As guloseimas canibais de Bataille

Raquel Campos[1]

Resumo: O livro de Georges Bataille, *História do olho*, transgride, por meio de seu conteúdo, a calmaria, o tédio e o automatismo do cotidiano, com sua falta de ousadia e prazer. Além disso, a própria estrutura do romance é extremamente poética, o que o coloca no limite entre os dois gêneros, como escreveu Roland Barthes, transgredindo, por sua vez, a forma com que os romances são habitualmente escritos. Outras transgressões se solidificam por conta do comportamento do narrador e da adolescente Simone, que rompem com as barreiras impostas por autoridades ou pudores sociais. A relação entre *ovo* e *olho* é significativa no decorrer do livro e os dois passam a se misturar, numa afinidade simbiótica. A similaridade sonora que possuem se transforma em uma similaridade semântica. Com isso, os usos e as funções entre os dois objetos também se alternam: uma parte do corpo humano pode ocupar o lugar de um alimento e vice-versa. Os limites entre ver e comer também são forçados. O presente artigo analisará as relações estabelecidas entre o alimento, representado no livro pelo ovo, os prazeres do corpo e a linguagem poética e transgressora do livro.
Palavras-chave: Bataille; transgressão; prazer; corpo; alimento.

BATAILLE'S *CANNIBAL GOODIES*

Abstract: Georges Bataille's book *Story of the eye* transgresses, by means of its contents, the calm, the boredom and the automatism of the daily life, with its lack of boldness and pleasure. Besides, the structure itself of the novel is extremely poetic, which sets the book in between the two genres, according to Roland Barthes, transgressing, on the other hand, the way in which novels are usually written. Other transgressions are solidified by the narrator and the teenage Simone's behavior, which breaks the barriers imposed by the authorities or social decency. The relation between *eye* and *egg* is significant along the book and the two words begin to blend, in a symbiotic affinity. The phonetic similarity that they have turns into a semantic similarity. Thereby, the uses and the functions between both objects also alternate: a part of the human body can occupy the place of food and vice-versa. The boundaries between seeing and eating are also pushed. The present article will analyze the established relation between the food, represented in the book by the egg, the pleasures of the body and the poetic and transgressive language of the book.
Keywords: Bataille; transgression; pleasure; body; food.

Bataille pode não ser o primeiro escritor que nos vem à cabeça quando nos lançamos ao *imaginário alimentar na literatura*. Pode nem mesmo ser o segundo ou terceiro. No entanto, a descrição em seus livros, mais especificamente na *História do Olho*, dos prazeres carnais vividos pelos personagens não deixa de passar pela boca, pela ingestão. A relação entre prazer e comida, entre gozo e alimento começa a se delinear por conta da postura sexual e desafiadora de Simone diante de um prato de leite e vai se desenvolvendo até o fim do livro, podendo inclusive transformar em alimento o que antes não o era ou mesmo se alimentar do que não foi feito para se comer.

As cenas iniciais da *História do Olho*, de Georges Bataille, nos mostram um narrador independente, "criado sozinho" e que, portanto, se permite lançar num mundo onírico de prazeres e desejos profundos, não sem, no entanto, uma terrível angústia que o acompanha ao longo da narrativa e até mesmo, em determinados momentos, um certo pudor, o qual faz questão de combater. A linguagem de Bataille é sintética, precisa, ele vai direto ao ponto, entrando em contraste com o surrealismo de algumas cenas do livro e com a vida levada pelo narrador e suas duas amigas, Simone e Marcela: uma vida sem respeito às autoridades e sem limites, senão os impostos pelas normas de suas fantasias levadas a cabo.

Os acontecimentos do primeiro capítulo, intitulado "O olho de gato", são emblemáticos pois constituem o ponto de partida para esse novo universo que permite a realização de

1 Doutoranda em Literatura, pela Universidade de Brasília, com pesquisa na área de crítica genética, sobre o poeta Augusto de Campos. Contato: raquelbernardes@gmail.com

suas fantasias sexuais. A jovem Simone, de dezesseis anos, que o narrador conheceu através de um parentesco distante entre as duas famílias, o desafia com sua própria ousadia. Ela vislumbra, no corredor da casa de campo em que estavam, um prato de leite, deixado para o gato. Diz, então, que "os pratos foram feitos para gente sentar" (BATAILLE, 2012, p.23) e aposta que sentaria naquela mesma hora no prato de leite, recebendo, em troca, uma desconfiança do narrador que só a estimula a cumprir a aposta. Simone posiciona o prato num banco e senta em cima dele. O despertar erótico e devasso dessa cena, que poderia, em outras circunstâncias, ser tida apenas como uma brincadeira infantil, os leva, por meio do desenrolar de acontecimentos sexuais, a testar os seus próprios limites, adentrando um mundo comandado somente pelas demandas primitivas do prazer, pelas pulsões sexuais e de morte, que se confundem na narrativa.

