

Louisy de Limas

***LA PETITE MORT:***  
**TRANSGRESSÃO E GOZO ERÓTICO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Linha de Pesquisa: Textualidades Híbridas.  
Orientador: Prof. Dr. Marcos José Müller

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Limas, Louisy de

La Petit Mort : Transgressão e Gozo Erótico / Louisy de  
Limas ; orientador, Marcus José Müller - Florianópolis, SC,  
2014.

123 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Georges Bataille. 3. Erotismo. 4.  
Morte. 5. Gozo. I. Müller, Marcus José. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura. III. Título.

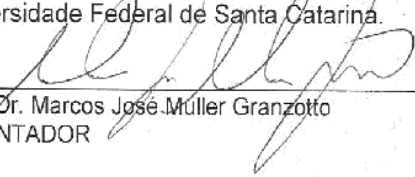
**"La Petite Mort: Transgressão e gozo erótico"**

**LOUISY DE LIMAS**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

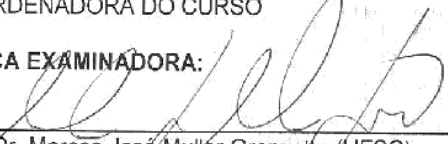
**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos José Müller Granzotto  
ORIENTADOR

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Lucia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

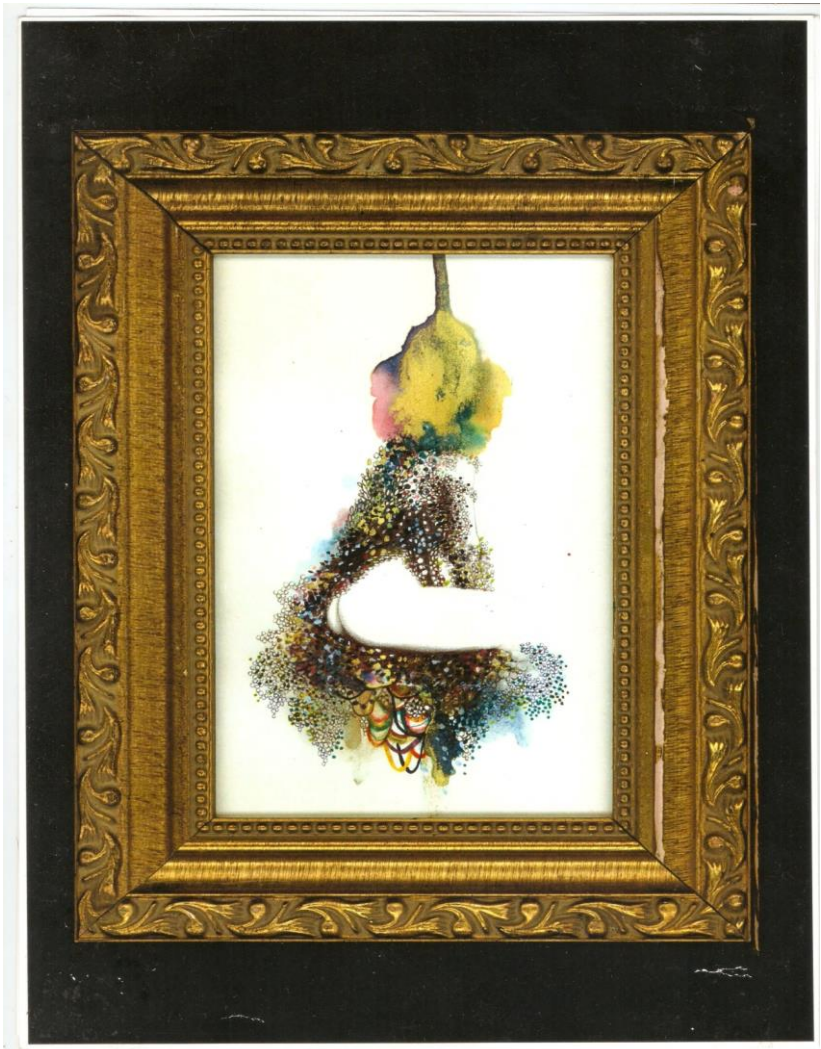
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos José Müller Granzotto (UFSC)  
ORIENTADOR E PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alessandro Pinzani (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Britto Cesar Andrade (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)





**Imagem 1 - Arte de Camila do Rosário**



Para minha querida amiga Aline Cervo da Luz, que me faz ver gozo onde eu só encontraria angústia.





## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Marcus Müller pela paciência com meu ritmo lento e pela generosidade de receber meu texto como voz e autorizar escutar minha voz como escrita.

Capela, Ana Luiza, Alessandro e Hebeche pelas aulas inspiradoras e a atenção com o texto.

A toda minha família e amigos que, de alguma forma, participaram dessa experiência de pesquisa compartilhando a existência, que me acolheram em seus braços, em seus espaços, com sua escuta.

Pela leitura carinhosa e ajuda com os textos: Giorgio, Thais, Marcio, Nathalia e Mariana.

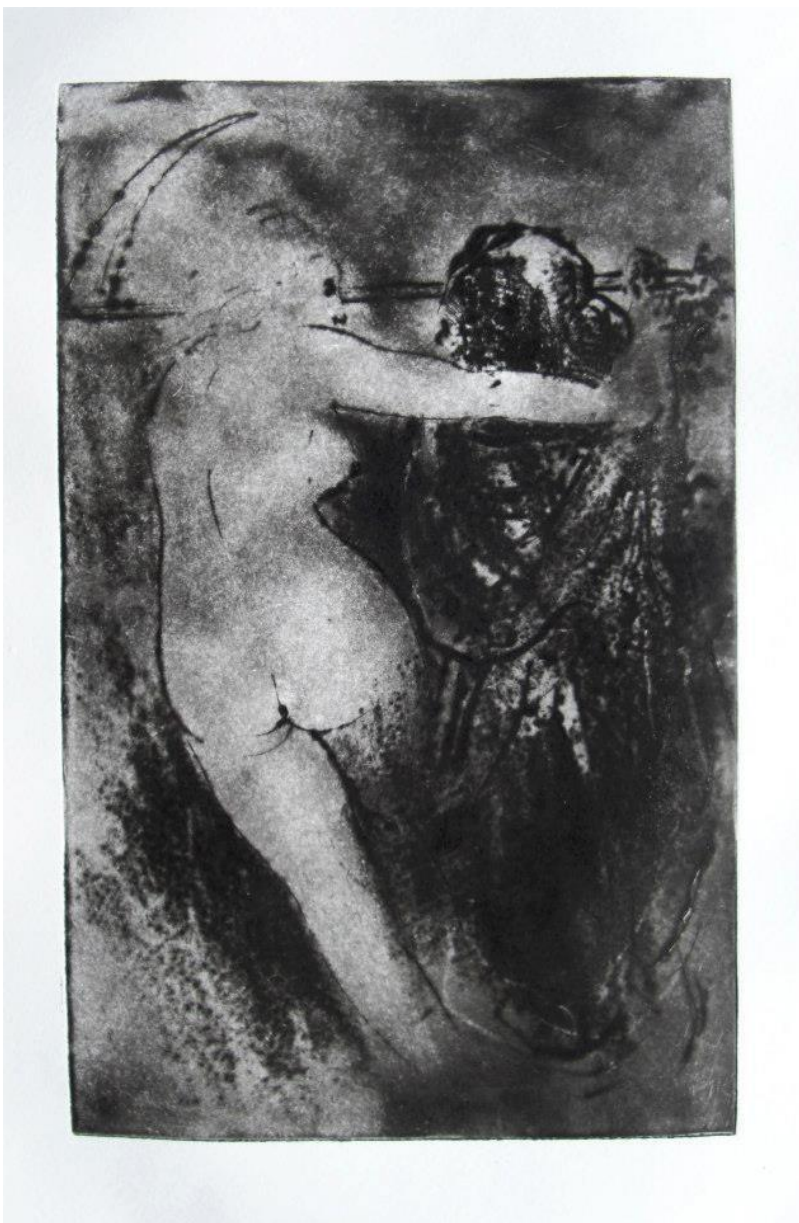
E também a todos os amores que, perdendo, ganhei como escrita.



“O desejo – a imaginação erótica, a visão erótica – atravessa os corpos, torna-os transparentes. Ou os aniquila. Mais além de você, de mim, pelo corpo, no corpo, mais além do corpo, queremos ver algo. Esse algo é a fascinação erótica, o que me tira de mim mesmo e me leva a você: o que me faz ir mais além de você. Não sabemos com certeza o que é, só que é algo mais. Mais que a história, mais que o sexo, mais que a vida, mais que a morte.”

(Octavio Paz,)





**Imagem 2- Gravura de Vinicius Flores**



## RESUMO

Existe um jogo de transgressão das interdições, e se trata de um jogo violento. “*Essencialmente o campo do erotismo é o campo da violência*”.<sup>1</sup> Acontece uma violação no ser fechado e distinto, separado na sua descontinuidade. Desprende-se de seu estado cotidiano, no mundo social e profano do trabalho, para entrar numa abertura de continuidade profunda, perdendo-se de si mesmo. *La Petite Mort* é como os franceses chamam o ápice erótico. Morro de não morrer. A questão que colocamos não é sobre uma vida no além, mas um mais além de vida. Não uma morte absoluta, se trata de uma pequena morte. Para Bataille, na pequena morte erótica se experimenta o impossível. Para Lacan é na morte simbólica que se encontra o real. A mesma experiência de ruptura atravessa os dois autores: o gozo. Não a morte do corpo, da carne, mas a morte do sujeito na dissolução das ilusões de um eu que se constitui como unidade. Encontramos no erotismo uma experiência de morte. Se gozar não é morrer seria, então, repetir uma morte que não nos matou?

**Palavras-chave:** Georges Bataille. Erotismo. Morte. Gozo. Jacques Lacan.

---

<sup>1</sup> Bataille, Georges. 2004, **O Erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo. Editora Arx. 2004: 27





## ABSTRACT

There is a game of transgressing prohibitions, and it is a violent game. "*Essentially the field of eroticism is the field of violence*". An infraction against the closed and distinctive human being, separated from its discontinuity, detaching himself from his everyday state in the social and profane world of work, to enter into a gap of deep continuity, losing himself. La Petite Mort is how the French call the erotic climax. I die by not dying! The question is not about a life hereafter, but life beyond. There is no absolute death, just a little death. For Bataille in small erotic death we experience the impossible. For Lacan it is in the symbolic death that we find realness. The same experience breaks through both of them : sexual rapture. Not the death of the body, the flesh, but the death of the individual by dissolving the illusions of a self unit. We find eroticism in a death experience. If sexual rapture is not dying, would it then repeat a death that did not kill us?

**Keywords:** Georges Bataille. Eroticism. Death. Sexual Rapture. Jacques Lacan.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Arte de Camila do Rosário .....	5
Imagem 2- Gravura de Vinicius Flores .....	13
Imagem 3 - Desenho de Julian Berezowski .....	31
Imagem 4 - Gravura de Vinicius Flores .....	41
Imagem 5 - Gravura de Vinicius Flores .....	54
Imagem 6 - Fotografia de Nestor Jr. ....	65
Imagem 7 - Arte de Camila do Rosário .....	72
Imagem 8 - Arte de Camila do Rosário .....	87
Imagem 9 – Releitura de Origem do Mundo (Coubert) de Caio Morastoni.....	94
Imagem 10 - O Nascimento de uma Vênus Acéfala, fotografia de Thiago Celes .....	105
Imagem 11 - Carta de Amor, arte de Nestor Jr. ....	109



## SUMÁRIO

<b>1 . Introdução – Il N’y a pas de Rapport Sexuel.....</b>	<b>23</b>
1.1 Texto como Tecido.....	25
<b>2. Transgressão Imaginária: a Mulher como Questão.....</b>	<b>27</b>
2.1 Lascaux .....	29
2.2 A Mulher é um Vaso Vazio.....	32
2.3 O que quer a Mulher? Ela quer Gozar ou se Fazer Desejar? .....	34
2.4 Sylvia: uma Mulher entre Lacan e Bataille .....	37
2.5 A Ambiguidade de Ser Outra .....	38
2.6 Anais Nin e a Redescoberta de uma Sexualidade Exuberante.....	42
2.7 O Resto que Permanece.....	46
<b>3. Transgressão Simbólica: o Excesso que faz Falta .....</b>	<b>49</b>
3.1 O Corpo em Catástrofe: o Cenário do Gozo.....	50
3.2 Delícias da Carne: o Olho como “Guloseima Canibal”.....	51
3.3 O Consumo Gozoso da Morte .....	55
3.4 Gritar o Corpo .....	56
3.5 Que Queres?.....	57
3.6 Confissões de um Ultrassensual .....	60
3.7 Minha Mãe Libertina.....	66
3.8 A Cabeça de João Batista .....	69
<b>4. A Transgressão Real: Êxtase.....</b>	<b>73</b>
4.1 A Tortura Chinesa e Cem Pedacos: O Lingchi [Leng.tch’ê].....	75
4.2 O Abismo que é o Outro.....	76
4.3 Santa Tereza Plissada: o Corpo como Veste da Carne .....	80
4.4 O Gozo Sagrado .....	84
4.5 Êxtase como Capacidade de Transcendência: Madame Edwarda.....	88
4.6 Vênus Ferida .....	94
4.7 Melancolia e Erotismo, o Tempo nos Jogos do Amor.....	96
4.8 Armadilhas de Flavia .....	99

4.9 Me Castiga porque Eu te Amo .....	101
4.10 “La Apertura de los Cuerpos como a la Angustia de las Almas” .....	106
4.11 Nestor e o Erotismo.....	111
<b>5 – Conclusão – Fio Condutor do Texto.....</b>	<b>113</b>
<b>6 - Referências .....</b>	<b>116</b>

## I. INTRODUÇÃO – *IL N’Y A PAS DE RAPPORT SEXUEL*<sup>2</sup>

Jean Luc Nancy (1940), filósofo francês contemporâneo, nos fala em seu livro *El “hay” de la Relación Sexual* de dois enunciados fundamentais para a psicanálise: “não há relação sexual” e “o gozo é impossível”. Nancy não quer desvendar os enunciados com a própria teoria psicanalítica e sim pensar estes enunciados por eles mesmos enquanto se desvelam no fenômeno das palavras. A relação aparece no seu acontecer, não há algo lá, ela não está num determinado lugar pairando. Ele observa que o enunciado é provocativo e paradoxal em seu sentido empírico enquanto sabemos que há relações todos os dias, em quatro paredes e a céu aberto também. No entanto não existe um ser da relação, ela não tem serventia além dela mesma. Ela é como o jogo; lidando com o acaso tudo o que importa é que os jogadores desejem o jogo e joguem. A satisfação do próprio jogar.

A relação não define coisa alguma, uma ação talvez, mas não podemos falar de substância. Somente em laudos médicos e investigações policiais a expressão relação sexual é usada. Cotidianamente preferimos chamar de foder, trepar, fazer amor. A relação não é um lugar, mas um entrelugar. Não uma coisa, mas o que acontece entre as coisas. O escritor nos lembra de um conceito dos estoicos, o incorpóreo. São quatro as instâncias do incorpóreo que também seriam as condições das relações: tempo, espaço, vazio e *lekton* (o dizer o enunciado) “*distincion de los lugares, diferencia de los tempos, intervalo vacio entre los cuerpos y posibilidad de la emission y de la recepcion de un decir.*”<sup>3</sup> Essas quatro instâncias concentram-se numa mesma que seria a distinção dos corpos, distinção que se faz necessária para reconhecer o outro como outro e não confundi-lo consigo mesmo. Distinção e limite de contorno. Beleza. Se não fosse o caso, tudo o que veríamos seria um amontoado de carne, uma massa informe, uma vianda. Só um corpo diferente e separado do outro poderia entrar em relação com ele nos jogos dos corpos, arriscando ser desejável. Arriscando ser experimentado, olhado, sentido perto. Ao anunciarmos que não há relação sexual estamos anunciando a própria possibilidade de a relação acontecer, existir, vir a ser. Ela não é um terceiro ser entre dois como no fetiche ou no *ménage*. Não é um ente que está no mundo como os outros. A relação é um vazio. Uma

---

<sup>2</sup> Como dizia Lacan.

<sup>3</sup> NANCY, Jean Luc. *El “hay” de la relacion sexual*. Madrid. Editorial Síntesis, 2001: 26.

potência. Força e não forma. Uma abertura de possibilidades. Uma brecha que se abre. “*Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade.*”<sup>4</sup> Encontramos com o abismo para que, dali, se abram incansáveis carinhos e penetrações. Os seres são tão distintos quanto descontínuos. A descontinuidade dos seres é o seu limite e a sua finitude. Dois seres se comunicam e se relacionam, mas que interioridade se compartilha? A dos órgãos internos é que não é.

Não predicamos o sexual da relação pois ela não é um gênero, mas a relação tem no sexual sua continuidade e permanência. O sexual é o que habita a relação. O vazio entre dois seres, o espaço entre eles, que os circunda, é condição da relação, que não deixa de ser luta também, um eterno duelar. Mas o duelo já começa antes, com o olhar. O permanecer do olhar na região que agrada já é uma primeira violência. Olhar é violentar. Com seu olhar o outro me fura. Com suas palavras ele me abre um buraco. Com seu desejo ele me fere. Olhar é fazer uma intimação. Um convite para entrar na intimidade. Nancy chama a atenção para a mesma raiz de intimação e intimidade.

## 1.1 TEXTO COMO TECIDO

Georges Bataille é um pensador das margens. Ele transborda. Não se contenta em ir até os limites da vida, da morte e da literatura que silencia. Ele quer mais. Quer dar um passo além. Ele trans-borda. Ele encontra o impossível cara a cara e fala quando Madame Edwarda abre as pernas. Ele olha o negativo de frente. Como uma metodologia seria segura para desvendar um pensamento sobre o impossível? Definir é pôr um fim, mas como poderia terminar aquilo que está apenas começando? A nossa questão parte de Bataille, e junto com ele percorremos as imagens, encontramos algumas que o mobilizaram profundamente e oferecemos outras ao nos causar um descentramento. O quanto posso penetrar um texto? O quanto posso percorrer um corpo?

Nunca um corpo poderá “penetrar” a abertura de um outro, excepto se o matar (e é por isso que há todo um léxico sexual, que não é mais que um léxico de assassínio e de morte). Mas que um corpo esteja “dentro” de um corpo, ego “em” ego, isso por si só não “abre” nada: é em contato com o

<sup>4</sup> BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo. Editora Arx, 2004: 22.



aberto que o corpo já se encontra, infinitamente, mais que originariamente: e é em contato com isso que tem lugar essa travessia sem penetração, essa confusão sem fusão. O amor é o tocar do aberto.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> NANCY, Jean Luc. **Corpus**. Lisboa. Ed. Veja. 2000. P.28



## 2 TRANSGRESSÃO IMAGINÁRIA: A MULHER COMO QUESTÃO

### 2.1 LASCAUX

No ano de 1940, quatro amigos que brincavam despreziosamente ao ar livre, descobriram uma caverna. Havia uma fresta, uma fenda, por onde puderam passar. Chamaram seu professor para averiguar a descoberta. Oito anos depois, foi aberta à visitação pública, mil e duzentas pessoas em média visitavam-na por dia e, em 1963 ela foi interditada, a entrada foi proibida. A caverna descoberta, logo estaria coberta novamente, pois, para preservá-la, a mesma não poderia mais ser vista. As pessoas não mais lá entrariam com tanto ar saindo de seus pulmões. Gás carbônico em demasia danificou suas pinturas há tempo escondidas. Diferentemente de outras cavernas mais acessíveis, ela permanece na profundidade onde não costumamos frequentar. E antes que frequentá-la vire um hábito, logo somos impedidos novamente. Não podemos mais vê-la, pois seria danificada, mas qual o motivo de sua preservação se a entrada é interditada? Preservar pela arte e pelos milhares de desenhos nas suas paredes. Marcas, manchas. Poucos teriam, agora, o privilégio de entrar, poder estudá-la, pesquisá-la. E então reproduziram-na virtualmente, para que, em qualquer lugar do mundo possamos desvendar seus mistérios ao percorrê-la inteira por dentro, penetrá-la em seus profundos corredores.

A caverna fica no vale de Vézere, perto do pequeno povoado de Montignac, na França. Suas pinturas datam de quase 20.000 anos atrás, do período Paleolítico Superior. Pelas ossadas e instrumentos de trabalho que nos restaram, sabemos que esses homens das cavernas assemelhavam-se conosco. Antes disso, o homem de Neanderthal já sepultava seus semelhantes. Mas o que marca Lascaux? Lascaux é a própria marca. É o nascimento de uma vida interior, de alguma desordem no mundo da natureza e do trabalho. Em 1955, Georges Bataille publica um livro chamado *Lascaux, ou o Nascimento da Arte*. Ele fala, mais que os instrumentos de trabalho ou as sepulturas, a arte marca esta passagem do animal ao homem. Para criar, precisamos fabricar instrumentos e usar nossa habilidade para manuseá-los, ao mesmo tempo em que nos colocamos contra o mundo da utilidade e do trabalho. É o reflexo de uma perturbação: o homem que se coloca contra o mundo ao seu redor e, assim, joga. A arte e o jogo se opõem ao mundo da utilidade e do trabalho. Uma angústia essencial que faz o ser sair de si, se estendendo nas pinturas. Para Bataille, Lascaux marca a

descoberta de uma vida interior do homem que, com o traço, ultrapassa seus limites.

Sabemos que as cavernas tiraram a arte do mito narcísico de sua origem. É a tese de Bataille em Lascaux (1955): as grutas não são espaço de imitação mas de representação, em que as imagens se tornam signos porque, justamente, as imagens encontradas numa caverna não querem nunca *criar* algo novo mas apenas *violentar* uma superfície. Elas não reiteram a diferença mas assinalam a indiferença. São espaços de *alteração*, como diria Bataille, em que o bifronte – o alto e o baixo, o interno e o externo – impõe-se ao nosso olhar e *pede para ser tocado*.<sup>6</sup>

Ao entrar em Lascaux, parece que estamos entrando dentro de um corpo – o nosso – encarando a nossa própria escuridão. Suas paredes onduladas lembram nossos órgãos internos. Mas algo logo nos chama a atenção: são pinturas, grande parte delas de animais por toda sua extensão. Todo o entorno que nos envolve. Uma cavalgada dá o primeiro impulso. Uma imagem sobre a outra em cores rubras, as rugosidades da superfície compõem os movimentos dos cavalos, bisontes, bois, veados, uma variedade de animais, alguns que nem chegaram até nós. A beleza de Lascaux pode nos causar torpor semelhante àquele que sentimos ao contemplar as mais belas obras de arte num museu, que geralmente são dotadas de assinaturas e do ano em que foram produzidas, algumas vezes antecipadamente encomendadas por outros. Mas o que podemos saber desses homens que nos deixaram, como diz Bataille, “insaciáveis sombras”? Sabemos que eram coletores e caçadores, mas que lugar tinham essas pinturas em seus rituais e crenças?

