

Edson Burg

## **O PATHOS EM SADE, OU A ESCRITA COMO FÓRMULA**

Tese 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  
2017

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

Burg, Edson  
O pathos em Sade, ou A escrita como fórmula /  
Edson Burg ; orientador, Luiz Felipe Guimarães  
Soares, 2017.  
209 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

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

Edson Burg

## O PATHOS EM SADE, OU A ESCRITA COMO FÓRMULA

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós Graduação em Literatura.

Florianópolis, 11 de maio de 2017

---

Prof. xxx, Dr.  
Coordenador do Curso

### **Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> xxxx, Dr.<sup>a</sup>  
Orientadora  
Universidade xxxx

---

Prof.<sup>a</sup> xxxx, Dr.<sup>a</sup>  
Corientadora  
Universidade xxxx

---

Prof. xxxx, Dr.  
Universidade xxxxxx



Aos sadeanos e sadeanas que cruzaram  
minha jornada.



## AGRADECIMENTOS

À Capes, pelas bolsas concedidas à pesquisa no Brasil e durante o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

Ao meu pai e meus irmãos, companheiros de sempre. À minha mãe, com as saudades que ela merece. E à família que me acolheu com tanto carinho nos últimos anos, os muito queridos Adelma, Edmilson e Lourdes.

Aos amigos do jornalismo, da UFSC e das mesas de bar, em especial Elton Carvalho, João Kamradt, Lorena Trindade, Lucas Balduino, Rafael Alonso, Roelton Maciel e Talita Rosa.

Às companheiras de Paris, Clara Castro e Ana Portich; aos professores Antonio Somaini e Jean-Christophe Abramovici, e ao Centre d'étude de la langue et des littératures françaises des XVII et XVIIIe siècles, que me acolheu na Université Paris-Sorbonne, em especial ao professor Michel Delon, pela orientação e receptividade desde o primeiro contato.

Ao meu orientador Felipe Soares, com quem espero dividir novos projetos. Aos professores Carlos Capela, Eliane Robert Moraes, Jair Fonseca e Raúl Antelo, que verdadeiramente contribuíram nesses últimos anos.

E a quem tenho o prazer de dividir todos os meus escritos: Rafaela, meu amor, cada parte apaixonada desse texto tem um pouco de você.



- (...) *Si nous fixions, oui, de cette manière, dit le fripon en rendant à son écolier ce que celui-ci prête à la jeune fille.*

- *Ah! oh mon Dieu, que vous me faites de mal, monsieur l'abbé, dit le jeune enfant, mais cette cérémonie me paraît inutile; que m'apprend-elle de plus au sujet du mystère?*

- *Eh ventrebleu, dit l'abbé en balbutiant de plaisir, ne vois-tu pas bien, mon cher ami, que je t'apprends tout à la fois? C'est la trinité, mon enfant... c'est la trinité qu'aujourd'hui je t'explique, encore cinq ou six leçons pareilles et tu seras docteur en Sorbonne.*

Sade, «*L'instituteur philosophe*»



## RESUMO

Com o desejo de propor uma abordagem inconvençional dos textos do Marquês de Sade, a pesquisa objetiva ler a escrita sadeana em analogia aos conceitos de *Pathosformel* (em Aby Warburg) e *fórmula de êxtase* (*формула экстаза*, de Serguei Eisenstein). Para tal, o caminho proposto inicia na própria definição de *escrita sadeana* a partir de Roland Barthes, Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot e Friedrich Nietzsche, para tensionar os textos de Sade como carregados de *pathos* e, por isso, impossíveis de uma definição categórica. Dessa premissa, proponho ler os escritos de Sade como *fórmula*, destacando a inerência ao detalhamento e à gradação, as variações dos personagens libertinos e de seus discursos. Por fim, já acompanhada de Warburg e Eisenstein, a tese relaciona a escrita sadeana com a ideia de *tableau*, para então pensar como esta aproximação oferece uma nova proposta de leitura de Sade, em oposição às definições de “maldito” e “divino”, comumente relacionadas a ele.

**Palavras-chave:** Marquês de Sade; *pathos*; fórmula; montagem, êxtase.



## ABSTRACT

With the desire to propose an unconventional approach of Marquis de Sade's texts, the research aims to read the sadean writing analogously to the concepts of *Pathosformel* (in Aby Warburg) and *ecstasy formula* (*формула экстаза*, in Serguei Eisenstein). For that, the proposed path starts in the very definition of *sadean writing* from Roland Barthes, Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot and Friedrich Nietzsche, in order to stress Sade's texts as being loaded with *pathos* and therefore, impossible to define categorically. From this premise, I propose to read Sade's writings as *formula*, highlighting the inherence of detail and gradation, the variation of the libertine characters and their discourses. Finally, already accompanied by Warburg and Eisenstein, this thesis relates sadean writing with the concept of *tableau* to then consider how this approach offers a new reading of Sade, opposed to the definitions of "blasphemous" and "divine" commonly associated with him.

**Keywords:** Marquis de Sade; *pathos*; formula; montage; ecstasy.



## LISTA DE FIGURAS

Figura I: extrato da página 817 do “Cahier des phrases refaites” .....	70
Figura II: extrato da página 821 do “Cahier des phrases refaites” ....	71
Figura III: extrato da página 824 do “Cahier des phrases refaites” ....	71
Figura IV: extrato da página 825 do “Cahier des phrases refaites” ...	72
Figura V: extrato da 1ª página no 9º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	74
Figura VI: extrato da 7ª página no 10º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	74
Figura VII: extrato da 8ª página no 10º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	74
Figura VIII: extrato da 49ª página no 10º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	75
Figura IX: extrato da 131ª página no 12º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	75
Figura X: extrato da 25ª página no 10º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	76
Figura XI: extrato da 202ª página no 11º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	76
Figura XII: extrato da 229ª página no 12º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	77
Figura XIII: extrato da 230ª página no 12º caderno do manuscrito de <i>Les infortunes de la vertu</i> .....	77
Figura XIV: ilustração de <i>Histoire de Juliette</i> (p. 795).....	175
Figura XV: ilustração de <i>Histoire de Juliette</i> (p. 799) .....	176
Figura XVI: ilustração de <i>Histoire de Juliette</i> (p. 373).....	178
Figura XVII: ilustração de <i>La philosophie dans le boudoir</i> (p. 23) ..	181



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>21</b>
<b>2. ESCRITA SADEANA</b> .....	<b>27</b>
2.1. A morte de Sade .....	27
2.2. O ato de escrever em Sade .....	30
2.3. Pathos sadeano .....	39
2.4. A apatia como soberania .....	43
2.5. Gesto único.....	59
<b>3. PRINCÍPIO DE FÓRMULA EM SADE</b> .....	<b>69</b>
3.1. Escrita como fórmula .....	69
3.2. A formação libertina.....	80
3.3. A argumentação libertina .....	90
<b>4. SADE COM WARBURG: A FÓRMULA DE <i>PATHOS</i></b> <b>(<i>PATHOSFORMEL</i>)</b> .....	<b>103</b>
4.1. Sade como sismógrafo .....	103
4.2. A imagem sobrevivente de Warburg.....	107
4.3. Das fórmulas de <i>pathos</i> ao <i>Atlas Mnemosyne</i> .....	113
4.4. <i>Pathosformel</i> sadeana.....	123
<b>5. SADE COM EISENSTEIN: A FÓRMULA DE ÊXTASE</b> <b>(<i>ΦΟΡΜΥΛΙΑ ΞΚΤΑΣΗ</i>)</b> .....	<b>143</b>
5.1. Montagem como potência da imagem.....	144
5.2. A montagem extática.....	151
5.3. Para além de si mesmo .....	160
5.4. O <i>tableau</i> como imagem sadeana.....	165
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>187</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>189</b>
<b>8. APÊNDICE: SADE E SEUS ESCRITOS</b> .....	<b>197</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Quando as *Oeuvres* do Marquês de Sade foram lançadas no início da década de 1990 pela Bibliothèque de la Pléiade, a *Magazine Littéraire* de janeiro de 1991 lançou uma edição especial sobre a publicação dos três volumes, com textos analíticos e biográficos para celebrar o escritor e sua obra. Na quarta capa, o anúncio publicitário das edições sintetizava a reverência com que muitos daqueles escritos se referiam ao autor: “Le Marquis de Sade dans la Pléiade: L’enfer sur papier bible”. O tom “infernal” que condenou Sade a quase dois séculos de censura agora era seu trunfo, sendo aceito definitivamente na biblioteca dos grandes nomes da literatura francesa.

Trabalhar nessa linha tênue entre valorização do potencial da escrita de Sade, mas sem heroizá-lo, é um dos desafios dessa tese. Ao propor o diálogo entre os textos de Sade e os conceitos de *Pathosformel*, de Aby Warburg, e *fórmula de êxtase* (формула экстаза), de Serguei Eisenstein, objetivo enxergar nos escritos sadeanos algo fora dos adjetivos “maldito” e “divino”, comumente relacionados ao autor e que, como apresentarei no decorrer da tese, atrapalham sua leitura. A pergunta “pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?”, estampada no título do livro publicado por Éric Marty em 2011, no qual ele revisita os muitos estudos feitos sobre o marquês no século passado, ganha aqui um adendo: se Sade realmente foi tão “levado a sério” e amplamente analisado sob diferentes premissas, como podemos ir para além do que já foi escrito sobre ele?

Em minha dissertação de mestrado, *Vivos em favor de uma imagem sadeana*, defendida em 2012, propus uma aproximação entre Sade e o cinema a partir da formação de um conceito de *imagem sadeana*, distinguindo-a radicalmente do sadismo. Para tal, além da leitura do marquês e de alguns de seus comentadores, apresentei alguns conceitos de imagem em Agamben, Didi-Huberman, Deleuze e Nancy e, por fim, busquei encontrar essa imagem em filmes selecionados. Como considerei a ideia ainda em aberto, o caminho para a presente tese foi dar continuidade à formação da imagem sadeana e suas potencialidades no cinema, uma via alternativa àquela de Foucault, para quem “n’y a rien de plus allergique au cinéma que l’oeuvre de Sade”<sup>1</sup>.

A entrevista de Foucault à *Cinematographe*, em 1976, é bastante significativa no considerável volume de tentativas de aproximação entre Sade e o cinema. Desde a referência a *Les cent vingt journées de*

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. “Sade, le sergente du séxe”, p. 3.

*Sodome* feita por Luis Buñuel em *L'Âge d'or* (1930), com a figura de Jesus Cristo como um dos quatro senhores libertinos do castelo de Silling, esse diálogo foi intensamente provocado, tanto pelos cineastas, com dezenas de adaptações dos escritos e filmes que trazem Sade como personagem, quanto por filósofos, críticos e historiadores, com diferentes abordagens teóricas sobre essa possível relação.

Há dois momentos distintos nessa aproximação. Até meados da década de 1970, a presença de Sade no cinema pouco impactava, seja como personagem em *La voie lactée* (1969), novamente com Buñuel, e em *De Sade* (1969), de Cyril Endfield, seja nas versões de Justine e Juliette por Roger Vadim (*Le vice et la vertu*, 1963), Claude Pierson (*Justine*, 1971) e Jess Franco (*Justine*, 1969; *Juliette*, 1970; *De Sade Juliette*, 1975), cineasta que ainda produziu suas interpretações de *La philosophie dans le boudoir* (*De Sade 70*, 1970; *Plaisir à trois*, 1974) e do conto “Eugénie de Franval” (*Eugénie de Sade*, 1970)<sup>2</sup>. Entre os escritos, Georges De Coulteray, com *Le sadisme au cinéma* (1964), destacou que filmes como o de Roger Vadim “il semble consacrer le divorce entre Sade et le cinéma”<sup>3</sup> porque, sem dar conta da potência imaginativa de Sade, *Le vice et la vertu* procurava metaforizar a crítica sadeana em outros contextos (neste caso, levando as sagas de Justine e Juliette para a Segunda Guerra Mundial). Da mesma forma, a edição *La revue du cinéma*, de maio de 1973, publica o dossiê “Sade et le cinéma”, para o qual, como conclui o artigo de Raymond Lefèvre, filmar Sade é impossível porque, já em sua época, o marquês levou a imaginação muito longe, enquanto “le cinéma ne nous le permet pas encore”<sup>4</sup> pelas próprias limitações do meio.

*Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) aparece como esse “ir mais longe”. O filme de Pasolini desencadeia uma série de textos, críticas ao próprio filme que igualmente tensioram a relação entre Sade e cinema. A entrevista de Foucault integra o dossiê “Le sadisme à l'écran” da *Cinematographe*, no qual se discute as fronteiras da perversidade nos filmes. O mesmo tema motiva a publicação de “Sade-Pasolini” por Roland Barthes no jornal *Le monde* em 16 de junho de 1976: ao criticar a aproximação do marquês com o fascismo, como se o contexto pós-Segunda Guerra fosse adequado ao mundo libertino

<sup>2</sup> Há ainda uma adaptação de *Marat/Sade* (1966), dirigida por Peter Brook, que, assim como a peça homônima de Peter Weiss, dramatiza a produção de um espetáculo escrito pelo Marquês de Sade em Charenton sobre o assassinato de Jean-Paul Marat, um dos líderes da Revolução Francesa.

<sup>3</sup> DE COULTERAY, Georges. *Le sadisme au cinéma*, p. 7.

<sup>4</sup> LEFÈVRE, Raymond. “Filmer l'impossible”, p. 70.

proposto por Sade, Barthes sugere que “Sade n’est aucunement figurable” porque seu imaginário é um fantasma e não um sonho, “le fantasme ne peut s’écrire, pas se décrire. C’est pourquoi Sade ne passera jamais au cinéma”<sup>5</sup>. No mesmo ano, Jean Cherasse, em artigo à revista *Obliques*, considera *Saló* uma traição de Pasolini para com Sade porque seria impossível adaptar uma obra inacabada como *Les cent vingt journées de Sodome*, produzida em um contexto específico e como “le cri d’un prisonnier, d’un emmuré vivant n’ayant d’autre exutoire que le crime d’écriture”<sup>6</sup>. Já Antoine Compagnon destoa ao considerar justamente a liberdade tomada por Pasolini como grande trunfo de *Saló*, porque o texto sadeano “n’est nullement un bien réalisable, mais un ensemble excessif et dissipe que la lecture travaille, que l’émotion interprète”<sup>7</sup>, com o leitor sendo responsável pela construção de um espaço imaginário a partir da provocação feita por Sade – e que Pasolini leva à república de Saló.

Tais artigos inauguraram uma tendência: *Saló* se tornou referência a qualquer estudo sobre Sade e o cinema, como se o filme de Pasolini resignificasse tal relação. As críticas à impossibilidade de levar Sade às telas não impediram constantes produções, como as novas tentativas de Jess Franco (que produziu outras seis versões de romances do marquês entre 1978 e 2000), biografias sobre momentos específicos da vida do escritor (*Marquis de Sade*, Joe d’Amato, 1994; *Marquis de Sade*, Gwyneth Gibby, 1996; *Sade*, Benoît Jacquot, 2000; *Quills*, Philip Kaufman, 2000) e construções pouco convencionais, com Sade como personagem de filmes de terror em *Waxwork* (Anthony Hickox, 1988) e *Night Terrors* (Tobe Hopper, 1993) ou a animação *stop-motion Marquis* (Henri Xhonneux e Roland Topor, 1989).

Conforme o levantamento feito por Jacques Zimmer em *Sade et le cinéma*, desde *L’Âge d’or* mais de 40 filmes fizeram referência a Sade. O livro de Zimmer, que se propõe a inventariar mas pouco discutir esse cinema sadeano, integra uma recente leva de estudos similares. Em *Sguardo, corpo, violenza* (2014), Alberto Brodesco percebe no cinema sadeano (que ele divide entre adaptações, referências, cinebiografias e aparições esporádicas de Sade) tentativas de subverter o próprio cinema para alcançar o potencial imagético dos escritos do marquês, porque as imagens oferecidas nestes escritos são impossíveis de serem visuais. Já em *Screening the Marquis de Sade* (2011), Lindsay Anne Hallam

<sup>5</sup> BARTHES, Roland. “Sade-Pasolini”. In: *Oeuvres complètes*, t. I, p. 391.

<sup>6</sup> CHERASSE, Jean A. “Sade et le cinéma, ou les infortunes du divin marquis”, p. 191.

<sup>7</sup> COMPAGNON, Antoine. “Limites de la réalisation filmée: Mozart revu et Sade corrigé”, p. 183.

relaciona a motivação dos libertinos sadeanos com personagens do cinema também marcados pela transgressão do corpo no sexo e na violência, como os *slashers movies* e os recentes *torture porn* e o *new french extremism*<sup>8</sup>.

Por diferentes perspectivas, estes textos e filmes levantados na primeira parte da pesquisa dividem com Foucault a mesma premissa: é improvável pensar em um cinema sadeano por vias convencionais, com as “soluções” propostas por cineastas e teóricos sempre pendendo ao experimental. É a partir dessa constatação (e, por isso, julgo essencial iniciar o texto com este breve passeio por aquilo que o trabalho *teria sido*) que a tese, no decorrer de seu processo de elaboração, deixou de tentar ser um estudo sobre Sade *no* cinema para ser um estudo sobre Sade *como* cinema. Ou, para ir além, repensar o que seriam este “Sade” e este “cinema” sob um sentido pós-autônomo para, justamente, se manter na tênue linha entre a valorização e o exagero da potência da escrita sadeana.

A desmistificação de uma possível relação, muito comum, de causalidade entre os acontecimentos da vida de Sade e seus escritos, como se esses espelhassem fatos biográficos do marquês, é dada no primeiro capítulo. Ao decretar a morte de Sade, penso, com Barthes, na separação entre obra e texto – enquanto o conceito de *obra* ressalta a autoridade do autor, o texto pressupõe algo aberto. Essa noção de texto sadeano é dada a partir do cruzamento de leituras sobre o ato de escrever em Sade, como as de Klossowski, Bataille, Blanchot, Deleuze e novamente Barthes, além do próprio Sade em suas *Nottes litteraires* e *Idée sur les romans*, nas quais ele propõe uma reflexão sobre a necessidade de escrever. Ao pensar a escrita sadeana como patética, analiso ainda os conceitos de *pathos* e *apatia*, como formas de o libertino consolidar-se como soberano perante suas vítimas e almejar o *gesto único*, o crime e o gozo perpétuos.

Sendo a busca por esse gesto único a razão de ser do libertino sadeano, que sabiamente o reconhece como inalcançável (mas que nem por isso deve ser abandonado), o segundo capítulo relaciona essa busca com a ideia de *fórmula*, que considero inerente ao texto de Sade. As possibilidades de variação e rearranjos tornam a escrita sadeana aberta e potente – de acordo, portanto, com a noção anteriormente apresentada –,

---

<sup>8</sup> Outra publicação recente é *Sade cenário* (2013), de Alain Fleischer, o roteiro de um filme nunca produzido no qual o marquês conversa com outros personagens e divaga sobre sua trajetória.

como demonstro a partir da análise da formação do discurso libertino e sua argumentação.

Por se tratar de *pathos* e fórmula, as duas últimas partes do trabalho propõem o diálogo da escrita sadeana com *fórmulas patéticas*. No terceiro capítulo, aproximo Sade da *Pathosformel* de Warburg, principalmente ao perceber as características de *gradação* e *detalhamento* no texto de Sade, sendo essenciais ao libertino no planejamento de seus crimes e orgias, como forma de colocá-los em constante variação.

Já o quarto capítulo aborda a *fórmula de êxtase* (*формула экстаза*) de Serguei Eisenstein, que a partir da análise de pinturas de El Greco e do conjunto escultórico *Laocoonte* percebe a inerência do cinema para muito além da produção de filmes, principalmente na noção de *montagem* – neste caso específico, uma *montagem de êxtases*, que estendo à escrita sadeana. Por fim, relaciono essa leitura pós-autônoma da arte com Sade na noção de *tableau*, o instante privilegiado da cena libertina (montada pateticamente, com as possibilidades de variação dadas pela gradação e pelo detalhamento) em que os celerados mais se aproximam do almejado gesto único e contemplam suas criações como uma arte que é literatura, cinema, teatro e escultura.

Sobre a escrita da tese, importante ressaltar que utilizei como referência os três tomos das *Oeuvres* de Sade da Bibliothèque de la Pléiade, editados por Michel Delon – meu co-orientador. A publicação, feita a partir das primeiras edições dos textos de Sade, respeitou a escrita desses volumes, com eventuais erros gramaticais e de pontuação que, da mesma forma, foram preservados aqui. A coleção compreende *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les cent vingt journées de Sodome* e *Aline et Valcour* no tomo I; *Les infortunes de la vertu*, *Justine ou les Malheurs de la vertu* e *La nouvelle Justine* no tomo II; e *La philosophie dans le boudoir* e *Histoire de Juliette* no tomo III. Os outros textos de Sade utilizados à parte dessa coleção, como cartas e o *Voyage d'Italie*, têm suas edições referenciadas separadamente.



## 2. ESCRITA SADEANA

### 2.1. A MORTE DE SADE

Dois momentos distintos da vida de Donatien Alphonse François de Sade: preso há nove meses em Charenton, o marquês escreve ao amigo notário Gaspard Gaufridy no fim de maio de 1790 para relatar o que julga ser sua participação decisiva na tomada da Bastilha em julho do ano anterior; desavergonhadamente, o prisioneiro se vangloria de ter inflado a população com seus discursos proferidos pelo cano de esgoto, a ponto de ter sido transferido às pressas alguns dias antes da invasão popular. Dezesesseis anos depois, em uma nova e derradeira passagem pelo mesmo Charenton, Sade redige seu testamento e roga para ser sepultado com discrição, desejando ser esquecido, assim como seus textos.

No período entre o autoelogio e o desejo de desaparecer da memória dos homens, Sade escreveu alguns de seus títulos mais conhecidos, como as três versões da saga da virtuosa Justine, a longa trajetória da irmã Juliette e a precipitação moral da Eugénie de *La philosophie dans le boudoir*, além de dezenas de contos e espetáculos teatrais. À parte a vasta produção escrita, conviveu ainda com os anos do Terror pós-Revolução Francesa, a reação Termidoriana e a ascensão ao poder de Napoleão Bonaparte, fatos que, direta ou indiretamente, o levaram à falência financeira e pessoal e às novas detenções.

Se a cronologia histórica serve de resposta imediata ao porquê da passagem de idealista revolucionário à desgraça completa, um exame mais detalhado de ambos os escritos mostra como Sade faz crer ter vivido quase sempre ao limite de suas emoções. Como os libertinos de seus livros e contos, o marquês parecia se entregar pateticamente aos sentimentos, dizia que frequentemente desmanchava-se em lágrimas de dor e prazer ao sentir-se vítima de injustiça ou tomado por paixões avassaladoras. Para Sade, passar de ícone popular a digno de limbo histórico era questão de poucas linhas.

Na carta de maio de 1790 (a data completa é imprecisa), Sade inicialmente se dedica ao autolouvor. O governador da Bastilha, incomodado com os discursos feitos pelo prisioneiro através do cano de esgoto, relata o remetente, reclama ao ministro dos efeitos da presença do marquês. “J’échauffais, disait-on, par ma fenêtre l’esprit du peuple, je l’assemblais sous cette fenêtre, je l’avertissais des préparatifs qui se faisaient à la Bastille, je l’exhortais à venir jeter bas ce monument

d'horreur"<sup>9</sup>. Para ele, a tomada revolucionária e a liberação de oito presos em 14 de julho de 1789 foram consequências da agitação que promoveu de dentro de sua cela.

Mas o relato muda de tom em seguida, quando o marquês reclama ao amigo de ter sido transferido abruptamente, sem poder levar nenhum de seus pertences. Ficaram para trás, afirma, móveis, roupas, livros “et, ce qui est irréparable, quinze volumes de mes ouvrages manuscrits”<sup>10</sup>, prontos para serem levados ao editor – dentre os volumes estava *Les cent vingt journées de Sodome*. É nesse ponto que Sade escreve uma de suas passagens íntimas mais conhecidas: “je pleure tous les jours en larmes de sang” por ter perdido os escritos que estavam “en adoucissant ma solitude”<sup>11</sup>. Uma situação que segundo ele rasga cruelmente seu coração, a ponto de fazê-lo abrir mão de todos os outros pertences em troca das páginas escritas. “Oh! j’y renonce, j’y renonce! Juste Dieu! C’est le plus grand malheur que pût me réserver le ciel!...”<sup>12</sup>.

Sade se entrega às lamúrias, exalta sua dor e a mensura com o patético da alegria – se os textos adocicavam seus dias, a falta deles se converte em sintoma físico com as vertentes lágrimas de sangue. Exagero repetido pelos infelizes de seus escritos posteriores: Justine, ao descobrir estar sob cuidados de quatro religiosos libertinos no convento de Sainte-Marie-des-Bois, igualmente não se contém e exclama fisicamente a dor, “mes larmes coulent en abondance, mes cris font retenir la voûte; je me roule à terre, je meurtris mon sein, je m’arrache les cheveux, j’invoque mes bourreaux, et les supplie de me donner la mort...”<sup>13</sup>.