Simone senta em cima do prato. Oferece-se ao narrador como a refeição que está ali oferecida ao gato, ao passo que macula o espaço destinado ao alimento, "suja" com seu sexo a brancura, a pureza, a inocência. Essa objetificação que faz de si nada tem de submissa e não está condicionada ao prazer do outro. Ela o convida para o jogo, para o erotismo, para o sexo, sentindo prazer e rubor no desbravamento de um caminho ainda não percorrido. Olha nos olhos do narrador enquanto o líquido branco do leite escorre por suas coxas e os dois gozam ali, naquele momento, sem se tocar. Essa troca íntima de olhares fixos faz com que os dois compartilhem uma experiência sensorial e, no entanto, sem o toque do outro. Logo, a abertura inicial a essas experiências foi feita apenas por meio da visão, ou, mais precisamente, do olho.

Além disso, foi desencadeada a partir daí uma relação simbiótica do sexo, do erotismo,- com o alimento, com a comida, com o que se coloca na boca, que se engole, que é passível de produzir sabor, gosto, gozo, prazer. Mais adiante, falarei da relação entre saber e sabor apontada por Roland Barthes. A comida, o alimento ou o ato de comer em si, constitui, nos seres humanos e nos animais, uma das primeiras fontes genuínas de prazer. Os personagens mostram uma certa incoerência entre a sua pouca idade e os atos devassos de que são capazes. É quase como uma iniciação ao mundo dos prazeres, com crianças descobrindo a sua própria sexualidade através da fase oral, presas ao começo de seu desenvolvimento, com uma compulsão instintiva a colocar sempre algo na boca na busca de repetir o prazer vivido.

À primeira vista, pode parecer um comportamento pueril e ingênuo. Entretanto, os três adolescentes têm preocupações maiores do que conseguem carregar, angústias profundas para as quais não encontram refúgio na realidade. Conseguem, através da sedução, do erotismo, talvez mais propriamente do que do sexo em si, uma saída. Uma fuga da realidade esmagadora. Uma fuga do tédio, da autoridade, dos limites sociais, da lógica opressora. Vivem imersos em uma era de fantasia, em que seus desejos podem encontrar correspondência na realidade, por mais caótico que isso seja. Uma era, como Michel Leiris afirma em seu texto *Nos tempos de Lord Auch*:

> [...] durante a qual os tabus imemoriais são violados sistematicamente por esses jovens deuses ansiosos e turbulentos, o narrador e Simone, e por seu acólito, os três tentando infinitamente ocupar seu ócio absoluto com os gestos aberrantes que

> exige sua sede inextinguível de se sentir ao mesmo tempo fora de toda lei e fora de si mesmos. (LEIRIS, 2012, p.114)

A rejeição a toda e qualquer autoridade demonstra esse desejo de se sentir fora da lei. Temos, concentrados em duas figuras no livro, um padre e a mãe de Simone, ambos não apenas não exercem a autoridade que, por seus status, supostamente deveriam ter, como também são desafiados, humilhados e vencidos, nessa luta que o narrador e Simone travam em busca de sua autonomia, talvez inatingível, de modo que forçam cada vez mais os limites, até que se sintam, também, fora de si.

A mãe de Simone presencia algumas das cenas eróticas vividas por sua filha e pelo narrador e os dois sequer interrompem o que estão fazendo. Continuam com a certeza de que não serão penalizados e com o enfrentamento heroico e combativo à mãe, que representa, nesse cenário, as normas e leis sociais, autoritárias, que condicionam as pessoas a viver sob certas restrições de suas liberdades individuais. Eles não só rompem as normas, como fazem questão de mostrar ao portador e à portadora dessas normas (o padre e a mãe) que as estão rompendo, que estão, por fim, livres das amarras aprisionadoras do cotidiano. Mostram também uma certa hipocrisia de tais leis, como no caso do padre, que responde com um desejo involuntário às iniciativas de Simone. Mostram, assim, que ninguém está invulnerável aos prazeres mais primitivos, todos são suscetíveis a deslizar em meio aos próprios sermões.