As imagens das cavernas teriam tido por finalidade figurar o momento em que, o animal aparecendo, o assassinato necessário, e ao mesmo tempo condenável, revelava a ambiguidade religiosa da vida: da vida que o homem

---

<sup>6</sup> ANTELO, Raul. Eros é a Vida, Arte e Angústia segundo Duchamp. In: III Colóquio da EBP. Florianópolis. **Atas**. 2005 :11.

angustiado recusa. Essa hipótese repousa sobre o fato de que a expiação consecutiva ao assassinato é de regra entre os povos cuja vida se assemelha sem dúvida àquela dos pintores das cavernas. E tem o mérito de propor uma interpretação coerente da pintura do poço de Lascaux, em que um bisão moribundo encara o homem que talvez o tenha matado, a que o pintor deu o aspecto de um morto. O tema dessa célebre pintura que suscitou explicações contraditórias, numerosas e frágeis, seria o assassinato e a expiação.<sup>7</sup>

É a imagem no fundo do poço que mais surpreende Bataille. Trata-se da primeira figuração humana, embora sua cabeça seja de pássaro. Estaria com o rosto coberto por uma máscara? Outro pássaro abaixo nos lembra a um relógio cuco. Ou seriam postes mortuários? O homem deitado estaria morto ou em transe? A saliência de uma parte de seu corpo não nos engana: seu órgão sexual está enrijecido. Uma flecha atravessa o grande animal ao seu lado, um bisonte; seus chifres apontados não ameaçam, pois suas tripas saem de si no corte da flecha. Enquanto isso, um rinoceronte se afasta. A cena difere das outras pelo drama: os animais e o homem parecem contar alguma história. Seriam encantamentos para a caça ser bem sucedida? Não o sabemos. Uma história que nos coloca de frente com o erotismo e a morte.

Este empreendimento já começaria fadado ao fracasso se estivéssemos em busca de alguma resposta científica ou método filosófico. Nem a literatura é suficiente para conter o erotismo, seu excesso. Deparamo-nos com ele nas diversas manifestações humanas. Estabelecemos regras de linguagem para nos comunicar, e, além disso, cantamos, assobiamos, criamos instrumentos para fazer música.

O animal não é nem quer ser, simplesmente é o que é. O homem quer sair de si próprio, está sempre fora de si. O homem quer ser leão, águia, polvo, pombo, cenizolá. O sentido criador dessa imitação nos escapa se não percebermos que se trata de uma metáfora: o homem quer ser leão sem deixar de ser homem. Quer dizer, quer ser homem

---

<sup>7</sup> BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad: Fernando Sheibe. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2013: 98

que se comporta como leão, a palavra *como* é o jogo erótico. A cifra do erotismo. Só que é uma metáfora irreversível: o homem é leão, o leão *não* é homem. O erotismo é sexual, a sexualidade não é erotismo. O erotismo não é uma simples imitação da sexualidade, é sua metáfora.<sup>8</sup>

Assobiamos imitando os passarinhos e construímos meios para voar como eles. O homem imita. Ele quer ser passarinho. Ele é passarinho sentindo o ar gelado do alto dos céus no seu rosto. Ele quer ser passarinho porque quer sair de si. Asa delta, parapente, avião: prolongamos nossos corpos em asas artificiais. Ele é passarinho, mas sem deixar de ser homem.

---

<sup>8</sup> PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Trad: Wladir Dupont. São Paulo. Ed. Mandarin, 1999: p. 33.



**Imagem 3 - Desenho de Julian Berezowski**

## 2.2 A MULHER É UM VASO VAZIO

O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal, imolado. A mulher, nas mãos daquele que a assalta, é despossuída de seu ser. Perde, com seu pudor, essa firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável: bruscamente, ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos da reprodução, abre-se à violência impessoal que a transborda de fora.<sup>9</sup>

O vaso, a taça e a concha são alguns exemplos para representar a feminilidade angustiada. Recipientes vazios. Seres faltosos e desejan-tes. No *Canibalismo Amoroso*, Affonso Romano de Sant'Anna usa dessas metáforas femininas para ilustrar a mulher. E quando fala da água, lhe compara com o movimento de vida e renovação que é o útero. Podemos bem lembrar o rio de Heráclito, com suas águas correndo sem parar, onde não podemos a segunda vez sequer entrar. Na vida no campo, eram as mulheres que, com seus vasos, buscavam água e lavavam suas roupas nas fontes e rios. E esses trabalhos cotidianos eram o cenário de seus encontros amorosos secretos e de arrebatamentos sexuais.

Possuindo um corpo que funciona como fonte da vida, a mulher seria, naturalmente, aproximada com a ideia de vaso sagrado. Com efeito, é no seu ventre que a vida se gera, e é cercada de água que a criança cresce dentro da placenta. Assim, a mulher é esse vaso que contém outro vaso<sup>10</sup>.

Sabemos que a vida é descontínua e tem prazo de validade. Para Bataille, a reprodução é apenas um lapso de continuidade que podemos experimentar certo conforto no nosso esquecimento (porque a continuidade total já pressupõe a experiência impossível, que é a morte, como poderíamos experimentar justamente lá onde já não mais estamos?). *“Os seres descontínuos que os homens são se esforçam por perseverar na descontinuidade. Mas a morte, ao menos a contemplação*

---

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. 2013. P.114

<sup>10</sup>SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Canibalismo Amoroso**. São Paulo. Editora Brasiliense; 1984: 88.



*da morte, devolve-os à experiência da continuidade.*”<sup>11</sup> A nossa vida acabará mas algo de nós pode continuar, como se fosse um pedaço do nosso corpo pulsando, independente. É um movimento de crescimento, cíclico, mas contínuo. Perpetuação *ad infinitum*. Passagem de um para o outro. Criação de outro a partir de si. Um desaparece e se torna dois. Uma gratuidade. Imortalizamo-nos em nossos filhos. Somos o arco e nossos filhos são setas vivas arremessadas no ar. Não somos nós que continuamos, mas algo vindo de nós. Mesmo que sejam alguns costumes ou carga genética. Afinal, eles vêm de nós, mas não os possuímos, eles continuam sozinhos. Um gentil tapa na cara – qual aqueles de todos os pais extremamente apegados – assim o é o poema do libanês Gibran Khalil Gibran:

#### Dos Filhos

E uma mulher que carregava o filho nos braços disse: “Fala-nos dos filhos”

E ele disse:

Vossos filhos não são vossos filhos.

São filhos e filhas da ânsia da vida por si mesma.

Vêm através de vós, mas não de vós.

E, embora vivam convosco, a vós não pertencem.

Podeis outorgar-lhes vosso amor, mas não vossos pensamentos.

Pois eles têm seus próprios pensamentos.

Podeis abrigar seus corpos, mas não suas almas;

Pois suas almas moram na mansão do amanhã, que vós não podeis visitar nem mesmo em sonho.

Podeis esforçar-vos por ser como eles, mas não procureis fazê-los como vós,

Porque a vida não anda para trás e não se demora com os dias passados.

Vós sois o arco dos quais vossos filhos, quais setas vivas, são arremessados.

O Arqueiro mira o alvo na senda do infinito e vos estica com Sua força para que suas flechas se projetem, rápidas e para longe.

Que vosso encurvamento na mão do Arqueiro seja vossa alegria:

---

<sup>11</sup> BATAILLE, Georges. 2013:107

Pois assim como Ele ama a flecha que voa, ama também o arco, que permanece estável.<sup>12</sup>

Comparamos o vaso à mulher, não apenas por exercer uma determinada função como encher-se de algo, conter coisas dentro de si como se algo que estivesse fora pudesse preenchê-la para, depois, derramar-se, transbordar-se. Mas enquanto é vazio, um nada. Seu formato de caverna nos mostra uma ausência. A abertura de sua extremidade nos propõe um limiar entre o dentro e o fora. Sua superfície se prolonga por todo seu interior. O vaso recorta um vazio, permanece como um espaço solto, que não precisa conter nada para ser vaso. A mulher é vaso, seus buracos não denunciam algo que deveriam conter. Ela não precisa ser preenchida, penetrada para ser o que é. Como a caverna nos remete a algo que está nela mesma, aquilo que se inscreve como inalcançável. A mulher é um vaso vazio.

### 2.3 O QUE QUER A MULHER? ELA QUER GOZAR OU SE FAZER DESEJAR?

O problema para o histórico é distinguir o que ele é (seu verdadeiro desejo) do que outros veem e desejam nele. Isto nos leva para outra das fórmulas de Lacan, segundo a qual “o desejo do homem é o desejo do outro” Para Lacan, o impasse fundamental do desejo humano é que ele é o desejo do outro tanto no genitivo subjetivo quanto no objetivo: desejo pelo outro, desejo de ser desejado pelo outro, e, especialmente, desejo pelo que o outro deseja.<sup>13</sup>

Qual a grande dificuldade de discorrermos sobre o gozo feminino? Por mais que se tente falar de um certo tipo de gozo clitoriano, ainda falta. A mulher não goza de um órgão, mas pelo corpo todo, esparramando-se para fora dele. Não se sabe de onde vem e nem como. Ela é atravessada. Não podemos localizá-lo facilmente como ocorre nos homens.

---

<sup>12</sup>GIBRAN, Khalil Gibran. **O Profeta**. Porto Alegre, L&PM: 2002

<sup>13</sup>ZIZEK, Slavoj. **Como Ler Lacan**. Rio de Janeiro, Ed. Zahar: 2010.

Há algumas faíscas leves, e então, subitamente eu percebo que vai pegar fogo. Aí concentro todas as minhas energias, tanto físicas quanto mentais, para provocar o clímax – que é um momento de suspensão do tempo, uma quente precipitação, um repentino mergulhar de todos os nervos do corpo no Prazer. [...] Há uma sensação de prazer-dor-formigar quase que frenética na minha vagina e no clitóris, que parece insaciável, e extremamente quente. Perco controle de tudo, então há uma explosão de incrível calor e alívio! É realmente indescritível e o que eu escrevi não explica nada! PALAVRAS!<sup>14</sup>

O homem é provido de um órgão que brota de si como o galho de uma árvore: o falo, o pênis. Ele mostra seu desejo quando se irriga de sangue e sobe, aumenta consideravelmente de tamanho. Enrijece ficando pronto para violar a mulher, penetrá-la. Para também ser envolvido, devorado por ela. Como poderia esconder seu desejo possuindo um órgão que se faz mostrar? Não saber de seu gozo se ele goza/ejacula/se faz transbordar?

O objetivo não é falar do gozo masculino enquanto tal, porém a explicitação dele é necessária para expor a enorme dificuldade que sempre se encontra para falar do gozo feminino. Como saber se Madame Edwarda goza? Pelos seus gemidos? Quem não saberia gemer imitando um gozo como na famosa cena do filme *When Harry Met Sally* de Rob Reiner (1989), onde a atriz americana Meg Ryan simula estupendamente um orgasmo em pleno restaurante lotado.

Vejamos um pouco do discurso psicanalítico laciano para ajudar na nossa questão:

A questão é, com efeito, saber no que consiste o gozo feminino, na medida em que ele não está todo ocupado com o homem, e mesmo, eu diria

---

<sup>14</sup> Hite, Shere. **O Relatório Hite. Um profundo estudo sobre a sexualidade feminina.** Trad. Ana Cristina César. Rio de Janeiro. Difel, 1980:79.

que, enquanto tal, não se ocupa dele de modo algum, a questão é saber o que é do seu saber.<sup>15</sup>

Ter ou não ter, eis a questão. A mulher já nasce castrada. O homem vive com medo de perder o falo. Já que ela não possui um, o seu movimento vai em direção do encontro de um. Primeiro o pai, depois um homem para penetrá-la e amá-la. Isso não é suficiente. Desprovida daquilo que deseja, sua alternativa seria tornar-se inteira, o falo. A mulher assim empreende uma busca de beleza sem limites. Veste-se, enfeita-se, faz-se ver e desejar. Educada para ser o objeto de desejo do homem. Quer ser possuída, arrancada de seu caminho onde se sacrifica pisando em saltos altos. Isto sem citar os antigos corpetes que lhe tiravam a respiração e lhe davam uma cintura fina. A menina cresce aprendendo a ser objeto, coisa. Depois se angustia ao ver-se como um pedaço de carne para o desejo de um homem. Ser para o desejo de outro, já não é ser outra? Colette Soler nos fala da diferença do gozo feminino em Lacan:

Seu valor decorre, precisamente, de ele ser um ponto de esvaecimento do sujeito como dividido, ou seja, um ponto que o subtrai de sua causação pelo objeto, em prol de um gozo fechado em si mesmo. O resultado é que, entre um gozo orgástico e o sujeito propriamente dito, há um batimento de exclusão, com a presença de um fazendo a ausência do outro. Para a mulher, a consequência clínica é que, mesmo quando a experiência orgástica é mais afirmada, até mais preenchidora, ela nunca deixa de desestabilizar o sujeito. Tornando sem fundamento suas bases identificatórias, assim como o apoio que ele encontra no objeto que o divide, essa experiência o rapta de si mesmo, ainda mais quanto mais presente o objeto está, e mesmo que a mulher as vezes a vivencie na alegria. É esse o núcleo da devastação: é o gozo outro que devasta o sujeito, no sentido forte de aniquilá-lo pelo espaço de um instante.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>LACAN, Jacques; MILLER, J.A.(Org.) **O Seminário - Livro 20: Mais ainda**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2008 : 94

<sup>16</sup>SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2005: 184

O sujeito perde a consciência por uns instantes. Não é mais naquele momento. Não sabe de si nem do outro. Extasiado, perde-se.

#### 2.4 SYLVIA: UMA MULHER ENTRE LACAN E BATAILLE

Em 20 de março de 1928, por intermédio de sua família, Sylvia Maklés casa-se com Georges Bataille. Era um casamento arranjado. Bataille interessou-se por ela e ela por ele, portanto Bataille confessa nos seus escritos que nunca lhe deu devida importância. Era um ausente. Mais preocupado com suas orgias e errâncias, dividia-se em seu trabalho como bibliotecário na Biblioteca Nacional de Paris durante o dia e os bordéis e a boemia à noite. Não que excluísse sua mulher da vida libertina que levava. Como todas as outras mulheres que se seguiram o acompanhavam de perto e participavam da sua vida errante, imaginamos que com a primeira não fosse diferente.

Na biografia de Jacques Lacan, Elisabeth Roudinesco nos oferece valiosos detalhes que até Michel Surya, biógrafo de Bataille, deixa escapar contando-nos pouco de sua relação com Sylvia. Embora tenha sido um casamento breve, a amizade com Bataille ao lado de Lacan os acompanhou pela vida inteira.

Roudinesco conta que, depois de dois anos casados, Sylvia, grávida e em silêncio, estava ao seu lado quando Bataille fez a famosa homenagem ao cadáver de sua mãe Marie-Antoinette Tournadre. Ele masturbou-se na frente da mãe morta e reproduz a cena em seus escritos. Logo após o nascimento de sua filha, Laurence Bataille, em 10 de junho de 1930, Sylvia, tendo conhecido Jacques Prévert, começa a fazer parte do grupo *Outubro*, chamado antes de *Bando*. O seu desejo de ser atriz a levou a falar com Jean Renoir, dois anos antes, após a exibição de seu filme *La petite marchande d'allumettes*. Só conseguindo um papel em 1936, em *Partie de campagne*, dirigido por Jean Renoir que desejava reproduzir imagens do filme no clima das pinturas de seu pai, Auguste Renoir. Elisabeth Roudinesco cita André Bazin falando do papel de Sylvia no filme:

A cena de amor na ilha é um dos momentos mais atrozes e mais belos do cinema universal. Deve sua fulgurante eficácia a alguns gestos e a um

olhar de Sylvia Bataille de um realismo afetivo dilacerante. O que se exprime aí é todo o desencantamento, ou melhor, a tristeza depois do amor.<sup>17</sup>

O olhar de Sylvia nos captura. Somos envolvidos por ele. Transporta-nos para um mundo que é pura perda, êxtase. Depois de lutar e logo se deixar levar pelos beijos daquele homem, ela vira para o expectador e o olha. Um olhar de gozo e dor. De transbordamento de si.

## 2.5 A AMBIGUIDADE DE SER OUTRA

Lacan encontrara Sylvia pela primeira vez na segunda metade de fevereiro de 1934, na volta da viagem de núpcias. Ela parecia então destinada a uma bela carreira de atriz e vivia suas últimas semanas com Bataille. Veio jantar em companhia deste no bulevar Malesherbes e não apreciou Lacan. Achou que o casal que formava com Malou era terrivelmente burguês e convencional. Voltaram a se ver dois anos mais tarde, na casa de Bataille. Ele a cortejou, dizendo que tinha ido lá exclusivamente por causa dela. Ela sumiu. Por fim, lá por novembro de 1938, cruzaram-se por acaso no Flore e não mais se deixaram: naquele dia tiveram, um pelo outro, uma verdadeira paixão súbita. Lacan era então, amante de outra mulher e terminava sua análise num ato de ruptura com Loewenstein.<sup>18</sup>

Sylvia era amante de Lacan. Tinha a coragem de conviver com aquilo que não podia ter. Amava Lacan, mas não o possuía. Era para sua mulher que ele continuava a voltar. Lacan habitava a casa em companhia de Malou e seus filhos, um deles, ainda bebê, sofria de grandes problemas de saúde, o que nos faz pensar na sua resistência a um pensamento de separação, já que como médico não poderia ficar

---

<sup>17</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. **Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento.** Trad. Paulo Neves. São Paulo. Companhia das letras, 2008:182

<sup>18</sup> Idem. p.193

longe do filho num momento desses. Embora tenha sido sua companheira desde 1939, Sylvia vivia a ambiguidade de ser a outra. Gozava na sua insatisfação, na insuficiência daquele corpo que estava sempre de partida, nunca permanecia. Ela o esperava, esperava sua felicidade vir, sabendo que depois iria embora e assim retornaria a esperá-lo novamente. E não era justamente na espera que estava a angústia e o gozo de Sylvia?

Quando ela o tinha brevemente em seus braços, dissolvendo-se no prazer de ser amada por aquele homem, supomos que não pararia para pensar no tempo passando que passaria, *“Nunca temos que perguntar para onde foi o tempo? Nós o sabemos. O tempo passou enquanto fazíamos amor.”*<sup>19</sup> Não se afastava de si mesma para observar sua satisfação, ela gozava, experimentava, vivia. Pensamos depois de viver, enquanto estamos vivendo, acontecemos. Ciúme, posse, apego, como evitar? Como deixar seu amado partir sem ter a vontade de amarrá-lo na cama. Como não morrer de dor sabendo que quando ele lhe dá adeus está voltando para os braços de outra, mas a outra que é a mesma, a esposa, legítima, a família. Sylvia é a outra. Mas Malou também não é outra? Quem tem realmente legitimidade neste momento? O papel e a convenção ou o amor erótico e a amizade? Legítima é a lei dos homens que faz Lacan continuar casado com Malou ou o fervor do deus Eros em seu coração que não o deixa se afastar de Sylvia? Sylvia aceita um homem dividido, que não é seu. Malou insiste que ele termine com Sylvia pois não quer perdê-lo, mas prender é perder. Sylvia o deixou livre e o amou na sua liberdade e, assim, teve seu amor correspondido para o resto de sua vida. Sylvia tanto aceitou ser sua amante que em 1953, tornando-se enfim sua esposa, permitiu que ele tivesse suas amantes.

Eles acabaram por se instalar na Rua Lille, nº3, primeiramente, alugando o apartamento de Georges Bataille. Depois Sylvia, Laurence, Judith e Natalie se fixaram no nº5, deixando o nº3 exclusivamente para Lacan receber seus pacientes e amantes, este que ainda continuou a fazer suas refeições ao lado das mulheres da sua vida: Sylvia, a enteada que criou como filha Laurence, a preferida Judith e a cunhada Natalie.

Amor e liberdade. Sylvia deixava-o livre, e ele sempre voltava para ela. Continuava a ser atraente aos seus olhos pois também o era. Não se fazia depender exclusivamente do seu amor. Tinha suas filhas, um grande círculo de amigos intelectuais e artistas, que também tornaram-se os amigos de Lacan. E sabe-se lá se também não tinha seus

---

<sup>19</sup>SUDO, Philip Toshio. *Sexo zen*. Trad. Heloísa Lanari. Rio de Janeiro. Sextante. 2001. p.82.

encontros amorosos fora do casamento. Muitos homens apaixonados por ela, sabemos que havia, agora se ela se deixava levar por eles, Roudinesco não nos conta. E Lacan se importaria? Aquela mulher continuava atraente pois tinha desejos, sabia de seus desejos e ia atrás deles, enquanto as outras nem sabiam o que queriam. Não era apenas mais um objeto passivo do desejo de Lacan.





Imagem 4 - Gravura de Vinicius Flores

## 2.6 ANAÏS NIN E A REDESCOBERTA DE UMA SEXUALIDADE EXUBERANTE

*“No oposto de um polo espiritual, a exuberante sexualidade significa a persistência da vida animal em nós.”*<sup>20</sup> O trabalho é o freio do desejo. Com esse pensamento, talvez Hegel concordasse com Kinsey, nos resultados de suas pesquisas sobre o trabalho e a exuberância sexual.

A “animalidade” ou a exuberância sexual é, em nós, aquilo pelo qual não podemos ser reduzidos a coisas. A “humanidade”, ao contrário, no que ela tem de específico, no tempo do trabalho, tende a fazer de nós coisas a custa da exuberância sexual.<sup>21</sup>

Kinsey transforma a sexualidade humana em coisa, onde podemos elaborar uma tabela, analisar dados e trabalhar com números. Assim podemos consumi-lo através de uma grande variedade de objetos fetichistas acompanhando as novas tendências do mercado. Enquanto corpos provocantes estampam grandes telas na beira da estrada e anúncios publicitários. Que erotismo temos hoje enquanto tudo está aí para ser visto? Trabalhar para produzir e consumir. Quem são os senhores e escravos contemporâneos?

Apenas o objeto inerte – sobretudo se ele é fabricado, se ele é produto de um trabalho – é a coisa, por excelência privada de todo mistério e subordinada a fins que lhe são exteriores. É coisa aquilo que, por sua própria conta, é nada. Nesse sentido, os animais, em si mesmos, não são coisas, mas o homem os trata como tais: eles são coisas na medida em que são objetos de um trabalho (criação) ou ferramentas de um trabalho (bestas de carga ou de tração). Se ele entra no ciclo das ações úteis, como um meio, não como um fim, ele é reduzido a coisa. Mas essa redução é a negação do que ele é apesar de tudo: o animal só é uma coisa

---

<sup>20</sup>BATAILLE ,Georges. 2004: 235

<sup>21</sup>Idem. p.247

na medida em que o homem tem o poder de negá-lo.<sup>22</sup>

Usando o animal, fazemos dele um meio para outro fim. Transformando o animal em coisa útil que nos sirva, ele passa a cumprir alguma função. Ele tem outro destino que não foi o escolhido por ele (de viver livremente sua animalidade), mas por nós. Utilizamos os animais para testar nossas pesquisas, para nos alimentar e até para nos estimar nos fazendo companhia e demandando carinho. Negamos sua soberania. Enquanto isso, o trabalho também nos transforma em coisas úteis, cumprindo uma determinada tarefa.

Da mesma maneira, a animalidade subsistente do homem, sua exuberância sexual, só poderia ser considerada como coisa se tivéssemos o poder de negá-la, de existir como se ela não existisse. Efetivamente nós a negamos, mas em vão. A sexualidade, qualificada como imunda, como bestial, é mesmo aquilo que se opõe ao máximo a redução do homem a coisa: o orgulho íntimo do homem está ligado a sua virilidade. Ela não responde de forma alguma ao que é o animal negado, mas ao que o animal tem de mais íntimo e de mais incomensurável. É exatamente nela que não podemos ser reduzidos como bois à força do trabalho, ao instrumento, à coisa. [...] o homem é, antes de tudo, um animal que trabalha, submete-se ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte da sua exuberância. Não existe nada de arbitrário nas restrições sexuais: todo homem dispõe de uma soma de energia limitada e, se ele dedica uma parte dela ao trabalho, ele faltará para o consumo erótico, que dela fica proporcionalmente diminuído.<sup>23</sup>

Os relatórios Kinsey (citados por Bataille no *Erotismo*) são uma grande pesquisa pelos anos 1940 e 1950 nos Estados Unidos. Onde grande parte dos nossos tabus sexuais são não só desmistificados, mas também escancarados como experiência cotidiana de boa parte das

---

<sup>22</sup>Idem p. 245

<sup>23</sup>Idem p.246

pessoas. Assuntos como fetichismo, homossexualidade e traição são explicitados publicamente por intimidades.