Não há discrição, meio-termo, nos escritos sadeanos. Tanto nos relatos íntimos, que passam rapidamente da pretensa capacidade de incendiar o espírito popular à dolorosa lamentação, quanto nos contos e romances, com as vítimas suplicando para serem poupadas sob os olhares ensandecidos de seus algozes (gesto que nunca dá certo e ainda estimula a libertinagem, como veremos mais à frente), tudo precisa vir à tona. Nada fica oculto ou ressentido – Sade sempre vai ao limite, a ponto de ele próprio marcar como derradeiro acontecimento de sua vida a desapareição, o destino mais infeliz possível para quem sempre buscou a notoriedade.

---

<sup>9</sup> Correspondances du Marquis de Sade, v. XXI, p. 229.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Ibid., p. 230

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 236.

E, de fato, o século XIX tratou de atender ao pedido do marquês para que “les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s’effacera de l’esprit des hommes”<sup>14</sup>. Logo após a morte em Charenton, seus manuscritos foram queimados – alguns inéditos, como *Les journées de Florbelle ou La Nature dévoilée* –, enquanto as edições já publicadas passaram a circular clandestinamente. O nome de Sade se funde à derivação *sadismo*, termo criado pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing em 1886, a ponto de a parafilia, “le contenu grossier (vulgaire) du texte sadien”<sup>15</sup>, se tornar mais conhecida do que o próprio nome que a originou.

Mas o século XX devolveu a Sade o prestígio por ele renegado. Em 1904, outro psiquiatra alemão, Iwan Bloch, apresenta a primeira transcrição de *Les cent vingt journées de Sodome*, feita a partir do manuscrito até então considerado perdido. Cinco anos depois, Guillaume Apollinaire lança a antologia *L’oeuvre du marquis de Sade* na coleção *Maîtres de l’amour*. Sade volta a ser publicado, ganha a alcunha de “Divino Marquês” dos surrealistas, tem a vida revisitada nas biografias e edições de suas cartas, documentos e diários. O autor Sade é redescoberto à mesma medida do homem Sade, ou, para emprestar a trajetória resumida por Eliane Robert Moraes, “maldito no XVIII, clandestino no XIX, divino no XX, o marquês chega ao século XXI com extraordinário vigor, ocupando uma posição única como pensador e escritor”<sup>16</sup>.

A proposta aqui é pensar uma via alternativa a essa pretensa consagração de Sade, propor uma leitura para além da medíocre redução do “sadismo”, mas sem a heroicização do “Divino Marquês” e similares. Quer-se, de certa forma, reinterpretar o anseio de Sade de desaparecer, assim como seus textos, da memória dos homens – o túmulo modesto é o destino final do homem, mas o autor, para conversar aqui com Roland Barthes, morreu a todo momento quando encerrava sua escrita, deixando potência ao texto que será “escrito eternamente *aqui e agora*”<sup>17</sup>. Nessa ideia de leitura, Sade permanece como presença fantasmática, ele assombra seus próprios escritos não por sua autoridade de criador, mas por fazer do texto um campo metodológico, tensionar o próprio ato da escrita. Tensão esta para além da razão, mas gerada a partir de um

---

<sup>14</sup> **Lettres de Charenton et testament, p. 159.**

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola, p. 175. (grifos do autor)

<sup>16</sup> MORAES, Eliane Robert. **Sade: A felicidade libertina, p. 11.**

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: O rumor da língua, p. 61.

incontrolável e desarrazoado patético de quem, como citado anteriormente, passa, em poucas palavras, da autolouvação à lamúria.

Para tal leitura, desconsiderarei a noção de obra, como objeto hermético e definido, em favorecimento ao texto, constituído de “sua força de subversão com relação às antigas classificações”<sup>18</sup>. A *escrita sadeana* se faz de todos os textos de Sade, sem hierarquizar romances, contos, cartas ou anotações íntimas, seguindo a proposta pós-autonômica de Josefina Ludmer em perceber uma operação de esvaziamento de um sentido pleno do objeto literário, que é ocupado pela ambivalência, pelo ser e não ser literatura. Há em comum entre todos esses escritos constantemente separados por “gêneros”, uma proposta de *jogo* na qual o leitor é convidado a participar e reinterpretar – os adjetivos “entendiantes”, “aberrantes” e similares, comumente ligados à escrita sadeana, são meramente frutos de leituras que repelem o potencial combinatório em Sade. Combinação esta não destinada a uma resolução definitiva, mas como *fórmula*, móvel e possível de constante transformação.

E, no jogo, Sade volta aos seus próprios escritos como convidado, mas sem direito a um papel privilegiado, “a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra”<sup>19</sup>. Sade está presente em sua escrita como fantasma, inquieto por, teimosamente, não querer reaparecer na memória dos homens como sádico ou divindade.

## 2.2. O ATO DE ESCREVER EM SADE

Para Sade, a possibilidade de escrever era uma dádiva oferecida pela natureza a homens privilegiados, categoria na qual ele próprio se incluía como *homme de lettres*. Em *Idée sur les romans*, escrito em 1787 e 1788, na Bastilha, e publicado juntamente com os contos de *Les crimes de l’amour* em 1800, o marquês se propõe a analisar crítica e historicamente o gênero romanesco – para ele, “l’ouvrage fabuleux”<sup>20</sup> nasce a partir de duas necessidades inerentes à existência humana: as de *rezar* e de *amar*, e, como o homem reza e ama por todos os pontos do globo que ele habita, “il y eut des romans, c’est-à-dire des ouvrages de fiction qui, tantôt peignirent les objets fabuleux de son culte, tantôt ceux plus réels de son amour”<sup>21</sup>. Com estas necessidades vitais, os escritores aperfeiçoaram o romance a partir das mudanças sociais de cada época,

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: O rumor da língua, p. 68.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>20</sup> SADE. “Idée sur les romans”. In: *Les crimes de l’amour*, p. 27.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 30.

“ils créèrent des événements, des tableaux, des conversations plus à l’esprit du jour”<sup>22</sup>.

Para além dessa análise construída por Sade – que ele almeja comprovar a partir de leituras e relações feitas por ele próprio –, interessa-nos a noção de dom recebido pelo escritor, sua habilidade para tocar os corações dos homens, “véritable dédale de la nature”<sup>23</sup> e suposta fonte de inspiração do romancista, “dont l’ouvrage doit nous faire voir l’homme, non pas seulement ce qu’il est, ou ce qu’il se montre, (...) mais tel qu’il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions”<sup>24</sup>. O romancista é “l’homme de la nature; elle l’a créé pour être son peintre”<sup>25</sup>, ele pode retirar as máscaras dos homens com sua capacidade de explorar seu interior.

Nas *Notes littéraires*, feitas em 1803 e 1804, em Charenton, Sade reforça sua estima por quem detém o privilégio da escrita, mas o elogio ganha outra conotação: interessa ao marquês não a honestidade ou os bons modos do escritor, mas sua coragem em fazer uso da energia oferecida pela natureza, “parce que ce n’est pas avec lui que je veux vivre, mais avec ses ouvrages, et je n’ai besoin que de vérité dans ce qu’il me fournit”<sup>26</sup>. Sade rascunha, mais de um século e meio antes de Barthes, a *morte do autor* como autoridade absoluta e diretamente ligada ao escrito, porque, para ele, interessa na escrita sua possibilidade de leitura, não quem a fornece.

Curiosamente, tanto em *Idée sur les romans* quanto nas *Notes littéraires*, Sade nega ser o responsável por *Justine*, “un livre contre tous mes principes (...) un ouvrage qui n’est, à la bien prendre, que le dernier excès d’une imagination corrompue”<sup>27</sup>. Ao rejeitar a autoria, o marquês objetivava enganar a censura e aliviar sua pena (a prisão teria ocorrido por causa do panfleto “Zoloé et ses deux acolytes”, erroneamente atribuído a Sade), mas o gesto vai de encontro à ideia do escritor que se separa do próprio texto, oferece-o ao público e se apaga. “Voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c’est à vous seuls que j’offre cet ouvrage”<sup>28</sup>, diz a nota introdutória de *La philosophie dans le boudoir*, logo após o “ouvrage posthume de l’auteur de Justine”<sup>29</sup>, marcado no frontispício da primeira edição, de 1795.

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 37.

<sup>23</sup> Ibid., p. 38.

<sup>24</sup> Ibid., p. 38-39.

<sup>25</sup> Ibid., p. 44.

<sup>26</sup> “Notes littéraires”. In: Oeuvres complètes du Marquis de Sade, t. XI, p. 21.

<sup>27</sup> Ibid., p. 32.

<sup>28</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 3.

<sup>29</sup> Ibid., p. 1.

Sade coloca o ato da escrita em constante tensão: se a capacidade de romancizar é um dom – e, na *Idée sur les romans* o tom é laudatório, um elogio à classe a que ele almeja pertencer –, essa dádiva também tem ares de maldição, quase como uma obrigação daqueles com uma suposta aptidão natural para escrever. “Des forces obscures se lèvent au dedans d’un homme, et voici qu’il se sent contraint de les déclarer à ses contemporains, sous peine de vivre parmi eux comme un contrebandier moral”<sup>30</sup>, como marca Pierre Klossowski. Tocar o coração dos homens, para além da breguice de tal metáfora, é, igualmente, tocar a si próprio, saber reconhecer as forças obscuras para expô-las.

Ainda em Vincennes, em correspondência escrita à esposa em junho e julho de 1783, o marquês assume a patética de seus textos: “Vous avez imaginé faire merveille en me réduisant à une abstinence atroce sur le *péche de la chair*; eh bien, vous vous êtes trompés: vous avez echauffé ma tête, vous m’avez fait former des fantômes qu’il faudra que je réalise”<sup>31</sup>. O termo empregado por Sade para aquilo que ele precisaria realizar com a cabeça quente, “*fantôme*” nos é bastante significativo: se a tradução mais adequada seria *fantasia* (no sentido de que há algo imaginado e que deveria ser realizado), a ideia de *fantasma*, como espectro, torna a revolta do prisioneiro mais complexa na medida em que, efetivamente, o *realizar* (tornar real) se dá fantasmaticamente, como texto, perene e resignificado mesmo após a morte do autor (tanto no sentido barthesiano como no de “desaparecer da memória dos homens” do testamento).

Com isso, a máxima de que os 27 anos de prisão foram o estopim para tornar Sade um escritor profissional vai muito além de mera causalidade biográfica. Se, como alude Simone de Beauvoir, na primeira passagem por Vincennes e pela Bastilha “agonise un homme, naît un écrivain”<sup>32</sup>, ou, como considera Maurice Lever, “c’est dans l’espace carcéral (qui joue en même temps comme protaction et comme restriction de la liberté), que Sade accède à la parole libre et forge son propre langage”<sup>33</sup>, nos interessam aqui não as possíveis intenções do marquês, mas a *potência da escrita e o texto em si*, este como substrato de um *pathos*. Ou, como complementa Blanchot, a solidão confinada acende a vontade de tudo dizer, “l’horreur renversée en attrait, prit

<sup>30</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Sade, mon prochain, p. 77.

<sup>31</sup> 50 lettres du marquis de Sade à sa femme, p. 174. (grifos do autor)

<sup>32</sup> BEAUVOIR, Simone de. Faut-il brûler Sade?, p. 24.

<sup>33</sup> LEVER, Maurice. Donatien Alphonse François, Marquis de Sade, p. 375.

origine et essor la nécessité irrépressible de l'écriture, une puissance effrayante de parole, qui ne s'apaise plus"<sup>34</sup>.

De volta a Barthes, o texto de Sade, na instância que se busca aqui estabelecer, é produção, não produto, espaço “do jogo combinatório, infinito assim que se saia dos limites da comunicação corrente (submetida à opinião, à *doxa*) e da verossimilhança narrativa ou discursiva”<sup>35</sup>. Como produtividade constante, a escrita deixa de ser estabelecida no campo da significação (*signification*) e passa ao da significância (*significance*), vira jogo a cada leitura que a reaviva, enquanto jaz seu criador absoluto. O fantasma Sade assombra seu texto também pela produtividade, pela necessidade irrepreensível de escrever referida por Blanchot – que, aqui, pode ser pensada como também necessidade de *re-escrever*, por sua inerente vontade de tudo dizer, um tudo tocado pelas *forces obscures* citadas por Klossowski, pelos *fantômes* que precisavam ser realizados.

A imanência do jogo, da mobilidade do texto sadeano, foi abordada por Barthes em 1967, portanto à mesma época da declaração da morte do autor<sup>36</sup>. No princípio de *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes considera o marquês como fundador de uma nova língua não linguística, porque, como fórmula móvel, ela não serviria apenas para comunicar, mas também para se dispersar infinitamente através do suporte (o texto literário) na qual foi estabelecida.

No caso específico de *Les cent vingt journées de Sodome*, analisado por Barthes, o conjunto de regras e o modo de funcionamento do castelo de Silling oferecem a possibilidade de uma autarquia, “pourvue d'une économie, d'une morale, d'une parole et d'un temps”<sup>37</sup> próprios: além de um regulamento bastante rigoroso quanto aos horários e funções de cada participante, os alimentos são descritos por sua funcionalidade (servem tanto para recompor os libertinos de suas orgias quanto para favorecer a coprofagia), e as descrições dos personagens exaltam a estonteante beleza ou a feiura extrema dos personagens (muitas vezes comparando-os com personagens mitológicos), além de marcarem suas funções, como o tamanho gigantesco dos pênis dos fodedores, como Brise-Cul (“Quebra-Cu”) e Bande-au-Ciel (“Vara ao Céu”).

---

<sup>34</sup> BLANCHOT, Maurice. “L'insurrection, la folie d'écrire”. In: *Sade et Restif de la Bretonne*, p. 76-77.

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*, p. 271.

<sup>36</sup> “A morte do autor” foi escrito em 1968. Nos anos seguintes, Barthes escreveu outros ensaios sobre Sade e os compilou na publicação de *Sade, Fourier, Loyola*, em 1971.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 21.

É por meio desses detalhes que Sade cria a possibilidade do jogo, de montar suas cenas organizadas, “la luxure est sans frein mais non sans ordre”<sup>38</sup>. Cada detalhe é a unidade mínima da operação, e Sade mobiliza tais unidades dentro das regras já apresentadas, as multiplica e as rearranja incessantemente, “toutes ces unités sont soumises à des règles de combinaison – ou de composition”<sup>39</sup>. Na leitura proposta por Barthes, Sade formulou sua nova língua justamente para dar conta deste jogo transgressor, “c’est donc em définitive l’écriture de Sade qui supporte tout Sade”<sup>40</sup>, os atos libertinos existem apenas como texto justamente porque só a linguagem pode construí-los.

A escrita sadeana concebe, puramente como texto, o inconcebível. No início do segundo mês em Silling, o Duque de Blangis e Curval relembram histórias de libertinos que promoveram, via arranjos, superincestos – no caso relatado pelo presidente, um irmão e uma irmã fizeram um projeto de entregarem mutuamente seus filhos. Como cada um teve um casal de filhos,

ils se mêlèrent de façon que tantôt ils foutaient avec leurs neveux, tantôt avec leurs enfants, et tantôt les cousins germains ou les frères et soeurs se foutaient, pendant que les pères et mère, c’est-à-dire le frère et la soeur, se foutaient également.<sup>41</sup>.

Neste caso específico, a libertinagem só é permanente porque se dá, efetivamente, como texto – não é um ato isolado, uma cena de tempo determinado, mas uma ação que dura constantemente pela possibilidade de variação (o uso do “tantôt” serve praticamente como operação matemática que engendra outra parte da fórmula). Não há, em suma, qualquer possibilidade de tornar figurável tal projeto libertino, ele se dá unicamente na escrita, ou, para conversar diretamente com Barthes, na nova língua sadeana.

Deleuze igualmente considera a nova língua sadeana – para ele, uma *pornologia* compartilhada também por Sacher Masoch – como uma *não linguagem* que “se propõe antes de tudo a colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite”<sup>42</sup>. Em Sade, as palavras de *mando* e

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 30.

<sup>39</sup> Ibid., p. 32.

<sup>40</sup> Ibid., p. 36.

<sup>41</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 313.

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. Sacher-Masoch: o frio e o cruel, p. 25.

*descrição* testam esse limite ao proporem, primeiramente, o imaginável como teoria (as narrações das quatro senhoras em Silling, as dissertações nas sagas de Justine e Juliette, a formação libertina de Eugénie na alcova) para, por fim, virarem prática e se ampliarem, mas ainda assim *como texto*. “O próprio raciocínio é uma violência”<sup>43</sup>, por isso não se pode ler Sade como mera tentativa de convencimento – o que está em tensão é o texto em si, as articulações da linguagem propostas libertinamente, transferências e desdobramentos “que fazem com que a mesma cena seja simultaneamente representada em diversos níveis, seguindo inversões e desdobramentos na distribuição dos papéis e da linguagem”<sup>44</sup>.

Contraopondo a ideia de nova língua barthesiana e a pornologia de Deleuze, Klossowski propõe a escrita de Sade não como invenção, mas como transgressão da própria linguagem logicamente estruturada. Escrever é aderir a uma generalidade difundida, “la réciprocité de persuasion qui permet l’échange des singularités individuelles dans le circuit de la généralité”<sup>45</sup>. A escrita sadeana, ao aceder a tal normativa (a linguagem), a perverte ao usar suas próprias normas, promove uma *contrageneralidade* com o que Klossowski define como um *êxtase do pensamento*, o movimento perpétuo do libertino em busca do gozo, “la transgression est une récupération incessante du possible même”<sup>46</sup>.

O libertino sadeano tem como uma de suas características a obsessão por realizar um *gesto único* (*geste unique*), o crime perpétuo, como explica Clairwill a Juliette e Belmor:

Je voudrais dit Clairwill, trouver un crime dont l’effet perpétuel agit, même quand je n’agirais plus, en sorte qu’il n’y eût pas un seul instant de ma vie, où même en dormant, je ne fus cause d’une désordre quelconque, et que ce désordre pût s’étendre au point qu’il entraînaît une corruption générale, ou un dérangement si formel, qu’au-delà même de ma vie l’effet s’en prolongeât encore.<sup>47</sup>

O libertino subordina seu prazer à execução deste gesto, sua própria existência se define nessa busca incessante, “ce n’est pas tant le pervers qui se soutient de son geste pour le recommencer que le geste

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 21.

<sup>44</sup> Ibid., p. 25.

<sup>45</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Sade, mon prochain, p. 9.

<sup>46</sup> Ibid., p. 12-13.

<sup>47</sup> Histoire de Juliette, p. 650.

même qui se souvient du pervers”<sup>48</sup>. Contudo, esse gozo máximo, sabiamente, nunca será alcançado, ele permanecerá sempre como algo a ser realizado – e se o libertino existe em função do gesto único, e este sempre existirá apenas como ideia fixa, ele próprio é apenas linguagem, apenas texto, que precisa se reiterar constantemente. Daí o que Klossowski define como uma *filosofia celerada* (*philosophie scélérat*), o raciocínio lógico dos libertinos que cria, nas longas dissertações e na retórica que anseia corroborar a libertinagem como superior à virtude, uma teoria para dar existência àquilo inalcançável na prática.

A transgressão da linguagem logicamente estruturada está justamente nessa tentativa de traduzir como escrita o inalcançável. “S’agissant d’une expérience personnelle que sa nature même condamnait à demeurer incommunicable”<sup>49</sup>, a escrita sadeana usa a estrutura lógica como suporte, mas, por sua limitação, ela a ultraja ao impor uma verdade, violenta, sem espaço para nada além dela. A limitação do descrever a aberração não constitui a experiência sadeana em si, mas a escrita sadeana faz uso da estrutura lógica “la conservant que pour en faire une dimension de l’aberration, non parçe que *l’aberration y est décrite*, mais parçe que *l’acte aberrant y est reproduit*”<sup>50</sup>. A irrupção da não-linguagem na linguagem oferece a possibilidade do gesto único.

De volta ao Silling, ainda no quarto dia do primeiro mês, a Madame Duclos conta sobre o sedutor cujo principal talento era transformar donzelas em putas. Estando a serviço do bordel onde a madame trabalhara anteriormente, o sedutor foi convocado como preceptor de uma jovem taberneira – durante as mais de três horas do demorado encontro, “le séducteur y mit un *pathétique* étonnant, l’enfant pleura, s’anima, eut l’air d’entrer en une sorte d’*enthousiasme*”<sup>51</sup>. A retórica do homem, responsável pelo convencimento de mais de dez mil moças, como explica Duclos, permanece como segredo, a linguagem não dá conta de explicitá-la, ela é levada a seu limite por sua própria transgressão. Mas esse patético existe, na escrita sadeana, como não-linguagem na linguagem, como possibilidade.

Entre a fundação de uma nova língua de Barthes, a articulação da linguagem de Deleuze e a transgressão da linguagem de Klossowski, permanecem no ato de escrever em Sade duas características comuns apontadas nas três abordagens: a obstinação de *tudo dizer* no texto

<sup>48</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Sade, mon prochain, p. 14.

<sup>49</sup> Ibid., p. 21.

<sup>50</sup> Ibid., p. 22. (grifos do autor)

<sup>51</sup> Ibid., p. 120. (grifo meu, voltaremos a esta história mais à frente)

sadeano, a potência de querer ir além de ser meramente uma forma escrita; e, complementarmente, a inerência de uma fórmula móvel, porque a escrita hermética não daria conta, justamente, dessa predisposição a tudo dizer.

Começamos pela obstinação. “Oui je suis libertin je l’avoue”, escreve Sade à esposa em fevereiro de 1781. “J’ai conçu tout ce qu’on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n’ai sûrement pas fait tout ce que j’ai conçu et ne le ferai sûrement jamais”<sup>52</sup>. Aproximo tal confissão de outra, citada anteriormente, na qual o marquês promete dar forma aos *fantômes* de sua cabeça aquecida – o conhecimento libertino encontra na escrita seu modo de realização porque, para conversar com Bataille, nela se expressa uma hipermoral (*hypermorale*), ruptura com as exigências éticas e morais para poder tudo dizer.

Bataille trata especificamente da literatura para pensar a essência de destruição em Sade, presente não apenas na maneira como os personagens celerados aniquilam suas vítimas virtuosas, “mais l’auteur et l’ouvrage lui-même”<sup>53</sup>. Para Bataille, a literatura, sendo livre e inorgânica, pode tudo dizer, pode destruir sem precisar estabelecer uma nova ordem a seguir, porque “elle est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire”<sup>54</sup>. A literatura é sempre uma possibilidade, um todo aberto no qual aquilo recusado pela realidade pode ser criado porque é, essencialmente, texto.

Os libertinos, desmedidos em suas paixões, sabem fazer uso dessa potência. “Accoutumés à tout ce que les lettres produisent de plus fin et de plu délicat, comment pourrez-vous supporter le récit informe et grossier d’une malheureuse créature comme moi, qui n’ai jamais reçu d’autre éducation que celle que le libertinage m’a donnée?”<sup>55</sup>, explica a Madame Duclos no início do seu relato em *Les cent vingt journées de Sodome*. A exacerbação de Silling se dá também pelo relato, por essa potência literária das narrações das quatro madames – no castelo, a teoria se transforma em prática quando as histórias noturnas servem para aquecer as cabeças dos senhores libertinos, mas, ao leitor, continua unicamente como texto, potente, é só na escrita que os crimes atroz se efetivam.

Juliette, ao final de sua trajetória, reafirma essa potência. Quando decide registrar suas memórias, a libertina considera o romance como o meio mais adequado porque “quand la vérité même arrache les secrets

<sup>52</sup> 50 lettres du marquis de Sade à sa femme, p. 111.

<sup>53</sup> BATAILLE, Georges. La littérature et le mal, p. 82.

<sup>54</sup> Ibid., p. 20.

<sup>55</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 72.

de la nature, à quelque point qu'en frémissent les hommes, *la philosophie doit tout dire*<sup>56</sup>. A fala da personagem encontra aqui uma fala de Sade das *Notes littéraires* de Charenton: “Cependant je suis philosophe; tous ceux qui me connaissent ne doutent pas que j'en fasse gloire et profession”<sup>57</sup>.

O marquês, que considerava naqueles com o dom da escrita a capacidade de “tocar os corações dos homens”, reivindica para si a possibilidade de tudo dizer, até mesmo os *fantômes* de sua cabeça aquecida, a libertinagem de que afirmava ter vasto conhecimento. Mas, para retomar a ideia barthesiana, não detém uma autoridade absoluta sobre seu objeto “car son objet le *possédait*. (...) Il écrivit perdu du désir de cet objet et s'appliqua conce”<sup>58</sup>. Possuído por seu objeto (podemos dizer, pelas forças obscuras aludidas por Klossowski), Sade escreveu tomado por o que Bataille define como um *déchaînement* violento, que leva à perda da consciência<sup>59</sup>.

O paradoxo levantado por Bataille é muito significativo aqui. Se Sade postula sua posição como filósofo, “et la philosophie part de la calme conscience – de l'intelligibilité distincte – pour la mener à quelque point de fusion”<sup>60</sup>, o *déchaînement* leva a uma vida exatamente oposta, a da perda da consciência. De modo mais direto, podemos ler a escrita sadeana como tentativa de construção racional a partir de um impulso desarrazoado. Algo equivalente, por exemplo, ao regulamento altamente regrado de Silling, que tenta dar forma a ímpetos cuja potência está justamente na fuga da regra. Os quatro senhores resolvem esse impasse de maneira objetiva: desfazendo as normas quando essas são confrontadas com um desejo extremo, “si les règles que l'on s'était imposées sur cela furent enfreintes, c'est que rien ne contient le libertinage, et que la vraie façon d'entendre et de multiplier ses désirs est de vouloir lui imposer des bornes”<sup>61</sup>.

