

Edson Burg

UIVOS EM FAVOR DE UMA IMAGEM SADEANA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares

Florianópolis
2012

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

Burg, Edson

Uivos em Favor de uma Imagem Sadeana [dissertação] /
Edson Burg ; orientador, Luiz Felipe Guimarães Soares -
Florianópolis, SC, 2012.

120 p. ; 21cm

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

Inclui referências

1. Literatura. 2. Marquês de Sade. 3. Literatura. 4.
Cinema. 5. Biopolítica. I. Soares, Luiz Felipe Guimarães.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Edson Burg

UIVOS EM FAVOR DE UMA IMAGEM SADEANA

Este (a) Dissertação/Tese foi julgado(a) adequado(a) para obtenção do Título de “Mestre em Literatua”, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 30 de outubro de 2012.

Prof. Dra. Susana Scramim
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Felipe Soares
Orientador
UFSC

Prof.^a Dr.^a Eliane Robert Moraes
USP

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
UFSC

Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela
UFSC

Este trabalho é dedicado ao meu
grande amor, Rafaela Mazzaro.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos: os de Florianópolis pelo acolhimento, em especial Gastão Cassel e Jacques Mick; os de Joinville pelo companheirismo irrestrito nas casas, redações, bibliotecas e mesas de bar.

Ao professor Felipe Soares, orientador que soube pedir calma quando foi necessário e cobrou vibração quando ela faltava – estendo os cumprimentos à Nara, pelos lanches de quinta de tarde.

Ao meu pai e meus irmãos, tantas vezes sem entender o porquê do trânsito constante entre Florianópolis e Joinville nesses mais de três anos. À minha mãe, que seria a primeira pessoa a ler essa dissertação.

Para Rafaela, a quem agradeço não só o apoio durante o Mestrado. É ela quem mantém o cerne de minha sanidade com pitadas diárias de loucura.

“Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait dit simplement: Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat”

"Quando chegou a hora de dar início à projeção,esperava-se que Guy-Ernest Debord subisse ao palco e fizesse algumas observações introdutórias. Se ele tivesse feito isso, simplesmente diria: O que vamos ver agora não é um filme, O cinema está morto. Não é possível mais fazer um filme. Se vocês desejarem, podemos passar para uma discussão."

Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*

RESUMO

A pesquisa objetiva fazer dialogar o marquês de Sade com o cinema a partir da formação de um conceito de *imagem sadeana*, distinguindo-a radicalmente do sadismo, entendido mais como representação, absorção de imagens chocantes pelo senso comum. Para isso, leio, principalmente, além de Sade e alguns comentadores (Klossowski, Deleuze, Barthes, Foucault, Bataille e Lacan), os conceitos de (1) de imagem em vias de significar (*sem imagem*), em Agamben (lendo Debord); (2) de *imagem-cristal* em Deleuze; e (3) de *imagem sem fundo* (como violência) em Nancy. Sugiro então a imagem sadeana, a partir desses três parâmetros, como ataque violento à moral, porém feito pretensamente de fora da moral, a partir da Genealogia nietzscheana, da biopolítica (Foucault/Agamben) e do fim do humanismo (nas leituras que Agamben e Sloterdijk fazem de Heidegger). Tento então encontrar a imagem sadeana em *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini; *O porteiro da noite*, de Liliana Cavani; *Café Flesh*, de Stephen Sayadian; e *Anticristo*, de Lars von Trier.

Palavras-chave: Marquês de Sade; Literatura; Cinema; Biopolítica.

ABSTRACT

This research aims at creating a dialogue between The Marquis de Sade and Cinema, starting from the development of a concept of *Sadean image* – radically distinguished from Sadism, which means representation, consumption of chocking images in commons sense. To do that, I read – beside Sade and some of his commentators (Klossowski, Deleuze, Barthes, Foucault, Bataille e Lacan), the concepts of (1) image right before signification (*no-image*), by Agamben (when reading Debord); (2) *crystal-image*, by Deleuze; and (3) *groundless image* (as violence), by Nancy. Then I suggest Sadean image as a violent assault against Moral, supposedly originated outside Moral, with the support of Nietzschean *Genealogy*, Biopolitics (Foucault/Agamben), and the end of Humanism (proposed by Agamben e Sloterdijk, when reading Heidegger). Then I try to find Sadean image in *Saló o le 120 giornate di Sodoma*, by Pier Paolo Pasolini; *Il portiere di notte*, by Liliana Cavani; *Cafe Flesh*, by Stephen Sayadian; and *Antichrist*, by Lars von Trier.

Keywords: Marquis de Sade; Literature; Cinema; Biopolitics.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1. INTRODUÇÃO | 19 |
| 2. SADE COMO IMAGEM..... | 23 |
| 2.1 Proposta de cisão do olhar..... | 25 |
| 2.2 Cristalização da imagem | 27 |
| 2.3 Imagem violência e violência das imagens | 36 |
| 2.4 Compostos da imagem sadeana..... | 40 |
| 3. EXPERIÊNCIA SADEANA: ESCRITA, FILOSOFIA CELERADA E MORAL EM SADE | 43 |
| 3.1 Sade como escritor: a nova língua..... | 43 |
| 3.1.1 Linguagem em Sade e Masoch..... | 48 |
| 3.2 Sade como filósofo: a celeradez..... | 51 |
| 3.2.2 Monstruosidade integral..... | 53 |
| 3.3 Nietzsche com Sade: a moral sadeana..... | 55 |
| 3.3.1 Ressentimento | 57 |
| 3.3.2 Má consciência..... | 58 |
| 3.3.3 Ideais ascéticos..... | 60 |
| 3.3.4 Retomada da vida..... | 61 |
| 3.3.5 Fim da redoma..... | 63 |
| 3.3.6 A moral sadeana..... | 65 |
| 3.4 “Kant com Sade”: a proposta de Lacan..... | 68 |
| 4. CORPO E TRANSGRESSÃO | 73 |
| 4.1 O mal..... | 74 |
| 4.1.1 Sade e o mal | 75 |
| 4.2 O erotismo..... | 77 |
| 4.2.1 Transgressão e interdição..... | 79 |
| 4.2.2 O erotismo no campo do profano..... | 81 |
| 4.2.3 A destruição de si..... | 83 |
| 4.2.4 A linguagem dada à violência..... | 85 |
| 4.3 O corpo como objeto político..... | 86 |
| 4.3.1 A sociedade “de sexo”..... | 93 |
| 4.4 A biopolítica em Sade | 96 |
| 4.4.1 Valor e desvalor da vida..... | 98 |
| 5. IMAGEM SADEANA..... | 101 |
| 5.1 Falência do projeto humano | 101 |
| 5.1.1 Fim do humanismo..... | 106 |
| 5.1.2 Em busca dos vaga-lumes | 108 |
| 6. CONCLUSÃO | 115 |
| 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 117 |

1. INTRODUÇÃO

Em 25 de agosto de 2000, numa conferência em Weimar, Peter Sloterdijk justificou a urgência em se retomar o pensamento nietzscheano a partir do diagnóstico de que a era do narcisismo iniciada por Nietzsche passou de “insurreição das massas” para uma “grande política” coletivista até a “ditadura do mercado global” (2004, p. 9). Sloterdijk descreve Nietzsche como um *evento catástrofe*, cuja aparição interviu nas condições de entendimento da Europa por meio da linguagem, porque “toda nossa filosofia nada mais é do que retificação do uso da linguagem” (ibid., p. 15). Naquele ano, completava-se o centenário do nascimento de Nietzsche. Cinco anos depois, numa série de conferências, inclusive no Brasil, foi Giorgio Agamben quem propôs uma genealogia da categorização política, por estar convencido da necessidade de uma teoria crítica dos governos como forma de entender o funcionamento da máquina governamental e, conseqüentemente, desativá-la para abrir espaço a uma nova política.

O encontro desses dois pensadores contemporâneos se dá na consolidação do mundo neutralizado. Eles fazem eco com “La crise de l’esprit” de Paul Valéry (2000), a crise das certezas e paradigmas pós-Primeira Guerra Mundial – a constatação histórica primária de que nós, humanidade, caminhamos para a extinção, tal como outros impérios que desapareceram totalmente.

Em *Feu la cendre* (1987, p. 23), Derrida escreve: “Il y a la cendre, mais une cendre n’est pas”. Nas cinzas, procuro as brasas. E encontro tais brasas num evento paralelo ao triunfo humanista da Revolução Francesa: as forças obscuras de um homem, inclinado a “revelá-las a seus contemporâneos, sob pena de viver entre eles como um contrabandista moral” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 77). No marquês de Sade, há a busca pelo homem integral, enquanto o nascente humanismo almejava fazer viver o homem natural aliciando “todas as forças que, no fundo, pertencem ao homem integral e deveriam contribuir para o seu desabrochar” (ibid., p. 55).

Sade, o criador do “primeiro, e talvez o mais radical, manifesto biopolítico da humanidade” (AGAMBEN, 2010, p. 141), dá um grito de alforria em contraste com a imanente catástrofe por vir. No mundo violentamente moralista, percebo a necessidade latente de se retomar o pensamento sadeano, assim como Sloterdijk fez com Nietzsche há pouco mais de uma década. Em Sade, a experiência e a capacidade de imaginação fornecem o prolongamento da intensidade de sentidos eróticos por meio da transgressão. Transgredir é experimentar para além

do racional, conduzir a desordem, fugir do gerenciamento da moralidade. O *sadeano* é aquilo que potencialmente nos faz ver um ataque violento a toda moral.

A busca por uma *imagem sadeana* se exprime na interferência da catástrofe na literatura e no cinema – a morte da arte é também a morte do humano, sinal inequívoco desse despertar da catástrofe. É preciso recuperar a potência dessa brasa.

Esta pesquisa aqui iniciada não tende a ser conclusiva, percebo-a mais como um pensamento em construção. Mais do que definir uma imagem sadeana e exemplificá-la em determinados filmes, pretendo, pela negatividade, ressaltar sua especificidade em comparação com outras imagens facilmente relacionáveis com Sade, marcar a importância desta retomada do “divino marquês”.

Para tal, proponho a formação do conceito de *imagem sadeana* a partir da *imagem como sintoma* apresentada por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, como uma interpenetração do passado e do presente, na qual a imagem se abre para uma inquietude sem repouso – o ver, assim, se configura como uma operação inquieta, fendida e agitada.

Quinze anos antes do estudo de Didi-Huberman, Deleuze publica *Cinema I: Imagem-movimento*, afirmando, já no prólogo, que o livro “não é uma história do cinema” (1985, p. 7), mas sim uma tentativa de classificação dos diferentes tipos de imagens que o cinema suscita. Trata-se de um estudo sobre as potências do cinema, para além de um modelo institucional que condiciona o fazer cinematográfico a uma prática permanentemente conservadora. Cinema, enfim, como arte.

Em 1985, Deleuze publica a segunda parte de seu estudo, *Cinema II: Imagem-tempo*, onde apresenta o núcleo de seu trabalho: a cristalização da imagem, a presença do tempo em seu estado bruto, o menor circuito que produz um duplo entre o atual e o virtual. Para Deleuze, as feridas deixadas pela Segunda Guerra levaram o cinema a fugir da inércia do esquema sensório-motor, “é a crise, a uma vez só, da imagem-ação e do sonho americano” (ibid., p. 257-258), como descreve ainda no livro anterior ao citar a crise do primeiro regime da imagem cinematográfica, fazendo emergir um modelo de imagem-tempo, com situações óticas e sonoras puras, não mais transformadas em ações.

A partir de Didi-Huberman e Deleuze, proponho conceber a imagem sadeana como aquela composta, ao mesmo tempo, e particularmente em Sade, pela imagem-cristal, o *sem imagem* de Agamben e a *imagem sem fundo* de Nancy. Essa articulação se dá, inicialmente, porque em Sade a escrita produz o êxtase do pensamento, reitera-o ao nível da linguagem logicamente estruturada com a constante

busca dos libertinos por um movimento perpétuo. Essa característica leva a Agamben, para quem *repetição* e *corte* são os transcendentais do cinema. A repetição “restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa coisa novamente possível” (1995, p. 3), enquanto no corte há uma potência “que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (ibid., p. 5). Logo, Sade pode ser cinematográfico.

Mas como perceber a presença de Sade no cinema? Em princípio, a escrita sadeana não é descritiva, mas serve como forma de reprodução do ato aberrante devido à impossibilidade de representá-lo – ao reproduzir o ato aberrante, Sade impõe uma verdade, violenta, sem espaço para nada além dela. Para Nancy, a violência e a imagem só existem quando “mostradas”, têm a necessidade de “se mostrar”. Assim, impõem-se violentamente, para nada além delas – a arte, como produtora de imagens, remete pra um *sem fundo*, uma violência sem violência, que nunca chega, tal como na escrita sadeana, objeto de estudo de Barthes em *Sade, Fourier, Loiola*.

Ao reunir o escritor maldito, o filósofo utopista e o santo jesuíta, Barthes percebe nos três a criação de novas línguas. Desta forma, apresenta uma leitura voltada ao modo com que cada um deles compõe sua nova escrita. Mais à frente, Barthes diferencia a escrita que tem valor por si mesma da escrita valorizada somente por seu conteúdo. Não é o falar sobre, mas o *como* se fala.

Os textos de Barthes, escritos em épocas distintas e reunidos para o livro, por mais de uma vez rejeitam o sadismo, ou seja, “apenas o conteúdo grosseiro (ordinário) do texto sadeano” (1999, p. 165). Barthes busca justamente o *sadeano* e, para isso, lê no marquês *escritas* (“*écritures*”) fundadoras desta nova língua. Não uma língua linguística, “atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só se pode oferecer à definição semiológica de Texto” (ibid., p. 10). Obviamente, Barthes não ignora o conteúdo, mas o lê como consequência da escrita. É a disposição de palavras e termos que provoca o impacto.

Já Klossowski credita valor à escrita sadeana ao considerá-la necessária à construção de um conceito de *monstruosidade integral*. Ele percebe em seu filósofo celerado o entendimento de que o ato de escrever seria o instrumento de generalidade à sua época, “a linguagem logicamente estruturada da tradição clássica” (1985, p. 16), o domínio do gesto comunicativo subordinado às funções de viver.

Klossowski adjetiva a escrita de Sade não apenas como descritiva, mas também como interpretativa do ato aberrante, como uma

monstruosidade integral contrária à normatividade, mas dependente da própria, porque a transgressão se justifica pela existência de ordem. Deste modo, a perversão não seria puramente a contravenção de um obstáculo, e sim “a recuperação incessante do possível” (ibid., p. 23). O perverso é aquele que se caracteriza pela busca de realizar um gesto exclusivo, único.

A partir dessa premissa, objetivo apresentar o sadearno como aquilo que potencialmente nos faz ver um ataque violento à moral. Tendo esta base já estabelecida, concentro o estudo na formação de uma moral sadeana a partir:

- 1) da leitura da *Genealogia da Moral*, de Nietzsche
- 2) da análise do biopoder como forma de organização do poder sobre a vida, em especial na leitura de transgressão e interdição feita a partir de Bataille (em *A literatura e o mal* e *O erotismo*);
- 3) do uso dos corpos e prazeres da *História da sexualidade*, de Foucault;
- 4) do conceito de biopolítica em *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, de Agamben;
- 5) das análises sobre o fim do humanismo em *O aberto*, novamente de Agamben, e *Regras para o parque humano*, de Sloterdijk.

2. SADE COMO IMAGEM

“Acredito que não há nada mais alérgico ao cinema do que a obra de Sade”, disse Michel Foucault em entrevista a Gerard Dupont, publicada pela revista francesa *Cinématographe* em 1976. Mais ainda: quando questionado sobre o possível choque provocado por filmes da época, respondeu: “fiquei chocado – pelo menos nestes últimos tempos – pela ausência de sadismo e pela ausência de Sade” (2009, p. 366).

Saló ou os 120 dias de Sodoma estreara no ano anterior à entrevista. Foucault assistira ao filme de Pier Paolo Pasolini, assim como a *O porteiro da noite*, de Liliana Cavani, lançado dois anos antes. Ambos os longas-metragens, como ressaltou Dupont na conversa com Foucault, associavam fascismo e sadismo, “um completo erro histórico” para o filósofo, “um sadismo meticuloso, disciplinar, anatômico”, um incompreensível fascínio, à época, por “certos fantasmas eróticos através do nazismo”¹ (ibid., p. 369).

Foucault não era a favor da sacralização de Sade, como respondeu a Dupont. Pelo contrário: considerava o marquês como “um disciplinador, um sargento do sexo, um colecionador de bundas e de seus equivalentes” (ibid., p. 370), e acrescentava que a ressurreição de seu erotismo disciplinar nos filmes o aborrecia. Talvez houvesse Sade no cinema, conclui, mas um Sade que o entedia, com um erotismo de uma sociedade regulamentada, anatômica e hierárquica.

No mesmo 1976, Foucault publica o primeiro volume de *História da sexualidade – A vontade de saber*. Estava, portanto, em meio a seus estudos sobre a sociedade disciplinar e seus dispositivos, como a sexualidade. Ao expor a necessidade de libertar-se de Sade, Foucault parece querer mostrar o impasse do qual o próprio Sade não consegue sair: ao pensar em destruir as servidões humanas, o marquês as confirma através de um erotismo disciplinar, com as mesmas relações de dominação e poder de outrora. O cinema sádico, como o de *Saló* e *O porteiro da noite*, apenas reafirma essa disciplina de Sade ao, por exemplo, associar o erotismo com o sadismo.

Penso, numa via alternativa à de Foucault, não em procurar uma “presença” de Sade no cinema. O marquês de Sade obviamente não fez

¹ Botas, quepes e águias nazistas citadas por Foucault como “fantasmas eróticos” do nazismo, aparecem, por exemplo, na cena da dança de *O porteiro da noite*. O ex-oficial nazista Maximilian Aldorfer se lembra de quando Lucia Atherton, judia prisioneira do campo de concentração, dançava aos oficiais vestindo peças de uniforme nazista. Na cena, a suástica é reduzida a um elemento fetichista, enquanto os movimentos do corpo seminu de Lucia, objeto de uso comum, deixam seus espectadores com olhares anestesiados.

cinema – mas há momentos em que o cinema se fez dele. A relação entre Sade e o sadismo é simplista: como desvio de conduta, o sadismo atende a esta nomenclatura clínica, atende à síndrome e aos sintomas que definem o que seria, assim, *sádico*. Nomear uma doença: “trata-se de um ato ao mesmo tempo linguístico e semiológico dos mais importantes, na medida em que se liga um nome próprio a um conjunto de signos” (DELEUZE, 2009, p. 18).

É irresistível relacionar Sade (e também Masoch) com esse quadro de síndrome e sintomas. Mas, completa Deleuze, o marquês é ainda um antropólogo e um artista ao redefinir uma concepção de homem através de novos modos de sentir e pensar (idem). O julgamento clínico, prossegue, é cheio de preconceitos – é preciso recomeçar *fora* da clínica. Se para Foucault causa estranheza a falta de sadismo e de Sade no cinema, é preciso procurar o sadeano no cinema.

Ao equiparar Sade e Masoch, na ânsia de mostrar a injustiça com esse segundo ao imaginá-lo simploriamente como um “oposto” do primeiro, Deleuze considera ambos os autores como criadores de uma *pornologia*: há a linguagem erótica, mas esta não se reduz às funções de mando e descrição (ibid., p. 20). Em Sade não há sequer uma intenção de convencimento da vítima pelo seu carrasco. Trata-se “de mostrar que o próprio raciocínio é uma violência, e que está do lado dos violentos, com todo o seu rigor, toda a sua serenidade, toda a sua calma. (...) Trata-se de demonstrar a identidade entre a violência e a demonstração” (ibid., p. 21).

O sadeano vai além de síndrome e sintomas. A *imagem sadeana* foge da re-apresentação, de um regime mimético e normativo, de um padrão. Se Sade buscara tripudiar o projeto humano iluminista pós-Revolução Francesa, a instauração de um controle ainda mais severo que o da monarquia, cabe-nos perceber espólios dessa investida no cinema, encontrar suas centelhas nessa proliferação de imagens. Para além da controvérsia, para além de relações sexuais animais, corpos retalhados e exaltações de prazer com a dor alheia.

Se Pierre Klossowski assumiu a propriedade sobre Sade, a ponto de chamá-lo de “meu próximo”, também almejo tal intimidade. Em seus escritos sobre o marquês, afirmou que “forças obscuras se levantam dentro de um homem e eis que ele se sente coagido a revelá-las a seus contemporâneos, sob pena de viver entre eles como um contrabandista moral” (1983, p. 77). Logo, tomo em mim tais forças.

Procuo aqui as miudezas, o disparate, o não-dito. Não me interessa a vida de Donatien Alphonse François de Sade, tampouco seus crimes ou suas prisões. O Sade *sádico* não me interessa. Quero, sim,

tirar Sade de todo o nível da *representação*, da tradição mimética que vejo foemente estabelecida na catástrofe.

2.1 PROPOSTA DE CISÃO DO OLHAR

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman opõe dois modelos de se ver a imagem: a *crença* e a *tautologia*. À frente de um túmulo, o homem da crença observa para além de uma massa de pedras, vê ali o impossível de ver, o mármore e o granito que formam a sepultura desaparecem, cedem lugar à morte presente. A tumba vazia não representa nada, mas a tumba fechada provoca uma inquietude, apresenta “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37). Por outro lado, o homem da tautologia elimina todos os sintomas e latências do volume: há uma massa de pedra, um volume visível e nada mais.

Ambas as formas atendem à superação de um vazio provocado pelo ato de ver; Didi-Huberman vê tanto na atitude do homem da crença como na do homem da tautologia uma forma de compensar essa ausência. As imagens são ambivalentes, são *sintomas* que atingem “o visível em geral e nosso próprio vidente em particular” (ibid., p. 34). Enquanto a crença é uma vitória obsessional da linguagem sobre o olhar, a tautologia é uma vitória miserável da linguagem sobre o olhar.

O exemplo do túmulo é elucidativo. A crença, como um olhar de recusa e escape, tem no universo cristão sua maior frequência: no terceiro dia após a morte de Jesus Cristo, Maria Madalena encontra a pedra que servia de porta à tumba do Messias fora de seu lugar; dentro, o defunto não está presente. Enquanto São Tomé precisa “ver para crer”, os outros apóstolos creem na ressurreição de Cristo *ao verem o túmulo vazio* (a morte não está mais ali). Não é preciso ver, basta *acreditar*, e a tumba vazia por si só já é uma contra-imagem da morte, é a vitória da vida sobre a morte.

Na tautologia, Didi-Huberman retoma a máxima do movimento da arte minimalista preconizada por Frank Stella: *what you see is what you see*. Obras como as de Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith oportunizavam uma leitura sem significação, apresentadas apenas por seu volume, sem inventar tempo ou espaço para além delas mesmas. A arte minimalista elimina “*toda ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são” (ibid., p. 50, grifos do autor). Tratava-se de “inventar formas que soubessem renunciar às imagens e, de um modo perfeitamente claro, que fossem um obstáculo a todo processo de crença

diante do objeto” (ibid., p. 60), volumes específicos em sua própria presença.

The black box (1961), de Smith, por exemplo seria nada mais do que uma forma fechada e autorreferencial – é uma caixa escura e pronto, não há nada a ser visto além disso. Mas, para Didi-Huberman, este mesmo objeto autorreferente pede um olhar além, como se outra coisa estivesse presente nesse invólucro. As *Columns* de Morris (1961) são exemplares nesse sentido: não há como desprezar uma leitura de que a coluna de pé esteja velando a coluna deitada, morta. Morris, inclusive, considerava as condições exteriores às suas obras e “reconhecia de bom grado que a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência” (ibid., p. 63).

Em suma, Didi-Huberman percebe a imagem como sintoma – o vazio provocado pelas imagens é um vazio que nos olha. É preciso abrir “os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (ibid., p. 34, grifo do autor). Dar a ver é provocar inquietação, propor uma operação agitada e aberta; o *olho puro* dos minimalistas não é tão diferente do *olho selvagem* dos surrealistas, como conclui Didi-Huberman:

Dessa situação, que mereceria por si só um comentário extenso, podemos já reter que ela fornece algo como uma experiência em que a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica (ibid., p. 99).

Aceitar o *what you see is what you see* de Stella é retirar da imagem a capacidade de se impor como uma perda, uma ausência, um vazio. As imagens são, assim, *dialéticas*, como o próprio título de *O que vemos, o que nos olha* propõe. A partir desse paradoxo da arte minimalista, Didi-Huberman percebe o ver como “uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (ibid., p. 77). Há apenas o inquietar, o tentar dialetizar das imagens.

Assim como Benjamin, Didi-Huberman credencia apenas a “uma experiência visual aurática” a capacidade de conseguir “ultrapassar o dilema da crença e da tautologia” (ibid., p. 169). O termo benjaminiano

aura aparece como relativo ao objeto que se desdobra para além de sua mera visualidade, que impõe uma “dupla distância” entre o olhante e o olhado e do olhante pelo olhado. Essas duas distâncias apresentam a imagem como, paralelamente, *crise* e *sintoma*, para além da sensorialidade e da memória.

Didi-Huberman rejeita que a prática historiográfica possa decifrar a imagem através da busca de seus significados e suas origens. A imagem é *destroço*, vestígio em que se encontra o que foi perdido. Benjamin, completa Didi-Huberman, “compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética em relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, com a aproximação mesma de seu *ter-lugar*” (ibid., p. 174, grifos do autor).

Tentar decifrar a imagem historiograficamente é, segundo Didi-Huberman, reduzir todo o seu potencial e sua ambiguidade. Não que a história não seja possível: é preciso pensá-la como anacrônica. Assim, a *imagem dialética*, aurática, “seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*” (ibid., p. 17, grifo do autor).

Didi-Huberman credita à imagem dialética uma “interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente, sintoma da memória” (ibid., p. 177); a dialética da imagem não justifica um conceito-síntese, mas abre para uma inquietude sem repouso, como um cristal que se move sob o olhar, um movimento que não é outro “senão o de uma cisão sempre reconduzida” (ibid., p. 118): os objetos minimalistas podem ser específicos em sua força, mas se abrem à dialética como cristais, que refletem incessantes formas, “a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, contrasta com a outra” (idem).

2.2 CRISTALIZAÇÃO DA IMAGEM

Há pelo menos duas Lucias em *O porteiro da noite*: a suja, opaca, tal como um cristal mal retirado da terra, escondida no campo de concentração, e aquela da aristocracia, a esposa do maestro Atherton, límpida e levada a tiracolo pelo companheiro. Ambas as Lucias, indiscerníveis que são, confundem-se: quando a aristocrata desce as escadas, logo após retornar de um passeio pelo antiquário, vemos seu reflexo no espelho. A bifacialidade permite a troca mútua entre a imagem virtual e a atual – enquanto uma Lucia desce em direção ao saguão do hotel, a outra se perde no fundo do espelho. A partir dali,

Lucia se entrega para Max, o oficial nazista que a manteve sob cárcere anos antes, e suas versões suja/límpida se trocam infinitamente.

Com Bergson, Deleuze rejeita a divisão cronológica do tempo, aquela que o caracteriza como sucessão de instantes, como trajetória espacializada ou “linha do tempo” ligando passado, presente e futuro. Para Bergson (e para Deleuze), o tempo é duração, um Todo aberto que se altera constantemente; a duração é a própria mudança permanente no universo.

Anterior à imagem-tempo e à cristalização da imagem, Deleuze considera a imagem-movimento como predominante dentro do cinema clássico, com relações sensório-motoras articuladas pela continuidade da montagem, seguindo uma lógica espaço-temporal de causa efeito – o passado leva a um presente que prenuncia o futuro, em planos guiados por ações.

Tal lógica se dá pela seguinte relação:

– O cinema é formado por sistemas fechados ou de elementos, o *enquadramento*, “que compreende tudo o que está presente na imagem” (DELEUZE, 1985, p. 22), constitui uma limitação e um ponto de vista sobre o conjunto, assim como define um extracampo – pressupõe-se que haja o não visto.

– *O plano* é a determinação do próprio movimento, que tem duas faces, uma que se relaciona ao próprio conjunto e modifica as relações entre os elementos, outra que exprime o todo.

– *A decupagem* é a determinação do plano, o encadeamento das imagens-movimento, “o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração ou de um ‘devenir universal’” (ibid., p. 83). À medida em que os planos são colocados em sequência, *montados*, é dado o Todo do filme.