Enquanto a imensa face dos assalariados faz pouco sexo, os que trabalham pouco, Kinsey nos mostra, são sexualmente exuberantes – não importando se pobres ou bem afortunados, artistas ou intelectuais. Mas o que ele conta é o número de orgasmos, e não a duração do ato. Amar alguém também não seria transformá-lo em coisa? Se queremos o outro, ele não passa a ser nosso objeto de desejo? Quando queremos possuir o outro, devorá-lo até com os dentes, se possível. Dominá-lo. Meu homem! Minha amada! A linguagem nos coloca numa posição de pertencimento. Temos ciúme por querer aquele corpo só para nós.

Se eu recebo o gesto terno no campo da solicitação, estou plenamente satisfeito: não é esse gesto uma espécie de milagroso condensado da presença? Mas se eu o recebo (e pode ser simultâneo) no campo do desejo, fico inquieto: a ternura, de direito, não é exclusiva, preciso admitir que aquilo que eu recebo outros também o recebem (às vezes me é dado ver o espetáculo). Aí onde você é terno, você diz seu plural.<sup>24</sup>

No anos 1930, enquanto Anaïs Nin publicava seu livro sobre D.H. Lawrence e clamava por mais aventura na sua vida amorosa, Henry Miller aparece na sua vida. Ela não trabalhava apertando parafusos, como numa fábrica, mas escrevia. Seu marido Hugo sustentava a casa como banqueiro assim ela podia escrever tranquilamente. Anaïs ajudou a publicar o primeiro livro de Henry Miller e escreveu o prefácio do *Trópico de Câncer*. Sua paixão por Henry e também por sua esposa June (ela teve um caso com cada um dos dois) a iniciou em uma caminhada em busca de experiências mais eróticas. O filme de Philip Kaufman de 1990, baseado no livro de Anaïs, *Henry e June*, extraído de seus diários, retrata bem a época da redescoberta exuberante da escritora. Esse encontro inspirou Anaïs não só na escritura seus diários, mas também diversos livros como: *A Casa do Incesto* (1936), *Uma Espiã na Casa do Amor* (1954) e *Delta de Vênus* (1977).

---

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro. F.Alves, 1988:190.

Anaís descreve uma mulher que se arrisca a experimentar os prazeres, erótica enquanto transgride e, ainda, criadora de mundos, compondo textos e romanceando muito mais que sua experiência fática. Aqui o trabalho não é o freio do desejo. Anaís inverte Hegel: o desejo estimula seu trabalho. Claro que estamos falando de um trabalho específico que é o intelectual. Anaís escreve os frutos de seus casos amorosos e tudo o mais que isso vai lhe inspirar. Sua obra é sua vida. Ela se dissolve tecendo letras. Inspirando-se em June, cria uma personagem que é um misto dela mesma e de sua musa. Anaís inventa uma mulher para gozar. A autora morre para se multiplicar em outras personagens. E ela nem sabe mais quem é. O gozo que vira texto já não lhe pertence mais. Ela precisa de Sabina para gozar na cara dos leitores suas “*múltiplas peregrinações de amor*”<sup>25</sup>. Sabina é uma atriz, casada, que vive muitos casos amorosos fora do seu casamento. Uma amante solitária:

Ninguém iria aplaudir quando ela fosse bem sucedida por causa de sua engenhosidade em derrotar as limitações da vida. Esses momentos nos quais ela atingia um pique de humor acima do pântano dos perigos, dos escorregadios brejos da culpa, eram aqueles em que todos a deixavam sozinha, não absolvida; eles pareciam estar esperando sua hora de punição, após ter vivido como uma espia na casa de muitos amores, por ter evitado o escândalo por ter derrotado os sentinelas que vigiavam limites definidos, por ter passado sem passaporte nem licença de um amor para outro.<sup>26</sup>

Talvez sua solidão fosse ainda maior, pois era a solidão reunida de inúmeras mulheres. Uma mulher que se fragmenta em diversas amantes. E era a solidão de cada amor o que lhe restava. Não só porque Sabina era atriz, mas porque sabia que sua unidade dissolvia-se em cada corpo que a desejava.

Escrevendo como quem borda uma colcha de retalhos, Anaís nos conta sobre uma mulher que se atreveu a testemunhar o que

---

<sup>25</sup> NIN, Anaís. **Uma espia na casa do amor**. Trad. Reinaldo Guarany. Porto Alegre. L&PM, 2007:100.

<sup>26</sup> Idem. p.79

experimentou. A criar-se e reinventar no próprio texto. Antes de transformar o sexo em coisa e ciência<sup>27</sup> como o fez Kinsey, Anaís Nin o fez testemunho e poesia.

## 2.7 O RESTO QUE PERMANECE

Sabina experimenta sua solidão depois de estar com muitos homens. Ela só sabe de sua suposta unidade quando está diante do outro. Da demanda, do desejo do outro. É quando lhe chama à vida, faz lembrar de que é portadora de um corpo. Quando o outro não está, ela depara-se consigo mesma. Sofre, sente a falta. Ama porque sofre. Gozo é também sofrimento, não a dor que ela evita, mas sente onde existe uma autopunição. É o que sempre retorna, é quando ela é atravessada, se afeta, se sente mais viva. Gozar não é produzir nem acumular energia, mas é gasto, dispêndio.

Há sempre excesso, porque a radiação solar que se encontra na origem de todo o crescimento, é dada sem contrapartida “o sol dá sem nunca receber” por isso, há necessariamente acumulação de uma energia que não pode deixar de ser dilapidada na exuberância e na ebulição.<sup>28</sup>

Um resto que não se perde totalmente, retornando com algum sentido, pois é aquilo que fura, machuca, traz uma ausência. Sabina vive a ambiguidade de ser outra. Ela se divide entre a segurança de seu lar e o aconchego de Alan e a liberdade de estar no mundo se sentindo amada e desejada por todos os homens. É nessa ambiguidade que os gozos da santa e da prostituta se encontram.

Sabina é Madame Edwarda e Santa Teresa. Ela afirma seu desejo indo atrás dele escondida de seu marido. Como uma espiã. Em cada penetração ela se multiplica. Então, ao raiar do dia, volta para Alan, seu

<sup>27</sup> Embora a ciência trate de condições empíricas e estabeleça leis gerais em generalidades que se repetem e, assim, possa muitas vezes oprimir e dogmatizar, nesse caso Kinsey surgiu como uma libertação para muitas pessoas que achavam que sua sexualidade era imoral e que puderam perceber o quanto compartilhavam experiências e desejos com seus contemporâneos.

<sup>28</sup> BATAILLE, Georges.. **A parte maldita** (precedido de A noção de despesa). Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa. Fim de século, 2005:18

porto seguro, já que nenhum outro amplexo poderia confortá-la mais. Só podemos trair quem amamos. Ela se sente inocente sabendo de sua culpa, pois, a cada traição, ela prova o seu grande amor. Sabina se faz *boomerang* num vai e vem felino.





### 3. TRANSGRESSÃO SIMBÓLICA: EXCESSO QUE FAZ FALTA

O jogo erótico abre uma possibilidade de inoperância. O erotismo não tem nenhum propósito além dele mesmo. Como num “*lance de dados*”<sup>29</sup> que restitui um mundo ao acaso, que perdeu qualquer princípio. Percorre uma fruição sem fim. Perde-se no vazio do seu sentido. Sua satisfação acaba no instante do acontecimento. O que perdura é a generosidade de não exigir o sentido, não a falta, pois não há poder envolvido. Não é nem o desejo que insiste enquanto falta, nem o excesso que quer ir além do desejo. Extrapolar seu limite, gozá-lo. “*Quando morremos, redobramo-nos infinitamente sobre nós mesmos.*”<sup>30</sup>

Falam muito da morte como um futuro certo, esperado. Tentando mudar a perspectiva, podemos falar de uma ausência que se faz presente e perdura, permanecendo. Não conhecemos a nossa finitude, somos para nós mesmos: eternos. Não sabemos de coisa alguma antes de nascermos nem saberemos depois da nossa morte. Nascimento e morte são limites que só pertencem aos outros. “*Aliás, são sempre os outros que morrem.*”<sup>31</sup> Mas é a partir da morte do outro que sabemos da nossa própria; compartilhando a finitude, somos descontínuos com eles. Reconhecemos no outro nossa própria descontinuidade. O que podemos chamar de “eu” transita num limiar. O “eu” existe sempre, continuamente mesmo descontínuo, é como se sempre fosse. Se estamos sempre vivos, como sabemos da nossa morte? Como dizia Epicuro: “*Quando existimos, a morte não está presente; e, quando a morte está presente já não existimos.*” Não sabemos, nada sabemos. É da morte dos outros que sabemos, que eles se vão, nos abandonam e isso é doloroso. Nós estamos sempre, continuamos, permanecemos, como poderíamos nos abandonar? Sabemos sim, dos nossos excessos, nossas pequenas mortes, são uma espécie de sequestro da vida. Uma abertura de continuidade. Quando o corpo excede, transborda. Lágrimas, êxtase, riso... Acontece aí uma perda temporária dos sentidos. O riso e as lágrimas são arrebatamentos violentos os quais nos tiram do curso calmo do rio. As lágrimas são associadas à morte, e a dor a acontecimentos inesperados que nos desolam. E o riso está ligado a ocasiões de desejo sexual e prazer. A oposição entre eles é ilusória. Prazer e dor, desejo e horror, possuem limites nebulosos. E Bataille fala que o “*horror é o princípio do meu desejo.*” Os dois se complementam e em diferentes

<sup>29</sup>MALLARMÉ, Stéphane “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, ver trad. de Haroldo de Campos

<sup>30</sup>DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas. Papirus, 1991:121.

<sup>31</sup> “*D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent.*” - Marcel Duchamp em seu epitáfio.

situações o arrebatamento é essencial. Quantos não deixam lágrimas escorrer no ápice erótico? Quantos não superestimulam seu prazer através da dor. Chorar de tanto rir ou rir porque não pode mais chorar. O ser aí se excede, é dissolvido.

### 3.1 O CORPO EM CATÁSTROFE: O CENÁRIO DO GOZO

A desconcertante imagem literária que Georges Bataille oferece para um corpo esfacelado, em frangalhos, despedaçado, arruinado, é a morte de Manolo Granero. O olho de Granero fica ali pendurado tendo sido atravessado pelo chifre do touro. Enquanto isso, Simone devora um colhão do touro já morto, penetrando-se com o outro colhão. Entre as mais belas cenas escritas por Bataille nos seus romances, encontramos no livro *História do Olho*, publicado em 1927 com o pseudônimo de Lord Auch (deus se aliviando, cagando). Sua autoria seria anunciada quando ele já ausentara deste mundo. Segredo guardado e revelado postumamente a seu pedido. Instigado por seu psicanalista Adrien Borel a escrever suas fantasias mais decadentes e loucas, compôs o livro que até hoje é o mais aclamado e lido.

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, estarrecido, 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 aciado 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. Alguns homens se precipitaram e agarraram Granero. [...] A multidão que abarrotava a arena estava toda de pé. O olho direito do cadáver, dependurado. [...] Dois globos

de igual tamanho e consistência tinham-se animado com movimentos contrários e simultâneos. Um testículo branco de touro havia penetrado na carne “rosa e preta” de Simone; um olho havia saído da cabeça do jovem toureiro. Essa coincidência, associada ao mesmo tempo à morte e a uma espécie de liquefação urinária do céu.<sup>32</sup>

O cenário do gozo não acontece apenas no prazer de Simone ao se introduzir com os testículos do touro morto a céu aberto. Não era um mero fetiche usando um objeto inusitado, um pedaço, um resto do corpo do que já estava morto – dois colhões do touro que havia participado da tourada anterior. A satisfação de Simone ocorria enquanto dor e morte de outrem ardiam na arena.

### 3.2 DELÍCIAS DA CARNE: O OLHO COMO “GULOSEIMA CANIBAL”

Há o resto de gozo que permanece. Voltemos ao olho pendurado de Granero. O olho do padre nas últimas cenas. No final do romance *A História do Olho*, podemos observar a grande profanação do corpo e da figura religiosa que pretende Bataille, quando os personagens principais, se encontrando dentro da igreja depois de terem brincado com o corpo do padre como podiam, fazendo-o gozar enquanto era mijado, arrancam seu olho e brincam com ele como uma “guloseima canibal” (termo de Stevenson). Com sua vagina, Simone brinca com o olho do padre clamando por penetrá-lo em seu cu. É um olho que Simone volta para dentro de si mesma e olha. Ela volta o olho para dentro dela para descobrir ali o olhar. O que é que olha? Qual a diferença entre o olho e o olhar? Para Lacan existe uma passividade face ao olhar do outro – sou passivo ao teu olhar. Em Merleau Ponty, emerge um estranhamento diante do olhar do outro – quando encontro o teu olhar descubro algo estranho em mim mesmo.

Ante o olhar do meu semelhante, sou descentrado;  
e é esse descentramento a condição para que,

---

<sup>32</sup> BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo. Cosac Naify. 2012. p 69

nessa experiência, eu encontre não apenas a mim, mas ao outro vidente, ao vidente que se estabeleceu por meio do que para mim é outro. De fato, vai dizer Merleau-Ponty (1969, p. 187-8), o problema de outrem é o do descentramento e não o do enfrentamento face a face de dois sujeitos: “O que está diante de nós é objeto. É preciso compreender bem que o problema (de outrem) não é este. É o de compreender como eu me desdubro, como eu me descentro.” Isso significa que, em se tratando da percepção de outrem, o desafio é compreender como esse outrem se faz em mim, o que novamente nos remete para o corpo, não mais como sede de um cogito tácito, mas como o cenário de uma reversibilidade fundamental entre eu e outro. O corpo, nesses termos, é antes um campo de possibilidades no qual se inscreve não apenas minha ipseidade, mas um estranho, que são meus próprios paradoxos.<sup>33</sup>

E ainda Bataille: “*é no outro que me perco!*” Essa perdição vivida na pequena morte erótica é testemunhada por um olhar ou é solitária? O que eu compartilho com o outro? O que sai de mim da minha solidão? Preciso do olhar do outro como testemunha desse estranho que emerge em mim como minha perdição. Como o gozo de Sasha Grey<sup>34</sup> enquanto ela se masturba diante de nossos olhos. Ele precisa saber que será observada para gozar ou o seu gozo diante de nós escancara sua solidão que a sacia e com seus olhos nos diz: não preciso de vocês para gozar! Ela tem dedos que a tocam, os próprios. Possui um consolo que a penetra, ela mesma, como se fosse outra. O olhar da câmera provoca, ela não está sozinha. É para nós, *voyeurs*, espectadores, que ela goza. Seu olhar nos encara fundo, de perto. Seus gemidos nos tocam como uma cortina de fumaça. Seus dedos nos absorvem para junto dela. Ela não requisita apenas o nosso olhar de observador, mas o corpo inteiro de sensações naquele instante de torpor. Queremos penetrá-la, escorregar nossas mãos sobre seu corpo, sentir o tecido da sua pele, descobrir qual textura a envolve, percorrendo toda sua extensão, carregá-la nos braços e permanecer perto, nos ambientando com seus vapores e sabores. No entanto, nos contentamos em assisti-la gozando, independente a nós.

---

<sup>33</sup>MÜLLER, Marcos J.; GRANZOTTO, Rosane L.M. **Psicose e Sofrimento**. São Paulo. Summus, 2012:346

<sup>34</sup> Sasha Grey, atriz pornô americana que se aposentou em 2011, com apenas 23 anos.

A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição.<sup>35</sup>

Um momento de suspensão, do tempo, da vida.

---

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1987: 18

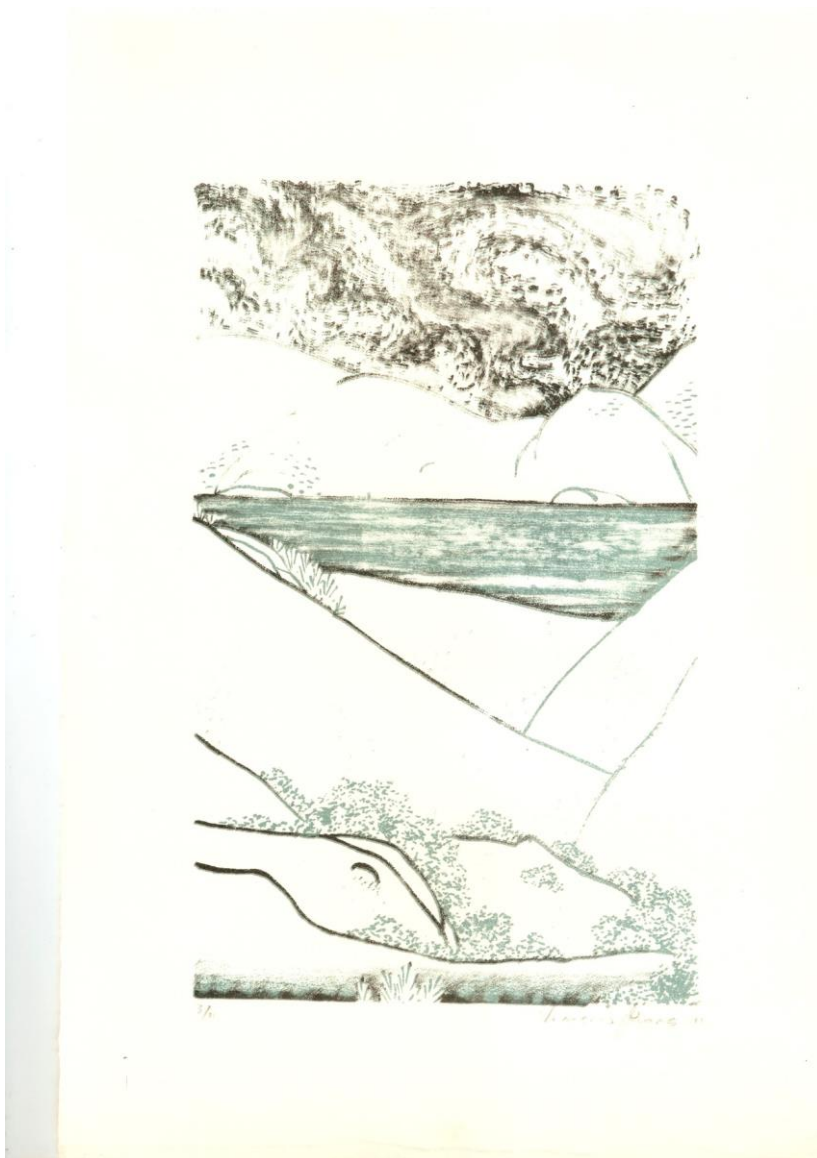


Imagem 5 - Gravura de Vinicius Flores

### 3.3 O CONSUMO GOZOSO DA MORTE

A vianda de Francis Bacon aparece arrebatadora no quadro da direita do tríptico *Três Estudos para uma Crucificação*, de 1962. Nela, vemos um animal morto e pendurado, aberto ao meio com seus órgãos à mostra. Fundos de cores puras e chapadas: vermelho e laranja intensos. Uma sombra observa na parte de baixo. A vianda é o que sobrou do corpo que um dia viveu! Seus restos. Sua ruína. A vianda é a carne pendurada no açougue que escolhemos a dedo para o churrasco de domingo. Aí o gozo também está na morte. Enquanto você é atravessado por ele, também o devora! Consume-se a morte. A vianda proporciona o gozo no consumo do corpo morto, embora muitos só consigam comer a carne se o animal não tiver mais cara de animal, boca, olho. Deve ser bem passado e sem nenhuma gotinha de sangue. Outros gostam da carne crua e do gosto da morte. *“Bem, claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal.”*<sup>36</sup> A sombra é o próprio Bacon olhando a carne. Ele se reconhece ali. Sabe que o que restará de si não vai ser muito diferente daquilo. Para Deleuze aí o homem se vê como vianda, entrando numa zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal. Afinal, não somos mesmo todos iguais por dentro? A vianda vai ser esse momento em que o homem e o animal se encontram como o mesmo. A questão não é o corpo desencarnado de alma e espírito. Órgãos e escuridão. Na vianda, a carne e os ossos se encontram lado a lado; como o que sobrou de um corpo desorganizado. A carne atravessa a sua função de roupa protetora e os ossos perdem seu objetivo de sustentação formando assim outra organização

Esse conjunto de iconografias, por tradição sagradas, nos remete à dor pela mutilação – o abate animal –, e retrata tortura, castigo, flagelação e morte. Apesar de parecer terrível, a obra consiste em uma assimilação do referencial poético e profundamente ligado à realidade humana. É um ato extremo e composto de elementos profanos e ao mesmo tempo é o “tornar visíveis forças invisíveis” (idem, p. 63). A fragilidade da carne e a vertigem retomam o tema universal da existência e da piedade. A metáfora

<sup>36</sup> SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo. Cosac Naify, 2007: 46

do tríptico reproduz não tanto um mito quanto a questão de uma tragédia coletiva, a da efemeridade da vida – vive-se apenas uma vez –, clichê que habita o cotidiano do homem.<sup>37</sup>

### 3.4 GRITAR O CORPO

O grito, a boca aberta de Santa Teresa em êxtase. Boca escancarada com os dentes à mostra, que são também ossos, os lábios e a língua que desce pela garganta no profundo abismo da abertura do corpo. A boca já é carcaça.

Então, a boca adquire essa potência de não localização que faz de toda vianda uma cabeça sem rosto. Ela não é mais um órgão particular, mas o buraco pelo qual o corpo inteiro escapa e a carne desce.<sup>38</sup>

Nas pinturas de Bacon vemos muitos gritos. Por que se grita, gritos de horror? E o horror não é aquele diante de nós mesmos, da nossa finitude?

Bacon diz que nunca quis pintar o horror. Órfãos de deus, abdicamos do paraíso prometido. O grito é silencioso não só diante da morte, mas do horror que é a própria vida. Bacon pinta muitos gritos em homens de negócios e poderosos da igreja, como o fez incansavelmente com o Papa Inocêncio X Velázquez, profanando suas hierarquias.

Estamos lado a lado com o animal nas jaulas de Bacon. Nos rostos de macaco. Nas figuras em movimento. Indiscerníveis. Deitadas. Amontoadas. Dissolvidas. Sem um contorno específico. Mas é no tríptico de 1944, *Três estudos para figuras à base de uma crucificação*<sup>39</sup> onde, claramente sob a influência de Picasso nos seus trabalhos do final dos anos 20, a boca vai dar uma organicidade animal àquela massa informe. O que é o grito senão um corpo que quer escapar de si mesmo, mesmo sabendo que não pode? Quer não mais estar ali mesmo sabendo

<sup>37</sup>DITTRICH, Carolina Cerqueira Lima. A crucificação, Francis Bacon. **Revista ALPHA**. Patos de Minas: UNIPAM, v.10. p. 32-37, Dez.2009. p. 35.

<sup>38</sup>DELEUZE, Gilles. 2007. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro. Ed.Jorge Zahar, 2007.:34

<sup>39</sup>Encontra-se na *Tate British*, em Londres.



que tem que permanecer. A tortura chinesa de cem pedaços. Santa Teresa: “ – Morro de não morrer!” O corpo excede e transborda no grito, quando nada mais pode contê-lo em si mesmo. É no painel da direita do tríptico de 1962 (mesmo ano da morte de Bataille) é que a boca e o grito ganham grande destaque. Perguntaríamos-nos: “ – A boca? Logo ela que é quase imperceptível quando olhamos aquela carcaça, daquele corpo aberto e morto?”. A boca que parece nada significar no meio de todas aquelas cores e dores do que sobrou da vida do animal. Não esqueçamos que Bacon partiu de uma imagem do crucificado muito peculiar de Cimabue<sup>40</sup>, mas ele a usa invertida. De seus braços abertos na cruz, ele faz uma ossada formando um círculo atrás da vianda. A boca é carcaça quando grita. E o que acontece quando Bacon a introduz numa vianda é que damos uma parada, quando ao encontrar o nosso olhar a boca grita, mesmo sendo um grito silencioso, de um corpo já morto. Permanece aí uma vida que grita, mesmo não estando mais lá.