E como “resolver” o impasse da razão desarrazoada na escrita sadeana? Simplesmente não resolvendo, justamente porque qualquer tentativa de compreendê-la hermeticamente é anular sua potência de tudo dizer. Como propõe Bataille, as tentativas de colocar a escrita

<sup>56</sup> Histoire de Juliette, p. 1261. (grifo meu)

<sup>57</sup> “Notes littéraires”. In: Oeuvres complètes du Marquis de Sade, t. XI, p. 31.

<sup>58</sup> BATAILLE, Georges. La littérature et le mal, p. 86.

<sup>59</sup> A tradução em português (de Suely Bastos, L&PM, 1989) opta por “arrebamento”, que realmente parece um termo adequado. Contudo, optarei por manter como *déchaînement* para, pluralmente, manter em perspectiva outras traduções possíveis para a palavra, como “tumulto”, “turbulência” e “alvorço”.

<sup>60</sup> Ibid., p. 87.

<sup>61</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 52.

sadeana no plano da consciência objetiva – ou, acrescento aqui, de tentar explicá-la formalmente, no sentido mesmo de *forma* – ocasionam coisas como o sadismo da *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, ou, mais ainda, na medíocre leitura de que a “obra de Sade” é testemunho de possíveis inclinações violentas de um sujeito perigoso demais para viver livremente.

Sade se declara filósofo, “il aspire à la raison”<sup>62</sup>, mas os discursos libertinos abundam em contradições e incoerências que impossibilitam pensar nessa pretensa razão como coisa una e bem definida. E justamente tais incoerências potencializam “un énérgique devenir”<sup>63</sup>, movimento de escrita “d’une raison démesurée”<sup>64</sup>. O “tudo dizer” em Sade equivale não à difusão de um conhecimento universal ou mesmo à totalidade de uma experiência, como ressalta Blanchot, mas ao devir “d’une parole éternelle, éternellement claire, éternellement vide, va plus loin encore”<sup>65</sup>, trata-se da possibilidade de ilimitação, de promover um movimento incessante.

Sade não é o culpado, mas a literatura, “et, coupable, elle devait à la fin s’avouer telle”<sup>66</sup>. Não deixa de ser irônico, como apontam Bataille e Blanchot, que a escrita sadeana, com sua ânsia de “tudo dizer” e seu deslimite, tenha sido gerada no cárcere, no isolamento. É na prisão que “l’être *se perd* en autre chose que lui (...). C’est toujours une réalité dépassant les limites communes”<sup>67</sup>, e o pedido para desaparecer da memória dos homens no testamento (no texto) tem muito dessa desmedida do “tudo dizer”, algo que, por sua vocação destruidora, como veremos a seguir, não poderia ser concebido racionalmente.

### 2.3. PATHOS SADEANO

A desmedida de Sade dialoga com a de Nietzsche, para quem igualmente a vida e a escrita estavam interligadas. “Nós (...) queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas”<sup>68</sup>, escreve um filósofo em crise pessoal, mas que inverte o valor do sofrimento como experiência, relacionando-o ao conhecimento e à travessia para a alegria. Nietzsche propõe n’*A gaia ciência* uma

---

<sup>62</sup> BLANCHOT, Maurice. “L’insurrection, la folie d’écrire”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 69.

<sup>63</sup> Ibid., p. 73.

<sup>64</sup> Ibid., p. 76.

<sup>65</sup> Ibid., p. 77.

<sup>66</sup> BATAILLE, Georges. La littérature et le mal, p. 10.

<sup>67</sup> Ibid., p. 21-22.

<sup>68</sup> NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência, § 299, p. 202.

dimensão da vida compreendida como *pathos*, não medida a partir de uma ordem moral ou de um conceito que visa interpretá-la. Como *espíritos livres*, devemos reconhecer o caráter pulsante do viver, a intensidade de uma experiência não racional ou logicamente sistematizada como prega o *logos* – para além de sua interpretação usual de paixão, o *pathos* apresentado por Nietzsche (e que serve igualmente a Sade) está na imediata ligação das sensações com a vida, uma fluidez que cria novas forças e possibilidades. “Raramente nos tornamos conscientes do verdadeiro *pathos* de cada período da vida enquanto nele estamos...”<sup>69</sup>, viver é um padecimento ao qual não podemos ter acesso conceitual ou compreensão única e definitiva.

Já no *Ecce homo*, Nietzsche considera seu traçado filosófico como a “transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico”<sup>70</sup>, uma sabedoria que ele próprio procurou em vão nos pré-socráticos, no próprio Sócrates e em seus sucessores, como Platão. Avesso ao aspecto centralizador da razão e seu caráter normativo-universal, Nietzsche considera a filosofia em sua *extemporaneidade*, o caráter questionador e problemático do existir – diagnosticador do sintoma, da patologia, o filósofo é aquele que percebe o seu tempo como doentio e apresenta o remédio para a cura futura; sensível, o filósofo também é aquele alimentado pela própria crise por ele anunciada, a crise *vive* nele.

Nietzsche também se apresenta como diagnosticador, mas se move na direção contrária. Com sua proposta de *transvaloração dos valores*, ele mostrou de forma radical como o pensamento é condicionado pela moral, pela cultura, pela linguagem, pelo corpo e pela individualidade. Não se trata meramente de um repúdio da reflexão lógica, mas de uma possibilidade de compreendê-la a partir de um *pathos* irracional, que traz elementos impossíveis ao pensamento unicamente via *logos*. É uma *recusa ativa*: não basta apenas deixar a razão e a sabedoria plena em seus repousos, é preciso sacudi-las passionalmente, pateticamente, trazer à tona o obscuro da vida que estava sepultado. Pensar a vivência como *pathos*, ilimitada e fluída: “Por mais longe que alguém leve seu autoconhecimento, nada pode ser mais incompleto do que sua imagem da totalidade dos impulsos que constituem seu ser”<sup>71</sup>, a vida está diretamente ligada com a intensidade das sensações, com o conteúdo daquilo que é vivido individualmente e não sua determinação lógica, seu suposto significado universal; não

---

<sup>69</sup> Ibid., § 317, p. 210.

<sup>70</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*, p. 43.

<sup>71</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*, § 119, p. 68.

necessariamente uma experiência logicamente estruturada e exprimida, mas a própria condição do viver, portanto, inconsciente e incomensurável.

Para estender a Sade essa dimensão nietzscheana do *pathos* como possibilidade, é preciso remontar à própria origem do termo. Ivonne Bordelois, n<sup>o</sup> *A etimologia das paixões*, vê no grego πάθος uma raiz indo-europeia \**kwenh*, a rigor, “sofrimento” ou “padecimento”. Provém daí o grego *penthos* (πένθος) de “dor”, “duelo” e “luto”, que deriva no *nepenthe* (νηπενθές), a bebida oferecida por Helena a Telêmaco na *Odisseia* para que este aplaque sua desgraça. A formação do *pathos* ainda agrega o verbo *pascho* (Πάσχω), um “estar afetado”, positivamente ou negativamente – foi a relação com este verbo que, conforme a leitura de Bordelois, fez o *pathos* posteriormente ser relacionado com a paixão.

Há ainda a etimologia latina, também oriunda da forma verbal *pascho*, transmutada para *patior*, “sofrer”. A derivação *patibilis*, algo como a capacidade de alguém sofrer, uma sensibilidade, leva ao *passio* do latim eclesiástico, empregado para descrever a *Passio domini nostri Jesu Christi*. Essa qualidade de suportar o sofrimento atribuída a Cristo não se refere unicamente à dor física da crucificação, mas à própria angústia de Jesus que, como descrito no evangelho de Lucas, no monte das Oliveiras, tem seu suor tornado sangue enquanto ora a Deus para que prevaleça a vontade do Pai e não a sua<sup>72</sup>.

A confluência das origens grega e latina do *pathos* apresenta ainda outras variações significativas. O *patético*, no sentido de algo ou alguém com a capacidade de provocar comoção, provém do grego *pathētikós* (παθητικός) e do latino *pathetĭcus*, ambos correspondendo a “comovente”. É do patético, incorporado à língua portuguesa em 1720, segundo o *Dicionário Houaiss*, que vem a interpretação do *pathos* unicamente como “qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística (e, p. ext., em fatos, circunstâncias, pessoas) que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza”<sup>73</sup> – a incorporação da palavra *pathos*, segundo a mesma publicação, se deu mais de um século depois, em 1885. Da raiz \**path* deriva outro termo bastante útil aqui: o *pático*, “lasso”, “libertino”, “licencioso”, vem do grego *pathikó* (παθικό), “prestar a atos infames”, e do latim *pathĭcus*, ou “aquele dado a devassidões, lascivo, torpe”. A palavra, importante marcar, é anterior

<sup>72</sup> LUCAS, 22: 42-44. In: Bíblia sagrada: edição pastoral, p. 1346.

<sup>73</sup> DICIONÁRIO HOUASSIS, p. 1445.

ao *pathos* e ao *patético* na língua portuguesa, tendo sua origem no século XV.

Dois características são relevantes nesse percurso etimológico do *pathos* e, como veremos, podem ser cruzadas com a dimensão nietzschiana. Primeiramente, a *inerência*: o sofrimento, presente já na raiz \**kweneth*, não é algo a que o sujeito adere por vontade própria – em suma, não se escolhe sofrer, que é marca também do sentido de *paixão* de que o *pathos* é derivado quando relacionado com o latino *patior* (e este, por sua vez, vem do verbo grego *pascho*, já ligado ao sensível, ao afetar). E, secundamente, a *potência*: o *penthos*, o luto (como estado e como verbo) é uma força, a tentativa de confrontação do sujeito com aquilo que o abala a partir da própria acepção daquilo que o abala.

As imagens apresentadas nesse passeio pela etimologia do *pathos* são exemplares. O *nepenthe* ingerido por Telêmaco na *Odisseia* é formado pela própria dor, o afago se dá na ingestão do próprio luto, no assumir estar afetado (se pensarmos em uma tradução literal, *nepenthe* poderia ser tanto “não-dor” como “não-luto”). Já o Cristo no monte das Oliveiras implora a Deus para tentar evitar seu sofrimento, mas também pede para ser feita a vontade do Pai que ele sabe ser a morte na cruz. A resistência de Jesus é potente, não como pedido de clemência, mas como introspecção da própria dor – sua Paixão é justamente a força de deixar prevalecer o amor pelos homens à sua própria vontade, é algo que ultrapassa o sujeito Cristo.

A dimensão do *pathos* a partir de Nietzsche, contudo, não considera o *pathos* por essa ótica do sofrimento ou, mais diretamente, de algo que causa incômodo. A dor, sendo uma perturbação do corpo, o leva a uma situação de instabilidade, ele já não age dentro daquilo estabelecido como natural, com seu funcionamento regrado. O que interessa aqui é justamente esse perturbar pinçado por Nietzsche – nem sempre, necessariamente, sair de seu estado normal é um desgosto ou amargura, pode ser percebido como um estágio de redescoberta, o *pathos* é passagem para uma nova e ilimitada maneira de se viver fora do que, comumente, se diagnostica como habitual. É o que acontece à taberneira da história narrada por Duclos: quando o sedutor faz uso de um “*pathétique étonnant*”, a jovem é arrebatada por um tipo de entusiasmo e decide virar libertina, não há explicação racional para tal mudança até porque o próprio texto não se propõe a explicar a fórmula utilizada pelo sedutor, ela se dá numa outra instância que não a da linguagem logicamente estruturada.

Cria-se, assim, um problema: sendo *pathos* o impossível de ser racionalmente pensado e, conseqüentemente, representado pela

linguagem, como condicioná-lo como um conceito, como *pensar* e *escrever* a partir do *pathos*? Uma pretensa resposta está no título do aforismo 119 de *Aurora*, “Viver e Inventar” (*Erleben und Erdichten*). Se a vida é impossível de ser logicamente estruturada, cabe-nos criar a partir de substratos de vivências, sendo a arte o local por excelência desse saber inconsciente, fluído e inadvertido, patético porque originado sem uma mediação racional, essencialmente *sentido*. Intensificar esse impulso, esse *sentir*, é ampliar o valor da vivência, e a embriaguez do processo artístico se manifesta através deste impulso cego que move a criação, como marca a sentença nietzschiana no *Crepúsculo dos ídolos*: “para que haja a arte (...) é incontornável uma pré-condição fisiológica: a *embriaguez*. A embriaguez precisa ter elevado primeiramente a excitabilidade de toda a máquina: senão não se chega à arte”<sup>74</sup>.

Introspecção do que abala e potência para converter esse abalo em energia – esse é o sentido do *pathos* na escrita sadeana. Para retomar Klossowski e Bataille, as *forças ocultas* irrompem em Sade e, neste *déchaînement*, são transmutadas em força criativa, em *texto*. Por não estar construída a partir de uma estrutura lógica e racional, esta escrita impetuosa ultrapassa sua própria concepção e pulsa ilimitadamente, longe de ter forma hermética, ela se caracteriza por seu caráter rizomático, por sempre pedir *re-interpretações*. O *pathos* em Sade é a potência de (re)criar a partir de um estado de *déchaînement*, de perda dos preceitos que compõem a figura humana como a moral, a religião e os costumes, assim como o conceito de *pático* (presente na etimologia do *pathos*) se relaciona com o licencioso, a rigor, com aquele “que abusa da liberdade, que agride as normas e convenções sociais; desregrado, indisciplinado”<sup>75</sup>.

## 2.4. A APATIA COMO SOBERANIA

Sendo uma escrita feita de *pathos*, com ânsia de “tudo dizer” e em movimento incessante, parece improvável pensar em uma “razão de Sade” quando seu pensamento se apresenta como um impulso. Blanchot considera que, com Sade, pela primeira vez a filosofia foi concebida como produto de uma doença (ou, para adequarmos ao termo utilizado aqui, de uma *patologia*), tendo em seu princípio “une exception monstrueuse, tout à fait en dehors de l’humanité”<sup>76</sup>. Por ser um *para*

<sup>74</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 25.

<sup>75</sup> DICIONÁRIO HOUASSIS, p. 1446.

<sup>76</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: *Sade et Restif de la Bretonne*, p. 65.

*além* da humanidade, os próprios preceitos definidores do humano são colocados em tensão, e é a partir daí que Blanchot pensa em uma potencial razão gerida “des puissances irrationnelles”, e que o pensamento teórico, ao tentar aprisionar tais forças, apenas libera “d’autres forces obscures”<sup>77</sup>, termo, como vimos, também aplicado por Klossowski.

Sendo Blanchot avesso à ideia generalizante de “humanidade”, de um todo bem definido, a base dessa pretensa razão apresentada por ele está na noção de isolamento, do qual o libertino sadeano é adepto. Para ele, pouco importa o bem-estar de outros, tudo deve ser feito para satisfazê-lo sem a preocupação com as consequências de seus atos. Sendo assim, este sujeito é livre, “l’égalité des êtres, c’est le droit de disposer également de tous les êtres; la liberté, c’est le pouvoir de soumettre chacun à ses vœux”<sup>78</sup>. O libertino é aquele que se apresenta como soberano, para quem seus anseios compõem o motor do mundo – tudo deve girar em torno do cumprimento de suas vontades, não importando forças superiores como Deus.

Para constituir o homem soberano, Blanchot destaca uma constante nos escritos de Sade: a substituição de Deus pela natureza, a verdadeira criadora e força motora do mundo, como o moribundo manifesta ao padre: “Créé par la nature avec des goûts très vifs, avec des passions très fortes; uniquement placé dans ce monde pour m’y livrer et pour les satisfaire, et ces effets de ma création n’étant que des nécessités relatives aux premières vues de la nature”<sup>79</sup>. Ou como reafirma Dolmancé, “s’il est prouvé que l’existence de ce Dieu est impossible, et que la nature, toujours en action, toujours en mouvement, tient d’elle-même ce qu’il plaît aux sots de lui donner gratuitement”<sup>80</sup>.

Sendo a natureza criadora, o homem poderia abandonar as fraquezas morais e religiosas e seguir o caminho que mais lhe convier – em Sade, o sucesso está diretamente atrelado a seguir o caminho criminal, porque é a forma mais eficiente de se estabelecer como soberano frente aos fracos. A ladra Dubois e seu bando, sempre à margem do poder aristocrático, consideram-se poderosos por conseguirem, mesmo estando numa baixa classe social, estarem em igualdade com quem detém a soberania da lei: “La nature nous a fait tous égaux, Thérèse. Si le sort se plaît à déranger ce premier plan des lois générales, c’est à nous d’en corriger les caprices et de réparer, par

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 13.

<sup>78</sup> Ibid., p. 15.

<sup>79</sup> Dialogue entre un prêtre et un moribond, p. 3.

<sup>80</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 27.

notre adresse, les usurpations du plus fort”<sup>81</sup>. Na ânsia de ser a preceptora criminal da miserável Justine, Dubois expõe que, para estarem em pé de igualdade àqueles que detêm o poder, cabe aos pobres tentar equalizar as leis da natureza.

Da mesma forma, se no sistema sadeano o crime aparece como uma possibilidade para alçar-se ao poder, o mesmo crime serve àqueles que buscam a manutenção de sua soberania. Sade estabelece assim uma relação intrínseca entre o poder e o crime: se, aos pobres, resta usurpar, aqueles já beneficiados com o poder desde a nascença, ou com o cargo a que foram destinados (como os senhores do castelo de Silling), fazem uso de seu poderio justamente para manterem-se acima dos outros, porque eles nada têm a temer dos homens comuns, que são fracos, e nada têm a temer das leis, que não reconhecem. E, quando há um confronto entre partes que detêm o poder, os acordos “fondés sur la complicité des passions et le respect mutuel des idées dangereuses”<sup>82</sup>, delimitam a extensão do poderio de cada parte, caso do regulamento da Sociedade dos Amigos do Crime, da *Histoire de Juliette*, e do longo tratado entre os quatro senhores de Silling.

Um limite ao poder? Ordem na desordem? Justine, quando envolta no bando de Dubois, questiona a cumplicidade entre aqueles ditos poderosos: “Eh! quel plus bel éloge de la vertu que la preuve de sa nécessité, même dans une société criminelle!”<sup>83</sup>. Os libertinos sabem da necessidade de estabelecerem acordos, assim como têm a sagacidade de romperem tais ligações quando estas lhe convêm ou representam algum mal – em *La philosophie dans le boudoir*, o preceptor Dolmancé verbaliza à aluna libertina Eugènie uma lição sobre o valor de cúmplices, com a ressalva de que “s’en défaire dès qu’ils nous ont servi”<sup>84</sup>. Do mesmo modo, Juliette afirma a cumplicidade com Olympe de Borghèse, para em seguida arremessá-la ao Vesúvio com o auxílio de Clairwill, de quem também se livra tempos depois ao estabelecer a amizade com a bruxa Durand.

A possível traição de seus consortes é, para o libertino, parte do jogo do qual participa ao conviver com outros que também se estabelecem como soberanos. Juliette aprendeu a lição na prática anos antes de se livrar das cúmplices: logo após ser expulsa da abadia onde passou a infância, local no qual conheceu os prazeres da libertinagem, recorre à abadessa Dèlbene para lhe pedir ajuda – a negativa de quem

---

<sup>81</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 330.

<sup>82</sup> Ibid., p. 25.

<sup>83</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 164.

<sup>84</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 60.

prefere esquecer o que viveram juntas a ajudar a amiga necessitada desperta na jovem libertina um assombro “qui, sans doute, eût été moins vif avec un peu plus de philosophie”<sup>85</sup>.

A diferença está na reação: rejeitada por quem lhe recomendou a carreira libertina, Juliette segue sua inclinação e procura a alcoviteira Duvergier para iniciar a carreira como prostituta; Justine visita o sacerdote da paróquia do convento onde morava e pede ajuda, mas recebe apenas “la main sous le menton, en lui donnant un baiser beaucoup trop mondain pour un homme d’Église”<sup>86</sup>. Dali, parte em busca de outro que lhe possa ajudar, sendo levada ao encontro de novos libertinos. Para Blanchot, o libertino sadeano é inacessível, ninguém pode lhe fazer o mal, a monstruosidade transforma todos os desgostos em gostos, a adversidade o energiza a manter-se no crime, “s’il fait du mal aux autres, quelle volupté! Si les autres lui font du mal, quelle jouissance!”<sup>87</sup>.

O libertino sadeano é egoísta porque, para ele, tudo é gozo, nada afeta seu poder ou lhe impede de prosseguir com a libertinagem – mesmo o próprio sofrimento retroalimenta a libertinagem e o desejo ao crime. Tal atitude é a reafirmação de sua soberania, prova de seu controle sobre a situação, “on fait ce que personne ne fait; on est donc unique dans son genre. Voilà la pâture de l’orgueil”<sup>88</sup>, brada o ministro Saint-Fond.

Para Blanchot, há uma ambivalência na relação do libertino com sua vítima. Mesmo o outro não valendo nada, estando apenas à disposição de seus prazeres – “vous êtes déjà mortes au monde, et ce n’est plus que pour nos plaisirs que vous respirez”<sup>89</sup>, dita o regulamento de Silling –, há essa necessidade, esse valor daquele que serve aos seus desejos. Por consequência, quando a vítima é destruída, o crime do libertino é interrompido, e ele, para dar continuidade aos prazeres, precisa buscar uma nova vítima, “un simple élément, indéfiniment substituable, dans un immense équation érotique”<sup>90</sup>, mas ainda assim indispensável à prática libertina justamente por essa possibilidade de promoção de uma enorme equação erótica.

As vítimas servem aos libertinos no momento do crime, são, para eles, objetos indispensáveis, mas que perdem sua importância quando

---

<sup>85</sup> Histoire de Juliette, p. 271.

<sup>86</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 335.

<sup>87</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 32.

<sup>88</sup> Histoire de Juliette, p. 370.

<sup>89</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 65.

<sup>90</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 37.

perecem e obrigam seus carrascos a procurar outras. O libertino quer repetir ao máximo seu momento de exaltação: ao multiplicar o suplício infinitas vezes, seja pela reiteração numérica, seja pela vontade de destruição completa, ele tenta superar o plano da existência humana, promover um crime perfeito que sabe não existir porque as vítimas não resistirão para contemplar todo seu desejo. O libertino é um eterno angustiado, na 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; não há nada menos libertino do que ficar preso a essa ideia fixa, à necessidade de cumprir esse gesto, como vimos em Klossowski.

A *razão sem nome* de Sade, aberta, apresenta seu paradoxo: o libertino, ser que almeja a soberania máxima, não desfruta integralmente da onipotência da qual vangloria ser proprietário. Assim, volta-se à revolta contra aquele com quem rivaliza pelo poder soberano: enquanto o libertino se constitui na busca incessante pela destruição, a menção a Deus reafirma a criação.

A destituição do poder divino é outra busca obsessional dos libertinos sadeanos, marcada já no primeiro texto publicado por Sade, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*: a tentativa do doente em convencer o cura da inexistência de Deus durante a extrema-unção se repete em praticamente todos os romances posteriores – há sempre um sábio libertino, com estofo suficiente para fazer o mais crédulo cristão abandonar um “Jean-foutre de Dieu”<sup>91</sup>, como denomina Durcet. A existência de um ser superior é, para os libertinos, uma ofensa, sinal da falibilidade: “qu’y vois-je, qu’un être faible qui ne peut jamais faire prendre à l’homme le pli qu’il voudrait?”<sup>92</sup>.

A relação, contudo, é mais intensa. Pressupor a existência de Deus é para o libertino a afirmação de uma estabilidade, como se houvesse uma regência universal que ditasse os atos dos homens. “Le criminel, lorsqu’il tue, est Dieu sur terre, parce qu’il réalise entre lui et sa victime les rapports de subordination où celle-ci voit la définition de la souveraineté divine”<sup>93</sup>. Ou seja: se comete um crime, havendo Deus, o libertino compactua com sua vontade, todas as suas ações fazem parte do plano deste soberano detentor do poder, sejam elas virtuosas ou assassinas.

---

<sup>91</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 258.

<sup>92</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 28.

<sup>93</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 44-45.

A noção de um “Dieu infernal”<sup>94</sup> é modo de negativá-lo: Deus existe, ou como cúmplice, ciente do crime, ou como um rival a quem se tenta destruir tudo aquilo por ele criado. Em ambas as formas, a regência divina é inconcebível ao libertino porque pressupõe uma força paralela que interfere em sua soberania. Por isso, qualquer menção ou exaltação a Deus acende a cólera no libertino – logo na chegada a Silling, as vítimas são advertidas de que poucos crimes serão mais severamente punidos do que qualquer ato de religião, e quando Adélaïde é fustigada pelos senhores de Silling, tendo a vagina, as mamas e as axilas queimadas com um ferro quente, “elle endure tout cela en héroïne et en invoquant Dieu, ce qui irrite davantage ses bourreaux”<sup>95</sup>.