No princípio de *O porteiro da noite*, o filme segue esse regime da imagem-movimento: Max fornece o título do longa-metragem não apenas por ser o funcionário que trabalha no hotel durante o período noturno – sua relação com a noite é ainda genitiva, de origem e posse, ele *guarda* e *pertence* à noite. Sua rotina não promete grandes emoções, à parte o agenciamento de michês para a Condessa Stein, hóspede a quem leva comprimidos e que o acusa de “não ter nenhuma imaginação”.

A mudança se dá com a chegada de Lucia e o marido ao hotel. O rosto de Lucia, seguido pela troca de olhares com o porteiro, dá lugar a uma imagem-mental: primeiramente, em câmera subjetiva, Max registra em vídeo a timidez de uma jovem Lucia. Posteriormente, a mesma cena

é retomada, mas agora em Lucia, novamente em câmera subjetiva, que dispara o olhar para a câmera controlada por Max naquele momento.

A memória comum entre Max e Lúcia serve de exemplo para a ruptura entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. O fenômeno da memória implica numa complexa relação entre passado e presente – há a coexistência entre os tempos, o que nos leva à tese de Bergson segundo a qual o passado se conserva em si mesmo. Assim, a memória intercala o passado no presente, condensa momentos de duração fazendo perceber a matéria no corpo.

A lógica sensório-motora até então dominante no cinema se rompe ao fim da Segunda Guerra Mundial, que para Deleuze marca a crise da imagem-ação e, posteriormente, do sonho americano. Na imagem-tempo há um reencadeamento a partir do vazio, “uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora” (2007, p. 31), a imagem é criadora do objeto, independe de seu prolongamento motor, por isso, pura. A mudança provocada por movimentos como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* subordina as imagens às exigências de novos signos que não mais resultam do prolongamento da percepção na ação, “o imaginário, com efeito, aparecerá sob a forma do capricho e da descontinuidade, cada imagem estando despreendida de outra, na qual ela se transforma” (ibid., p. 13).

Dentro desse novo regime de imagens ótico-sonoras puras, onde o cinema nos dá uma imagem direta do tempo, a memória comum entre Max e Lúcia é exemplar. No caso particular de *O porteiro da noite*, o reencontro entre os protagonistas faz emergir a relação entre o virtual e o atual, o passado que se conserva e se atualiza, premissa para formação da *imagem-cristal*, que revela uma imagem-tempo direta e, de uma vez só, faz passar o presente e conservar o passado.

Até o reencontro na portaria, a lembrança daquele primeiro encontro entre Max e Lucia eram imagens puramente virtuais do passado que se conservavam, mas que se tornavam atuais na medida em que eram chamadas pela imagem-percepção, atualizando-se como imagens-lembranças. Apesar de o atual estar no presente, esse mesmo presente passa, deixa de ser presente, “pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui” (DELEUZE, 2007, p. 99). Sendo assim, o passado não se torna presente, mas sim coexiste com o presente que foi, “o presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual” (idem).

Para Deleuze, a “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem-atual, imagens-lembrança, imagens-

sonho, imagens-mundo” (ibid., p. 85). Mas, numa direção contrária, Deleuze propõe “contrair a imagem, em vez de a dilatar (idem), procurar o menor circuito que cola a imagem atual a um tipo duplo e imediato. A imagem virtual, separada de seu prolongamento motor, “encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica cristaliza com sua *própria* imagem virtual” (ibid., p. 88, grifo do autor). Na medida em que o tempo se torna independente do movimento, uma emancipação da instância temporal, este tempo deixa de ser uma linha reta para se tornar um emaranhado onde passado e presente estão interligados, não mais postos em sequência e sim em coexistência.

O cristal é a presença do tempo em seu estado bruto, o menor circuito que produz um duplo entre o atual e o virtual. Duas faces que se trocam infinitamente, num circuito onde é impossível designar as funções do atual e do virtual, do límpido e do opaco, do germe e do meio: quando um cristal opaco-límpido é exposto à mudança de temperatura, sua face límpida se escurece enquanto a opaca fica novamente límpida, há uma troca. As duas faces podem permanecer distintas, mas não mais discerníveis.

Tal exemplo aproxima a análise da ciência, como Deleuze explica ao citar Zanussi, autor que soube alimentar o diálogo “com um conteúdo religioso, metafísico ou científico” (ibid., p. 91) justamente pelo princípio da indiscernibilidade, ao observar que o lado obscuro/luminoso da ciência se modifica de acordo com a ótica de quem a analisa – a dúvida sempre existirá, impedindo-nos de saber qual é a face límpida e qual a sombria. O cristal se reduz à disposição interna de um germe face ao meio.

Em *O porteiro da noite*, o passado e o presente se desdobram constantemente a ponto de se tornarem indiscerníveis, em seus aspectos límpidos/opacos, germe/meio, atual/virtual. Assim, Lucia e Max são imagens-cristais; “o que constituiu a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro” (Ibid., p. 102).

No caso de um espelho, como aquele que mostra Lucia descendo as escadas, a imagem especular (a do espelho) é virtual em relação à personagem captada, mas, simultaneamente, é atual a partir do momento em que joga a personagem para o extracampo, tornando-a uma mera virtualidade. A imagem virtual se torna, assim, atual, “visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado”. Mas, quando a imagem atual se torna também virtual, é remetida a uma parte tenebrosa,

“como um cristal que mal foi retirado da terra” (ibid., p. 90). Deleuze considera que o tempo se cinda como dois jatos dissimétricos em que um faz passar o presente e o outro conserva o passado. No hotel, ao descer as escadas e ter seu reflexo captado pelo espelho, há a cisão definitiva de Lucia – ela, agora, é um cristal perfeito onde atual e virtual são indiscerníveis.

Assim como o navio de *E la nave va*, de Fellini, Lucia está presa entre suas duas faces cristalinas – enquanto na embarcação a face límpida é a parte de cima do navio, onde tudo está visível, a Lucia aristocrata é exibida pelo esposo maestro, é mostrada ao público. Da mesma forma, assim como os encarregados pelo transporte de carvão na parte de baixo do navio, a Lucia apaixonada por seu algoz é escondida – até por ela própria. A partir do reencontro, “quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca” (ibid., p. 91), não é possível distinguir a Lucia prisioneira da Lucia aristocrata.

Já no teatro, durante a apresentação de uma montagem de *A flauta mágica*, o casal troca olhares à distância enquanto o maestro Atherton, marido de Lucia, rege a ópera – escrita por Mozart em seu último ano de vida. Tal como o amor entre a judia e o nazista, a história entre Tamino e Pamina é de provação de um romance, embora alimentado pela esperança do herói quanto a superar uma série de obstáculos para ser aceito na confraria de Sarastro e merecer a mão da mulher por quem se apaixonou.

Até então a repulsa de Lucia por Max, evidenciada nas memórias que revelam momentos das humilhações sofridas pela prisioneira no campo de concentração, dá lugar a um inevitável fascínio. Lucia desvia o olhar, mas retorna a ele enquanto, em cena, Papageno, personagem da ópera, humano não em sua forma, mas em seus sentimentos, divaga sobre os benefícios do amor. O encontro entre Lucia e Max acontece ao final da segunda cena do primeiro ato de *A flauta mágica*, um dueto entre Papageno e Pamina (MOZART, 2011, p. 35):

PAPAGENO

Die süßen Triebe mitzufühlen
Ist dann der Weiber erste Pflicht

PAPAGENO

Compartilhar seus doces impulsos
é o primeiro dever das mulheres

PAMINA, PAPAGENO

Wir wollen uns der Liebe freun
Wir leben durch die Lieb' allein

PAMINA, PAPAGENO

Vamos nos alegrar pelo amor,
é só pelo amor que vivemos

PAMINA

Die Lieb' versüßet jede Plage
Ihr opfert jede Kreatur

PAMINA

O amor suaviza todas as penas;
todas as criaturas o louvam

PAPAGENO

Sie würzet unsre Lebenstage
Sie wirkt im Kreise der Natur

PAPAGENO

Ele dá sabor aos dias da nossa vida
e faz andar a roda da natureza

PAMINA, PAPAGENO

Ihr hoher Zweck zeigt
deutlich na
Nichts Edler's sei als
Weib und Mann

PAMINA, PAPAGENO

Seu fim sublime mostra-se
bem evidente,
não há nada mais nobre do que
uma mulher e um homem

Mann und Weib und Weib
und Mann

Reichen an die Gottheit and.

O homem e a mulher, a mulher
e o homem,

juntos, alcançam a esfera divina

Bergson caracteriza a imagem virtual como aquela constituída por “lembranças puras”, para diferenciá-las de imagens mentais como sonhos ou devaneios, justamente porque estas são imagens virtuais atualizadas. Já “a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente *do qual* ela é passado” (DELEUZE, 2001, p. 100). A imagem-cristal, por sua vez, não precisa se atualizar porque já é correlativa da imagem atual, tanto quanto da virtual correspondente, e juntas atual e virtual formam o menor circuito possível.

A consciência busca as imagens-lembranças em imagens virtuais puras. Antes do reencontro entre Max e Lucia, as lembranças puras do relacionamento no campo de concentração poderiam ser imagens virtuais puras. Quando ambos trocam olhares, na recepção do hotel ou na ópera, elas se atualizam em imagens-lembranças.

Enquanto Papageno e Pamina divagam sobre as virtudes do amor, a tela é tomada por uma imagem-lembrança (não se sabe se de Lucia ou de Max, esta imagem-lembrança pertence a ambos) de um oficial nazista sodomizando um dos prisioneiros do campo, sob os olhares de outros detentos. Max, então, entra no local e se aproxima de Lucia, ainda sentada, com um olhar de insegurança. Suas vestes maltrapilhas e o corpo debilitado contrastam com a empáfia do oficial, de pé à sua frente, vestido com a farda nazista. O simples gesto de chamá-la para fora do

local não apenas acusa a superioridade perante a prisioneira, como também a determina enquanto objeto de posse – o momento é interrompido na volta ao teatro, quando a feição de Lucia muda, passando da repulsa ao fascínio. Assim como acontece na imagem-lembrança, a relação de ambos se modifica.

Na metade da terceira cena do primeiro ato de *A flauta mágica*, surge a imagem-lembrança de Lucia amarrada pelas mãos em uma cama onde, meio que forçadamente, chupa os dedos de Max enquanto este apalpa seu corpo com a outra mão. No palco, Tamino vangloria o som mágico de sua linda flauta, capaz de apaziguar feras selvagens e talvez de conduzi-lo até a amada Pamina (MOZART, 2011, p. 39-40):

TAMINO

Wie stark ist nicht dein
zauberton

Weil, holde Flöte, durch dein
Spielen

Selbst Wilde Tiere Freude
fühlen

Doch Pamina, nur Pamina bleibt
Davon

(Er spielt)

Pamina! Pamina!

Höre, höre mich! Umsonst!

(Er spielt)

Wo? Ach, wo find'
ich dich?

(Er spielt, Papageno antwortet
Von innen mit seinem
Flötchen)

Hás, das ist
Papageno Ton!

(Er spielt. Papageno antwortet)

TAMINO

Que poderoso é seu
som mágico

linda flauta, pois quando lhe
escutam,

até as feras selvagens se
apaziguam.

Só Pamina é que não
aparece!

(Toca)

Pamina! Pamina!

Escute, escute-me! É inútil!

(Toca)

Onde? Ah, onde poderei
encontrá-la?

(Toca. Papageno responde
do interior com sua pequena
flauta)

Ah, este é o
toque do Papageno!

(Toca, Papageno responde)

Vielleicht sah er
Pamina schon,
Vielleicht eilt sie mit ihm
zu mir,
Vielleicht führt mich der
Ton zu ihr.

Talvez ele já tenha
encontrado Pamina,
talvez ela o siga até
junto de mim,
talvez este som me
conduza até ela

A cristalização de Max e Lucia, iniciada efetivamente neste reencontro, é potencializada quando o maestro Atherton deixa a esposa sozinha em Viena. Pela cidade, a judia retoma outras imagens-lembrança ao encontrar objetos em um antiquário, especialmente um vestido rosa similar àquele dado por Max ainda no campo de concentração.

Na primeira manhã em que acordam juntos, enquanto guardam suas roupas, Lucia encontra a farda nazista utilizada pelo amante e mostra o vestido comprado no dia anterior no antiquário. Novamente em frente ao espelho vemos duas Lucias indiscerníveis: a roupa rosa referencia a prisioneira (o virtual), vestida em uma aristocrata (o atual), ao mesmo tempo em que não se sabe onde começa uma e termina outra. É a troca mútua na bifacialidade da imagem atual e virtual na troca infinita de faces.

Mas não há em *O porteiro da noite* o cristal perfeito, acabado, como em Max Ophuls, onde não há nada fora do espelho ou do cenário, onde “a imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram num circuito que nos leva constantemente de uma a outra” (DELEUZE, 2007, p. 105). Assim como em Renoir, os cristais de *O porteiro da noite* têm falhas, são, ao mesmo tempo, rachados – “alguma coisa vai fugir para o fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão” (ibid., p. 106) –, e tomados em formação e crescimento, onde “a questão não está mais em saber o que sai do cristal e como, mas, ao contrário, em como entrar nele” (ibid., p. 110).

Rachado, porque não apenas põe em circuito a imagem atual e a virtual. Da indiscernibilidade sai uma nova distinção, uma realidade que antes não existia: Max e Lucia, como cristais, vivem num duplo reflexo, aquele da guerra e aquele de 1957, quando se reencontram. A cristalização de ambos parece perfeita: não se sabe onde termina a prisioneira e começa a aristocrata, assim como não se sabe onde começa o nazista e termina o porteiro. São indiscerníveis, mas não estão encerrados no cristal.

Com a relação, “algo sairá do cristal, um novo Real dele sairá pra além do atual e do virtual” (ibid., p. 107). Cada um dos amantes executa

papéis – como nazista em busca de exílio, Max ainda deve obediência ao professor Klaus e demais oficiais que buscam livrá-lo do contato com qualquer testemunha relacionada ao seu passado no campo de concentração. Da mesma forma, Max é o dominador que não hesita em esbofetear a amada para buscar informação ou acorrentá-la, mas que também se autoflagela na condição de prisioneiro por não entregá-la – é ela que efetivamente conduz a relação.

A dança de Lucia com trajes nazistas é outro ponto de fuga. A prisioneira agora assume sua posição de oficial, tornando a suástica elemento fetichista enquanto balança o corpo esquelético para uma plateia anestesiada, impassível frente às suas curvas. O domínio se torna ainda mais evidente quando Max a presenteia com a cabeça de Johann, o prisioneiro que a atormentava. Em Lucia, o cristal também tem sua rachadura: da sua indiscernibilidade emerge um Real “ao mesmo tempo que escapa ao eterno ricochete do atual e do virtual, do presente e do passado” (ibid., p. 110).

Portanto há falhas que permitem a fuga, os cristais de *O porteiro da noite* são rachados. Mas há também algo do cristal em decomposição que Deleuze observa exemplarmente em Visconti. Deleuze considera Visconti como quem melhor soube distinguir e fazer atuar quatro elementos fundamentais nesse tipo de cristal: (1) o cristal sintético, o mundo aristocrático dos ricos, onde tudo é cristalino porque está fora da História e da Natureza; (2) processos de decomposição do cristal, irrompendo por força da natureza julgada exterior; (3) duplicação da decomposição natural por força da História (como as guerras, a ascensão de novas potências e a emergência de novos ricos); e, por fim, (4) o elemento julgado por Deleuze como o mais importante porque garante a unidade e a circulação dos outros: a revelação de algo que chega tarde demais.

A história não nasceu da origem porque a origem não é mais aquilo a partir do qual tudo provém. O antigo passa a compor o novo, que ao mesmo tempo começa a se decompor tornando-se novamente começo – não há, assim, esperança para Max e Lucia. Trajados com a farda nazista e o vestido rosa, signos diretos do tempo em que viviam o romance na Guerra, os amantes debilitados caminham para a morte no amanhecer, numa ponte, numa passagem, numa paixão fora do tempo – são indiscerníveis, não se sabe onde termina a face atual e límpida, onde começa a face virtual/opaca. O próprio tempo é indiscernível quando ambos são mortos por aquilo que foram (e ainda são): o oficial desobediente e a prisioneira fugitiva. A Viena de 1957 é o mesmo cenário da guerra.

Foi o fim da guerra que proporcionou a Max e Lucia se reencontrarem e retomarem a aventura como fuga (pelo cristal rachado) da vida sem graça a que foram conduzidos (pelo cristal em decomposição). Mas os ideais são outros: a guerra acabou, deixando, no acúmulo de escombros, o paroxismo da biopolítica e o fim da experiência. A coalescência de tempos que aparece nessa cristalização da imagem é, por excelência, sadiana: humano e inumano são indiscerníveis como Max e Lucia.

2.3 IMAGEM VIOLÊNCIA E VIOLÊNCIA DAS IMAGENS

No princípio de *Sade meu próximo*, Pierre Klossowski emprega o termo imagem como representação, em Sade, do ato aberrante. Contudo, faz a ressalva de que o próprio Sade não fez uso deste termo – trata-se de uma substituição a um conceito de “horror” porque ambos “supõem a representação do ato cometido ou a cometer” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 32). Para Klossowski, a intimidação do mundo institucional é feita através da imagem dos atos executados ou executáveis.

Geralmente, se fala em imagem, no senso comum, como representação de alguma coisa, e dentro dessa lógica cabe à imagem a função de reafirmar essa coisa como verdade, como presença. Ao concebermos a imagem como indiscernível, promotora de uma angústia e de uma falta, na qual o real e o imaginário se confundem e trocam de lugar constantemente, não é mais possível pensar a imagem apenas como representação. Jean-Luc Nancy renova essa compreensão: não percebe mais a imagem como representação, como presença segunda que precede uma presença primeira, mas como mostração, como estabelecimento de uma verdade, de sua verdade.

Nancy inicia seu “Image et violence”, parte do estudo *Au fond des images*², com o resgate de duas afirmações familiares nos nossos dias: de que há uma violência de imagens, enquanto excesso e inundação, e uma imagem da violência, enquanto ato violento e cruel. Nancy, então, propõe a relação entre elas, “to interrogate what can link, in a particular way, the image to violence and violence to the image” (NANCY, 2005, *ibid.*, p. 15).

Primeiramente, Nancy relaciona violência e verdade. Define a violência como “the application of a force that remains foreign to the dynamic or energetic system into which it intervenes” (*ibid.*, p. 16). Cita, como exemplo, o uso de um alicate para retirar um parafuso: a

² A edição utilizada na pesquisa é a em inglês, traduzida por Jeff Fort.

força para arrancá-lo mostra como a ferramenta não é adequada para tal ato – mas nem por isso o parafuso deixa de ser parafuso, apesar de sua natureza (ser parafusado ou desparafusado) ter sido ignorada.

A violência está, assim, fora da ordem das razões, só acontece exterior a esta ordem. É algo que está de fora, que ignora aquilo que ela violenta, tirando-lhe forma e sentido, desnaturando-a, como um ato de violência. A violência, assim, desumaniza o humano, mas não quer substituir nem destruir a ordem. Anseia impor-se a ela enquanto desordem. A única regra válida é a sua própria regra, a violência se deseja como verdade, impõe-se como uma verdade.

Assim, a verdade seria violenta a sua própria maneira, “it cannot irrupt without tearing apart an established order” (ibid., p. 18). A instauração da verdade é violenta, não precisa de argumentos, nem provas, vem da vontade de instalar uma verdade. A *violência da verdade* é tema preferencial da filosofia ao longo da história, como no êxtase do prisioneiro de Platão ao sair da caverna – neste caso, a violência é percebida por Nancy como ambígua, uma “boa violência”, utilitária. Mesmo assim, emerge de uma desconstrução da ordem anterior. Sendo a verdade uma finalidade, toda sua instauração é violenta.

Nancy faz assim uma diferenciação dessa *violência da verdade* e da *verdade da violência*: a primeira decorre da irrupção da verdade, enquanto a segunda se manifesta por si própria, eliminando o que não é ela. O que as aproxima é “the impossibility of negotiating, composing, ordering, and sharing” (ibid., p. 18). Toda verdade é violência no sentido de que se excede. A verdade tem a necessidade de se mostrar.

Sendo a imagem algo que deve valer por si mesma, eis a primeira relação entre imagem e violência percebida por Nancy. É algo que vai além do circunstancial, “violence always makes an image of itself, and the image is what, of itself, presses out ahead of itself and authorizes itself” (ibid., p. 20). O ato violento se constitui na marca deixada por quem violentou em quem foi violentado – a violência é justamente o *imprimir* desta marca, como se fizesse um registro de sua passagem, de seu efeito, no violentado. Assim, a violência não está num excesso de força, quantitativo: ela *tem necessidade de mostrar-se, só existe quando é mostrada*. A violência é mostrativa, vale-se da relação com a verdade.

Para Nancy, “the imaging trait or mark of violence comes from its intimate relation to truth” (ibid., p. 21). As coisas contentam-se com ser, mas a imagem mostra o que as coisas são e como são. Portanto, a imagem serve tanto à verdade como à violência. A imagem, repito, é uma presença com caráter de mostração, vem da ordem do *monstro* (*moneo, monestrum*), excede a forma, mostra o que Nancy descreve

como a *monstruosidade* que se esconde por trás da forma – a busca por uma *potência excessiva*. A imagem, “it is the force that draws the form of presence out of absence: that is to say, the force of ‘self-presenting’” (ibid., p. 22).

A imagem é assim uma força-signo pela qual emerge a presença da coisa (ou o sentido da presença por detrás das formas). Justamente no trazer essa presença há o rasgar das formas, a violência, o ato de violação da ordem das razões. Nenhuma imagem pode existir

without tearing apart a closed intimacy or a non-disclosed immanence, and if no image can exist without plunging into a blind depth—without world or subject—then it must also be admitted that not only violence but the extreme violence of cruelty hovers at the edge of the image, of all images (ibid., p. 24).

Nancy vai além: toda imagem pode estar próxima da crueldade, da extremidade da violência que quase sempre leva à morte. A crueldade vem de *cruor*, do sangue derramado, fora do corpo – o violento cruel busca o sangue derramado, seu fluxo e cor, busca “not by gazing into the emptiness of the depths, but, on the contrary, by filling his eyes with red (by ‘seeing red’) and with the clots in which life suffers and dies” (ibid., p. 25).

Há uma abundância de imagens sangrentas. Na crueldade extrema, a violência se fecha para si na produção da morte, mas em alguns casos este sangue derramado é o do sacrifício, da superação da morte³. Para Nancy, a equivalência entre imagem e violência vem de sua monstruosidade, da presença produzida por ela, de sua automostração. Se Nancy percebe o real como algo para além da ordem dos signos, que simplesmente se dá, a violência é o excesso em relação aos signos, uma imposição de verdade.

O cinema, por sua vez, se configura com uma seleção, como um ato violento sobre o olhar. Considerando a montagem como

³ Nancy, nestas imagens sangrentas, cita as de galerias de artes, de mártires e do “Deus que derramou seu sangue para salvar a humanidade”. No primeiro volume da “História da Sexualidade”, Michel Foucault descreve o sangue como um elemento importante nos mecanismos de poder, exercendo uma função simbólica. Essa importância é ressaltada na própria construção de Jesus pelo Cristianismo: sabendo que as imagens sacras representam os santos em seu momento de maior importância, imortalizando-o, a imagem sacra de Cristo é do próprio crucificado, banhado em sangue. A morte do Filho de Deus, executando cruelmente pelos homens, é o momento escolhido pelo Cristianismo para imortalizar Jesus, para os fiéis lembrarem-se constantemente de seu sacrifício para salvar a humanidade.

característica mais própria do cinema, Agamben aponta a *repetição* e o *corte* - como *transcendentais*⁴ da montagem, trazidos para o primeiro plano por Godard e Debord, que fizeram “cinema a partir de imagens do cinema” (AGAMBEN, 1995, *ibid.*.p. 3), levando-o para uma *zona de indiferença*.

Como comparação constitutiva, Agamben menciona o interesse dos animais pelas imagens, que se finda a partir do momento em que os animais reconhecem a imagem como imagem. Já o homem, “o único animal que se interesse por imagens enquanto tais” (*ibid.*, p. 1), pode ser definido como aquele que vai ao cinema.

Sobre esta imagem do cinema, Agamben recorre à *imagem-movimento*, em Deleuze, carregada de tensão dinâmica, e à *imagem dialética* em Benjamin, para quem “a experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens são elas próprias carregadas de história” (*ibid.*, p. 1). O elo da imagem com a história não se dá pela história cronológica, mas sim pela *história messiânica*, de salvação e de algo que deve ser consumado e julgado, “deve se passar aqui, mas em um outro tempo, deve, portanto se subtrair à cronologia, sem sair para um além” (*ibid.*, p. 2).

Tal como Godard em suas *Histoire(s) du cinéma*, Debord utiliza essa situação messiânica da técnica de composição do cinema. Sendo a montagem (enquanto repetição e corte) a característica mais própria do cinema, estes cineastas usaram-na para ser exibida enquanto tal, no uso de imagens do cinema para fazer cinema.

A repetição “restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa coisa novamente possível” (*ibid.*, p. 3), enquanto no corte há uma potência “que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (*ibid.*, p. 5). Como exemplos, Agamben indica dois momentos de *In girum imus nocte et consumimur igni*, o último filme de Debord, de 1978: a autorreferência que o diretor faz de seu *Hurléments en faveur de Sade*, em que mostrou como o cinema pode se reduzir à troca entre uma tela branca e uma tela negra, e a fase “A ser retomado desde o começo” no lugar do tradicional “Fim”.

A repetição e o corte, que juntos caracterizam a tarefa messiânica do cinema, para Agamben, dizem respeito às tarefas de criação e descrição do cinema – neste ponto, novamente aparece Deleuze, para quem “todo ato de criação é sempre um ato de resistência” (*ibid.*, p. 5).

⁴ Agamben emprega o termo do chamamento feito desde Kant para “as condições de possibilidade de alguma coisa” (*ibid.*, p. 3). No caso da montagem, característica mais própria do cinema, esses transcendentais seriam a repetição e o corte.

Criar também é des-criar, e o ato de des-criação cinematográfica se dá desde o próprio enquadramento, quando se considera o não-filmado, o não-escolhido.

Sendo a imagem trabalhada pelas potências de repetição e corte, a própria concepção de expressão precisa ser repensada. Enquanto a tradição é regida pela máxima de que a expressão se realiza através de um *medium*, e este deve desaparecer com a expressão consumada, trazer a montagem para o primeiro plano é evidenciar o *medium*, a “imagem se dá ela própria a ver em vez de desaparecer naquilo que nos dá a ver” (ibid., p. 6). Para Agamben, Debord nos mostra a imagem enquanto tal, na “zona de indecibilidade entre o verdadeiro e o falso” (ibid., p. 6). A imagem exposta enquanto tal é, em suma, um *sem imagem*, é a imagem da imagem.

2.4 COMPOSTOS DA IMAGEM SADEANA

Vinte anos depois de lançar *Sade, meu próximo*, Pierre Klossowski reeditou seu livro com a inserção de “O filósofo celerado”, estudo criado para preencher o que o autor considerara uma grave lacuna: evidenciar que não é o ateísmo que libera a monstrosidade integral⁵, a prostituição universal de todos os seres, mas que a monstrosidade atende a uma razão própria. O ateísmo é a “religião” da monstrosidade, introduz o caráter divino desta no sentido de que sua “presença real” só se atualiza através dos ritos, dos atos reiterados (1985, p. 10).

Klossowski descreve a “consciência censurante do sujeito, censura que se exerce porque a posição fora de si é ressentida como uma ação pelo sujeito” (ibid., p. 1985, p. 33-34). Depois define essa consciência, que “corresponde apenas a um esgotamento das forças impulsivas (a ‘calma dos sentidos’), poupando este intervalo em que a imagem repulsiva do ato cometido se re-apresenta sob a forma de remorso” (ibid., p. 34).

Mas, sendo a perversão inerente ao homem, lembra Klossowski, como se sobrepor a essa consciência moral? Pela reiteração apática, que acrescenta potência ao ato aberrante. A repetição do ato, como se fosse a primeira vez, mantém a promessa de gozo: a imagem do ato repugnante já tinha seu atrativo, e a repetição (reiteração) aniquila a consciência. A

⁵ Uma análise mais precisa sobre a monstrosidade integral sadeana será apresentada no segundo capítulo.

noção de transgressão, de estar transgredindo, enaltece a promessa de gozo na reiteração do ato.