Lord Auch foi o pseudônimo usado por Georges Bataille. Ele, como funcionário da Biblioteca Nacional de Paris, não podia arriscar ter seu nome vinculado a tal obra de conteúdo erótico, que já nasceu clandestina e permaneceu no "anonimato" durante toda a vida de Bataille, que não havia autorizado que a publicassem com seu próprio nome. O pseudônimo foi criado a partir da expressão francesa "aux chiottes" (à latrina), que um amigo do autor usava como "aux ch". "Em inglês Lord significa Deus (nas escrituras): Lord Auch é Deus se aliviando" (BATAILLE apud MORAES, 2012, p.12), explica o próprio autor.

A obra foi resultado de um trabalho de terapia de Bataille com o psicanalista Adrien Borel, que foi quem o encorajou "a colocar no papel suas fantasias sexuais e obsessões de infância", como afirma Eliane Robert Moraes, no texto *Um olho sem rosto* (2012, p. 7). O ato de escrever foi ajudando o autor a se recuperar de seus traumas de infância e das lembranças que o perseguiam. Antes da *História do olho*, Bataille escreveu *W.-C*, cujo manuscrito ele mesmo destruiu, alegando a loucura da obra, com seus excessos de horror e devassidão. Seus dois lados, filosófico e poético, entravam em conflito em sua escrita e em sua vida, gerando-lhe uma grande angústia.

O que o autor conseguiu, com a *História do olho*, foi mesclar esses dois lados – poético e filosófico, tidos muitas vezes como opostos – em sua escrita. Não apenas isso, mas ele brinca com a linguagem, assim como o narrador e Simone brincam com o erotismo. Ele traz o grotesco para perto do belo, o sublime para perto do terreno, fazendo com que as aspirações filosóficas e os desejos carnais habitem o mesmo espaço ao mesmo tempo, desconstruindo a noção que temos tanto de um lado quanto do outro: "termos habitualmente concebidos como opostos aparecem em conjunção: o terrível e o risível, o resplandecente e o repulsivo, o pesado e o leve, o venturoso e o nefasto" (LEIRIS, 2012, p.109).

Isso é um traço característico de sua escritura, fazer com que tais opostos não se esmaguem em sua irredutibilidade semântica, mas sim que possam se expandir em uma maior analogia poética, que rompa com as barreiras do *provável* e do *possível*. Bataille desloca, portanto, significados da linguagem cotidiana e (n)os transporta para fora: fora do livro, dos significados, de si etc. O principal aqui é que não só a linguagem como a construção poética do livro nos enche de novas perspectivas e de novos olhares.

Vemo-nos, na leitura, em meio a essa união de elementos que, até então, pareciam não poder coexistir e a própria obra brinca, por meio de sua linguagem, com os limites entre o romance e a poesia, fazendo com que alguns críticos a classifiquem como um *poema* ou que a tomem por *inclassificável* – para além das classificações a que estamos habituados.

> Será o caso de dar a esse gênero de composição o nome de "poema"? Não há outra coisa a se opor ao romance, e essa oposição é necessária: a imaginação romanesca é "provável", o romance é aquilo que, *feitas as contas*, poderia acontecer, imaginação tímida (mesmo na mais luxuriante de suas criações), uma vez que não ousa declarar-se sem a caução do real; a imaginação poética, ao contrário, é *improvável*, o poema é aquilo que não poderia acontecer, em nenhum caso, salvo justamente na região tenebrosa ou ardente dos fantasmas que, por isso mesmo, ele é o único a poder designar; o romance procede por combinações aleatórias de elementos reais; o poema, pela exploração exata e completa de elementos virtuais. (BARTHES, 2012, p.116)

A improbabilidade das situações apresentadas na *História do olho* se aproxima da concepção poética de Roland Barthes, do que ele toma por poema. Assim, temos uma obra que desafia não somente ao outro, como também a si mesma. Desafia o seu próprio lugar de escrita, colocando-se num limiar que nos impede de classificá-la. Ela não tem o conteúdo de um romance tradicional e nem a estrutura de um poema. Pode ser ambas as coisas ou nenhuma. Essa é a maneira com que Bataille aproxima os opostos, mesclando-os em uma mesma linha de pensamento, de forma que não sejam mais tão facilmente identificáveis. Confunde o leitor ao passo que se abre a uma nova linguagem, a um novo modo de pensar.

Outro fator que enfatiza a construção poética da *História do olho* é a semelhança entre a palavra "olho" [*oeil*] e "ovo" [*oeuf*], semelhança fonética e gráfica, embora não semântica, mas que vai construindo, com o decorrer do livro, uma similaridade de significados, permitindo, assim, inclusive, a troca deliberada entre ovo e olho, entre suas funções e seus usos. Em se tratando de poesia, temos que, segundo Roman Jakobson (1995), a similaridade fonética está profundamente ligada à similaridade semântica, numa rede de analogias e associações que contrariam o pensamento lógico e limitador rotineiro. Daí o valor, por exemplo, da figura da paronomásia para a poesia, visto que esta aproxima as palavras com sons parecidos e sentidos distintos, de modo que a especificidade da linguagem poética seja a sua capacidade de estabelecer uma relação de semelhança entre o som e o significado: "a equivalência de som [...] implica inevitavelmente equivalência semântica" (JAKOBSON, 1995, p.145).