Do mesmo modo, a reação de Saint-Fond na *Histoire de Juliette*, que adjetiva Deus como “l’Être suprême en méchanceté”<sup>96</sup> é exemplar: não basta não crer, é preciso renegá-lo fortemente porque, se o próprio Deus é mal, “pourquoi l’homme serait-il vertueux?”<sup>97</sup>. E, da mesma forma, ao pressupor o Deus supremo em maldade, Sade apresenta um ateísmo passional, insultando não só Deus, mas a religião e seus devotos.

Sendo a noção de Deus soberano impossível aos libertinos, eles elegem a natureza como força soberana, um devir no qual tem a função de destruir através do crime o que será posteriormente reconstruído, mantendo um ciclo infinito. “Cet esprit de destruction s’identifie, dans le système de Sade, avec la nature. (...) Toute sa philosophie consiste à répéter que les instincts immoraux sont bons, puisque ce sont des fait naturels”<sup>98</sup>.

Quando questionado pela aluna Eugénie se Deus é uma quimera, Dolmancé responde que este é inútil ao sistema da Terra porque o movimento é inerente à matéria, a Terra age por si só dinamicamente, naturalmente, sem a necessidade de um agente regulador, “toute loi humaine qui contrarierait celles de la nature ne serait faite que pour le mépris”<sup>99</sup>. A própria invenção de um Deus soberano, de um regente universal, é fruto da incapacidade do homem de compreender o fluxo natural da vida e a inexistência de um mundo metafísico onde as injustiças terrenas serão corrigidas, como explica outra preceptora do crime, Delbène, à então jovem libertina Juliette: “dans l’extrême

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 47.

<sup>95</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 346.

<sup>96</sup> Histoire de Juliette, p. 536.

<sup>97</sup> VILMER, Jean-Baptiste Jeangène. La religion de Sade, p. 39.

<sup>98</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 49-50.

<sup>99</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 42.

impossibilité d'expliquer les inintelligibles mystères de la nature, nous avons gratuitement placé au-dessus d'elle un être revêtu du pouvoir de produire tous les effets dont les causes nous étaient inconnues"<sup>100</sup>.

A fala de Delbène deixa aparecer outra dualidade na razão sadeana. O libertino, avesso a admitir a presença de outro ser com quem dividiria ou rivalizaria a soberania, se permite estar sujeito às vontades de uma força desconhecida e inatingível. “J’ai toujours mille fois plus conçu que je n’ai fait et je me suis toujours plaint de la nature qui, en me donnant le désir de l’outrager, m’en ôtait toujours les moyens”<sup>101</sup>, reclama o presidente de Curval em Silling, ao lamentar por não conseguir cumprir todas as libertinagens de que tem vontade. É a natureza, portanto, que impede aos libertinos cumprirem seu gesto único, foi ela quem os dotou de um desejo insaciável que se, por um lado, os favorece a desenvolver sempre novas forças de ultraje, por outro os coloca numa interminável insatisfação, em uma busca eloquente por novas formas de prazer.

Resta aos libertinos enfrentar a natureza, um embate “mille fois plus fort que celui d’offenser Dieu”<sup>102</sup>, porque interminável, é a ameaça à soberania que o libertino não consegue vencer. Na tentativa de ultrajar tal força, quando em Roma, Juliette e sua aluna Olympe colocam em prática o plano para incendiar todos os hospitais da capital. Quando vê os 37 hospitais queimando com mais de 20 mil pessoas, a libertina, ao masturbar-se, se dá conta de que nada ultraja a natureza porque o crime é do espírito da natureza, compõe o devir de criação e destruição dessa lei natural:

Inexplicable et mystérieuse Nature, s’il est vrai que ces délits t’outragent, pourquoi donc m’en délectes-tu? Ah! garce, tu me trompes peut-être, comme je l’étais autrefois par l’infâme chimère défique (...); nous ne dépendons pas plus de toi que de lui.<sup>103</sup>

A constatação de Juliette marca uma reviravolta na filosofia libertina de Sade: sem poder saciar seus desejos, mantendo-se em uma busca infundável, o libertino abraça definitivamente a negatividade. Nega o valor aos outros, porque são puramente objetos de suas práticas;

---

<sup>100</sup> Histoire de Juliette, p. 204.

<sup>101</sup> Le cent vingt journées de Sodome, p. 158.

<sup>102</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 51.

<sup>103</sup> Histoire de Juliette, p. 846.

nega a Deus, força quimérica com quem rivaliza pela soberania; nega a natureza, porque é impossível ultrajá-la, ela mantém seu ciclo de criação e destruição indiferente às ações humanas, “bien que le philosophe eût mis en elle toutes ses complaisances et qu’il lui eût été très agréable de faire de la vie universelle une formidable machine de mort”<sup>104</sup>.

O poder desse ser único, soberano, está baseado na negação ao extremo. O libertino reafirma sua soberania ao impor-se como supremo, que independe de qualquer outra força além daquela própria, que o move. Para Blanchot, o princípio de *energia* é primordial em Sade – se as narrativas libertinas muito se baseiam na negação de uma regência universal, cada sujeito tem uma energia movente. Na maioria dos escritos sadeanos, são os ensinamentos dos libertinos que ditam a ação: “la cruauté n’est autre chose que l’énergie de l’homme que la civilisation n’a point encore corrompue, elle est donc une vertu, et non pas un vice”<sup>105</sup>, explica Dolmancé em sua tentativa de corromper Eugénie.

Contudo, Sade também dá voz aos virtuosos, especialmente Justine, que a cada novo episódio, cai nas armadilhas e nas desgraças por manter-se convicta de sua moral. “Je ne suis donc pas tout à fait malheureuse, puisqu’il en est encore de plus à plaindre que moi!”<sup>106</sup>, comemora Justine ao conseguir fugir do convento Sainte-Marie-des-Bois, em um dos poucos momentos que age em favor próprio e abandona as companheiras porque sabe da impossibilidade de ajudá-las. Ser feliz não é uma questão de seguir o vício ou a virtude (lembramos: Justine se diz feliz mesmo após os sofrimentos), “mais selon l’énergie dont ils font preuve”<sup>107</sup>.

O princípio apontado por Blanchot é significativo: sendo o mundo não composto de indivíduos, “mais de systèmes de forces, de tension plus ou moins élevée”<sup>108</sup>, a pretensa polaridade de Justine e Juliette é colocada em questão. Retomemos a epopeia das irmãs: nas três versões da(s) história(s) das irmãs, elas são expulsas do *Phantemont* após a morte dos pais. As trajetórias “embora sempre se cruzem, nunca se interpenetram”<sup>109</sup>, e ambas passam por situações semelhantes – enquanto Justine, fiel a seus princípios, é submetida a vários castigos e humilhações, Juliette amplia sua libertinagem através do contato com

<sup>104</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 53-54.

<sup>105</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 69.

<sup>106</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 485.

<sup>107</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 56.

<sup>108</sup> Ibid., p. 57.

<sup>109</sup> MORAES, Eliane Robert. Sade: A felicidade libertina, p. 40.

outros preceptores e triunfa. Os patéticos se diferem: Justine, a cada novo infortúnio, chora e suplica perdão aos seus carrascos, roga ajuda divina e ajoelha-se de gratidão quando alguém tenta ajudá-la (muitas vezes, uma farsa que só a leva a novas desgraças); Juliette, por sua vez, goza e intensifica os prazeres, passa das sensações puramente sexuais às criminosas, se deleita sempre em busca de novas formas de satisfação.

As trajetórias, porém, não são tão lineares, e as duas irmãs vivenciam situações opostas aos seus princípios. Juliette, ao ser convidada pelo ministro Saint-Fond para ser cúmplice de um plano de confisco de grãos que provocaria a morte de dois terços da França por fome, se surpreende com a própria reação: “Oh, Ciel! je suis perdue, j’ai cesse un instant d’être vicieuse; j’ai frémi d’une horreur proposée; le malheur va m’engloutir, cela est sûr...”<sup>110</sup>. No dia seguinte, ao receber um aviso sobre a ira de Saint-Fond ao ter o convite rejeitado, Juliette é obrigada a fugir para Angers sem nada de suas economias, casa-se com o bondoso Conde de Lorsange (“ignorant en lubricité comme en philosophie”<sup>111</sup>) e durante dois anos é forçada a se afastar da vida de devassidão.

Justine, por sua vez, abandona sua pretensa inocência ao relatar as situações vividas em sua trajetória infortunada. Em Sainte-Marie-des-Bois, quando prisioneira dos quatro padres celerados, ela observa a iniciação da recém-chegada Octavie nas orgias do convento – se, em *Les infortunes de la vertu*, Justine é forçada a participar ativamente na cena, na segunda versão ela apenas testemunha os atos libidinosos de Jérôme com a novata, que a resume como: “c’est le reptile impur flétrissant une rose, ma comparaison vous dit tout”<sup>112</sup>. A mesma metáfora, curiosamente, serve ao narrador onisciente, certamente libertino, que assume a posição de contador da história em *Le nouvelle Justine*: “Taisons-nous; c’est le reptile impur flétrissant une rose: la comparaison a tout peint”<sup>113</sup>. Para Jean-Christophe Abramovici, o “deslize” de Justine mostra como a personagem é uma oradora decidida a seduzir seu leitor, “consicente de possibilités qui lui sont offertes pour désigner l’obscénité sans la nommer. Sa langue, sinon son âme, est devenue libertine”<sup>114</sup>, o que se acentua logo depois, quando Justine foge do convento infernal e ignora a situação das companheiras que lá ficaram, a quem prometeu ajuda caso um dia conseguisse sair dali. Ainda assim, quando

<sup>110</sup> Histoire de Juliette, p. 672 (grifo meu).

<sup>111</sup> Ibid., p. 679.

<sup>112</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 279.

<sup>113</sup> La nouvelle Justine, p. 702.

<sup>114</sup> ABRAMOVICI, Jean-Christophe. Encre de sang, p. 25.

novamente sua virtude é colocada à prova, ela adere ao sofrimento e limita-se a lamentar pelos infortúnios.

Juliette e Justine compõem esse mundo com suas energias – a irmã criminosa, sendo o que Blanchot define como *l’homme integral*, soberano, “rien n’aliène son pouvoir d’être soi et de jouir de soi”<sup>115</sup>, absorve a energia alheia, destrói quantas pessoas puder, adquire e divide conhecimentos com os libertinos que cruzam seu destino, “tire de ce travail de destruction le commencement d’une énergie véritable”<sup>116</sup>. Apaticamente, não desperdiça sua energia em forças alienantes, como Deus, enquanto Justine, como *l’individu d’aujourd’hui*, “disperse ses forces en les aliénant au bénéfice de ces simulacres qui s’appellent les autres, Dieu, l’idéal. (...) croit avoir besoin de s’appuyer sur eux”<sup>117</sup>. Quando ambas são atingidas por energias externas, as recebem de maneira diferente – Juliette “révèle sa puissance, et elle en jouit comme d’une accroissement d’elle-même”, Justine é fulminada, literalmente, quando o raio rasga seu peito<sup>118</sup>.

A esta absorção da energia, a maneira como recebe a energia externa e a usa em benefício próprio, o libertino defende o postulado da *apatia*, “l’esprit de négation appliqué à l’homme qui a choisi d’être souverain”<sup>119</sup>. A noção em Sade é ambígua: inicialmente, a apatia pode ser percebida como equivalente à indiferença, “la fatale indifférence qui caractérise, mieux que tout, l’âme d’un véritable libertin”<sup>120</sup>, como Justine descreve o cruel conde de Gernande. Neste caso, a apatia pode ser relacionada com a *apatheia* estoica, que “désigne l’impassibilité psychique et le mépris des émotions”<sup>121</sup>. Mas este desprezo com o outro não se encerra em si, ele necessariamente deve provocar efeitos naquele que despreza, uma apatia perturbadora, propulsora de novas formas de prazer. “Ah! croyez, Eugénie, croyez que les plaisirs qui naissent de l’*apathie* valent bien ceux que la sensibilité vous donne; celle-ci ne sait qu’atteindre dans un sens le cœur que l’autre chatouille et bouleverse de toutes parts”<sup>122</sup>, recomenda Dolmancé à aluna.

O uso da apatia não é inerente ao libertino, mas uma prática que ele adquire. Saint-Florent, após desvirginar Justine, faz um elogio à inconsequente entrega máxima aos prazeres porque dessa entrega

<sup>115</sup> Ibid., p. 33.

<sup>116</sup> Ibid., p. 59.

<sup>117</sup> Ibid., p. 58.

<sup>118</sup> A aparente polaridade Justine/Juliette será retomada posteriormente.

<sup>119</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 58.

<sup>120</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 300.

<sup>121</sup> COUDREUSE, Anne. Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle, p. 227.

<sup>122</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 156. (grifo meu)

nascem novos desejos e novos crimes, “c’est en confondant ainsi tous les sentiments, c’est en n’analysant jamais rien, qu’on s’aveugle sur tout et qu’on se prive de toutes les jouissances”<sup>123</sup>. A afirmação do libertino contrasta com a recomendação de Clairwill a Juliette, feita após esta matar o pai no exato momento em que este goza durante uma orgia: “elle ne commet le crime que dans l’enthousiasme, il faut qu’elle bande; et l’on ne doit jamais s’y livrer que de sang-froid”<sup>124</sup>. O agir a sangue-frio, continua a preceptora, é o princípio para aproveitar ainda mais as sensações do pós-crime, e este é o conhecimento que até então Juliette não adquiriu, “elle n’aura plus besoin de se branler pour commettre un crime; mais en commettant ce crime, elle désirera de se branler. Il est, je crois, impossible de s’expliquer plus clairement”<sup>125</sup>. Contra a cegueira prazerosa ao se misturar todos os sentimentos de Saint-Florent, Clairwill defende a calma dos sentidos como princípio do prazer.

Após ser criticada pela preceptora Clairwill por cometer seus crimes de “sangue quente”, Juliette aprende a lição e se contém ao desejar Alexandrine, filha de Saint-Fond: “(l’âme) passe à une espèce d’apathie, qui se métamorphose bientôt en plaisirs mille fois plus divins, que ceux que lui procureraient des faiblesses”<sup>126</sup>. A apatia compõe a dimensão do crime em Sade: o ato criminoso não é meramente passional, feito no calor das sensações, mas metodicamente executado a partir dessa anulação, desse estado de *nada sentir*.

A apatia é um ideal a ser alcançado – o que, em Kant, se converte em virtude n<sup>o</sup> *A metafísica dos costumes*. Para Kant, é preciso diferenciar a insensibilidade ou indiferença de uma *apatia moral*, porque nesta os “sentimentos oriundos de impressões sensíveis perdem sua influência sobre o sentimento moral exclusivamente porque o respeito pela lei é mais poderoso do que todos esses sentimentos juntos”<sup>127</sup>.

Kant não apenas recusa a apatia como fraqueza como também, ao propor uma apatia moral, propõe que, se os afetos se sobrepuserem à reflexão, eles “impossibilitam esta ou a tornam mais difícil”<sup>128</sup>. A virtude, completa, requer o domínio de si mesmo, enquanto os sentimentos fazem o ser perder o controle – é dever da apatia manter esse comando positivo. Contra a má reputação em torno da apatia, Kant recomenda a moderação, porque “a autência força da virtude é uma

<sup>123</sup> La nouvelle Justine, p. 962.

<sup>124</sup> Histoire de Juliette, p. 604.

<sup>125</sup> Ibid., p. 605.

<sup>126</sup> Ibid., p. 612.

<sup>127</sup> KANT, Immanuel. A metafísica dos costumes, p. 251.

<sup>128</sup> Ibid., p. 250.

mente tranquila com um ponderada e firme resolução de pôr a lei da virtude em prática”<sup>129</sup>.

Kant propõe que em todos os indivíduos há uma razão intrínseca, desvinculada do *pathos*. Tal razão é primordial para a fundação do sujeito moral – é a partir dela que toda ação humana será qualificada como moral, e desta forma as ações determinadas pelos impulsos dos sentidos são desqualificadas, a moralidade se dá através da sujeição ao princípio do dever. Logo, o sujeito que obedece ao princípio do dever é um sujeito moral.

O estatuto da apatia do sujeito moral é, portanto, similar ao da apatia do libertino. A aproximação proposta por Jacques Lacan em “Kant com Sade” mostra que as duas filosofias têm por princípio a eliminação de qualquer impulso e a sujeição a uma lei, moral em Kant, libertina em Sade. “Livrez-vous, Eugénie, abandonnez tous vos sens au plaisir, qu’il soit le seul dieu de votre existence”<sup>130</sup>, recomenda Dolmancé à aluna. O sujeito que obedece ao princípio do prazer é um sujeito libertino.

Obviamente, se as premissas de Kant e Sade em favor da apatia são similares, suas consequências são bastante diferentes. Contra uma *apatia moral*, Sade oferece apatia potente, necessária ao exercício da libertinagem que é prática intensa e transgressiva – quando pede serenidade na relação com sua vítima, o libertino segura seus impulsos para ser recompensado posteriormente. A apatia é assim uma *recusa ativa do pathos*: é uma fórmula de agir que não dispensa a reflexão lógica e o método, mas os incorpora pateticamente.

Da mesma forma, o libertino é crítico da apatia como mera recusa do *pathos*, justamente a *apatia moral* kantiana, atribuída a uma virtude. Como explica o conde de Bressac a Justine,

La première et la plus belle qualité de la nature est le mouvement qui l’agite sans cesse (...) l’être inactif ou indolent, c’est-à-dire l’être vertueux, doit être à ses regards le moins parfait sans doute, puisqu’il ne tend qu’à l’apathie, qu’à la tranquillité qui replongerait incessamment tout dans le chaos, si son ascendant l’emportait.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Ibid., p. 251.

<sup>130</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 21.

<sup>131</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 190.

Justine, mesmo entendendo que ao pedir clemência pateticamente está incentivando ainda mais seu algoz a cometer o crime, não resiste à tentativa de provocar alguma compaixão, como se dissesse “eu não mereço isso”. O que falta a ela é o entendimento de que o libertino refuta qualquer chance de piedade, “l’argumentation libertine se fonde du moins sur la supériorité énérgétique de la jouissance sexuelle par rapport au plaisir moral”<sup>132</sup>.

Quando o libertino defende a apatia ele não almeja apenas o controle do próprio corpo, mas igualmente assume o controle do outro. “Sade se méfie sans doute comme les stoïciens de l’inconstance du coeur, mais c’est surtout le risque d’apaisement qu’il redoute”<sup>133</sup>, evita que os pedidos de clemência ou as manifestações de dor do outro façam o libertino ter piedade deste outro. Não se envolver e reverter essa possível piedade em energia é assumir uma postura de controle sobre si próprio (similar a Kant, portanto) e, principalmente, sobre o outro.

O princípio de energia, também destacado por Blanchot, é bastante comum à literatura francesa do século XVIII; ele marca a recusa de um equilíbrio em prol do dinamismo na concepção humana, “à l’homme rationnel succède un être de passion et de désir”<sup>134</sup>. Para Michel Delon, energia é um termo basculante, variável a partir do ponto de vista de cada escritor, e que encontra no período iluminista, com a miríade de divagações sobre a alteridade humana em relação ao divino, seu local privilegiado.

Tal como a apatia kantiana, a noção é remodelada na escrita sadeana, tendo como base o *Système de la nature*, do Barão d’Holbach. Em outubro de 1783, Sade envia à esposa uma lista de livros que deveriam ser encaminhados a ele em Vincennes, onde estava preso – dentre estes estava justamente a publicação de d’Holbach e o *Réfutation du système de la nature*, do abade Bergier, bastante crítico às ideias holbaquianas. Quando recebe apenas o segundo, no início de novembro, Sade responde indignado à esposa, porque afirma ser impossível ler um sem o outro: “c’est comme si vous vouliez que je juge un procès sans avoir les pièces de deux parties. Vous sentez bien que c’est impossible, quoique le système c’est bien réellement et bien incontestablement la base de ma philosophie”<sup>135</sup>.

O que serve a Sade do sistema holbaquiano é seu princípio ateu da natureza autossuficiente, contra a ética divina/meritocrática na qual

---

<sup>132</sup> DELON, Michel. L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770-1820), p. 307.

<sup>133</sup> Ibid., p. 408.

<sup>134</sup> Ibid., p. 32.

<sup>135</sup> 50 lettres du marquis de Sade à sa femme, p. 196.

Deus mantém o mundo em harmonia ao premiar os virtuosos e punir os malvados. No livro, d'Holbach relaciona essa autossuficiência do mundo físico com o autodinamismo da matéria, com cada corpo agindo seguindo as leis que dependem de sua própria energia, “c'est-à-dire de l'essence, de la combinaison, de l'action et de la réaction des molécules insensibles de matière dont ce corps est composé”<sup>136</sup>. A noção de energia como essência de cada corpo, que juntamente às outras energias participa de uma natureza energética geral, fez da obra de d'Holbach uma “Bíblia materialista” e serviu de princípio para profundas discussões iluministas, com quem a teoria divide o propósito de questionar a metafísica e o ideal religioso.

Mas a proposta ética de d'Holbach se afasta do pensamento sadeano ao estabelecer o que Jean Deprun define como *ética do egoísmo altruísta*, “c'est-à-dire d'une théorie où l'intérêt personnel conduit dès qu'on passe du but aux moyens, à un idéal de bonheur commun”<sup>137</sup>, um ideal de conciliação, no qual o dinamismo de energias distintas compõe um universo em consonância. Sade se insere no debate à sua maneira, relacionando a energia como um princípio libertino: sendo a energia essência, e em Sade uma essência libertina por vezes refratada moralmente no processo civilizatório, ser ou não ser libertino depende essencialmente do nível de gradação desta energia. “La cruauté n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue, elle est donc une vertu, et non pas un vice”<sup>138</sup>, explica Dolmancé.

Contra essa proposta de confluência energética de d'Holbach<sup>139</sup>, Sade apresenta o que Deprun denomina como um *materialismo elétrico*, um sistema aberto no qual cada ser possui sua própria energia e busca estabelecê-la em um jogo de forças. Enquanto d'Holbach crê em um universo harmônico, Sade questiona o apaziguamento dos interesses pessoais, critica o sistema holbaquiano porque ele ignora “les intérêts et les passions des hommes divisent ceux-ci de façon grave et permanente et qu'aucune prédication ne peut par elle-même abolir ces antagonismes”<sup>140</sup>. Sendo seres sensíveis e aptos a receber energia dos outros, os libertinos têm a capacidade de permanecer inertes àquilo que

<sup>136</sup> HOLBACH, Paul Henri Thiry, baron d'. *Système de la nature ou des loix du monde physique & du monde moral* par M. Mirabaud, t. I, p. 79.

<sup>137</sup> DEPRUN, Jean. *Sade et le rationalisme des lumières*, p. 76.

<sup>138</sup> *La philosophie dans le boudoir*, p. 69.

<sup>139</sup> No capítulo seguinte, veremos uma análise mais completa sobre o uso que Sade faz das filosofias iluministas (em especial as de Holbach, Fréret e La Mettrie, e a maneira como as transgride ao propô-las como *princípio libertino*).

<sup>140</sup> DEPRUN, Jean. *Sade et le rationalisme des lumières*, p. 89.

reduz e de absorver o que eleva seu potencial energético, “l’argumentation libertine se fonde du moins sur la supériorité énergétique de la jouissance sexuelle par rapport au plaisir moral”<sup>141</sup>. Não há razão para moderação: o Bispo de Silling se entrega às paixões com tanta intensidade “qu’il s’évanouissait souvent à l’instant de sa décharge et qu’il perdait presque toujours connaissance en la faisant”<sup>142</sup> – o uso do verbo *décharger* como sinônimo de gozar é sintomático.

Deprun destaca três aspectos do materialismo elétrico sadeano que contrapõem à ética do egoísmo altruísta de Holbach:

- o *intensivismo*, a busca pelo maior choque possível, dado ou recebido, porque “si, en effet, la sensibilité est de nature électrique, il s’ensuit que les actes les plus violents provoqueront en nous les chocs électriques les plus vifs et nous donneront donc le plus grand plaisir possible”<sup>143</sup>. O libertino insaciavelmente se entrega a todas as formas de potencializar sua energia até o “dernier degré d’énergie”<sup>144</sup>, o crime, gozo máximo e choque mais violento. A divisão em quatro ciclos de *Les cent vingt journées de Sodome*, que começa nas paixões simples, passa às paixões duplas e às paixões criminais, para terminar nas paixões assassinas, é significativa, assim como as pequenas punições impostas pelos quatro senhores que, ao final, chegam à destruição completa dos corpos<sup>145</sup>,

- o *antifisismo*, a natureza má, mestra do crime, da qual o libertino é cúmplice ao promover o crime e rival por querer superar sua destruição. “C’est de la nature que je les ai reçus, ces penchants, et je l’irriterais en y résistant”, explica o duque de Blangis, “Je ne suis dans ses mains qu’une machine qu’elle meut à son gré, et il n’est pas un de mes crimes qui ne la serve”<sup>146</sup>;

- o *isolismo*, que é consequência das duas primeiras. A natureza é injusta, não concebe todos os seres igualmente, mas fornece a elas a capacidade enérgica de reação, que deve ser intensificada. Ou seja, é preciso se preocupar unicamente consigo mesmo, egoisticamente, para se firmar como superior, enquanto a compaixão é dispêndio de energia e contrária às leis da natureza, porque é nos fracos que o ser superior se estabelece.

---

<sup>141</sup> DELON, Michel. L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770-1820), p. 307.