Assim, a perversão não seria puramente a contravenção de um obstáculo: é “a recuperação incessante do possível, desde que o estado de coisas existentes eliminou o possível de outra forma de existência” (ibid., p. 23). A transgressão existe como possibilidade de transgredir, “deve engendrar outra”, reitera-se por um mesmo ato, “nunca é este mesmo ato que se poderia transgredir. Cada vez sua imagem se representa como se nunca tivesse sido executado” (ibid., p. 24).

Quase três décadas depois de Klossowski reeditar *Sade, meu próximo*, na conferência “O cinema de Guy Debord” em Genebra, Agamben promove, como vimos, o encontro entre o sadeano e o cinematográfico. Como a repetição é uma das condições de possibilidade do cinema, Agamben vê no “tornar o real possível” uma definição de cinema. Sade, por sua vez, “pretendeu transgredir o próprio ato do ultraje por um estado permanente de movimento perpétuo” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 37), o ato transgressor também se define pela repetição (reiteração apática), “é uma reconstituição reiterada porque as forças impulsivas só podem impedir a virtude que esse aspecto provoca” (ibid., p. 37). Sade é cinematográfico, portanto.

Contudo, Klossowski complementa: “Sade traduz sua experiência pessoal que a própria natureza condenava a permanecer incomunicável de forma convencional de toda comunicação” (ibid., p. 42). Sade era consciente do enfrentamento a que estava sujeita sua filosofia celerada. Ao fazer uso da linguagem logicamente estruturada como forma de propagação, num modo convencional, o próprio Sade expunha as limitações do êxtase pela linguagem – a *representação* não seria a experiência em si, nem pela reiteração, que tem “por objetivo suscitar um êxtase, este êxtase não pode ser produzido pela linguagem; o que a linguagem descreve são as vidas, as disposições que o preparam” (ibid., p. 42).

Sade faz da escrita o modo de atualização do ato aberrante (o que leva, novamente, à cristalização da imagem). O romance sadeano produz o êxtase do pensamento, reitera-o ao nível da linguagem logicamente estruturada “pela qual Sade se exprime” (idem). A limitação do descrever a aberração não constitui a experiência sadeana em si, mas Sade usa a estrutura lógica, “ele a ultraja, conservando-a apenas para fazer dela uma dimensão da aberração, não porque a aberração nela é descrita, mas porque o ato aberrante nela é reproduzido” (ibid., p. 53). Portanto, o que vale em Sade, segundo Klossowski, não é a representação – a “representação” é uma impossibilidade de representar,

é o mostrar. É a imposição de uma verdade, violenta, sem espaço para nada além dela.

Por isso, a imagem sadeana é aquela composta, ao mesmo tempo, e particularmente em Sade, não apenas pela imagem-cristal e o sem imagem, que reafirmam a indiscernibilidade entre o humano e o inumano, mas também pela imagem sem fundo. Ao ver o cinema como texto, minha proposta difere da leitura feita por Foucault, para quem a obra de Sade é alérgica aos filmes. Não busco o sadismo, mas o sadeano: enquanto a crueldade se esgota nela mesma, como um golpe, a arte (grande produtora de imagens) remete pra um *sem fundo*, uma violência sem violência, que nunca chega. A imagem do ato violento é o não suceder deste ato. A diferença se dá “not because art is semblance, but, on the contrary, because art touches the real—which is groundless and bottomless—while the blow is in itself and in the moment its own ground” (ibid., p. 25).

3. EXPERIÊNCIA SADEANA: ESCRITA, FILOSOFIA CELERADA E MORAL EM SADE

3.1 SADE COMO ESCRITOR: A NOVA LÍNGUA

Barthes repete uma mesma citação em *Sade, Fourier, Loiola*: “para reunir o incesto, o adultério, a sodomia e o sacrilégio, ele, com uma hóstia, enraba a filha casada” (SADE apud BARTHES, 1999, p. 37, 153). É certo que o livro é formado por textos de épocas distintas sobre o escritor maldito, o filósofo utopista e o santo jesuíta – mas, ao enfatizar tal trecho, extraído de *Os 120 dias de Sodoma*, ao repeti-lo, Barthes reafirma seu fascínio pela passagem.

O catálogo de perversões que Sade reúne nas três partes finais do livro inacabado é percebido por Barthes como exemplo máximo da escrita sadeana. Fora da narrativa, as anotações mostram o virtuosismo da escrita do marquês, fazem aflorar a nova língua fundada pelo celerado. Não uma língua linguística, “atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só se pode oferecer à definição semiológica de Texto” (BARTHES, 1999, p. 10).

O libertino em questão, satisfeito por foder a primogênita com o corpo de Cristo, não o interessa. Nem haveria como: a disposição do catálogo de perversões seria inteligível somente pelo próprio Sade – o profanador da hóstia é desconhecido, tal como sua filha e o genro escorneado pelo Filho de Deus. Resta contentar-nos com os parcos dados fornecidos pelo escritor, mesmo incompletos.

A ação decorre nas 150 paixões de terceira classe, em 4 de janeiro. Os quatro senhores responsáveis pela organização da escola libertina levaram suas filhas ao castelo de Silling, mas somente três eram casadas: Constante, mulher do Duque de Blangis e filha de Durcet; Adelaïde, mulher de Durcet e filha do Presidente de Curval; e Julie, mulher do Presidente e filha do Duque de Blangis.

A Sade, no momento da criação do catálogo de perversões, não haveria motivo para maiores detalhamentos. Importa o engenhoso esquema de relações familiares entre os protagonistas de sua história, disposição que facilitaria a unificação de tantos pecados quanto os descritos duas vezes por Barthes. No acordo entre os quatro, ficou decidido:

que o Duque, pai de Julie, tomou Constance, filha de Durcet, por esposa; que Durcet, pai de Constance, tomou Adelaïde, filha do Presidente,

por esposa; que o Presidente, pai de Adelaide, tomou Julie, filha mais velha do Duque, por esposa; e que o Bispo, tio e pai de Aline, tomou as três outras por esposa, e cedeu esta a seus amigos, com ressalva dos direitos que continuava a se reservar sobre ela (SADE, 2008, p. 17).

Não tentemos desemaranhar tal obra de arte sadeana. Barthes não o fez justamente por crer em tais orações como a grande contribuição dada por Sade, como seu legado a ser analisado. A “nova língua” do marquês se estabelece como trunfo, é a articulação (e a desarticulação) da linguagem que permite(m) a perversão. Haveria libertinagem em penetrar um pouco de massa de trigo em uma mulher? Há libertinagem se a massa é hóstia, se a mulher é filha de quem enfiou o objeto sagrado, “o crime sadiano existe apenas na proporção da quantidade de linguagem que nele se investe, não porque seja contado ou sonhado, mas porque só a linguagem o pode construir” (BARTHES, 1999, p. 37).

Tal como em Fourier e Loiola, Barthes observa as criações de Sade como escrita, uma escrita com valor por si mesma, oposta à escrita que tem valor somente pelo conteúdo. Não o “falar sobre”, mas o “fazer”, os procedimentos próprios do ato da escrita. Barthes não se interessa pelo sadismo porque “o sadismo seria apenas o conteúdo grosseiro (ordinário) do texto sadiano” (ibid., p. 165). É este sadeano que lhe importa.

E tratando-se de conteúdo, Barthes provoca por selecionar uma trinca de autores reconhecidos principalmente pela acidez de seus escritos:

Lendo textos e não obras, exercendo sobre eles uma vidência que não vai procurar o seu segredo, o seu “conteúdo”, a sua filosofia, mas unicamente a sua felicidade de escrita, posso ter esperança em arrancar Sade, Fourier, Loiola às suas cauções (a religião, a utopia, o sadismo) (ibid., p. 15).

Direcionando Sade ao nível do texto, Barthes elenca o arsenal utilizado pelo marquês para compor suas escritas: percebe a busca pelo isolamento, pelo local reservado às práticas libertinas. O *lugar sadeano* tem, para Barthes, a dupla função de proteger as luxúrias do olhar condenatório dos não-participantes e a exclusividade da ação, em prol da narração, do “acto mudo” (ibid., p. 22). O lugar sadeano é próprio,

sob suas regras, como verdadeira autarquia, “com economia, moral e palavras próprias” (ibid., p. 23).

Barthes constrói um completo sistema sadeano, desde a funcionalidade dos alimentos (que servem tanto para recompor os libertinos de suas orgias quanto para favorecer a coprofagia) até o vestuário, “adaptado às obrigações impostas pela luxúria: deve desaparecer num segundo” (ibid., p. 26).

Tendo a linguagem à mão, Sade explora a língua por perceber que as palavras triviais não caberiam em suas descrições. As comparações de suas personagens remetem à pintura e à mitologia (ibid., p. 27), como se os leitores fossem instigados a procurar em suas memórias as imagens apontadas por Sade para ter noções de como seria belo ou horrendo o corpo designado à sua descrição: o ventre de Adelaïde, a filha do Presidente e esposa de Durcet, era liso como cetim, e “uma moitinha loira e rala fazia as vezes de peristilo, para o templo em que Vênus parecia exigir sua homenagem” (SADE, 2008, p. 32). Por sua vez, Julie, a mulher do Presidente e filha mais velha do Duque, tinha uma “bunda que poderia ter servido de modelo àquela que Praxíteles esculpiu” (ibid., p. 34).

Por outro lado, ele não abandona a funcionalidade: Aline, a filha mais jovem do Duque de Blangis (na verdade, filha bastarda do Bispo), tinha “a bunda um tanto volumosa, mas bem torneada, o mais voluptuoso par de nádegas que se poderia oferecer ao olho de um libertino” (ibid., p. 35), enquanto a cabeça do pau de Quebra-cu “lembrava um coração de boi: tinha oito polegadas, três linhas de circunferência” (ibid., p. 46), bem de acordo com sua função de foderor.

Dispondo desses elementos, Sade pôde enfim montar a cena sadeana. A ordenação, tão explícita em *Os 120 dias de Sodoma*, permeia também outras escritas do marquês – Barthes percebe uma grande ideia de ordem, como se cada elemento da escrita (vestuário, alimentação, descrições físicas) estivesse com uma função determinada, efetivamente como na sintaxe de uma frase, “a luxúria é desenfreada, mas não desordenada” (BARTHES, 1999, p. 31).

A ordem erótica em Sade se dá por si só, por instrução ou porque cada participante sabe qual papel deverá desempenhar na cena sadeana. A unidade mínima dessa cena se dá na posição, “a menor combinação que se pode imaginar, pois apenas reúne uma acção e o seu ponto corpóreo de aplicação” (ibid., p. 33). Contudo, a posição se qualifica de acordo com a relação libertino/vítima (só o Bispo poderia gozar no cu da bastarda Aline) ou com seus estados fisiológicos (a boceta de Julie era

pouco apreciada pelos senhores, exceção de seu marido Presidente, porque ela fazia questão de mantê-la na imundice).

Formadas as posições, a unidade seguinte refere-se à operação. Neste caso, especificamente, Barthes subdivide a unidade em dois itens: a figura, o “conjunto simultâneo de posições”, e o episódio, a “sucessão de posições” (ibid., p. 33). A última unidade é a própria cena sadeana, elemento constituinte de uma grande narrativa. Sade, o orador, é que mobiliza tais unidades em seu léxico.

Também em *Saló* os regulamentos apreendem todos os aspectos da vida, desde as funções fisiológicas até o vestuário. A organização normal e coletiva da vida humana, tendo como base a vida nua⁶, se dá na própria forma estruturada, organizada, com que Pasolini apresenta seu filme. De certa forma, o cineasta empresta o esquema já utilizado por Sade: os nomes dos atores são dispostos nos créditos iniciais de acordo com suas funções, tanto no filme quanto na mansão em *Saló*: mestres, narradores, vítimas masculinas, vítimas femininas, filhas, milícia, colaboradores e criados.

A estrutura narrativa também é regrada: enquanto Sade divide sua história por paixões, Pasolini o faz por ciclos: anti-inferno, manias, merda e sangue. Os títulos desses ciclos não apenas fazem uma separação episódica da trama, como também servem ao público de prenúncio do que virá a seguir. Ainda, e de forma importante, marcam a ordenação ritualística de *Saló*: os títulos delimitam proximidades e diferenças entre os segmentos do filme.

No longa-metragem, assim como no livro de Sade, a regulamentação estabelece uma rotina entre os personagens. O próprio cotidiano na mansão em *Saló* é regrado, desde a contação de histórias das narradoras até uma sequência pré-estabelecida para os libertinos acompanharem a execução de suas vítimas como voyeurs. As normas de conduta, a hierarquia e as ordenações compõem uma moral própria da mansão (ou do castelo de Silling).

Com a ordem erótica definida, há de se estipular as regras gramaticais dessa nova língua de Sade. Barthes percebe que a cena sadeana se desenvolve como um todo: não há limites de participantes de uma orgia, desde que todos estejam ligados de alguma forma. Essa máxima acontece num subconjunto de regras – em primeiro lugar, temos a exaustividade, é preciso que “todos os actores presentes sejam

⁶ Essa relação entre Sade e a “vida nua” será ampliada no decorrer da pesquisa, em especial na leitura de *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, de Agamben.

utilizados ao mesmo tempo e, se possível, no mesmo grupo” (ibid., p. 34).

Segue a ordem da ação, da reciprocidade. Barthes considera tal regra capital porque “assimila a erótica sadiana a uma língua verdadeiramente formal, onde não há senão classes de ações e não grupos de indivíduos” (ibid., p. 35). Na gramática sadiana não há uma função definida. Assim, desfaz-se, em Sade, a noção de gênero. Em *Os 120 dias de Sodoma*, os quatro senhores são sodomizados e arrancam as genitálias de seus homens e mulheres:

Depois de ter cortado rente o pau e os colhões, ele faz uma boceta no moço com uma máquina de ferro em brasa que abre um buraco e o cauteriza logo; ele o fode nessa abertura e estrangula-o com as próprias mãos enquanto esporra (SADE, 2008, p. 346).

Sade escandaliza pela linguagem, pela forma como dispõe a palavra. Não é possível dissociar a frase (oratória) da figura (erótica) porque há um processo de complementaridade, “formam uma mesma linha, ao longo da qual o libertino circula com a mesma energia” (BARTHES, 1999, p. 36). Somente a escrita de Sade dá conta do que é de Sade, daí revela-se fundamentalmente a necessidade da criação dessa nova língua, com as unidades e regras relacionadas por Barthes como inerentes à cena sadiana:

A sua tarefa, que realiza com sucesso e escândalo constante, é contaminar reciprocamente a erótica e a retórica, a palavra e o crime, introduzir de modo repentino nas convenções da linguagem social as subversões da cena erótica, na mesma época em que o “valor” dessa cena é retirado do tesouro da língua (ibid., p. 37).

Barthes percebe na escrita sadiana um abalo não apenas nos tabus sociais, mas também na própria linguagem. Adjetivou-se, no senso comum, toda a obra do marquês como sádica, e o termo se desenvolveu como forma de rotulação do ato de sentir prazer com o sofrimento alheio. O autor Sade exerce uma função: é tomado como responsável ou então deve ser evitado.

Toma-se Sade pela inércia majoritária da representação, da normatização e do funcionalismo. O regime representativo não apenas

vê as imagens como tais – não se trata somente de um reducionismo, mas de uma perigosa atrofia e re-apresentação de um padrão, que oculta a empreitada sadeciana de ir à contramão do projeto humano da Revolução Francesa: não por acaso, o próprio marquês passou a ser perseguido, mais para evitar a propagação de suas escritas do que propriamente por seus atos libidinosos.

Justamente esta leitura comum, Barthes instiga a evitar. Fala-se da deformidade feita de suas escritas, da tomada de Sade como um autor realista a quem se avalia apenas pela representação mimética de suas criações. Ao provocar esse caminho da formação de uma nova língua a partir de Sade, Barthes propõe o resgate do escritor Sade – caminho alternativo àquele trilhado pela sociedade que o proíbe, que enxerga num livro do marquês “apenas uma janela que dá para o real” (ibid., p. 40) e ignora seu processo criativo:

Sendo escritor, e não autor realista, Sade escolhe o discurso em detrimento ao referente: coloca-se sempre do lado da semiosis e não da mimesis: aquilo que ele “representa” é continuamente deformado pelo sentido, e é ao nível do sentido e não do referente que devemos ler (ibid., p. 40).

Ironia o fato de o próprio Sade ter buscado precisamente o inverso: a criação de uma nova língua não configura a subversão apenas de expor pela escrita aquilo que não deveria ser dito, mas também pelo dizer livre. A escrita é transgressão maior do que aquilo que está sendo dito.

3.1.1 Linguagem em Sade e Masoch

Ao resgatar Leopold von Sacher-Masoch, a quem considera vítima de uma injustiça devido ao esquecimento de suas obras em privilégio ao uso do termo clínico “masoquismo”, oriundo do próprio Masoch, Deleuze também analisa Sade a partir do uso da linguagem. Inicialmente, faz a ressalva: quanto a Masoch e Sade, por mais que seus nomes tenham sido utilizados como exemplos para julgamentos clínicos, é errôneo imaginar um como complemento do outro; ou pior, como inversão de signos, como se um fosse o oposto do outro. Como exemplo, Deleuze recorre à anedota de que um masoquista pede para um sádico açoitá-lo, e este incessantemente responde “não bato”.

Para Deleuze são universos diferentes, com técnicas, problemas, preocupações e projetos distintos. É preciso, portanto, ignorar o julgamento clínico “cheio de preconceitos” e se concentrar no que ele define como o “ponto literário a partir do qual, aliás, foram denominadas as perversões em questão” (DELEUZE, 2009, p. 14). É possível analisar os autores como disseminadores de uma pornologia, que, ao contrário da pornografia reducionista da violência e do erotismo, não se configura pelas funções de mando e descrição.

Os personagens sadeanos, por mais que desenvolvessem teorias e um rigoroso panfleto (certamente “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicano”, o panfleto comprado por Dolmancé em *A filosofia na alcova*), não teriam a intenção de persuadir suas vítimas: seus métodos consistiam em mostrar o próprio raciocínio como uma violência. “As violências pelas quais as vítimas passam são apenas a imagem de uma violência maior que a demonstração testemunha” (ibid., p. 21); são, como elucida Nancy, “automostrações”.

Se por um lado os libertinos descrevem suas estripulias, desde a descrição detalhada das partes de sua vítima que lhe interessam até a ordem das orgias, estes são *elementos pessoais* da linguagem sadeana. Por outro lado há um fator mais elevado, descrito por Deleuze como um *elemento impessoal* que “identifica essa violência impessoal com uma Ideia da razão pura, com uma demonstração terrível, capaz de subordinar a si o outro elemento” (ibid., p. 22). Já em Masoch a linguagem tem uma função dialética, mítica e persuasiva.

Desta forma, a principal diferença entre os autores se dá no estabelecimento de relações contratuais. Para Sade, a vítima não precisa ter consentimento do que virá a seguir, não cabe a ela decidir se é posse ou não de um libertino, nem de que forma este poderá usufruí-la a contento. Para Masoch “o contrato aparece como a forma ideal e a condição necessária da relação amorosa” (ibid., p. 76), é a palavra que prende, tudo é acordado antes entre as partes da orgia.

Nem por isso a palavra perde importância para o marquês: “há um movimento particular do contrato que se imagina engendrando a lei, dispondo-se inclusive a se subordinar a ela e a reconhecer sua superioridade” (ibid., p. 78). No universo sadeano a *palavra também prende*.

Ao chegaram em Silling, antes das primeiras paixões simples, os quatro senhores trabalharam num estatuto redigido e assinado numa mesma noite, dois dias antes do início das jornadas de novembro. Didaticamente, Sade interrompe sua narrativa para “trazê-lo ao conhecimento do nosso leitor que, graças à descrição exata que lhe

fizemos de tudo, poderá então acompanhar ligeira e voluptuosamente o relato sem que nada perturbe sua inteligência” (SADE, 2008, p. 53-54). Segue então o regulamento, desde a rotina de horários e alimentação até a sequência de deflorações e orgias.

Os quatro senhores de *Saló* fazem as tratativas ainda na república, enquanto seus asseclas recolhem vítimas potenciais. O acordo é celebrado: “Todas as coisas são boas quando usadas em excesso”, clama o Duque. Mais à frente, entusiasmado com as histórias narradas pelas senhoras Vaccari, Castelli e Maggi (as desta última em especial), o Presidente pede uma revisão nas regras: para “tirarem melhor proveito da nossa estadia entre estas paredes”. A alteração em especial pede que todo excremento seja coletado, para posteriormente ser servido em um jantar durante o ciclo da merda.

No cárcere da República de *Saló* as regras são feitas para serem burladas ou alteradas. Mas não cabe a todos este privilégio, como bem descobrem as vítimas mal comportadas ao final dos 120 dias. Cada sujeição é passível de modificação, como se a convivência dentro do castelo fizesse emergir as necessidades de adaptação, aquilo que precisa de uma revisão para ser mais bem aproveitado. Mais do que o regulamento assinado ainda antes da chegada, a *palavra que prende em Saló* é outra, a palavra dita das senhoras Vaccari, Castelli e Maggi. Suas histórias conduzem o andamento da casa e propõem alterações naquele primeiro regulamento.

Deleuze considera improvável que um sádico se sinta excitado ao sodomizar um masoquista, porque se opõe “a qualquer apelo ao contrato, a qualquer ideia ou teoria do contrato” (ibid., p. 77). Já o masoquista, por mais que esteja sendo açoitado na orgia, tudo está sob seu controle, conforme o acordo estabelecido anteriormente e que não pode ser alterado. Um não é a versão revirada do outro:

Sádico ou masoquista, provavelmente cada um deles atua dentro de um drama suficiente e completo, com personagens diferentes e sem nada que possa fazê-los se comunicar, nem do interior nem no exterior (ibid., p. 46).

Em comparação com Masoch, conforme Deleuze, a linguagem sadeana se confirma como uma *linguagem da negação*: a destruição serve como um reverso da criação, a desordem da ordem. Não é a busca pelo prazer dos libertinos, nem o método pouco usual destes para obter prazer, que define a linguagem sadeana. É justamente sua ausência para

além dessa contravenção, angústia e busca do gesto único que nega sua própria existência, “os heróis sádicos se desesperam e se enfurecem, vendo seus crimes reais tão diminutos, em comparação àquela ideia que eles só podem atingir pela onipotência do raciocínio”. (ibid., p. 29)

Deleuze ressalta que, em *Sade*, para dar conta dessa eterna insatisfação, os libertinos contam com um processo de acumulação e aceleração, como as cenas sendo reiteradas, multiplicadas e até sobredeterminadas, como na citação repetida por Barthes em que o mesmo personagem cometia incesto, adultério, sodomia e sacrilégio ao enrabar a filha com uma hóstia. É, como percebe Klossowski, a busca por um *gesto único*, busca repetida incessantemente.

3.2 SADE COMO FILÓSOFO: A CELERADEZ

Em *Sade, meu próximo*, Klossowski argumenta que Sade fez uso da linguagem logicamente estruturada para apresentar seu sistema por crer que a “necessidade de se reproduzir e perpetuar que atua em cada indivíduo corresponde à necessidade de se reproduzir e perpetuar pela linguagem” (1985, p. 16). A partir daí, Klossowski aponta a *contrageneralidade* como objetivo de Sade. Klossowski se refere ao princípio de generalidade normativa, uma subordinação das funções de viver, que rege a conservação e a propagação da espécie. Sade, então, objetiva estabelecer uma contrageneralidade.

Klossowski adjetiva a escrita de Sade não apenas como descritiva, mas também como interpretativa do ato aberrante. Tal ato aberrante revelaria o esgotamento do princípio de identidade, a inexistência do “eu responsável”, a substituição universal dos seres, a monstrosidade integral, contrária à normatividade – ainda assim, dependente da própria normatividade, porque a transgressão se justifica pela existência de ordem, isto é, de regras que deveriam ser seguidas.

Desta forma, a própria monstrosidade se revela utópica: a perversão tem valor transgressivo pela manutenção das normas. É, “se a espécie humana ‘degenerasse’ completamente (...), poder-se-ia crer que o objetivo de Sade seria atingido; a saber, que não haveria mais ‘monstros’ e o sadismo desapareceria” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 22). Da mesma forma, a monstrosidade integral só pode se realizar na existência das normas e instituições, ou “a ausência de estrutura lógica só se pode verificar pela lógica dada” (ibid., p. 23).

O perverso se caracteriza pela constante procura de realização de um feito exclusivo, um gesto único, e só esse perverso está subordinado a essa função, enquanto os demais indivíduos estão subordinados às

normas. Paradoxalmente, não havia nada menos libertino do que ficar preso a essa ideia fixa, à necessidade de cumprir esse gesto. “Executá-lo vale para a totalidade de existir” (ibid., p. 25).

Se há a procura pelo gesto único, e essa busca define a razão de existir do perverso, do adepto à monstrosidade integral, “não é tanto o perverso que se lembra de seu gesto para recomeçar, mas o gesto que se lembra do perverso” (ibid., p. 26), a própria noção de existência se confirma como suspensão da própria vida. Perversão é tirar a posse da própria vida, do corpo objetificado, coisificado, como suporte dessa filosofia celerada, vetor da execução do ato único. Klossowski complementa: “o perverso, por seu gesto, parece enunciar uma definição da existência e como um julgamento pronunciado sobre a existência. Para que esse gesto confirme, desse modo, o fato de existir, ele deve corresponder a uma representação” (ibid., p. 26).

Para Sade, a sodomia se consagra como tipo ideal de perversão, um “gesto específico da contrageneralidade” (ibid., p. 27), pois fere a lei da propagação da espécie, é a morte do indivíduo enquanto espécie – a sodomia se efetiva não apenas pela recusa das funções reprodutivas do indivíduo, mas também como uma agressão, um “simulacro do ato de geração” (ibid., p. 27). Em *A filosofia na alcova*, Eugénie é iniciada por Madame de Saint-Ange, que a induz a preferir a sodomia:

Quer a introdução se faça pela frente ou por trás, se a mulher não está acostumada, ela sempre sente dor. Agrada à natureza só nos fazer chegar ao prazer mediante o sofrimento. Mas, uma vez vencida a dor, nada poderá se igualar aos prazeres que gozamos. E o que sentimos na introdução do membro em nosso cu é incontestavelmente preferível a todos os prazeres que proporcionam uma introdução pela frente. Quantos perigos, aliás, a mulher não evita deste modo! Menos riscos para a saúde e nenhum para a gravidez (SADE, 2008, p. 30).

Klossowski percebe o gesto sodomita como signo-chave para o “código da perversão” (ibid., p. 27) e ressalta que, em Sade, não há a necessidade de saber a origem e o porquê da propagação da perversão por tratar-se de um “fenômeno dado” (1985, p. 27-28), logo, inerente ao homem.

3.2.1 Monstruosidade integral

Sade apresenta essa monstruosidade integral através da linguagem logicamente estruturada, própria da razão, que se adapta ao gesto codificado do perverso e vem “caracterizar a expressão escrita de Sade” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 28). O personagem-tipo sadeano está no mundo cotidiano, no centro das instituições – a perversão está subordinada a uma ordem discursiva, um dispositivo que define a sexualidade e legitima a perversão. Esse é o “golpe de mestre” de Sade: se a monstruosidade se afirma negativamente, as próprias normas propiciam a perversão. Por isso seu personagem-tipo está diretamente atrelado às instituições que corroboram a ordem discursiva do dispositivo da sexualidade, como bem sabem os quatro senhores de *Os 120 dias de Sodoma*, cada um representando uma instituição de poder, ou como os padres do convento de Sainte Marie-des-Bois, que fazem uso da autoridade religiosa como máscara para propagarem suas perversões contra Justine e as demais vítimas.

O gesto do perverso se propaga através do instrumento de generalidade que corresponde à necessidade de reprodução do indivíduo: a linguagem logicamente estruturada. O personagem-tipo sadeano almeja a execução de seu gesto único e “fala” com seu leitor, faz uso da persuasão. Seu gesto não é mais singular, é dividido com o leitor, e assim o personagem-tipo sadeano “invoca sua pertença à espécie humana” (ibid., p. 29).

O personagem-tipo sadeano não justifica seus atos, ele os explica. O discurso do perverso busca adesão no leitor pela cumplicidade, e “cúmplices na aberração não têm necessidade de nenhum argumento para se entenderem” (ibid., p. 30). A palavra do perverso provoca seu interlocutor. Mesmo o interlocutor que rejeita o gesto perverso, ao rejeitá-lo, confessa sua própria singularidade e se autonegligencia no aceite do gesto perverso como “gesto discursivo”. Sendo a perversão um “fenômeno dado”, o pensamento de Sade se reflete, nos desperta, nós o tememos por nós mesmos. Sade não recomenda a perversão, mas a oferece como opção.