Sylvester falando para Bacon nos seus longos anos de entrevista

As pessoas parecem sentir, quando olham para suas figuras, que elas estão num momento de crise, num momento de aguda consciência da mortalidade, num momento de aguda consciência da sua natureza animal – num momento de tomada de consciência daquilo que se poderia chamar de verdades cruas sobre si mesmas.<sup>41</sup>

### 3.5 QUE QUERES?

E o que queremos nós que não paramos de desejar? Que quer o próprio desejo? O desejo quer desejar. É a força que continua enquanto a forma se dissolve. O objeto do desejo vai mudando após ser conquistado, devorado, incorporado, manuseado... Mesmo não podendo se apropriar do outro como gostaríamos, nem conhecê-lo, pois assim, não seria totalmente outro. O buraco do desejo não tem fim nem preenchimento: é abismo. A satisfação e plenitude são momentâneas, assim que alcançadas, dão lugar a um novo desejo. A falta e a carência marcam uma alteridade essencial ao desejar. O ser tornando-se consciente de si separa-se do mundo. Não está mais dissolvido nele,

---

<sup>40</sup> CIMABUE. **Crucificação**. 1272-1274. Está na Igreja de Santa Croce, Florence.

<sup>41</sup> SYLVESTER, David. 2007: 80.

agora faz parte da diferença. Dividido, começa a abstrair e transcender. O fora dele é o mundo. O mundo é o fundo do tempo. Não estando mais inteiro, imerso no mundo, torna-se dividido e fragmentado. Alterna do idêntico para o diferente - a diferença provoca o desejo.

A dialética do senhor e do escravo – como ficou conhecida, pela leitura de Alexander Kojève, a passagem da *Fenomenologia do Espírito*<sup>42</sup> denominada *Independência e dependência da consciência de si: Dominação e Escravidão* – é o momento em que Hegel nos apresenta a consciência-de-si ou autoconsciência como experiência desejante. É onde sabemos do desejo e também da morte. Por incrível que pareça não é o senhor que, dominando, sabe de seu desejo. Trata-se antes de uma percepção de si pela mediação do escravo que, por sua submissão, revela-se investido de uma falta cujo objeto é o próprio senhor; o que permite ao senhor vislumbrar no escravo, ao mesmo tempo, o objeto de uma falta, mas também um ser faltante. Ora, doravante, o senhor não será mais apenas aquele que busca um objeto, mas também aquele que quer a falta (do escravo). Pois é nessa falta que o senhor reconhece sua própria condição de faltante. E eis aqui o desejo, a busca pela condição faltante mais além da condição de objeto. Ou, ainda, a própria descoberta de si como faltante na falta que lhe vem pelo escravo. Nas palavras de Hegel:

O senhor é a consciência para si essente, mas já não é apenas o conceito dessa consciência, senão uma consciência para si essente que é mediatizada consigo por meio de uma outra consciência, a saber, por meio de uma consciência a cuja essência petence ser sintetizada com um ser independente, ou com a coisidade em geral. O senhor se relaciona com estes dois momentos com uma coisa como tal, o objeto do desejo, e com a consciência para a qual a coisidade é o essencial.<sup>43</sup>

O mesmo se poderia dizer do escravo.

A virada de Hegel está aí, quando é o senhor o escravo do natural. Ele vive plenamente. Deseja e suas vontades são atendidas, não precisa querer: ele manda. Domina. O escravo quer o reconhecimento do

---

<sup>42</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses Petrópolis, Ed. Vozes: 2007.

<sup>43</sup> Idem. p.130

senhor, ele sai do âmbito do desejo natural, pois teme a morte. A sua consciência nasce da negação do desejo imediato, ele tem o desejo de vida. O escravo caminha sobre a ruína do mundo natural, violenta a positividade, lapida outros traços da natureza. Ele se submete pois quer sobreviver. O senhor precisa do escravo, depende dele para seu mundo estar ordenado. E enquanto o senhor quer continuar tendo a obediência e adoração do escravo, o escravo quer tomar o seu lugar, ser o senhor de seu senhor. Mas o senhor não é senhor de si porque está preso no natural, o escravo pode vir a ser senhor de si quando nega o imediatismo. Ele é consciente porque vê a morte de frente. Embora o senhor queira ser um bom senhor para continuar sendo servido e amado pelo escravo, ele não sabe o que o escravo quer: liberdade e soberania de si mesmo. O escravo encara o negativo de frente distanciando-se do mundo natural, ele inventa outras regras para o jogo. Anda na beira do abismo acompanhado da morte. Ele sabe que a qualquer momento o senhor pode destruí-lo.

O que está em jogo aqui é nada menos que a suficiência da autoconsciência, já que o tu precede o eu. E nesse processo desencadeia-se uma luta, porque cada consciência se esforça por ser autoconsciência. E o resultado que se prende a nuances da dialética que não cabe expor aqui, separa duas consciências, uma passa a ser do mestre e outra a do escravo. Toda a dialética pretende mostrar que a verdade do mestre, não obstante a vitória inicial, é ser escravo do escravo, e a verdade do escravo, por sua vez está em tornar-se mestre do mestre. A vitória inicial do mestre, entretanto, termina por comprometê-lo: provada a sua superioridade, dispõe então de um escravo, e volta a prender-se na esfera do desejo. É na evolução do escravo que encontramos os novos avanços da vida do Espírito e isso através de três experiências inerentes a escravidão, a saber, a angústia, o serviço e o trabalho.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>BORNHEIM, Gerd; NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990:150

### 3.6 CONFISSÕES DE UM ULTRASSENSUAL

Quem é que se pronuncia? Que escreve? Que conta? A linguagem é de uma vítima. É a vítima que fala, ela é que pode discorrer sobre sua experiência. Do acontecimento que sofreu ou observou. Temos que lembrar que Sade se encontrava preso enquanto escrevia.

Como dar conta dessa violência que fala de erotismo? Georges Bataille, num todo que deveria ter anulado todas as discussões sobre as relações do nazismo com a literatura de Sade é paradoxal por ser essencialmente a de uma vítima. Apenas as vítimas podem descrever torturas; os carrascos necessariamente empregam a linguagem hipócrita da ordem e do poder estabelecidos.<sup>45</sup>

Estamos encurralados pelo nosso próprio eu. A biografia de cada um monta uma suposta unidade de si para si. Lembramos uma história vivida e desejamos e planejamos um horizonte. Somos todos vítimas. Somos nosso carrasco também. O elogio de Bataille à Sade é que ele vai além, e nos mostra verdades obscuras de nós mesmos. Confundimo-nos pensando que a vítima é o masoquista e o carrasco o sádico. Sadomasoquismo é um termo equivocado, que coloca no mesmo lugar comum dois diferentes hábitos, parafilias, perversões ou como forem chamados. Um não é complementar do outro. Costuma-se pensar que um precisa do outro. Que o masoquista precisa do sádico e vice versa. Não! O sádico toma o outro pela força, o possui. O sadismo e o masoquismo possuem sua própria lógica embora um contenha elementos do outro. No romance *A Vênus das Peles*, escrito por Leopold von Sacher-Masoch em 1870, o carrasco no masoquismo não é um sádico, é uma dominadora, uma mulher que foi educada pelo masoquista. Ele tem que persuadi-la a entrar no jogo. Convencê-la a estabelecer um pacto de se tornar o que ele quer, e ainda, assinar um contrato para firmar uma aliança: ela é a vítima do masoquista. Não é a mulher que procura o homem para ser seu servo e escravo. Ele é que precisa dela para ser punido, maltratado. Enquanto carrasca, ela é vítima. *“O corpo da mulher carrasco mantém-se coberto de peles; o da vítima permanece*

---

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2009:19.

*numa estranha indeterminação, rompida somente pelos golpes que recebe*”.<sup>46</sup>

O masoquista não procura uma sádica para lhe espancar, ele quer educar uma mulher para ser sua soberana, sua deusa. Talvez ela encontre algum prazer sádico nisso. Mas a diferença fundamental é que a mulher carrasca no masoquismo não é uma sádica que retém uma vítima contra a vontade para infligir o que for necessário para o seu gozar. A carrasca do masoquista está ali porque foi educada para o sê-lo, porque quer poder satisfazer os desejos do seu amado. Nos romances de Masoch, essas mulheres não são seguras das suas capacidades e protelam em se tornarem a Vênus tão desejada, embora acabem pegando o gosto com o tempo. Em *A Vênus das Peles*, Sacher-Masoch tornou célebre o nome de uma perversão sexual que, no tratado *Psychopathia Sexualis* sobre práticas sexuais não tradicionais, publicado em Viena em 1886, o professor de psiquiatria de Estrasburgo, Richard Von Krafft-Ebing, imortalizou com um título que o próprio Masoch foi contra.

Embora seja Wanda, a Vênus das peles, depois de toda uma convivência com o discurso enfático de seu apaixonado, quem fale: “-*Quer ser meu escravo?*”<sup>47</sup>, ela, à princípio, não quer subjugá-lo, tentando, de toda forma, o convencer do contrário. E propõe um contrato de um ano morando juntos como casados como uma experiência para que ele a convença de que é o homem para viver ao seu lado. Coisa que, sendo dominado por ela, provavelmente não consiga. Ela adverte: “*Sou sua de coração, mas não é bem esse o caminho para me conquistar, para me segurar.*”<sup>48</sup> E o masoquista apavorado com a ideia de perdê-la, clama para ser seu escravo e servi-la para todo o sempre. E depois de tanto relutar, Wanda acaba cedendo e assumindo o papel por ele requerido, não sem o prevenir que irá sofrer em suas mãos e vai acabar gostando tanto de atuar que se tornará verdadeiro.

Já nem me entendo, mas devo confessar. O senhor corrompeu os sonhos que eu imaginei; o meu sangue arde, e já começo a tão-só me comprazer no entusiasmo de lhe ser uma Pompadour, uma Catarina II, e todas as mulheres egoístas, frívolas e cruéis. Tudo isso me excita, adentra-me a alma e

---

<sup>46</sup> Idem. p.27

<sup>47</sup>SACHER-MASOCH, Leopold Von. **A Vênus das peles**. Trad. Saulo Krieguer. São Paulo. Hedra, 2008: 45

<sup>48</sup> Idem. p.53

me estimula a ser semelhante a elas, ainda que, não obstante a sua ruindade, enquanto viveram foram adoradas por homens que eram como seus escravos, e na tumba continuam milagreiras. Enfim... faça de mim uma déspota em miniatura uma Pompadour de uso doméstico.<sup>49</sup>

Wanda encarna a personagem com muitas ressalvas: “ – *O senhor me julga capaz de ser essa mulher, que maltrata um homem, um homem que tanto me ama como o senhor?*”<sup>50</sup> Ela é insegura em relação ao seu poder. Subestima-se não apta pra exercer bem a função. E ainda o previne do que pode acontecer se entrar no jogo: “ – *Severin... sou uma mulher jovem, leviana. Será perigoso para o senhor doar-se-me tanto. Acabará por se tornar meu brinquedo... Quem haverá de protegê-lo, para que eu não abuse da sua demência?*”<sup>51</sup> Mas cede ao seu amor. “ – *Temo não poder, mas vou tentar, para o seu bem, já que o amo, Severin, como jamais amei homem algum.*”<sup>52</sup>

O masoquismo é todo um espetáculo. Mas para os atores presentes, é ainda por ser encenado que vivem intensamente. É uma super realidade, pois foram eles que a inventaram e agora se perdem nela. “*O masoquismo é a arte da fantasia*”.<sup>53</sup> Um cenário extremamente fetichista é montado. É a brincadeira de alguns adultos, o tormento para outros. A mulher se movimenta lentamente. O roteiro que se segue faz ela se assemelhar a uma pintura ou estátua de mármore que por vezes com o olhar fixo, observa a vítima numa determinada posição eternizando o momento da chicotada. O suspense é fundamental. “*O que define o masoquismo e a sua teatralidade é mais a forma singular da crueldade concentrada na mulher carrasco; essa crueldade do Ideal esse ponto específico do congelamento e da idealização.*”<sup>54</sup> A mulher é de uma ternura inabalável na sua cruel soberania.

“*E Wanda aparece com suas peles e chicote, assumindo uma pose em suspenso, como um quadro vivo.*”<sup>55</sup> As peles indicam uma caça. A mulher carrasco é uma caçadora que usa as peles da sua vítima para se esquentar. É importante ressaltar que o clima é sempre frio, gélido. O clima do entorno é um reflexo da frieza da mulher. A mulher carrasca

---

<sup>49</sup> Idem. p. 65

<sup>50</sup> Idem. p. 54

<sup>51</sup> Idem. p. 66

<sup>52</sup> Idem. p. 66

<sup>53</sup> Deleuze, 2009: 67

<sup>54</sup> Idem p. 56

<sup>55</sup> Idem p. 71

dos trópicos provavelmente estaria usando apenas meias e uma camisa de linho aberta que por vezes pega emprestado do seu homem. Sua pele, por mais clara que fosse brilharia através de um leve dourado. Seu olhar de ressaca melancólico traria um aroma, como uma leve brisa do mar, úmido e fresco. E seu chicote seria trançado com palha de piaçava. A bela mulher se diverte com toda aquela encenação. Todo o teatro, a fantasia gerada, torna um clima de prolongamento do prazer, enquanto suspense e espera: “*A angústia masoquista assume então a dupla determinação de esperar infinitamente o prazer, esperando intensamente a dor que pode acontecer.*”<sup>56</sup> O masoquista é o contrário de um desesperado, que quer viver já; para ele é o suspense que importa. A esperança num vir a ser cheio de dramaticidade. Ele se situa num presente que é expectativa da ruína de um futuro. Ele quer ter o seu corpo golpeado, como se assim pudesse ser fragmentado. O masoquista vive num tempo em suspenso, que é sempre postergado.

Por isso dizemos que o masoquismo não pode ser definido nem como erógeno ou sensual (dor-prazer), nem como moral e sentimental (culpa-punição) [...] O masoquismo é antes de tudo formal e dramático, isto é, não chega a uma combinação de dor e prazer senão através de um formalismo particular e só vive a culpa por intermédio de uma história específica.<sup>57</sup>

É a dramaticidade da cena o essencial. Bataille nos explicita um pouco sobre essa satisfação masoquista no sofrimento. Nos faz pensar num animal que é encurralado pela presa.

Mas o sofrimento é unido à morte de maneira profunda, e o seu horror sobressai a cada linha. Imagino que o sofrimento é sempre esse mesmo jogo do último naufrágio. Uma dor significa pouca coisa e não é diferente de uma sensação de prazer, antes da náusea, do frio íntimo, onde sucumbo. Uma dor é, talvez, somente uma sensação incompatível com a unidade tranquila do eu: alguma ação externa ou interna coloca em

---

<sup>56</sup> Idem. p. 72

<sup>57</sup> Idem. p.108

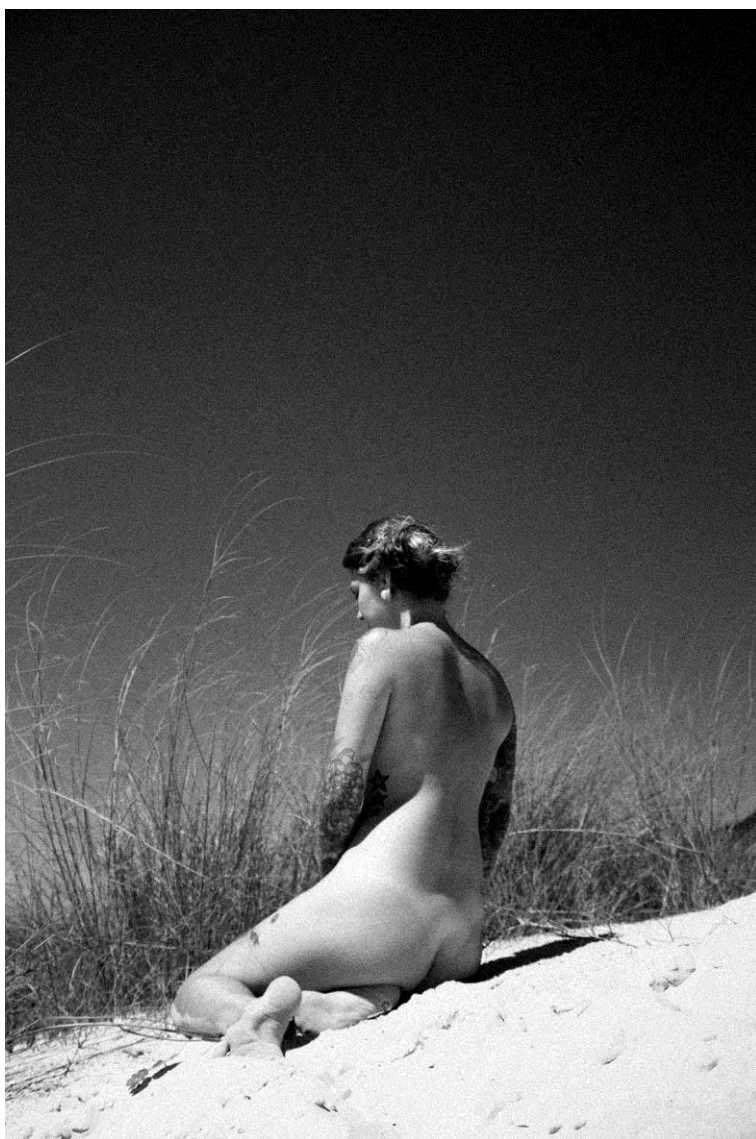
jogo a frágil ordem de uma existência composta, decompõe-me, e é do horror desta ação ameaçadora que empalideço. Não que uma dor seja necessariamente ameaça de morte: ela revela a existência de ações possíveis as quais o eu não saberia sobreviver, ela evoca a morte, sem introduzir uma verdadeira ameaça.<sup>58</sup>

No jogo masoquista não existe combate, luta, o dominado está totalmente entregue, ele se rendeu à mulher e diz: “ – Faça de mim o que quiseres, sou seu servo, seu escravo, me maltrate, só não me abandone nunca. Deixa eu te amar, te servir. Tu és a minha deusa do amor, minha Vênus. Meu corpo é seu, para usá-lo como bem quiseres.” Depois de uma noite de amor e chicotadas, ele respira aliviado e caminha levemente pela manhã: ainda vive. Mais uma vez, sobreviveu à batalha inexistente. Se sente mais forte, como um animal que foi atacado, torturado e, no final, libertado. Como se ele tivesse sofrido uma ameaça de morte e escapado. Se sente vitorioso por ter se salvado. Sabe que é uma grande fantasia e também sua maior realidade, na qual, pelo castigo do outro na sua carne, lembra que tem um corpo. Ele se faz de vítima, mas é quem educa a dominadora para submetê-lo e, no fundo, sabe que é ele mesmo quem domina.

---

<sup>58</sup> BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. São Paulo. Editora Atica S.A. 1992. p.78.





**Imagem 6 - Fotografia de Nestor Jr.**

### 3.7 MINHA MÃE LIBERTINA

*Minha Mãe* é um romance que Bataille publicou em 1955 usando Pierre Angelique como pseudônimo. Certamente encontramos muitos aspectos autobiográficos. A crueza de um corpo em catástrofe. A imagem da decomposição do rosto de sua mãe derretendo. O dilaceramento do filho que acontecia enquanto ouvia o que sua mãe lhe dizia. E afinal, a confissão da sua vida libertina e decadente: “ – Sou pior que ele!”.

O rosto de minha mãe fechou-se inteiramente. De repente seus traços se deformaram. Como uma cera que derretesse, abrandaram-se, e por um instante o lábio inferior penetrou na boca. –Pierre-me disse ela-, olhe para mim! Aquele rosto móvel e fugidio estava carregado: uma impressão de horror se desprendia dele. Ela impunha um esforço inútil ao delírio que a tomava. Falava ponderada, lentamente; seus traços tinham-se imobilizado na loucura.

O que minha mãe dizia me dilacerava. Sua solenidade e, sobretudo, mais terrível, sua horrenda grandeza apoderaram-se de mim. Eu ouvia atormentado. – Você é muito jovem- disse ela- e eu não devia falar a você, mas afinal devia se perguntar se sua mãe é digna do respeito que você lhe demonstra. Agora seu pai está morto e estou cansada de mentir: sou pior que ele!<sup>59</sup>

Pior enquanto levava duas mulheres para casa transava com uma enquanto assistia seu marido com a outra. Sádica ou dominadora? Levava homens e mulheres para as maiores orgias e, no final, batia no marido e o humilhava de variadas formas.

[...] era ela que ia de libertinagem em libertinagem, corrompendo-o até o fim, com a mesma sagaz obstinação que iria demonstrar comigo. Finalmente se tinha uma franqueza provocante, era, entretanto, dissimulada: sua

---

<sup>59</sup>BATAILLE, Georges. *Minha Mãe*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985: 19.

extrema doçura, ainda que tivesse algumas vezes o peso angustiante do momento que precede a tempestade, deixou-me na cegueira. Eu vivia com a sensação de que uma lepra nos roía por dentro: desse mal jamais nos curaríamos, por esse mal fôramos atingidos, ela e eu, mortalmente.<sup>60</sup>

“*Eu vivia com a sensação de que uma lepra nos roía por dentro*”, uma lepra que nos rói por dentro é uma referência ao tempo? Ela é como o esquecimento que, apesar de destruir nossas lembranças, nos impõe um passado. Uma vivência que sempre retorna.

Em *Minha Mãe*, não era seu o pai quem maltratava e corrompia sua mãe, como na maior parte dos casos. Sua mãe era a libertina. Usava seu pai a seu bel prazer. Prazer que confessava sentir apenas nos atos mais devassos. Que falava sentir apenas nos bosques dizendo ao seu filho que não vinha de seu pai, mas tinha sido gerado nos bosques:

- Pierre! Você não é filho dele, mas o fruto da angústia que eu sentia nos bosques. Você vem do terror que experimentava quando estava nua nos bosques, nua como os animais e, trêmula, gozava. Pierre, eu gozava durante horas, espojando-me na podridão das folhas: você nasceu desse gozo.<sup>61</sup>

E, mais tarde, ele que era filho dos bosques, embriagado, também perde a cabeça, metamorfoseando sua mãe em outras coisas:

- Sua gravidade, mamãe, toda sua gravidade! Como se você afastasse o peso de toda a seriedade do mundo. Você não é mais a minha mãe. Tem treze anos. Não é mais a minha mãe: você é o pássaro dos bosques. Minha cabeça gira mamãe. Minha cabeça já está rodando depressa demais. Não é verdade, mamãe, não é melhor perder a cabeça? Eu a perdi.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Idem. p. 42.

<sup>61</sup> Idem. p. 72.

<sup>62</sup> Idem. p. 79.

O acéfalo era ele. “*El hombre se escapó de su cabeza como el condenado de la prisión.*”<sup>63</sup>

Depois de ter colaborado com a revista de arte e arqueologia *Aréthuse* a partir de 1926 e *Documents*, em 1929, Georges Bataille encontra uma estátua de metal gnóstica de 3 ou 4 d.C. de um deus egípcio, e o que mais o impressiona é aparentemente um detalhe: o deus era acéfalo.

Para ele, esse deus sem cabeça estava ligado ao sol e ao sacrifício quando escreve *A Noção de Gasto*, em 1933. O que depois iria influenciar o surgimento da revista *Acéphale*, em 1936. A revista tinha como proposta reunir textos de religião, sociologia e filosofia. Como símbolo da revista, o desenho de André Masson elaborado com Georges Bataille, mostra na capa um homem nu e acéfalo, parodiando o homem vitruviano com seus braços abertos. No lugar do sexo exhibe uma caveira furiosa, suas vísceras estão a mostra e há uma estrela em cada mamilo. O que parece ser um coração em chamas na mão direita pode nos lembrar dos sacrifícios astecas de corações arrancados. E na mão esquerda um punhal, claramente nos faz pensar no deus egípcio do sol.