<sup>142</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 26;

<sup>143</sup> Ibid., p. 82.

<sup>144</sup> DELON, Michel. L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770-1820), p. 388.

<sup>145</sup> Mais à frente, veremos como esse princípio de *gradação* é essencial na escrita sadeana e igualmente determinante na montagem do libertino como ser instável.

<sup>146</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 22.

O cenário montado para *Les cent vingt journées de Sodome* é propício. Para além do regulamento extremamente organizado, a funcionalidade de cada participante e a rotina regrada, o próprio castelo de Silling proporciona o excesso: localizado ao final de uma rota tortuosa, cercada de precipícios e “qu’il n’y avait plus que les oiseaux qui pussent la franchir”<sup>147</sup>, a residência de Durcet escolhida como abrigo dos libertinos e suas vítimas é inacessível ao resto dos homens e afastada de qualquer tipo de comunicação. A época do ano escolhida para a realização dos 120 dias de Sodoma colabora com o isolamento, com a neve constante impedindo qualquer fuga.

Isolamento que não é privilégio dos personagens de Silling. Seja na alcova onde Eugénie recebe os ensinamentos de *Le philosophie dans le boudoir*, na sede da Sociedade dos Amigos do Crime de Juliette ou no infernal convento de Saint-Maries-des-Bois, onde Justine sofre boa parte de seus infortúnios, o libertino anseia pela necessidade de estar só, sem possibilidade de ter seu prazer interrompido e sabendo-se intocável às regras morais e judiciais. A solidão absoluta, completa Abramovici, mergulha personagens e leitores em um *isolismo*, que assegura “qu’aucune péripétie narrative ne viendra interrompre le déroulement des orgies cruelles dont il sera le spectateur”<sup>148</sup>.

Enquanto aos libertinos o isolismo é visto como vantagem, às vítimas ele proporciona o desamparo, a constatação de que nada poderá evitar o pior. No caso de Justine, ela se sente isolada mesmo quando em liberdade, abandonada em um mundo de celerados e sem qualquer chance de defesa. “Justine, deux fois repoussée dès le premier jour qu’elle est condamnée à l’*isolisme*”<sup>149</sup>, constata o narrador logo após os primeiros infortúnios, prenúncio da impossibilidade de a personagem ser bem-sucedida.

Tal lição, repassada a Juliette pela abadessa Delbène (“la première loi que m’indique la nature, est de me délecter, n’importe aux dépens de qui”<sup>150</sup>) e a Eugénie por Dolmancé (para quem a caridade “accoutume le pauvre à des secours qui détériorent son énergie”<sup>151</sup>), são primordiais ao libertino, que se estabelece como solitário, e “la seule forme de société dans laquelle il puisse entrer n’est jamais qu’une complicité imparfaite, superficielle, passagère et rompue d’ailleurs dès

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 54.

<sup>148</sup> ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Encre de sang*, p. 23.

<sup>149</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 136. (grifo do autor).

<sup>150</sup> Histoire de Juliette, p. 270. (grifo do autor)

<sup>151</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 32.

que faire se peut”<sup>152</sup>. Contra a noção de egoísmo altruísta de d’Holbach no *Système de la nature*, Sade joga o egoísmo puro, que, no limite, leva ao despotismo – em Sade, todas as esferas de poder estão aos cuidados de um tirano, como os quatro senhores de Silling que representam a igreja (o Bispo), a nobreza hereditária (o Duque), a nobreza republicana (o Presidente) e o poderio financeiro (Durcet).

Contudo, a própria ideia de sociedade montada pelos senhores de Silling mostra a noção de isolismo (que, como vimos, dialoga com a de homem integral e soberano de Blanchot) como ambígua: primeiramente, o libertino detém o conhecimento sobre a natureza má e regente do universo, e se sente no privilegiado grupo que trabalha em seu favor ao promover o crime contra os mais frágeis; por outro lado, mesmo dentro desse grupo privilegiado, o libertino faz valer sua vontade – é interessante a ele estar próximo de outros seres superiores porque isso reafirma sua nobreza (afinal, se todos os homens fossem libertinos, ninguém seria), na medida em que tais relações são proveitosas à sua individualidade. O libertino sadeano ressalta o jogo de forças no qual o ressentimento da vítima é reaproveitado em benefício próprio – a apatia, recusa ativa do *pathos* e uso do dispêndio de energia do outro a seu favor, que reitera a superioridade libertina.

## 2.5. GESTO ÚNICO

A soberania do libertino sadeano, como sujeito energético, passa pela negação de tudo: de Deus, da natureza e, por fim, de si próprio, ao resignar-se em um estado de apatia no qual, a partir daí, poderá paradoxalmente usufruir com mais intensidade das paixões. No libertino, a negação é um poder levado ao extremo para ele se estabelecer como homem integral, Único em seu gênero, que aniquila a si próprio para ir além de todos os limites.

A escrita sadeana se estabelece dessa forma em duas instâncias: gerada a partir de um *pathos*, ela tem em seu princípio a ânsia de “tudo dizer”, perde-se em si mesma como força incessante, movimento perpétuo; é a afirmação da negação extrema, o texto é o espaço onde seu próprio criador se elimina porque só desta forma intenta alcançar à gradação desejada. Há um jogo dúbio: a força contínua encontra o obstáculo no sujeito que a detém, mas, sendo feita de *pathos* desarrazoado, ela se esguia e mantém-se sempre ativa porque o descontrole, o deslimite, está em sua essência.

---

<sup>152</sup> DEPRUN, Jean. Sade et le rationalisme des lumières, p. 83.

Retomo a ideia de *gesto único* (*geste unique*) de Klossowski já aludida anteriormente. O libertino busca o crime perfeito, perene, que ultrapassará a si mesmo e permanecerá ativo mesmo após a destruição do agente responsável por cometê-lo. Essa é sua ideia fixa, a motivação de sua existência, mas ela existe apenas como ideia porque os meios disponibilizados a ele pela natureza são limitados quando em perspectiva ao deslimite de sua imaginação feroz.

O que resta ao libertino é a busca pelo inalcançável, o gozo perfeito e interminável. Se ele sabe ser impossível dar conta do incontrolável desejo, resta fazer de tudo para manter a cabeça sempre aquecida e planejar novos crimes e orgias, a cena a seguir deve ser sempre maior e melhor do que a anterior, mas certamente haverá na sequência outra para superá-la, em um movimento contínuo e que se autorretroalimenta. O gesto único é a possibilidade de criação, porque, na dimensão do *pathos sadeano*, ele se consolida como pulsão gerada em um estado de *déchaînement*.

Ao discorrerem sobre os efeitos lúbricos do mal, os quatro senhores de Silling vangloriam-se dos atos cometidos e de como estes aqueceram suas cabeças. Mas quando o Bispo afirma ter atingido um ponto no qual apenas os grandes crimes lhe excitavam, Durcet questiona se é possível cometer os crimes no mesmo nível que a imaginação cobiça, porque para ele a execução sempre parecia menor do que o planejado: “j’ai toujours mille fois plus conçu que je n’ai fait et je me suis toujours plaint de la nature qui, en me donnant le désir de l’outrager, m’en ôtait toujours les moyens”<sup>153</sup>. Como resposta, Curval afirma que há apenas dois ou três grandes crimes a serem feitos, e depois tudo parecerá normal, inferior, sem provocar nenhuma sensação nova. “Combien de fois, sacredieu, n’ai-je pas désiré qu’on pût attaquer le soleil, en priver l’univers, ou s’en servir pour embraser le monde?”<sup>154</sup>

Também os preceptores de Juliette convivem com a desproporção entre a capacidade imaginativa e a possibilidade de cometer crimes eternos. Mesmo após uma grande orgia, intercalada com a tortura dos participantes, Clairwill diz ainda estar fora de si, com um fogo devorador percorrendo suas veias e a incentivando a querer tudo de novo. “Commettre infiniment d’atrocités est assurément mon avis”<sup>155</sup>, completa Saint-Fond antes de voltarem à cena. Ao final, quando as vítimas são mortas depois das sessões de suplício, o libertino retoma a

---

<sup>153</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 158.

<sup>154</sup> Ibid., p. 158-159.

<sup>155</sup> Histoire de Juliette, p. 504.

ideia do crime infinito: “Quand j’immole un objet, soit à mon ambition, soit à ma lubricité, je voudrais prolonger ses maux au-delà de l’immensité des siècles”<sup>156</sup>.

Obstinado em alcançar o crime perpétuo, Saint-Fond confessa fazer uso de um ritual ensinado por um libertino com conhecimentos em astrologia e alquimia: para ter a certeza de que suas vítimas não encontrem a felicidade no Paraíso, o celerado as faz assinar, com sangue retirado do próprio coração, um pacto com o diabo que será enfiado no cu pouco antes da morte. “Ses souffrances de la même nature que celle que vous lui aurez fait endurer, em lui enfonçant le billet, seront éternelles; et l’on jouira du plaisir délicieux de les avoir prolongées au-delà même des bornes de l’éternité, si l’éternité pouvait en avoir”<sup>157</sup>.

Clairwill e Juliette rejeitam qualquer possibilidade de haver um Paraíso preparado por Deus para acalantar os que sofreram durante a vida porque, para ambas, a própria ideia de haver Deus é uma quimera. Fica, porém, a ideia de prolongar o crime: mais à frente, quando novamente lamenta pela impossibilidade de cometer uma transgressão de efeito perpétuo – algo que a deixa insatisfeita –, Clairwill ouve de Juliette a história contada a ela pelo Conde de Belmor, sobre o grande feito cometido por um libertino cuja ideia fixa também era de gerar crimes em grandes proporções:

Un libertin décidé à cette sorte d’action (...) peut aisément, dans le cours d’une année, corrompre trois cents enfants; au bout de trente ans, il en aura corrompu neuf mille; et si chaque enfant corrompu par lui, l’imite seulement dans le quart de ses corruptions, ce qui est plus que vraisemblable; et que chaque génération ait agi de même, au bout de ces trente ans, le libertin qui aura vu naître sous lui deux âges de cette corruption, aura déjà près de neuf millions d’êtres corrompus, ou par lui ou par les principes qu’il aura donnés.<sup>158</sup>

As duas libertinas decidem então empregar o método e convencer outros celerados a aderirem ao mesmo plano cruel – segundo os cálculos de Clairwill, se dez pessoas adotarem o projeto, a corrupção avançará

---

<sup>156</sup> Ibid., p. 508.

<sup>157</sup> Ibid., p. 509.

<sup>158</sup> Ibid., p. 650.

“plus rapide que les progrès les plus violents de la peste ou de la fièvre maligne”<sup>159</sup>.

Apesar do efeito degradante de tal plano, que, se bem-sucedido, teria um resultado em grande escala, chama a atenção o fato de ele não provocar nenhuma sensação direta nas libertinas responsáveis por sua concepção, assim como não há nenhuma garantia do sucesso da empreitada. O ato em si não é o mais importante: vale justamente a ideia, a teoria, a possibilidade de corromper milhões de pessoas – e, conseqüentemente, provocar a desgraça dos outros milhões que não aderirem à corrupção. O gesto único, pensado aqui como o gozo eterno, se efetiva do mesmo modo que a escrita sadeana: como movimento e potência, algo irascível e que foge de qualquer controle racional por ser fundado, justamente, sobre o *pathos*.

O planejamento que instiga a potência é a maneira libertina para intensificar os prazeres e chegar no cumprimento do gesto único. O detalhado regulamento de Silling não serve apenas para impor regras: quando os senhores decidem manter as meninas virgens até dezembro e os rapazes até janeiro é “afin de laisser irriter la volupté par l’accroissement d’un désir sans cesse enflammé et jamais satisfait”. Já no primeiro dia Curval tenta burlar a regra e sodomizar Adônís, sendo impedido pelo grupo. No dia seguinte, os quatro discutem a ordem dos defloramentos, feito posteriormente para que todos conhecessem melhor as vítimas e pudessem usufruir daquelas que mais lhes agradavam.

Há um evidente paradoxo nessa busca libertina pelo gesto único: sendo da dimensão do irracional, do deslimite, como o gozo eterno pode se estabelecer por meio de um planejamento racional? O questionamento é feito por Durcet, logo após Blangis se vangloriar por satisfazer todos os seus desejos: “ce n’est pas dans la jouissance que consiste le bonheur, c’est dans le désir, c’est à briser les freins qu’on oppose à ce désir”<sup>160</sup>. Para o celerado, ao se satisfazerem constantemente, os quatro senhores jamais desejam porque tudo está à mão, pronto para ser usufruído. Ou seja: o projeto meticulosamente pensado para fazê-los atingir o grau máximo do desejo anula o próprio desejar.

Assim como a apatia (anulação das sensações para intensificar o prazer), a relação do libertino sadeano com o uso da norma para promover o desejo é ambivalente e passa pelo princípio da imaginação sadeana. Retomo a reclamação já citada de Durcet: a imaginação, onde

---

<sup>159</sup> Idem.

<sup>160</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 156-157.

nasce o desejo, sempre vai além dos recursos disponíveis para a prática do crime, lamúria compartilhada com Olympe de Borghèse (“le projet avait embrasé mes sens mille fois plus que l’exécution ne les a satisfaits: tout est au-dessous de mes désirs”<sup>161</sup>) e Clairwill (“quelque épouvantable que puisse être un crime, il me paraît toujours au-dessous des projets de ma tête”) na *Histoire de Juliette*. Se o gozo máximo se mantém essencialmente como potência na imaginação, cabe ao libertino instigar sua imaginação, elevá-la ao grau máximo e torná-la local privilegiado, onde o gesto único se efetiva ao menos como possibilidade, como explica Belmor ao ver a bunda de Juliette:

Voilà vos fesses, Juliette, elles sont sous mes yeux, je les trouve belles, mais mon imagination, toujours plus brillante que la nature, et plus adroite, j’ose le dire, en crée de bien plus belles encore; et le plaisir que me donne cette illusion n’est-il pas préférable à celui dont la vérité va me faire jouir?<sup>162</sup>

A análise de Belmor é compartilhada por outros libertinos. “C’est mon imagination s’allumant sous les coups de verges que mon cul reçoit”, compara Sbrigani ao testemunhar a erupção do vulcão em Pietra-Mala, durante a passagem de Juliette pela Itália. O calor escaldante e a força de destruir são percebidos pelos libertinos como similares ao seu poder imaginativo, como também analisa Dolmancé:

L’imagination est l’aiguillon des plaisirs; dans ceux de cette espèce elle règle tout; (...) cette capricieuse portion de notre esprit est d’un libertinage que rien ne peut contenir; son plus grand triomphe, ses délices les plus éminents consistent à briser tous les freins qu’on lui oppose.<sup>163</sup>

A este poderio da imaginação sadeana, Abramovici indica duas características: supletiva (*supplétive*) e criadora (*créatrice*), ambas apelam para além da representação, aquilo visto ou cometido pelos

---

<sup>161</sup> *Histoire de Juliette*, p. 818.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 648.

<sup>163</sup> *La philosophie dans le boudoir*, p. 49/61.

libertinos é repotencializado pelo ato de imaginação<sup>164</sup>. Sobre a primeira, Justine, não libertina, não detém tal capacidade, e pede para sua interlocutora (a Madame de Lorsange, sua libidinoso irmã) completar a cena por ela narrada: “Vous me permettez, madame, (...) de vous déguiser une partie des détails obscènes qui s’observèrent à cette première cérémonie; que votre imagination se représente tout ce que la débauche peut en tel cas dicter à des libertins”<sup>165</sup>. Já Juliette, dentro da característica criadora da imaginação, é instigada por Saint-Fond a criar durante uma orgia: “(...) invente, Juliette, invente donc quelque chose, ta tête est délicieuse, tout ce que tu proposes est divin”<sup>166</sup>.

Se as características destacadas por Abramovici são intrínsecas à imaginação libertina, de que maneira esse suplemento ou essa criação se efetivam? Uma passagem na *Histoire de Juliette* é significativa sobre tal questão: em Florença, a jovem celerada conhece a Condessa de Donis, bela e rica viúva que é adotada pela protagonista como discípula e cúmplice das devassidões. Logo na primeira aula, Juliette fornece a Donis alguns ensinamentos sobre como estimular as ideias libertinas: “Donnez ensuite à votre imagination la liberté de vous présenter *par gradation*, différentes sortes d’égaremens; parcourez-les tous *en détail*; passez les successivement en revue; persuadez-vous bien que toute la terre est à vous... (...)”<sup>167</sup>. Em seguida, completa: “laissez à votre imagination tous les frais de l’épreuve, et sur-tout ne précipitez pas vos mouvemens; que *votre main soit aux ordres de votre tête et non de votre tempérament*”<sup>168</sup>.

Veremos mais sobre as noções de *gradação* e *detalhamento* à frente, mas, aqui, elas reforçam o caráter de planejamento do libertino, mesmo sendo em uma instância caracterizada pelo deslimite como a imaginação – tudo precisa estar sob controle, organizado previamente por uma norma gestora. Já o cuidado com o temperamento, evidentemente, retoma a ideia de apatia, da negativa e autodestruição para fazer prevalecer a potência do desejo.

A escrita sadeana é o movimento em busca desse gesto único, dessa potência de imaginação com tal intensidade que se efetivará não mais do que como possibilidade, como gesto de criação. É como alude Blanchot: está presente no texto de Sade “une violence que ne

<sup>164</sup> ABRAMOVICI, Jean-Christophe. “L’imagination élitaire chez Sade”. In: De l’irreprésentable en littérature.

<sup>165</sup> Les infortunes de la vertu, p. 61.

<sup>166</sup> Histoire de Juliette, p. 647.

<sup>167</sup> Ibid., p. 751. (grifos meus)

<sup>168</sup> Idem. (grifos meus)

réussissent pas à épuiser ni à apaiser tous les excès d'une imagination superbe ou féroce, mais toujours inférieure à l'emportement d'un langage qui ne supporte pas d'arrêt"<sup>169</sup>.

As três últimas partes de *Les cent vingt journées de Sodome* são os exemplos mais efetivos da escrita sadearna como potência. Esqueçamos a causa pela qual elas não foram concluídas como, supostamente, desejava seu autor, para pensá-las justamente como substrato de potência – bem organizadas, são praticamente um catálogo de perversões. Seguindo a organização ditada anteriormente (150 paixões por mês, divididas em quatro ou cinco por dia), elas são dispostas em ordem numérica, e os participantes das cenas são totalmente despersonalizados, viram unicamente pronomes pessoais, são destruídos para prevalecer apenas o desejo, o ato em si como possibilidade. Ou, em alguns momentos, nem isso, como na primeira história do dia 10 de dezembro, cuja montagem se assemelha a um problema matemático: “Il fait chier une fille et une autre B; puis il force B à manger l'étron de A et A de manger l'étron de B; ensuite elles chient toutes deux, et il mange leurs deux étrons”<sup>170</sup>. Neste caso, a redução das vítimas a letras mostra como não importa quem elas sejam, vale apenas a possibilidade de intercambiar, de movê-las dentro de uma *fórmula*.

Para pensar essa inerência à fórmula da escrita sadearna é preciso partir do próprio conceito. Comumente aludida como síntese de um raciocínio, método prático de resolver um assunto, dar instruções ou expressar uma operação na área científica, a ideia de fórmula deriva da noção de *forma* – a etimologia latina *formūla* provém de *\*forma*, necessariamente figura ou imagem, e do sufixo diminutivo *\*ulus*. A esta “pequena imagem” se atribuiu o princípio de modelo, forma menor de expressão ou referência de determinada coisa. Por exemplo, a fórmula de um medicamento é composta pelos elementos químicos que, reunidos de tal maneira e em tal quantidade, provocam certo efeito em quem utilizar o remédio em questão. Neste caso, a fórmula é a referência textual do medicamento, modo de descrever como ele foi feito: as possibilidades de variação são muitas, mas seu objetivo só se dá quando os componentes são harmonizados, o paciente só será curado se o remédio tiver a dosagem exata para combater a doença.

---

<sup>169</sup> BLANCHOT, Maurice. “L'insurrection, la folie d'écrire”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 78.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 315.

Na matemática, a noção de fórmula se apresenta de maneira mais próxima daquela que buscamos desenvolver. Pensemos, por exemplo, em uma equação de segundo grau, a *fórmula de Bhaskara*:

$$x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4.a.c}}{2.a}$$

Há, evidentemente, um método para se resolver a equação e encontrar os valores de  $x$ , mas a equação se efetiva como potência quando sabemos os valores de  $a$ ,  $b$  e  $c$ . A fórmula, em si, é fechada, mas ela abre infinitas possibilidades porque são os números que a compõem que determinarão o valor de  $X$ : em suma, a equação em que  $a = 1$ ,  $b = 2$  e  $c = 3$  terá resultado diferente de outra cujos valores são  $a = 2$ ,  $b = 2$  e  $c = 3$ .

A fórmula, isolada, não tem importância, ela é hermética. Sua importância se dá quando ela passa a ser desenvolvida, colocada em prática. Ou seja, a *fórmula é potência*, possibilidade de se resolver. Diferentemente da forma, caracterizada justamente por ser padrão, já estar consolidada em si, a fórmula é mobilidade, é a partir do uso dela que se pode buscar um resultado – e, a partir do momento em que o cálculo é concluído, a fórmula volta ao seu estado inicial de potência, sendo reativada infinitamente a partir de novas combinações de suas variáveis.

Deleuze e Agamben pensaram na potência da fórmula a partir do *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville. O *I would prefer not to* repetido insistentemente pelo copista é gramaticalmente correto, mas o fim abrupto *not to* denota a fórmula, “deixa indeterminado o que ela rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite”<sup>171</sup>. Ela é invariável nas vezes em que aparece no texto, mas cada aparição tem sua singularidade: passa de uma mera desobediência profissional, quando Bartleby se recusa a fazer o serviço solicitado pelo patrão advogado, a uma contravenção penal, quando se recusa a deixar o prédio onde anteriormente trabalhava, até chegar a uma inanição do viver, quando se recusa a comer na prisão.

Mas essas recusas não são literais porque o “preferiria” de Bartleby pressupõe, intrinsecamente, um “talvez querer”. Deleuze aponta para uma “fórmula agramatical”<sup>172</sup> porque ela é, ao mesmo tempo,

<sup>171</sup> DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: *Crítica e clínica*, p. 80.

<sup>172</sup> *Idem*.

afirmação e negação, ela “cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não pára de crescer entre algumas atividades não preferidas e uma atividade preferível”<sup>173</sup>. Uma tensão que leva a própria linguagem ao limite, como se fosse uma espécie de língua estrangeira dentro da própria língua.

O advogado, ao tentar entender o que efetivamente quer Bartleby, procura a função da linguagem, que “se distribui de modo a designar coisas, estados de coisas e ações, segundo um conjunto de convenções objetivas, explícitas”<sup>174</sup>. Afinal, se o escrivão simplesmente se negasse a fazer o serviço seria um revoltado, mas o “talvez querer” não torna clara sua posição. Contra a *lógica dos pressupostos*, da intenção, Bartleby inventa a *lógica da preferência*<sup>175</sup>, aberta e sem uma significação definitiva. A própria linguagem é esvaziada, colocada numa zona de indeterminação na qual as palavras e os personagens já não se distinguem mais.

Agamben percebe em Bartleby uma *fórmula da potência* porque “a nossa tradição ética procurou várias vezes dar a volta ao problema da potência reduzindo-o aos termos da vontade e da necessidade: não aquilo que ‘podes’, mas aquilo que ‘queres’ ou ‘deves’ é o seu tema dominante”<sup>176</sup>. A fórmula de Bartleby é pura potência porque remete às inúmeras possibilidades abertas com o *to* que conclui a frase, o próprio gesto de negar-se ou não está para além da vontade ou do dever, “anáfora absoluta, que gira sobre si, sem reenviar já a um objecto real ou a um termo anaforizado”<sup>177</sup>.

As duas leituras da fórmula de Bartleby servem à fórmula sadeana porque o excesso libertino se dá no excesso do texto, logo o próprio texto precisa ultrapassar sua forma, se autodestruir para ser sempre potência, movimento, um devir que, lembremos, se dá por um *pathos* desarrazoado, que tem na definição dada aqui seu princípio em uma pulsão gerada num estado de *déchainement*. “Écrire est la folie propre de Sade”<sup>178</sup>, potência desse *déchainement*, e que por isso não pode ser calmamente acondicionado, ele deve ser constantemente revisitado. Se o marquês pede para desaparecer da memória dos homens, destino igualmente desejado para seus textos, podemos ler esse lamento

---

<sup>173</sup> Ibid., p. 83.

<sup>174</sup> Ibid., p. 85.

<sup>175</sup> Ibid., p. 86.

<sup>176</sup> AGAMBEN, Giorgio. Bartleby, escrita da potência, p. 25.

<sup>177</sup> Ibid., p. 27.

<sup>178</sup> BLANCHOT, Maurice. “L’insurrection, la folie d’écrire”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 79.

como um convite para repotencializar a escrita sadeana. Mesmo quando se apresenta em uma forma hermética, como os regulamentos de Silling e da Sociedade dos Amigos do Crime, em que os textos aparentam não ter qualquer chance de mobilidade, ou ainda no jogo de polaridades entre as irmãs Justine e Juliette, nos quais a suposta personalidade bem definida das personagens é colocada em tensão, há fissuras pelas quais podemos entrar e desmontar, jogar com suas possibilidades enquanto *fórmula*, que, com seu princípio aparentemente rigoroso e sintético, apresenta variáveis de acordo com a maneira em que seus elementos são dispostos para, propriamente, terem essa possibilidade de *tudo dizer* da escrita sadeana, construção racional gerada em um impulso desarrazoado, patético.

