

OS OBJETOS DA SUBLIMAÇÃO

RAÚL ANTELO

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

O objeto *a* nomeia um limite interno irreduzível aos poderes da formalização. A parte, o *a*, inscreve-se a si própria numa lógica que, na medida em que é êxtima, caracteriza o *a* como aquilo informalizável de uma estrutura. O *a* não é produto de uma estrutura articulada mas de um corpo dividido. Além dos objetos *a* naturais, Lacan também apontou os objetos de sublimação, aqueles objetos que preenchem o lugar do objeto como objeto perdido, quer dizer, que ocupam o lugar de *Coisa*. De maneira semelhante, a genialidade de Duchamp consistiu em mostrar que a arte deve ser reconhecida em contexto.

Palavras-chave

Objeto *a*; *ready-made*; *Das Ding*.

Abstract

The object a names an irreducible internal limit to the powers of formalism. The part a inscribes itself in logic, in as much as it is extimate, that is to say that a means the informalisable of structure. The a is not the product of an articulated structure, but the product of a fragmented body. Besides the natural objects a Lacan has also pointed out the objects of sublimation, those objects that fill the place of the object as lost object, which come to the place of the Thing. In a similar way, Duchamp's genius was to show that art must be recognized in a context.

Keywords

Object *a*; *ready-made*; *Das Ding*.

“Depois dos objetos *a* naturais e dos equivalentes dos primeiros na cultura, faremos entrar todos os objetos da sublimação, todos os objetos que podem vir no lugar do objeto perdido, ou seja, podem vir no lugar da *Coisa*. Aqui devemos reconhecer Duchamp e seu gênio quanto ao *ready-made*, mostrando o que a arte deve ao seu reconhecimento em um dado contexto”.⁴⁰¹

Literatura e psicanálise

Não é minha intenção, ao pensar uma relação entre arte e psicanálise, conceber a questão da literatura ou, mais amplamente, das artes, de um ponto de vista geral ou genérico, porque isso implicaria me curvar à lógica serial da produção industrial ($1+1+1+\dots=$ Todo), o que, por sua vez, produz a ilusão formalista de um conjunto ou sistema auto-suficiente. Quero, entretanto, reivindicar para a arte a lógica da singularidade ou, caso contrário, a lógica do não-todo, para assim poder afirmar que a arte é não-toda e, por isso, as obras de arte exigem ser tratadas uma a uma. Ou antes: a arte solicita que, tratando cada obra em sua

⁴⁰¹ Cf. Jacques-Alain Miller, “AMP-2008 – Os objetos *a* na experiência analítica”, in *Opção lacaniana*. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, n. 46, p. 30-4, out. 2006.

singularidade, sejamos capazes de postular, *après-coup*, um sentido serial, o de um objeto que não é dado, porém, reconstruído em suas conexões e diferimentos. A esse objeto a teoria barthesiano-kristeviana deu o nome de *texto*.

Ora, diante dessa concepção fragmentária da obra de arte, deparamos, pois, não só com o irrepresentável, mas também com o imemorial. Aliás, em um texto de homenagem a Merleau-Ponty, logo depois de sua morte, Jacques Lacan atribuiu à obra de arte o lugar do que não se poderia ver a olho nu, já que “*l’oeil est fait pour ne point voir*”.⁴⁰² A obra de arte vê, portanto, a invisibilidade do visível. Em outras palavras, mais do que um elemento de fusão e unidade, como poderiam argumentar surrealistas como Breton ou Péret, o sublime contemporâneo estrutura-se a partir de um nominalismo radical que postula a indecidibilidade entre ser e sentido. Foi, de fato, por meio do nominalismo que Marcel Duchamp intuiu que sons e contatos são melhores veículos do que as imagens para exprimirem esse interstício dimensional que ele chamou de *infraleve*. A linguagem como nova tatilidade torna-se, então, uma ferramenta para captar o pluridimensional. Daí que tudo, segundo Duchamp, nos conduza ao erotismo. *Rose Sélavy*: Eros é a vida. Mas também *a Rose Sélavy*, a arte (ARS) é a vida.

Costuma-se pensar, de forma simplificada, que a arte moderna vira as costas à figuração, mas talvez seja mais oportuno e preciso considerar, com Hal Foster, que ela nos propõe um *retorno ao real*. A modernidade, com efeito, é marcada pela perda da imagem, por uma certa deflação imaginária, tanto do sentido, quanto da própria imagem.⁴⁰³ Rosalind Krauss, em *O inconsciente ótico*, identificou o despontar desse extravio da arte contemporânea nos artifícios ensaiados por Marcel Duchamp, entre 1918 e 1919, em Buenos Aires. Ali ele compõe seu *Pequeno vidro*, intitulado *À regarder (l’autre côté du verre) d’un œil, de près, pendant presque une heure*, hoje conservado no MoMA. É curioso lembrar que o primeiro trabalho publicado, em 1926, pelo jovem psiquiatra Jacques Lacan, em colaboração aliás com Alajouanine e Lafontaine, é um ensaio para a *Revue Neurologique* que aborda também uma patologia do olhar congelado (*Fixité du regard avec hypertonie, prédominant dans le sens vertical avec conservation des mouvements automatico-réflexes; aspect spécial*

⁴⁰² Admite Lacan que a maior contribuição de Merleau-Ponty se dá no campo da percepção. Porém, não sem paradoxos. “*On ne peut méconnaître que ce soit à intéresser le champ du désir que le terrain de l’art prenne ici cet effet. Sauf à ne pas entendre, comme c’est le cas le plus ordinairement des psychanalystes eux-mêmes, ce que Freud articule de la présence maintenue du désir dans la sublimation. Comment s’égalier à la pesée subtile qui se poursuit ici d’un éros de l’oeil, d’une corporalité de la lumière où ne s’évoquent plus que nostalgiquement leur théologique primauté ? Pour l’organe, de son glissement presque imperceptible du sujet vers l’objet, faut-il pour rendre compte s’armer de l’insolence d’une bonne nouvelle qui, de ses paraboles déclarant les forger expressément pour qu’elles ne soient point entendues, nous traverse de cette vérité pourtant à prendre au pied de la lettre que l’oeil est fait pour ne point voir ? Avons-nous besoin du robot achevé de l’Eve future, pour voir le désir pâlir à son aspect non de ce qu’elle soit aveugle, comme on le croit, mais de ce qu’elle ne puisse pas ne pas tout voir ?*” Cf. Jacques Lacan, “Maurice Merleau-Ponty”, in *Les Temps Modernes*, nº 184-185, Paris, outubro de 1961, pp. 245-254.

⁴⁰³ É o que pioneiramente lemos em *Mon coeur mis à nu* de Baudelaire. Para Baudelaire, como sabemos, a situação do artista moderno era a de quem vai ao mercado à maneira de um *flâneur*, supostamente para olhar, mas na verdade para encontrar um comprador. Por isso, ele chegou a ver o poeta como um prostituído, no sentido de que recebia dinheiro pela sua confissão. Assim, a cidade era, a seu ver, o lugar do erótico, do encontro fortuito na multidão, onde o objeto de desejo é fisgado entre uma infinidade de outros objetos possíveis. A esse respeito, Patrick Waldberg destaca a sintonia entre os aforismos baudelairianos e o adeus à pintura de Duchamp: “*We have pointed out elsewhere the intriguing similarity between the title of The Bride stripped bare (La Mariée mise à nu) and Baudelaire’s Mon cœur mis à nu. Whether this was due to unconscious memory or mere coincidence, the point is, we believe, worth making, despite the differences of temperament between the two men. True, Baudelaire’s ‘rockets’ pierce the darkness like cries of anguish, whereas Duchamp has always kept his purely personal feelings discreetly in the background. Nonetheless, they join forces on what might (not so incongruously as it might seem) be termed the hieratic plane, that of the so-called dandyism for which our great French poet had so marked a penchant*” Cf. Patrick Waldberg, *Surrealism*, Paris, Skira, 1962, p. 39.

du syndrome de Parinaud par hypertonie associé à un syndrome extrapyramidal avec troubles pseudo-bulbaires).