Marjorie Perloff, em seu livro *O gênio não original*, explica as múltiplas relações que podem vir a aparecer em um poema por conta das similaridades fonêmicas, já que estas não

só trazem consigo musicalidade e sonoridade poéticas, mas criam novas relações entre as palavras e seus significados: "a questão toda é que a poesia é justamente o discurso em que *astre* e *désastre* se aproximam, ainda que, no discurso ordinário, não haja qualquer relação significativa entre as duas palavras" (PERLOFF, 2013, p.129). A relação fonética e gráfica, despertada pela semelhança entre as palavras *ovo* e *olho*, marca a escritura do texto. De acordo com Roland Barthes, em *A metáfora do olho*, o livro não tratada história do narrador e de duas adolescentes, mas sim trata da história de um objeto, o objeto olho.

> O Olho assemelha-se, portanto, à matriz de um percurso de objetos que são como que as diferentes "estações" da metáfora ocular. A primeira variação é a de olho [*oeil*] a ovo [*oeuf*]; uma variação dupla, a um só tempo de forma (as duas palavras têm um som comum e um som diferente) e de conteúdo (ainda que absolutamente distantes, os dois objetos são globulares e brancos). Uma vez dadas como elementos invariantes, a brancura e a rotundidade permitem novas extensões metafóricas: a do prato de leite do gato, que serve ao jogo erótico de Simone e do narrador; quando se torna carminada (como a de um olho morto e revirado), essa brancura leva a um novo desenvolvimento da metáfora – sancionado pela acepção corrente que dá o nome de *ovos* aos testículos de animais. Assim se constitui plenamente a esfera metafórica em que se move toa a *História do olho*, do prato de leite do gato à enucleação de Granero e à castração do touro [...]. (BARTHES, 2012, p.117)

Não é somente a história do olho enquanto objeto, mas também é a história de sua transposição a outros objetos, principalmente ao ovo. A metáfora principal comparando o olho ao ovo não apenas é tida em sua concepção figurada, mas também a relação entre os dois apresenta um sentido literal. O olho é o ovo. O ovo é o olho. Não há diferença entre os dois objetos e, por conta disso, podemos mudar o uso que fazemos de um e de outro, alternar suas funções, corromper suas utilidades habituais e, assim, pervertê-los.

Na citação acima, Barthes se refere à "enucleação de Granero": trata-se da morte do célebre toureiro espanhol Manuel Granero, em 1922, em Madrid. Granero morreu por conta de uma chifrada do touro, que penetrou seu olho direito, atravessando a cabeça. O próprio Bataille assistiu a essa tourada, fato que o marcou profundamente. Na *História do olho*, Simone, o narrador e o inglês Sir Edmond, milionário que financiava as aventuras dos adolescentes, foram assistir à tourada. Sir Edmond falou a Simone sobre uma longínqua tradição, na qual os toureiros pediam os colhões do touro (que mataram) grelhados, enquanto os comiam na primeira fileira, assistindo à morte do touro seguinte. Simone tinha um grande interesse pelo matador Granero e insistiu em receber os colhões do primeiro touro, porém, os queria crus. Queria recebê-los na sua frente, em um prato.

Assim que ela os recebe, fica tão exasperada que mal sabe como reagir. Queria sentar-se em cima do prato com os testículos crus, enquanto, por sua vez, o narrador e o inglês temiam chamar a atenção do público. É descrita, então, a cena em que dois fatos igualmente importantes e perturbadores ocorreram: Simone come um dos colhões crus do touro

e enfia o outro em seu sexo, ao mesmo tempo em que o chifre do touro atravessa o olho direito de Granero e sua cabeça, matando-o.