### 3. PRINCÍPIO DE FÓRMULA EM SADE

Para fazer ver essa potência na escrita sadeana, pretendo lançar alguns pressupostos gerais sobre o caráter de fórmula no texto de Sade e, posteriormente, aplicar tal noção a partir do diálogo com outros autores que também trabalharam com os conceitos de *fórmula* e *pathos* – essencialmente, Aby Warburg e Serguei Eisenstein. O trajeto proposto apresenta três instâncias dessa *fórmula sadeana*, que se sobrepõem e se autocomplementam. Neste capítulo, tratarei primeira instância, que se refere diretamente à construção textual e como nesta é possível desmontar pretensos paradigmas da escrita sadeana e da invariância de seus personagens-tipo.

#### 3.1. ESCRITA COMO FÓRMULA

Justine tem lugar destacado na escrita sadeana. A trajetória iniciada em *Les infortunes de la vertu* e reescrita outras duas vezes aparece pela primeira vez em anotações feitas por Sade antes de sua passagem pela Bastilha: os primeiros detalhes estão no “Cahier de phrases refaites”, ao lado de notas esparsas sobre outros escritos, como rascunhos de cartas e extratos de livros lidos pelo marquês<sup>179</sup>.

A primeira página do caderno de frases refeitas “est caractéristique d’un imaginaire sériel qui s’intéresse à des séries de noms ou de mots, indépendamment peut-être de la place qu’elles occuperont dans des récits”<sup>180</sup> – traz, por exemplo, os nomes de Raphaël, Antonin, Jérôme e Clément, os quatro padres libertinos do convento de Sainte-Marie-des-Bois, misturados a passagens utilizadas no conto “La double épreuve”. Já as duas páginas seguintes são dedicadas a rascunhos sobre “Miss Henriette Stralson ou les effets du désespoir”, posteriormente publicado em *Les crimes de l’amour*, para depois dar espaço a *Portefeuille d’un homme de lettres*, romance nunca concluído, e novamente voltar a “La double épreuve”.

A intercalação entre os escritos mostra o caráter dinâmico das anotações, que são complementadas por comentários à margem e rasuras: na página 817 do caderno, por exemplo, o conto “Incovenients de la pitié” se transforma em “Dorgeville, ou le criminel par vertu”, com

---

<sup>179</sup> O caderno, juntamente com as “Notes et extraits – Quatrième cahier”, feito durante dois meses de 1780, foram publicados no segundo volume de *Les vies de Sade*, estudo biográfico de Sade produzido por Michel Delon e publicado em 2007. Esta edição serviu de base para os extratos textuais que serão citados posteriormente.

<sup>180</sup> DELON, Michel. *Les vies de Sade II*, p. 12.

o protagonista inicialmente chamado Durcé sendo substituído por Dorgeville. Para organizar as mudanças, Sade usa o símbolo “//” para ligar determinado trecho a outro – no exemplo abaixo, serve para dar continuidade a uma anotação marginal, associando o “repousse cette” ao “fille avec horreur”:

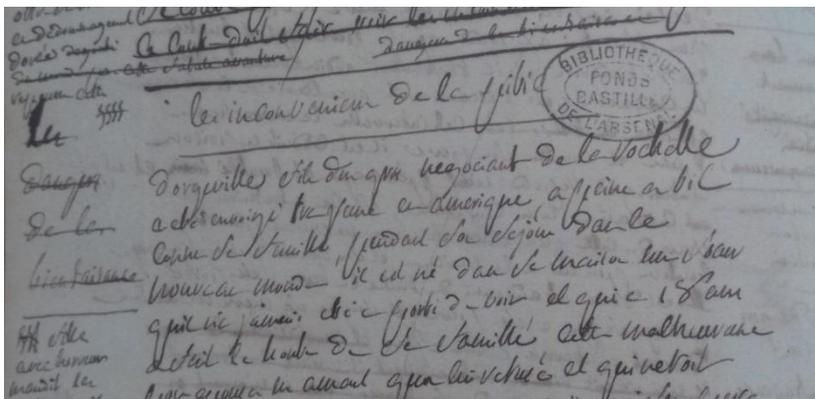


Figura I: extrato da página 817 do “Cahier des phrases refaites”

A primeira referência a Les infortunes da la vertu aparece no verso da página 821. À margem, a primeira anotação riscada mostra como, inicialmente, o conto seria denominado Les malheurs de la vertu, posteriormente utilizado. Ainda nessas anotações é possível perceber uma característica essencial: cada virtude manifestada por Justine será diametralmente punida, e o libertino responsável pela punição será bem-sucedido em seus projetos, enriquecendo ou conquistando cargos de poder. O esquema da “Histoire de ses infortunes” é dividido em dez partes, com as “vertus vexées: pudeur, pudeur, horreur du mal, pudeur, piété, bienfaisance, pitié, prudence, amour du bien et de la vérité, bienfaisce [sic]” anotadas no canto do texto, enquanto as páginas seguintes destacam os oito “Gens vicieux récompensés”, como se cada uma das ações de Justine, numeradas, tivesse de ter uma consequência. Tal relação é intensificada nas páginas 824, com as “Aventures en gros por la récapitulation” – se “Bressac la martyrise parce qu’elle refuse d’empoisonner sa mère”, consequentemente “Le marquis de Bressac hérite de tous côtés immensément”:





retoma as notas feitas anteriormente no caderno, com o mesmo caráter dinâmico e as constantes revisões.

O manuscrito “nous offre moins un texte qu’un chantier, moins un récit qu’un espace de création à géométrie variable, moins un fil narratif qu’une combinatoire”<sup>182</sup>, com seu intenso jogo de adições e extrações, anotações marginais, intercalação de trechos de outros escritos e códigos que ligam páginas distintas. Mais do que uma versão bem acabada, o manuscrito é um significativo exemplo da escrita sadeana como fórmula, com seu jogo de variáveis e constante movimento.

O texto é dividido entre a série de 12 cadernos de notas variadas feita por Sade e a escrita da história de Justine: as primeiras páginas compõem o final do nono caderno, há trechos no décimo e no décimo primeiro, mas a maior parte ocupa o décimo segundo livreto. À margem do texto, Sade ainda faz anotações pessoais, de sua vida cotidiana e de seu estado de saúde, e destaca o intenso ritmo diário de trabalho – ele mantém a média de escrita de dez páginas por dia, e para isso abandona a redação das cartas (só há uma correspondência feita no período), mantendo atualizado apenas um manual masturbatório<sup>183</sup>.

No manuscrito, pela quantidade de rasuras é possível verificar que Sade passava tanto tempo reescrevendo quanto escrevendo, “il partait d’un plan, puis d’une première rédaction relue et corrigée plusieurs fois avant d’être mise au net, puis à nouveau relue et corrigée”<sup>184</sup>. Já na primeira página do nono caderno<sup>185</sup>, uma breve explanação sobre “la constitution imparfaire [sic] de notre mauvais monde” é descartada, com a nota marginal destacando que “toute cela et le commencement de la p. suivi est dit dans le conte”, prática constante em todo o escrito:

---

<sup>182</sup> DELON, Michel. “Préface”. In: *Les infortunes de la vertu*, p. 5-6.

<sup>183</sup> Esse manual, publicado por Gilbert Lely nas *Lettres et mélanges littéraires*, será analisado posteriormente.

<sup>184</sup> ABRAMOVICI, Jean-Christophe. “Au travers des mailles du filet sadien”. In: *Les infortunes de la vertu*, p. 18.

<sup>185</sup> Como o manuscrito é composto por diversos cadernos produzidos separadamente, a numeração é errática – nesse caso específico, esta primeira página do nono caderno é a 69ª na conta geral, mas a primeira de *Les infortunes de la vertu*. Aqui, referenciarei de acordo com a edição.

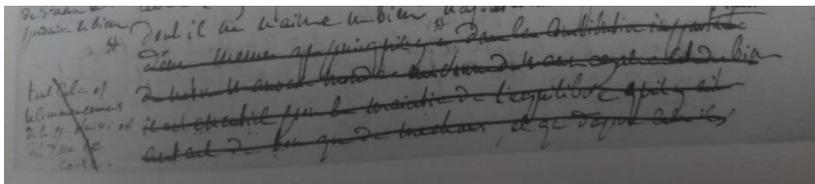


Figura V: extrato da 1ª página no nono caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*

Muitas dessas anotações marginais mostram que, anteriormente, o autor fez marcações esparsas em cadernos como o já citado “de phrases refaites”, além dos “de suppléments” e “de brouillon”, até chegar aos “beaux cahiers”, que serviram de material base. Para organizar o emaranhado de papéis e referenciar qual história ele pertence, Sade novamente usa símbolos como # ou ppp, que ligam determinado trecho com outro redigido algumas páginas à frente, mesmo expediente utilizado nos cadernos. A rasura ao final da página 7 do décimo caderno, por exemplo, é substituída pelo comentário “et y corrompt entierement ses moeurs” do início da página 8, conforme indicação dos # e ##:

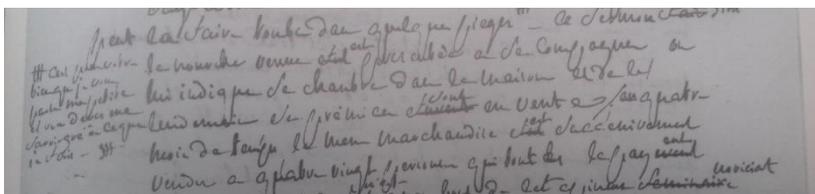


Figura VI: extrato da 7ª página no décimo caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*

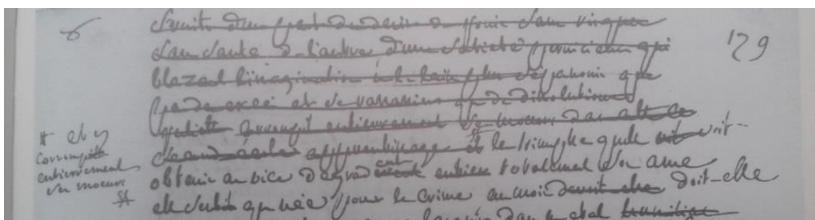


Figura VII: extrato da 8ª página no décimo caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*

As numerosas correções mostram como há uma atenção à exatidão de detalhes porque eles serão determinantes e interferirão futuramente na trajetória de Justine. Se as anotações do “Cahier de phrases refaites” marcam esse jogo entre a virtude e o castigo, a relação de causa e consequência se espalha por todo o texto do manuscrito: Justine só sofre “parce que” ela age de certa maneira ou “par cause” de

uma atitude virtuosa, esquema reforçado à margem do texto, quando Sade anota qual a virtude punida naquele trecho. No caso do castigo empregado por Bressac, “4eme vertue punie elle refuse de se preter a un empoisonement ches [sic] md de bressac”. Ao final, quando é julgada por um dos muitos crimes de que é injustamente acusada e retoma sua própria história, Justine reconhece a relação: “Des fripons veulent me violer dans un bois parce que je refuse de les suivre, ils prospèrent et moi je tombe dans les mains d’un marquis débauché qui me donne cent coups de nerf de boeuf pour ne vouloir pas empoisonner sa mère”<sup>186</sup>:

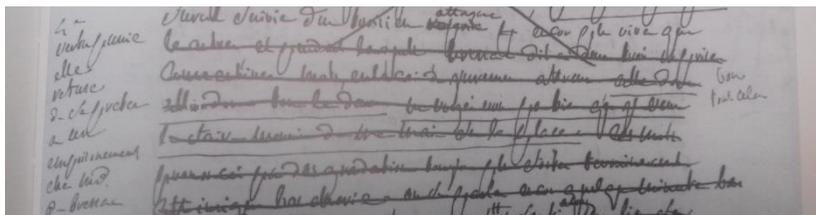


Figura VIII: extrato da 49ª página no 10º caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*

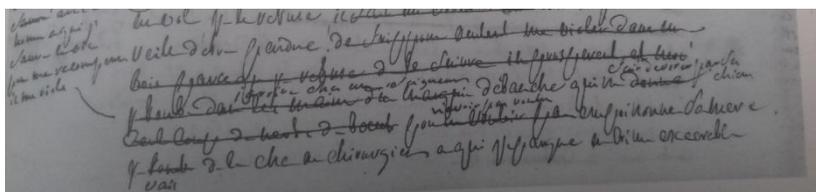


Figura IX: extrato da 131ª página no 12º caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*

O depoimento no julgamento mostra ainda que o mesmo manuscrito serviu de base para as outras duas versões da saga de Justine, e a cada nova reescrita os detalhes precisavam ser rearranjados. Aqui, a fala de Justine é rasurada e substituída por uma nota lateral com a inscrição “je tombe dans une bande de voleurs, je men [sic] echape sauve avec un homme a qui je sauve la vie pour me recompenser il me viole”, mas, na versão publicada de *Les infortunes de la vertu*, é mantida a frase inicial, enquanto o estupro cometido por Saint-Florent só aparece na primeira metade de *Justine ou Les malheurs de la vertu*, quando a protagonista o ajuda e este retribui desvirginando-a, o que inicia uma gradação das violências sexuais a serem sofridas pela personagem durante toda a trajetória. O nome de Saint-Florent, inclusive, é citado no plano do décimo primeiro caderno, reforçando a ideia de que o

<sup>186</sup> *Les infortunes de la vertu*, p. 115.

manuscrito de *Les infortunes de la vertu* traz anotações a serem utilizadas nas versões posteriores.

A cena do desvirginamento de Justine é constantemente reformulada. No “Cahier de phrases refaites”, a protagonista seria violentada sexualmente pelos integrantes do bando de Dubois, mas na página 25 o trecho que contém tal ação é rasurado, com a nota lateral destacando: “alors cette aventure ci des voleurs disposés a la violer n’aura plus lieu”. O desvirginamento é entregue a Bressac na página 49, mas novamente descartado, preservando a cena para o convento de Sainte-Marie-des-Bois em *Les infortunes de la vertu*:

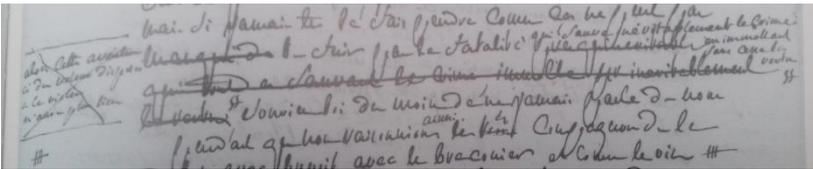


Figura X: extrato da 25ª página no 10º caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*

Outra variação constante está no tipo de castigo infligido a Justine pelos libertinos. Inicialmente, por exemplo, Roland seria o responsável por açoitar Justine com um “nerf de boeuf”, enquanto Bressac aplicaria o mesmo suplício com um “aiguillon de fer”: no verso da primeira folha do 11º caderno, Sade escreve “que roland \*use\* de nerfs de boeuf au lieu de la pointe de fer, ce nest plus employé par bressac et peut \*attendre\*”. Roland ainda morderia Justine, mas tal infortúnio é descartado porque, mais à frente, a personagem seria mordida pelos cães de Bressac, e o libertino ganha o direito a aplicar “les piques” (o texto indicativo sobre os “nerfs de boeuf” é rasurado). Com a entrada do conde de Gernande, tendo esse “les piques” como paixão preferida, Roland perde novamente uma forma de castigo (“que roland ne pique plus; quil se contente ~~des nerfs~~ de sa pasison du cordon autour du col les piques sont ~~et~~ ches le comte”), e é agraciado com a “passion du cordon” no início do décimo segundo caderno:

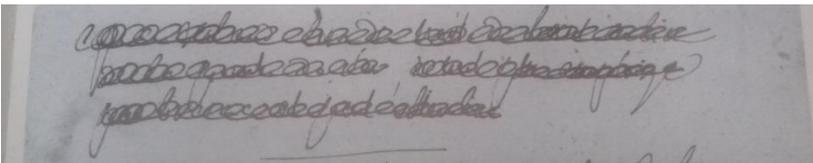


Figura XI: extrato da 202ª página no 11º caderno do manuscrito de *Les infortunes de la vertu*



não importa qual arma use Roland ou qual virtude ele puna em Justine, interessa que a arma e a virtude sejam diferentes das de outros libertinos, como ressaltam as anotações marginais e rasuras do manuscrito.

Procedimento lógico similar ao utilizado pelos senhores de Silling, mas que apresenta uma variação de fórmula. Antes de promover os 120 dias de orgias, os quatro amigos criam um intrincado esquema de relações familiares, no qual cada um cederá a filha para ser desposada por outro membro do grupo, recebendo em troca a filha do outro. No acordo, ficou decidido

que le duc, père de Julie, devint l'époux de Constance, fille de Durcet; que Durcet, père de Constance; devint l'époux d'Adélaïde, fille du président; que le président, père d'Adélaïde, devint l'époux de Julie, fille aînée du duc, et que l'évêque, oncle et père d'Aline, devint l'époux des trois autres en cédant cette Aline à ses amis, aux droits près qu'il continuait de se réserver sur elle.<sup>187</sup>

Neste exemplo, o importante é cada um receber uma filha em troca, mas que esta não seja filha do mesmo para quem ele cedeu a sua. Aqui, diferentemente das combinações de *Les infortunes de la vertu*, e assim como no *arranjo* matemático, a ordem dos elementos importa. O mesmo acontece quando os senhores definem a sequência de desvirginamentos em uma sessão no terceiro dia – a complexidade da operação é anunciada no texto que antecede a exposição do esquema:

Comme ce tableau réglait d'une manière décisive toutes les opérations de la campagne, nous avons cru nécessaire d'en donner copie au lecteur. Il nous a semblé que, sachant après l'avoir lu la destination des sujets, il prendrait plus d'intérêt aux sujets dans le reste des opérations.<sup>188</sup>

Nos arranjos propostos, todas as virgindades seriam encerradas até 25 de janeiro, exceção de Zéphire, reservado para o Duque à festa de 30 de janeiro; de Adonis, para Curval em 6 de fevereiro; Céladon, para o Bispo no dia 13; e Hyacinthe, para Durcet no dia 27, véspera da

<sup>187</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 17.

<sup>188</sup> Ibid., p. 109.

conclusão das narrações<sup>189</sup>. Há ainda outras exceções, como mostra a contabilidade apresentada pelo narrador: o Duque fica responsável pelo desvirginamento de quatro vaginas e cinco cus, entre homens e mulheres, mesmo número de Curval. Mas ao Bispo, que não gosta de mulheres, resta apenas a primeira sodomização de cinco vítimas, enquanto a Durcet, cujos prazeres são outros, é destinado apenas Hyacinthe. Por fim, “à mesure que les sujets seront dépucelés, ils remplaceront les épouses sur les canapés, aux narrations, et, les nuits, près de messieurs alternativement à leur choix, avec les quatre derniers gitons, que messieurs se réservent pour femmes dans le dernier mois”<sup>190</sup>. Em suma, a disposição dos participantes durante a contação das histórias, estabelecida no regulamento e que mostra os lugares onde vítimas, esposas e velhas devem ficar ao redor dos senhores, sempre em rotatividade, também muda de acordo com cada desvirginamento.

Interessa, assim como no manuscrito, o movimento, o jogo proposto com os elementos disponíveis. Para retomar Barthes, o texto de Sade é sempre produção, nunca produto<sup>191</sup>, ele se abre constantemente porque essa é sua potência. Ironia o fato de *Les cent vingt journées de Sodome* ser o primeiro livro de Sade e ter justamente esse formato de “projeto inacabado”, porque ele constituiu “le recensement abstrait d’un univers de souffrance et de jouissance dont les romans ultérieurs seront l’actualisation à travers l’espace, dans le cycle de Justine et de Juliette, et le temps, dans les romans historiques de la fin”<sup>192</sup> – uma potência de fórmula, que nas jornadas de Silling aparece explicitamente, mas também é possível de ser estendida aos outros escritos sadeanos que se abrem para o movimento: o romance epistolar de *Aline et Valcour* cede espaço a um relato de viagens, que, por sua vez vira uma novela quando Clémentine narra a Léonore “Le Crime du sentiment ou les Délires de l’amour”; Juliette interrompe suas memórias e dá voz à trajetória de Brisa-Testa, que assume a narrativa em primeira pessoa mesmo estando ausente da cena; Justine, depois de ter duas vezes a oportunidade de ser a contadora de sua história, perde espaço para um narrador libertino em *La nouvelle Justine* (que, por sua vez, permite outros dois personagens exporem suas vidas); a troca de diálogos e a estrutura quase teatral muda para a leitura de um panfleto político em *La philosophie dans le boudoir*.

---

<sup>189</sup> Ibid., p. 109-110.

<sup>190</sup> Ibid., p. 111.

<sup>191</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: O rumor da língua, p. 271.

<sup>192</sup> DELON, Michel. “Introduction”, p. LII.

Veremos agora como essa inerência à fórmula, para além dos exemplos aqui listados, afeta também a constituição dos libertinos, que têm em comum a adesão ao vício e a rejeição à virtude, mas, como elementos de uma escrita formulaica, apresentam suas variáveis em suas ações e em seus discursos.

### 3.2. A FORMAÇÃO LIBERTINA

Já vimos, com Blanchot, que a oposição entre Justine (virtude/dor) e Juliette (vício/prazer) não é terminantemente consolidada, com a criminosa pendendo à moral nos primeiros anos do seu processo de formação e a virtuosa em alguns momentos demonstrando sua “alma libertina”. Ou seja: para além da forma hermética, a relação entre Justine e Juliette apresenta suas variáveis. Essa mobilidade na personalidade das irmãs se estende ainda a outros personagens, cujos traços de personalidade principais são entremeados por situações em que sua aderência à virtude ou ao vício é colocada em questão.

Adeptos do mal, aos libertinos a vivência se ratifica pela constante busca de prazer, não importando às custas de quem. Para além dessa definição generalizadora, mas não necessariamente equivocada, há particularidades que caracterizam individualmente cada libertino – a descrição dos 46 moradores de Silling é exemplar nessa proposta. Se cada um deles pertence a um dos oito grupos específicos, com características que unem uns aos outros, todos apresentam traços peculiares.

O Duque de Blangis, “né faux, dur, impérieux, barbare, égoïste, également prodigue pour ses plaisirs et avare quand il s’agissait d’être utile, menteur, gourmand, ivrogne, poltron, sodomite, incestueux, meurtrier, incendiaire, voleur”<sup>193</sup>, se diferencia por seu incontrolável furor sexual e vigor físico, “une force de cheval, et le membre d’un véritable mulet, étonnamment velu, doué de la faculté de perdre son sperme aussi souvent qu’il le voulait dans un jour”<sup>194</sup>. Já seu irmão, o Bispo, “en conservant absolument les mêmes traits moraux”<sup>195</sup>, é fisicamente frágil, “un taille fine et légère, un corps petit et fluet, (...) un membre très ordinaire, petit même”<sup>196</sup> que o fazia preferir a sodomia

---

<sup>193</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 21.

<sup>194</sup> Ibid, p. 24.

<sup>195</sup> Ibid., p. 25.

<sup>196</sup> Idem.

passiva – enquanto o primeiro quase matava suas vítimas na hora de gozar, o Bispo desmaiava de fraqueza.

Igualmente raquítico e de aparência grotesca, o presidente de Curval “enfilait indistinctement tous les trous”<sup>197</sup>, era adepto da sujeira (fazia questão de manter seu cu em estado deplorável) e tão comilão quanto o Duque, “avait mené une vie fort libertine”<sup>198</sup> e superava os amigos em sua anarquia, sendo o responsável por, em muitas oportunidades, tentar burlar o regulamento para satisfazer seu prazer. Já Durcet, de descrição mais breve, é caracterizado pela pouca capacidade de ejacular, o pênis de apenas “deux pouces de tour sur quatre de long”<sup>199</sup> e aparência mais afeminada, mas ainda assim com a mente tão depravada quanto às dos outros três.

Assim como os quatro libertinos, todos os outros participantes das jornadas de Silling têm características que os integram a um grupo específico. As esposas contrastavam extremamente com seus maridos: Constance tinha um espírito “juste, agréable, et même plus élevé qu’il n’eût dû être dans la triste situation où l’avait placée le sort”<sup>200</sup>; Adélaïde era “aussi doux que son esprit, et sa bienfaisance, l’une des vertus qui la faisaient le plus détester son père, allait jusqu’à l’excès”<sup>201</sup>, além de uma fervorosa fé na religião que fatalmente a transformou em um dos alvos preferenciais; Julie era “très gourmande, elle avait du penchant à l’ivrognerie, peu de vertu, et je crois que si elle l’eût osé, le putanisme l’eût fort peu effrayée”<sup>202</sup>, traços libertinos que a farão ser promovida durante os quatro meses; já Aline “était bien éloignée et des habitudes et du caractère et des défauts de sa soeur”, era indolente e questionadora da situação imposta em Silling.