A revista dura até o ano de 1939 e teve o total de cinco números. O grupo acabou por firmar seus encontros numa livraria de Paris: de la rue Gay Lussac. Dentre os participantes estavam grandes intelectuais como: Roger Callois, Pierre Klossowski, André Masson, Jules Monnerot, Jean Rollin, Jean Wahl e também Georges Ambrosino, Peter Waldberg, Michel Leiris, Pierre Drieu La Rochelle, Walter Benjamin e Jacques Lacan.

O grupo era dividido em quem se encontrava e escrevia e aqueles que faziam parte de um certo tipo de comunidade secreta. Encontravam-se à noite na floresta e praticavam rituais. Bataille queria um retorno ao sagrado. Até um sacrifício humano foi imaginado, mas nunca concebido.

*Quando hace alguns dias estaba con Masson en esta cocina, sentado con un vaso de vino en la mano, mientras que él, imaginándose de repente su propia muerte y la muerte de los suyos, con los ojos fijos, sufriendo, casi gritaba que era preciso que la muerte se convirtiera en una muerte afectuosa y apasionada, gritaba su odio hacia un*

---

<sup>63</sup>BATAILLE, Georges. **Acéphale**. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires. Caja Negra. 3.ed., 2010: 23.

*mundo que impone, hasta sobre la muerte, su pata de empleado, yo no podía dudar de que la suerte y el tumulto infinito de la vida humana estuvieran abiertos para aquellos que no podían ya existir como ojos reventados, sino como videntes arrebatados por un sueño estremecedor que no puede pertenecerles.*<sup>64</sup>

Bataille começou uma empreitada em seus escritos, romances e textos teóricos, nos aproximando da morte para tentar diminuir essa dor. Como Hegel, queria “demorar-se junto ao negativo”. Bataille apenas iniciava sua demora, sua tentativa de apaziguar um pouco o que tanto nos aflige. Tornar mais leve essa proximidade e até, quem sabe, transmutar da dor para um pouco de “alegria ante a morte”. De grande para uma pequena morte. Uma morte amorosa. Enquanto *Acéphale* surgia, em 1936, sua mulher Sylvia gravava *Partie de campagne* e Anaïs Nin publicava *Casa do Incesto*. Veremos o que além do mesmo ano nos liga a essas três situações.

### 3.8 A CABEÇA DE JOÃO BATISTA

Oscar Wilde dá lugar a essa mulher fatal quando escreve o conto de Salomé. A Salomé de Wilde é muito mais decidida e imponente nas suas vontades que a Salomé bíblica, que parece totalmente submetida aos desejos da mãe Herodíade. A dança ganha seu lugar inebriante e a musa um poder absoluto.

Ao realizar a dança dos sete véus, que escondem e ocultam sua nudez, Salomé dramatiza um dos tópicos mais ricos da poesia dessa época: o desnudamento como espaço do desejo, dentro de um ritual que antigamente se chamava romanticamente de dança dos sete véus, e hoje, industrial e comercialmente, se chama *strip-tease*<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Idem, p.25

<sup>65</sup> SANT’ANA, Affonso Romano de. 1984:106.

Concluída a dança, o rei Herodes, em um completo encantamento, oferece tudo à Salomé: pavões dos mais lindos e raros, brancos, roxos, muitas pedras preciosas, joias, até metade do seu reino e, mesmo assim, ela não aceita nada em troca da cabeça de São João Batista. Salomé quer um pedaço daquele corpo, a cabeça, claro! O que iria fazer com o resto? E assim, ganha-a numa bandeja de prata e pode realizar seu desejo dando um único beijo. Um beijo na morte. Já que em vida recusou seus beijos, ele tinha que morrer para se render. Bataille fala que somos todos assassinos daquilo que amamos, quando preferimos matar o nosso objeto do amor se não podemos tê-lo, possuí-lo. O que podemos falar de uma cabeça em uma bandeja de prata? Também não seriam os retratos uma cabeça desprendida do corpo? É no retrato que me encontro com o olhar do outro. É quando separo a cabeça do resto do corpo. Dou a ela a prioridade do meu olhar. Um foco. É para o rosto que olho quando vejo alguém. Poderiam retrucar “ – Mas e a bunda? É para a bunda que olho quando vejo uma mulher!” Sim, mas só a olhamos depois que ela passa. Enquanto ela se aproxima, é o rosto o que chama para o olhar. Para Eliane Robert Moraes<sup>66</sup>, a invenção da guilhotina foi também a do retrato. Os gravuristas amavam retratar aquelas cabeças mortas. Como se aí pudessem testemunhar o vazio que antes sentiram com o olhar e que doravante se espalhará pelo corpo inteiro. Onde quer que possa haver um buraco. Uma bunda. Uma réplica do olho. Sem a cabeça, um corpo só vale se, em certo sentido, insinuar o olhar. Isso já o sabia Simone quando, na *História do Olho*, se penetrou. O pretendia vendo por dentro.

O homem fragmentado que perde a cabeça, o acéfalo, é bem retratado por Georges Bataille e André Masson na capa do primeiro volume de *Acéphale* em 1936, onde, como uma sátira do homem vitruviano, estampam um homem que, mesmo sem a cabeça, continua vivo. É o homem moderno, sem o grande Outro como diz Lacan, deus, pai ou razão que possa salvá-lo. Sem lei. É o homem que não tem mais onde se agarrar. Seu chão fica movediço e ele percebe que está jogado no mundo, numa embarcação em alto mar à deriva.

Michel Surya, na biografia que escreve sobre Bataille, nos conta qual parte de *A História do Olho* é autobiográfica. Em 27 de maio de 1922, Bataille se encontrava na Espanha assistindo a tourada que levaria a morte de Manolo Granero. Mesmo estando do outro lado da arena e só sabendo dos detalhes postumamente, aquela cena o angustiou

---

<sup>66</sup> MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo, Iluminuras: 2002.

profundamente. Cinco anos mais tarde, publicou sua versão do acontecimento no mesmo livro. Apenas depois de sua morte em 1962, trinta e cinco anos depois, sua autoria foi revelada. Ele tinha que manter sua reputação, não era um livre escritor, mas bibliotecário, na Biblioteca Nacional de Paris.



**Imagem 7 - Arte de Camila do Rosário**



#### 4. TRANSGRESSÃO REAL: ÊXTASE

No seu último livro, *As Lágrimas de Eros* (1961), Bataille quer mostrar através da arqueologia que os humanos diferenciaram-se dos animais na “consciência da morte” e, assim, desenvolveram uma atividade não apenas sexual instintiva, mas também erótica. A atividade erótica propicia um fim em si mesma, como busca do prazer e do gozo, e não é somente um meio para outro fim, como a reprodução. Mesmo que a reprodução seja a chave do erotismo, esta independe daquela. Onde Bataille encontra essa “consciência da morte” dos nossos antepassados?

No período Paleolítico Inferior o homem de Neanderthal já sepultava seus semelhantes. Ele não era mais indiferente a um corpo morto estirado ao seu lado. Observando seus próximos morrerem, o cuidado com o cadáver sugere uma preocupação com os limites da própria existência. Seres finitos, descontínuos. A “consciência da morte” joga o ser fora de si, do mundo e da natureza, onde ele não é mais como os animais, imerso no mundo, imanente, numa continuidade “*como a água no interior da água*”<sup>67</sup>; ele se sente agora separado, descontínuo, não só da natureza como do outro. O que fazer então? Alguma coisa precisava continuar. A reprodução, a perpetuação da espécie vai devolver certa continuidade perdida, mesmo que seja um procedimento dispendioso, um gasto de energia gratuito como exprime bem Bossuet em seu *Sermont sur la Mort*, de 1662:

A natureza, quase invejosa do bem que nos faz, declara frequentemente e assinala que não pode nos ceder por muito tempo este pouco de matéria que ela nos empresta, que essa matéria não deve permanecer nas mesmas mãos, e que deve ser trocada eternamente: a natureza precisa dela para outras formas, ela a reclama para outras obras. Esse crescimento contínuo do gênero humano, falo das crianças que nascem e, na medida em que crescem, parecem tocar nossos ombros e dizer: Retirem-se, agora é nossa vez. Assim como vemos passar outros antes de nós, outros nos verão

---

<sup>67</sup>BATAILLE, Georges . **Teoria da Religião**. São Paulo. Editora Arx 1993: 20.

passar, e estes devem representar o mesmo espetáculo para seus sucessores.<sup>68</sup>

O homem, deixando de viver como os animais em um puro imediatismo do tempo e imanência no seu meio, se vê como descontínuo e separado da natureza, usando dela e do que ela oferece como matéria prima para fabricar armas, instrumentos de trabalho e inventar para si uma cultura. É o mundo do trabalho que é para Bataille o mundo profano, onde o homem se relaciona igualmente com objetos descontínuos. O mundo da festa e do erotismo vai opor-se ao mundo profano, sendo então o mundo sagrado onde o ser desnudado de si mesmo é contagiado por um sentimento de continuidade profunda.

Existe um jogo de transgressão das interdições, e trata-se de um jogo violento. “*Essencialmente o campo do erotismo é o campo da violência.*”<sup>69</sup> Uma violação acontece no ser fechado e distinto, separado na sua descontinuidade. O desnudamento é essencial. Acontece aí uma transição. O ser passa de seu estado cotidiano, no mundo social e profano do trabalho, fechado em si mesmo, interditando seu corpo e cobrindo-o com roupas, separado e descontínuo dos outros, para entrar numa abertura de continuidade, perdendo-se de si mesmo, sentindo novamente aquela imanência dos animais com o mundo, desnuda-se no mundo sagrado do gozo. Essa violação do ser constituído nos remete a obscenidades. Os órgãos são cobertos de trapos e vergonha. A ação instantânea de uma pessoa que é desnudada subitamente não é cobrir seus órgãos com suas mãos, folhas, ou o que tiver ao seu alcance?

Disso deriva o fato de a nudez ser tida como uma situação negativa, como privação, perda, espoliação: os adjetivos nu, despido, desnudo, qualificam exatamente o estado de quem está privado de alguma coisa que deveria ter. No âmbito de tal concepção, que foi muito difundida entre os povos do Oriente Médio (egípcios, babilônicos, hebreus), o estar despido significa achar-se em uma condição alvitante e vergonhosa, típica do cativo, da escravidão, da prostituição, da demência, da maldição, da impiedade.<sup>70</sup>

<sup>68</sup>BOSSUET Apud BATAILLE, Georges. 2004. p. 93.

<sup>69</sup>BATAILLE, Georges. 2004. p. 27.

<sup>70</sup>PERNIOLA, Mário. **Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo.** São Paulo. Studio Nobel, 2000: 85.

O erotismo é este movimento, este trânsito, de um para o outro, da veste para a nudez. Que faz ver o que se escondia. Mostra o que estava velado. Um primeiro momento transgressor. Os buraquinhos da renda. O toque delicadíssimo, quase imperceptível da seda. O brilho selvagem do veludo. E o encanto mesmo, é lá, no entreabrir-se dos botões, na manga comprida que escorre pelo braço levantado. A canela que aparece quando a calça é um pouco mais curta. A nuca, nua pelos cabelos presos. O que seria da Vênus sem as peles?

Vestir-se é um ato extremamente erótico. Não é apenas cobrir-se, tapar-se, esquentar-se, mas também mostrar-se e revelar-se. Através das roupas sugerimos curvas, contornos, volumes. Vestimo-nos, enfeitamos a nós mesmos. Assim como o pavão arma suas penas, queremos provocar o desejo do outro com as nossas cores, estampas, texturas. Vestir-se é fazer-se desejar. É lavar-se, perfumar-se, hidratar-se. Vestir-se é uma antecipação do desnudar-se, ou melhor, do ter suas roupas retiradas por outro. Vestimo-nos para ouvir “ – Quero tirar a sua roupa” ou “ – Tire sua roupa para mim enquanto te observo”. Às vezes as roupas são deveras desejáveis: “ – Fique só de saia e meias”.

O animal está sempre nu, por isso ele não está nu. Não sabe da sua nudez. Não usa roupas. Ninguém tira suas roupas. Ninguém o veste, nem reveste. Vestir-se é uma atividade própria do homem. Diferente do animal que, por estar sempre nu, nem sabe da sua nudez. Jacques Derrida, em uma conferência no ano de 1997, intitulada *O animal que logo sou*, dedica um belo texto a discorrer sobre a vergonha que sentiu quando, nu, foi encarado por um animal, seu gatinho. A roupa é a barreira, o que nos separa do outro.

O vaso e, particularmente, a taça aparecem como um contorno do feminino. Elas fazem provocar um momento de inspiração, arrebatamento e embriaguez. Em uma espécie de refinamento, passamos da água para o vinho. Da mãe geradora para a musa inspiradora. Além de ser a mãe em potencial de onde brota a água, fonte pura de vida, também é a dama tentadora entorpecendo pelos seus encantamentos, a Vênus dominadora com suas peles e chicotes.

#### 4.1 A TORTURA CHINESA DE CEM PEDAÇOS: O *LINGCHI* [leng-tch'e]

Um chinês chamado Fu Chou Li, em abril de 1905, é acusado de matar o príncipe Ao Han Ouan. A sentença dada pelo imperador Ienicy não é a de enforcá-lo, nem queimá-lo na fogueira, mas o condena a ser cortado vivo em cem pedaços. Tinha que estar anestesiado – para não morrer de dor – enquanto seus membros eram amputados e também tinha de estar desperto para, de alguma, forma presenciar tudo aquilo. Deram-lhe ópio e café. Uma ordem para o desmembramento do corpo era, inclusive, instaurada: começando pelas sobranceiras, depois os ombros, braços, pernas e por final o coração. No primeiro dia de análise, Adrien Borel deu as fotos pra Bataille. Tiradas por Louis Carpeaux e reproduzidas por André Dumas no seu livro *Tratado de Psicologia*. Dumas, junto com Carpeaux, assistira a cena, e destaca que a aparência do suplício parecia com a dos místicos em êxtase. Expressão que também era resultado das muitas aplicações de ópio injetadas para prolongar o suplício. Bataille ficou impressionado por aquelas fotos do evento: “*O que eu subitamente via era a identidade desses perfeitos contrários que opunham ao êxtase divino em horror extremo.*”<sup>71</sup> Nos lembra dos santos arrebatados por uma visitação divina. Esse tipo de tortura foi proibido na China após esse ano. Que palavras podem falar dessa imagem do impossível? Do homem que perde os limites do seu corpo. É fragmentado. Seus membros são retirados como se fosse uma boneca, que crianças de cinco anos adoram desmembrar. Infantes sádicos. Muitos chineses presenciaram a cena. As torturas públicas são sempre lotadas. O povo gosta de ver desgraça e sofrimento. Schopenhauer falava que gostamos de ver os outros sofrerem porque não está acontecendo conosco, nos safamos. Ou pela via inversa, Freud nos vai dizer que o masoquista é um sádico que adora se contemplar. E ele é o único que vai encontrar verdadeira satisfação, pois ele encena a repetição da perda. Ele vive a perda no corpo.

#### 4.2 O ABISMO QUE É O OUTRO

O outro é um abismo e sua impossibilidade é alcançável. Toco o corpo do outro e o penetro nos seus limites epiteliais. Não o rompo nem o perfuro. Não posso atravessá-lo sem mudar sua estrutura, sua forma, teria que machucá-lo até perfurar sua pele e sangrar. Quando o tenho nos meus braços posso senti-lo vivo mesmo quieto. O corpo não é

---

<sup>71</sup>BATAILLE, Georges. 2004. p. 171.

silencioso. Ouço o ronronar de seus pulmões. Sinto o cheiro do seu ar na respiração. Pele e cabelos. Se chegar mais perto e encostar meu corpo todo no dele, o ritmo de funcionamento daquela máquina aparece pelo pulsar do coração e se espalha. Percorro toda sua extensão. Encontro-me nas suas infinitas ondas, dobras, cavidades. Perco-me nele. Ele é o meu abismo, a minha catástrofe. Não estou em pedaços ou fragmentado, mas dissolvido, derretido, liquidado. Não tenho margens nem limites enquanto líquido que sou. E assim, me liquefazendo, escorro. Espalhando-me por toda a superfície.

Não se deve buscar mais longe a causa do pavor de que o jogo sexual é objeto. A morte, excepcional, é somente o caso extremo; cada perda de energia normal não é mais, com efeito, que uma *pequena* morte comparada com a morte do zangão, mas, lúcida ou vagamente, essa “pequena morte” é ela própria motivo de apreensão. Em contrapartida, ela é por sua vez objeto de um desejo (nos limites humanos, ao menos). Ninguém poderia negar que um elemento essencial de excitação é o sentimento de perder pé, de soçobrar. O amor não é ou é em nós, *como a morte*, um movimento de perda rápida, logo escorregando para a tragédia, e só se detendo na morte. Tanto isso é verdade, que entre a morte e a “pequena morte”, ou o soçobrar, que embriagam, a distância é insensível.

Esse desejo de soçobrar, que fustiga intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer, por ser ambíguo: é o desejo de morrer, sem dúvida, mas ao mesmo tempo o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver cessando de viver, ou o de morrer sem cessar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha pintado com suficiente força nessas palavras: “Morro de não morrer”! Mas a morte de não morrer precisamente não é a morte, é o estado extremo da vida; se morro de não morrer, é sob a condição de viver: é morte que experimento vivendo, continuando a viver. Santa Teresa soçobrou, mas não morreu realmente do desejo que teve de soçobrar

realmente. Ela perdeu pé, não fez mais que viver mais violentamente, tão violentamente que pôde se dizer no limite de morrer, mas de uma morte que, exasperando-a, não fazia cessar a vida<sup>72</sup>.

Morro sem morrer. Morro e meu corpo continua funcionando. O que realmente morre? Talvez ainda não seja a morte do gozo, que sempre é grande como um sofrimento que sobeja nos beijos partidos, nas despedidas inesperadas, nas perdas irreversíveis. Nesse momento não sou um corpo ocupando um lugar no espaço. Não habito lugar algum. Caio no abismo enquanto num momento de suspensão. Navego numa brecha que se abre diante de mim, é ela que me toma toda, e assim me dissolve. A ponto de não saber se há outro, e qual a sua função. Mas não é uma questão que faça diferença no momento do gozo. O que esta em questão aqui é o regresso de uma morte morrida, mas que não nos matou. Trata-se do retorno da pequena morte, que estende e contrai num só ato, o corpo ainda vivo no qual penetra. Gozar não é morrer, mas repetir uma morte que não nos matou.

Ganho, tomo seu corpo para também perdê-lo. Não reconheço o que é meu e dele. Não somos naquele momento. Pior que a solidão, a ambiguidade.

Em *Corpus*, livro publicado em 1992, Jean-Luc Nancy nos fala que estamos repetidamente enunciando o corpo de deus ali, naquele isto – pão e vinho – ele se materializa em coisas. *Hoc est enim corpus meum*: o corpo de deus está ali. Essa busca obstinada pelo corpo de deus pode ser traduzida pela busca de um corpo próprio como uma garantia da existência – “ – Este é o meu corpo!” – viro o dedo num difícil movimento e o aponto para mim mesma. Esse corpo divino acontece na sua ausência. Esse corpo próprio é cheio de ausências e buracos.

Entre os anos de 1645 até 1652, o napolitano Gian Lorenzo Bernini (1598-1652), escultor, pintor e arquiteto, assim como pioneiro na arte barroca, demora-se para esculpir graciosamente a sua obra proibida na época e mais tarde adorada, venerada, discutida por diversos pensadores como Jacques Lacan, Georges Bataille e Mário Perniola, sendo, até recentemente, usada como inspiração para uma coleção de moda de alta costura das irmãs americanas Kate e Laura Mulleavy.<sup>73</sup>

Parece que a morte estava ali à espreita, aguardando Bernini terminar sua grande obra que chamaria de *O Êxtase de Santa Teresa*. A

<sup>72</sup> BATAILLE, Georges. 2013. p. 266

<sup>73</sup> Coleção instalada no acervo permanente do Los Angeles County Museum of Art (LACMA).  
Fonte: **Vogue Brasil** n. 396, Agosto de 2011. p. 147.

morte então ceifaria sua vida antes que o artista pudesse ver sua escultura exposta. Afinal, a igreja não poderia permitir que a santa, portadora de uma expressão sensual lembrando muito mais gozo, luxúria e tesão do que uma experiência mística, ficasse a mercê de seus fiéis, podendo corrompê-los. Mais tarde, a obra foi instalada na Capela Cornaro, na Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, e a exposição pública foi permitida, abrindo-se aí as possibilidades de admirá-la, deixar-se embriagar pelo seu êxtase, percorrer as infinitas dobras da sua veste.

Santa Teresa quer ser preenchida pelo amor de deus, mas ela não sabe onde encontrá-lo. Os tecidos não escondem os buracos que vão além da carne, eles são sua possibilidade. Oferecem ao mundo uma sensualidade qual convite à penetração. Mas antes que o cupido atravessasse, do núcleo da cena faltosa advém uma estranha sensação, impossível de se saber se vem de deus ou das carnes. Como se a santa pudesse ter sido surpreendida por um amante que não esperava, e ela já não sabe mais dizer se enfim foi preenchida ou não. Nem se deus estava lá ou não. Nem mesmo se era ela. Dos seus furos, que ela imagina ter e busca preenchimento, brotam riachos de tecidos que se dobram e se oferecem ao mundo. Ela goza independente do corpo. Ela se dissolve derretendo no seu transbordamento. É sua alma que goza, se por alma entendemos o que não se sabe. Temos um corpo – existimos:

*Hoc est enim*, em verdade vos digo, e sou eu que vos digo: quem poderia estar mais perto da minha presença em carne e sangue? Esta certeza será a vossa, com este corpo que terão incorporado [...] Mas a angústia não acaba: o que é isto que é o corpo? Será isto que vos mostro, mas cada “isto”? Todo o indeterminado do isto e dos istos? Tudo isso? Uma vez tocada, a certeza sensível torna-se um caos, uma tempestade, e todos os sentidos aí se confundem. Corpo é a certeza siderada, estilhaçada.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> NANCY, Jean Luc. 2000: 06.

### 4.3 SANTA TERESA PLISSADA: O CORPO COMO VESTE DE CARNE

Atrevemo-nos a percorrer as infinitas dobras e redobras da veste de Santa Teresa. No entanto, não é a expressão do êxtase místico de seu rosto o que, no momento, observamos nessa imagem, embora não se possa disso escapar. Enquanto tudo se confunde, tentamos fazer um desvio e usar alguns disfarces. Pegar um atalho pelos seus véus, suas vestes. Vesti-la novamente, revesti-la. Redobrar-se nas suas dobras.