Mas voltemos a Duchamp. Após o *Pequeno vidro*, ele produz um outro objeto, uma *Estereoscopia de mão* (isto é, imagem portátil mas também artesanal), que consistia em uma fotografia fixa, metade céu, metade mar, com uma pirâmide virtual desenhada, onde muitos críticos lêem um mero acrônimo do artista: mar-céu Duchamp. Mas em ambos os casos, o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado e para o espectador se conscientizar de que o objeto jamais será reencontrado, Duchamp tenta levar o olhar, por meio da manipulação do espectador, até uma nova situação perceptiva e mental completamente inusitada.⁴⁰⁴

Pirâmides de tempo

Quando Duchamp desenha tais pirâmides no *Pequeno vidro*, poderíamos dizer, com Remo Bodei, que ele está desenhando *pirâmides de tempo*. Com efeito, como no soneto 123 de Shakespeare, as construções do tempo nada trazem de novo. A tecnociência não é saber. Tudo é *déjà vu*, quando não *déjà vécu*. O devir é ilusório diante da dura permanência dos objetos, que não são senão a *still life*, a natureza morta da Coisa. Lembremos o soneto de Shakespeare:

CXXIII

Não, Tempo, não terás o gôsto de alterar-me.
 As pirâmides, cuja ereção pôs à prova
 Teu poder, nada têm de estranho que me alarme.
 Nelas, mais que a feição, nenhuma coisa é nova.
 Breve nossa vida é. Por isso, relutamos
 Em crer que seja velho o que andas a impingir-nos.
 Sonhando novidade, em tudo sempre a achamos,
 Sem pensar no que a história insiste em referir-nos.
 De ti, como de tudo o fazes, descreio,
 Nada e nada admirando entre o que há e tenha havido;
 Nada disso em que a pressa infrene a influir veio
 A mentira fatal de quanto hás produzido.
 Verdadeiro e fiel serei, como estou sendo,
 Pesar de ti, pesar do teu alfange horrendo.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Diz Lacan no seminário 7, sobre a ética na psicanálise, que o conceito de *Ding*, entendido como *Fremde*, estranho, hostil ou, em todo caso, o exterior mais próximo, é o que organiza o encaminhamento do sujeito. “É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? – ao mundo de seus desejos. Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, encontra-se justamente aí, que, até um certo ponto, pode servir. Servir a que? – a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*. Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas – evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. O mundo freudiano, ou seja, o da nossa experiência comporta que é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer, é nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que será buscada, em nome do princípio do prazer, a tensão ótima abaixo da qual não há mais nem percepção nem esforço. No final das contas, sem algo que o alucine enquanto sistema de referência, nenhum mundo da percepção chega a ordenar-se de maneira válida, a constituir-se de maneira humana. O mundo da percepção nos é dado por Freud como que dependendo dessa alucinação fundamental sem a qual não haveria nenhuma atenção disponível”. Cf Jacques Lacan, *O seminário. Livro 7. A ética da psicanálise*, trad. A. Quinet. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, p. 69.

⁴⁰⁵ Cito pela tradução de Jerônimo de Aquino. Lemos, no original: “*No, Time, thou shalt not boast that I do change:/Thy pyramids build up with newer might/To me are nothing novel, nothing strange;/They are but dressings of a former sight./Our dates are brief, and therefore we admire/What thou dost foist upon us that is*

Esse soneto, além de outros que o complementam, como o 59 (“Se fosse velho tudo o que há, se não houvesse / nada que não tivesse havido, quão logrado / não fora o que inventar, porventura, quisesse!”) ou mesmo o 5 (“Enfim toda a beleza em aridez se muda / Se não se destilar do estio a grata essência”), não era ignorado por Duchamp,⁴⁰⁶ quem, por meio da “Criação de poeira” pôde elaborar o conceito de *beleza de indiferença*. Tais ficções, enfim, colocam-nos o desafio de questionar a reversibilidade da experiência. Remo Bodei, ao enfrentá-lo, baseou-se, para tanto, no conceito de *déjà vu*, tal como desenvolvido por Henri Bergson em ensaio de 1908, publicado na *Revue Philosophique*, com o título de “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance”, um ensaio assimilável, pela audácia das soluções aí propostas, a *A Interpretação dos Sonhos* de Freud.

Bergson parte, em sua reflexão, da constatação de um acordo tácito: todos os cientistas ao estudarem a questão consideram o *déjà vu* como a manifestação combinada de um fenômeno duplo, feito, ao mesmo tempo, de percepção e de lembrança. Mas isso não implica, somente, um reconhecimento – certamente falso – do já acontecido, mas também um desconhecimento de si próprio ou, como afirma Bodei, ele pressupõe “*il riconoscimento perturbante di essere, simultaneamente, estranei e identici a se stessi, automi e persone, e di operare una ripetizione meccanica di gesti e di pensieri proprio mentre la coscienza appare ancora libera e innovativa*”.⁴⁰⁷

A *fausse reconnaissance*, além de um valor cognoscitivo, está, portanto, atravessada por um “*sentimento di estraniamento*”, aquilo que a psiquiatria da época chamava de *Entfremdungsgefühl*. Esse sentimento deixava, no sujeito, a sensação de sonho ou pesadelo porque, mais do que de algo já visto, tratava-se, na verdade, de algo já vivido (*déjà vécu*). Bergson recusa, então, as explicações acumuladas – a de duplo cérebro de Wigan, a da chegada de percepções diferidas de um mesmo evento de Jensen, a do eco interior de Fouchée, bem como as teses de Lalande, Myers ou Dugas, para quem o *déjà vu* seria o sintoma de uma cisão, em ato, da personalidade, e até mesmo a tese de Ribot, de tão decisiva influência em Mário de Andrade, segundo a qual, no falso reconhecimento, haveria uma alucinação intensa, que transformaria a percepção em lembrança.

Aliás, cabe aqui observar que é em razão do *falso reconhecimento* que se estrutura, no Brasil, a personalidade modernista por antonomásia, a do herói sem nenhum caráter. Em *Macunaíma*, com efeito, é a função do real que se encontra enfraquecida, já que o herói não chega a apreender o atual, nem sabe dizer, ao certo, se ele se depara com o presente, com o passado ou com o futuro. Celeste Olalquiaga tem analisado até que ponto a psicastenia é um sentimento difuso nos deslocamentos inerentes às grandes migrações, provocadas, na América Latina, pelas metrópoles contemporâneas.⁴⁰⁸ Mas Bergson, em seu estudo pioneiro, já apontava

Que la psicastenia, tan profundamente estudiada por M. Herré Janet, sea el terreno sobre el cual pueden brotar una porción de anomalías, nadie lo discute: el falso reconocimiento pertenece a ese número. Y tampoco discutiremos el carácter psicasténico del falso reconocimiento en general. Mas nada prueba que este fenómeno, cuando se le

*old;/And rather make them born to our desire/Than think that we before have heard them told./Thy registers and thee I both defy./Not wondering at the present nor the past,/For thy records and what we see doth lie./Made more or less by thy continual haste./This I do vow, and this shall ever be,/I will be true, despite thy scythe and thee”. Cf. William Shakespeare, *Soneto*, trad. Jerônimo de Aquino, prefácio Carlos Alberto Nunes (Ed. bilíngüe), São Paulo, Melhoramentos, s. d.*

⁴⁰⁶ A sua biblioteca conserva uma edição, sem data, impressa em Paris pela editora Payot. Cf. Marc Décimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 148.

⁴⁰⁷ Cf. Remo Bodei, *Piramide di tempo*. Storie e teoria del *déjà vu*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 64.

⁴⁰⁸ Cf. Celeste Olalquiaga, *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

*encuentra preciso, completo, netamente analizable en percepción y recuerdo, cuando se produce sobre todo en personas que no presentan ninguna otra anomalía, tenga la misma estructura interna que el que se dibuja bajo forma vaga, en estado de simple tendencia o de virtualidad, en espíritus que reúnen todo un conjunto de síntomas psicasténicos. Supongamos, en efecto, que el falso reconocimiento propiamente dicho – perturbación siempre pasajera y sin gravedad – sea un medio imaginado por la naturaleza para localizar en un cierto punto, limitar en algunos instantes y reducir así a su forma más benigna una cierta insuficiencia que, extendida y como diluida sobre el conjunto de la vida psicológica, hubiese sido una psicastenia: habría que esperar que esta concentración en un punto único diese al estado de alma resultante una precisión, una complejidad y sobre todo una individualidad que no tiene en los psicasténicos en general, capaces de convertir en falso reconocimiento vago, como en muchos otros fenómenos anormales, la insuficiencia radical de que sufren. La ilusión constituiría, pues, aquí una entidad psicológica distinta, lo que no sucede en los psicasténicos. Nada de lo que se nos dice de esta ilusión en los psicasténicos sería, por otra parte, de desdeñar. Pero, cabe al menos preguntarnos por qué y cómo se produce más especialmente el sentimiento de lo ya visto en los casos – muy numerosos creemos – en que hay una afirmación muy neta de una percepción presente y de una percepción pasada que hubiera sido idéntica. No olvidemos que muchos de los que han estudiado el falso reconocimiento, Jensen, Kraepelin, Bonatelli, Sander, Anjel, etc., estaban ellos mismos afectados. No se han limitado a recoger las observaciones; como psicólogos de profesión, anotaban lo que experimentaban. Todos estos autores están acordes en describir el fenómeno como un recomenzar bien neto del pasado, como un fenómeno doble que sería percepción por un lado y recuerdo por el otro, – y no como un fenómeno de faz única, como un estado donde la realidad aparecería simplemente en el aire, separada del tiempo, percepción o recuerdo, a voluntad. Así, sin sacrificar nada de lo que Janet nos ha enseñado a propósito de los psicasténicos, tendremos necesidad de buscar al menos una explicación especial del fenómeno propiamente dicho del falso reconocimiento.*⁴⁰⁹

E, assim, para Bergson, a formação da lembrança nunca é posterior à percepção, mas sua contemporânea. A lembrança seria, em consequência, uma sombra que acompanha, *pari passu*, o próprio objeto. Memória e assombração, diria Mário de Andrade. Sombra minha.⁴¹⁰ Só que a consciência não percebe esse objeto, assim como o olho não percebe a própria sombra se, a cada vez que a contemplasse, um raio de luz incidisse sobre ela.