A estas características, Sade ainda adiciona diferenças físicas como as cores dos cabelos e os desenhos dos corpos. No caso dos fodedores e das criadas, como vimos anteriormente, a descrição física se sobrepõe ao temperamento – Brise-Cul e Bande-au-Ciel carregam em seus próprios nomes o formato e os talentos de seus membros, enquanto Hercule e Antinoüs referenciam a beleza e a força de figuras mitológicas e históricas; já Marie, Louison, Thérèse e Fanchon se diferenciam por seus traços grotescos que, futuramente, serão elementos essenciais nas orgias dos libertinos.

---

<sup>197</sup> Ibid., p. 28.

<sup>198</sup> Ibid., p. 29.

<sup>199</sup> Ibid., p. 32.

<sup>200</sup> Ibid., p. 33.

<sup>201</sup> Ibid., p. 36.

<sup>202</sup> Ibid., p. 37.

A escolha das vítimas atende igualmente ao anseio de aliar atributos físicos ao temperamento. Desde o princípio da montagem do plano de Silling, os libertinos atentam aos detalhes para satisfazer seus gostos específicos, “leur différence entre eux, excessive dans toutes leurs autres manies, dans tous leurs goûts, l’est encore bien davantage dans ce cas-ci”<sup>203</sup>. Por isso, o sistema de seleção das quatro meninas e dos quatro rapazes a serem utilizados durante os 120 dias é bastante rigoroso, “un an entier se passa à ces détails, on y dépensa un argent immense, et voici les précautions que l’on employa pour les huit jeunes filles, afin d’avoir tout ce que la France pouvait offrir de plus délicieux”<sup>204</sup>.

A seleção, feita por dezesseis das melhores alcoviteiras de Paris, encontra 144 meninas com idade entre 12 e 15 anos. Durante 12 dias, os libertinos fazem as inspeções, catalogam os atributos e as essenciais condições de nobreza e virtude para, por fim, escolherem apenas oito. Os meninos, inicialmente divididos em um grupo de 150, são examinados dez a cada dia, até também fecharem em oito aprovados. As descrições dos 16 selecionados, bem mais breves que os dos libertinos e esposas, ressaltam alguns traços físicos específicos e elementos para comprovar como as vítimas são dóceis e pueris, adjetivos posteriormente destruídos no decorrer dos quatro meses<sup>205</sup>.

Por fim, as quatro narradoras, responsáveis pelas contações de histórias que devem aquecer as cabeças libertinas a cada noite, têm propriedades especiais: todas devem possuir larga experiência na libertinagem, e compartilhar suas narrativas com os outros moradores, além de serem belas e devassas para “servir physiquement comme moralement”<sup>206</sup>. Contudo, o requisito principal na escolha das madames Duclos, Champville, Martaine e Desgranges é a possibilidade de criarem uma linha evolutiva nas narrações, das paixões simples às assassinas, um processo de gradação que será analisado a seguir.

As singularidades dos personagens de *Les cent vingt journées de Sodome*, fortemente marcadas na introdução, são ressignificadas em outros escritos sadeanos. Em *La philosophie dans le boudoir*, após a leitura do panfleto por Dolmancé, o Cavaleiro de Mirvel (que, até então, parecia totalmente adaptado às libertinagens propostas como ensinamento a Eugénie) questiona os princípios do preceptor e se coloca diferentemente dos demais participantes na alcova: primeiro,

---

<sup>203</sup> Ibid., p. 39.

<sup>204</sup> Ibid., p. 43.

<sup>205</sup> Ibid., p. 43-47.

<sup>206</sup> Ibid., p. 40.

contrariando o princípio de Dolmancé de valorizar a sodomia, ele diz preferir a vagina das mulheres, “l’autel qu’indiqua la nature pour leur rendre hommage”<sup>207</sup>; depois, mesmo se confessando como devasso, diz agir de acordo com o que pede o coração: “je suis jeune, je suis libertin, impie, je suis capable de toutes les débauches de l’esprit, mais mon coeur me reste, il est pur”<sup>208</sup>. A falta de convicção de Mirvel aparece também em Dolbourg, de *Aline et Valcour*: após anos de libertinagem, incluindo um amplo esquema de incesto montado com o amigo Presidente de Blamont, ele se arrepende dos crimes ao ver o corpo suicidado de Aline e abandona as práticas libidinosas: “Cet épouvantable événement m’ouvre enfin les yeux sur tous les désordres de ma vie; (...) les derniers rayons de cette vertu sans tache... frappent mon coeur”<sup>209</sup>.

A diferença entre os tipos de libertinos é evidente: se Mirvel diz ter o coração puro e tenta, em vão, convencer Eugénie a manter pelo menos algumas virtudes, Dolmancé rejeita qualquer tipo de benevolência, considerando as boas ações como fraquezas de espírito; se Dolbourg afirma ter chegado ao limite de suas práticas libertinas, o presidente lamenta não a morte da filha, mas o fracasso do plano incestuoso e o abandono do amigo. Os quatro pertencem à classe libertina, se definem por elas, mas alguns privilegiados são caracterizados pelo deslimite, pela potência de não quererem impor um fim às suas libertinagens, pela busca incessante do gesto único.

Essa separação entre os tipos libertinos é novamente colocada em tensão na *Histoire de Juliette*. Em Florença, a protagonista é apresentada a Minsky, um centauro cruel e cuja dieta voraz é baseada em carne humana. Após algum tempo na casa do monstruoso libertino, período no qual ele mata Augustine, uma das amas preferidas de Juliette, a visitante foge levando consigo uma grande quantidade de ouro e duas mulheres de seu harém, Élise e Raimonde. Mas poupa Minsky da morte porque, dentro de seus princípios, seria errado privar o mundo de tal celerado: “Ce serait jouer ici le rôle des lois, ce serait servir la société, que d’en bannir ce scélérat; et je n’aime pas assez la vertu pour la servir à ce point-là. Je laisserai vivre cet homme si nécessaire aux crimes, ce ne sera point l’ami du crime qui détruira son sectateur”<sup>210</sup>.

Anos depois, Cordelli não tem a mesma sorte. Assim como Minsky, o personagem que cruza a trajetória de Juliette é responsável

---

<sup>207</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 80.

<sup>208</sup> Ibid., p. 155.

<sup>209</sup> Aline et Valcour, p. 1094-1095.

<sup>210</sup> Histoire de Juliette, p. 726.

pela morte de uma de suas companheiras durante uma orgia, mas o curioso hábito de pedir perdão a Deus após as sessões de crimes irrita a libertina, que explica para Durand: “mes idées changent, et cet imbécile fanatique ne mérite que la mort; n’ayons nul regret au fil criminel que nous coupons en lui arrachant la vie”<sup>211</sup>. Em seguida, o mesmo acontece com outro italiano, Contarini, que após sodomizar e açoitar violentamente a filha de 16 anos, Rosina, se nega a desvirginá-la e assassiná-la durante a orgia; Juliette se revolta com a fraqueza e rouba a menina para cumprir seus desejos longe dos olhares de reprovação do pai: “Contarini était un de ces hommes faibles qui ne conçoivent le crime que dans le délire des passions; l’idée que je lui proposais était trop forte pour lui, il redemanda sa fille avec instance”<sup>212</sup>.

Essa indignação de Juliette com qualquer forma de piedade é irônica. Se no final da *Histoire de Juliette* a protagonista é diretamente responsável pela morte da irmã virtuosa, quando assiste a Justine sendo fuzilada pelo raio, nas conclusões de *Les infortunes de la vertu* e *Justine ou les Malheurs de la vertu*, a personagem segue o mesmo caminho de Dolbourg e abandona os vícios, assim como o de Cordelli ao pedir piedade a Deus pelos atos cometidos<sup>213</sup>.

Não há, portanto, um padrão libertino. Tais personagens têm em comum sua adesão à vida viciosa e sua busca pelo prazer, mas cada um atende aos próprios gostos (como na variação dos senhores de Silling) e princípios (como na relação Mirvel/Dolmancé, Minsky/Cordelli e Juliette/Juliette). Como acontece com suas dissertações, os libertinos sadeanos são construções móveis, fórmulas desenvolvidas a partir de uma referência, que é negada a partir de suas variações, de sua potência. Novamente, o modelo pretensamente polar Justine/Juliette pode servir de paradigma ao cruzamento entre outras duas irmãs também apresentadas inicialmente como opostas: Aline e Léonore, de *Aline et Valcour*.

Aline poderia ser Justine. Virtuosa, recatada, filha adorável da Madame de Blamont e apaixonada por Valcour, ela tem seu destino

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 1154.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 1210. A diferença entre o grau de libertinagem de Juliette e o de Contarini fica evidente mais à frente, quando Noirceuil pede para ela deixá-lo usufruir à vontade de sua filha, Marianne, assassinada durante a última orgia: “Fais de Marianne ce que tu voudras, foutu, gueux, dis-je en fureur, je te la livre” (*ibid.*, p. 1256).

<sup>213</sup> Os anúncios da conversão à virtude nas duas versões são bastante similares: “Cet exemple affreux pour moi était néanmoins nécessaire à ma conversion dans cette vie, et au bonheur que j’ose espérer dans l’autre” (*Les infortunes de la vertu*, p. 120) e “Ce coup affreux était nécessaire à ma conversion dans cette vie, il l’était au bonheur que j’ose espérer dans l’autre” (*Justine ou Les malheurs de la vertu*, p. 389).

atribulado quando o pai, o libertino Presidente de Blamont, a promete em casamento a seu amigo de devassidão, Dolbourg. Trata-se do primeiro desvio na trajetória até então perfeita de Aline, exatamente o oposto da irmã Léonore, a quem os desvios de trajetória perseguem desde o nascimento. A trama rocambolesca de Sade merece uma atenção especial<sup>214</sup>.

Nascida como Claire de Blamont, Léonore, ainda bebê, é envolvida num esquema libertino entre o pai e Dolbourg: cada um prometeu ao outro entregar sua filha aos prazeres do amigo. O presidente retira a filha recém-nascida de casa, alegadamente morta, e a entrega aos cuidados da ama de leite Claudine, a quem diz ter reservado um futuro feliz à filha, mas que a mãe não aceitava. Depois de três semanas, o presidente retorna para buscar a menina, mas Claudine, na ânsia de reservar um destino melhor para a sua própria filha, troca os bebês, entrega sua primogênita ao libertino e adota Claire. Tempos depois, a mesma ama de leite é designada a cuidar de Élisabeth de Kerneuil, filha da condessa de Kerneuil, em troca de uma boa recompensa. Mas a menina morre e, para não perder o dinheiro, Claudine promove uma nova troca de bebês e entrega Claire de Blamont à condessa. Com o passar dos anos, para assumir o romance proibido pela mãe com Sainville, Claire/Élisabeth assume uma terceira identidade: Léonore, que ao acaso cruza o caminho de sua família biológica quando estão de férias em Vertfeuille – e a filha da ama de leite, sob o nome Sophie, levada pelo presidente a Dolbourg, foge do cárcere do suposto pai e, coincidentemente, também aparece na casa de campo.

Há uma relação tríade, portanto: a estável Aline se relaciona com Sophie, a desgraçada falsa irmã, e com Léonore, a irmã de sangue e de trajetória bastante emocionante. Aline e Léonore ainda têm em comum o amor proibido com, respectivamente, Valcour e Sainville, mas, enquanto a segunda abandona a família para fugir com o amado, a primeira espera que a mãe convença o pai a desfazer o casamento arranjado para ficar com seu escolhido.

A voz ativa de Léonore contrasta não apenas com a de Aline, mas também com as das outras hóspedes da casa de férias. Enquanto a Madame de Blamont e a filha tentam criar maneiras de convencer o patriarca da família a aceitar Valcour, Eugénie e sua mãe são apenas testemunhas dos fatos que acontecem em Vertfeuille. A calma só é

---

<sup>214</sup> A história é contada em uma carta de Valcour ao amigo Déterville, a quem faz a ressalva para dar “à cette lettre l’attention la plus exacte” (Aline et Valcour, p. 494).

desestabilizada com a chegada de agentes externos: primeiro Sophie, que inicialmente é tomada pela filha de sangue dos Blamont, mas cuja aparição revela a primeira parte da intrincada troca de bebês e os planos libertinos do presidente e de Dolbourg; depois, com os aventureiros Sainville e Léonore, que narram as desventuras de seu romance e dão novos rumos às descobertas da família. Tal contraste é marcado ironicamente por Sade: Aline escreve ao amado sobre as inocentes aventuras que vive com as companheiras durante os passeios que fazem às tardes, mas é Léonore quem traz um relato cheio de perigos e superações.

As comparações Aline/Justine e Léonore/Juliette são, em um primeiro momento, bastante evidentes. Além de compartilharem das mesmas cores de cabelos (as virtuosas são loiras, as irmãs morenas), as duplas agem de maneira similar frente aos infortúnios – Aline é reativa, apenas aguarda que a mãe aja em favor de seu casamento com Valcour, enquanto Léonore, sequestrada em Veneza, atravessa o mundo para reencontrar Sainville e, astutamente, engana vários libertinos, um imperador déspota e um tribunal da Inquisição para manter-se fiel aos seus princípios.

Essa fidelidade é a primeira marca da especificidade de Léonore como personagem. Enquanto Justine é mal sucedida em suas tentativas de defender a virtude, Léonore faz uso da retórica para enganar seus algozes: na ilha de Butua, prestes a servir aos prazeres e à alimentação do monarca Ben Mâacoro, ela o convence a esperar porque promete “un bien plus pure que celle que tu connais, une qui placera ton âme dans une situation de douceur mille fois plus sensible que tout ce qui a pu l’affecter jusque’à présent”<sup>215</sup>. Léonore seduz Ben Mâacoro não por sua beleza, mas pela promessa de que o déspota terá alguém a sua disposição de uma maneira ainda desconhecida por ele. Para isso, explica ao rei, “il faut que tu cèdes, à mes genoux, les droits imaginaires de la force, pour faire triompher ceux de ma faiblesse (...) tu seras mon esclave, je t’enchâînerai, et le bonheur où tu aspirer sera le prix de ta soumission”<sup>216</sup>. A mesma estratégia de sedução é repetida em outras passagens, sempre quando Léonore é colocada em perigo. Se, tal como Justine, ela defende fortemente sua decência, Léonore não se furta a enganar, a mentir e a fazer uso de seus atributos físicos e sua sagacidade. Não por acaso, sua aventura em busca de Sainville se

---

<sup>215</sup> Aline et Valcour, p. 790.

<sup>216</sup> Ibid., p. 791.

encerra quando ela é reencontrada pelo amado sendo uma elogiada atriz de teatro.

Se Justine “suit la trajectoire linéaire d’une descente aux enfers” e Juliette não apenas consente os assaltos masculinos, “mais qu’elle participe aussi activement à la propagation de l’idéologie libertine”<sup>217</sup>, como analisa Michèle Vallenthini, Léonore apresenta uma terceira via da mulher sadeana, “ni débauchée, ni sensible, ni Justine, ni Juliette, elle opte pour une politique opportuniste, adaptée aux situations, mais soustendue par la conviction aristocratique de ses droits et privilèges”<sup>218</sup>, ela desafia os valores libertinos e virtuosos.

As diferenças entre as irmãs de *Aline et Valcour* é constantemente ressaltadas pelos hóspedes de Vertfeuille, para quem Sophie, tomada primeiramente como a filha perdida dos Blamont, seria uma irmã muito mais adequada do que a dócil Aline. Para Michel Delon, Léonore é a instabilidade das aparentes oposições de *Aline et Valcour* – a personagem multiplica os contrastes em sua própria identidade tripla (Claire de Blamont, Elisabeth de Kerneuil, Léonore), desfaz o arranjo geométrico libertino do presidente de Blamont e Dolbourg e, mesmo sendo geralmente bondosa, questiona as atitudes altruístas da mãe. Ela “ne se caractérise plus par une tempérament, un équilibre des humeurs comme dans la tradition hippocratique, mais par une tension, une contradiction”<sup>219</sup>.

Léonore é de uma difícil definição categórica. “Elle a ton gracieux et poli, sans doute, l’air de l’excellence en éducation; mais en l’examinait un peu mieux, on voit qu’il y a plus d’art que de nature dans ce qui lui donne les dehors de la bonne compagnie”<sup>220</sup>, descreve Déterville ao amigo Valcour logo após o primeiro contato com a visitante; tempos depois, já ciente de algumas de suas atitudes, Déterville é mais incisivo: “Assurément il était difficile de mieux piendre Aline, et comme aucun trait ne la rapproche de Léonore, il était impossible de s’y méprendre”<sup>221</sup>, separando-a do modelo de candura Aline.

A chegada do casal de aventureiros a Vertfeuille muda não apenas a rotina dos hóspedes, mas o próprio modelo narrativo, de romance epistolar a romance de memórias. As cartas 35 e 38 de Déterville a Valcour, nas quais os visitantes assumem o relato, ocupam mais da

<sup>217</sup> VALLENTINI, Michèle. “La troisième femme”. In: Sade et les femmes, p. 23.

<sup>218</sup> Ibid., p. 26.

<sup>219</sup> DELON, Michel. “Le tremblement de l’identité”. In: Sade en toutes lettres, p. 65.

<sup>220</sup> Aline et Valcour, p. 523.

<sup>221</sup> Aline et Valcour, p. 726.

metade das mais de 700 páginas de *Aline et Valcour*. O jogo de perguntas e respostas, de argumentos e contra-argumentos proposto pela troca de cartas (intercaladas pelas correspondências do presidente de Blamont e Dolbourg, que colocam o leitor a par dos planos libertinos), é substituído pela afirmação categórica – o contraste entre as escritas bondosas sobre Aline e Valcour e as escritas maldosas dos libertinos ganha um tom impreciso com os relatos de Sainville e Léonore – eles “incarnent une énergie qui n’est pas scélérate, qui se fraye une voie originale entre la faiblesse des uns et la cruauté des autres”<sup>222</sup>.

A saga de Sainville se assemelha a um relato de viagem: sua história é marcada principalmente pelas comparações entre os sistemas cruéis de Ben Máacoro e Sarmiento, em Butua, com a democracia de Zamé, em Tamoé, cenário radicalmente diferente do da ilha anterior. Apesar do deslumbre de Sainville com a vida justa e calma em Tamoé, as duas sociedades são fundamentadas pela ausência de leis: se em Butua as poucas normas favorecem as vontades de seu ditador e da classe masculina, em Zamé a ausência de normas favorece uma vida igualitária. Mas, em ambos os casos, a supremacia de seus soberanos anula o indivíduo – em Butua é evidente, mas em Tamoé essa anulação se dá na obrigatoriedade de todos os cidadãos terem casas e roupas iguais. “Établissez l’égalité des fortunes et des conditions, qu’il n’y air d’unique propriétaire que l’État, qu’il donne à vie à chaque sujet tout ce qu’il lui faut pour être heureux”<sup>223</sup>, diz Zamé, que também proíbe qualquer habitante de deixar a ilha e retornar com ideias que possam contaminar o ambiente: “si les lois sont justes, bonnes et en petit nombre, elles n’ont pas besoin d’être déposées ailleurs que dans le coeur de chaque citoyen, et elles s’y placeront naturellement”<sup>224</sup>.

Em outra passagem, essa dita polaridade entre Butua e Tamoé é novamente desmistificada. Ao conhecer Zilia, nora de Zamé, Sainville é avisado de que ela é a única mulher da ilha a saber pronunciar uma frase em francês – quando olha para o marido, exclama um “Voilà votre bien”, recebido com ternura pelas outras mulheres e que faz o visitante perceber “la gaieté, la candeur et la touchante félicité qui régnait chez cet heureux peuple”<sup>225</sup>. As mulheres de Tamoé, assim como as de Butua, servem aos homens, são de sua posse.

Sade apresenta na intricação entre Butua e Tamoé o mesmo jogo de Juliette e Justine: ambos parecem estar em situações polares, mas há

<sup>222</sup> DELON, Michel. “Le tremblement de l’identité”. In: Sade en toutes lettres, p. 66.

<sup>223</sup> Aline et Valcour, p. 670.

<sup>224</sup> Ibid., p. 630.

<sup>225</sup> Ibid., p. 647.

uma aproximação intrínseca entre as duas partes, elas se completam e se tornam impuras. Butua e Juliette não são puramente a exaltação do vício, assim como Tamoé e Justine não são a exaltação da virtude; cada qual tem sua função numa rede de tensões e sobredeterminações da razão sadeana.

Mais do que a trajetória, chama a atenção dos ouvintes o *conhecimento* adquirido por Sainville, mas este não percebe as similaridades entre as filosofias de Ben Mâacoro e Zamé. A Léonore, cujo caminho várias vezes cruzou com o do amado sem que eles soubessem, interessa o *seu destino*, até porque, momentos antes de começar a narração, ela descobre os laços familiares com seu público. Além disso, ela assume uma postura ativa frente aos infortúnios e questiona os sistemas que cruzam seu caminho, como o fato de encontrar refúgio quando passa a integrar um grupo de ladrões e sofrer sob os cuidados de religiosos inquisidores, o que a leva a questionar a constituição das leis, que podem muitas vezes favorecer um despotismo velado – um contraste com a forma facilmente aceita pelo marido quando ele conhece os sistemas de Butua e Tamoé:

Ô société! je le répète, ou vous lois sont bien uniques, ou voys membres sont bien corrompus”<sup>226</sup>, “(...) si la plus grande somme de crime se trouve toujours sous le manteus de l’autorité, les freins dont elle nous accable ne sont-ils pas plutôt les instruments de ses passions que les moyens de la vertu?”<sup>227</sup>

A sabedoria demonstrada pela personagem faz com que ela assuma a posição das quatro contadoras de história de *Les cent vingt journées de Sodome*, sendo constantemente incentivada a narrar e até questionada pelos ouvintes, que pedem riqueza de detalhes – tal como os senhores de Silling. “Oh! nous lui faisons grâce de ces détails”<sup>228</sup>, argumenta a madame de Senneval, sogra de Déterville.

Moralmente virtuosa e devotada ao marido, mas também hábil para enganar e questionadora dos valores solidários da mãe e da irmã – Léonore é uma das personagens sadeanas em que é mais perceptível a noção de fórmula. Sua presença desmonta a estrutura do plano incestuoso do pai, o despotismo em Butua e no tribunal de Inquisição, a

---

<sup>226</sup> Ibid., p. 898

<sup>227</sup> Ibid., p. 935.

<sup>228</sup> Ibid., p. 740.

rotina pacata em Vertfeuille e, por fim, a própria forma de romance epistolar. Ela é ativa, assume “la conscience que chacun possède de sa propre individualité” não apenas na necessidade de sobreviver, mas em seu próprio caráter multifacetado, de ser também Claire e Élisabeth, virtuosa e egoísta, “ces différents masques font d’elle quelqu’un de toujours nouveau”<sup>229</sup>. Não sendo unicamente virtuosa como Justine ou unicamente libertina como Juliette, mesmo que estas, eventualmente, se rendam às características das quais são modelos, Léonore é uma das variáveis na fórmula da escrita sadeana, tremor que sacode a estabilidade e coloca o texto em uma zona de indiscernibilidade.

### 3.3. A ARGUMENTAÇÃO LIBERTINA

Filósofos tomados pela libertinagem, libertinos adeptos da filosofia – personagem-tipo sadeano, a figura que reúne tais características espalha seu conhecimento com a mesma avidez com que promove o derramamento de sangue e esperma. Pertencer às duas classes os diferencia de suas vítimas, uma sabedoria em teoria e em prática responsável por colocá-los numa categoria soberana em relação aos demais seres, à noção de Deus e à própria natureza regente. Dolmancé é descrito pelo Cavaleiro de Mirvel como alguém “d’une élégance extrême, une jolie voix, des talents, et principalement beaucoup de philosophie dans l’esprit”<sup>230</sup>, além de ser um célebre e imoral ateu, “l’individu le plus méchant et le plus scélérat qui puisse exister au monde”. Apto, portanto, para educar libertinamente a jovem Eugénie.

As lições oferecidas intensivamente à menina são repetidas constantemente em outros escritos de Sade. A fórmula é similar: sempre há um preceptor dotado de vasto conhecimento, sempre há um interlocutor a quem se expõe a filosofia libertina por meio das longas dissertações, e, entre uma fala e outra, as práticas sexuais/criminosas. Cabe ao aprendiz a capacidade de aderir ou não aos ensinamentos: desde as libertinagens mais simples de Delbène às mais criminais de Noirceuil e do Papa Pio VI, por exemplo, Juliette se mostra uma aluna aplicada a ponto de, gradativamente, superar seus professores; Justine, por sua vez, mesmo tendo o caminho cruzado por libertinos da estirpe de Bressac, Saint-Florent e Rodin, jamais compartilha da mesma filosofia. A

---

<sup>229</sup> POIRIER, Blandine. “Léonore, personnage central d’Aline et Valcour?”. In: Sade et les femmes, p. 53.

<sup>230</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 6.

rejeição se dá para além da falta de compreensão: Justine e as demais vítimas sadeanas não detêm a capacidade de aderir à libertinagem. O mesmo acontece com o inverso: “et j’ai vu que, quand on était, comme moi, née pour le libertinage, il devenait inutile de songer à s’imposer des freins, de fougueux désirs les brisent bientôt”<sup>231</sup>, declara a Madame de Saint-Ange. Logo, quem não for contemplado com essa sagacidade deve servir aos seres superiores, detentores da sabedoria libertina.