A dobra é um movimento essencialmente desenvolvido pelo barroco. As dobras do barroco se querem ao infinito, dobrando e redobrando incansavelmente. O infinito projeta-se em duas direções segundo Deleuze, como dois andares: um são as dobras da alma e o outro as redobras da matéria. Os dois andares comunicam-se entre si, mas o andar de cima, da alma, não possui nem portas nem janelas:

A matéria-fachada vai para baixo, ao passo que a alma-câmara sobe. A dobra infinita passa, portanto, entre dois andares. Mas, diferenciando-se, ela se dissemina para os dois lados: a dobra diferencia-se em dobras que se insinuam no interior e que transbordam para o exterior, articulando-se, desse modo como alto e baixo. Redobras da matéria sob a condição de exterioridade, dobras da alma sob a condição de clausura.<sup>75</sup>

O algodão não está perdendo seu lugar de rei na tecelagem, e o bicho-da-seda não foi extinto. Pelo contrário, pretende-se superestimá-los, aproximando-os de toda tessitura natural do nosso corpo. Mario Perniola fala da veste de carne. Para se tornar uma veste de carne, é preciso arriscar-se na experiência do não existir, mesmo existindo. O existir não é essa experiência fechada, enclausurada de um ser, mas um abrir-se e um superar-se. O corpo está sempre em movimento, em transformação, deixando de ser, tornando a ser. Um ser que se ausenta de si mesmo. Sua unidade do corpo pode ser diluída. Torna-se veste quando profana-se o corpo. Aí não atua uma condição vertical de ascensão que vai do animal até a divindade, o plano é horizontal: do

---

<sup>75</sup> DELEUZE, Gilles.1991: 67.



mesmo para o mesmo, da coisa para a coisa, sem hierarquia. Deixa-se, então, de ser esse corpo organizado, com cada parte em seu lugar exercendo uma determinada função, onde os gestos se realizam numa previsibilidade, num comando. A veste de carne perdeu a função e se encontra livre para operar em qualquer lógica, ou até inoperar. A veste não tem cabeça, foi decapitada, não tem nem pai, nem ídolos, nem deuses para ditar leis. Roupas acéfalas. Os corpos se tornam tecidos em movimento, pedindo para serem abertos, tocados.

*“Ora, trata-se de uma intuição muito simples: por que uma coisa seria dobrada se não fosse para ser envolvida, para ser posta em outra coisa?”<sup>76</sup>* Os tecidos propiciam um contato, uma contaminação e a perda de um no outro: os tecidos se misturam uns-com-os-outros, dobrando-se e redobrando-se, vestindo e revestindo-se, num percurso infinito, onde não mais se reconhece o que é próprio e o que é do outro. Num movimento inebriante, dançante, que se encontra quando se perde, perde-se no corpo do outro e quando procura-se, aparece algo estranho, uma veste que não é de ninguém. Onde estão os corpos, onde estão os órgãos? Pele e pano, o orgânico vira coisa e o inorgânico ganha sensação. Onde há tecido? Tudo se confunde, penetra, o corpo é também uma coisa: tecido. Desaparece assim o limite entre uma coisa e outra. A separação é porosa e deslocada, surge uma passagem, um trânsito, uma travessia de um para o outro, ou seria do mesmo para o mesmo? Quando um novo corpo emerge do movimento do pano: *“As profundas cavidades formadas pelos tecidos do hábito repetem as dobras de um corpo que se oferece ilimitadamente, que convida a rebuscar, a abrir, a fender-se”<sup>77</sup>*

O corpo se dissolve na veste. A veste se derrete em corpo. Tecendo intensidades, o mover-se das dobras da veste de Santa Teresa são ondas de êxtase, é a vida escapando da vida, a fruição que não pode ser contida, vai para fora, transborda. A natureza nos mostra sua insensatez: fez-nos animais num movimento obstinado ao prazer, ao gozo sem fim. Humanos, vestimos nosso corpo e cobrimos nosso sexo. Não se faz apenas pecado no corpo ou o pecado pode ser a festa! Os tecidos que o percorrem são enfeites. Os botões se fecham para serem abertos. O vestido sobe sem querer pelas coxas acariciando a pele num ir e vir. O tecido esconde. Vela. Sugere a sua ausência, precipita o seu retirar. Anuncia que aquilo que não se vê e não mais se escondendo se desvele. O corpo nu se enrola no tecido e vira um rocambole. A seda

---

<sup>76</sup> DELEUZE, Gilles. 1991: 43.

<sup>77</sup> PERNIOLA, Mário. 2000.:102.

percorre todas as dobras do corpo quase sem tocar. Um suspiro. Se faz agarrar no outro: cobre, reveste, camada por camada como uma massa folhada. A pele é tecido. O tecido é corpo. Um se perde no outro. Os corpos e os tecidos se mesclam, se tocam, se invadem. Perniola diz:

Oferecer o próprio corpo como uma roupa estranha não ao prazer ou ao desejo alheio, mas a uma excitação especulativa, pessoal e insaciável, que não se cansa de percorrê-lo, de penetrá-lo, de vesti-lo, que, enfim, se insinua, se insere em nós, abrindo-nos para uma completa exterioridade na qual tudo é superfície, pele, tecido.<sup>78</sup>

O homem é o único animal que se veste. Veste e se despe. Sabe da sua nudez por isso veste-se. O animal está sempre nu. Não se veste, não percebe a sua nudez, então o animal nunca está nu. Para estar nu ele precisaria ter algum tipo de pudor e isso é típico do homem. O animal não limita a si mesmo, ele pode ser limitado pela natureza, mas não o é por si próprio. A veste é o que, sutilmente, separa um ser do outro. Santa Teresa está vestida. Está vestida e suas vestes se dissolvem em seu corpo. As vestes são sua nudez. Os andares de movimentos dos tecidos que caem sobre toda ela, um sob o outro, são seu corpo nu, são as ondas do seu transbordar. A veste se mistura com o corpo, e ambos tornam-se indistinguíveis.

Divisão ao infinito é um conceito de Georg Cantor (1845-1918), filósofo e matemático russo. Perniola o utiliza para falar da veste que somos, de que não temos uma unidade sexual, pois possuímos não apenas os dois sexos concomitantemente, masculino e feminino, como acontece na bissexualidade, mas como essas duas sexualidades ainda são divisíveis ao infinito: temos infinitos sexos dentro de nós. Mas é notório que apenas os dois primeiros sexos possuam nome, os demais são inapreensíveis. No mundo onde tudo é coisa, a forma é dissolvida, não se fala em nomes, mas em números. Transformamo-nos em coisa que sente, num mundo onde toma-se e doa-se num mesmo ato. A sexualidade aí não é mais pensada como o movimento da fome. Num ciclo vicioso e repetitivo. No erotismo da veste, não temos mais ciclo, a disponibilidade dos seres é a mesma; e o mínimo de estímulo provoca a maior excitabilidade. Dar-se como uma veste e possuir uma veste acontecem num mesmo ato: *déchomai*, do grego significa acolher,

---

<sup>78</sup> Idem. p. 31.

aceitar, admitir, consentir, mas também tomar, atrair, possuir. Isto numa disponibilidade infinita, onde o corpo é aberto e multifacetado, como tecidos plissados e sobrepostos uns nos outros, misturando-se em dobras e ondas, numa continuidade extensa onde já não se pode reconhecer o próprio corpo, nem o corpo do outro, criando, no lugar, uma coisa, uma veste estranha feita de carne.

Cai a diferença entre dar e pegar: e surge um corpo estranho, ou melhor, uma roupa estranha que não pertence a ninguém. Os corpos se tornaram rolos de tecido para serem desenrolados e dobrados um sobre o outro, até que finalmente se possa estabelecer uma nova ordem, associando sedas com sedas, lãs com lãs, lonas com lonas. A língua me invade e me cobre, o sexo me penetra e me veste, a boca que me suga e me desnuda, tudo é metáfora vestimental.<sup>79</sup>

O corpo também se confunde com veste nos envolventes desenhos anatômicos barrocos<sup>80</sup>, onde os corpos foram dilacerados, abertos, e suas peles dobradas para fora, delicadamente, mostrando a beleza interna dos órgãos, tornando o que tradicionalmente seria repugnante em algo desejante. Esses corpos não nos lembram um cadáver em estado de putrefação, mas um corpo que se abre lentamente e se oferece, revela-se. Como se não estivessem mortos, mas apenas adormecidos. Imaginamos que, depois, levantariam normalmente, fechando suas peles com botões ou zíper, e cobrindo sua carne novamente. A pele é o tecido que cobre o corpo.

Essa obra, que foi considerada inútil tanto para os médicos como para os artistas, constitui um dos vértices do erotismo barroco e fornece um extraordinário pedant a Santa Teresa de Bernini. Naquela, uma veste que é tão viva e vibrante quanto um corpo; nesta, um corpo que é tão externo e magnífico quanto uma veste. Em ambas

---

<sup>79</sup>PERNIOLA, Mário. **O Sex-Appeal do Inorgânico**. São Paulo. Studio Nobel. 2005. p. 29.

<sup>80</sup> Veja-se em “**Anatomia do Corpo Humano**” de Gottfried Bidloo, com desenhos de Gérard de Lairese de 1685 (apud PERNIOLA, Mário. 2005).

o sujeito não mais existe, está fora de si, no êxtase ou na morte.<sup>81</sup>

#### 4.4 O GOZO SAGRADO

Se observarmos a escultura de Bernini de maneira desatenta, somos quase atravessados pela flecha de Eros. No entanto, é para Santa Teresa que o cupido aponta. E ela permanece lá, nem pensa em escapar, está totalmente entregue para ser dissolvida no amor de deus. O êxtase místico se confunde com o erótico enquanto o sentimento de destituição é o mesmo. O que mais nos comove é a sua expressão de gozo. Santa Teresa goza? Pela sua autobiografia *Livro da Vida*, encontramos uma relação de devoção conturbada, enquanto ela dizia estar toda tomada por deus, a Santa Inquisição dizia que estava possuída pelo demônio, e que ela tinha que exorcizá-lo de si. Tinha que cuspir, expulsar de si, mas como cuspir no Altíssimo? A Santa tinha arrebatamentos inusitados que tomavam conta dela onde quer que estivesse, e também visões de Cristo, como se Ele pedisse para ela confortá-lo colocando a mão em suas chagas.

13. Via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumamos ver, a não ser por maravilha. Ainda que muitas vezes se me apresentem anjos, é sem vê-los, mas com a visão passada, de que falei primeiro. Esta visão, quis o senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto tão aceso que parecia dos anjos mais elevados que parecem que se abrasam inteiros. Devem ser os que chamam de querubins, pois os nomes eles não me dizem, mas vejo bem que no céu há tanta diferença de uns anjos a outros, e de outros a outros, que eu não saberia dizer. Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes no meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até

---

<sup>81</sup> PERNIOLA, Mário. 2000: 112.

bastante. É um corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto.

14. Os dias que isso durava, eu ficava parecendo abobada. Não queria ver nem falar, mas abraçar-me a minha dor, que para mim era maior glória de quantas há no mundo criado. Isso tinha algumas vezes quando quis o senhor que me viessem esses arrebatamentos tão grandes, que mesmo estando entre as pessoas, não conseguia resistir. Com muita aflição para mim começou a se tornar público. Depois que tenho esses arrebatamentos, não sinto essa aflição tanto, mas sim a que disse em outra parte antes – não me lembro em que capítulo –, pois é muito diferente em muitas coisas e de muito valor. Antes começando essa pena de que falo agora, parece que arrebatava o Senhor a alma e a põe em êxtase. Assim não dá tempo de sentir aflição e padecer, porque vem logo o gozo. Seja bendito para sempre, que tantas dádivas faz a quem tão mal responde a tão grandes benefícios.<sup>82</sup>

Seu amor era apenas religioso ou fortemente carnal? Não era no corpo que ela sentia o gozo? Porém, mesmo que dissesse ser a esposa de deus, unida em matrimônio, o “Seu” corpo nunca esteve lá para satisfazê-la. A união total com ele e a satisfação do seu gozo só poderiam ser alcançadas depois da morte. E agora? Para o místico, é preciso morrer para gozar. O paraíso do gozo eterno ao lado de deus só pode ser alcançado depois da morte, e não neste vale de lágrimas onde vivemos. A carne é a tentação. A tentação da carne: o gozo do instante é sempre postergado para uma satisfação futura. O místico morre mesmo vivo enquanto seu esforço é o de anular o desejo sexual que é também desejo de vida. Ele parou de viver porque antes parou de querer.

Sua aspiração pela vida divina se traduz no desejo de morrer para si mesmo; desde então começa uma mudança súbita, total e perpétua, em que cada elemento se transforma incessantemente em seu contrário. A morte, que o religioso desejou,

---

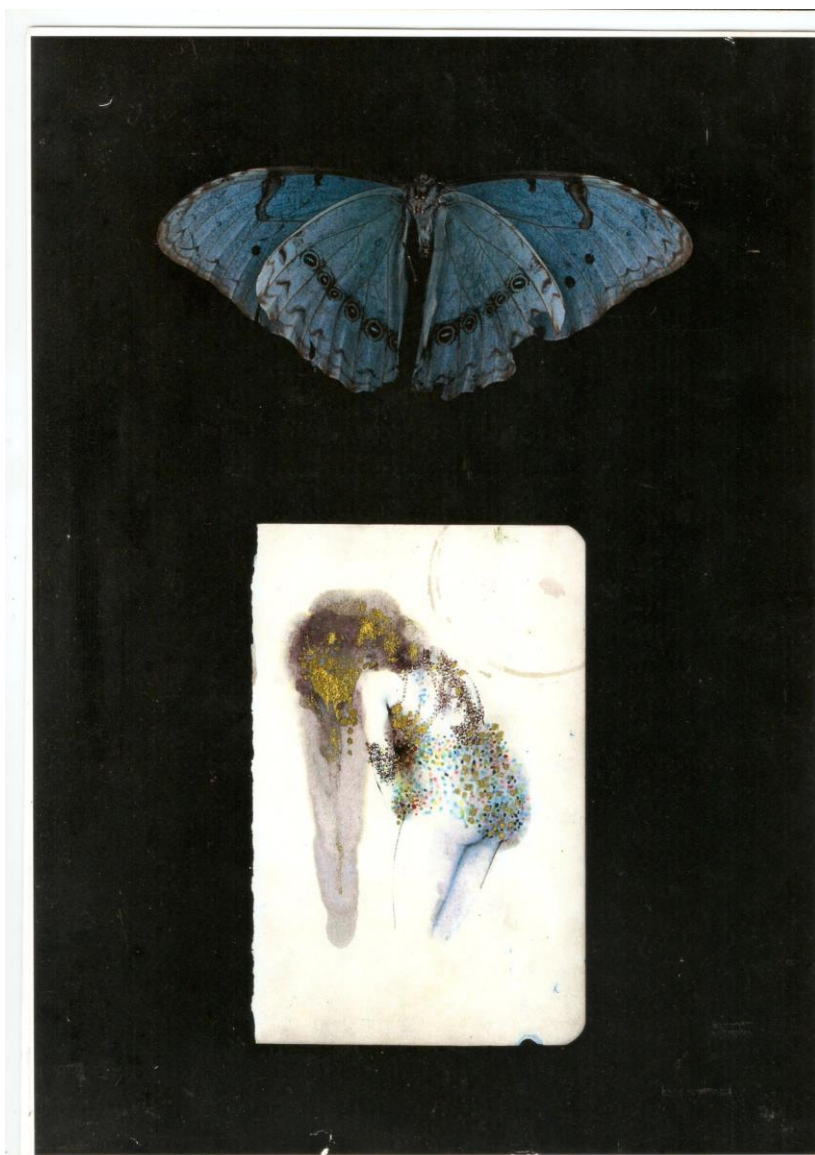
<sup>82</sup>D’ÁVILA, Santa Teresa. **O Livro da Vida**. São Paulo. Penguin Classics – Companhia das Letras. 2010: 267.

torna-se para ele a vida divina. Ele se opusera a ordem genital, que tinha o sentido da vida, e reencontra a sedução sob um aspecto que tomou o sentido da morte.<sup>83</sup>

A morte que quer o místico é a escolhida por deus, o suicídio não seria a solução. Então ele morre mesmo enquanto vivo. Morre para si. Para ele, não importa mais o instante presente na experiência fática. A fruição dos pequenos instantes. Vive já morto acompanhado da morte que lhe foi prometida como porta para a vida eterna! A morte é sua promessa de vida, prazeres e delícias. Mas a delícia chega antes, como o improvável deleite no beijo da morte, uma sorte de gozo onde só se esperaria a dor. E já nem é preciso esperar o paraíso.

---

<sup>83</sup> BATAILLE, Georges. 2004 :362.



**Imagem 8 - Arte de Camila do Rosário**

#### 4.5 ÊXTASE COMO CAPACIDADE DE TRANSCENDÊNCIA: MADAME EDWARDA

*El retrato habrá efectuado la problemática ontológica del sujeto en toda la amplitud de su distensión constitutiva y en toda la tensión de su ambivalencia. Por una parte-presencia en sí-, cierre en la obra, figura soberana y amurada, puesta en gloria del rostro y de la visión; por la otra-puesta fuera de sí-, gesto y toque del pintar, figura extraviada, mirada que se pierde al ritmo de su pròpia captura.<sup>84</sup>*

O retrato é uma imagem da morte. Quando olhamos para um retrato é para a durabilidade da morte que olhamos. Um porta-retratos contendo a imagem de alguém que amamos é a fixação de um passado que já não existe mais. Mas a imagem denuncia isso. A imagem é um resto que permanece. Pela imagem invocamos os mortos e o que podemos retomar deles: lembranças, vivências. Através do retrato percorremos um tempo inatual. Atualizamos cheiros, sons, texturas. Voltamos no tempo. Esticamo-nos buscando as vivências e trazendo-as ao instante presente. Fazendo permanecer, durar quem amamos. Amamos porque perdemos, porque sofremos e sentimos falta. Quando olhamos um retrato, e o retrato nos olha, saímos de nós, nos transcendemos. Sair de si não é o mesmo que entrar em si? Pelo fundo algo sai, surge. Os limites, a moldura, enquadram e determinam o que é fragmento, vestígio.

As palavras são pontes vazias. Não adianta dizer “ - Eu te amo”. Amor é obra. Desejo é atividade, ação. Lançamo-nos a um futuro, um tempo inatual de planos, expectativas e vontades. A diferença é perceber que isso é tempo. Passado e futuro são tempo, inatualidades permanentes do presente que pulsam, retornam. O tempo é o fundo do mundo. Nós somos o instante e a duração. Somos passageiros no tempo. É o tempo que passa ou nós passamos por ele? Esticamo-nos, reabilitando um passado e antecipando um horizonte de futuro. Sentados no meio de uma gangorra oscilante.

---

<sup>84</sup> NANCY, Jean Luc. **La mirada del retrato**. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires. Amorrortu. Colección Nómadas, 2006: 80.



A Consciência (-de-si) também é reflexiva, autorreferenciada na relação com um Outro, contudo, essa reflexividade é completamente diferente do autofechamento do organismo: um ser vivo consciente(-de-si) exhibe o que Hegel chamou de poder infinito do Entendimento, do pensamento abstrato (e abstracionista), ele é capaz – em seus pensamentos – de *dilacerar* o Todo orgânico da Vida, de submetê-lo a uma análise mortificante, de reduzir o organismo a seus elementos isolados. A Consciência (-de-si) reintroduz, assim, a dimensão da morte na Vida orgânica: a própria linguagem é um mecanismo mortificante, que coloniza o Organismo. (isso segundo Lacan, era o que Freud visava com sua hipótese sobre pulsão de morte.) foi (novamente) Hegel quem formulou essa tensão (entre outros lugares) no início do capítulo sobre a Consciência (-de-si) em sua Fenomenologia do espírito, no qual ele opôs duas formas de Vida enquanto autorrelacionadas através da relação com o Outro, a vida (orgânico -biológica) e a consciência-de-si. O verdadeiro problema não é apenas como passar da matéria pré-orgânica à vida, mas como a própria vida pode romper seu fechamento autopoiético e ex-staticamente (*ex-statically*) começar a se relacionar com seu Outro extremo (em que essa abertura ex-estática (*ex-static*) pode também tornar-se objetivação mortificante do Entendimento). O problema não é a Vida, mas a Morte-na-Vida (o demorar-se junto ao negativo) do organismo falante.<sup>85</sup>

Georges Bataille cita Hegel no prefácio de *Madame Edwarda*: “*A morte é o que há de mais terrível, e manter a obra da morte é o que exige a maior força*”. O que Hegel queria com “manter a obra da morte”? Junto com Bataille, nos aproximamos da morte e tiramos ela pra dançar. Suas vestes negras, leves balançam com o movimento e o vento. Encaramos o profundo abismo que existe no lugar de seus olhos, não mais nos assusta.

---

<sup>85</sup>ZIZEK, Slavoj. **O amor impiedoso** (ou: Sobre a crença). Trad. Lucas Melo Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte. Autentica Editora. 2012:67.

Uma voz, mais que humana, arrancou-me do meu embrutecimento. A voz de Madame Edwarda, tal como seu corpo, era obscena:

-Você quer ver meus trapos? dizia.

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

-Por que está fazendo isso?

-Veja, disse ela, eu sou DEUS...

-Eu sou louco...

-Não, você tem de olhar: olhe!

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

Mas ela tinha mantido sua posição provocante. Ordenou:

-Beija!

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

-É claro!

Eu temia: olhei-a imóvel, ela sorriu-me com tanta doçura que estremei. Finalmente me ajoelhei, vacilante, e pousei meus lábios sobre a chaga em carne viva. A sua coxa acariciou a minha orelha: pareceu-me ouvir um ruído de mar- pode-se escutar o mesmo barulho colocando uma concha grande contra o ouvido.

No absurdo do bordel e na confusão que me envolvia (acho que me sentia sufocado, estava vermelho, suave), permanecia estranhamente suspenso, como se Edwarda e eu estivéssemos perdidos numa noite de vento, frente ao mar.<sup>86</sup>

Ao ler *Madame Edwarda* logo nos vem a imagem de *A origem do Mundo*, quadro pintado por Gustave Coubert em 1866, que mostra as pernas abertas de uma mulher com o órgão sexual feminino avolumado

---

<sup>86</sup>BATAILLE, Georges. Madame Edwarda. In: **Oeuvres complètes** III. Paris, Gallimard: 1981:82

após uma relação. Quadro que Lacan escondia debaixo de uma tábua de madeira com outra pintura em cima, e depois de haver sumido esta, Sylvia pediu a André Masson que fizesse um outro anteparo, pintando assim um abstrato de uma releitura da própria imagem escondida. Que só revelava a “origem” se levantada.

O acabamento do círculo era para Hegel o acabamento do homem. O homem acabado era para ele necessariamente “trabalho”: ele podia sê-lo, ele Hegel, sendo “saber”. Pois o saber “trabalha”, o que não fazem nem a poesia, nem o riso, nem o êxtase. Mas a poesia, riso, êxtase não são o homem acabado, não dão “satisfação”. Na falta de morrer disto, deixamo-los como um ladrão (ou como se deixa uma mulher após o amor), embotado, rejeitado totalmente na ausência de morte.<sup>87</sup>

Georges Bataille quer ir além do saber absoluto, propondo um não-saber como saber. Pois o saber absoluto, que é a morte da morte, é onde não existe mais morte, pois nele a morte é apropriação. O pensamento que pensa a si mesmo. A negação de tudo que o possa surpreender, pois tudo já estará determinado, qual eterno descontínuo que se basta a si mesmo. Bataille não quer bastar-se. Ele excede o saber. O não-saber é o êxtase. O instante já. A experiência interior. Mas na fenda de Madame Edwarda não existe mais diferença entre interior e exterior. Ela é deus. O interior se revela e o exterior penetra. Infiltração. Êxtase é estar fora de si. O erotismo é uma forma de dispêndio, de proximidade do negativo e da morte. O erótico beija a morte, abraça o estranho e não tenta dominá-lo. Permanece com ele.