*Noi non registriamo il ricordo dopo la percezione corrispondente, come siamo portati a credere perché, secondo il classico modello proposto da Hume, concepiamo le immagini quali copie sbiadite della percezione. Quando poi dovremmo ricopiare i dati percepiti? Quanto tempo dopo? E quale immagine si dovrebbe conservare dell'ente percepito, dato che – per prendere l'esempio piú semplice, quello della percezione di un oggetto materiale – basta che l'oggetto o l'occhio si spostino per avere migliaia di immagini piú che in una pellicola cinematografica? L'illusione di un ricordo successivo alla percezione nasce perché la maggior parte di quel che percepiamo e viviamo nel presente sembra perdersi e, come in un gran naufragio, pare che restino solo i relitti dei ricordi che si sono salvati. In realtà, anche per Bergson (come per Freud e per i fisiologi della loro época) niente si perde, ma non tutto emerge alla superficie della memoria, perché essa ha il compito di selezionare e di far venire alia coscienza solo quel che serve per l'azione e per il futuro.*⁴¹¹

⁴⁰⁹ Henri Bergson, “La impresión de *ya visto*”, trad. introdução e comentário Luis Ma. Ravnigan in *Estudios de la Academia Literaria de La Plata*, Buenos Aires, a. 27, v. 58, n. 315, p. 34-5, nov. 1937.

⁴¹⁰ A primeira é título de uma crônica, mais tarde selecionada em *Os filhos da Candinha*, onde Mário narra a relação de reverência patriarcal na casa do Prudente de Moraes; a segunda é legenda de uma fotografia, tirada também nos anos de 1920, em que o fotógrafo aprendiz se compraz em flagrar a própria projeção da sombra no chão.

⁴¹¹ Cf. R. Bodei, *Piramidi di tempo*, *op. cit.*, p. 65.

Nesse sentido, o presente divide-se em duas vertentes, uma que se dirige ao passado, enquanto a outra se encaminha ao futuro. A primeira tendência é a lembrança; a segunda, a percepção. Partindo de uma mesma fonte, percepção e lembrança divergem, entretanto, quanto à orientação. A percepção, lançada em direção ao futuro, está sempre *en avance*, ao passo que a lembrança, recuando ao passado, opera *en retard* e parece simplesmente uma cópia demorada da percepção em ato. Assim, a lembrança só consegue sobreviver porque possui uma natureza diversa da percepção: ela é virtual, como o são as figuras que vemos do outro lado do espelho, ao passo que a percepção é atual, tal como o corpo que produz essa imagem.

*¿Qué es, pues, el recuerdo? Toda descripción clara de un estado psicológico se hace por imágenes y acabamos de decir que el recuerdo de una imagen no es una imagen. El recuerdo puro no podrá desde ahora ser descripto más que de una manera vaga, en términos metafóricos. Digamos, pues, según lo explicábamos en Matière et Mémoire, que él es a la percepción lo que la imagen percibida detrás del espejo es al objeto colocado delante de él. El objeto se toca y se ve; obra sobre nosotros como nosotros obramos sobre él; está preñado de acciones posibles, es actual. La imagen es virtual y, aunque semejante al objeto, incapaz de hacer nada de lo que él hace. Nuestra existencia actual, a medida que se desarrolla en el tiempo, se dobla así con una existencia virtual de una imagen en el espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece pues dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo, del otro. Se escinde al mismo tiempo que se pone. O más bien consiste en esta escisión misma, pues el instante presente siempre en marcha, límite fugitivo entre el pasado inmediato que ya no es y el futuro inmediato que no es todavía, se reduciría a una simple abstracción si no fuera precisamente el espejo móvil que refleja sin cesar la percepción en recuerdo.*⁴¹²

A partir do exposto, Bergson conclui que o falso reconhecimento é a forma, a seu ver, mais inofensiva de desatenção à vida:

*Una degradación constante del tono de la atención fundamental se traduce por perturbaciones psicológicas más o menos profundas y durables. Pero puede suceder que esta atención se mantenga de ordinario en su tono normal, y que su insuficiencia se manifieste de otra manera distinta: por detenciones de funcionamiento, generalmente muy cortas, espaciadas de distancia en distancia. Desde que la detención se produce, el falso reconocimiento llega a la conciencia, la recubre durante algunos instantes y cae al punto como una ola. [...] El sujeto se siente, al principio, desligado de todo, como en un ensueño: llega al falso reconocimiento tan pronto como comienza a volver a sí mismo.*⁴¹³

Paolo Virno, que volta a esse ensaio de Bergson para seu estudo sobre a lembrança do presente, não concorda com a noção de que o falso reconhecimento seja uma forma apática inofensiva. Ela, pelo contrário, teria conseqüências políticas graves e apontaria ao caráter disseminado do estado de exceção nas democracias ocidentais.⁴¹⁴ Mas essa experiência do falso reconhecimento remete-nos, ainda, a várias elaborações da arte contemporânea que prefiguram essa situação, notadamente, a algumas do mesmo Marcel Duchamp, tais como o *Grande vidro* ou os discos rotativos de *Anémic cinéma*. São obras que, por sinal, marcam certo declínio da própria noção de vanguarda ou até mesmo da definição de obra, no sentido em que sublinham a exaustão da autonomia formal-ideal, aquilo que Benjamin Péret denomina “*une unité supérieure, une voie de transmutation-fusion*” ou, com religioso espírito

⁴¹² Cf. H. Bergson, “La impresión de ya visto”, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹³ *Idem, ibidem*, p. 74-75.

⁴¹⁴ Cf. Paolo Virno, *Il ricordo del presente*. Saggio sul tempo storico. Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

ecumênico, “*l'accord de la chair et de l'esprit*”.⁴¹⁵ Duchamp, pelo contrário, vê, no mundo dos objetos, a lembrança do presente, um objeto de sublimação, associando, igualmente, percepção e memória.

O objeto

Mas não chegaríamos a essa compreensão do vínculo existente, no sublime contemporâneo, entre sensibilidade e retorno do real se não evocássemos até que ponto essas buscas estão mediadas pela perda de estatuto da obra e pela busca de um objeto.⁴¹⁶ Assim como esse disciplinado aluno de Lacan que foi Roland Barthes nos propôs, em *O rumor da língua*, a passagem da obra ao texto, isto é, a passagem do orgânico ao maquínico, do estésico ao anestésico, do individual ao *anonyme*, em suma, da obra ao *des-oeuvrement*, isto é, à inoperância do *texte*, é impossível, aliás, dissociar as buscas duchampianas das pesquisas contemporâneas de Salvador Dalí, de tão forte impacto, como sabemos, na teoria lacaniana da paranóia. Relembremos, então, que já em 1931, no terceiro número da revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Dalí teorizava a respeito dos “Objetos surrealistas”, estipulando que:

1. O objeto existe fora de nós sem que dele participemos (objetos antropomórficos);
2. O objeto assume o aspecto imutável do desejo e age sobre nossa contemplação (objetos oníricos);
3. O objeto é de tal modo mutável que se pode agir sobre ele (objetos que operam simbolicamente) e, por último,
4. O objeto tende a provocar nossa fusão com ele e nos faz desejar a formação de uma unidade com ele (fome por um objeto e objetos comestíveis).⁴¹⁷

Assim sendo, não surpreende que, dois anos mais tarde, no quinto número da mesma revista, Dalí defina o que ele mesmo chama de *objetos psico-atmosféricos-anamórficos*, cujas características deveriam ser associadas, a meu ver, com duas outras derivas. No campo da arte, com a *instalação*, na medida em que *Etant donnés* (a obra derradeira de Duchamp, mas também a primeira instalação, como passo para além da pintura) poderia ser corretamente avaliada como a realização de um desses objetos psico-atmosféricos-anamórficos. Mas, paralelamente, a descrição de Dalí prepara aquilo que, com Lacan, passaremos a conhecer como *objeto petit a*. Basta ler as instruções do próprio Dalí para a construção de um desses

⁴¹⁵ Ao publicar uma antologia de poemas do *amor sublime*, Peret avalia que “*jusqu’ici l’humanité n’a conçu qu’un seul mythe de pure exaltation, l’amour sublime, qui partant du cœur même du désir, vise à sa satisfaction totale. C’est donc le cri de l’angoisse humaine qui se métamorphose en chant d’allégresse. Avec l’amour sublime, le merveilleux perd également le caractère surnaturel, extra-terrestre ou céleste qu’il avait jusque-là dans tous les mythes. Il revient en quelque sorte à sa source pour découvrir sa véritable issue et s’inscrire dans les limites de l’existence humaine. Partant des aspirations primordiales les plus puissantes de l’individu, l’amour sublime offre une voie de transmutation aboutissant à l’accord de la chair et de l’esprit, tendant à les fondre en une unité supérieure où l’une ne puisse plus être distinguée de l’autre. Le désir se voit chargé d’opérer cette fusion qui est sa justification dernière. C’est donc le point extrême que l’humanité d’aujourd’hui puisse espérer atteindre. Par suite, l’amour sublime s’oppose à la religion, singulièrement au christianisme. C’est pourquoi le chrétien ne peut que réprouver l’amour sublime appelé à diviniser l’être humain. Par voie de conséquence, cet amour n’apparaît que dans les sociétés où la divinité est opposée à l’homme : le christianisme et l’islam, encore que, dans ce dernier, le poids de la théologie l’ait, dès sa naissance, empêché de s’intégrer à l’être humain. L’amour sublime représente donc d’abord une révolte de l’individu contre la religion et la société, l’une épaulant l’autre*”. Cf. Benjamin Péret, *Anthologie de l’amour sublime*. Paris, Albin Michel, 1956.