> 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, me devolveu, por um átimo, Marcela. Nesse instante fugidio, imaginei tocá-la. (BATAILLE, 2012, p.69)

Nesse instante ínfimo, de muita confusão e agitação, os dois fatos distantes, mas ocorridos no mesmo momento, passam a ter uma relação entre si, fazendo o narrador, inclusive, se lembrar da jovem Marcela, que havia se suicidado. Debaixo dos raios de sol, que, a despeito de toda secura, o autor transforma em líquidos, em urina que os banha durante a tourada, o narrador presencia o instante limite entre a morte e a vida, o instante em que tudo pode mudar, em que o improvável encontra espaço para existir. Tudo isso retratado no olho arrancado do toureiro, nos colhões comidos por e enfiados em Simone, na menina morta que o olhou de volta através do olho do outro, no sol que se transformou em urina e benzeu, hereticamente, a todos os presentes. É essa a escritura de Bataille: a união simultânea dos desiguais, a desconstrução poética de seus significados, as potentes e ousadas metáforas.

À metáfora que faz a comparação entre olho e ovo, acrescentam-se, logo, os colhões: mais um objeto arredondado, que, corrompidas as suas funções primordiais portadoras de virilidade e reprodução aos corpos dos machos, é transformado, assim, em alimento. Os colhões são símbolo da força e da virilidade. Comer os colhões do touro significa apropriar-se, de alguma maneira, dos poderes do outro, da potência do outro, o qual foi derrotado, e, por sua vez, perdeu a força. Comer os colhões do touro é, também, transformar uma parte do corpo em alimento e o alimento em uma parte do corpo, é transgredir as barreiras entre corpo e alimento, estreitar os laços entre diferentes prazeres carnais. Além disso, pode, na metáfora de Bataille, ser um ato tão absurdo quanto comer os olhos do touro, comer os ovos do touro, enfiar os ovos, os olhos, em si. Todos esses elementos se intercruzam em relações profundas, alternando, assim, seus usos, suas funções, seus espaços e seus destinos.

Quanto ao olho, especificamente, o próprio Bataille usa a expressão de Stevenson "guloseima canibal" para descrevê-lo, e diz que ele "produz uma tal inquietação que não conseguimos mordê-lo" (BATAILLE, 2012, p.96). O olho torna-se, assim, objeto de grande fascinação: ao mesmo tempo em que nos seduz, pode gerar, com a mesma intensidade, horror e agonia. Quando os humanos matam animais – porcos, bois, cordeiros – para comê-los, aproveitam a maior parte dos bichos, mas deixam os olhos de lado.

> *Guloseima canibal*. Sabemos que o homem civilizado se caracteriza pela acuidade de horrores muitas vezes inexplicáveis. O temor dos insetos é, sem dúvida, um dos mais singulares e mais desenvolvidos dentre eles, entre os quais nos surpreende que se acrescente o horror ao olho. Com efeito, a respeito do olho parece impossível

> pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror. (BATAILLE, 2012, p.95)

O terror que os olhos nos geram está, também, na possibilidade de sermos enxergados de volta; está no reconhecimento da humanidade do outro ou, no caso dos animais, de sua existência, de seus sentimentos. É um portal que nos transporta não se sabe bem para onde, mas que é capaz de congelar, por um instante, a realidade e nos oferecer uma conexão fora de nós mesmos, com o outro que nos enxerga. É um objeto que tem a capacidade de nos vigiar, nos perseguir e nos confrontar. Tira-nos do isolamento de nossa própria existência, nos trazendo, assim, esse misto aporético de horror e sedução.

Já o segundo capítulo do livro, intitulado "O armário normando", é aberto com a seguinte frase: "A partir dessa época, Simone adquiriu a mania de quebrar ovos com o cu" (BATAILLE, 2012, p.29). Nesse ponto do livro, ela, o narrador e Marcela já haviam criado seu universo único de fantasias e desejos. Quanto mais Simone conseguia realizar suas vontades, mas ela desafiava o seu arredor. O fato de Simone enfiar os ovos no cu é tido, pelo narrador, como uma brincadeira. Inclusive, como já foi visto, a mãe dela presencia uma dessas cenas e, não apenas Simone não interrompe o que faz como também ordena à mãe fingir que nada viu. O repúdio à autoridade, por vezes, aparenta mais ser um descaso, quase uma indiferença, não fosse tão importante ao narrador e à adolescente estarem sempre a desafiando.

O narrador descreve como Simone:

> [...] colocava a cabeça no assento de uma poltrona, as costas coladas ao espaldar, as pernas dobradas na minha direção enquanto eu batia punheta para esporrar em seu rosto. Só então eu punha o ovo em cima do buraco: ela se deliciava a mexer com ele na rachadura profunda. No momento em que a porra jorrava, as nádegas quebravam o ovo, ela gozava, e eu, mergulhando o rosto no seu cu, me inundava com aquela imundície abundante. (BATAILLE, 2012, p.29)

O gozo de Simone estava condicionado ao momento em que se rompia o ovo, em que ela mesmo o quebrava. Em se tratando do ovo enquanto alimento, há uma espécie de comunhão íntima e sacrílega. Ao enfiar os ovos em si, Simone se comunga e se redime. Toma o cálice sagrado, consegue até mesmo desvirtuar um padre na orgia final, numa igreja em Sevilha. Controla, com o seu corpo, a fonte do seu prazer, a recebe dentro de si, urina em cima dela, a esmaga, num gesto sedutor de dominação e de poder.