Consciente da especificidade de sua filosofia celerada, Sade sugere a prática da apatia, como modo de subversão dos bloqueios morais impostos pelo mundo institucional. Mais uma vez, credita à filosofia sadeana um paralelismo ao propor que “sempre os mesmos impulsos que nos intimidam ao mesmo tempo nos insurgem” (ibid., p. 32). Da própria consciência de estruturas de intimidação como “alma” e

“consciência”, deve emergir a apatia como modo de iniciação progressiva à monstrosidade integral.

Assim, sendo a sodomia a morte do indivíduo enquanto espécie, é certo que Sade questiona assim a própria noção de gênero. Homens e mulheres seriam estruturas institucionais de definição e prospecção de normas. Sade apresenta um possível caminho de rejeição a esta estrutura num diálogo de *A filosofia na alcova*:

Eugénie – Ah, entendo. Tal definição também explica-me o termo porra, que eu não havia compreendido bem. E a união das sementes é necessária à formação do feto?

Mme de Saint-Ange – Seguramente, embora esteja comprovado que o feto só deve sua existência à porra do homem; se lançada sozinha, sem se misturar à da mulher, ela não triunfaria; mas a que fornecemos só faz elaborar, nada cria; ajuda na criação, sem ser sua causa. Vários naturalistas modernos até afirmam que ela é inútil; de onde os moralistas, sempre guiados por essa descoberta, terem concluído, com muita verossimilhança, que neste caso a criança, uma vez formada pelo sangue do pai, só deva sentir ternura por ele. Tal asserção parece-me plausível, e, embora eu seja mulher, não ousarei combatê-la. (SADE, 2008, p. 35)

Klossowski retorna à definição de perversão como suspensão das funções do viver e do indivíduo, mas adiciona a noção de perda de propriedade, “cujo sentido seria a expropriação do próprio corpo e do corpo de outrem” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 38). O corpo tem uma identidade, um conjunto de normas que o definem enquanto corpo, e tendo seu dono uma propriedade, Sade propõe a refutação da alteridade, a expropriação. “O corpo em si é produto concreto da individualização das forças impulsivas, conforme as normas da espécie” (ibid., p. 38).

Sade espelha o discurso de poder – propõe a aniquilação da alteridade da vítima em contraponto à dominação do libertino. Justine, a vítima destituída de alteridade em *Os infortúnios da virtude*, sente os golpes de Bressac lhe arrancado a pele e define o homem como “naturalmente perverso, ele o é pois quase tanto no delírio de suas paixões quanto em sua calma, e nos dois casos os males de seu semelhante podem se tornar prazeres execráveis para ele” (SADE, 2009,

p. 147). O libertino de Sade é quem questiona os limites da vida social, através do complicado jogo entre o “delírio de suas paixões” e a razão.

Klossowski vê, em Sade, essa noção da identidade e alteridade do corpo – e a perversão, noutra paralelismo, é ter o corpo de outro na condição de nosso corpo, de nossa propriedade, não como corpo, mas como suporte dessa filosofia celerada: “ainda que o perverso sinta a alteridade do corpo estranho, o que ele percebe melhor é o corpo de outrem como sendo o seu” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 39).

3.3 NIETZSCHE COM SADE: A MORAL SADEANA

Lázaro, homem cheio de feridas, observa os tormentos do homem rico, a quem pediu auxílio e ganhou apenas cachorros para lamberem suas chagas. “Você recebeu seus bens durante a vida, enquanto Lázaro recebeu males. Agora, porém, ele encontra consolo aqui, e você é atormentado” (Lucas, 16, 25⁷), brada Abraão, ao lado do mendigo trazido pelos anjos.

“Esses fracos – também eles desejam ser os fortes algum dia, não há dúvida, também o seu ‘reino’ deverá vir algum dia – chamam-no simplesmente ‘o Reino de Deus’” (NIETZSCHE, 2010, p. 36). Não seria essa a tradução do ensinamento proposto pela parábola de Lázaro? Parafrazeando Tomás de Aquino, Nietzsche sentencia: “Os abençoados no reino dos céus verão as penas dos danados, para que sua beatitude lhes dê maior satisfação” (ibid., p. 37).

Sloterdijk ressaltou esse caráter evangelístico de Nietzsche. E o fez no nível da linguagem, denominando-o um neo-evangelista literário, no sentido de usar a fala como recurso de autolouvação – na evangelização cristã, o louvor é a linguagem que coloca quem louva mais próximo de Deus. “Elogie-me e eu te reconhecerei”, poderia dizer o Criador. Em Sloterdijk, Nietzsche subverte o louvor, puxa-o para baixo, para o nível terreno.

Para Sloterdijk, Nietzsche subverteu a linguagem evangélica a seu modo. O próprio intitula seu Zarathustra assim, em carta enviada ao editor Ernst Schmeitzner (ibid., p. 39). O “puxar para baixo” do evangelho nietzscheano é oportunizar ao homem a possibilidade de pronunciar o novo usando palavras antigas. “Entretanto, Nietzsche não pretende ser apenas um parodista dos evangelhos. (...) Para ele, o importante, antes de tudo, é a reordenação das condições de confissão e das cadeias de citações como um todo” (ibid., p. 43).

⁷ Editora Paulus, 2002, p. 1338.

Longe de propor apenas uma adaptação ou um recorte, como Weissenburg e Jefferson, Nietzsche pretende a retomada dessa linguagem evangélica, mas a fim de desnudá-la do “ressentimento codificado metafisicamente” (ibid., p. 43). O criador do Zaratustra vê a interpretação de mundo apoiada nesse ressentimento – religião, cultura, moral, foram crias de um discurso metafísico cimentado no ressentimento. Os evangelhos foram a propaganda do ressentimento e da vingança. Por outro lado,

Nietzsche dá a entender que o conceito de “evangelho” enquanto tal fora preenchido até então com exemplos falsos, pois a tradição cristã apregoara como boa nova aquilo que, de acordo com seu gesto e com o seu valor pragmático-linguístico, nada mais era do que um triunfo da misologia (ibid., p. 47).

A boa nova de Zaratustra é o evangelho dos contrastes, reafirmação da vida, a queima de ilusões, que “exige de qualquer discípulo em potencial uma abstinência tão radical em relação às formas tradicionais e burguesas de ilusão e de alívios” (ibid., p. 50). Recomeço não tão simples, poderíamos dizer. Até por isso, o evangelho nietzscheano não carrega a vocação de arregimentar discípulos.

Se os evangelhos cristãos centram-se no (auto-)elogio a Deus para reforçar o discurso do próprio Deus, o quinto “evangelho” de Nietzsche faz o elogio incomensurável, transforma a si mesmo em narrativa. Lázaro é a reafirmação daquilo que é enojado por Nietzsche: é a transformação em narrativa do discurso do ressentimento, eficaz forma de propagação do discurso dos miseráveis. “Sofram agora e serão recompensados depois”, diz o sacerdote ascético, o homem a quem a evangelização cristã converteu em emissário do elogio a Deus, mensageiros/ouvintes do Criador.

Ao retomar seu primeiro estudo filosófico, iniciado quando tinha apenas 13 anos, Nietzsche anteviu a problemática de se buscar a origem do “bem” e do “mal” quando esta mesma origem dependeu de condições previamente estabelecidas – os valores eram mais consequência do que causa de um exercício moral.

O exercício genealógico nietzscheano é o do disparate e da discórdia, a risada das solenidades de origem, porque “gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição” (FOUCAULT, 2007, p. 18). Da origem vem a verdade,

insustentável verdade baseada na adequação da expressão àquilo que pretende expressar. Toda verdade é conceito, e todo conceito está ligado a um poder que define, classifica e qualifica uma interpretação pretensamente universal. Não há, em Nietzsche, um passado interferente no presente: não há lugar da verdade, “espécie de erro que tem a seu favor o fato de não poder ser refutada” (ibid., p. 18), porque o exercício genealógico se dá nas meticulosidades, nos acidentes.

Sade também ri das solenidades de origem, da incessante busca pela verdade. Lembremos, o marquês faz uso do próprio instrumento da generalidade, a linguagem, para propor uma contrageneralidade. Ao subverter as subordinações das funções de viver, Sade (assim como Nietzsche) busca o disparate, o desnudamento de um conceito que impõe a verdade e ratifica um poder qualitativo. Vejamos o caminho proposto por Nietzsche e as formas de interação com Sade.

3.3.1 Ressentimento

Na primeira das três dissertações da *Genealogia da moral*, Nietzsche faz uso de análises etimológicas para marcar as transformações nos termos “bom”, “mal” e “ruim”. Assim, percebe o “bom” inicialmente ligado ao nobre, enquanto, de maneira inversa, o “ruim” diz respeito ao plebeu. Quando a partir da classe sacerdotal a vida ganhou conotação de valor, deu-se a dicotomia de uma moral que julga o “bom” e o “ruim”. “E se no ‘bom’ houvesse um sintoma regressivo, como um perigo, uma sedução, um veneno, um narcótico, mediante o qual o presente vivesse como que às expensas do futuro?” (NIETZSCHE, 2010, p. 12) É preciso pensar que talvez as feridas de Lázaro o perseguissem mesmo depois da morte e que o homem rico encheria os bolsos de novas riquezas até padecer feliz e em paz.

Coube ao cristianismo a transvaloração desses valores, onde os miseráveis são somente os bons, dignos de beatitude; “unicamente para eles há bem-aventurança”, enquanto os maus são os materialmente ricos, “os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios, serão também eternamente os desventurados, malditos e danados” (ibid., p. 23). A oposição nobre/plebeu, alto/baixo resultou na oposição bom/ruim, até o povo sacerdotal transvalorizar tais valores.

Dessa negatividade da moral escrava, gerada sob um olhar para fora, para o outro, estabelece-se um ato de vingança, uma “inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento” (ibid., p. 26). Da ideia de ressentimento, Nietzsche atenta para a atitude daqueles

inconformados e que reagem contra a ação da vida, negam a realidade, “a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação” (ibid., p. 26).

Eis a solução de nossa amargura, a premissa para a aceitação de nossa impossibilidade frente ao modo de ser da vida. É nossa vingança: ganhamos o Reino dos Céus, com vista privilegiada para o escárnio e o sofrimento dos nobres. “Chegou a nossa vez”, dirão os contemplados com a bem-aventurança.

Lázaro deve sua felicidade no Reino dos Céus a essa transvaloração. “Sou o bom”, pensa o miserável. O nobre inventa o ruim a partir de si, enquanto o escravo inventa o bom a partir do outro. “Aquele é ruim, por isso eu sou bom”, interfere de novo o miserável. “Precisamente o oposto do que sucede com o nobre, que primeiro e espontaneamente, de dentro de si, concebe a noção básica de ‘bom’, e a partir dela cria para si uma representação de ‘ruim’” (ibid., p. 28). O “ruim” se converte em “mau”, e o “mau” no sentido moral é “precisamente o ‘bom’ da outra moral, o nobre, o poderoso, o dominador, apenas pintado de outra cor, interpretado e visto de outro modo pelo olho de veneno do ressentimento” (ibid., p. 29).

Os fracos desejam ser fortes para ver os nobres se tornarem fracos. É o elo final de um processo de impossibilidade (“não posso reverter minha desgraça”), ressentimento (“fico inconformado com essa situação”) e vingança (“no Juízo Final será feita a Justiça, e eu serei salvo, enquanto o nobre não vai para o céu”), um caminho trilhado em companhia da transvaloração sacerdotal.

Tal transvaloração se dá porque toda impossibilidade e deficiência são reapropriadas positivamente pelo sacerdote, que altera as perspectivas. “A fraqueza é mentirosamente mudada em mérito, não há dúvida” (ibid, p. 34). A salvação mostra que há forma de compensar a vida trágica, podemos vencer essa realidade – eis aí a transvaloração, a adulteração que cria uma fuga.

3.3.2 Má consciência

Esse Jesus de Nazaré, evangelho vivo do amor, esse “redentor” portador da vitória e da bem-aventurança aos pobres, aos doentes e aos pecadores – não era ele a sedução em sua forma mais inquietante e irresistível, a sedução e a via sinuosa para justamente aqueles valores judeus e

inovações judaicas do ideal? (NIETZSCHE, 2010, p. 24)

Eis o triunfo, o “golpe de gênio” da moral do ressentimento. “O próprio Deus se sacrificando pela culpa dos homens, o próprio Deus pagando a si mesmo” (ibid., p. 74). Vejam só a benevolência divina: o Filho do Homem esteve entre nós, pagou por nossos pecados na cruz. Mas certamente irá cobrar essa dívida. Há um longo trajeto até a compreensão do porquê do privilégio de Lázaro. Primeiramente, o homem é um ser responsável, a responsabilidade é inerente à pessoa – sou humano, faço promessas e cumpro-as em sintonia com minha consciência. Se não, sou digno de culpa, não posso dever a outro.

Na segunda dissertação, Nietzsche desenvolve a ideia de má consciência. Na relação entre “credor” e “devedor” há a primeira medição de uma pessoa com outra. Dessa noção de “dívida” há a conseqüente noção de “culpa”, “o sentimento de justiça, segundo o qual o criminoso merece castigo porque podia ter agido de outro modo” (ibid., p. 48). Só há culpabilidade se alguém “deve” algo, não cumpriu com sua responsabilidade, sendo por isso digno da dor compensatória ao credor, “uma espécie de satisfação íntima, concedida ao credor como reparação e recompensa – a satisfação de quem pode livremente descarregar seu poder sobre um impotente” (ibid., p. 50). Mesmo sem reparação material, obtém-se uma satisfação através do castigo – a punição passa a ser direito.

O castigo existe para que eu tente evitá-lo, o castigo me doma, não quero ser culpado sob o risco de ser castigado, de outro fazer valer seu poder sobre mim. Concluo assim o caminho sobre o privilégio de Lázaro, percebo que a moralidade nasceu de uma imoralidade, tomando esse conceito como verdadeiro:

Nesta esfera, a das obrigações legais, está o foco de origem desse mundo de conceitos morais: “culpa”, “consciência”, “dever”, “sacralidade do dever” – o seu início, como o início de tudo grande na terra, foi largamente banhado de sangue (ibid., p. 50).

O escravo se considera um devedor, e percebe seu credor como alguém digno de pagamento justo – “o próprio Deus se sacrificando pela culpa dos homens, o próprio Deus pagando a si mesmo” (ibid., p. 74), o

escravo reconhece na morte de Jesus sua maior dívida (*schuld*), e por isso precisa pagá-la antes da morte para encontrar a salvação.

Retorno ao “golpe de gênio”: ora, não há dívida mais justa e inquestionável que essa. Eu preciso sacrificar meus bens, minhas obsessões devem voltar-se ao estabelecimento do Reino dos Céus porque saldo meus débitos divinos. Não é pecado juntar riquezas, sendo estas colocadas em segundo plano frente à vontade de servir a Deus. Aí está o ensinamento da parábola, aí está o sucesso de Lázaro. O mendigo cheio de feridas pagou sua dívida com a miséria, enquanto o homem rico arrecadou bens sem preocupar-se com a quitação.

Como Jesus morreu para nos salvar, já nascemos devedores de Deus, com uma dívida a pagar por nosso salvador que se sacrificou em prol da humanidade. Temos uma dívida com os antepassados, nossos genitores. Logo, com Deus. E isso é ao contrário: quanto mais miseráveis, mais devemos aos nossos antepassados, mais temos que nos sacrificar para pagarmos a dívida. Essa é a má consciência escrava: “a vontade do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua vontade de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa” (ibid., p. 75).

O ideal ascético dá sentido ao sofrimento humano, ele o justifica, oferece um sentido, coloca o sofrimento sob a perspectiva de culpa, o homem está salvo porque há um sentido no sofrimento. Sofremos porque o Reino dos Céus nos espera.

3.3.3 Ideais ascéticos

Enfim, qual o significado dos ideais ascéticos? Se “o asceta trata a vida como um caminho errado” (ibid., p. 98), há a necessidade de se retomar o ponto em que se errou para seguir na trilha certa. Mas, na vida, não há essa possibilidade, então se renega toda a vida. A vida, para o asceta, tem conotação de erro.

A vingança gerada por ressentimento, o descontentamento pela impossibilidade de alterar a realidade, é a desforra, a busca por atingir o culpado por sua dor – o sacerdote ascético muda essa direção, conduz o rumo do ressentimento. Mesmo ratificando o ressentimento, nega que pertença a outro, a culpa é nossa. O sacerdote conserva a vida, ressalta nossas falhas, e com o remanejamento do ressentimento transforma a “vingança” em autodisciplina.

Por isso, o sacerdote mostra como viver é estar sendo vigiado, regido por um código. O sacerdote ascético é caracterizado como aquele que altera e conduz o rumo do ressentimento. Não há perspectiva em

vida: sofre-se para alcançar o Reino dos Céus. O ideal ascético dá sentido à vida, mostra sua finalidade, mostrando que não estamos aqui sofrendo em vão. Preenche uma lacuna que circundava o homem, qualquer sentido é melhor do que nenhum. “O homem preferirá ainda o querer o nada a nada querer...” (ibid., p. 140). O ideal ascético surge como um “porque”, uma finalidade para o que não tem finalidade, respostas ou explicações. É um consolo, mesmo que compensatório.

O homem “sofria também de outras coisas, era sobretudo um animal doente: mas seu problema não era o sofrer mesmo, e sim que lhe faltasse a resposta para o clamor da pergunta ‘para que sofrer?’ (ibid., p. 139)”. A moral surge como resposta:

O ideal ascético significa precisamente isto: que algo faltava, que uma monstruosa lacuna circundava o homem – ele não sabia justificar, explicar, afirmar a si mesmo, ele sofria do problema do seu sentido (NIETZSCHE, 2010, p. 139).

3.3.4 Retomada da vida

Há uma tendência ao favorecimento de valores fracos, da escravidão, porque o fraco busca unicamente a sobrevivência, sem qualquer ambição, na alienação tornada potência, na procura de culpados por seus infortúnios e na espera da redenção vinda de fora. O cristianismo pode não ter inventado essa tendência à escravidão, mas fez uso dessa moral, trouxe a ela novas significações, inserindo o infortúnio na ideia do Reino do Céu, como se lá estivesse a redenção dos miseráveis. Mas... fomos enganados, nossa dor é sem sentido, portanto. Como amar a vida, “ainda que tenhamos descoberto o quanto ela é em vão?” (SAFRANSKI, 2002, p. 93)

Difícil desapego esse. O ideal ascético chegou para preencher a lacuna de nossa existência, um consolo que não resolve nossas desgraças, mas as configura num estágio anteposto ao Reino dos Céus. Como dar conta da inexistência de um estágio compensatório se nossa vivência parece marcada pelas lamúrias do agora, enquanto nobres deliciam-se nos prazeres sem nem ao menos espreitarem, por um breve momento, nosso sem sentido? Não há, assim, nada?

Deleuze realiza uma contraposição entre a crítica genealógica de Nietzsche e a razão kantiana – esse processo se dá inicialmente pela constatação de que Nietzsche inseriu na filosofia os temas de “sentido” e

“valor”, não considerados por Kant, “o último dos filósofos clássicos: [Kant] jamais põe em questão o valor da verdade nem as razões de nossa submissão ao verdadeiro. Quanto a isso ele é tão dogmático quanto qualquer outro” (DELEUZE, 2011, p. 45). Para Deleuze, Kant objetivou a crítica da razão pela própria razão.

Se, para Deleuze, Kant foi demais respeitoso aos valores estabelecidos, Nietzsche seguiu pela mão contrária e mexeu nos então intocados temas da moral verdadeira. Nietzsche coloca em questão o sentido do valor e o sentido da moral para explicitar quais relações foram favoráveis ao seu assentamento, coloca em cantos separados as figuras de Jesus Cristo, o deus da moral, e Dionísio, o deus da insânia. Aos adeptos do primeiro, “haver sofrimento na vida significa primeiramente, para o cristianismo, que ela não é justa, que é mesmo essencialmente injusta, que paga com sofrimento uma injustiça essencial” (ibid., p. 19), como se a dor oferecida a Deus fosse uma etapa do caminho à santidade. Aos adeptos do segundo deus, a existência não necessita de sofrimento para justificar-se.

O problema da existência permeia os cristãos (Jesus) e os gregos (Dionísio) sob diferentes perspectivas. Nietzsche reconhece, assim, a “perfeição” no niilismo do Cristianismo, percebendo no niilismo “o empreendimento de negar a vida, de depreciar a existência” (ibid., p. 18), enquanto o questionamento grego vê “a existência culpada”, embora ainda não tenha sido inventado “o refinamento que consiste em julgá-la faltosa e responsável” (ibid., p. 13). O ressentimento, a má-consciência, o ideal ascético – todas as práticas para negar a existência introduzem o sentimento de culpabilidade, a dívida para com Deus que justifica a existência.

A perfeição cristã fez do ideal ascético nosso único ideal. Essa é a luta de Nietzsche, “contra o niilismo e o espírito de vingança”, significando, “portanto, a derrubada da metafísica, fim da história como história do homem, transformação das ciências” (ibid., p. 19), o caminho a favor de um homem alheio ao ressentimento e adepto ao pensamento trágico, sem a vontade que o aprisiona na culpa e na responsabilidade.

“Nietzsche é o único que não geme sobre a descoberta da vontade (...), um pensamento que afirma a vida e a vontade da vida, um pensamento que expulsa enfim todo o negativo” (ibid., p. 19). Como julgar uma vida livre sob o ideal ascético se a redenção cristã não é “uma liberação da dívida, e sim (...) um aprofundamento da dívida”? (ibid., p. 66)

Deleuze nos lembra outro tema de importância no pensamento nietzscheano, a tipologia das forças. Ao corpo, Nietzsche designa forças

dominadoras (ativas) e dominadas (reativas), dando a este corpo o caráter de fenômeno múltiplo, produto do acaso onde tais forças se relacionam e se constituem. Enquanto as reativas são responsáveis por acomodações mecânicas de conservação e adaptação da vida, as ativas se exprimem na agressividade e na espontaneidade – apresentam, assim, novas direções. Nietzsche percebe uma tendência ao fortalecimento das forças reativas, em especial pela ciência, que se limita aos sistemas em equilíbrio. Para Nietzsche, segundo Deleuze, a crítica kantiana teria sido incapaz de ultrapassar as forças reativas que se exprimem na razão, na moral e na religião.

Nietzsche possibilitou um novo pensamento ao incluir os conceitos de sentido e valor, ao fazer do pensamento uma denúncia, fora das forças reativas – propôs uma transvaloração de todos os valores. Querer corrigir a vida, como se houvesse um sentido compensatório no sofrimento, é apegar-se ainda mais ao sofrimento em depreciação da própria vida – essa é a definição do ideal ascético, o pregador da vida enfraquecida, que depende do ressentimento e do espírito de vingança para se justificar, fazendo triunfar as forças reativas e o niilismo. Em Nietzsche, o niilismo não é fim, é o passo seguinte à boa nova de Zarathustra, o despertar do ideal ascético e início da superação, que leva para uma vida tomada por forças ativas, repotencializada.

3.3.5 Fim da redoma

Libertemo-nos, pois, da redoma moral que nos envolve, da rede de necessidades, das relações e valores apresentados para nós como essenciais para nossa manutenção, da “ideia de que a vida precisa de uma atmosfera envolvente de ilusões, paixões, amor, para permanecer viva” (SAFRANSKI, 2002, p. 107). A manutenção dessa redoma deteriora a vida. Nietzsche defende o que ele chama de estado dionisíaco, aquele das forças ativas da vida presente em forma de êxtase, quando não havia regras nem noções de responsabilidade. A dor das ilusões é mais dolorida porque o retorno ao estado dionisíaco foi impossibilitado desde quando a filosofia socrática fez emergir a necessidade de valores e do adestramento do dionisíaco, através das noções de inteligência, responsabilidade e culpa. Essa impossibilidade aparece, por exemplo, em Lázaro e em sua parábola, que se perpetua descaradamente.

Se encararmos como mandamento de humanidade não entregar o destino natural ao seu livre curso,

mas produzir uma ordem vivível para o maior número possível de pessoas, seria preciso agradecer ao cristianismo por ter introduzido no mundo a sua hipótese moral. (...) a consideração com os fracos, a moral da compensação, a seus olhos [os de Nietzsche], impede o desenvolvimento e evolução de uma humanidade superior (ibid., p.271).

Dessa forma, a situação necessária para o retorno ao estado dionísíaco e o fim da redoma passa pela necessidade de um reinício, um novo estágio, a redescoberta do valor da vida, pois tornaram-se impossíveis a manutenção do além-do-homem e o jogo puro da vida dentro dessa circunstância. Nem que para isso haja uma extinção do excesso de vida, porque “esse excesso de vida só se conseguirá criar quando os demasiados forem impedidos de se reproduzir, ou até eliminados” (ibid., p. 245). Nietzsche condena quem prefere a dor das ilusões, quem prefere esperar pelo Reino dos Céus em detrimento ao jogo puro da vida.

Em *Anticristo*, Lars von Trier propõe a libertação da redoma do projeto humano através da alegoria vivida por um casal de personagens sem nome. Devastados pela morte acidental do único filho, Ele e Ela se mudam para uma cabana isolada na floresta de Éden – enquanto a esposa não consegue superar a tragédia e se livrar do sentimento de culpa, Ele, psicanalista, tenta ajudar a esposa por meio do seu trabalho.

O prólogo de *Anticristo* resume as discussões posteriormente tratadas por Lars von Trier. Ou pelo menos as provoca. Há na cena três pistas lançadas pelo cineasta: os sapatos do filho já estão invertidos próximos ao berço, como a mãe os calçava; enquanto Ele e Ela transam, derrubam um livro infantil com a imagem de um cervo, uma raposa e uma ave – posteriormente, apresentados como “os três mendigos”; por fim, o menino olha para o ato sexual dos pais antes de suicidar-se.

O filme de Trier serve como alegoria da condição caótica do humano idealizado. Para superar essa redoma, essa rede de compensações que trazem sentido à vida, o personagem de Willem Dafoe é inserido no processo de superação do niilismo: a morte do filho serve como a “boa nova” de Zaratustra, o despertar do ideal ascético que num primeiro momento conduz à perda do sentido da vida, porém logo o leva para um caminho tomado por forças ativas. O cenário desse despertar é Éden, alegoricamente visto como primeira morada do homem e onde, no filme, se dará esse renascimento.

Como se daria esse processo? Em *Anticristo*, o racionalismo, a pirâmide esquemática não dá conta de acondicionar a crueldade da esposa – o protagonista é psicanalista. Sua excessiva razão dá lugar à necessidade de renascimento, o mesmo niilismo que o expurga de sua vida reativa é posteriormente a ferramenta que o levará a arrancar os pesos impostos pelo retorno a esse estado dionisíaco.

A esposa é síntese do adoecimento desse humano tomado por forças reativas. Ela prega as amarras, através do peso que prende à perna do marido e os sapatos trocados no pé do menino. Mais uma vez o caráter edípico (relativo aos pés inchados) aparece. São os pés com calçados invertidos, os pés que arrastam um peso, que Ela utiliza para manter seus humanos na redoma.

O retorno ao seu estado dionisíaco, o fim de sua redoma, se dá ainda na relação entre Ele e os três mendigos. Num primeiro momento, ressurgem como criaturas terríveis – seja o cervo que carrega sua cria morta, a raposa que devora as próprias entranhas ou o pássaro que denuncia seu esconderijo à mulher. O mesmo pássaro, depois, é que lhe revela o local onde está a chave inglesa escondida pela esposa, justamente o objeto que o fará se livrar do peso. Ao final, Ele e os três animais se entreolham num gesto de cumplicidade até, por fim, o personagem ser acolhido por mulheres sem rosto – ou por forças ativas, sem a projeção da mulher anterior, que não o ameaçam nem o iludem quanto a sua condição.

3.3.6 A moral sadeana

Tal como Nietzsche, Sade vê na eliminação dos demasiados, da morte, da escravidão, um passo à frente no processo civilizatório. Diz Dolmancé, ainda no seu terceiro diálogo com a aluna Eugénie:

Um dos primeiros vícios desse governo consiste numa população numerosa demais, e está muito longe de tais supérfluos serem riquezas para o Estado. Esses seres supranumerários são como ramos parasitas que, só vivendo às custas do tronco, terminam sempre por extenuá-lo (SADE, 2008, p. 44).