⁴¹⁶ Cf. Alain Badiou, “¿Qué es el Amor?” in *Condiciones*, trad. P. Reyes Baca, México, Siglo XXI, 2002, p. 241-59.

⁴¹⁷ Salvador Dalí, “Objetos surrealistas” en *Sí*, trad. Gloria Montenegro, Barcelona, Ariel, 1971, p. 167-71.

objetos psico-atmosféricos-anamórficos e reparar na semelhança com uma instalação como *Dados de Duchamp*.⁴¹⁸

Ora, tal como o *Etant donnés*, esse objeto psico-atmosférico-anamórfico é o que chamaríamos de *o fora-do-significado*, o sem-sentido. É em função desse fora-da-significação e de uma relação patética a ele que o sujeito, como diz Lacan, conserva sua distância e constitui-se num mundo de relação anterior a todo recalque⁴¹⁹. Ou seja que o objeto psico-atmosférico-anamórfico, entendido como *das Ding*, está colocado no centro do mundo subjetivo, no inconsciente, organizando relações significantes em torno de si, mas também fora dele.

Pois esse *das Ding* está justamente no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *das Ding*, esse Outro pré-histórico impossível de esquecer, do qual Freud afirma a necessidade da posição primeira sob a forma de alguma coisa que é *entfremdet*, alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma representação representa.⁴²⁰

⁴¹⁸ “Desde sus comienzos hemos visto ya al objeto surrealista formarse y realizarse bajo el signo del erotismo y, lo mismo que sucede con el objeto de amor, tras haber querido accionarlo hemos querido comérmolo. Y ahora, después de haber franqueado, como ya he dicho, el período congénito de nuestras ilusiones transferibles, el ser de amor se nos aparece anamorfo y atmosférico, como, por otro lado, la perspicacia acostumbrada de mis lectores, lo descubrirá sin que yo necesite insistir machaconamente. Gracias al conocimiento de los nuevos objetos surrealistas que voy a intentar presentar aquí, la comparación – que se juzga vulgar y ridícula, impregnada de ese gusto anamórfico, que sólo conocieron exactamente las aspiraciones líricas de los prerrafaelistas – que asocia el ser de amor con una estrella que brilla en el firmamento, adquirirá un sentido surrealista innegable, aunque la estrella que de ello resulte sea subestimada y no nos sirva en este caso de revisión crítica rigurosa, más que como elemental simulacro de meditación. El ejemplo típico, en sus componentes principales, de objetos psico-atmosféricos-anamórficos, es el que sigue: los surrealistas acuden periódicamente a una habitación que se halla en absoluta oscuridad, llevando objetos inventados o ya existentes cuya elección deberá implicar a los más extraños y extravagantes. Cuando se juzgue suficiente el número de estos objetos, un surrealista que no haya participado en esa elección, se encerrará en la habitación, y siempre a oscuras, irá instintivamente (después de que durante un tiempo haya hecho todo lo posible por no dirigir su pensamiento, como se practica en la escritura automática y en los experimentos de pretendida transmisión de pensamiento) hacia el objeto a elegir. Entonces varios técnicos, también a oscuras, describirán oralmente y por turno, según el tacto, los diversos elementos del objeto. Estas descripciones extremadamente detalladas, servirán para que otros técnicos reconstruyan, según ellas y separadamente, las diversas partes del objeto, de manera que en ningún momento nadie pueda tener una noción aproximada del aspecto del objeto descrito, ni del que está describiéndose. Varios técnicos montarán las diferentes partes del objeto, efectuando dicha operación de manera puramente automática y siempre en la oscuridad. El objeto definitivamente montado deberá ser fotografiado, pero de tal manera que el fotógrafo no pueda verlo. A tal efecto, convendrá regular escrupulosamente de antemano la iluminación y el campo visual. Previamente se habrá tenido la precaución de dejar caer el objeto desde una altura de diez metros, verticalmente, sobre un montoncito de heno, situado justamente en el campo visual del aparato. Esta caída no tiene otro objeto que reforzar el aspecto circunstancial y aumentar las posibilidades de exacerbamiento concreto por su ‘situación’ y su ‘posición’ después de la caída. La demolición problemática, total o parcial, del objeto, le enriquecerá con representaciones afectivas (sado-masoquistas, etc.). Para la elaboración química de la fotografía se recurrirá siempre a procedimientos rigurosamente ciegos, y cuando se obtenga, habrá que guardarla inmediatamente, sin que nadie la haya visto, en una caja de metal hueco. Así se asegurará su conservación y la del poco de heno que se habrá añadido (el objeto original y el objeto que se acaba de fotografiar habrán sido cuidadosamente destruidos y sus menores fragmentos voluntariamente perdidos antes de esta operación). Finalmente, el cubo de metal que contiene la foto se sumergirá en una masa indeterminada de hierro fundido que, al solidificarse, la englobará. Este pedazo informe de hierro fundido, de peso y volumen mediano será el objeto tipo ‘psico-atmosférico-anamórfico’”. Cf. Salvador Dalí, “Objetos psico-atmosféricos-anamórficos”, in *Sí, op. cit.*, p. 73-4.

⁴¹⁹ Toda a primeira articulação do *Entwurf*, como aponta Lacan, é feita em torno disso. “O recalque, não esqueçamos, constitui ainda um problema para Freud, e tudo o que ele dirá sobre o recalque em seguida não pode ser concebido, em seu extraordinário refinamento, senão como que respondendo à necessidade de compreender a especificidade do recalque em relação a todas as outras formas de defesa”. Cf. Jacques Lacan, *O seminário. Livro 7. A ética da psicanálise, op. cit.*, p. 71.

⁴²⁰ *Idem, ibidem, op. cit.*, p. 91-2.

Gradiva

Depois de textos como “Crise do objeto” ou “Exposição de objetos surrealistas”, André Breton decide abrir uma galeria na rue de Seine, 31. Chama ela de *Gradiva*, evocando o romance de Wilhelm Jensen e a famosa análise de Freud. Gradiva, “aquela que avança”, combina em si a mulher fatal e a musa, a percepção e a lembrança. No romance de Jensen, o protagonista busca um amor sublime, o de Zoë Bertgang, figura à qual persegue e cerca até descobrir que Zoë (nome que, em grego, significa vida, mas também eternidade) não é senão uma amiga de infância à qual não pôde reconhecer.

Gradiva (a galeria) é um depósito de objetos surrealistas. Nem todos têm valor de troca. Alguns deles, simples fetiches, ostentam o valor de uso do impossível. Breton encomenda a Duchamp que faça a porta da loja. Marcel concebe uma antiporta, como a de 11, rue Marey. Trata-se de uma sombra do *Grande vidro*, uma pirâmide de tempo, em que duas figuras entrelaçadas, um homem e uma mulher, desenhados em silhueta de luz e sombra, podem muito bem evocar Breton e Jacqueline Lamba, o empresário ativo e o eterno feminino.

Dez anos depois, mais uma vez, André Breton e Marcel Duchamp tornam a se reunir, na galeria Maeght, para organizar a exposição *Le surréalisme en 1947*, mostra essa que marcaria o fim do próprio movimento. Encarregado de desenhar o catálogo, Duchamp produziu uma série de moldes de um seio feminino em borracha, modelados previamente, em gesso, sobre o corpo de sua amante, a escultora brasileira Maria Martins. Esses moldes, pintados manualmente por ele e pelo artista norte-americano Enrico Donati, receberam um título irônico e conativo, *Pede-se tocar*, inversão irônica da súplica de Cristo a Madalena, *Noli me tangere*,⁴²¹ banalizada aliás, em todo museu, pelas tradicionais placas que proíbem qualquer contato entre a obra e o público. Essas próteses *háptico-ópticas* são um exemplo acabado de deslocamento do visível ao tátil que, lançando mão de materiais não convencionais, procuram uma experiência *infraleve*. Sob essa perspectiva, mais uma vez, Eros é a vida.