Bataille supõe um saber além do saber, um excesso do saber, e chama esse saber de não-saber. É um saber positivo que não coloca em discussão os conhecimentos particulares, mas que se coloca além do saber absoluto, naquela margem em que se arrisca constantemente a despedaçar-se. O risco do “não-saber” é aquele que se resolve num “ne pas savoir”, ou ainda num “rien-savoir”

---

<sup>87</sup> BATAILLE, Georges. 1992: 119.

numa aniquilação de si mesmo. Além disso, é a única via que se abre para alcançar a margem extrema, lá onde o possível e impossível se tocam, lá onde, portanto, se pode desflorar o inatingível que é o ser da coisa, que é o ser deste ser aqui, ou seja, o fundamento fugitivo que se experimenta, mas que se articula somente por descontinuidades, cesuras, sínopes, incompletudes e fragmentos.<sup>88</sup>

Estamos nus diante da morte. Em frente a um espelho refletimos a solidão habitada. Não podemos mais retirar, sem nos machucar, nenhuma camada de veste como a pele que transparece assim como nos desenhos anatômicos que mostram nosso belo interior de órgãos coloridos. Estamos confinados no nosso corpo. Madame Edwarda abre as pernas e se mostra. Suas pregas, a carne que se dobra para fora de seu corpo quente e se move. Como um polvo repugnante rosado.

Assim como a boca, cheia de dentes que são também ossos, a abertura para o interior do corpo, que se abre, é também o sexo de Edwarda pedindo um beijo. Um beijo na morte. Acompanhamos o narrador beijando aquela caverna úmida e profunda. A fenda de Edwarda é o abismo que nos jogamos. “*Eu sou DEUS!*” ela nos comunica se abrindo. É deus enquanto se revela. Ali nos perdemos de nós e encontramos um não saber, a racionalidade não opera mais. O impossível de braços dados com a possibilidade do toque, do prazer. Ela não nos faz um convite, mas uma intimação. Ela é deus enquanto se desvela no seu ocultamento. É o impossível de se encontrar definição precisa. Como falar dessa experiência? Só podemos nos calar. Diante das pernas abertas de Madame Edwarda não há nada a fazer. Sou passivo ao seu pedido enquanto me entrego. “*No absurdo do bordel*”. Lançamo-nos ao impossível, impossível de se saber: o seu gozo. Ela não nos faz um convite, mas uma intimação, convocando um beijo. Enquanto se revela por trás dos seus véus, ela é divina.

Permanecemos onde não poderíamos estar e comparecendo, não sabemos. Entramos na escuridão e nos deparamos com o nosso próprio vazio. Beijar os grandes lábios de Edwarda não é um desejo satisfeito, mas o próprio desejo do desejo pulsando. Seu sabor amargo permanece em nossas bocas pedindo: “ – Mais, mais!

O órgão sexual de uma mulher é uma caverna. Uma caverna escura e úmida, assim como a de Lascaux onde, ao entrar, perdemos o

---

<sup>88</sup>RELLA, Franco; MATI, Susanna. **Georges Bataille, filósofo**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis. Ed. da UFSC, 2010: 43.

fôlego. Na sua porta existem pregas, trapos, como se fossem tecidos pedindo para serem tocados e abertos. É a porta por onde se começa no mundo. Aquilo que nunca nos deixa esquecer que somos mundo, mais do que indivíduos descontínuos. É a própria morte da descontinuidade. O gozo.



**Imagem 9 – Releitura de Origem do Mundo (Coubert) de Caio Morastoni**

#### 4.6 VÊNUS FERIDA

“Por causa de nossa condição temporal”, continua François George, “temos uma ferida por onde nosso sangue não pára de escoar, da mesma forma que nosso coração não pára de bater. Mal me é dado o encargo de existir, afasto-me de uma coincidência comigo mesmo que nunca ocorreu e vou a toda brida para a minha ruína. O tempo, doença crônica, doença congênita e incurável, constitui nossa vida em perda de ser...” Pelo que o *ofício de viver*, como dizia Pavese, não é outra coisa senão o *trabalho do luto*, como dizia Freud, e é isso que François George resume numa frase, que repito com muita frequência para mim mesmo: “*Viver é perder*.”<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Apud. Comte-Sponville, André). **Bom Dia, Angústia!** Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo. Martins Fontes. 1997:99.

Nos inúmeros diálogos que Platão (427-347 a.C) escreveu, são sempre homens que estão a discutir temas dos mais variados como a justiça, a verdade, a ética, entre tantos. Platão escreveu muitos livros em forma de diálogos, mas aqui o que nos interessa é quando ele introduz uma mulher que fala em *O Banquete*, um dos primeiros livros que conhecemos sobre o amor. A maior parte dos interlocutores do banquete defende Eros como um deus, união e harmonia entre os seres, mas para a sacerdotisa de Martinéia, Diótima, Eros não se trata de um deus nem de um homem, ele estaria num reino intermediário entre eles. O que seria Eros então? Para a estrangeira Diótima, Eros é uma espécie de gênio, demônio que intermedia os homens e os deuses. Estando entre eles, estabelece uma comunicação entre a vida e a morte. Transmite o que for de mensagens dos homens como as orações e sacrifícios e também dos deuses para os homens que estes não entram em contato direto com os mortais. Eros estaria entre a beleza e a feiura, entre o bem e o mal, entre os tolos e os sábios. Ele é também filósofo. Ama a sabedoria e a beleza também, indo em busca dela num movimento de subida contínua que, para o mundo metafísico de Platão, chegará na beleza em si, na ocorrência de uma transcendência do corpo.

Essa singular reviravolta vem do seguinte: o “sujeito” é para nós (desde o cristianismo?) aquele que sofre: onde há ferida, há sujeito: *die Wundel! Die Wundel!* diz Parsifal se tornando por isso “ele mesmo”; e quanto mais a ferida está aberta, no centro do corpo (no “coração”), mais o sujeito se torna o sujeito: pois o sujeito é a *intimidade* (“A ferida (...) é de uma intimidade extraordinária”). Assim é a ferida de amor: uma abertura radical (nas “raízes” do ser), que não chega a se fechar, e de onde o sujeito escorre, se constituindo como sujeito nesse próprio corrimento.<sup>90</sup>

A afirmação do corpo no erotismo, do gozo da carne, do prazer destemido que Georges Bataille traz do sim à vida de Nietzsche, mesmo que para repeti-lo afirmando a vida ele tenha que negá-la. Bataille fala de Eros como perda de si, destituição, desapropriação, pequena morte. A primeira frase de seu livro *O erotismo* diz o seguinte: “*Do erotismo é*

---

<sup>90</sup> BARTHES, Roland. 1988: 165.

*possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.*”<sup>91</sup> O Eros platônico se inverte enquanto Bataille usa das ideias mais baixas e carnis pra falar de Eros. Para Platão o movimento é para o alto. Bataille te joga sujo no meio da rua molhada, passa pelos bordéis, pela boemia e te leva a uma orgia. Ele te olha de frente no fundo da loucura, da angústia. Transborda nos excessos: embriaguez, lágrimas, vômito, riso, escarro. Pequenas mortes, pequenos sequestros de si. Eros não tem uma flecha que fere?

O eu só discorre ferido... Nietzsche (Transbordamento quer dizer abolição das heranças: “[...] a alegria não precisa nem de herdeiros nem de filhos- A Alegria se quer ela mesma, ela quer a eternidade, a repetição das mesmas coisas, ela quer que tudo continue eternamente igual.” – O enamorado transbordante não precisa escrever, transmitir, reproduzir.)<sup>92</sup>

#### 4.7 MELANCOLIA E EROTISMO, O TEMPO NOS JOGOS DE AMOR

Tempo, tempo, ninguém tem o tempo. Na sua imaterialidade, não podemos possuí-lo da forma como acreditamos possuir as coisas. Tempo é o que Bergson vai chamar de espírito, diferente da matéria que seria todo o espaço que nos circunda. O tempo nos jogos de amor não é contado, limitando-se ao tempo marcado por segundos, minutos e horas como o tempo do relógio, tempo que estabelecemos culturalmente para habitarmos a sociedade, Cronos. É *Kairós*, o tempo oportuno, a duração sentida simultaneamente e não como um percurso progressivo de passado, presente e futuro. O tempo no amor é justamente aquele da perda de si, aquele que não queremos contar, que não queremos que passe. Eternizaríamos como instante se pudéssemos, porém, não o podemos. Temos muito tempo para o trabalho e pouco tempo para o amor. O tempo não poderia ser um problema para o amor. Não perdemos o tempo amando mas o ganhamos todo. Não é preciso ter o

---

<sup>91</sup> BATAILLE, Georges. 2004: 19.

<sup>92</sup> BARTHES, Roland. 1988: 193



tempo. É preciso não querer o tempo para demorar-se nos jogos de amor.

Freud vai distinguir o luto da melancolia, enquanto no luto sofre por alguém que morreu, na melancolia também perco, mas não é necessariamente uma morte. Perco o objeto de amor, embora não saiba dizer o que realmente foi perdido. O que sabemos sobre a morte, se ela está justamente quando eu não estou?<sup>93</sup> Para Bataille, é a morte do outro que nos funda como comunidade. A “comunidade dos amantes”, a comunidade dos que não tem comunidade. É a comunidade dos que reconhecem a morte do outro, que sentem a perda, que sofrem o luto.

Freud estranha também que falte ao melancólico o sentimento de vergonha comum aos arrependidos, aos que de fato se consideram indignos e sem valor. Se estes se escondem e tentam fazer calar a sua culpa e seu crime, os melancólicos parecem sentir necessidade de alardear suas baixeiras e sua indignidade. Debatem-se em autoacusações delirantes sem saber que os insultos furiosos voltados contra si próprios em verdade correspondem às características de alguma outra pessoa. [...] Mas a identificação narcísica ainda não é suficiente para explicar o furor das autoacusações melancólicas que podem atingir o paroxismo quando o sujeito, ao tentar destruir o objeto odiado de sua identificação inconsciente, pode chegar a destruir a própria vida.”<sup>94</sup>

Na doença da bile negra<sup>95</sup> o que acontece, nos explica Freud, também é a perda do objeto de amor, a diferença é que não sabemos o que foi perdido. Perdemos o amor de alguém. Sabemos que algo se foi junto com o amor, mas não sabemos dizer o que se perdeu.

Mais difícil é entender o que ocorre com os melancólicos, estes que desconhecem tanto a

---

<sup>93</sup> No filme *Árvore da Vida*, de Terrence Malick (2011), por exemplo, temos imagens incríveis retratando bem a dor de um luto.

<sup>94</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo. Boitempo.,2009: 20.

<sup>95</sup> Como a melancolia foi chamada por Hipócrates criando a teoria dos humores, divididos em quatro tipos, a saber: melancólico, fleumático, sanguíneo e colérico.

natureza do objeto perdido como a origem da perda. Mesmo quando sabem nomear a quem perderam, não sabem o que foi perdido junto com o objeto.<sup>96</sup>

Como se uma parte nossa estivesse sendo levada junto. Ocorre aí o que Freud vai chamar de “identificação narcísica”, é o outro que se foi e sentimos que é um pedaço do nosso corpo que está indo. Talvez seja na alma, mas sentimos a dor na própria carne. Bataille diz, *“Eu vivia com a sensação de que uma lepra nos roía por dentro”*. O objeto de amor não morreu, nos abandonou. É como se sentíssemos o cheiro do seu cadáver apodrecendo, mas não conseguimos matá-lo dentro de nós. Quanto mais queremos esquecer-lo, mais sua imagem nos aparece, ouvimos sua voz nos falar coisas, sua risada nos entristece: não estamos rindo com ele. É como se um duplo dele insistisse em habitar-nos. Não é ele, é a permanência dele em mim. O que se formou a partir das experiências que compartilhamos. O resto dele que permanece. Seu fantasma em nós. Como se aprende a esquecer-se de alguém? Fazer o quê com o amor, se continuamos tendo lembranças. O outro se transformou num lugar de perda. Ausência. A perda do objeto de amor. Ele não está necessariamente morto. Talvez seja pior: ele existe longe. Sabemos que ele existe, mas como não compartilha mais comigo é como se não existisse mais para mim. Ele permanece em mim como uma falta. Ele não morreu, ou, ele morreu sem morrer porque me deixou, me abandonou. O que podemos querer de um morto? É o outro que se vai mas sentimos como se fôssemos nós mesmos, como se estivéssemos feridos, perdendo muito sangue. *“No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio, na melancolia é o próprio ego.”*<sup>97</sup>, e *“[...]deveríamos concluir que ele sofreu uma perda no objeto; de suas afirmações surge uma perda em seu ego.”*<sup>98</sup>

Apliquemos agora à melancolia o que aprendemos sobre o luto. Em uma série de casos é evidente que ela também pode ser reação à perda de um objeto amado quando os motivos que os ocasionam são outros, pode-se reconhecer que essa perda é de natureza mais ideal. O objeto não

<sup>96</sup> KEHL, Maria Rita. Melancolia e Criação em Sigmund Freud. In: FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo. Cosac Naify, 2011:20.

<sup>97</sup> FREUD, Sigmund. 2011:53

<sup>98</sup> Idem. p. 57.

é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor.<sup>99</sup>

Freud fala que o melancólico sentiria uma satisfação no autodesnudamento, em comunicar sua dor de alguma forma. Próprio dos escritores e artistas.<sup>100</sup> Escrever para esquecer? “*Escrevo para apagar meu nome*” Bataille dizia, fazendo uso de pseudônimos. Escrever também é relembrar. Passando do meu corpo para o papel posso esquecer, já está registrado. Morte do autor. Posso morrer, continuo de alguma forma ali, naquelas palavras.

#### 4.8 ARMADILHAS DE FLAVIA

Numa tarde chuvosa de sábado, recebo em mãos um envelope. Papel pardo, costurado nas laterais e fechado com um adesivo redondo preto. Sendo despreziosamente costurado a maquina, nos oferece distâncias exatas que, ao ligar um ponto a outro é atravessado pela linha fazendo unir duas superfícies antes separadas. Seguro por uns instantes e percebo outro volume contido ali dentro. Algo me aguardava, e não eram apenas palavras. Percebendo minha hesitação, Flavia me encoraja: “- Abra!”. Que armadilha ela tinha preparado para mim? Mundos que antes eram só dela e agora transbordavam. Destaco o adesivo preto e penetrando o envelope, minhas mãos retiram duas coisas de dentro: um livro e três vídeos, cada qual com sua capa específica envolvendo-os. Os escritos nas capas nos trazem uma promessa que faz desejar o encontro com o interior. Por sua vez, o livro tem uma forma alongada, retangular, se faz envolver por uma fotografia onde Flavia ao se pendurar num balanço vazio nos presentifica uma ausência. O texto é escrito com letras que parecem datilografadas. O que ela quer nos comunicar? Seria a impossibilidade de comunicar, de uma experiência total da linguagem, uma língua sem carne? Volto a um de seus vídeos. Na medida em que a máquina de escrever vai imprimindo letras no papel depois das teclas serem tocadas, teclas que são botões, e também notas, pelos dedos de João, o papel vai se encaminhando ao encontro dela que possui outro tipo de máquina que escreve em suas mãos, é uma máquina de costura. Ela é portadora de uma agulha esburacada, que traz uma linha, uma

<sup>99</sup> Idem. p. 51.

<sup>100</sup> Como vemos em: ARISTÓTELES, *O Homem de Gênio e a Melancolia*. Problema XXX,1, Ed. Lacerda:1998.

linha de tecido que também pode formar palavra. O papel que sai de uma máquina, que já é a extensão de um corpo vivo, agora é furado. A agulha penetra o papel num cavalgar selvagem. A linha vai ligando um furo a outro traçando um caminho. Como percorrê-lo? São pegadas, rastros que vamos seguindo. Onde eles nos levarão? Flavia pergunta: “ – Preciso chegar lá (onde)? Preciso chegar até (ele), mas o que eu perco quando encontro meu objeto?”<sup>101</sup> Toda uma questão do desejo se apresenta aí. Amar alguém também não seria transformá-lo em coisa? Se queremos o outro, ele não passa a ser nosso objeto de desejo? Quando queremos possuir o outro, devorá-lo. Dominá-lo. A diferença provoca o desejo. Georges Bataille nos fala que “*Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade*”. Volto para a costura: seu sentido extrapola qualquer representação que poderíamos pretender: os traços não nos dão pistas, não definem nada, enquanto tudo podem significar. É uma abertura. Um gesto. A linha é o fio. Como algo que transborda do corpo de Flavia como uma aranha que tece sua teia, ela tece o papel com um fio que é também continuidade do seu corpo. O vazio de significado nos abre a própria possibilidade de perceber a ausência. Não é apenas o traço da linha que capta nosso olhar num vai e vem inebriante, mas os buracos do papel que nos olham denunciam nossos próprios buracos, os vazios do nosso corpo. Os buracos, os poros, são nossas aberturas. Canos de passagem. O vazio que liga o interior do corpo com o exterior do mundo, ou seria o interior do mundo em nós e o exterior do corpo no mundo? “*Eu sou todo o fora*” diria Merleau Ponty. Questionamos-nos se há mesmo dentro e fora enquanto o corpo também é mundo, cidade. Cito Flavia

Meu corpo é a tua cidade. Você é meu cartógrafo que me caminha, descobre meus atalhos, minhas passagens-segredos, estuda minhas marés, minhas manhãs. Desenha então meu mapa e me ensina a me conhecer.<sup>102</sup>

Passagem de ar, alimentos, fluídos. Lágrimas, suor, sabores.

Com uma questão que ela traz de Barthes – “*Como chegamos até aqui?*” – ela nos traz o problema da origem. Cito Barthes: “(...) não: “o

<sup>101</sup> SCOZ, Flávia Genovez. **Deslocamentos: Trajetos e superfícies de acesso**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina.

<sup>102</sup> Idem. [s./n].

que é um labirinto?” ou “como sair dele?” mas “onde começa um labirinto?”. Gênese, início, origem. Como pensar o começo se já estamos desde sempre nele? A possibilidade de pensá-lo apresenta-se postumamente, depois de começado. A filosofia do absoluto de Hegel nos traz esse problema da origem, se já estamos desde sempre no absoluto, como sair dele? Como se dá o começo? O começo já não seria um progredir? Não é pelo fim que interpretamos o começo? A caverna de Madame Edwarda e Lascaux. Cito Flavia: “*Início meu labirinto sozinha. Ele começa onde termina? Se sim não há deslocamento. Se o ponto de chegada é o mesmo de partida o deslocamento é nulo.*”<sup>103</sup> O começo seria um princípio cercado por uma totalidade periférica. Como poderíamos começar por algo totalmente vazio se o ser é anterior ao nada? Se começássemos pelo nada, pelo vazio, não conseguiríamos sair dele. Junto com o texto, observo uma fotografia de mãos feridas marcadas com uma incisão a palavra: *Selftrap*, Flávia sugere esse termo significando armadilhas para si mesma, as mãos são dela, que pede para João tatuar a palavra nos seus dedos. Mas a tatuagem não tem tinta. A tatuagem sem tinta, mesmo sem tinta, já é uma marca. O que importa não é se a marca vai permanecer para sempre como a tatuagem, ou não, mas é a ferida, abertura do corpo, o corte a fenda. Assim como o artista italiano Lucio Fontana que ataca a superfície da tela com buracos e incisões. Seu corpo é a superfície do texto, seu texto, uma carta de amor para João.

#### 4.9 ME CASTIGA PORQUE EU TE AMO

A *História de O*<sup>104</sup>, não nos é estranha, mas repetida desde Sade até as histórias eróticas publicadas nos últimos anos conhecidas como *porn-mummy*. Uma mulher jovem que é iniciada sexualmente. É levada para um castelo, uma sociedade secreta. La ela é enclausurada, desprovida de sua liberdade. Ela se entrega voluntariamente para todo tipo de violência. O que faz uma mulher se entregar dessa forma cega? Um livro que se faz por cartas. Anne Cécile Desclos escreve o livro sob o pseudônimo de Pauline Réage, publicado em 1954. Foram cartas de

---

<sup>103</sup> Idem.[s./n.]

<sup>104</sup> RÉAGE, Pauline. *História de O*. Trad: Guilhermina Azeredo. Lisboa, Edições Delfos: 1973.

amor. É uma história que se desenrola na tentativa de uma mulher apaixonada surpreender. Jean Paulhan que, por sinal, prefacia o livro na época com a trama real escondida, era a verdadeira razão de o próprio livro existir. A autora era sua amante. Ele a provocou falando que uma mulher não seria capaz de escrever um livro erótico. E assim ela lhe escreve a *História de O*, e envia em forma de cartas para ele. Era uma mulher apaixonada que escrevia. O submete-se a chicotadas, espancamentos, penetrações violentas por trás, sufocamentos, privação da voz e da visão. Porque ela se submete? Temos alguma liberdade diante do enamoramento ou a paixão é justamente o oposto da escolha, mas a perda de si, a entrega. Essa perda do limite, da borda que me separa do outro, Freud vai dizer que é próprio de algumas patologias, existe patologia maior que estar apaixonado?

Georges Bataille fala que pensa como uma prostituta se despe. Enquanto Bataille nos provoca oferecendo-nos a imagem de seu pensamento como um *strip tease* provocante, mas já cotidiano. Sentimos-nos cada vez mais desnudados na medida em que nosso olhar vai se encontrando com o texto dele. Suas palavras percorrem nossos corpos e penetrando as intimidades somos levados para um lugar escuro em que tateamos por entre cavernas e labirintos, o interior do próprio corpo. O desnudamento não se limita às roupas, que ora são retiradas vagarosamente, por partes, ora são arrancadas subitamente. O que ainda tem a esconder um corpo desnudado? Ele é pura exterioridade que vela o que temos dentro. É um desnudamento que vai além ao encontrarmos a Vênus aberta na escultura de cera: retirando cada camada de tecido, de pele, gorduras que escapam, ossos que dão morada aos órgãos. Madame Edwarda abre suas pernas e encontramos a caverna de Lascaux. Abrimos o corpo da Vênus e é Santa Teresa que vemos ali desnudada nas dobras dos órgãos, vestida do que não pode cobri-la: seu êxtase.

O que preenche a Vênus, que não está mais no seu corpo que observamos tão completo, com todos os órgãos nos seus devidos lugares era a vida. Por mais que o mármore nos ofereça tamanha semelhança quanto à de suas veias como as veias de um corpo, ainda falta. É a vida que falta. O *pneuma*. O ar que infla os pulmões toda água que a penetrava. O sangue que a ruborizava. A *Vênus Desventrada*<sup>105</sup> de Clemente Susini (1805) é uma estátua de cera usada nas aulas de anatomia, é como um desenho anatômico encarnado. O brilho que colore seus órgãos de cera a faz parecer viva. Ela permanece deitada

---

<sup>105</sup> Citado no livro do DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Vênus Rajada**. Desnudez, Sueño, Crueldad. Madrid, Losada.: 2005.

numa cama, sobre lençóis brancos. Seus braços esticados repousam levemente ao longo do corpo, enlaçados por um comprido cabelo que nos remete a um crescer que não para, onde podemos perceber pequenas tranças aleatórias e quase podemos sentir seu cheiro. Como se a Vênus nos intimasse baixinho: “ – Toque meus cabelos, eles saem para fora de mim, escapam pelos buracos da minha cabeça. Chegue mais perto, sinta o cheiro que vem da raiz, são hormônios pra te fazer desejar. Coloque os dedos entre os fios, veja como eles são resistentes. Puxe. Pode puxar forte, eles foram feitos para isso.”