Já em *Os infortúnios da virtude*, enquanto a irmã Juliette segue o caminho da má conduta, Justine segue a Providência Divina, crente na salvação no Reino dos Céus. Por meios não tão lícitos, Juliette

acumulou fortunas na mesma medida em que se empilhavam corpos de quem atravessasse seu caminho. Justine, por sua vez, pouco pode relacionar a felicidade às suas memórias. O reencontro das irmãs inicia a narrativa da miserável virtuosa.

O corpo marcado pelas feridas deixadas por Bressac e Rodin é colocado frente a uma mesa onde repousa a imagem de Nossa Senhora – o altar serve de cenário para um dos padres de Sainte-Marie-des-Bois sodomizar a virtuosa, a mesma que num evento anterior foi desvirginada por outro sacerdote do convento. Justine deixou “seus tesouros” no refúgio santo, e os infortúnios seguiram-na até o fim, até o raio rasgar seu corpo um dia depois de Juliette oferecer a felicidade à irmã.

As desventuras de Justine são marcadas pelas críticas à Providência Divina. Ao dar a sua heroína o direito de narrar a história, sob seu ponto de vista, Sade faz o jogo inverso: é Justine quem afirma textualmente a importância da virtude, de seguir a carreira da fé e dos bons hábitos.

A cada novo evento cruel, Justine crê piamente na chegada da boa nova, na felicidade terrena. Ela se apaixona por Bressac, que não a poupa do castigo após a traição; ela confia em Rodin, antes de ser marcada quando este vê a virtuosa interferindo em seus atos celerados; ela cede aos golpes da senhorita Dubois, e por duas vezes é abandonada pela ladra; ela chega aliviada ao convento de Sainte Marie-des-Bois, local onde perde a tão defendida virgindade numa orgia frente ao altar; ela crê na salvação vinda de Dalville, momentos antes de este colocá-la num árduo trabalho.

Na obra de Sade, os celerados sempre triunfam – e Justine, sem procurar saber, descobre o sucesso daqueles que a maltrataram. A virtuosa sempre passa pelas piores dores depois de experimentar breves momentos de alívio, e quanto mais acredita na felicidade, maior vem a ser seu castigo. Sade torna risível sua fé: Justine é instigada a corromper-se, mas resiste e paga sua teimosia com a dor. Reflete sobre a corrupção dos homens sem nada fazer.

A cada encontro, Justine tem sua virtude condenada. Na obra sadeana, a transvaloração do “bom” e do “ruim” (“mau”) se potencializa como narrativa: os nobres, sob a ótica da miserável Justine, são vistos como o outro a ser evitado. A virtuosa encaixa-se nesta definição, nesta negação: os outros são os “maus”, logo eu sou “bom”:

Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante
 Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz
 Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e

este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores, este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação (NIETZSCHE, 2010, p. 26).

A proposição nietzscheana da transvalorização de todos os valores está ainda presente em outras obras sadeanas. A iniciação de Eugénie em *A filosofia na alcova* é também exemplar nesse sentido: a dicotomia virtude e vício é apresentada por Dolmancé no terceiro diálogo com sua aluna:

Ah! não duvideis, Eugénie. Palavras como vício e virtude só nos dão idéias puramente locais. Não existe nenhuma ação, por mais singular que possa supor, que seja verdadeiramente criminosa, e nenhuma que possa realmente se chamar virtuosa. Tudo se dá em razão de nossos costumes e o clima em que vivemos. O que é crime aqui, freqüentemente é virtude cem léguas além. E as virtudes de um outro hemisfério poderiam muito bem, ao contrário, ser crimes para nós. Não há horror que não tenha sido divinizado ou virtude que não tenha sido execrada. (SADE, 2008, p. 46)

Um século anterior a Nietzsche, Sade denuncia a artificialidade do “bom” e do “mal” – e a saga de Justine apresenta-a como parábola, como ensinamento, condução. A religião nos pede o sacrifício pleno, porque é no Reino do Céu que nos chegará a fartura. Justine segue essa premissa: seu corpo marcado pelos celerados se rasga ao ser atravessado por um raio, mas sua virtude mesmo na dor será recompensada com um tesouro no céu. Deus pode não condenar o rico, mas condena quem não se sacrifica em favor de Deus. Sade, obviamente, provocou uma aversão a este ensinamento fazendo uso da própria narrativa como parábola.

Contudo, Sade fala de dentro da moral, ele a reconhece – ao contrário de Nietzsche, torna-se, ainda que por simetria, um moralista. Voltemos ao evento cruel de *Os infortúnios da virtude*: no prefácio, o narrador nos pede boa fé para sua crítica ferrenha à justiça que adjetiva o homem bom a partir de uma falsa moral cristã. Assim, a crença de Justine é risível: ela resiste aos açoites, aos crimes mais cruéis, à dor, ao

desvirginamento, à profanação de suas crenças – tudo para reafirmar essas próprias crenças, reafirmar sua virtude. A armadilha de Sade se dá justamente nesse embuste de Justine: Sade não nega a existência de Deus, nem a natureza humana, mas nega sua moral, a moral estabelecida pela religião. O marquês é antimoral, reconhece a moral, sabe de seu poder, por isso descreve aquilo que ela tenta encobrir. Mas a moral existe, está aí, precisa ser combatida.

A monstrosidade integral é utópica dentro desse mundo moral – e Klossowski bem descreve essa utopia –, não podemos ser todos antimoralistas, porque a moral resiste em sua perpetuação. Só num mundo sem o reconhecimento da moral a monstrosidade integral se proliferaria. No mundo extramoral proposto por Nietzsche, aquele do retorno ao estado dionisíaco. Sade objetiva a transgressão, Nietzsche propõe a superação. A moral sadeana, antimoral, é aquela do embuste, do combate ao ideal ascético, que subverte os valores morais em prol de uma redefinição das funções de viver e da conservação da espécie humana. É por ela que Sade participa do impulso nietzscheano de negação do projeto humano a partir do reconhecimento da catástrofe.

3.4 “KANT COM SADE”: A RESPOSTA DE LACAN

No terceiro diálogo de *A filosofia na alcova*, enquanto instrui Eugénie sobre a conduta de uma mulher no casamento, a Madame de Saint-Ange a avisa que foder é cumprir uma das leis da natureza, e que “toda lei humana que contraria as da natureza só merece o nosso desprezo” (SADE, 2010, p. 55). Mais à frente, ao informar sua aluna sobre “erros religiosos”, Dolmancé complementa: “a natureza, mãe de todos, só nos fala de nós mesmos (...) [o que] reconhecemos nela de mais claro e imutável é seu santo conselho de deleitar-se não importando à custa de quem quer que seja” (ibid., p. 80).

O uso do corpo do outro é lei primordial em Sade, como instituem os preceptores de Eugénie. Em Sade, só esta lei interessa: suas histórias não apenas descrevem a libertinagem dos senhores com suas vítimas – interessa a ele o método contra a virtude, a procura pelo prazer adquirido por meio das ações devassas, o gesto único (KLOSSOWSKI, 1985). A preferência pelas virgens, como Eugénie e Justine, possibilita a destruição de toda virtude contida nessa virgindade.

O marquês respeita esta lei primordial, a da natureza. Ela não responde ao desejo, mas a uma necessidade intrínseca, própria do humano, de fazer uso do corpo do outro sem que este precise ganhar algo em troca. A cena sadeana é a realização desta lei irrestrita da

contrageneralidade, que se encerra em si mesma, tal como a lei kantiana da prática incondicional da razão: “a vontade só se obriga a ela ao rejeitar de sua prática toda razão que não seja de sua própria máxima” (LACAN, 1998, p. 781).

Esta aproximação é claramente percebida por Lacan em “Kant com Sade”. Lacan tem a pretensão de fundamentar uma ética da psicanálise a partir da relação feita entre as teorias éticas dos dois autores, comumente lidos como diametralmente opostas. Para Lacan, Kant e Sade respeitam a lei universalizante em detrimento ao desejo que configura essa proposta de ética da psicanálise.

Kant observa em todos os indivíduos uma razão intrínseca, desvinculada do *pathos*, denominada como *razão prática pura*. Tal razão é primordial para a fundação do sujeito moral – é a partir dela que toda ação humana será qualificada como moral. Desta forma, as ações determinadas pelos impulsos dos sentidos são desqualificadas dentro dessa moral. Para Kant, essa moralidade se dá através da sujeição ao *princípio do dever*. Este não se refere ao agir em conformidade com o dever, mas, sim, ao agir por dever. Logo, o sujeito que obedece ao princípio do dever é um sujeito moral.

Kant faz distinção entre a vontade do arbítrio e aquela descrita por ele como a *vontade boa*, ligada às inclinações do sensível. Nesta, a pretensão de fazer o bem é uma lei universal, e realizar o mal responde à vontade do arbítrio, particular. Logo, a vontade boa encerra em si mesma o querer fazer o bem, não sendo somente um meio às ações do sujeito. Desta forma, a vontade boa é consequência da razão prática pura, ela que fundamenta o princípio do dever.

As regras básicas necessárias para a vivência entre os seres racionais assumem, para Kant, a forma de *imperativos categóricos*, que enunciam a lei moral e mantêm o sujeito livre. Logo, a liberdade de ação é causa única da vontade boa: uma ação só é moral se for livre, e só será livre ao passar pelos critérios da razão prática pura, pela universalização do imperativo categórico. Portanto, a Kant interessa a condição universal de liberdade, válida a todos os indivíduos.

Sade, por sua vez, apresenta como lei primordial o gozo obtido através da devassidão e violência infligida a outrem. *A filosofia na alcova*, em vez “de um verdadeiro tratado sobre o desejo” (ibid., p. 803), é, para Lacan, nada mais do que um “tratado educativo” com uma situação dada na qual “sempre se está do mesmo lado, o bom ou o mau: nenhuma afronta mudará nada”, e onde Sade “nunca nos apresenta o sucesso de uma sedução, com o qual, no entanto, se coroaria a fantasia” (ibid., p. 799).

Por isso, Lacan considera a filosofia sadeana (porque, considerando essa premissa lacaniana, Sade realmente propôs uma *filosofia na alcova*) um complemento à *Crítica da razão prática* lançada por Kant oito anos antes (e a 800 km de distância). Lacan vê mais do que uma mera aproximação: para ele, a lei moral kantiana e a lei natural sadeana são cúmplices justamente na submissão a uma lei, por mais díspares que aparentem ser.

A lei natural sadeana é semeada desde o princípio de *A filosofia na alcova*: ao friccionar o cu de Eugénie com o dedo, Dolmancé pede à aluna que se solte e abandone os sentidos ao prazer: “que seja ele o único deus de vossa existência” (SADE, 2010, p. 32), o mais sagrado de todos, a quem se deve sacrificar tudo. Para Sade, todos devem ceder a esta entrega sem restrições, porque isso é dever do sujeito.

Agir naturalmente é, portanto, ceder a esta inclinação, porque ela legitima o sujeito. Sendo externa a consciência, logo a lei natural é de caráter objetivo: a libertinagem não é inclinação subjetiva, como supõem “todas as instituições humanas” (ibid., p. 102) que até então serviram à educação de Eugénie. A entrega à lei natural nos é própria, por isso não devemos nos desviar dela, por isso os personagens da cena sadeana agem naturalmente. O sujeito entregue às leis naturais é livre porque segue aquilo que é próprio de si (de sua espécie) e não àquilo instituído pela sociedade; o sujeito é livre enquanto natural, mesmo seguindo a lei natural, porque esta é de sua natureza e sempre o leva à libertinagem.

Em posições avessas, Kant e Sade se aproximam. Em Kant, o sujeito é moral por seguir os ditames da vontade boa. Em Sade, o sujeito é natural por seguir os ditames da natureza. Em ambos, há a eliminação de qualquer impulso. O caráter objetivo proposto na *Crítica da razão prática* e em *A filosofia na alcova* é, na verdade, objetivo: ele prenuncia uma obediência. Kant prevê uma moral boa em si mesma, enquanto Sade prevê uma moral má em si mesma.

Ao ser antimoral, e não tentar ser extramoral como Nietzsche, Sade faz a defesa de um dever-agir. Lacan funda uma máxima sadeana: “Tenho o direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê o gosto de nele saciar”⁸ (LACAN, 1998, p.

⁸ Importante ressaltar que a máxima, mesmo citada por Lacan entre aspas, não se trata de uma citação direta – logo, não foi escrita por Sade tal como se apresenta. A máxima é resultado da articulação feita por Lacan a partir da leitura de *A filosofia na alcova*. É, assim, uma análise, uma construção hipotética que poderia ter sido desenvolvida por Sade.

780). Pressupõe-se, aqui, o uso inadvertido do outro, irrestrito, “sem que nenhum limite me detenha” (idem).

Se Lacan propõe esta fórmula como o imperativo categórico sadeano, não a poupa de um paradoxo, assim como acontece com o kantiano. Dentro dessa máxima, haverá sempre o usuário e o usado, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Sendo uma intervenção do sujeito da enunciação no sujeito do enunciado, “nada além da fenda do sujeito” (ibid., p. 781), logo se trata de uma lei moral generalizante: haverá sempre o Outro a ter seu corpo usado, “é a liberdade do Outro que o discurso do direito ao gozo instaura como sujeito de sua enunciação, e não de uma maneira que difira do tu és que se evoca do fundo mortífero de qualquer imperativo” (ibid., p. 782). Apesar de Sade incitar o fim de toda lei moral, ele próprio apresenta uma moral própria, uma moral sadeana.

É possível ainda perceber o Outro em Lacan não como um estranho alheio, mas sim com um eu objetivo, instituído pela natureza para servir ao sujeito da enunciação. Enquanto, em Kant, há a obediência ao sujeito da razão (o eu racional), em Sade há a obediência ao sujeito da enunciação, aquela a quem se detém o uso do corpo do Outro, do sujeito objetivo que não decide por si só (ele deve servir seu corpo, esta é sua função). Da mesma forma, o sujeito do enunciado (o dito subjetivo) também é objetivo porque não pode escolher não desejar o Outro. Para Lacan, Kant e Sade apresentam princípios de conduta que não preveem o sujeito singular. É a partir daí que emerge uma ética da psicanálise: o privilégio do desejo como favorecimento às inclinações subjetivas.

Dentro dessa proximidade apresentada por Lacan, é possível identificar que Kant e Sade, contemporâneos, objetivavam uma remodelagem do sujeito justamente durante o estabelecimento de um projeto humano a partir da Revolução Francesa. Se de um lado Kant propõe um novo modelo humano com um fundamento positivo universal, a vontade boa, de outro Sade incita a libertinagem e o domínio do corpo do outro como inerência.

A crítica de Lacan parece muito mais próxima da monstruosidade integral descrita por Klossowski: se todos fôssemos perversos, ninguém mais o seria. Logo, há pouco de libertário nessa proposta sadeana. Contudo, mesmo a obediência a este imperativo sadeano não desabona totalmente a grande intervenção anti-iluminista de Sade.

4. CORPO E TRANSGRESSÃO

O erotismo é a aprovação da vida até na morte, e Bataille constantemente reafirma essa máxima. A atividade sexual é comum a todos os sexuados, mas somente os homens fizeram dela uma atividade erótica. O erotismo diferencia-se, assim, da atividade sexual reprodutiva, é próprio do homem.

Antes mesmo de *O erotismo*, Bataille havia afirmado sua máxima, mais precisamente no estudo dedicado a Emily Brontë em *A literatura e o mal*. Na complementaridade, Bataille amplia seu pensamento – enquanto os seres assexuados individuais morrem ao tornarem-se duplos, nos sexuados não há essa passagem efetiva. Contudo, há a morte individual, “a negação do isolamento do *eu*” (1989, p. 13, grifo do autor), assim como a atividade erótica, mesmo sendo uma exuberância da vida, “a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem” (idem).

Por este “isolamento do *eu*” se entende a reprodução como geração de seres distintos – distintos entre si e distintos daqueles que se reproduziram. O filho é diferente de seu irmão, como também de seu pai e de sua mãe. A reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*: cada um nasce, vive e morre só, os acontecimentos de sua vida até podem interessar aos outros, mas ele, só ele, é diretamente interessado. Gerar uma criança não é dar continuidade à vida – até o pode ser no breve momento em que o espermatozóide e o óvulo se unem, mas logo se gera um novo ser descontínuo. É um abismo, uma mentira, é justamente essa negação do eu que só interessa a mim mesmo, “a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela coloca em jogo sua continuidade” (2004, p. 22). Em resumo, “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (ibid, p. 25-26).

A madame de Saint-Ange considera a reprodução um mecanismo vulgar e instrui sua Eugénie a “ocupar-se apenas em foder e jamais em gerar”, a se “ater única e exclusivamente às volúpias libertinas, cujo espírito de modo algum é reprodutor” (SADE, 2008, p. 29) – por isso a preferência pelo cu como membro preferível a todos os prazeres. Mesmo a própria madame, em deslizos, engravidou por duas vezes ao foder pela frente e precisou de remédios para destruir interiormente os fetos. Com grande sucesso, felizmente para ela.

A fala dos preceptores morais de Eugénie é exemplo de, “em seus romances, o marquês de Sade definir o ato de matar como ápice da excitação erótica” (BATAILLE, 2004, p. 30). O erotismo é a dissolução

das formas sociais que fundam a ordem da descontinuidade, formas regulares de vida social. Sade não ignora a vida descontínua, mas a coloca em questão, incomoda-a, perturba-a. Na aberração de Sade, “a morte, ruptura dessa descontinuidade individual à qual a angústia nos submete, apresenta-se como uma verdade mais eminente que a vida” (ibid., p. 31).

É evidente o interesse de Bataille por Sade, e não à toa o primeiro define o segundo como “o homem mais subversivo que já apareceu” e “também aquele que mais serviu à humanidade” (ibid., p. 280). Ambos realizam uma exploração pretensamente fora das dimensões morais, expressam uma *hipermoral*⁹, abandonam escrúpulos do projeto humanista para tensionar esse mesmo projeto. Ouvem as vozes dos abozos e consideram como motivos até mesmo sua falta de motivos.

4.1 O MAL

Sade representa para Bataille a mais perfeita tradução da *maldade literária*. A literatura livre e inorgânica, que pode dizer tudo, que pode transgredir a lei sem necessariamente ter uma ordem para criar, que não organiza a ordem coletiva e por isso mesmo é perigosa. Ou, como Bataille propõe, “a tarefa literária autêntica só é concebível no desejo de uma comunicação fundamental com o leitor” (BATAILLE, 1989, p. 22).

Sendo essa prerrogativa indispensável, reconhece a literatura como “culpada” (ela deveria se declarar assim). O leitor é seu cúmplice – e, se retomarmos Klossowski, é possível perceber como Sade almeja essa cumplicidade através de um personagem-tipo que não justifica, mas explica seus atos perversos. O leitor sadeano é aquele preparado para o desconhecido, para um passeio consciente pelo perigo e que aceita o convite deixado pelo marquês no prefácio de *A filosofia na alcova*: “Aos libertinos. Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, a vós somente ofereço esta obra” (SADE, 2008, p. 11). Embrenhamos em seu mundo, a partir de então somos todos libertinos, adeptos do seu mal.

Bataille opõe dois tipos de mal, cada qual relacionado com dois fins perseguidos pela humanidade. O primeiro se refere ao ato de não seguir uma necessidade humana de se obter resultados, vai à contramão do fim de conservar a vida (e, por consequência, evitar a morte). Já o segundo objetiva a quebra de tabus fundamentais, incluindo-se ainda os

⁹ Em *A literatura e o mal*, Bataille considera que a literatura exige este *hipermoral*, como será analisado a seguir.

tabus sexuais, que são observados como maneiras de se aumentar a intensidade da vida.

Bataille opõe ainda o “fazer o mal” ao “agir mal”, e revisar o *mal* sob essa ótica é também revisar as considerações acerca do *bem*, costumeiramente delineado como a preocupação com o interesse comum. Responde aos limites da razão, enquanto o *mal* “é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão” (ibid., p. 27). Para Bataille, “o ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão” (idem).

A literatura, como dito anteriormente, não pode organizar a necessidade coletiva porque ela desnuda “o jogo da transgressão da lei (...) *independentemente de uma ordem a criar*” (ibid., p. 22, grifo do autor). Bataille percebe a literatura e o mal como inseparáveis: ao analisar o trabalho como fundamento do homem, no sentido de que os primeiros indícios de *homem* foram dados a partir de vestígios de suas ferramentas feitas com pedras, Bataille escreve que “o trabalho introduziu a trégua, a favor da qual o homem deixava de responder ao impulso imediato que a violência do desejo determinava” (2004, p. 63). A literatura é o contrário: ela responde ao desejo, ao ultrapassar a ordem natural e o limite da intensidade. Fazer literatura é, por si só, estar mal intencionado.

Em entrevista¹⁰, Bataille afirma que é na literatura que a perspectiva humana é vista em sua totalidade, porque ela nos proporciona viver com a natureza humana em seu aspecto mais violento. A literatura, conclui, torna possível percebermos o pior e saber como enfrentá-lo.

4.1.1 Sade e o mal

No estudo dedicado a Sade em *A literatura e o mal*, Bataille cita um trecho de uma carta escrita por Sade em 26 de janeiro de 1782 à madame Rousset, com quem teve um relacionamento:

“Ó, homem!”, escreve ele, na tentativa de manter oculta a identidade de seu destinatário, “é a ti que cabe pronunciar sobre o que é bom ou o que é mal... Tu queres analisar as leis da natureza e teu

¹⁰ A entrevista com Georges Bataille foi realizada em 1958, pouco depois do lançamento de *La Littérature et Le Mal*, por Pierre Dumayet. O vídeo está disponível no endereço http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA&feature=player_embedded.

coração... teu coração em que ela se grava é ele próprio um enigma de que não podes dar a solução...”. (SADE apud BATAILLE, 1989, p. 98).

Para Bataille, tal frase nos leva diretamente ao pensamento sadeano, como uma máxima e uma declaração de amor ao mal.

Toda a obra de Sade, completa Bataille, tem por meta tornar o mal desejável, sem condená-lo ou justificá-lo, e seus personagens, “os filósofos pervertidos que ele descreveu o tentam, mas eles não encontram, nem podem encontrar, princípio que retire a natureza maldita às ações de que eles elogiam os benefícios” (ibid., p. 99). O mal é inerente ao homem, e foi Sade quem primeiro ofertou ao homem a consciência de sua natureza, aquela natureza acobertada por um projeto humano.

Bataille sugere que a Revolução Francesa se relacionou apenas tangencialmente com o pensamento sadeano, porém ideias de Sade não são redutíveis às da revolta. “Se elas se relacionam, é mais como os elementos dispartados de alguma figura acabada” (ibid., p. 93), e a presença de um “homem monstruoso” encarcerado há dez anos foi apenas um paralelo.

De fato, “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicano” é um manifesto de Sade. De certa forma, o panfleto aponta a forma singular como o sentido do pensamento sadeano estaria interligado com a Revolução. Não foi a tomada da Bastilha que despertou a fúria de Sade – ele aproveitou o “momento de luzes” para se manifestar, mas seus primeiros escritos já haviam sido publicados, e Sade continuou escrevendo mesmo quando percebeu que a Revolução Francesa não condizia com a sua revolução particular.

Sade possuía uma paixão pela liberdade e escreveu para destruir “não somente os objetos, as vítimas, cenário (que existem apenas para responder ao furor de negar), mas o autor e a própria obra” (ibid., p. 97). Bataille, assim como Klossowski, credita a Sade a criação de um ser tomado pela maldade: a monstruosidade integral, aqui denominada como o “ser supremo em maldade” (ibid., p. 98).

Bataille lembra que Sade “não podia imaginar a obra separada do objeto em que ele batia porque seu objeto o possuía – no sentido em que o diabo emprega a palavra. Ele escreveu perdido de desejo desse desejo e se aplicou como um devoto” (ibid., p. 102). Mas, diferentemente do cristão e do romântico, que tomam consciência de si a partir da fé fervorosa a Deus ou da tomada de sua “paixão como um absoluto”

(*ibid.*, p. 103), o ser supremo em maldade considera somente a si mesmo e destrói seu objeto: um outro ser humano.

Sade se excluiu da humanidade e “teve em sua longa vida apenas uma ocupação, que decididamente o atraiu, a de enumerar até o esgotamento as possibilidades de destruir seres humanos” (*ibid.*, p. 104). Em Sade é necessário imprimir uma marca no outro, como na relação entre imagem e violência preconizada por Nancy,

trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido (*ibid.*, p. 14).

O mal de Sade é superar os limites da razão e fazer pulsar a intensidade da vida até as últimas consequências. Para Sade, em especial, a afirmação de que “a maldade é inerente ao homem” deve ser potencializada e assumida, ele teve como meta “tomar o avesso e contestar tudo o que os outros tinham como inquebrantável” (*ibid.*, p. 108). Sade fez da literatura, culpada que é, a forma de apresentar o avesso da vida.

4.2 O EROTISMO

Sob os cuidados de Omphale, no convento de Sainte Marie-des-Bois, como já vimos, Justine se lamuria de ter perdido a preciosa virgindade com um libertino. Anteriormente, suportou as mais dolorosas provações físicas com o único intuito de proteger sua pureza: sofreu com os golpes de Bressac, com a marca de Rodin e com a virulência dos comparsas da senhorita Dubois, mas manteve aquilo que ela considerava como a mais valorosa de suas virtudes.

Coube ao padre Antonin, o mais libertino dos quatro sacerdotes, a honraria. “Eu o sofri, e com um grau tamanho de violência que as dores da dilaceração natural de minha virgindade foram as menores que tive que suportar nesse perigoso ataque”, descreve a infeliz Justine. “Não consegui suportar a horrível ideia de ter perdido enfim o tesouro da virgindade pelo qual eu teria sacrificado cem vezes a vida” (SADE, 2009, p. 104).

Numa passagem de *O erotismo*, Bataille retoma o momento histórico em que a violação de uma mulher pela primeira vez consistia um ato de poder de transgressão. A defloração não cabia ao noivo: era uma operação confiada aos que detinham “o poder de transgredir uma interdição”, os donos de “um caráter soberano que os fizesse escapar da interdição que atingia geralmente a espécie humana” (BATAILLE, 2004, p. 172).

Não é por acaso que os sacerdotes, àquela época, poderiam definir quem eram os donos desse poder de transgressão. De tão perigosa que era a apresentação de uma atividade sexual às mulheres, ela era vista como coisa sagrada, e somente a força de um soberano (de um sacerdote, neste caso) tornaria a situação permissiva.

A cena do convento de Sainte Marie-des-Bois, evidentemente, corrobora essa iniciativa de maneira literal e aqui nos serve até como anedota. Contudo, a cena sadecana em questão remete-nos a outra passagem de *O erotismo*: “a religião comanda essencialmente a transgressão das interdições” (ibid., p. 106). Se o ato sexual é proibitivo, controlado por uma interdição, cabia à época ao sacerdote soberano o poder de criar uma exceção.

Bataille promove uma relação entre morte, erotismo e êxtase religioso no sentido em que os três confrontam a descontinuidade humana. Tanto o conhecimento acerca do erotismo quanto aqueles acerca da religião e da inevitabilidade da morte, nesse sentido, “exigem uma experiência pessoal, igual e contraditória, da interdição e da transgressão” (ibid., p. 55), eles se aproximam ao tensionarem a tenacidade no ato de transgredir uma interdição.

Retomo o princípio de *O erotismo*. Na separação de sua animalidade, uma das características do homem é a mobilidade interior complexa, que diferencia a escolha humana da escolha animal. “A escolha de um objeto sempre depende dos gostos pessoais do sujeito” (ibid., p. 45). Essa mesma característica responde ao erotismo: enquanto a sexualidade animal parece dada, o erotismo faz consciente a sexualidade humana, coloca a vida em questão.

Essa vida em questão se dá a partir do momento em que a definição de homem passa pela criação do *trabalho* e das *interdições*. Para Bataille, o fundamento do homem acontece com os primeiros vestígios de suas ferramentas, signos de que pela primeira vez a humanidade usou seu intelecto superior aos de outros animais para criar um objeto que pudesse auxiliá-lo em seus afazeres domésticos. Da mesma forma, o trabalho passou a colocar a vida de forma organizada, o que, paralelamente, impôs as interdições.

O mundo de trabalho cria assim uma esfera organizada: se, segundo Bataille, definimo-nos pelo trabalho, é o trabalho que auxilia a interdição por conter os impulsos animalescos do homem. Neste sentido, a atividade sexual é percebida como

uma violência que, como impulso imediato, poderia atrapalhar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê. Portanto, estamos fundamentados para pensar que, desde a origem, foi dado um limite à liberdade sexual ao qual devemos dar o nome de interdição, sem poder nada dizer dos casos em que ela se aplicava (ibid., p. 77).