Nessa *Exposição Internacional do Surrealismo*, havia também uma “Sala da Chuva”, onde a água molhava, permanentemente, uma escultura de Maria Martins, “*Le chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits*”, escultura essa apoiada sobre uma mesa de bilhar. Mais adiante, na “Sala das Superstições”, construída em forma de ovo (e sonhada por Duchamp como uma “caverna branca”), viam-se algumas obras de Miró, Matta e Tanguy. Duchamp não pôde viajar a Paris para o evento, mas pediu a seu amigo Frederick Kiesler que, seguindo suas instruções, montasse, nessa mesma “Sala das Superstições”, uma obra chamada *Le rayon vert*. Tratava-se de um buraco de 30 cm, praticado sobre uma tela verde, através do qual se via uma fotografia do céu, superposta a outra do mar. A linha do horizonte era intermitentemente iluminada pela luz verde projetada por um tubo de neon. A rigor, *O Raio Verde*, que lembra as estereoscópias portáteis, avança também, como Gradiva, para a última e clandestina

⁴²¹ Argumenta Nancy que “*es esencial a la pintura no ser tocada. Es esencial a la imagen en general no ser tocada. Es su diferencia con la escultura; o, al menos, ésta puede ofrecerse alternativamente al ojo y a la mano, así como al caminar que da vueltas a su alrededor, aproximándose hasta tocar y alejándose para ver. Pero ¿qué es la vista sino, sin duda, un tocar diferido? Pero ¿qué es un tocar diferido sino un tocar que aguza o que destila sin reserva, hasta un exceso necesario, el punto, la punta y el instante por el que el toque se separa de lo que toca en el momento mismo en que lo toca? Sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace (o bien no se dejaría hacer lo que se deja hacer). Comenzaría a cosificarse en una aprehensión, en una adhesión, una unión, incluso en una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejados y apropiados uno al otro, y después al uno en el otro. Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad. ‘No me retengas’ equivale también a decir: ‘Tócame con un toque verdadero, retirado, no apropiador, y no identificante’.* Acaríciame, no me toques.” Cf. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, ensayo sobre el levantamiento del cuerpo, trad. M. Tabuyo e A. López, Madrid, Trotta, 2006, p. 79-80.

instalação de Duchamp, *Dados*, cujo primeiro esboço, também de 1947, chama-se, sintomaticamente, *Dados, Maria, a queda d'água e o gás de iluminação*.

Kiesler conheceu Duchamp em 1925. Considerava seu *Grande vidro* a primeira pintura radiográfica do espaço, pelo fato de nela reunir escultura, pintura e arquitetura. Assim, nessa *Gesamtkunstwerk*, o vidro fundia superfície e volume. Em termos bergsonianos, percepção e memória ou, para dizê-lo com a terminologia de Duchamp, aparência e aparição. Com idêntica lógica, ao montar a “Sala das Superstições”, Kiesler não hesitou em realizar ele próprio uma obra *coletiva*, mas anônima, aquilo que ele mesmo chamava “un premier effort vers une continuité Architecture-Peinture-Sculpture”.

Ora, o raio verde, além de ser uma ilusão ótica que acontece ao pôr-do-sol, quando o astro emite uma radiação esverdeada que afunda no mar, é uma crença popular, baseada em mitos nórdicos, que associam o fenômeno ao brilho do manto de uma valquíria, saindo do mar, justamente quando o sol se põe. Julio Verne retomou esse mito em 1882, em seu romance *Le rayon vert*, que narra a experiência de uma jovem que, ao conhecer a lenda de um raio verde e sublime – de um verde que nenhum pintor jamais conseguiria extrair de sua paleta, um verde que não se encontra nem mesmo na natureza mais pura – decide sair à sua procura. Após inúmeras peripécias, apaixona-se por um artista que, além do mais, salva das águas, mas ela não quer, de jeito nenhum, que o artista saiba quem foi sua verdadeira salvadora. Não quer virar Nossa Senhora dos Naufragados.⁴²² Após várias tentativas frustradas, a moça consegue, enfim, observar o fenômeno cósmico do interior da gruta de Fingal.⁴²³ E essa gruta, mera prefiguração da câmara de *Dados*, se apresenta já como o espaço de uma *Gesamtkunstwerk*. A visão da caverna, nos diz Júlio Verne, era fantástica já que nela os raios de luz eram filtrados por um prisma que os decompunha num jogo de luz e sombra impossível de ser criado pelo homem, gerando, como diz o romance, “um silêncio sonoro”, oximoro que traduz a peculiar experiência visual da indecidibilidade. O silêncio sonoro é, de fato, um infraleve. É, portanto, na gruta inacessível, que o raio se torna, finalmente, visível. Quer dizer, torna-se visível para todos menos para os amantes, os quais, olhando-se nos olhos, perdem, abismados no amor, o tão esquivo fenômeno sideral.

Não é fortuito que o raio verde seja então contemplado a partir da experiência iniciática da gruta. Sabemos que as cavernas retiram 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*. Graças à reconstrução anagramática, as ondulações da linguagem, *la langue verte*, apagam, em sua infinita disseminação, os obstáculos da distância.

⁴²² Relembremos que Duchamp chamava Maria, em suas cartas, de “Notre Dame des Désirs”. Aqui se aplica a ambivalência *dam-dame* – dano, dama – já apontada por Lacan quem, por meio dela, admitia o fato de Freud ter colocado, no primeiro plano da interrogação ética, a relação sexual entre o homem e a mulher. “Coisa muito singular, as coisas nada fizeram de melhor do que ficarem no mesmo ponto. A questão de *das Ding* permanece, hoje, suspensa ao que existe de aberto, de faltoso, de hiante, no centro de nosso desejo. Eu diria, se me permitirem este jogo de palavras, que se trata para nós de saber o que podemos fazer desse dano para transformá-lo em dama, em nossa dama. Não sorriam desse manuseio, pois a língua o fez antes de mim. Se vocês notarem a etimologia da palavra *danger*, perigo, verão que se trata exatamente do mesmo equívoco, que o funda em francês – o perigo é originalmente *domniarium*, dominação. A palavra *dame*, *dama*, veio docemente contaminar isso. E, efetivamente, quando estamos no poder de um outro, estamos em grande perigo”. Cf. Jacques Lacan, *O seminário. Livro 7. A ética da psicanálise*, op. cit., p. 107.

⁴²³ Fingal era o nome do pai do poeta Ossian, “um gênio que soube harmonizar em uma única arte a poesia e a música”, razão pela qual a palavra Fingal, em língua celta, significa *gruta harmoniosa*.

Com efeito, só a partir da tendência a reencontrar, que funda a orientação do sujeito humano em direção ao objeto, constatamos que esse objeto não é nem sequer dito mas, mesmo assim, ele se dissemina de forma bastante explícita, ainda que enigmática. O raio verde (VERT) nos remete pois à vertigem da própria palavra: VERT, VERS, VERRE, VERS. *Verde, verso, vidro, em direção a – vers une continuité Architecture-Peinture-Sculpture.*⁴²⁴ É, portanto, a partir dessa constatação do objeto causa que Duchamp substitui o *regard* pelo *retard*. Acompanha, assim, a noção pós-autonomista de que, sem distanciamento, sem *retard*, não pode haver nem sujeito nem objeto e que, pelo contrário, com o desaparecimento da distância, no gozo ou no êxtase, tanto o sujeito quanto o objeto correriam o risco, eles próprios, de desaparecerem.⁴²⁵

Paradoxos da lei

Não é, porém, só o distanciamento-*retard* que explica a questão do valor da obra já que o próprio fato de existirem valores é que se constitui em um fenômeno primordial. Aí se esboça o paradoxo da lei: o fato de que o primeiro passo em direção à transgressão do interdito, isto é, a morte do legislador, seja também um reforço da própria proibição. Até então a arte fora entendida como um processo de progressiva objetivação – a autonomia artística – que coincidia, aliás, na cultura ocidental, com a busca do objeto idealizado e, na medida em que o sujeito só se interessava pelas qualidades de *um* objeto, isto é, na medida em que esse objeto era agradável ou proveitoso para ele, isso lhe permitia entrar na cadeia das trocas e substituições com qualquer outro objeto que apresentasse as mesmas características. É esse o sentido do *amor sublime* reivindicado por Péret: o deslizamento dos significantes, o movimento da identificação imaginária, que produz uma transformação ideal (“*le cri de l’angoisse humaine qui se métamorphose en chant d’allégresse*”).