A função primeira do ovo, para nós, como alimento, camufla a sua verdadeira função enquanto origem de vida, criador, reprodutor etc., de outros animais. Ao comermos o ovo, interrompemos esse processo, bloqueamos a possibilidade de outra vida. Tomamo-la para nós, nos apropriamos dela da maneira mais primitiva que conhecemos: ingerindo-a. Deglutimos, portanto, a vida interrompida, a vida que nós mesmos interrompemos, em prol de outra vida: a nossa. A manutenção de nosso corpo, inteiramente dependente de comida e água, nos faz quebrar o ciclo vital de outros animais a favor do nosso. Comemos,

portanto, a vida do outro para vivermos, matamos a vida no outro, mas a trazemos para nós, usufruímos dela, ingerimos sua força e sua potência.

Simone, no entanto, não come os ovos. Não interrompe a vida para dela se alimentá-la. Devolve o ovo ao seu órgão reprodutor, goza, sendo a origem da vida o próprio gozo. Ela o toma por objeto de prazer, traz o ovo para perto de si e vai além, para dentro de si. Só então, após atingir o pico máximo do prazer, o quebra, o solta, o liberta. Bagunça, assim, não apenas a ordem natural das coisas que nós, humanos, fazemos (retiramos o embrião de sua função primeira, cozinhamos, comemos) como também retorna a origem da vida à sua própria origem da vida: traz o gozo de volta ao gozo, traz a reprodução alheia para dentro de seu próprio órgão reprodutor, responde à vida com vida, à potência com mais potência. Rompe com os significados e as funções habituais, questiona a lógica humana devastadora, transforma em realidade suas fantasias, toma a vida para si num ato simbólico de prazer e que, por sua vez, gera prazer. Faz a roda incessante da vida parar, por um momento, na hora do gozo, no instante em que a lógica é interrompida, em que os objetos podem mudar de função e quando o que não mais faz sentido é o responsável pelo prazer. Prazer, aliás, que só é possível dentro da falta de sentido, quando o sentido sai para fora de si, quando eles mesmos ficam fora de si, quando as normas e leis não mais funcionam, quando não há mais autoridade alguma. Se ela ainda existe, é apenas para encorajá-los ainda mais a rompê-la.

A *História do olho* não é apenas a história do ovo. É a história de como os dois transitam dentro das funções e usos um do outro, de como se alternam no universo onírico em que os adolescentes vivem, transgridem e são transgredidos. Ao mudarem as funções dos objetos, eles mudam o mundo fora de si. Ao anularem o emprego previamente definido de cada objeto, dando lugar ao uso de outro objeto, aparece, então, o *improvável* da poesia, a linguagem poética que não precisa se apoiar em dados mínimos da realidade, que não necessita de um contraponto mimético que possamos reconhecer ao nosso redor. Não precisamos enfiar ovos dentro de nós mesmos para provarmos alguma potência de realidade. Esta já foi rompida com o livro, já foi questionada e colocada em xeque. E o que nos sobra, então? A poeticidade da transgressão, a abertura a novos sentidos e prazeres, a linguagem desafiadora de Bataille.

> Ovo: cândido produto do granjeiro campônio, luxo das Páscoas da infância e objeto altamente simbólico, associado à geração como às origens do mundo. Para o "eu" da exegese, lembrança do olhar que fazia o pai cego e enfermo quando urinava. Para o narrador e sua amiga, coisa que eles gastarão (comendo-a) e malgastarão com tanto despudor que, logo, a mera visão de um ovo bastará para enrubescê-los, e cujo nome, por acordo tácito, eles deixarão de pronunciar. (LEIRIS, 2012, p.106)

Não apenas o ovo pode substituir, enquanto objeto, o olho, ou seja, um alimento pode substituir uma parte do corpo, mas também o olho pode substituir o ovo, tornando assim, por sua vez, uma parte do corpo em alimento. Essa é a transgressão última de Simone, na orgia final com o padre. O padre é assassinado, enfim, e Simone pede para que lhe retirem o olho. Ela não come o olho, mas se apropria dele, coloca-o dentro de si, como fazia antes

com os ovos e como fez com os colhões do touro. Há uma mudança de objeto, porém eles continuam com a mesma função para ela:

> – Você está vendo o olho?
> – E daí?
> – É um ovo, disse ela com toda a simplicidade.
> Insisti, perturbado:
> – Aonde você quer chegar?
> – Quero me divertir com ele.
> (BATAILLE, 2012, p.80)

A conversa acima entre o narrador e Simone ocorreu na cena da orgia final, na qual abusaram sexualmente de um padre e depois o assassinaram. O inglês que os acompanhava extraiu, para a adolescente, com uma tesoura, o olho do padre, cortando os ligamentos excedentes. O olho participou, de certa forma, da orgia, tendo um importante papel mesmo após ter sido arrancado. Aliás, só assim, extraído, isolado, é que ele pôde participar, acariciando e rolando por entre os corpos de Simone e do narrador, enquanto os dois transavam. A jovem ordenou ao Sir Edmond que enfiasse o olho dentro dela. Enquanto ele o empurrava em sua fenda, o narrador contemplou, imerso nos pelos pubianos de Simone, o olho azul de Marcela. Por um instante, foi capaz de enxergar, no olho do padre morto, o olhar de Marcela, a jovem com quem dividiam seu onírico mundo de extravagâncias e prazeres. Os olhos e os olhares se confundiram, enquanto ele enxergava o olho e este o enxergava de volta no meio dos pelos negros do sexo de Simone. A visão da pureza e dos olhos azuis de Marcela se confunde com a devassidão da cena, no momento final da orgia, no seu clímax, finalizando, assim, com uma pureza inesperada, um instante tão sacrílego e herético.

O narrador crê, através do olho do padre, recuperá-la. A impossibilidade de recriar a vida de Marcela não o impede de vê-la em outros cantos, em outros olhos, seja no olho do toureiro arrancado em batalha contra o touro, seja no olho do padre relutante que foi objeto e vítima da orgia final. Aqui, o improvável, novamente, toma lugar. O narrador fecunda, concebe, por meio de seu olhar ao olho do outro, uma nova vida. A jovem Marcela, com sua trajetória de surto, internação, fuga e suicídio, quebrou, com sua morte, o elo que os três adolescentes haviam construído, quebrando, para sempre, uma parte do mundo de prazeres e desejos sem limites que eles criaram. A sua falta é sempre denunciada pelo olhar do narrador, que enxerga Marcela em outros olhos e que parece estar, desde então, à espreita do irrecuperável. Não obstante, ele a toca e a vê no olho do outro, recria a vida que se perdeu.

A respeito da linguagem poética do livro, Roland Barthes, em sua *Aula*, procura, através de um paradigma proposto, reunir, entre a ciência e a arte – supostamente opostas em seus modos de raciocínio e escrita – uma mesma definição da escritura, que possa existir em toda e qualquer parte em que as palavras tenham *sabor*. Ele rompe com essa divisão habitual que separa os conteúdos e a linguagem das duas frentes, desconstruindo-as e aproximando-as. Assim, também se aproxima da linguagem poética de Bataille e de como ele altera sentidos e noções estabelecidas, em prol da improbabilidade de uma união simultânea do que se tem

como opostos. Há uma aproximação com o outro, com o diferente. O autor enxerga no outro a possibilidade do toque, da convivência, do compartilhamento de prazeres carnais. O que os aproxima, mais que o sexo, o erotismo, é a linguagem, ou seja, a escritura.

> O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a palavra escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que "as coisas tenham o gosto do que são". Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. (BARTHES, 2013, p.21-22)

As palavras, portanto, têm seu sabor, também servem de alimento à escritura e, ainda mais, servem de alimento a nós mesmos. Provamos cada letra de cada palavra e deglutimos o texto. Roubamos, por um momento, a sua potência e a chamamos de nossa. O texto se mescla ao leitor. Firmamos um elo que nos prende a ele e nos obriga a responder – como o olho responde ao outro com seu olhar – seja com nosso afeto, nossa tradução, nosso silêncio, nossa crítica, seja como for. Esse vínculo tem sabor, pode ser provado por outros e também posto à prova. Saboreamos o texto à medida que o ingerimos. Produzimos, assim, novos sabores, na circularidade de uma troca infinita, que não tem começo nem fim.