4.2.1 Transgressão e interdição

A interdição elimina a violência e os movimentos da violência que aproximam o homem da animalidade; “parece que, desde o princípio, as interdições responderam à necessidade de afastar a violência do curso habitual das coisas” (BATAILLE, 2004, p. 84). Percebendo nas interdições a recusa que opõe o homem a sua animalidade primeira, “considerada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia do aniquilamento” (ibid., p. 95), Bataille aponta a impossibilidade de se diferenciar morte e sexualidade:

A sexualidade e a morte não são nada além de movimentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a inesgotável multidão de seres, ambos tendo o sentido de desperdício ilimitado ao qual a natureza vai ao encontro do desejo de durar, que é próprio de cada ser (idem).

Essa relação morte/erotismo é tensionada no prólogo de *Anticristo*, de Lars Von Trier – a partir da relação sexual que prenuncia a morte, toda a cópula do casal de protagonistas será associada à morte. É perceptível como a câmera, em nenhum momento, expõe os corpos inteiros – interessa o close, seja da penetração, seja da reação de entrega dos personagens ao uso dos corpos e prazeres.

As duas ações paralelas (a transa e a queda do filho) se encontram no ápice da relação morte/erotismo: a reação d’Ela, o grito abafado pelo som da ária *Lascia ch’io Pianga*, de Haendel, prenuncia o orgasmo da personagem. No mesmo momento, o corpo do filho encontra o chão. O

menino que, anteriormente, também tem suas reações captadas pela câmera, reações de prazer, de quem se libertou de uma redoma, tanto a do berço quanto a da própria vida. Os pulos, o do berço, num plano que detalha o momento em que os pés da criança encostam no piso, e o da janela, são os gestos de liberdade.

Na ária de Haendel, pertencente à ópera *Rinaldo*, é a princesa Almirena quem suplica por sua liberdade. Em *Anticristo*, Ele é quem fará esse lamento. A morte do filho exige que o personagem confronte sua zona de conforto, saia de sua redoma – mas, após a tragédia, Ele ainda se apegava ao mundo do *trabalho* e, como psicanalista, tenta resolver o luto da esposa por meio de sua atividade laboriosa, como fuga. Mas, quanto mais tenta psicanalisar a situação da mulher, mais ele próprio afunda na terra onde estão os cadáveres do genocídio, exposto no penúltimo ato quando o clitóris é cortado.

Logo, as interdições atuam no sentido da manutenção da coletividade laboriosa do trabalho – porém, mesmo na contenção do desejo de expor sua animalidade, o homem é constantemente instigado a deixar emergir sua animalidade primeira. Mesmo com sua interdição, há a *transgressão* e a entrega à violência.

Em Bataille, a energia do erotismo e da religião está escondida na relação entre interdição e transgressão. Ao obedecermos a uma interdição, mesmo sem darmos conta dessa obediência, nós a colocamos no plano das coisas conhecidas somente de fora. Mas no momento em que transgredimos, em sua suspensão, cedemos ao impulso a que ela se opunha e experimentamos o pecado.

Desta forma, a interdição não é fundada apenas para ser obedecida, é necessária uma contrapartida. Transgredir tem sua sedução, “o ato proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória” (ibid., p. 75), a transgressão tem o seu valor justamente na consciência de se fugir de uma interdição.

Bataille defende que é nessa relação entre interdição e transgressão que se funda o erotismo, porque é a experiência que leva à transgressão, mas a transgressão só é bem-sucedida quando ainda se mantém a interdição, a fuga da interdição é a razão de existir da transgressão. Logo, “a experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la” (ibid., p. 59).

No que se refere à interdição sexual, Bataille mostra que dentro da sociedade de trabalho, a atividade sexual aparece como uma satisfação individual, ela pode ameaçar a ordem. Mesmo assim ela se

insere num paradoxo: é a partir da atividade sexual que se dá a reprodução, a continuidade da vida, por isso é imprescindível para a manutenção da espécie. Criam-se, assim, formas de repressão que controlam, mas não excluem, a atividade sexual, “a interdição, que em nós se opõe à liberdade sexual, é geral, universal; as interdições particulares são seus aspectos variáveis” (ibid., p. 79).

Há, portanto, uma *transgressão organizada*. Não existe interdição que não possa ser transgredida (em alguns casos esta não é só admita como recomendada), a “transgressão organizada forma juntamente com a interdição um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não enfraquecem a firmeza intangível da interdição” (ibid., p. 100). A transgressão supera e paradoxalmente completa a interdição, é uma *licença limitada* – por mais que haja transgressão, ela responde a uma nova interdição.

Para Bataille, a sociedade humana é composta por um mundo profano e um mundo sagrado, que se complementam. A transgressão abre as portas para o mundo profano, o “mundo sagrado se abre às transgressões limitadas” (ibid., p. 104), mas é “a religião que comanda essencialmente a transgressão das interdições” (ibid., p. 106). É no erotismo que se dá a criação paradoxal do valor da atração pela interdição, “o jogo alternativo da interdição e da transgressão é mais claro no erotismo” (ibid., p. 108).

4.2.2 O erotismo no campo do profano

As figuras da orgia, da guerra e do sacrifício propõem a existência das interdições que restringem o direito de matar e o da violência sexual – e, paradoxalmente, são interdições que determinam o movimento explosivo da transgressão. “A interdição não pode suprimir as atividades de que a vida necessita, mas ela pode lhes dar o sentido da transgressão religiosa. Ela as submete a limites, ela regula suas formas” (ibid., p. 115).

É necessário excluir uma interpretação moderna de orgia como mera remissão de pudor, porque a orgia chega até a sociedade por meio do mundo cristão, como uma violência báquica na qual se dá um momento de intensidade e desordem, mas também um momento de febre religiosa. Só que o cristianismo se opôs ao espírito da transgressão, e o movimento inicial da transgressão foi desviado para ser uma superação da violência.

Houve, contudo, uma contrapartida que Bataille considera “sublime e fascinante”. Ele vê na figura do Deus cristão uma forma de

proporcionar a continuidade aos homens, dada na superação de limites – Deus fez do além do “mundo real” o prolongamento das almas descontínuas, ele povoou o céu e o inferno. Nesse sentido, a transgressão, que introduz a superação de limites no mundo organizado, “é o princípio de uma desordem organizada” (ibid., p. 186). Por outro lado, a morte e o trabalho colocam em evidência a descontinuidade do ser:

Diante da precária descontinuidade do ser pessoal, o espírito humano reage de duas maneiras que se conciliam no cristianismo. A primeira responde ao desejo de reencontrar essa continuidade perdida da qual temos o irredutível sentimento de que ela é a essência do ser. Em um segundo movimento, a humanidade tenta escapar ao extremo da descontinuidade pessoal que a morte é, ela imagina então uma descontinuidade que a morte não atinge, ela imagina a imortalidade de seres descontínuos (ibid., p. 187).

O cristianismo redefiniu à sua maneira os limites do mundo sagrado: sua própria sujeira, o sagrado impuro, foi relegado ao mundo do profano – não por acaso, a figura do diabo é a do anjo que se converteu ao mal, expulso do mundo divino. Era da ordem divina, mas transgrediu essa ordem, e a transgressão passou a ser o fundamento de sua queda. O diabo “não se tornara profano: ele guardava do mundo sagrado, de onde era oriundo, um caráter sobrenatural. Mas não havia nada que não tivesse sido feito para privá-los das consequências de sua qualidade religiosa” (ibid., p. 190). Se o diabo nunca deixou de ser divino, mas foi relegado ao mundo do profano, Bataille vê no princípio da profanação o uso profano do sagrado: no cristianismo, assim, a profanação se aproximou da transgressão.

Para Bataille, “o erotismo caiu no campo do profano ao mesmo tempo em que se tornou um objeto de condenação radical” (ibid., p. 194). A assimilação do Mal não como uma transgressão, mas como a *transgressão condenada*, colocou o erotismo sob a égide da violação de regras que garantem a conservação das pessoas e da própria espécie – “o caráter sagrado do erotismo desapareceu ao mesmo tempo em que as exigências da conservação se afirmaram” (idem). Na orgia anterior ao cristianismo, a transgressão era lícita, a suspensão da interdição permanecia possível, mas no mundo cristão o veto foi definitivo, porque

o sagrado e a interdição se confundem, o acesso ao sagrado é dado na violência de uma infração.

Desta forma, Bataille percebe outro paradoxo: o cristianismo estabeleceu que o acesso ao sagrado é o mal, e que o mal é profano; estar livre no mal não foi uma condenação, mas uma recompensa, porque “o mundo profano escapa às exigências do sagrado” (ibid., p. 197), a corrupção e o mal se tornaram objetos de adoração para o pecador.

A atividade sexual não é condenada: o ato de procriar é divino, como o é o desejo de procriar, de reafirmar a imortalidade humana, a continuidade. Essa é a expressão religiosa do erotismo. Desta forma, o erotismo como uso de corpos e prazeres, sempre ligado à bestialidade, é a manutenção de um fundamento animalesco. O erotismo deixa emergir o que Bataille chama de *reverso de uma fachada*, onde são revelados sentimentos e partes do corpo de que comumente se tem vergonha.

Os personagens sadeanos rejeitam a procriação justamente por essa sua dita divindade como condição da continuidade. E, como profanos, fazem uso de sua recompensa, da corrupção e do Mal que lhes são reservados porque estão livres de qualquer condenação – Justine, desvirginada pelo padre Antonin, sofreu por ser virtuosa. Sade, que viveu num mundo em que “o indivíduo não renunciava da mesma maneira à exuberância do erotismo em favor da razão” (ibid., p. 258), queria escapar dessa limitação do conjunto e criou um sistema “que leva à eclosão do indivíduo integral acima de uma multidão fascinada” (ibid., p. 260). Sade tornou-se, assim, objeto de fascínio particular de Bataille.

4.2.3 A destruição de si

Disse anteriormente que o pensamento sadeano se relacionou apenas tangencialmente com o sentido da Revolução, não tendo sido a tomada da Bastilha determinante para as ideias de Sade. Em *O erotismo*, Bataille complementa essa afirmação e amplia a visão sobre qual seria o oportunismo de Sade no momento em que a multidão francesa quis viver por si mesma.

Sade efetivamente tomou partido ao criticar o regime monárquico, mas fez uso do sentido de Revolução muito mais para propor através de sua literatura uma espécie de humanidade soberana, na qual cada indivíduo teria sua liberdade irrestrita sem se submeter à aprovação da multidão. A proposta de Sade se baseia na negação do outro, o unicismo de seus heróis é peça fundamental.

Foi na solidão do cárcere que Sade removeu sua proposta, já que em sua vida Sade levou o outro em consideração. “Pela virtude de uma literatura condensada na prisão, foi-nos dada uma imagem fiel do homem diante do qual o outro deixaria de ser considerado” (ibid., p. 262), a literatura foi o escape para Sade aproveitar a revolta popular e as mudanças por vir pra disseminar seu sistema. Isolado, o marquês dá vazão ao seu pensamento como talvez não o fizesse caso a Bastilha não fosse forçosamente seu lar naquele momento.

Bataille recorre a Blanchot para complementar essa noção do uso do corpo do outro como fundamental para o estabelecimento do sistema sadeano. Para Sade, a natureza fez dos homens seres isolados, sem nenhum tipo de relação um com outro, tendo como única regra a busca inequívoca daquilo que o faz feliz. Mas a razão, ligada ao trabalho, ignora essa integralidade.

Nesse ponto surge a intervenção de Sade: “ele não formula os princípios precedentes, mas ele os implica afirmando que a volúpia é tanto mais desejada quanto mais estiver envolvida com o crime e que, quanto mais insustentável é o crime, maior é a volúpia” (ibid., p. 264). Sade apresenta o *excesso voluptuoso*, ligado ao crime (ao mal), e que por isso é livre, e zomba das condutas.

Ao se comportar de acordo com a razão, o homem empreende sua força quase que exclusivamente para adquirir bens de todas as espécies, aumentar recursos e possuir cada vez mais. A conduta erótica, pertencente a esse excesso voluptuoso, opõe-se ao habitual porque possibilita o gasto desmedido das forças, uma desordem representada pelo excesso erótico e que Bataille assume como uma “pequena morte”, tal qual aquela experimentada por Eugénie na alcova com seus preceptores morais.

Bataille considera a proposta sadeana como a forma mais ruinosa do erotismo, justamente por negar o valor do outro: ao dispersar suas forças no outro, em Deus e no ideal, o homem esgota suas possibilidades, deixa de ter uma atitude soberana e “determina um ciclo de sujeição no qual só vivemos momentos subordinados, no qual faltamos com o respeito que é o fundamental de nossa atitude, uma vez que privamos o homem em geral de seus momentos soberanos” (ibid., p. 267).

Novamente recorrendo a Blanchot, Bataille argumenta que mesmo os libertinos estão condenados à catástrofe se se contentarem somente com suas próprias inclinações – os libertinos são aqueles que aniquilam toda a capacidade do prazer e por isso se entregam às anomalias. Ou seja: o princípio de negação do outro é também o

princípio de negação de si, o libertino destrói até a si mesmo por não ser vítima de sua soberania. Soberania esta que está na execução de um *gesto único*, na busca que vale para o libertino como totalidade de sua existência.

4.2.4 A linguagem dada à violência

Para Bataille, Sade teve a necessidade de apresentar a transgressão como forma de superar o ser pessoal. Por isso, ele credita à figura de Sade uma incompatibilidade com a conduta ordinária dos homens, marcada por angústias e covardias – Sade segue uma conduta contrária, apresentar a vida que se destrói na procura pelo prazer que é própria da vida. Ou, “melhor dizendo, a vida atingia o mais alto grau de intensidade numa monstruosa negação de seu princípio” (ibid., p. 281).

Em Sade, a vida regular abre espaço para o excesso e para a violência. Ele abriu a linguagem para a violência, e por dar voz para a violência que não era dita virou adjetivo: tudo o que se tornou próprio de Sade é *sadismo*, como uma categorização daquilo que a linguagem abarcou a partir de Sade.

Para Bataille, o divino e o vício confluem porque ambos se dão no excesso. Contudo, a religião tem “o cuidado de reduzir seus efeitos a um círculo definido, que um limite intransponível separa do mundo da vida normal ou mundo profano” (ibid., p. 283). A definição de sadismo diferenciou esse excesso religioso da extravagância dos instintos sexuais, “que ganharam seus nomes de Sade, que acabaram por explicar o motivo dos horrores dos sacrifícios, seu conjunto sendo geralmente destino ao horror com o nome de patológico” (ibid., p. 286-287). Ou, segundo Deleuze (2009), o sadismo reduz Sade às síndromes e sintomas clínicos, igualando-o, por exemplo, ao também reduzido (e injustiçado) Masoch.

Até então, a linguagem recusava-se a dar voz para a violência. Enquanto a existência regular do homem se dá na relação com outros homens, como no trabalho e na família, a violência se dá no homicídio e na tortura – são extremos opostos que revestem os termos civilização e barbárie. Para Bataille, essa relação entre civilidade de um lado e barbárie do outro é enganadora: “com efeito, os civilizados falam, os bárbaros se calam, e aquele que fala sempre é civilizado. Ou, mais precisamente, a linguagem é, por definição, a expressão do homem civilizado, a violência é silenciosa” (ibid., p. 290).

Sendo a linguagem a expressão do homem civilizado, os bárbaros se converteram nos “outros”, naqueles desprovidos de linguagem. Da

mesma forma, a linguagem fez da violência algo exterior, estranha ao próprio homem, característica somente desse outro sem voz. Mais: a linguagem não apenas recusa a expressão da violência como dá a ela uma existência indevida, desprovida de toda razão.

Mas em Sade a violência fala através de seus libertinos, que tratam de afirmá-la em longos discursos nos quais apresentam sua razão. Retomo Klossowski: Sade objetiva a cumplicidade do libertino com seu interlocutor, fazendo-o despertar e temer a si mesmo. Os personagens sadeanos rompem o profundo silêncio de uma violência, afirmam o valor soberano dos excessos e dos crimes e “vangloriam-se de serem os únicos a se conformar com suas leis” (ibid., p. 296).

Em sua prisão, Sade expressou sua violência “transformando a violência no que ela não é, naquilo de que ela é até mesmo, necessariamente, o oposto: uma vontade pensada, racionalizada, de violência” (ibid., p. 300). Só a literatura inseparável do mal pode dar conta do pensamento de Sade, que quis inserir na consciência justamente aquilo que mais a revoltava e que ela não poderia suportar.

O fascínio de Bataille por Sade está nesse uso da literatura: Sade “ignorou a relação primeira entre a interdição e a transgressão, que se opõem e se complementam” (ibid., p. 307) e proporcionou ao homem normal a possibilidade de abrir a consciência para aquilo que mais violentamente o revolta: a violência que está nele próprio.

4.3 O CORPO COMO OBJETO POLÍTICO

Nossa pose ao falar de sexo, incrustada em nossos costumes há décadas, dá-nos a impressão de desafiadores, de disseminadores da subversão e confrontadores da ordem estabelecida. Esta impressão de ultrapassarmos a barreira repressiva é, por fim, a vitória da transgressão sob o dispositivo da sexualidade? A premissa dessa pose é a de que a repressão funciona como condenação ao sumiço, afirmação do inexistente, proliferação do silêncio. Inversamente, porém, a partir do século XVIII, a então renegada prática sexual é realocada em discurso, numa multiplicação de formas de incitação, incluídas aí as ditas sexualidades polimorfos. De que serve, então, a pose?

Em seu primeiro volume da *História da sexualidade*, Foucault (2006) faz justamente esse desvio em relação à hipótese repressiva. A explosão discursiva em torno do sexo traz uma delimitação entre o lícito e o ilícito nas práticas sexuais – se até então o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil tratavam dessa questão, o século XVIII marcou o início de uma reordenação no falar sobre o sexo. A

multiplicação dos discursos esteve a serviço dessa delimitação, de enredar a sexualidade dentro do próprio campo do exercício do poder.

Foucault percebe essa tendência já no desenvolvimento da confissão religiosa, os primeiros sinais de uma atenção aos prazeres do sexo. Do Concílio de Latrão, em 1123, difunde-se a obrigatoriedade do ato confessional a todos os cristãos pelo menos uma vez por ano – até aí, evidencia-se uma forma de interdizer certas práticas e comportamentos. Já na segunda metade do século XVI, o Concílio de Trento estabelece uma preocupação mais voltada às sensações do que propriamente ao ato, “a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos de alma e corpo, tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual” (ibid., p. 25). Incute-se assim a ideia do auto-exame, dizer a si próprio se há pecados em seus anseios que devem ser rapidamente renegados.

No século XVIII, a necessidade de se falar sobre o sexo sai dos confessionários, “nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo” (ibid. p. 30). O discurso do sexo não é somente moral, mas racional – a nova autoridade ouvinte é o médico, o proprietário da verdade a quem se confessa em busca de uma interpretação. Havia, portanto, uma verdade escondida e agora, enfim, revelada. O poder de cura¹¹ é intensificado a partir da revelação da verdade.

Se há, assim, uma verdade sobre sexo, eis o porquê da pose de falar dele: nossa subversão está em romper com a barreira da transgressão e fazer-nos apropriar dessa verdade, fugir das mentiras ou daquilo que nos afasta da verdade. Quanto mais achamos que o sexo está escondido, mais queremos nos libertar, “o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (ibid. p. 12), uma *vontade de saber*.

Contudo, a própria transferência da autoridade de verdade sobre o sexo pressupõe uma proliferação de discursos, a confissão “difundiu longe os seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na ordem mais cotidiana e nos ritos mais solenes” (ibid., p. 67, 68). Há um perceptível incitamento a falar sobre o sexo, mas em discursos proferidos por instituições médicas, psiquiátricas e na própria família. Portanto, uma redistribuição dos donos do discurso das verdades sobre o sexo. O interlocutor não é

¹¹ Antes da primeira Eucaristia, é obrigatório ao jovem católico se confessar perante um padre no dia anterior à comunhão. Desta forma, acredita-se que este “cristão” estará limpo (curado) de seus pecados para o contato direto com o Corpo de Cristo.

somente aquele que houve: cabe-lhe a autoridade de julgar, punir, perdoar – em suma, é o interlocutor quem impõe sua verdade, determina o certo e o errado.

Assim, Foucault apresenta o sexo como produto de uma forma de poder: o dispositivo da sexualidade. Seu aparecimento na medicina e, posteriormente, na pedagogia e na justiça não apenas reafirma uma verdade sobre o sexo como também determina quem deve ser o dono de seu discurso, a partir de que verdade ele deverá ser difundido. Em especial, a partir de uma biologia da reprodução e uma medicina do sexo, a expansão desse dispositivo assegura, fisicamente, um sexo “saudável”. Tais procedimentos de poder-saber sobre o sexo compõem a *scientia sexualis*, um rol de condutas. A quem não segue tais condutas, é recomendada a busca de uma verdade sobre o sexo com uma autoridade – daí a necessidade da proliferação de discursos. É preciso que as agora ditas parafilias apareçam para ser mais bem detectadas, diagnosticadas e tratadas para a “instauração de um sistema de saber legítimo e de uma economia de prazeres múltiplos” (ibid., p. 82).

As sexualidades polimorfos são efeitos colaterais, consequência necessária para o estabelecimento de uma *scientia sexualis*. Aliás, são frutos dessa própria *scientia*, é ela quem as semeia para depois caçá-las porque, ao delimitá-las e classificá-las, corrobora a própria mecânica do poder, dando a elas razão de ser. “Eis o errado para saberes o que é errado”, podemos dizer. Essa “ciência feita de esquivas (...), essencialmente subordinada aos imperativos morais” (ibid., p. 61), consolidou a sexualidade sob uma dinastia, um elenco de hábitos que ameaçadoramente poderia condenar à morte o indivíduo, sua geração e toda a espécie. Para evitar esse mal, a prática da confissão foi retomada em outra instância, num regrado esquema de regularidade científica.

O ato confessional converteu-se em procedimento clínico, um “fazer falar” no qual o próprio interrogado é instigado a narrar seus possíveis desvios – é ele quem, inicialmente, é tentado a confessar seus problemas ou suas práticas que mereceriam tratamento. Tratamento este que seria a forma de evitar um mal maior, visto que os desvios de sexualidade foram taxados como princípios de outras doenças, “uma rede de causalidade sexual” (ibid., p. 75) que repercute em outras patologias.

Ainda neste campo das regras, a verdade sobre o sexo é vista como complexa, o próprio sujeito não tendo conhecimento de seus desvios – o discurso científico não se baseia apenas no ato confessional, mas também tende a tratar “daquilo que se esconde no próprio sujeito” (ibid., p. 75). Ou daquilo que, noutra instância, seja passível de

interpretação: a validação científica se dá por meio de causa/efeito, é preciso decifrar sua origem e sua forma de manifestação. Por fim, as sexualidades polimorfas, vistas como patologia, são passíveis de tratamento terapêutico, de cura.

A proliferação de discursos, a ampla divulgação das parafilias, segue mais essa função de instruir a sociedade sobre os desvios de sexualidade, seus malefícios, suas consequências e sua forma de tratamento. É, simplesmente, a proliferação de um saber legítimo, uma verdade sobre o sexo.

Mas, afinal, a quem esse saber legítimo responde? Quem seriam os detentores desse poder? E como ele é concebido, para quais efeitos? Foucault não concebe o poder apenas como um conjunto de instituições ou aparelhos dominadores, a quem os cidadãos de um Estado são subalternos. As relações desse poder são imanentes e existem a partir de uma multiplicidade de focos. O poder é distribuído de modo irregular na medida em que imuniza a resistência, trata-se de focos locais de poder-saber.

De certo modo, a sujeição aos esquemas de conhecimento baseia-se primordialmente na relação direta entre penitente e confessor: imagina-se que um ateu pouco atentará à punição do sacerdote, mas poderá sentir-se ameaçado quando um médico determinar sua prática sexual como uma doença. Os focos locais são disseminados de acordo com cada grupo, nunca numa “estratégia global”.

No século XVIII, surgem quatro conjuntos estratégicos e uniformes no estabelecimento da verdade sobre o sexo: (1) a histerização do corpo da mulher; (2) a pedagogização do sexo da criança; (3) a socialização das condutas de procriação; e (4) a psiquiatrização do prazer perverso. Esses alvos definidos atingem, por consequência, a mulher histérica, a criança onanista, o casal malthusiano e o adulto perverso. A partir do combate desses conjuntos, formas de propagação das ditas sexualidades polimorfas, o poder empreende sua preocupação com a sexualidade.

Trata-se, então, de uma luta contra a sexualidade, uma forma de controlá-la? A questão está mais acima, está em sua própria produção: a sexualidade é nada mais que um dispositivo, a forma absoluta de produção da verdade sobre o sexo, “a formação de conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências”, “um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito” (ibid., p. 117). A sexualidade é o dispositivo a partir do qual é possível manter sob uma categorização as formas do uso dos corpos e dos prazeres.

Segundo Foucault, uma nova concepção de poder difundiu-se a partir do século XVIII com a decadência de uma figura soberana como detentora de toda uma carga de poder. Nesta concepção antiga, baseada na aliança e no sangue, o soberano é revestido de um caráter patriarcal – como pai, é o responsável por dar ao filho o direito à vida. Da mesma forma, é dele a decisão de tirá-la quando necessário. São dadas a ele as condições de exercer violência sobre seus súditos diretamente, através da condenação à morte, e indiretamente, através do envio à guerra. É dele o “direito de causar a morte ou de deixar viver” (ibid., p. 148).

Tal concepção é modificada quando o soberano é apresentado como detentor “de um poder que se exerce, positivamente, sobre a vida, que empreende sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício, sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto” (ibid., p. 149). Em suma, o soberano é quem coordena a defesa do bem em comum – as mortes nas guerras são causadas pela defesa da vida. Os soberanos são gestores da vida, “o velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de causar a vida ou devolver à morte” (ibid., p. 150).

Essa nova conduta propicia uma nova concepção de poder – Foucault trata bem de diferenciá-lo do pensamento tradicional, jurídico, segundo o qual o poder age através da imposição de regras. Com o estabelecimento de um conceito de população, grupo de indivíduos com vidas gerenciadas por um soberano em comum, o novo poder é responsável pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida, um biopoder que se diferencia do tradicional porque “não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (ibid., p. 103). Suas forças percorrem o corpo social, a biopolítica da população que constitui suas disciplinas e regulações em torno da “organização do poder sobre a vida” (ibid., p. 152).

A regulação do sexo passa, assim, por esse biopoder. O sexo é alvo central desse biopoder que organiza “corpo” e “população”. Numa instância primária, a população é observada como um conjunto econômico e político que necessita de um controle, envolvendo a análise da taxa de natalidade, idade no casamento, precocidade nas relações sexuais, frequência de relações entre casais, maneiras de tornar estéril (laqueadura, vasectomia) ou fecundo. O sexo é regulado não pela proibição, mas por discursos úteis que o fortaleçam em prol do Estado – ou, em resumo, pela produção de uma sexualidade economicamente útil.

Percebe-se aí a importância atribuída ao sexo e a necessidade de um dispositivo da sexualidade que, como maestro, assuma a regência das práticas sexuais. A administração dos corpos atua na articulação de dois eixos sob a “tecnologia política da vida”: o controle sobre o sexo compreende um projeto de disciplina, de adestramento, intensificação e distribuição de forças do corpo. Por outro lado, regula a população como uma espécie, com planejamento familiar e acesso à vida.

Nossa pose ao falar de sexo não percebe nem o próprio sexo como noção desse dispositivo da sexualidade. Sexo é o agrupamento de funções anatômicas, biológicas, de condutas – é “a linha de contato entre um saber sobre a sexualidade humana e as ciências biológicas da reprodução” (ibid., p. 169), a garantia de uma sexualidade “normal”.

Foucault então rejeita a noção de sexo como “desejável” em benefício ao uso de corpos e prazeres. “Contra o dispositivo da sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres” (ibid. p. 171).

Essa importância dada ao sexo é tema de *Café Flesh* (1982), de Stephen Sayadian, quando, num futuro pós-apocalíptico, o governo promove um show para satisfação voyeurística dos *sex negatives*, sobreviventes de uma catástrofe nuclear incapacitados de manterem relações sexuais. Nesse cenário, a minoria da população, os *sex positives*, são obrigados a manter relações sexuais públicas, em espetáculos que unificam o entretenimento à necessidade de sobrevivência humana.