Seus olhos entreabertos não se preocupam em nos encarar, ela nos olha com suas vísceras. É isso mesmo que temos dentro? Sua boca aberta revela um gozo. O gozo de ser aberta, desnudada (é possível desnudar mais?). Desvelada todas as camadas. Que angústia ainda existiria num interior mais profundo que o abismo escuro dos órgãos. O gozo nos remete à *Santa Teresa* de Bernini<sup>106</sup>. As vísceras nos lembram do hábito que continua a transbordar, redobrar para fora da santa. Qual a diferença do gozo da Vênus de cera e da santa de mármore? A primeira vista poderíamos dizer que uma está totalmente coberta e a outra desnudada até a carne. Mas a distinção não parece tão clara quando vemos as texturas dos órgãos que parecem cobrir a nudez da Vênus e movimento e vida no planejamento da santa, parecendo órgãos transbordando pelos seus buracos. A expressão de êxtase é a mesma. Logo não sabemos mais a diferença entre superfície e profundidade, o dentro e o fora se equivalem: as duas estão tão vestidas quanto desnudadas. E lá no fundo, ainda escutamos um “ Ah!”. Um “ Ah!”, que só pode vir de gemidos, de sussurros. A linguagem não contém esse “ Ah!”, seu excesso. Podemos ouvi-lo pelo corpo todo, mesmo quando ele não tem vida. De quantos “ Ahs!” são feitos nossos gozos? No “ Ah!” poderia ler todos os teus prazeres. As lágrimas que te deixam me ferem com teu “ Ah!”. Minha gargalhada te contamina. “ – Morro de não morrer!”, fala Teresa. Quero gritar, expulsar a alma do corpo, como fazer, como experimentar a própria morte. Abro bem a boca e me viro inteira do avesso. Pego um bisturi e faço um corte que vai da traqueia até o ventre, puxo a pele com as duas mãos, facilmente da mesma forma como abriria um casaco. Porém não é a mesma nudez dos meus seios e a minha pele que observo, e sim, o furor dos meus órgãos internos. Desdobro todas as minhas vísceras que, por sua vez,

---

<sup>106</sup> Como bem percebido por Mario Perniola em **Pensando o Ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo, Studio Nobel: 2000

ajudam a formar as bordas como se fossem a entrada de uma caverna. O que vemos lá dentro é escuridão. *Vênus Desventrada*.

E toda mulher não seria uma Vênus ferida? A Vênus já nasce de uma ferida. No mito grego, a castração de Urano, o céu, por seu filho Cronos, nos conta que seu pênis cai no mar, penetra-o diversas vezes vai de um lugar a outro, e é desse encontro, de espuma, esperma e sangue, do horror do membro perdido. Da violência extrema do falo castrado nasce a maior beleza, Vênus, Afrodite. Não é a mulher que é castrada, ela nasce da castração. Ela provavelmente vai ter o que Freud chama de “identificação narcísica” com o objeto de amor perdido, se achar não toda como nos sugere Lacan “(...) *porque ela, a mulher, por sua essência ela é não toda*”<sup>107</sup> Ela não tem um falo que jorra ela tem um clitóris que goza diversas vezes. Seu gozo umedece todo o canal, a caverna por onde pode ser penetrada. A fenda da mulher já é uma ferida. Ela é portadora de uma ferida aberta, um corte, uma boca que se abre e dentro encontramos uma gruta úmida e escura, a passagem para o interior do corpo. Elas sangram todos os meses, não seria uma ferida que nunca cura?

---

<sup>107</sup> Lacan, Jacques. 2008:78.





**Imagem 10 - O Nascimento de uma Vênus Acéfala, fotografia de Thiago Celes**

#### 4.10 “LA APERTURA DE LOS CUERPOS COMO A LA ANGUSTIA DE LAS ALMAS.”<sup>108</sup>

“Há ali uma horrível descoberta, aquela da carne que nunca se vê, o fundo das coisas, o reverso da face, do rosto, as secreções por excelência, a carne quando é sofredora, quando é informe, quando sua forma por si mesma é algo que provoca a angústia. Visão de angústia, identificação de angústia, última revolução do você é isto? Você é isto, que é o mais longe de você, isto que é o mais informe.”<sup>109</sup> O objeto de angústia por excelência, tal é a carne – aquela do interior. Por procurar em demasia o semblante da carne, mais exatamente da pele, isto é, o encarnado, Frenhofer não teria então encontrado mais que o dessemelhante da carne, a redobra das entranhas. Por ter procurado em demasia a eficácia dos fundos nas superfícies, ele não terá encontrado mais que o caos dos fundos como arroubamento das superfícies.<sup>110</sup>

Madame Edwarda, a sua nudez enlouquecida, os vapores saem de seu corpo enquanto enrubesce seu rosto, seus pequenos grandes lábios. Com sua voz rouca ela ordena um beijo. Lacan não fala que a mulher não goza no falo, mas na fala? Ela tem uma rachadura, seu corpo denuncia uma ausência, ela é cortada no meio, entre as pernas. Mas a ausência não clama por um preenchimento, sua sina é ser portadora de um vazio. É a presença de uma ausência. Edwarda pede um beijo, não uma penetração. Ela não acha que pode ser preenchida, ela goza quando é beijada. Ela é deus. Deusa. Vênus.

#### História do Céu de Cronos

Quantos da Terra e do Céu nasceram,  
filhos os mais temíveis, detestava-os o pai  
dês o começo: tão logo cada um deles nascia  
a todos ocultava, à luz não os permitindo,  
na cova da terra. Alegrava-se na maligna obra

<sup>108</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2005, p. 72.

<sup>109</sup> LACAN, Jacques. (Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012. **A Pintura Encarnada**. São Paulo. Escuta, 2012: 142)

<sup>110</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012: 142.

o Céu. Por dentro gemia a Terra prodigiosa  
 atulhada, e urdiu dolosa a maligna arte.  
 Rápida criou o gênero da grisalho aço  
 forjou grande podão e indicou aos filhos.  
 Disse com ousadia, ofendida do coração:  
 “Filhos meus e do pai estólito, se quiserdes  
 ter-me fé, puniremos o maligno ultraje de vosso  
 pai, pois ele tramou antes obras indignas”  
 Assim falou e a todos reteve o terror, ninguém  
 vozeou. Ousado o grande Cronos de curvo pensar  
 devolveu logo as palavras à mãe cuidadosa:  
 “Mãe, isto eu prometo e cumprirei  
 a obra, porque nefando não me importa o nosso  
 pai, pois ele tramou antes obras indignas.”  
 Assim falou. Exultou nas entranhas Terra  
 prodigiosa,  
 colocou-o oculto em tocaia, pôs-lhe nas mãos  
 a foice dentada e inculcou-lhe todo o ardil.  
 Veio com a noite o grande Céu ao redor da Terra  
 desejando amor sobrepairou e estendeu-se  
 a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão  
 esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice  
 longa e dentada. E do pai o pênis  
 ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo  
 para trás. Mas nada inerte escapou da mão:  
 quantos salpicos respingaram sanguíneos  
 a todos recebeu-os a Terra; como girar do ano  
 gerou as Eríneas duras, os grandes Gigantes  
 rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos,  
 e Ninfas chamadas Freixos sobre a terra infinita.  
 O pênis, tão logo cortando-o com o aço  
 atirou do continente no undoso mar,  
 aí muito boiou na planície, ao redor branca  
 espuma da imortal carne ejaculava-se, dela  
 uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina  
 atingiu, depois foi à circumfluída Chipre  
 e saiu veneranda pela bela Deusa, ao redor relva  
 crescia sob seus esbeltos pés. A ela, Afrodite  
 Deusa nascida de espuma e bem coroada Citeréia  
 apelidam homens e Deuses, porque da espuma  
 criou-se e Citeréia porque toca Citera.  
 Cípria porque nasceu na undosa Chipre,  
 e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.  
 Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,  
 tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.

Esta honra tem dê s o começo e na partilha  
coube-lhe entre os homens e Deuses imortais  
as conversas de moças, os sorrisos, os enganos,  
o doce gozo, o amor e a meiguice.  
O pai com o apelido de Titãs apelidou-os:  
o grande Céu vituperando filhos que gerou  
dizia terem feito, na altiva estultícia,  
grã obra de que castigo teriam no porvir. 111

---

<sup>111</sup> HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos Deuses. Trad. Jaa Torrano, 2006: 113.



**Imagem 11 - Carta de Amor, arte de Nestor Jr.**

#### 4.11 NESTOR E O EROTISMO

Ali, onde era para ter angústia, encontramos gozo. É assim que a exposição *Interdito – o corpo*<sup>112</sup> de Nestor Jr. transgride. Seus corpos escondem algo outro que não é a nudez, mas uma experiência interior, como propõe Georges Bataille, um mistério, um impossível. Algo que não permite ser simbolizado no discurso, e permanece velado mesmo com os corpos des-cobertos. Somos atravessados por olhares que se multiplicam onde quer que tenha um buraco, um órgão, uma metáfora. Flores e folhas fazem refrescar, e órgãos se dão por vezes como succulentos frutos provocando o desejo. Saímos da posição de espectadores enquanto somos arrebatados pela pulsão. As dobras dos corpos retorcidos se liquefazem, como se pudéssemos captar toda uma

---

<sup>112</sup> Exposição que aconteceu em dezembro de 2013 na Cor Galeria em Florianópolis, uma parte deste texto foi o release da mesma.

extensão que não para de se alongar, enquanto galhos brotam para fora de si nos transportam para um mundo onde tudo é perdição, nos aproximam do sagrado, da festa, do erotismo e, por que não dizer, da morte. Eles não são mimeticamente realistas, embora harmônicos, trazem uma atmosfera hedonista, onírica, onde o impossível pode ser não só imaginado, mas vivido. E o que pode nos contar o falo que, sozinho, habita uma garrafa? Ele a penetra, e permanece lá dentro, guardado. Seria uma mensagem vinda do mar, ou castigo de alguém que amou demais? O jogo da transgressão da interdição encarna um mais além erótico que excede qualquer filosofia do sentido ou uma mera busca de prazer.

Nestor nos traz um falo de madeira dentro de uma casinha de santo. Uma escultura em forma de falo. Será que a castração do falo não seria uma metáfora para um gozo gratuito, sem nenhuma forma de poder envolvido? A lógica de se ter sempre um lugar de dominante e outro de dominado é um discurso que se preocupa em fazer uso do outro. É um gozo como forma de poder. Mas o verdadeiro gozo seria dominar ou romper, desconstruir os dispositivos?

O ciúme, então, seria a patologia do erotismo. O ciumento quer possuir, e ele tem medo de perder tudo. O ciúme é a tentativa de exercer o poder sobre a liberdade do outro. Para querer possuir primeiro precisa-se que o outro seja livre. Admite-se que ele é livre para assim exercer o poder. É patologia porque é a liberdade do outro que se quer para si. O ciúme é uma gratuidade que se fez poder. Gozo como vitória do ciúme. Santa Teresa não precisa ser tocada por ninguém. Mas como superar o ciúme se ele te toma todo? Temos um sensível exemplo quando Proust faz seu personagem confessar seu ciúme:

Se devo morrer, não estarei mais com ciúme quando estiver morto; mas até que eu esteja morto? Enquanto meu corpo viver, sim! Mas, já que só tenho ciúme do prazer, já que é meu corpo que está com ciúme, já que aquilo de que tenho ciúme não é de seu coração, não de sua felicidade, que eu quero, dada por quem for mais capaz de fazê-lo, quando meu coração se apagar, quando a alma triunfar sobre ele, quando estiver desligado, pouco a pouco das coisas materiais como já uma noite em que estive muito doente, no momento em que eu não desejar mais loucamente o corpo e que tanto mais amar a alma, não estarei mais com

ciúme. Então eu amarei verdadeiramente. Não posso conceber ao certo o que será, agora que meu corpo está ainda bem vivo e revoltado, mas posso imaginá-lo um pouco, por meio dessas horas em que, minha mão na mão de Françoise, encontrava em meio a uma ternura infinita e sem desejos a quietação de meus desejos e meu ciúme.<sup>113</sup>

Bataille sugere um pensamento a partir de um lugar outro, em que o esquema capitalista da produção e acumulação é superado pela noção de gasto. Não é mais a troca que importa, mas o dom, o doar. A submissão do ser ao mundo do trabalho, da produção o aniquila e o equivale ao mundo das coisas, da utilidade. Absolutizando o gasto como no caso do jogo, do erotismo, Bataille propõe um resgate do ser em que o negativo passa a interessar.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos chegando até a expectativa delirante de autopunição.<sup>114</sup>

Encontramos com o masoquismo tanto na *História de O* quanto em *Santa Teresa*. Teresa se chicoteia. O é arrombada. As duas amam. Elas têm um senhor a servir e a obedecer. As feridas que, ou elas mesmas provocam, ou se deixam levar voluntariamente são sua prova de amor. Buracos se fazem ali, e ninguém sabe o que perdeu enfim. É a ausência do amor que retorna para o corpo. O amor de O a leva para um castelo assombrado em que ela é substituída. O amor de Teresa existe como falta. Teresa se castiga. O aceita ser punida.

No filme de Steven Shainberg *Secretária* (2012), vemos a clara transformação de uma melancólica frustrada em uma masoquista feliz. Não que ela deixe de ser melancólica, mas sua satisfação se desloca de uma autopunição (a personagem tem todo um kit adolescente, embora nada ingênuo, para cortar-se) para uma submissão em que o castigo do

---

<sup>113</sup> PROUST, Marcel. **O Indiferente e o Fim do Ciúme**. Trad. Sérgio Coelho. São Paulo. Scrinium Editora, 1997:86

<sup>114</sup> Freud, Sigmund. 2011:47.

outro é a forma em que ela se reconhece amada. A questão que colocamos é: o melancólico então encontraria satisfação no masoquismo? O castigo na carne traria certo tipo de alívio na dor da alma.



## 5. CONCLUSÃO – O FIO CONDUTOR DO TEXTO

Partimos da questão: porque a arte transgride? Porque ali onde haveria angústia, a arte nos dá gozo? A partir de um pensamento encarnado, percebemos, entre perspectivas e nuances, uma transgressão erótica nas obras de arte. Seguindo um percurso ao lado de Georges Bataille que nos convida a penetrar uma caverna cheia de imagens, imagens que se mostram através de cortes, fissuras então qual a diferença entre pele, linha, superfície e mancha, caverna, gozo?

A intenção foi organizar a dissertação tendo como fio condutor pensamentos essenciais de Georges Bataille, atravessados pelos três registros psicanalíticos estabelecidos por Jacques Lacan: imaginário, simbólico e real. Como bem resume Zizek:

Para Lacan, a realidade dos seres humanos é constituída por três níveis entrelaçados: o simbólico, o imaginário e o real. Essa tríade pode ser precisamente ilustrada pelo jogo do xadrez. As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, “cavalo” é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer. Esse nível é claramente diferente do imaginário, a saber, o modo como as diferentes peças são moldadas e caracterizadas pelos seus nomes (rei, rainha, cavalo), e é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras mas com um imaginário diferente, em que esta figura seria chamada de “mensageiro”, ou “corredor”, ou de qualquer outro nome. Por fim, o real é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente um jogo.<sup>115</sup>

A primeira parte: *A transgressão imaginária: mulher como questão*. O imaginário é aquilo que não para de se escrever. É a busca da eternidade ao que preencheu. O sujeito diria “ - Eu quero que o outro me dê uma imagem”. O imaginário trazendo uma realidade, presente e

---

<sup>115</sup> Zizek, Slavoj. 2010:16

visível. Analítica da caverna de Lascaux e da caverna feminina. As manchas sempre transgridem o imaginário de sentido na superfície dos desenhos, inaugurando uma remissão ao infinito, como se a arte fosse menos o objeto e mais a sua ausência, como se pudéssemos dar morada ao que nunca mais vamos recuperar.

Na segunda parte tratamos da *Transgressão simbólica: excesso que faz falta*. O olho em Bataille, o *acéphalo*, Francis Bacon, masoquismo. Simbólico é o que para de não se escrever. Nos surpreende como aquilo que pudesse suprir a falta. “- Eu quero que o outro me dê uma lei”. Simbólico como desejo e futuro, o invisível. Aqui queremos refletir sobre como a arte, na medida em que dá guarida ao traço, à mancha, transgride a ótica da interdição. A arte aqui é transgressão do que proíbe. Alcança-se o erotismo da transgressão simbólica, da transgressão dos símbolos da lei.

Na terceira parte elaboramos uma *Transgressão real: êxtase*. Por fim é o que não para de não se escrever. Diremos “eu quero que o outro me dê um objeto”. O real é nada. É o olhar de outrem, passado que retorna como repetição da angústia, da perda. Santa Teresa e Madame Edwarda gozam de nada. A escultura de Bernini transgride o sentido (imaginário) e o objeto (aquilo que faltam a Teresa, nem lei, a dela, a simboliza) por meio de uma mancha que é o seu gozo de nada.

Então descobrimos uma Vênus ferida. Trazemos os registros psicanalíticos para um ferimento que não cicatriza. Um texto que longe de se fechar, abre para novas transgressões e outros amores.

#### Oração a Vida

Tanto como se amam dois amigos  
 Te amo, vida misteriosa  
 Que tragas choro ou regozijos  
 Horas de sorte ou dolorosas  
 Eu te amo e a teus dissabores  
 Mesmo que me tires o alento  
 Deixo teus braços sem rancores  
 Com adeuses de amigo atento  
 Com força quero-te abraçar  
 Acenda em mim as tuas chamas  
 No afã da luta hás de deixar  
 Me abrir o enigma da tua trama  
 Milênios para ser e para pensar!  
 Abraça-me tu com fervor

Se sorte não vais me dar  
Pois bem, inda tens tua dor.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Lou Andreas Salomé, poema que inspirou Nietzsche a voltar a fazer música.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério M. de. **Eros e Tanatos** - a vida, a morte, o desejo. São Paulo, Edições Loyola: 2007.

ANTELO, Raul. **Ausências**. Florianópolis, Editora da Casa: 2009.

\_\_\_\_\_. Eros é a Vida, Arte e Angústia segundo Duchamp. In: III Colóquio da EBP. Florianópolis. **Atas**, 2005.

ARISTÓTELES, **O Homem de Gênio e a Melancolia**. Problema XXX,1. Ed. Lacerda: 1998.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita** (precedido de A noção de despesa). Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Fim de século: 2005.

\_\_\_\_\_. **A Literatura e o Mal**. Trad. Antonio Borges Coelho. Lisboa, Veja Limitada: 1998.

\_\_\_\_\_. **Acéphale**. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires, Caja Negra, 3.ed.: 2010.

\_\_\_\_\_. **A Experiência Interior**. São Paulo. Editora Atica S.A., 1992.

\_\_\_\_\_. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naify: 2012.

\_\_\_\_\_. Madame Edwarda. In: **Oeuvres complètes III**. Paris, Gallimard: 1981.

\_\_\_\_\_. **Minha Mãe**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Editora Brasiliense: 1985.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo Editora Arx: 2004.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Trad: Fernando Sheibe. Belo Horizonte, Ed. Autêntica: 2013.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Religião**. São Paulo, Editora Arx: 1993.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro, F.Alves:1988.

\_\_\_\_ **O Prazer do Texto**. São Paulo, Editora Perspectiva:, 1987.

\_\_\_\_ **O Rumor da Língua**. São Paulo, Martins Fontes: 2004.

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo, Cosac Naify: 2002.

BIENVILLE, D. T. **A Ninfomania**. Porto Alegre, L&PM: 1999.

BORGES, Maria de Lourdes. **Amor**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2004.

BORNHEIM, Gerd; NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo, Companhia das Letras: 1990

BUSSAGLI, Marco. **Bernini**. Firenze, Giunti: 2000.

CANEVACCI, Maximo. **Fetichismos Visuais, Corpos Eróticos e Metrópole Comunicacional**. São Paulo, Ateliê Editorial: 2008.

Coleção instalada no acervo permanente do *Los Angeles Conty Museum of Art* (LACMA). **Vogue Brasil** n. 396. Ago. 2011.

COMTE-SPONVILLE, André. **Bom Dia, Angústia!** Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes: 1997.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **O Livro da Vida**. São Paulo, Penguin Classics – Companhia das Letras: 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas, Papirus: 1991.

\_\_\_\_ **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2007.

\_\_\_\_ **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar:, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo, Editora 34: 1997.

DERRIDA, Jacques. **O Animal que logo sou**. São Paulo, Fundação Editora da UNESP:2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada** – Seguido de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac. São Paulo, Escuta : 2012.

\_\_\_\_\_. **A Vênus Rajada**. Desnudez, Sueño, Crueldad. Madrid, Losada 2005

DITTRICH, Carolina Cerqueira Lima. A crucificação, Francis Bacon. **Revista ALPHA**. Patos de Minas: UNIPAM, v.10. p. 32-37, Dez.2009.

FERRARI, Oreste. **Bernini**. Firenze. Giunti: 1991.

FICACCI, Luigi. **Francis Bacon - 1909-1992 - Sob as superfícies das coisas**. Köln, Taschen: 2010

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo, Cosac Naify: 2011.

GIBRAN, Khalil Gibran. **O Profeta**. Porto Alegre, L&PM: 2002

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, Vozes: 2007.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos Deuses. Trad. Jaa Torrano, 2006.

HITE, Shere. **O Relatório Hite**. Um profundo estudo sobre a sexualidade feminina. Trad. Ana Cristina César. Rio de Janeiro, Difel: 1980.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo, Boitempo: 2009.

KOJEVE, Alexandre. **La dialética del amo y del esclavo em Hegel**. Buenos Aires, La Pleyade: 1975.

LACAN, Jacques; MILLER, J.A.(Org.) **O Seminário - Livro 20: Mais ainda**. Trad: M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2008.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de Psicanálise, Laplanche e Pontalis**. Trad. Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes: 1998.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo, Iluminuras: 2002

MÜLLER, Marcos J.M; GRANZOTTO, Rosane L.M. **Psicose e Sofrimento**. São Paulo, Summus: 2012

NANCY, Jean Luc. **Corpus**. Lisboa, veja: 2000.

\_\_\_\_ **El “hay” de la relacion sexual**. Madrid, Editorial Sintesis: 2001

\_\_\_\_ **La mirada del retrato**. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires., Amorrortu. Colección Nómadas: 2006.

NIN, Anaís. **Uma espiã na casa do amor**. Trad. Reinaldo Guarany. Porto Alegre, L&PM: 2007.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo, Mandarin: 1999.

PERNIOLA, Mário. **O Sex Appeal do Inorgânico**. São Paulo, Nobel S.A.: 2005.

\_\_\_\_ **Pensando o Ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo, Studio Nobel: 2000.

PROUST, Marcel. **O Indiferente e O Fim do Ciúme**. Trad. Sergio Coelho. São Paulo, Scrinium: 1997.

RÉAGE, Pauline. **História de O**. Trad: Guilhermina Azeredo. Lisboa, Edições Delfos: 1973.



RELLA, Franco; MATI, Suzanna. **Georges Bataille**, Filósofo. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, Editora da UFSC: 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos**. Uma história dos perversos. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar: 2008.

\_\_\_\_ Jacques Lacan. **Esboço de uma vida**, história de um sistema de pensamento. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras: 2008.

SACHER-MASOCH, Leopold Von. **A Vênus das peles**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo, Hedra: 2008.

SAFATLE, Vladimir. **A Paixão do Negativo**. Lacan e a Dialética. São Paulo, Editora UNESP: 2006.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **O Canibalismo Amoroso**. São Paulo, Editora Brasiliense: 1984.

SCOZ, Flávia Genovez. **Deslocamentos: Trajetos e superfícies de acesso**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina.

SCRAMIN, Susana. A Exceção (Giorgio Agamben) e o Excesso (Georges Bataille). In: **Outra Travessia. Revista de Literatura**. n.5. Curso de Pós-Graduação em Literatura (UFSC) Ilha de Santa Catarina - 2. Semestre de 2005. Santa Maria. Gráfica e Editora Pallotti.

SHEIBE, Fernando. **Coisa nenhuma**: ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille). Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis. 2004.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2005.

SUDO, Philip Toshio. **Sexo zen**. Trad. Heloísa Lanari. Rio de Janeiro, Sextante: 2001.

STALLYBRAS, Peter. **O Casaco de Marx** – roupas, memória, dor. Belo Horizonte, Autêntica Editora: 2008.

SURYA, Michel. **Georges Bataille** – An Intellectual Biography. Verso. London, 2010.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo, Cosac Naify: 2007.

ZIZEK, Slavoj. **O amor impiedoso** (ou: Sobre a crença). Trad. Lucas Melo Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte, Autentica Editora: 2012.

\_\_\_\_\_. **Como ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar: 2010.