-septembre 1963, N. 195-196, p. 706 a 720.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan a escritura)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.

CEIA, Carlos. Metonímia e metáfora. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em [www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=882&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=882&Itemid=2)>. Acesso em: 6 jan. 2015.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Carneiros. O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos: o poema*. Coimbra: Palimage, 2008.

\_\_\_\_\_. *De que amanhã... diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fichus. Discours de Francfort*. Paris: Galilée, 2002.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Morada. Maurice Blanchot*. Lisboa: Vendaval, 2004.

\_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou (a seguir)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Khôra*. Campinas: Papirus, 1995.

- \_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método / As Paixões da Alma / Meditações*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores)
- EYBEN, Piero. *Escritura do retorno. Mallarmé, Joyce e meta-signo*. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia Wallace (orgs.) *Derrida, escritura & diferença*. Vinhedo: Horizonte, 2013.
- EYBEN, Piero. (org.) *Pensamento intruso. Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida*. Vinhedo: Horizonte, 2014.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Horizonte, 2013
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Préface à la Transgression*. Critique, Aout-septembre 1963, N. 195-196, p. 751 a 769.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. Lo ominoso [1919]. In: *Obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, v. XVII.
- \_\_\_\_\_. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia "o caso Schreber": artigos sobre técnica e outros textos In: Obras completas. Vol. 10*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre a Psicologia do inconsciente* In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre a Psicologia do inconsciente* In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Vol. 2*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente* In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud; Vol. 3*. Rio de Janeiro: Imago, 2007.
- HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. *Alea: Estudos Neolatinos*, julho/dezembro de 2013, vol. 15, n.2, p. 279 a 302.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.

- KAUFMANN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KIERKEGAARD, Soren. *O Conceito de Angústia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- KOFMAN, Sarah. Un philosophe "Unheimlich". In: *Lectures de Derrida*. Paris: Galilée, 1984.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 3: as psicoses*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEIRIS, Michel. De Bataille l'impossible a l'impossible "Documents". *Critique*, Aout-septembre 1963, N. 195-196, p. 685 a 693.
- MARMANDE, Francis. *O touro confrontado*. Alea: Estudos Neolatinos, julho/dezembro de 2013, vol. 15, n. 2, P. 339 a 357.
- HISSA, Miguel, LIMA, Gabrielle, SIMÕES, Juliana, NUNES, Raquel. Melatonina e a glândula pineal. *Revista Eletrônica Pesquisa Médica*, outubro/dezembro de 2008, Vol. 2, n. 4, P.1 a 10
- NANCY, Jean-Luc. *L'intrus*. Paris : Galilée, 2009.
- \_\_\_\_\_. Meditação de método. *Alea: Estudos Neolatinos*, julho/dezembro de 2013, vol. 15, n. 2, P. 303 a 311.
- \_\_\_\_\_. Entrevistado por Madeline Chalon "Mas deixemos de lado o Senhor Bataille". *Alea: Estudos Neolatinos*, julho/dezembro de 2013, vol. 15, n. 2, p. 431 a 437.
- \_\_\_\_\_. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PIEL, Jean. Bataille et le Monde: de la “Notion de Dépense” à “La Part Maudite”. *Critique*, Aout-septembre 1963, N. 195-196, p. 721 a 733.

RELLA, Franco. *Georges Bataille, filósofo*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita. Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOLLERS, Philippe. De Grandes irrégularités de Langage. *Critique*, Août-septembre 1963, N. 195-196, p. 795 a 802.