Importante perceber como o filme subverte a própria posição do espectador, colocando-o numa zona de indiscernibilidade, como *parte do filme*. Retomo Agamben, para quem a imagem mostrada como tal se configura num *sem imagem*: no filme pornô do medium, a câmera, não desaparece. Pelo contrário: ela é evidenciada, tanto nos movimentos que direcionam o olhar e privilegiam posições que exibam melhor as genitálias dos atores e atrizes, quanto no fato de a própria atriz olhar para a câmera, como se o público fosse seu partner. Ainda assim, Agamben considera esse como um uso raso do sem imagem, ao contrário da potência do corte e repetição dos filmes de Guy Debord.

Em *Café Flesh* essa tensão começa quando Max, o mestre de cerimônias do show, saúda o público no clube olhando diretamente para a câmera – assim ele se dirige também diretamente ao espectador e o adverte para que não sinta vergonha, porque não há nada de errado em assistir àquele espetáculo. O *medium* não desaparece, chama nosso olhar para a imagem que será mostrada enquanto tal. A promessa de levar-nos

de volta aos dias antigos é a provocação da anestesia, a falta de sensibilização decorrente do excesso de imagens promovidas.

O palco do *Café Flesh* nos é apresentado como um teatro filmado: assistimos aos shows pela perspectiva da plateia. Nossa anestesia se repete nos próprios atos sexuais do espetáculo, todos com referências à mecanicidade: o movimento dos bebês, a repetição de gestos e falas da datilógrafa, as máquinas de extração de petróleo (cujo movimento é análogo ao dos corpos transando), até a música e o som intermitente da sirene.

Assim como a Revolução Industrial provocou um conjunto de mudanças tecnológicas no processo produtivo a partir do século XVIII (contemporâneo, portanto, ao estabelecimento do dispositivo da sexualidade), aqui o corpo é substituído por uma máquina. Se por um lado os *sex negatives* são estéreis, e sem a possibilidade de sentir prazer com o sexo, por outro os *sex positives* também não têm controle sobre seu corpo e são obrigados a manter relações no *Café Flesh* como parte de um espetáculo, no qual movimentos e posições respondem a uma mecânica, um roteiro previamente definido que privilegia o olhar dos espectadores. Suas genitálias são como próteses mecânicas, que devem funcionar de acordo com uma pré-determinação, uma função específica dentro do espetáculo.

Em *Café Flesh*, nossa necessidade de sexo é um problema governamental. Max reflete que os desejos da civilização agora estão trancados em jaulas, não há escolha, nem aos *sex positives*, nem aos *sex negatives*, enquanto Mons, a mais renomada integrante do clube, se considera como parte de um sistema que quebrará caso cada alguém não faça seus deveres, seja produzir ou consumir o sexo mecanizado. Como quebraria se o uso de corpos e prazeres fosse livre, mesmo na dita prática sexual “saudável”.

Nossa necessidade de sexo não é a necessidade de Angel, a jovem forçada a entrar para o elenco do *Café Flesh*. Ela, virgem (ou sem sexo, andrógina, como os anjos), nasceu nesse mundo pós-catástrofe. Sexo, para ela, não existe. Ou não existia até ser obrigada pelo governo a exhibir-se em público.

A captura de Angel sugere uma imagem sadeana. A cena começa com um *travelling* que mostra as expressões anestesiadas da plateia do *Café Flesh*, até parar na mesa onde a jovem virgem se encontra. A expressão assustada da espectadora se intensifica ao perceber que seu segredo foi descoberto por um dos positivos. Rostos saem das sombras e perguntam a Angel se “isso (ela ser uma virgem positiva) é verdade” – a

pergunta é feita diretamente ao espectador, como nas saudações de Max. Nós, como *sex positives*, estamos sendo questionados.

Angel é carregada para a alcova do Café Flesh e, apesar de pedir por socorro, não reage à captura. Seu retorno já acontece em cima do palco: o desvirginamento segue as repetições mecânicas dos espetáculos anteriores, com a câmera apresentando todo o palco, como num teatro filmado. Não há, como em Sade, uma solenidade para a penetração, imperceptível. Interessa o desvirginamento de Angel: desde então, a própria lamenta não ter transado antes, sua vida sexual, como a nossa, é provocada pelo poder dominante.

Há, em *Café Flesh*, um verdadeiro exercício de biopolítica. Mas o sexo, essa necessidade agora incitada e controlada pelo governo, acontece justamente no local onde deve acontecer, no “lugar pornô”. Ou seja, dentro de uma analítica do espaço pós-catástrofe, o que nos leva a um impacto diante do filme que não se restringe ao sexual: o fato de o que vemos não ser assim tão diferente daquilo que vivemos.

4.3.1 A sociedade “de sexo”

Interessa-me, também, a substituição de uma sociedade “de sangue” por uma sociedade “de sexo”. Como já afirmado, o poder do soberano outrora era baseado na figura do pai, com o direito de dar e retirar a vida. Tal figura aparecia no sistema de alianças, em que o sangue era elemento importante nos mecanismos do poder, em especial no que tangia às questões de castas, em seu valor (o derramamento de sangue nas guerras é exemplo), em seu funcionamento como signo ou em sua precariedade. A sociedade de sangue era baseada em “uma realidade com função simbólica” (ibid., p. 160).

Com o soberano visto como gestor da vida, o elemento “sangue” deu lugar ao elemento “sexo”, ou de “sexualidade”, “os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça sua espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada” (ibid., p. 160-161).

O elemento sexualidade aparece como uma tendência ao estabelecimento da norma, da disciplina, da regulamentação. Foucault vê em Sade um dos primeiros a perceber essa troca, transgredindo-a justamente por isso. Se o aperfeiçoamento da espécie via no deslocamento do sangue para a sexualidade uma gestão controlável, “Sade vincula a análise exaustiva do sexo aos mecanismos exasperados do antigo poder de soberania e aos velhos prestígios inteiramente

mantidos do sangue” (ibid., p. 162). Troca-se o elemento, mantém-se a forma de poder soberano.

Sade não apenas tensiona a mudança de conceito como também mistura os próprios elementos: o sangue e o sexo se misturam, os libertinos não cessam de provocar derramamento de sangue enquanto esporram em suas vítimas, porque o derramamento é necessário para a busca pelo prazer. Em Sade, o sangue como casta é subvertido: o pai fode com a filha sem se preocupar com o incesto, com as “relações sanguíneas”¹². Em Sade, “o sangue absorveu o sexo” (ibid., p. 162), e por isso Foucault o toma como exemplo para mostrar que a passagem da sociedade de sangue para uma sociedade de sexo, mesmo pertencendo a poderes distintos, não aconteceu imediatamente e sem justaposições.

Leitor de Foucault, Agamben concede a Sade a autoria do “primeiro, e talvez o mais radical, manifesto biopolítico da modernidade” (AGAMBEN, 2010, p. 131). O auge produtivo de Sade se dá não apenas nessa passagem da sociedade de sangue para a sociedade de sexo: acontece justamente na Revolução Francesa, que faz do nascimento (do emergir da vida) “o fundamento da soberania e dos direitos” (ibid., p. 131).

O panfleto “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos”, para Agamben o tal manifesto biopolítico, aparece em *A filosofia na alcova*, a pedido da aluna Eugénie, que questiona seus preceptores morais, madame de Saint-Ange e Dolmancé, sobre a necessidade de submissão dos costumes a um governo. Dolmancé rapidamente saca o texto, comprado no Palácio da Igualdade, e o entrega para o Cavalheiro de “bela voz” ler em voz alta¹³.

¹² Importante retomar, ainda que brevemente, a oposição complementar entre Barthes e Klossowski. Para o primeiro, que analisa Sade no nível da escritura [escrita], a transgressão de sadeana se dá pela linguagem – só há incesto porque o termo “incesto” funcionalmente assim define a relação sexual entre pai e filha. Já o segundo vê a transgressão como necessária para o estabelecimento de uma monstruosidade integral, de um gesto único que vale para a totalidade de existir.

¹³ Antes da leitura, Dolmancé e madame de Saint-Ange pedem para Augustin, o jardineiro de “treze polegadas de comprimento por oito e meia de circunferência”, que saia da alcova, porque o texto “não seria para ele”. Barthes, em “A Linguagem de Augustin”, aponta dois motivos para essa ação: (1) uma moral invertida, na qual o súdito de deboche não é capacitado a ouvir um discurso mais complexo; (2) Augustin representaria o limite entre uma linguagem popular e a linguagem aristocrática, “na medida em que não é uma vítima (não lhe farão nenhum mal): ele é o *popular* puro, que oferece a frescura de seu corpo e da sua linguagem” (1999, p. 156). Em ambas as formas nota-se o discurso da moral sadeana – Sade categoriza Augustin num juízo de valor moral, o jovem é indigno de receber tal ensinamento do panfleto por ser da plebe e/ou estar na alcova com uma função definida. Reafirma-se, novamente, uma “antimoral” de Sade, em detrimento ao “extramoral” de Nietzsche.

Agamben define o panfleto como obra máxima de Sade na reivindicação do significado político de seu projeto. Emerge um novo elemento, possivelmente aquele que interliga o “sangue” ao “sexo”: propriamente, o corpo. A atualidade de Sade, complementa, “está em ter exposto de modo incomparável o significado absolutamente político (isto é, ‘biopolítico’) da sexualidade e da própria vida fisiológica” (ibid., p. 131). A noção rousseauista de que todo cidadão deve ceder em favor das vontades do coletivo, independente de seu desejo, é analisada por Agamben como momento em que “vida nua e existência política trocam seus papéis” (idem). A vida humana, a vida política, é pensada a partir da vida nua, tema central para Agamben.

A “paródia política”, como adjetiva Donald Thomas na biografia de Sade, aparece no quinto diálogo de *A filosofia na alcova*. Trata-se de apontamentos feitos por Sade principalmente no que tange à religião e aos costumes – são “grandes ideias” e estas “serão ouvidas e sobre elas se refletirá” (SADE, 2008, p. 125). A partir dessa premissa, o panfleto atribuído a Sade elenca situações percebidas por ele como essenciais para a tomada do “processo das luzes” (idem), “no qual o local político por excelência vem a ser as *maisons* onde todo cidadão pode convocar publicamente qualquer outro para obrigá-lo a satisfazer seus próprios desejos” (AGAMBEN, 2010, p. 131).

No princípio de sua explanação sobre os novos costumes adequados a esta nova realidade francesa, já “que o teísmo de modo algum convém a um governo republicano” (SADE, 2001, p. 136), o autor do manifesto considera essencial apontar quais hábitos franceses são incoerentes. Ressalta a virtude na liberdade de pensamento e de agir concedida ao povo, e justamente por isso rechaça a dureza na criação de leis, tendo em vista que haverá “muito menos crimes a punir, pois, de fato, há bem poucas ações criminosas numa sociedade que tem por base a liberdade e a igualdade” (ibid., p. 137).

O autor do panfleto pede “leis suaves” e considera a pena de morte como uma “atrocidade” porque “a lei, fria em si mesma, não poderia ser acessível às paixões que podem legitimar no homem a ação cruel do assassinato” (ibid., p. 140). Ainda para o autor, o direito de tirar a vida do outro é inerente à natureza, e em alguns casos nem há ultraje no gesto, portanto a frieza de uma lei não contempla tal gesto. Esse direito sobre a vida (e sobre a morte) é biopolítico por essência.

No panfleto aparecem ainda as quatro formas de crime: calúnia, roubo, impureza e assassinato. Todos os crimes *morais*, tais como a prostituição, o adultério, o incesto e a sodomia, devem entrar numa outra categoria por serem relativos à libertinagem. Num Estado imoral como

aquele descrito, não é essencial que seus indivíduos sejam morais – “é bom que eles não o sejam” (ibid., p. 145).

Ser pudico não faz parte da natureza do homem, nem mesmo em seu nascimento. Vestir-se não é natural, e todo ato posterior que afaste o indivíduo de seu estado natural deve ser sumariamente deixado de lado.

A libertinagem é, em Sade, a paixão que mais necessita de liberdade. “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicano” é o grito sadeano em direção ao aceite da libertinagem justamente quando os conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade estão em alta: é inerente a um governo libertário garantir “toda a segurança necessária, para que o cidadão que a necessidade aproxima dos objetos de luxúria possa, com esses objetos, se entregar a tudo o que suas paixões lhe prescrevam” (ibid., p. 146-147).

As leis republicanas devem estar em favor da libertinagem, “todos os sexos, todas as idades, todas as criaturas se oferecerão aos caprichos dos libertinos que vierem desfrutá-los” (ibid., p. 147). Devolver o homem à sua natureza é um gesto puramente republicano, diz o panfleto, é a maneira de evitar que o homem perturbe o governo, porque “todas as vezes que não derdes ao homem o meio secreto de exalar a dose de despotismo que a natureza pôs no fundo de seu coração, ele correrá para exercê-la sobre os objetos que o cercam” (ibid., p. 147). O corpo, nesse esforço pela república, é objeto puramente político.

4.4 A BIOPOLÍTICA EM SADE

Cerca de 20 anos antes de Foucault, Hannah Arendt já havia teorizado sobre o processo de transferência da vida biológica para a cena política. Contudo, apesar de convergentes, ambos os estudos não abarcaram as relações entre o modelo jurídico-institucional e a biopolítica – é a partir daí que Agamben desenvolve seu pensamento, tendo em vista que “as duas análises não podem ser separadas e que a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário – ainda que encoberto – do poder soberano” (AGAMBEN, 2010, p. 14).

A proposta de Agamben é, assim, analisar o entrecruzamento do poder soberano e da vida nua na formação do cenário biopolítico atual, que terá como modelo o campo de concentração. Para isso, Agamben retoma dois termos de uso dos gregos antigos para definir aquilo que entendemos por “vida”: *zoé*, a vida comum, vivência, e *bíos*, a vida qualificada, a forma própria de viver de um indivíduo.

Agamben considera uma relação entre o poder soberano e essa vida desqualificada, a *zoé*. Sendo o soberano aquele que está dentro e

fora do ordenamento jurídico, o detentor do “poder legal de suspender a validade da lei” (ibid., p. 22), é ele quem decide sobre o *estado de exceção*, no qual “trata-se, na verdade, não tanto de controlar ou neutralizar o excesso, quanto, antes de tudo, de criar e definir o próprio espaço no qual a ordem jurídico-política pode ter valor” (ibid., p. 25), onde é “impossível distinguir a transgressão da lei e a sua execução, de modo que o que está de acordo com a norma e o que a viola coincidem, nele, sem resíduos” (p. 62).

Por estar dentro e fora do ordenamento jurídico, o soberano se situa em posição oposta à vida natural, à *zoé* sem *bíos*. Agamben recorre ao paradigma histórico da biopolítica, uma figura emblemática do direito romano arcaico, o *homo sacer*, aquele indivíduo situado na dupla exceção dos âmbitos do religioso e do profano: ele pertence a Deus na forma de insacriticabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade, é “uma pessoa é simplesmente posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina” (ibid., p. 83). A relação desta figura com o soberano se dá assim em limites extremos do ordenamento:

(...) soberano e *homo sacer* apresentam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas, no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos (ibid., p. 86).

A especificidade da estrutura do *sacratio* (e, por consequência, do *homo sacer*) se dá na junção entre a impunidade da matança e a exclusão do sacrifício. Agamben vê esta simetria entre a exceção soberana e o *sacratio* como uma relação de *política originária*, gerada a partir da introdução do *direito de vida e morte* sob a fórmula *vitae necisque potestas*, o incondicional poder do *pater* sobre os filhos homens, como se os cidadãos varões devessem pagar sua participação política com a sujeição à morte. “Não se poderia dizer de modo mais claro que o fundamento primeiro do poder político é uma vida absolutamente matável, que se politiza através de sua própria matabilidade” (ibid., p. 89).

Para o autor, o primeiro registro da vida nua como novo sujeito político está já na base da democracia moderna, a lei do *Habeas corpus*, de 1679, onde o corpo tem papel central, porque “a democracia

responde ao seu desejo obrigando a lei a tomar sob seus cuidados este corpo” (ibid., p. 121). Assim como na metáfora do *Leviatã*, de Hobbes, o “corpo” é formado por todos os corpos, e “são os corpos absolutamente matáveis os súditos que formam o novo corpo político do Ocidente” (ibid., p. 122).

Desta forma, as declarações de direitos humanos têm função efetiva no estabelecimento da política atual. É a partir da ideia de *nascimento*, do indivíduo que nasce, e, de sua pertença à nação, que a vida natural assume o local por excelência da decisão soberana. Assim, “a cidadania não identifica agora simplesmente uma genérica sujeição à autoridade real ou a um determinado sistema de leis (...) ela nomeia o novo estatuto da vida, como origem e fundamento da soberania” (ibid., p. 126), e os movimentos fascistas e nazistas são vistos por Agamben como puramente uma redefinição nessa relação entre homem e cidadão. Ele considera, aliás, o estado nazista como o “primeiro Estado radicalmente biopolítico” (ibid., p. 138), e o campo de concentração como “a estrutura em que o estado de exceção, em cuja possível decisão se baseia o poder soberano, é realizado *normalmente*” (ibid., p. 166, grifo do autor).

4.4.1 Valor e desvalor da vida

(...) vida e morte não são propriamente conceitos científicos, mas conceitos políticos que, enquanto tais, adquirem um significado preciso somente através de uma decisão. (...) são fronteiras móveis porque são fronteiras biopolíticas (ibid., p. 160).

As práticas biopolíticas mencionadas por Agamben são essencialmente aquelas em que o valor e o desvalor da vida são postos em evidência; essas práticas contribuem para a leitura da biopolítica em Sade.

Tomo por premissa uma definição de Agamben: “na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal” (ibid., p. 138). Logo, o soberano, aquele que decide sobre o estado de exceção, determina em que ponto a vida não é mais politicamente relevante e pode ser excluída sem homicídio ou sacrifício. Agamben apresenta uma série de eventos para corroborar sua afirmação, como o *Euthanasie-Programm* nazista¹⁴, e situações em

¹⁴ Nessa passagem há uma ironia possivelmente não percebida por Agamben. Karl Brand e Viktor Brack, os responsáveis pelo *Euthanasie-Programm* (processo de seleção nazista de

que emergem elementos de indiscernibilidade do biopoder, como o suicídio e o crescente número de refugiados.

“Toda sociedade fixa este limite, toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais sejam os seus ‘homens sacros’” (ibid., p. 135). A sociedade romanceada (e até almejada por Sade, como prevê o panfleto) também. Há um explícito esquema de valorização e desvalorização da vida: certamente os libertinos, aqueles que cedem à sua naturalidade, atribuem valor à própria vida. Eis o paradoxo: em Sade, o homem natural (que admite sua natureza) é também soberano.

Os meninos e meninas dos haréns de Silling e Saló são vidas nuas no sentido agambeniano: foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente à vivência. Tal como o campo, Silling e Saló são os mais absolutos espaços biopolíticos, “no qual o poder não tem diante de si senão a pura vida sem qualquer mediação” (ibid., p. 166). Agamben vê a materialização do estado de exceção como essência do campo – toda vez que é criada tal estrutura, há a presença de um espaço biopolítico, um estado de exceção onde vida nua e norma entram em um limiar de indistinção. Em Silling e Saló, dá-se a simetria do soberano e do *homo sacer*: são, respectivamente, os senhores “fora da lei”, que criam as regras seguidas por todos, e os “sem direito a lei”, dos quais todas as ações, desde as necessidades fisiológicas, são geridas por esta norma.

A integração entre medicina e política, “uma das características essenciais da biopolítica moderna” (ibid., p. 139), consumada pelo Reich nazista principalmente nas pesquisas como VP (*Versuchepersonen*, cobaias humanas), também são apresentadas por Sade. Ainda em Silling, já nas meras descrições das últimas jornadas, trechos que o autor não pôde concluir, são vários os relatos de deformações do corpo humano, como o mocinho de 16 a 17 anos tornado eunuco e enrabado no 27º dia. Em *Os infelizes da virtude*, é Justine quem confronta as tentativas de Rodin de pesquisar os efeitos da dor sobre os nervos de uma menina de 12 anos.

Há, em Sade, constante valorização e desvalorização da vida, uma decisão sobre o direito à vida e à morte, como as opiniões sobre a pena de morte deixam claro. É, como descreve Agamben, em Sade que se dá pela primeira vez a “organização normal e coletiva (e, portanto,

eliminação de indesejáveis, como portadores de deficiências ou de paralisia progressiva), foram condenados à morte em Nuremberg por praticarem crimes contra a humanidade. Ou seja: uma pena genuinamente biopolítica para quem fez uso de uma estratégia biopolítica, como se as vidas de Brand e Brack não fossem mais “dignas de serem vividas” tais como as dos “idiotas incuráveis” do *Euthanasie-Programm*.

política) da vida humana baseada unicamente sobre a vida nua” (ibid., p. 131).

5. IMAGEM SADEANA

A *palavra que prende* em *Saló*, a das senhoras contadoras de histórias, é aquela que pode propor a adulteração no regulamento estabelecido pelos quatro senhores, antes mesmo da escolha de suas vítimas. Os ciclos das manias, merda e sangue se modificam a cada nova narração, compartilhada para toda a audiência numa pomposa sala de paredes fortemente vermelhas, em contraponto aos cômodos descoloridos e sujos do restante do castelo.

Ainda no ciclo das manias, a senhora Vaccari relembra um episódio da época em que trabalhava para a madame Calzetti, em Milão. A serviço de um libertino, a serviçal foi despedida e obrigada a andar de quatro, como um animal, e a buscar os biscoitos de queijo arremessados pelo cliente. Ela admite ter entrado no jogo proposto pelo libertino, e como um cachorro, ter urinado para seu *partner* enquanto recebia um jato de porra nas costas.

Excitados pelos relatos, os senhores resolvem repetir o feito. As vítimas são trazidas ao grande salão da casa como cachorros domesticados¹⁵, cientes de que naquela situação só lhes cabe aproximarem-se dos donos – a câmera no fundo do salão marca essa *misé-en-scene*, com os jovens nus respondendo apenas a um gesto irracional de erguerem o pescoço para alcançarem o alimento que lhes é servido. Quando a câmera os enquadra de frente, é possível perceber que as vítimas entraram no jogo, tanto pelos olhares que acompanham os pedaços de carne como pela própria posição dos corpos, todos sentados sobre os joelhos com as patas dianteiras encolhidas.

O jogo é momentaneamente interrompido quando uma das vítimas reage e tenta fugir, como bípede, sendo açoitado. No retorno à encenação, o Duque se diz alegre por ver a degradação do outro, o que reafirma seu privilégio social e a necessária diferença entre ele e a escória do povo. Durante o discurso, o Juiz esconde pregos em um pão e o serve a uma das vítimas/cachorros, chamando-a como a um animal (“mangia, mangia!”). A cena se completa com um close no rosto desta vítima, já com a boca sangrando, intercalado com o sorriso do algoz.

5.1 FALÊNCIA DO PROJETO HUMANO

¹⁵ Interessante perceber como três das vítimas/cachorros são seguradas pela coleira e encenam uma possível selvageria, como se pudessem fugir a qualquer momento, enquanto outra levanta a perna próximo a uma parede como se estivesse urinando.

Para além da vida nua, a insustentabilidade do projeto humano é evidenciada por Agamben em *O aberto* pela própria imprecisão na construção do conceito de vida, humanidade/animalidade e tradição científica ocidental. Agamben problematiza a origem destes conceitos e critica seus fundamentos e pressupostos.

Agamben parte da premissa de que o humano sempre foi pensado como uma conjunção de um corpo e uma alma. Mas a reproblemática do humano deve vir da separação entre humanidade e animalidade. Isso se dá por uma *máquina antropológica* que determina uma diferença absoluta entre homens e animais e eleva o humano em detrimento do animal, deslocando a animalidade para fora daquilo que Heidegger descreve como “características humanas abertas ao mundo”.

Para Agamben, há um intervalo vazio entre homem e animal que não revela o que é vida humana e o que é vida animal. A partir da imagem de um estado de *vida nua*, Agamben incita o pensamento de paralisação da máquina antropológica e propõe uma reflexão filosófica e política sobre a concepção que temos de vida humana.

Inicialmente, para estudar o conceito de vida é preciso saber que a vida nunca foi necessariamente definida, e sim articulada e dividida numa série de cesuras, propostas por disciplinas como a filosofia, a teologia, a política e, mais recentemente, a medicina e a biologia. Nas suas palavras: “Paracería que, en nuestra cultura, la vida fuese *lo que no puede ser definido, pero, precisamente por esto, lo que debe ser incesantemente articulado y dividido*” (AGAMBEN, 2007, p. 13 – itálico do autor).

Vida, então, passa muito mais por uma articulação estratégica: não definir o que é *ser*, mas estabelecer fundamentos que expliquem o que é e o que *não é ser*. E o momento chave, para Agamben, vem de Aristóteles com a ideia de alma e da divisão entre quem tem alma (animado) e quem não tem alma (inanimado).

Deste momento chave partiram diversas interpretações que visaram definir o conceito de vida. Agamben destaca o estudo do fisiologista francês Marie François Xavier Bichat (1771-1802), que categorizou os seres em animais com *vida orgânica* (funções repetidas e privadas de consciência) e *vida vivente* (que se relaciona com outros elementos do mundo) – o homem seria o ser em que estes dois tipos cohabitam, mas não coincidem. Essa diferenciação é fundamental para o

surgimento da medicina¹⁶ – a morte cerebral, por exemplo, resulta num “estado vegetativo”, no qual o corpo humano deixa de ter funções de vida e torna-se apenas organismo (salvam-se os órgãos para doação a outro ser *vivente*). A vida animal é separada do interior do homem. Desta forma, a divisão entre vida orgânica e vida vivente necessita da cesura da animalidade no homem – sem essa cesura seria impossível decidir o que é humano e o que não é humano. “Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación” (ibid., p. 35).

Sendo a vida animal e a vida humana sobrepostas, nem homem nem animal podem ser pensados nesses termos. Por isso, a pós-história precisa de uma atualização do conceito de pré-história, quando estas fronteiras entre homem e animal supostamente foram estabelecidas. Neste caso, o próprio humanismo precisa ser repensado: se o homem sempre foi analisado como a articulação entre corpo (vivo) e alma/sobrenatural/divino (logos), agora é preciso pensar no homem como resultado desta desconexão – não pensar a conjunção, mas o mistério da separação. Ou seja, indagar como no homem o homem foi separado do “não-homem” e o animal do humano – a *experiência cognitiva*.

Agamben parte da análise dos estudos de Carolus Linnaeus e de sua dificuldade em anotar diferenças entre macacos e homens sob a ótica das ciências naturais. Linnaeus conclui: a única especificidade do homem é *reconhecer a si mesmo*. O *Homo sapiens* é assim uma máquina que determina a natureza do homem. Foi preciso criar regras para definir o que é homem e como o homem se reconhece como homem. Mas como, quando e quem fez isso? Tem-se aí o primeiro exemplo da fragilidade desta máquina antropológica, que está a serviço da produção do humano pela oposição entre homem/animal: um humano já pensado como *zona de indeterminação* entre o que está fora (exclusão de um interior) e o que está dentro (inclusão de um exterior).

A definição do humano acontece num *espaço de exceção*. Agamben recorre aos estudos de Von Uexküll, do qual toma emprestada a tese de que cada ser possui seu meio (*umwelt*), a noção de mundo

¹⁶ É a partir da formulação da medicina que o Estado moderno no século XVII começa a mostrar sua preocupação no cuidado com a vida do homem – a transformação da política estatal em biopolítica, como Agamben exalta em Foucault (ibid., p.34)

único, considerando o universo humano do ponto de vista de outros seres (olhar o mundo com olhos não humanos).

Von Uexküll, cita Agamben, partiu da ideia da classificação hierárquica proposta pela ciência, e desta classificação propôs um arranjo de comunicação mostrando que o mundo unitário é inexistente, que o tempo-espaço é diferente para cada ser. Ao expor as diferenças entre os mundos perceptivos da mosca e da aranha, Agamben trata dos encontros de mundos-ambientes diferentes, mas que se comunicam funcionalmente em determinado momento. A teia da aranha representa sua cegueira recíproca com a da mosca, mas com um resultado fatal para uma das partes, tal como o encontro de colonizadores e colonizados e a lógica dos movimentos totalitaristas.