Não obstante, conforme o objeto aumenta a sua importância no processo de objetivação, a tensão também se desloca, e passa do *objeto para nós* em direção ao *objeto em si*. Nesse ponto, o objeto torna-se cada vez menos equivalente a outros objetos e diríamos, pelo contrário, que seu valor de troca diminui de maneira inversamente proporcional ao aumento do valor de uso ou, em todo caso, ao valor de uso do impossível. *Dados* aponta, assim, em direção a (VERS) o retorno do real, experiência que começa seu percurso, lá atrás, na disseminação de imagens em série, através do estereoscópio – um apetrecho, afinal de

⁴²⁴ Lacan afirma que *Das Ding* é o que se apresenta e, ao mesmo tempo, se isola, como o termo do estranho em torno do qual gira todo o movimento da *Vorstellung*, “que Freud nos mostra governado por um princípio regulador, o dito princípio do prazer, vinculado ao funcionamento do aparelho neurônico. É em torno desse *das Ding* que roda todo esse processo adaptativo, tão particular no homem visto que o processo simbólico mostra-se aí inextricavelmente tramado. Esse *das Ding*, nós o reencontramos na *Verneinung* – artigo de 1925, tão rico em recursos e também em interrogações – na fórmula que devemos considerar como essencial já que está colocada no centro e, digamos assim, colocada como ponto de enigma do texto. *Das Ding* deve, com efeito, ser identificado com o *Wiederzufinden*, a tendência a reencontrar, que, para Freud, funda a orientação do sujeito humano em direção ao objeto. Esse objeto, observamos bem, não nos é nem mesmo dito. Podemos aqui dar todo o valor a uma certa crítica textual, cujo apego ao significante parece por vezes ter uma forma talmúdica – é notável que o objeto em questão – conclui Lacan – não seja articulado por Freud em parte alguma”. Cf. *O seminário. Livro 7. A ética da psicanálise, op. cit.*, p. 76.

⁴²⁵ Cabe lembrar que, em março de 1945, Christian Zervos solicita uma colaboração a Lacan para o relançamento de sua revista *Cahiers d’Art*, onde Duchamp já colaborara, em 1936, com *Coeurs Volants* (nome de um efeito ótico de destaque ou recorte entre figura e fundo, algo que, na capa da revista, Duchamp imita com corações de vermelho choc). Nesse mesmo número (v. 11, 1-2) Gabrielle Buffet-Picabia estampava, precisamente, um estudo sobre os efeitos óticos em Duchamp. Mas, voltando ao ensaio de Lacan, não é descabido pensar que “*Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme*” (mais tarde incorporado aos *Écrits*) haja influenciado Duchamp em sua teoria do *retard*. Basta lembrar, por exemplo, o desdém que Duchamp mantinha com relação à fenomenologia de Bachelard, sentimento registrado por Denis de Rougemont em “*Mine de rien*”, sua evocação do encontro com Duchamp em 1945.

contas, desenvolvido pela pornografia e pelos prostíbulos. Percebemos o presente só através da lembrança de uma falta que jamais será preenchida.

Ora, o processo de distanciamento-*retard* que Duchamp nos propõe a partir dos *readymades* faz a obra de arte oscilar entre o objeto e a Coisa em si. Em outras palavras, ela atravessa um processo de dessubjetivação, já que o objetivo do desejo é sempre ir além, perseguir a Coisa. Não é um caso isolado. Já Heidegger, em sua análise do vaso, destacava o valor da peça como algo que não decorre da *função* (receber e conservar um líquido) mas de sua *natureza* (recortar um vazio) e dizia: “o vazio, aquilo que no vaso não é nada, é o que ele é enquanto vaso, um continente”.⁴²⁶ Em outras palavras, o nada é a natureza da coisa enquanto coisa, sem a qual nada poderia ser afirmado da Coisa em si. Daí provém a noção lacaniana de que nada somos, enquanto sujeitos, para além de nossas qualidades expressas através de significantes, de tal modo que a Coisa remete sempre à nossa *extimidade*, o aspecto interno-externo da gruta.

Em outras palavras, poderíamos dizer que a série *vidros+estereoscopias+readymades+raio verde+dados* demonstra-nos que o inconsciente desvenda a estrutura de base do desejo, que é sempre desejo do Outro, desejo de desejar. Reinterpretado como valor de uso do impossível, o valor desse percurso é o de um desejo elevado ao segundo grau. Consiste no poder de um objeto manter ativo – potente, em movimento – o desejo de desejar. Desmaterializa-se, assim, o paradigma da lei positiva, uma vez que se mostra sua constante *inutilidade* que, paradoxalmente, é constitutiva do próprio valor. Ora, se a *in-utilidade* é um traço do valor, isto quer dizer que o simples fato de existirem leis e valores é um elemento primordial. Em outras palavras, o inconsciente não seriam aquelas razões ou motivos ocultos de um evento (que a vertente mítica, mediúnica, do surrealismo tentou, inútilmente, impor). O inconsciente manifesta-se no fato de que o sujeito não quer saber que a lei não tem fundamentação objetiva.

Não há, portanto, desse ponto de vista, que é, entre outros, o de Bataille ou Duchamp, ambos dissidentes do surrealismo, dissidentes do *surrealismo a serviço da revolução*, não há Bem Supremo porque esse Bem Supremo não passa de *das Ding*, um bem interditado, o fundamento da lei moral. Como assinala Lacan no seminário 7, o passo dado por Freud, quanto ao princípio do prazer, é o de mostrar-nos que não há Bem Supremo, porque esse Bem Supremo, que é *das Ding*, que é a mãe ou o objeto do incesto, é um bem proibido e porque, além do mais, não há, de fato, nenhum outro bem para substituí-lo. Tal é o fundamento, derrubado ou invertido, da lei moral.⁴²⁷

Ora, nesse sentido, se o sujeito (do desejo) e o valor (do objeto desejado) só existem em virtude da pura negatividade, da distância, do *retard*, isto é, da estrutura paradoxal do valor, o valor soberano deve ter características totalmente diferentes das da subjetividade. Os partidários (bretonianos) do *amor sublime* queriam, sem dúvida, *diviniser l'être humain*. Para a linha dissidente que vimos analisando, contudo, o amor, como Bem Soberano,⁴²⁸ está situado para além do bem e do mal; ele é a Coisa, algo tão indiferente ao bem quanto ao mal e, portanto, ele é algo insuportavelmente bom. Aquilo que abre as *Poesias* de Mallarmé como um *Salut* (uma saudação, porém, ao mesmo tempo, uma salvação) e que encerra uma autêntica definição da arte moderna – *rien, cette écume* – transforma-se, nas *Notas* de Duchamp, em exigência de uma *beleza de indiferença*, isto é, exigência de um Bem Soberano. Como Coisa, esse supremo Bem é um simples vazio, um nada e, no plano da ética, reforça a idéia de que todo contato do sujeito com essa Coisa torna-se destrutivo para o próprio sujeito.

⁴²⁶ Martin Heidegger, “La Cuestión de la Técnica”, in *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1994. Para a relação Heidegger-Lacan, cf. François Balmès, *Lo que Lacan Dice del Ser*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

⁴²⁷ Cf. J. Lacan, *O seminário. Livro 7, op. cit.*, p. 90.

⁴²⁸ Cf. Jean-Luc Nancy, “*Ex nihilo summum* (Acerca de la Soberanía)”, in *La Creación del Mundo o la Mundialización*, trad. Pablo P. Velamazán, Barcelona, Paidós, 2003, p. 121-44.

Por isso é importante frisar que, na arte contemporânea, esse contato com a Coisa recoloca o sujeito no limite, isto é, em um ponto de basculação indecidível que nos permitiria, a rigor, redefinir o limite como limiar (se não há um para além do limite, todo limite é um limiar, uma passagem para o Real, um *pas au-delà*).⁴²⁹ Paul Vanden Berghe destaca que, na experiência do sublime contemporâneo, trata-se, na verdade, de acampar sobre o limite (*piétiner sur la limite*), o que, ao mesmo tempo, significa transgredir ou pisar o limite (*piétiner la limite*).⁴³⁰ Os dois sentidos do blanchotiano *pas au-delà*. Não há um para além do sentido mas, todavia, ao reconhecê-lo, estamos dando, de fato, um passo adiante.

O Impossível

Disse, no início, que os primeiros esboços de *Dados* são de 1947 e desse mesmo ano é também *O raio verde*. Simultaneamente, entre 1945 e 46, Maria Martins elabora *L'impossible* e, ainda, em 1947, Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, retoma uma observação de Levinas, interessante para esta argumentação no sentido de afirmar que a morte é a possibilidade extrema, absolutamente própria do homem, já que só ele *pode* morrer, ou seja que a morte ainda é para ele uma possibilidade, ou em outras palavras, o evento pelo qual ele sai do possível e pertence ao impossível está, entretanto, em seu próprio domínio. Ele é o momento extremo de sua possibilidade, ele é “a possibilidade da impossibilidade”. Ele é sua *potência*. Justamente em *Le temps et l'Autre*, Levinas, apoiado em Heidegger, diz que “le néant heideggerien a encore une espèce d'activité et d'être: le néant néantit”, conceito que, no nível do inconsciente, se traduz, para Lacan, como o valor que “só uma representação representa”. Desdobrando, portanto, a noção de real, diríamos que não é possível confundir a Lei com a Coisa. Mas só conhecemos a Coisa por meio da Lei.