O saber, portanto, (pro)cria. Gera novas vidas a partir de si. Não é possível rastrear a nascente originária do texto, o que o motivou exatamente e como ele foi feito, mas nos é possível saborear suas palavras e reproduzi-las, ou produzir outras, nossas. O saber, em Bataille, tem sabor: ele cria, recria e faz procriarem as palavras e suas relações, analogias, metáforas, poesia. Nós, leitores, ingerimos o maldito fruto e degustamos a iguaria, saboreando cada palavra. O ovo, que fecunda, é o próprio texto. O olho, que nos olha de volta, é também o próprio texto. Suas imagens brancas e arredondadas se arrebentam, por conta do desvirtuamento do narrador e de Simone, em sua própria devassidão e nos contaminam com o sabor jorrado dessa explosão líquida.

ovo
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
dentro do
centro

O trecho acima, que pertence ao poema *ovo novelo* de Augusto de Campos (2014), datado de 1955, traz a figura do ovo em forma de poema. Assemelha o *ovo* ao *novelo*, também palavras com uma similaridade fonêmica e, como *olho* e *ovo*, que desenvolvem uma semelhança semântica. A circularidade do ovo permite as releituras incessantes e não lineares, sem começo ou fim determinados. O ovo embrião, o "feto feito", a origem da vida, a reprodução, ocupa, no poema, a mesma estrutura do novelo, esse emaranhado circular de fios, no qual dificilmente temos acesso à origem. Essa circularidade poética, ou seja, a possibilidade constante de novas leituras, puxando o fio inesgotável da poesia, é o que gera o "novo no velho", é o que pode ressignificar o já conhecido, parir/gestar/gerar uma nova vida, com o filho que nasce dessa gestação oval trazendo consigo o novo elemento, uma nova linguagem.

O papel da poesia, da linguagem poética, é justamente o de desconstruir o rotineiro, o banal, reconstruindo seus modos e significados, suas ações, funções e sentidos. O estranhamento que a poesia concreta de Augusto de Campos ou que a linguagem de Bataille, assim como a estrutura de seu romance, pode, num primeiro momento, gerar, nos desafia, com o seu traço portador do *improvável*, como disse Barthes, a repensar o conhecido e a pensar o novo, a gestar o novo em nós mesmos, por meio de sua linguagem. É o instante único da conexão entre a obra e o leitor que pode desafiar, ousadamente, a lógica do mundo. É o toque metafórico que nos desperta do automatismo de pensamento.

> Tendo a ver a poesia como um anticorpo ou um corpo estranho, que contesta a automatização da linguagem cotidiana. Contesta-a não com a pretensão de substituí-la ou destruí-la, mas para criar espaços de liberdade para a imaginação humana, momentos-luz em que a expressão humana pode liberar-se das amarras que a constrangem ao código contratual. Contesta-a para ressensibilizar as pessoas, embotadas pela preguiça e pela padronização repetitiva a que as submete a comunicação de massa. Alguém tem de criar esses espaços que quase já não existem mais. Esse é papel do poeta, voz minoritária, marginalizada em "reservas" ou "guetos", mas resgatada hoje pela internet, que reúne e multiplica os "catacúmbicos", quebrando

> as regras do jogo, e ensejando o que chamo de "comunicação interguêtica", nos seus blogs e sites de poesia e literatura. (CAMPOS, 2017)

Nessa citação, de acordo com Campos, podemos ver a importância que o poeta tem em seu papel de "ressensibilizar as pessoas", de criar novos significados, novas relações, analogias outras que nos façam expandir as concepções automáticas que tomamos como a realidade. O poeta abre o leitor a novas experiências que o tiram de sua zona de conforto, para expô-lo a perigos, aventuras, riscos, ao impensado, ao novo. E é justamente isso que a *História do olho* faz, perturbando-nos com seu conteúdo, excitando-nos com sua linguagem, jogando-nos ao horror e à sedução com a mesma fúria e, por vezes, no mesmo momento. Caminhamos, junto ao narrador, por territórios desconhecidos e o acompanhamos em suas pulsões, fantasias e desejos, afastando-nos, ao menos por um instante, da nossa própria realidade. Comemos o fruto proibido e o ingerimos por meio de sua escritura poética. Saboreamos, assim, o saber do texto.

Referências bibliográficas

Barthes, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. "A metáfora do olho". In: Bataille, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Bataille, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Campos, Augusto de. *Augusto de Campos à Revista Magma*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/viewFile/48466/52326>. Acesso em: 10 maio 2017.

_____. *Viva vaia*: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

Leiris, Michel. "Nos tempos de LordAuch". In: Bataille, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Moraes, Eliane Robert. "Um olho sem rosto". In: Bataille, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Perloff, Marjorie. *O gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em: 28/02/2017 **Aceito em:** 18/05/2017

Referência eletrônica: Campos, Raquel. As guloseimas canibais de Bataille. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 18, p. 96–107, jun. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: dd/mm/aaaa.