A máquina antropológica está a serviço da produção do humano pela oposição entre homem e animal. Assim, o humano é aquilo que está na iminência de se tornar animal e vice-versa. Esta transitividade é apresentada por Agamben como uma fratura que deixa exposto o momento em que não é possível fazer a distinção entre o animal, o humano e um não-humano com formas humanas:

Si en la máquina de los modernos, el afuera se produce mediante la exclusión de un adentro y lo inhumano, animalizando lo humano, en la de los antiguos el adentro se obtiene mediante la inclusión de un afuera, el no-hombre a través de la humanización de un animal: el mono-hombre, el *enfant sauvage* o el *Homo ferus*, pero, también y sobre todo, el esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con formas humanas (ibid., p. 76, grifos do autor).

A transitividade é apresentada por Agamben como *máquina edênica*, capaz de camuflar os limites entre homens e animais e de abrir a possibilidade de categorizar homens como não-humanos com formas humanas, seres vivos inferiores, como o Ocidente fez questão de demonstrar na prática em diversos momentos do século XX. Os campos de concentração tornam-se exemplo deste momento edênico de determinar o que é animal (inumano) e o que não é.

A relação entre política e vida (a *política da vida nua*) é central neste pensamento em construção no qual *O aberto* se insere. Para isso, Agamben promove um aprofundamento do conceito foucaultiano de biopolítica relacionando-o com a reflexão sobre o humanismo feita por Heidegger, que propõe a situação histórica do humano sem situá-lo,

tomando-o como “coisa dada” – já que o homem é aquilo que define o homem, apto a dizer o que é e o que não é humano, qual o sentido do humano. Se homem é aquilo que se reconhece como tal, como definir o lugar do homem na (pós-)história sem pensar o humano como elemento já coisificado, definido?

Ao comentar o *aburrimiento profundo*, analisado por Heidegger em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, Giorgio Agamben retoma a questão fundamental heideggeriana de *Carta sobre o humanismo*: por que a pergunta base produzida pelo humanismo gira em torno da definição do “que é ser humano”, considerando este ser humano dentre uma gama de outros seres? O humano é situado numa mesma escala que o animal, reduzido a esta condição de “que”, mesmo com características próprias como a linguagem.

A partir daí, Agamben promove o encontro entre o humanismo de Heidegger e a biopolítica de Foucault, estabelecida quando “o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver é substituído por um poder de causar a vida ou *devolver* a morte” (2006, p. 150, grifos do autor), quando o matar para sobreviver se manteve como estratégia de Estado, mas não mais sob a ótica jurídica e sim biológica, de *população*:

Um dos pólos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: *anátomo-política do corpo humano*. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma biopolítica da população* (ibid., p. 151-152, grifos do autor).

Este pensamento é fundamental na conceituação da organização do poder sobre a vida proposto por Foucault. É a “gestão da vida”, quando “pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político” (ibid., p. 155) e “já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade” (ibid., p. 157). É a transformação da vida como objeto, a redução da vida biológica, administrada pelos dispositivos detentores do poder – o que Agamben renomeou como *vida nua*.

Esta ampliação do conceito foucaultiano de biopolítica não se baseia apenas no fato de a vida ter se tornado dado estatístico no poder estatal: porque o espaço da vida nua passou de exceção a regra, a vida nua se libertou e deixou de ser fundamento oculto do sistema político.

5.1.1 Fim do humanismo

Se Agamben buscou na figura do *homo sacer* a definição de um indivíduo situado na dupla exceção dos âmbitos do religioso e do profano, de um ser no qual a definição de vida se encontra em suspensão, Sloterdijk trata do desenvolvimento futuro da espécie humana através da intervenção biotecnológica, uma técnica não mais a serviço do homem, mas definidora de um homem finalizado pela técnica.

Para tal, Sloterdijk também recorre à reflexão feita por Heidegger em sua *Carta sobre o humanismo*. Sua estratégia pode ser definida pelo questionamento sobre a exaltação do ser humano, “se a catástrofe do presente acaba de mostrar que o problema é o próprio ser humano, com seus sistemas metafísicos de auto-elevação e auto-explicação” (SLOTERDIJK, 1999, p. 23). Ele considera que Heidegger interpreta o humanismo como “cúmplice natural de todos os possíveis horrores que podem ser cometidos em nome do bem humano” (ibid., p. 31), acusando Heidegger de promover um humanismo mal disfarçado.

A partir do fenômeno da escrita como forma de estabelecimento da amizade, Sloterdijk percebe na escrita o primeiro indício do processo de humanização – seria a oposição à selvageria do anfiteatro romano, e por mais que ambas coexistissem o humanismo optou pelo processo de um *desembrutecimento* do ser humano.

Na antiguidade, o hábito de leitura surgiu como um exercício apaziguador, de desenvolvimento da paciência, “saber ler significava de fato algo como a participação em uma elite cercada de mistérios – o conhecimento de gramática equivaleria antigamente, em muitos lugares, à mais pura feitiçaria” (ibid., p. 11-12). Característica primordial do

humanismo, o apaziguamento atendia à repressão da animalidade latente do humano: de certa forma, as comunidades irmanadas por sua literatura têm interesses em comum e por isso precisariam ser defendidas. Sloterdijk lembra que onde o humanismo tornou-se pragmático (como nos Estados nacionais burgueses dos séculos XIX e XX) a sociedade literária passou também a uma sociedade de normas, com os povos organizados “como membros plenamente alfabetizados” e “que se filiavam, em cada território nacional, a um cânon obrigatório de leitura” (ibid., p. 12).

Posteriormente, esse cânon literário foi substituído por uma nova forma de atar laços comunicativos, em especial com o surgimento da cultura de massas no início do século passado, com a radiodifusão, a televisão e a revolução da Internet, bases “pós-literárias, pós-epistolares e, conseqüentemente, pós-humanistas” (ibid., p. 14), com o fim do modelo de uma sociedade literária e a insustentabilidade de um modelo de formação.

Mais ainda, o dismantelamento da ilusão de uma sociedade una eclodiu em duas grandes guerras. Ironicamente, Paul Valéry, em *A crise do espírito*, ainda usou o modelo da carta, modelo de escrita sem destinatário que estabelece uma forma de sociabilidade, para corroborar a constatação de que a humanidade poderia desaparecer, assim como os impérios de outrora. Heidegger também fez uso de uma carta para constatar a luta plena pela tomada de poder entre os humanos, sem diferenciação das filosofias bolchevistas, fascistas e americanistas, “variações dessa mesma força antropocêntrica (...) dentre as quais o fascismo errou o passo ao exhibir, mais abertamente que seus concorrentes, seu desprezo por valores inibitórios pacíficos e educacionais” (ibid., p. 31).

Sloterdijk considera insatisfatória a crítica de Heidegger, um “filósofo pastoral”, ao analisar a história e a origem do ser humano do ponto de vista da verdade do Ser: ao homem caberia a tarefa de guardar o Ser, como um pastor que guarda seu rebanho. Por isso, retrocede até Nietzsche, para ele o primeiro grande crítico da domesticação – Nietzsche, aliás, vê mais do que uma mera domesticação; ele vê um processo de *criação*, com determinação de práticas em comum entre os seres e que impede o surgimento de um para além do homem (crítica que Sade, a seu modo, também fez).

O que Sloterdijk argumenta, é o modo de domesticação gerado do homem para o próprio homem, que vem desde Platão e sua discussão sobre a combinação das naturezas bravias com as naturezas reflexivas como modo de constituição da sociedade. De toda forma, a cultura

humanista estaria fracassada – e a tecnologia genética, também uma forma de objetificação do corpo a serviço da restauração e preservação da própria vida humana, é vista por Sloterdijk como uma alternativa para dirigir o curso da evolução humana, uma maneira de reverter o fracasso dos cientistas sociais e modificar efetivamente a formação humana com crianças mais inteligentes e saudáveis. Defende Sloterdijk que a manipulação genética já é uma realidade que não se pode ignorar, fazendo-se necessária a criação de uma maneira para regulamentá-la.

Contudo, ao ventilar a possibilidade de uma reforma genética do ser humano (percebido aqui como mera espécie), Sloterdijk argumenta:

Assim como na Antiguidade o livro perdeu a luta contra o teatro, hoje a escola poderá ser vencida na batalha contra as forças indiretas de formação: a televisão, os filmes violentos e outras mídias desinibidoras, se não aparecer uma nova estrutura de cultivo capaz de amortecer essas forças violentas (ibid, p. 46, nota 14).

Se a origem do processo humanista se deu pela escrita, pelo estabelecimento de laço comunicativo-literário, e a derrocada (ou necessidade de readaptação, talvez) desse modelo se deu primeiro com a radiodifusão, depois com a televisão e por fim com a Internet, as imagens estiveram diretamente ligadas à criação do projeto humano, já combatido por Sade, curiosamente, por meio de suas escritas (*écritures*).

5.1.2 Em busca dos vaga-lumes

Nancy atenta para uma violência de imagens, enquanto Deleuze procura potência nas imagens do cinema. Sade, séculos antes, tensiona em plena Revolução Francesa a criação de um projeto humano em revelia às forças naturais com escritas em que o desejo, a morte e o erotismo são indiscerníveis, como anos depois Bataille ressaltou. Como identificar nessa potente imagem do cinema resquícios de uma investida tão controversa quanto a de Sade? Como encontrar as imagens sadeanas?

Saló, o último filme de Pasolini, foi exibido para o público pela primeira vez em 1975; dois anos antes, cita Didi-Huberman (2011), o diretor e poeta escreveu um artigo denominado “Aculturação e aculturação”. Neste, percebia como, mesmo nos tempos de fascismo, ainda era possível resistir timidamente, fornecer pequenos brilhos na

escuridão como faziam os vaga-lumes na noite escura: por mais que seus lampejos fossem discretos, insuficientes para acender uma vela, ainda chamava a atenção tamanho breu onde estavam. Mas, nem por isso, paravam de iluminar.

Pasolini não falava do fascismo de Mussolini, este já estava encerrado ao final da Segunda Guerra Mundial. O movimento totalitário percebido por Pasolini era outro, onde “sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). Pasolini percebeu a instauração de outro poder vigente, não mais materializado em figuras de fácil reconhecimento como Hitler e Mussolini. O cineasta tensiona a falta dessa representação: em *Saló* não há apenas um grande senhor responsável pela execução das vítimas, o poder é dividido igualmente entre quatro. Pasolini traz ao castelo em *Saló* seu temor por essa forma abstrata de poder. Completa Didi-Huberman: “o ‘verdadeiro fascismo’, diz ele [Pasolini], é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo” (ibid., p. 29).

A referência aos vaga-lumes aparece constantemente nos escritos de Pasolini desde a carta enviada ao amigo Franco Farolfi no final de janeiro de 1941, conforme Didi-Huberman. O diretor italiano, completa, recorreu à metáfora das pequenas luzes brilhantes na escuridão por diversas vezes. Queria, assim, mostrar o valor da exceção, como os pequenos brilharecos, centelhas de esperança no breu sem esperanças. Pasolini via alguns homens como vaga-lumes, e

(...) toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais (ibid., p. 22-23, grifo do autor).

Outras vezes, Pasolini decretou a morte dos vaga-lumes. Literalmente e metaforicamente. Não via mais os seres luminosos na noite e não encontrava mais razões para acreditar em suas centelhas de esperança. Eles desapareceram na imensidão de luzes, nos poderosos holofotes de propaganda, dos shows políticos, dos estádios de futebol e – por que não dizer? – do cinema. Para Pasolini esse poder descentralizado funcionava como um *vazio do poder*, uma

superexposição acachapante e irresistível, alienada à mercadoria e ao capitalismo. “Com a imagem dos vaga-lumes, é toda uma realidade do povo que, aos olhos de Pasolini, está prestes a desaparecer” (ibid., p. 34). *Saló* faz parte desse momento de desilusão, como um grito de derrota:

O que ele descreve como sendo o reino fascista é, portanto, um *inferno realizado* do qual ninguém mais escapa, ao qual nós todos estamos doravante condenados. Culpados ou inocentes, pouco importa: condenados de qualquer forma. Deus está morto, os “fraudulentos” e os “conselheiros pérfidos” aproveitaram-se disso para ocupar seu trono de Juiz supremo. São eles, doravante, que decidem o fim dos tempos (ibid., p. 38-39, grifo do autor).

E os senhores de *Saló* realmente decidiram o fim dos tempos – a morte de suas vítimas e até o fim do próprio filme, que se encerra quando os mal comportados são vencidos ao serem condenados pelo juiz supremo (o poder não centralizado, que não é apenas dos quatro senhores, mas também como de quem se torna cúmplice do modo de vivência do castelo). Com seu filme, Pasolini berra que a própria arte fora atingida pela barbárie, a própria arte agora faz parte da catástrofe, e o que era uma prática “de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da *tolerância* generalizada” (ibid., p. 41, grifo do autor).

Didi-Huberman não ignora que Pasolini parecia emparelhado com Guy Debord e sua “sociedade de espetáculo”. Mas até mesmo Debord fecha seu último filme com um “A ser retomado desde o começo”. Pasolini, como Didi-Huberman também avalia, foi deveras apocalíptico e desesperançoso e possivelmente se deu conta de que nem ele mesmo havia se tornado vaga-lume.

Os vaga-lumes não desapareceram. Basta procurá-los para longe dos holofotes. Decretar sua morte é “ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada” (ibid., p. 42). É ver tudo e não ver nada, não perceber os lampejos que, como vaga-lumes, aparecem justamente onde está mais escuro. Os vaga-lumes desaparecem apenas para quem renuncia a segui-los.

Didi-Huberman lembra que Pasolini se desesperou ao acreditar no desaparecimento “das condições antropológicas de resistência ao poder centralizado do neofascismo italiano” (ibid., p. 64), no desaparecimento das *sobrevivências*. Assim considera também Agamben, para quem tudo parece se resumir à vida nua: sem o que ele denomina como uma *visão dialética* (tomando emprestada a dialética benjaminiana), é inevitável reconhecer o apocalipse. Há uma “grande impaciência quanto ao presente” (ibid., p. 107), que como consequência deixa tudo a ver pela forma midiática da imagem.

Como, então encontrar os vaga-lumes? Didi-Huberman recorda que o brilho luminoso dos vaga-lumes não tem como função atrair presas ou afugentar predadores. É, antes de tudo, uma “exibição sexual”, anterior ao acasalamento. Ora, logo é possível perceber o vaga-lume como aquele que brilha a partir da exaltação do erotismo, que está ligado ao lado mais animalesco do ser humano. Sade é aquele no qual o erotismo também brilha – e na “Era das luzes”, no “Iluminismo”, sua centelha brilhante era acobertada pelo gigante holofote do projeto humano.

Os holofotes cinematográficos tratam de, séculos depois, sumir com o brilho das imagens sadeanas. Entre tantas imagens, essa violência de imagens, identificá-las na contramão da arte atingida pela barbárie. Mais do que imagens sadeanas, há aquelas envolvidas por um rótulo de controvérsia, mas que no fundo reafirmam a moral.

Um filme sérvio chamou a atenção por ser a primeira produção com exibição proibida no Brasil em quase 30 anos – o último foi *Je vous salue, Marie*, de Godard, em 1984. O longa-metragem em questão, dirigido por Srđan Spasojević reúne um catálogo de perversões facilmente relacionáveis com a escrita sadeana: em cena, o ex-ator pornô Miloš (interpretado pelo diretor) é convocado por um renomado diretor para protagonizar um filme “extremo”. Já no estúdio, Miloš assiste às gravações de estupros, transas acompanhadas por crianças e uma nova modalidade denomina pelo diretor Vukmir como *newborn porn*: a cópula entre um recém-nascido, segundos depois de ser retirado do ventre, e um homem.

Miloš se revolta e abandona o projeto, mas é sedado com um “Viagra bovino” e acorda depois de três dias, coberto de sangue. De volta ao set, assiste às cenas de que ele inconscientemente participou: o estupro de uma mulher algemada, posteriormente retalhada ainda na cama (com Miloš continuando a transa mesmo tendo sua *partner* sem cabeça), uma sessão de sexo oral que termina com a vítima sufocada pelo pênis do parceiro e o estupro de sua mulher e filho, que estavam

sedados, cometido por ele mesmo. Ao final desta cena, a esposa de Miloš recupera os sentidos e mata o diretor e a equipe do filme. O ator então acorda, e a família decide se suicidar. Com todos mortos, uma nova equipe de filmagem entra na casa e inicia uma nova produção “começando pelo pequeno”.

O filme foi proibido em todo Brasil por dois meses, estreando em 29 de setembro de 2011 em uma única sala, em Maceió, e nas outras cidades somente em julho de 2012, já longe de toda a polêmica. A celeuma provocada pela produção dividiu dois grupos: de um lado, aqueles que consideravam o filme como uma apologia à pedofilia, ao estupro e à necrofilia; de outro, aqueles que defendiam o direito de assistirem ou não assistirem ao filme, mas que essa decisão fosse exclusivamente deles, e não de uma determinação judicial. Spasojević deu entrevistas a jornais brasileiros defendendo seu projeto, dizendo que se tratava de uma metáfora sobre as atrocidades cometidas pelo Governo na Sérvia nas últimas duas décadas. Fora toda essa discussão, o filme chamava a atenção nas redes sociais e rapidamente foi disponibilizado para download – em resumo, quem quis assistir a *Um filme sérvio* assistiu.

Spasojević precisou de quase duas horas para reunir aquilo que Sade fez em apenas uma cena: “para reunir o incesto, o adultério, a sodomia e o sacrilégio, ele, com uma hóstia, enraba a filha casada” (SADE apud BARTHES, 1999, p. 37, 153). Em Sade, as perversões são inerentes aos libertinos – todos, por assim dizer, são libertinos, dotados de sua monstruosidade, mas alguns se escondem na humanidade e rejeitam (ou ignoram) seu lado animalesco. Não há um *despertar*: Eugénie já era libertina antes mesmo de Dolmancé e Saint-Ange serem seus preceptores morais; Juliette nasceu sem nenhuma virtude, enquanto Justine, a irmã, sofreu por, mesmo instigada ao pecado, manter-se como virtuosa.

Miloš experimentou o assassinato e o incesto, mas o fez inconsciente, sob efeito de um “Viagra bovino” que o mantinha em constante estado de excitação e fúria. Mais: seus atos eram determinados pelo diretor, que, por um ponto eletrônico, incentivava o ator a decapitar sua parceria de cena. Ora, os libertinos sadeanos não precisam de incentivo externo nenhum, a capacidade de potencializar suas orgias, sua busca pelo gesto único, eram próprios de si. Como é próprio de todos os seres humanos, mesmo aqueles que acobertam sua animalidade.

Da mesma forma, *Um filme sérvio* condena o sexo entre pais e filhos, a busca pelo prazer no sofrimento alheio e recém-nascidos

perdendo a virgindade¹⁷ ainda cobertos com o sangue da mãe. Já *Saló* se situa numa outra posição: tal como em *Os 120 dias de Sodoma*, os quatro senhores inicialmente fazem um arranjo entre suas quatro filhas, agora casadas com os organizadores da orgia no castelo.

Não há efeito algum nessa transação: as próprias personagens têm sua característica animal evidenciada ao trabalharem nuas, apenas auxiliando os pais/maridos nas tarefas domésticas. Todas são despersonalizadas: nenhuma é tratada pelo nome e pode, a qualquer momento, servir aos desejos de outro. Isso acontece logo no primeiro jantar, quando uma das filhas/esposas é calçada pelo soldado Efisio e, ao agachar-se para recolher as louças que caíram, é sodomizada por quem a humilhou.

Desta forma, Pasolini reafirma Sade: as relações familiares são mera formalidade. No acordo entre os senhores e seus “casamentos”, *Saló* profana o matrimônio porque, dentro do castelo, ele não faz sentido algum, mesmo quando celebrado por um bispo libertino. Tanto que, em outros momentos, estes mesmos senhores se “casam” novamente com algumas de suas vítimas, assim como o casamento das vítimas Sergio e Renata (tornados homem e mulher após serem masturbados) serve apenas como motivo para uma celebração: no momento de consumarem as núpcias, o Duque avisa: “esta flor está reservada para nós” e, junto com o presidente, transa com os noivos enquanto é sodomizado pelo Juiz.

As sessões de contação de história das senhoras Castelli, Maggi e Vaccari acontecem sempre com o plano aberto, com a câmera se movendo juntamente com o caminhar das mulheres. Desta forma, a disposição dos senhores, guardas e vítimas preenche todo o campo, e quando uma libertinagem acontece (quando o Juiz obriga uma das vítimas masculinas a chupá-lo, por exemplo), a ação ocorre em paralelo à contação de histórias.

O mesmo acontece durante o círculo da merda. Doris, a vítima feminina que teve a mãe morta durante sua captura, é obrigada a comer as fezes do duque como castigo por ter pedido a misericórdia divina – toda a cena acontece com o plano aberto, desde o momento do senhor defecando até a aproximação da menina que, de joelhos, ingere uma colherada de merda. A câmera se aproxima do rosto da vítima, mas nunca foca exclusivamente a refeição em si.

¹⁷ Se há algo “sadeano” em *Um filme sérvio* nessa cena é o fato de o sexo recém-nascido não ser apresentando. Para o *newborn porn*, por assim dizer, não interessa se o bebê estuprado é menino ou menina: o que vale é o estupro em si.

Um filme sérvio objetifica os corpos por mostrá-los em partes, mostrar pênis, vaginas, vísceras, bundas e fluídos corpóreos praticamente em close. O contexto da cena não interessa, apenas o ato em si: mostrar que, sem sombra de dúvidas, o recém-nascido foi estuprado pelo homem que acabara de fazer seu parto.

Desta forma, *Um filme sérvio* parece mais “chocante” e “controverso” que *Saló*. Mas esse dito choque se dá meramente pelo visual, pela imagem vista como representação, mesmo que *Um filme sérvio* seja absolutamente moralista em condenar o incesto e o estupro. A moral oscilante de Miloš se deve à ingestão de uma droga, mas a sua moral permanece incólume a ponto de, num desespero final, propor o suicídio ao lado da esposa e do filho porque os três não saberiam mais como viver depois daquela situação – não há aquela apatia sadeana. Já em *Saló* a monstrosidade aparece como elemento inerente de cada pessoa – e se, ao final, algumas das vítimas tornam-se comparsas dos senhores, é porque a exposição aos círculos do castelo foram vetores para uma libertinagem que estava sufocada.

A imagem sadeana não é aquela da violência desmedida e da polêmica. Para Deleuze, não é demais reiterar, em Sade nada está mais distante “do que a intenção de persuadir ou convencer, ou seja, qualquer intenção pedagógica. (...) As violências pelas quais as vítimas passam são apenas a imagem de uma violência maior que a demonstração testemunha” (2009, p. 21).

6. CONCLUSÃO

Desde o princípio, sabia das dificuldades de consolidar um conceito de imagem sadeana, principalmente pela definição de um *corpus* específico. Afinal, como fazer a seleção dos filmes nos quais, supostamente, poderia encontrar exemplos de manifestos contra o projeto humano iluminista? Esta busca, contudo, mostrou-se mais reveladora do que o esperado: há uma gama considerável de produções rotuladas como “controversas” ou “polêmicas”, entre outros clichês. Mas são poucas as que retomam elementos do pensamento sadeano – e, por isso, Foucault vê a impossibilidade de relacionar Sade com o cinema, justamente o oposto do que tratei de reafirmar aqui ao fazer uma leitura dos filmes aproximando-os do pensamento sadeano conforme teorizaram Klossowski, Barthes, Deleuze, Lacan e Bataille.

No princípio desta pesquisa, comparo-me com Sade ao citar as “forças obscuras” descritas por Klossowski que tomaram fortemente o marquês a ponto dele revelá-las aos seus contemporâneos. Agora, assumo de vez: sou um sadeano, e cada uma dessas muitas linhas acima foram escritas por alguém com raiva – ao encerrar o processo com a exemplificação de dois pólos (*Saló* e *Um filme sérvio*), tento apontar caminhos para uma eventual retomada de Sade pelo cinema, para além do sadismo procurado e não encontrado por Foucault à época da entrevista à *Cinématographe*.

O violento ataque à moral proporcionado por Sade no século XVIII parece diluído nesta nossa época de catástrofe, consequência de um falido projeto humano formado pela ânsia em se domesticar a animalidade de um ser em constante zona de indiscernibilidade. Até a arte, aqui analisada sob o ponto de vista do cinema como caso particular, hoje contribui para esse processo de domesticação já instaurado, e qualquer produção que tensione esse estado de catástrofe é acobertada pela égide da moral. Mesmo em exemplos tomados de moralismo, como é o caso de *Um filme sérvio*.

Dáí vem minha raiva: se à época de Sade as tentativas de calar o marquês se resumiam ao fato de isolá-lo do convívio social para assim não publicar suas escritas, hoje existem dispositivos de cerceamento muito mais tênues e indelévels – o próprio homem se autodomestica, criou e reforçou suas amarras com o teatro da biopolítica, expansivo, que se espalha pelo mundo com a disseminação de uma estrutura de poder e controle sobre a vida.

Minha comparação com Sade revela-se aqui. Assim como marquês fizera, empunho a única ferramenta que tenho às mãos para

revelar a catástrofe aos meus contemporâneos: a escrita. Escrevo para liberar minha raiva, para bradar contra a moral cada vez mais fortalecida. Sou, como Max e Lucia, protagonistas de *O porteiro da noite*, alguém em busca da fissura do cristal, de uma fuga da vida sem graça a que tentaram empurrar-me.

Encontrei a vazão de minhas angústias no cinema ao perceber, a partir de Didi-Huberman, a *imagem como sintoma*. Identifiquei a imagem sadeana como aquela formada pela *imagem-cristal* em Deleuze, a *imagem sem fundo* em Nancy e o *sem imagem* em Agamben. Através de exemplos, como na coalescência de tempos em *O porteiro da noite*, a relação entre morte e erotismo em *Anticristo* e a mecanicidade em *Café Flesh*. São imagens sintomáticas que retomam o pensamento sadeano, sua escrita e sua utópica monstruosidade integral.

Obviamente, não é tudo, ainda existem outras imagens sadeanas. Ainda há muito do próprio marquês de Sade a ser descoberto e refletido, há muita moral a ser combatida. O objetivo aqui foi de apresentar a urgência de se resgatar espólios do sadeano, surgidos no cinema a partir de suas escritas. Espero ter apontado o caminho para o campo que desejo trilhar nos próximos anos, querendo manter acessas as forças obscuras que me levaram a escrever.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Lo abierto: el hombre y el animal**. Tradução (do italiano) de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires; Adriana Hidalgo, 2007.

_____. **O cinema de Guy Debord** (conferência em Genebra, 1995). Tradução (do francês) de Antônio Carlos Santos (fotocopiado).

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loiola**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, s/d.

BATAILLE, Georges. **A história do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada: edição pastoral**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes. Disponível em

http://www.casadosino.com.br/divulgacao/biblioteca/deleuze_nietzsche_ea_filosofia.pdf. Acesso em 12 de maio de 2011.

DERRIDA, Jacques. **Feu la cendre**. Paris: Des femmes, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, v.I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **História da sexualidade, v.II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2007.

_____. **Sade, o sargento do sexo**. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 366-370.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Sade, meu próximo**. Tradução de Armando Ribeiro. Brasília: Editora Brasiliense, 1985.

LACAN, Jacques. **Kant com Sade**. In: **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 776-803.

MOZART, Wolfgang Amadeus Mozart. **A flauta mágica**. Tradução de Mariana Portas. São Paulo: Moderna, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **Image and violence**. In: **The ground of the image**. Tradução (do francês) de Jeff Fort. New York: Fordham University, 2005, p. 15-26.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

SADE, Marquês de. **A filosofia na alcova**. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Obras completas t. 01.** Ciudad de México: Lagusa Editorial, 1985.

_____. **Obras completas t. 02.** Ciudad de México: Lagusa Editorial, 1985.

_____. **Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem.** Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Os infortúnios do prazer.** Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **O marido complacente.** Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche:** biografia de uma tragédia. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. **O quinto “evangelho” de Nietzsche.** Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. **Regras para o parque humano.** Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

THOMAS, Donald. **O filósofo libertino.** Tradução de Múcio Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

VALERY, Paul. **La crise de l'esprit.** In: **Europes de l'antiquité au XXe siècle.** Paris, Robert Laffont, 2000, p. 405-414.

Filmes citados

Anticristo (Antichrist). Direção de Lars von Trier. 2009, 112 minutos, cor.

Café flesh. Direção de Stephen Sayadian. 1982, 74 minutos, cor.

O porteiro da noite (Il portiere di notte). Direção de Liliana Cavani. 1974, 117 minutos, cor.

Saló ou os 120 dias de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma).

Direção de Pier Paolo Pasolini. 1975, 116 minutos, cor.

Um filme sérvio (Srpski film). Direção de Srđan Spasojević. 2010, 104 minutos, cor.