Porque não teria idéia da concupiscência se a Lei não dissesse – Não cobiçarás. Foi a Coisa, portanto, que, aproveitando-se da ocasião que lhe foi dada pelo mandamento, excitou em mim todas as concupiscências; porque sem a Lei a Coisa estava morta. Quando eu estava sem a Lei, eu vivia; mas, sobrevivendo o mandamento, a Coisa recobrou

⁴²⁹ Na esteira de Deleuze, que alude à questão no *Anti-Édipo*, Massimo Cacciari, que analisou a obra de Duchamp em seu livro *O Deus que dança*, traça uma diferença muito pertinente entre *limite*, *limiar* e *confim*, em seu ensaio “Nome di luogo: confini” (in *aut-aut*, n° 299-300, Milano, set.-dez. 2000, p.73-4). Diz Cacciari que “*confine può dirsi in molti modi. In generale, esso sembra indicare la 'linea' lungo la quale due domini si toccano: cum-finis. Il confine distingue, perciò, accomunano; stabilisce una distinzione determinando una ad-finitas. Fissato il finis (e in finis risuona probabilmente la stessa radice di figure) 'inesorabilmente' si determina un 'contato'. Ma –prima di sviluppare questa idea essenziale, che cresce nel nostro linguaggio –intendiamo per 'confine' limen o limes? Il limen è la soglia, che il dio Limentinus custodisce, il passo attraverso cui si penetra in un dominio o se ne esce. Attraverso la soglia veniamo accolti, oppure eliminati. Essa può rivolgersi al 'centro', oppure aprire all'il-limite, a ciò che non ha forma o misura, 'dove' fatalmente ci smarriremmo. Limes è, invece, il cammino che circonda un territorio, che ne racchiude la forma. La sua linea può essere obliqua, certo (limus), accidentata, ma tuttavia essa bilancia, in qualche modo, il pericolo rappresentato dalle soglie, dai passi, dal limen. Dove batte l'accento quando diciamo confine, limite: sul continuum del limes, dello spazio di confine, o sulla "porta aperta" del limen? E tuttavia non può esistere confine che non sia limen e limes insieme. La linea (lyra) che abbraccia in sé la città deve esser tanto ben fissata, deve rappresentare un finis così forte, da condannare colui che ne venga e-liminato al de-lirio. Delira chi non riconosce il confine o chi non può esservi accolto. Ma il confine non è mai frontiera rigida. Non solo perché la città deve crescere (civitas augescens), ma perché non esiste limite che non sia 'rotto' da limina, e non esiste confine che non sia 'contatto', che non stabilisca anche una ad-finitas. Insomma, il confine sfugge a ogni tentativo di determinarlo univocamente, di 'confinarlo' in un significato. Ciò che, secondo la radice del nome, dovrebbe apparirci saldamente fissato (come le erme del dio Termine ai confini dei campi), si rivela, alla fine, indeterminato e sfuggente. E così è massimamente per quegli 'immateriali' confini che fanno 'toccare' conscio e inconscio, memoria e oblio [...]*”.

⁴³⁰ Paul Vanden Berghe, *Lacan Lector de Simmel: una extraña alianza*, trad. M.G. do Pico, Buenos Aires, Grama, 2003. (No original Paul Vanden Berghe, “Lacan lecteur de Simmel, une étrange alliance”, in Moyaert, P. Moyaert; S. Lofts, (eds.) *La pensée de Jacques Lacan: questions historiques-problèmes théoriques*, Peeters; Louvain, la-Neuve, 1994.)

vida, conduziu-me à morte. Porque a Coisa, aproveitando da ocasião do mandamento, seduziu-me, e por ele fez-me desejo de morte.⁴³¹

Na conclusão do seminário sobre a Ética, Lacan afirma, então, que a relação entre a Coisa e a Lei ativa nosso desejo, exclusivamente, numa relação com a Lei, pela qual o desejo se torna desejo de morte.⁴³² É somente pelo fato da Lei que a transgressão adquire um caráter desmesurado e hiperbólico e só uma análise do que o homem for capaz de elaborar, *por meio da linguagem*, para transgredir essa Lei, colocando-se numa relação com o desejo que ultrapasse o clássico vínculo de interdição, permitirá vislumbrar uma saída, a introduzir, por cima da moral, uma erótica, uma linguagem de ruptura imanente. Cabe lembrar que essa saída, que é a de Foucault, que é a de Deleuze, e que é, ainda, a de Agamben, remonta ao capítulo 7, parágrafo 7 da *Epístola aos Romanos* de São Paulo. Quando este se pergunta se a Lei é pecado mas constata, outrossim, que só se conhece o pecado através da Lei, o fundamento da lei moral imaterializa-se, no sentido que lhe atribuiria Carl Schmitt, o mesmo, aliás, a partir do qual Agamben elabora seu conceito de *estado de exceção*,⁴³³ donde, concluiríamos, não há como isolar a questão da Coisa da ausência de fundamentação de toda lei. Dela deriva, enfim, uma filosofia da vida encarada não mais como *bios* (disciplina) e sim como *zoé* (acefalidade).

A desobra

Naquele mesmo catálogo da exposição internacional de 1947, em que Duchamp ensaia os primeiros passos em direção à sua própria Zoé-Gradiva, a Maria de *Dados*, Georges Bataille contribui com um texto inquietante, se levarmos em consideração que, mal acabada a guerra, ele é contemporâneo, por exemplo, da *Dialética do iluminismo*, de Adorno e Horkheimer. Nele Bataille reivindica a necessidade do mito, ou melhor: ele denuncia a ausência de mito como um único, verdadeiro e trágico mito na cultura ocidental.⁴³⁴ Bataille sempre destacou a sintonia entre a crueldade dos rituais primitivos de sacrifício e os apelos encandalosos de Sade, um exemplar precursor do inconsciente moderno.⁴³⁵ Em sua concepção de arte, Bataille internalizou os princípios sadeanos ao ponto de que, ao analisar a obra de Manet, destaca o artista francês como marco inaugural da arte moderna porque ele teria sido o primeiro a destruir o tema na pintura. Com Manet, começa, com efeito, a obliteração do enredo que deveria ser o pretexto do quadro. No caso de *Olympia*, o assunto da prostituição

⁴³¹ J. Lacan, *O seminário. Livro 7, op. cit.*, p. 106.

⁴³² “É somente pelo fato da Lei que o pecado, *hamartia*, o que em grego quer dizer falta (*manque*), e não-participação à Coisa, adquire um caráter desmesurado, hiperbólico. A descoberta freudiana, a ética psicanalítica deixam-nos suspensos a essa dialética? Temos de explorar o que o ser humano, ao longo dos tempos, foi capaz de elaborar que transgredisse essa Lei, colocando-o numa relação com o desejo que ultrapassasse esse vínculo de interdição, e introduzisse, por cima da moral, uma erótica”. Cf. J. Lacan, *O Seminário. Livro 7, op. cit.*, p. 106.

⁴³³ Cf. Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, e ed. bras., *Idem, Estado de exceção*, São Paulo, Boitempo, 2004.

⁴³⁴ “*Dans le vide blanc et incongru de l’absence, vivent innocemment et se défont des mythes qui ne sont plus des mythes, et tels que la durée en exposerait le précarité. Du moins la pâle transparence de la possibilité est-elle en un sens parfaite : comme les fleuves dans la mer, les mythes, durables ou fugaces, se perdent dans l’absence de mythe, qui en est le deuil et la vérité. La décisive absence de foi est la foi inébranlable. Le fait qu’un univers sans mythe est une ruine d’univers – réduit au néant des choses – en nous privant égale la privation à la révélation de l’univers. Si en supprimant l’univers mythique nous avons perdu l’univers, lui-même lie à la mort du mythe l’action d’une perte qui révèle. Et aujourd’hui, parce qu’un mythe est mort ou meurt, nous voyons mieux à travers lui que s’il vivait : c’est le dénuement qui parlait la transparence, et c’est la souffrance qui rend gai. ‘La nuit est aussi un soleil’ et l’absence de mythe est aussi un mythe : le plus froid, le plus pur, le seul vrai*”. Cf. Georges Bataille, “L’absence de mythe”, in *Le surréalisme en 1947* (catálogo), Paris, Maeght, 1947. Incluído nas suas *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, v. 11, p. 236.

⁴³⁵ Cf. José Assandri, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el Ojo*, Golosina Canibal, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.

fica invalidado pela manipulação de Manet e isso provoca um corte de relações entre causa e efeito, entre texto e imagem.⁴³⁶ A pintura oblitera o texto, chegou a escrever Bataille, e o significado da pintura não está no texto escondido, mas na *supressão* deste texto.⁴³⁷ Da mesma forma, o objeto (o *objet trouvé*, o *ready-made*, a instalação) oblitera a pintura. Seu significado não reside em uma verdade seqüestrada para o espectador, mas na supressão desse sentido já dado.

Boa parte dos objetos concebidos por Duchamp, nessas suas pesquisas nominalistas, são esculturas transportáveis. Ao viajar de Nova York a Buenos Aires, no final da Primeira Guerra, o artista leva consigo uma dessas esculturas em borracha, a *Sculpture de voyage* e, ao chegar na Argentina, compõe a sua pirâmide de tempo, o *Pequeno Vidro*. Os objetos devem poder ser colocados na mala, a *boite-en-valise*, logo, o universo se torna um imenso *ready-made*.

No dia 17 de fevereiro de 1916, mais exatamente, às 11 horas da manhã, Marcel Duchamp concebeu o *ready-made* que conhecemos como *Comb*. Nesse pente de aço escovado, para pentear animais, ele escreveu que três ou quatro gotas de altitude nada têm a ver com a baixaria ou, no original, *3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie*. *Comb* não parou na mão de Duchamp: ele foi imediatamente dado de presente ao amigo e mecenas Walter Arensberg. Observe-se que as três ou quatro gotas podem ser de *hauteur* mas também de *auteur*, altura ou autoria, com o qual a frase seria algo assim como: não é por ter feito três ou quatro bugigangas que podemos nos declarar autores e nos separar dos selvagens. Além do mais, reparemos que o título dado, *Comb*, em inglês, além da falsa associação com qualquer árdua *combinação* de ser e sentido, se traduzido ao francês, a língua de Marcel, torna-se *Peigne*, que não quer dizer somente pente mas é também uma exortação muito precisa: *Peigne!*=Pinta! Como o relógio Sveglia de “O relatório da coisa”, de Clarice Lispector, o objeto performa a ação que, em tese, exorta a realizar, quer dizer que, para além

⁴³⁶ Tanto na *Execução de Maximiliano* quanto na *Olympia*, “*le texte est effacé par le tableau*. Et ce que le tableau signifie n'est pas le texte, mais l'effacement. *C'est dans la mesure où Manet ne voulut pas dire ce que dit Valéry – dans la mesure où, au contraire, il en a supprimé (pulvérisé) le sens – que cette femme est là; dans son exactitude provocante, elle n'est rien*”. Cf. George Bataille, *Manet*, Genebra, Skira, 1955, p. 67.

⁴³⁷ Bataille estava longe de identificar, como Breton, o objeto surrealista com o sublime revolucionário. Ao contrário, entendia que o fervor utópico e a esperança de libertação deveriam se voltar, preferentemente, ao próprio sujeito, num estado terminal de angústia. Ora, nesse sentido, a definição de arte como pulverização ou disseminação do sentido deve ser associada aquilo que, dois anos antes, assistindo à conferência de Guido Calógero sobre a angústia e a vida moral, era defendido pelo próprio Bataille, como única saída ética, isto é, desenvolver a angústia. “*Lo que ahora deseo afirmar, esencialmente, es el hecho de que me complazco, al menos en ciertos momentos, en la angustia, y digamos, aun en este momento. Quiero decir que me ahogo en ella, me abandono a ella sin reserva, y esa es la razón por la cual puedo hablar con una ironía tan grande, es la razón por la cual río tan profundamente en lo hondo de mí. No pretendo hacer aquí una confidencia que hace rato nos hizo sentir hasta qué punto estaba desplazada, sino que, finalmente, tuve la necesidad, estando con ustedes, de oponer a la condena y a la huida de la angustia la actitud que consiste en abandonarse a ella del mismo modo en que el moribundo puede abandonarse a la muerte. La palabra ha sido a menudo dada en estos días al dios de la razón y de la salvación. Al final, he sentido la necesidad de dársela por una vez al dios de la angustia y de la ausencia de salvación. Debo pedir disculpas por ello, pero me impulsó esto que me parece esencial: creo que el movimiento que nos conduce a querer un mundo sin angustia nos conducirá, si proseguimos hasta el final, a construir un mundo de alguna manera frío, un mundo privado del calor humano. ¿Por qué no labrarnos mejor un espíritu que esté a la medida de la realidad histórica, verdaderamente monstruosa, en que vivimos, y que es así, después de todo, porque los hombres la han querido así? La humanidad tiene sed de angustia, ha tenido siempre sed de angustia, siempre ha buscado toda la angustia que era capaz de soportar –no más, evidentemente, sino toda la que tiene la fuerza de resistir sin desfallecer –. Basta, para saberlo de una vez por todas, mirar las multitudes que atraen las tragedias, las consecuencias que les siguen, el aliento entrecortado frente a la pantalla, las aventuras más angustiantes. Pero, ¿cómo, si huimos, si aborrecemos la angustia, si continuamos ignorando una pasión tan obstinada, tan clara, podremos construirnos un mundo que no explote dentro de los límites en que los sabios siempre se han esforzado en encerrarlo?*” Cf. Georges Bataille, *La oscuridad no miente*. Textos y apuntes para la continuación de la *Summa ateológica*, sel., trad. e epílogo por I. Díaz de la Serna. México, Taurus, 2001, p. 143-4.

da deliberação racional, as ações (pintar, acordar) se realizam *através da linguagem*. Nem antes nem depois dela, porém, simultaneamente.

No inverno de 1937, à época da porta Gradiva e da exposição de objetos surrealistas, Duchamp usa o *ready-made Comb* para ilustrar a capa da revista *Transition* 26 de Eugene Jolas. Três números antes, Jolas vaticinara, baudelairianamente, que “*the literature of the future will tend towards the presentation of the spirit inherent in the magic tale and poetry [...] It will probably express the irruption of the supranatural, the phantastic, the eternal into quotidian life*”. E como, além do mais, “*this mantic nightworld will need new forms for its expression*”, Jolas propunha uma nova categoria, a de *paramito*, para definir os textos por virem, nesse mundo sacudido pela guerra. Andreas Huyssen tem chamado nossa atenção para as *miniaturas modernistas* como instantâneas dos atribulados espaços urbanos, um gênero que se encontra disseminado em Rilke, Kafka, Walser, Musil, Brecht, Kracauer ou mesmo Benjamin.⁴³⁸ Jolas, alguém sensível à questão da miniatura como uma *boite-en-valise*, julgava que o paramito era, a seu ver, “*a kind of epic wondertale giving an organic synthesis of the individual and universal unconscious – the dream, the daydream, the mystic vision. In its final form it might be a phantasmagoric mixture of the poem in prose, the popular tale of folklore, the psychograph, the essay, the myth, the saga, the homoresque. The language of the paramyth will be logomantic, a kind of music, a mirror of a four-dimensional universe*”,⁴³⁹ essa quarta dimensão especular que Jolas não ignorava ser a grande questão ética e estética de Duchamp.

Por sinal, James Joyce, freqüente colaborador da revista *Transition*, onde divulgou partes substantivas do *Finnegans Wake*, ao conhecer o paramito do pente, teria dito a Sylvia Beach que “*the comb with thick teeth shown on this cover was the one used to comb our Work in Progress*”,⁴⁴⁰ um pente para varrer a história a contrapelo, como logo mais preconizaria Benjamin, em suas *Teses sobre Filosofia da História*. Aliás, na primavera de 1937, pouco depois do *Comb* em *Transition*, Duchamp encontraria Walter Benjamin no terraço de um café do Boulevard Saint-Germain. Ao mostrar-lhe o *Nu descendo a escada*, que integrava, junto ao *Peigne*, a *Boite-en-valise*, Benjamin teve uma sensação surpreendente, capaz de motivá-lo, em tese, a escrever sobre essa obra que desafiava sua teoria da perda de aura, diante da reprodução em série. Infelizmente, não o fez. Mas mesmo assim é impossível desconhecer que *Peigne*, enquanto objeto de sublimação, está no centro de um debate central ao século, uma controvérsia que atravessa tanto Joyce quanto Lacan, tanto Benjamin como Clarice Lispector. *Peigne* é, enquanto *das Ding*, um objeto situado justamente no centro de uma disputa sobre o valor. Ele está no centro, mas no sentido de estar excluído, porque, de fato, ele deve ser fixado como um parâmetro exterior, como um Outro pré-histórico que foi percebido mas, ao mesmo tempo, tornou-se impossível esquecer. O pente é algo que funciona independentemente de sua operação. Não interessa se ele tem todos os dentes ou se perdeu alguns, se tem vinte ou trinta dentes: *3 ou 4 gouttes de hauteur n’ont rien à faire avec la sauvagerie*. Pente é o que chamamos de pente. O pente, simples dimensão nominal da cultura, sendo, ambivalentemente, um objeto situado no âmago da intimidade, é, ao mesmo tempo, algo que, no nível do inconsciente, só uma representação representa.

⁴³⁸ Cf. Andreas Huyssen, “Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces”, *PMLA*, v. 122, n. 1, p. 27-41, jan. 2007.

⁴³⁹ Cf. Eugene Jolas, *Transition Workshop*, New York, The Vanguard Press, 1949, p. 29.

⁴⁴⁰ Cf. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge, 2000, p. 744.