Grosso modo, essa filosofia libertina defende o primado do vício contra a virtude porque as práticas viciosas (a sodomia, o assassinato, o incesto etc) atendem aos preceitos da natureza, força regente que, ao contrário da quimera de Deus e das leis morais criadas pelo homem, favorecem o desejo. Premissa dada, os libertinos ambicionam a maneira de corroborar tal afirmação, de buscar elementos e outras construções filosóficas para mostrar como este primado do vício é, efetivamente, o modo adequado de vivência. As fontes são variadas e constantemente citadas: o capítulo VI do livro terceiro dos *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* (1531), de Maquiavel, que trata das conspirações contra o príncipe e o Estado, serve de princípio para o Presidente de Blamont<sup>232</sup>, Dolmance<sup>233</sup> e Juliette<sup>234</sup> explanarem sobre os cuidados com a escolha dos cúmplices, de preferência até não tê-los. O mesmo Maquiavel é utilizado como modelo por Noirceuil e o ministro Saint-Fond, que coloca *O príncipe* como referência na *Histoire de Juliette*<sup>235</sup> para justificar seu despotismo.

Inserido no discurso libertino, Maquiavel serve de referência ao que Michel Delon resume como a passagem da violência individual à

---

<sup>231</sup> Ibid., p. 5.

<sup>232</sup> “c’est sûrement d’elles que Machiavel a dit, ou qu’il ne fallait jamais les avoir pour complices, ou qu’il était urgent de s’en défaire aussitôt qu’elles avaient agi”. (Aline et Valcour, p. 1037)

<sup>233</sup> “méfions-nous toujours de ceux mêmes que nous croyons nous être le plus attachés: il faut, disait Machiavel, ou n’avoir jamais de complices, ou s’en défaire dès qu’ils nous ont servi”. (La philosophie dans le boudoir, p. 60)

<sup>234</sup> Em um primeiro momento, a referência a Maquiavel aparece como nota de rodapé, quando Juliette explica sobre os perigos da cumplicidade à Condessa de Donis, em Florença: “Il faut, dit Machiavel, que l’affection du complice soit bien grande, si le danger où il s’expose ne lui paraît pas encore plus grand” (Histoire de Juliette, p. 750); depois, a libertina coloca tal teoria em prática ao assassinar Olympe de Borghèse, até então sua companheira de crimes: “N’aie point de complices, dit Machiavel, ou défais-t’en dès qu’ils t’ont servi” (Ibid., p. 1105); por fim, quando o narrador elogia a bem-sucedida carreira de Juliette, afirma que a personagem é “bien persuadée que nourris des principes de Machiavel” (Ibid., p. 1260).

<sup>235</sup> “il y a bien longtemps, poursuivit le ministre, que pénétré des principes de Machiavel, je suis infiniment persuadé que les individus ne sont rien en politique; machines secondaires du gouvernement, les hommes doivent travailler à la prospérité de ce gouvernement, et jamais le gouvernement ne doit travailler à celle des hommes” (Ibid., p. 607).

violência de Estado<sup>236</sup>. Da mesma forma, Catherine Cusset percebe nessas citações uma argumentação em favor da tirania, como se os escritos de Maquiavel fossem o princípio para se estender a filosofia libertina ao governo – em resumo, sendo ser superior por sua capacidade de compreender os desígnios da natureza, o libertino levado às mais altas esferas do poder teria a possibilidade de atingir um maior número de vítimas (toda uma nação) ao invés de se contentar com apenas algumas por vez. Seria, portanto, ainda mais útil à natureza.

O problema na proposta de Cusset é buscar uma intenção ou uma função nessas referências feitas pelos libertinos a Maquiavel. Trata-se, conclui, de uma tarefa mal-sucedida, porque há apropriações e modificações do texto original feitas arbitrariamente apenas para encaixá-lo no discurso libertino. Caso do exemplo dado pela própria Cusset: quando Juliette tentar convencer Clairwill a executar o plano para corromper nove milhões de pessoas através da divulgação dos conselhos, escritos e atos libertinos durante três décadas, ela extrai o seguinte trecho do capítulo XXV de *O príncipe*:

souviens-toi que Machiavel a dit, qu'il valait mieux être *impétueux* que *circonspect*, parce que la nature est une femme, de qui l'on ne saurait venir à bout, qu'en la toumentant. On voit, par expérience, continue le même écrivain, qu'elle accorde ses faveurs bien plutôt aux gens *féroces* qu'aux gens *froids*.<sup>237</sup>

As alterações são pequenas, mas significativas: Juliette troca o “la *fortune* est une femme” do original pelo “la *nature* est une femme”, e muda os verbos “se *laisse bien plus dompter*” por apenas “*accorde ses faveurs*”<sup>238</sup>.

Se por um lado o conjunto de alterações pouco muda o sentido geral da frase, por outro ele opera “une subtile perversion de sens, et révèle que Sade détourne la pensée de Machiavel”<sup>239</sup> – trata-se de um momento bastante significativo na trajetória de Juliette, a primeira vez em que se ela se impõe frente a Clairwill, sua preceptora, e justamente citando (e corrompendo) Maquiavel, referência constante de seus outros dois mestres, Noirceuil e Saint-Fond. O que, para Cusset, faz este uso de

<sup>236</sup> DELON, Michel. “Notes de Histoire de Juliette”, p. 1437 (nota 2 da página 402).

<sup>237</sup> Histoire de Juliette, p. 651. (grifos do autor)

<sup>238</sup> CUSSET, Catherine. “Sade, Machiavel et Néron”, p. 405. (grifos da autora)

<sup>239</sup> Idem.

Maquiavel perder valor. Afinal, tais substituições mostram como os libertinos eruditos não estão interessados na exatidão histórica e textual, e “en feignant d’élaborer une théorie du gouvernement et de la domination politique, les libertins se servent en fait du nom de Machiavel pour enrichir leur imaginaire”<sup>240</sup>.

Ora, ao deturpar suas referências filosóficas para usá-las como bem entender, Juliette mostra não apenas sagacidade para tapear seus cúmplices (afinal, estes devem ser bem controlados e descartados quando for conveniente) como também capacidade de construir suas argumentações a partir da invalidação de outras, fazer uso do *texto* do outro com a mesma voracidade com que faz uso do *corpo* do outro. O gesto, a meu ver, é muito mais condizente com uma pretensa filosofia libertina do que o mero encaixe de citações literais e embasadas.

O exemplo de Maquiavel na *Histoire de Juliette* é apenas um dos vários cânones corrompidos pela libertinagem. Ainda na filosofia, os libertinos sadeanos constantemente referenciam ou justificam seus atos em escritos consagrados, mas, quando necessário, modificam palavras, retiram frases de seu contexto original, editam trechos e até mesmo remontam toda uma citação para que essa corrobore seu pensamento celerado. Em “Quand Sade récrit Fréret, Voltaire e d’Holbach”, Jean Deprun lista várias dessas apropriações filosóficas, como o uso de *Lettre de Thrasybule à Leucippe*, de Nicolas Fréret na instrução sobre a ilusão religiosa de Delbène na *Histoire de Juliette*, ou as ideias de *Le bon sens, on idées naturelles opposees aux idées surnaturelles*, do Barão d’Holbach, inseridas no panfleto lido por Dolmancé em *La philosophie dans le boudoir*. Na análise de Deprun, Sade replica nos romances seus próprios estudos filosóficos, “il dramatise, il radicalise (...) jusqu’à donner à ses emprunts une couleur manifestement provençale”<sup>241</sup>. Não interessa aqui tentar meramente entender a intenção de Sade em promover tais empréstimos, mas sim pensar o gesto em si e como essa montagem textual se insere dentro do que descrevo como uma *escrita patética*.

Não se trata, contudo, de escolhas aleatórias ou meramente ilustrativas. Quando teoriza sobre o crime, “toute contravention formelle, soit fortuite, soit préméditée, à ce que les hommes appellent les lois”<sup>242</sup>, e, por isso, variáveis de acordo com a legislação onde cada ato foi cometido, Noirceuil adota quatro premissas: 1) que nossas ações

---

<sup>240</sup> Ibid., p. 410.

<sup>241</sup> DEPRUN, Jean. “Quand Sade récrit Fréret, Voltaire e d’Holbach”, p. 335.

<sup>242</sup> *Histoire de Juliette*, p. 330.

são indiferentes nelas mesmas, não sendo nem boas, nem más; 2) que a voz responsável por frear os impulsos criminais é efeito do preconceito ou da educação próprias ao contexto no qual somos criados (logo, seria diferente se o local de nascimento fosse outro); 3) que, ao mudarmos de país, não perdemos essa inspiração (logo, ela não é tão facilmente descartável); e 4) que o remorso é o efeito das primeiras impressões recebidas, só podendo ser destruído com o hábito. Assim, o celerado conclui a partir dessas premissas que a noção de crime só existe por estar apoiada em uma noção de remorso e culpabilidade, algo não inerente ao ser naturalmente propenso ao crime. E, ao vencer essa barreira moral, o ser reassume sua naturalidade e volta a cometer os impulsos naturais anteriormente denominados como crimes.

Em meio à longa explicação de Noirceuil, uma nota de rodapé censura filósofos cujo pensamento apenas tocou tais premissas sem devidamente aprofundá-las: “Aimable La Mettrie, profond Helvétius, sage et savant Montesquieu, pourquoi donc, si pénétrés de cette vérité, n’avez-vous fait que l’indiquer dans vos livres divins?”<sup>243</sup>. As bases da teoria de Noirceuil sobre o crime estão apresentadas, mas a indicação com ressalvas mostra como o filósofo libertino almeja radicalizar tais pensamentos “comme celui qui sait expliciter ce qui restait implicite chez ses prédécesseurs”<sup>244</sup>.

O “amável” La Mettrie reaparece ainda na *Histoire de Juliette*, quando a protagonista dialoga com o conde Belmor, recém-empossado presidente da Sociedade dos Amigos do Crime. Ao elogiar a imaginação lúbrica da jovem libertina, o nobre cita: “*Heureux, cent fois heureux*, dit La Mettrie, *ceux dont l’imagination vive et lubrique tient toujours les sens dans l’avant –goût du plaisir!*”<sup>245</sup>. O elogio, contudo, é indigno: Belmor retira a frase de *De la volupté* (1745) de seu contexto original, um devaneio que “n’a plus rien d’agressif et prend presque l’allure d’une bergerade”<sup>246</sup>.

Mais à frente, é Juliette quem retira de La Mettrie a premissa de suas ideias. Quando divaga com Olympe de Borghèse sobre as maravilhas da libertinagem e do crime, afirma categoricamente: “le célèbre La Mettrie avait raison, quand il disait qu’il fallait se vauter dans l’ordure comme les porcs; et qu’on devait trouver comme eux du plaisir, dans les derniers degrés de la corruption”<sup>247</sup>. A citação vem do *Anti-*

<sup>243</sup> Ibid., p. 334.

<sup>244</sup> DELON, Michel. “Notes de ‘Histoire de Juliette’”, p. 1423 (nota 1 da página 334).

<sup>245</sup> Histoire de Juliette, p. 648. (grifos do autor)

<sup>246</sup> DEPRUN, Jean. “La Mettrie e l’imoralisme sadienne”, p. 129.

<sup>247</sup> Histoire de Juliette, p. 817.

*Sênèque ou Discours sur le bonheur* (1748): “Ou si, no content d’exceller dans le grand art des voluptés, la crapule et la débauche n’ont rien de trop fort pour toi, l’ordure et l’infamie sont ton partage; vautre-toi comme font les porcs, et tu seras heureux à leur manière”<sup>248</sup>.

Aqui a frase não apenas é retirada de contexto, mas resignificada. *Anti-Sênèque* foi planejado por La Mettrie como complemento de *L’homme machine*, escrito no ano anterior, no qual defende que a filosofia deve se voltar para o indivíduo e sua busca pela felicidade pessoal, sendo necessário ignorar o remorso e os preconceitos morais. Na publicação de 1748, apesar de ainda considerar a naturalidade de impulsos criminais, “et que celui que aura une plus grand satisfaction à faire le mal, sera plus heureux que quiconque en aura moins à faire le bien”<sup>249</sup>, La Mettrie trata das consequências éticas e morais dessa ideia porque os homens são educados com a necessidade de estabelecer laços afetivos por meio de valores como a bondade e a virtude, “en général les hommes sont nés méchants, sans l’éducation, il y en auroit peu de bons. (...) L’éducation seule a donc amélioré l’organisation; c’est elle qui a tourné les hommes au profit et à l’avantage des hommes”<sup>250</sup>.

Os libertinos de Sade optam por ignorar e citam La Mettrie como recomendação ao crime porque, sendo o ato criminal natural, qualquer tentativa de resigná-lo contraria os preceitos da natureza. O texto deixa de ser descritivo e permissivo para se tornar amplamente prescritivo, como “l’impératif catégorique du crime”<sup>251</sup>. Na cena sadeana, o filósofo materialista não é apenas referência, mas objeto de reconstrução cujo resultado é uma pretensa sustentação filosófica à prática do crime.

O impulso libertino de buscar na filosofia as premissas para sua celeradez entrega uma ambivalência que desmistifica a libertinagem como soberana e amplamente consolidada. A opção de considerar somente as ideias que convêm à prática do vício, sendo necessário editar, recortar ou recontextualizar Maquiavel, d’Holbach, La Mettrie e outros exegetas, acusa uma falta para além da mera deslealdade – é necessidade de autoafirmação, um ruído no sistema apresentado como fortemente estabelecido e eficaz, ideal para o mundo.

Voltemos ao caso específico de La Mettrie. Ao considerar o ser como matéria pura, não dotado de alma no sentido metafísico, mas como organização complexa subordinada a uma mecânica específica,

---

<sup>248</sup> LA METTRIE. “Anti-Sênèque ou Discours sur le bonheur”. In: *Oeuvres philosophiques de La Mettrie*, t. III, p. 98.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>251</sup> DEPRUN, Jean. “La Mettrie et l’imoralisme sadien”, p. 129.

*L'homme machine* discute a maneira como essa matéria pode ser alterada de acordo com as influências externas – para ele, essa possibilidade de manipulação foi essencial para o estabelecimento de freios como a educação, a moral e a religião. A definição de humanidade como elemento necessário à vida social passa justamente pelo modo como esses freios são estabelecidos: enquanto um cachorro é adestrado para saber o que pode e o que não pode fazer, ao humano basta incutir a ideia de remorso para não cometer com o outro o que não quer para si mesmo, “chaque espèce a compris ce qu'elle a pu comprendre; et c'est de cette manière que les hommes ont acquis la connaissance symbolique”<sup>252</sup>.

O mundo projetado como ideal, continua, desperta o homem mecanicamente, incute no sujeito o elemento responsável pelas modificações medulares “sur laquelle les objets peints dans l'oeil sont renvoyés comme d'une lanterne magique”<sup>253</sup>. Com a exposição constante a ensinamentos e obrigações morais, mas sem descartar integralmente suas disposições naturais, o homem organiza sua própria personalidade. Por isso, para La Mettrie, há quem prefira o mal ao bem: cada processo é particular e formado por múltiplas relações, e quando ao promover um modelo ideal (basicamente, regido pela moral) se subjugam as características primárias do “homem-máquina”, sua versão bruta.

É evidente que La Mettrie não recomenda o crime ou a desintegração social – porque essa, em sua essência, anula a individualidade em prol do bem comum – mas busca também valorizar os atos considerados como inumanos. Se em *L'homme machine* a ideia de remorso é somente aludida (“qui tourmente les hommes, est tourmenté par lui-même; et les maux qu'il sentira, seront la juste mesure de ceux qu'il aura faits”<sup>254</sup>), em *Anti-Sénèque* tal noção é apresentada como um mal necessário porque, mais do que a armas da lei ou da moral, o homem precisa desenvolver em si próprio o prazer de compartilhar o mundo com seus semelhantes<sup>255</sup>.

Fica evidente que essa conclusão não agrada aos libertinos de Sade, motivados principalmente pela ideia do crime como algo natural e, por isso, digno de mais consideração. O gesto de usar as ideias de La Mettrie à sua maneira é bastante significativo: a mesma filosofia que

---

<sup>252</sup> LA METTRIE. “L'homme machine”. In: Oeuvres philosophiques de La Mettrie, t. II, p. 137.

<sup>253</sup> Ibid., p. 142.

<sup>254</sup> Ibid., p. 159.

<sup>255</sup> LA METTRIE. “Anti-Sénèque ou Discours sur le bonheur”. In: Oeuvres philosophiques de La Mettrie, t. III, p. 101-102.

lhes é exemplar apresenta o contraexemplo. Se há um necessário acordo comum, norma de conduta para tornar possível a sociabilidade, isso significa que uma das partes (no caso, os adeptos do impulso criminal) deve se resignar em prol da outra parte, e nada é mais inconcebível ao libertino do que a necessidade de frear seus anseios naturais. Como aponta Ann Thomson, *La Mettrie* apresenta aos libertinos sadeanos um paradoxo: reconhecer o impulso criminal como algo inerente ao homem, mas que, justamente por isso, precisa ser abafado<sup>256</sup>.

Na perspectiva de Thomson, esse desvirtuamento libertino de *La Mettrie* é ainda mais radical porque, enquanto o filósofo assinala o anseio do crime como prática mecânica, e, por isso, não apenas humana mas também encontrada em outros seres, nos discursos sadeanos ele é retomado de um processo de pensamento. Em suma, os libertinos reencontram suas forças naturais quando as descobrem soterradas pela moral, “leurs ‘crimes’ ne sont pas l’effet d’une force irrésistible, comme le voudrait la philosophie de La Mettrie, mais ils sont au contraire choisis par leur raison souveraine, et le résultat d’une décision prise sans passion”<sup>257</sup>. A distorção do texto lamettriano não somente busca justificativas à prática libertina, mas reafirma essa prática soberanamente.

Importante ressaltar que *La Mettrie*, assim como Maquiavel, Voltaire e os outros de quem os libertinos emprestam conceitos, nunca aparecem sozinhos. Como vimos, o *Système de la nature*, de d’Holbach, vem acompanhado da *Réfutation du système de la nature*, do abade Nicolao-Sylvestre Bergier<sup>258</sup>: a noção de natureza atea e autossuficiente do primeiro serve aos celerados somente até certo ponto, e justamente o questionamento feito pelo segundo faz a contraposição necessária<sup>259</sup>. Interessam a extração e o entrelaçar, a *montagem* feita a partir dessas recombinações.

A filosofia fornece apenas algumas das peças dessa fórmula sadeana. Para justificar suas paixões criminosas, os libertinos se apoiam ainda em tratados antropológicos e estudos sobre civilizações para colocar em tensão a noção de *crime*: a partir de uma série de exemplos,

<sup>256</sup> THOMSON, Ann. “L’art de jouir de La Mettrie a Sade”, p. 317.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>258</sup> A análise está na página 43.

<sup>259</sup> Conforme Deprun em “Sade et l’abbé Bergier” (p. 151), dentre as principais críticas do abade ao Barão d’Holbach na *Réfutation du système de la nature* está o excesso de otimismo de d’Holbach em pensar que o homem penderia naturalmente para a virtude caso não houvesse uma regência universal – no caso, Bergier aponta Deus como essa regência, algo obviamente ignorado pelos libertinos, a quem interessa somente a possibilidade de uma “natureza má”, base para a ideia de antifisismo vista no capítulo anterior.

os personagens demonstram que determinada ação, condenada no local onde vivem, é muitas vezes celebrada em outro canto do mundo, por outra sociedade. “Ces mots de vice et de vertu ne nous donnent que des idées purement locales”, explica Dolmancé, “il n’y a aucune action, quelque singulière que vous puissiez la supposer, qui soit vraiment criminelle, aucune qui puisse réellement s’appeler vertueuse: tout est en raison de nos moeurs, et du clima que nous habitons”<sup>260</sup>.

Delon ressalta que os empréstimos de textos antropológicos são comuns em muitos Iluministas, “l’écrivain est désormais celui qui s’approprie des discours et s’affirme comme auteur”<sup>261</sup> que, muitas vezes, utiliza tais textos como exemplos para legitimar suas teorias. No caso específico dos libertinos de Sade, os estudos etnográficos servem para validar suas perversões como algo comum ao ser humano e que só não é aceito na sociedade onde vivem por causa das quimeras da lei e da moral.

*L’esprit des usages et des coutumes des différents peuples* (1776), de Jean-Nicolas Dêmeunier, por exemplo, tem lugar privilegiado na argumentação dos preceptores de Juliette. Divididos em temas (alimentação; lugar das mulheres e o casamento; as crianças e a educação; a autoridade política; a guerra; a hierarquia social; a escravidão; a beleza; a sexualidade; a propriedade e o roubo; a penalização; o homicídio; o suicídio e os sacrifícios humanos; a doença, a medicina e a morte), os três volumes apresentam listas de costumes de povos de todos os continentes e de diferentes épocas para, segundo autor, propor novos arranjos sobre o processo de criação da sociedade contemporânea sem se deter exclusivamente a uma visão eurocentrista<sup>262</sup>.

É nesta publicação que a abadessa Delbène busca exemplos para criticar a necessidade dos laços matrimoniais, valorizando a diversidade de costumes e povos em que o adultério e a prostituição são práticas elogiadas porque estão mais de acordo com a natureza. “Le mariage est donc nuisible à la population”, argumenta após enumerar vários exemplos, “et l’univers rempli de peuples qui l’ont méprisé. Il est donc contraire au bonheur des individus, aux yeux de la nature, et généralement à toutes les institutions qui peuvent assurer la félicité de l’homme sur la terre”<sup>263</sup>.

<sup>260</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 34/46.

<sup>261</sup> DELON, Michel. “La copie sadienne”, p. 88.

<sup>262</sup> DÉMEUNIER, Jean-Nicolas. *L’esprit des usages et des coutumes des différents peuples*, t. I, p. VI-VII.

<sup>263</sup> *Histoire de Juliette*, p. 244.

O curioso do uso feito pelos libertinos do vasto estudo de Démeunier é como se dá a escolha de cada empréstimo. Se Delbéne extrai exemplos de costumes que ressignificam o papel da mulher, Dorval prefere aqueles sobre a valorização do roubo para ensinar a Juliette a validade de tal prática. As citações vão desde povos distintos, como os Koriaques, os Tohoukichi e os Migrelianos, a civilizações pretensamente mais organizadas: “Les Germains le regardaient comme un exercice qui convenait à la jeunesse; il y avait des fêtes où les Romaine le permettaient ; les Égyptiens le faisaient entrer dans l’éducation; les Américains y sont tous adonnés ; en Afrique, il est général ; au-delà des Alpes, à peine est-il puni”<sup>264</sup>.

Após servir de apoio para as explicações de Noirceuil sobre as virtudes do crime<sup>265</sup>, de Saint-Fond e Clarwill sobre o despotismo<sup>266</sup> e a tirania<sup>267</sup> em diferentes povos, e de Minsky sobre a hospitalidade<sup>268</sup>, Démeunier aparece como fonte principal da grande dissertação sobre o assassinato feita pelo Papa Pio VI durante a visita de Juliette. Para comprovar como “l’homme fit ses délices de détruire, et la nature les siens de le lui permettre”<sup>269</sup>, Braschi passa por povos africanos e asiáticos, pela antiguidade greco-latina e os bárbaros até chegar à Europa para mostrar como a perversidade é inerente ao ser humano, e que qualquer ato considerado criminoso é tão somente uma ação já ditada pela natureza, não devendo assim ser evitada pelas débeis leis morais. A conclusão, bastante agradável a Juliette, resume a investida do sumo pontífice:

Le meurtre, enfin, a été révééré et mis en usage par toute la terre; d’un bout du pôle à l’autre, l’on immole des victimes humaines. Les Égyptiens, les Arabes, les Crétois, les Cypriens, les Rhodiens, les Phocéens, les Grecs, les Pélagés, les Scythes, les Romains, les Phéniciens, les Perses, les Indiens, les Chinois, les Massagètes, les Gètes, les Sarmates, les Irlandais, les Norvégiens, les Suèves, les Scandinaves, tous les peuples du Nord, les Gaulois, les Celtes, les Cimbres, les Germains, les Bretons, les Espagnols, les Nègres;

---

<sup>264</sup> Ibid., p. 289.

<sup>265</sup> Ibid., p. 339-341.

<sup>266</sup> Ibid., p. 458

<sup>267</sup> Ibid., p. 427.

<sup>268</sup> Ibid., p. 715-716.

<sup>269</sup> Ibid., p. 886.

tous ces individus... généralement tous, ont égorgé des hommes sur les autels de leurs Dieux. De tout temps, l'homme a trouvé du plaisir à verser le sang de ses semblables, et, pour se contenter, tantôt il a déguisé cette passion sous le voile de la justice, tantôt sous celui de la religion. Mais le fond, mais le but était, il n'en faut pas douter, l'étonnant plaisir qu'il y rencontrait.<sup>270</sup>

Para além da *Histoire de Juliette*, onde é mais presente, o estudo de Démeunier aparece ainda no elogio à sodomia e na justificação da morte do panfleto de *La philosophie dans le boudoir*<sup>271</sup>, na última parte de *Les cent vingt journées de Sodome*, onde os costumes servem de modelo para as paixões criminais<sup>272</sup>, e na ampla defesa de Sarmiento sobre o despotismo do rei Ben Mãacoro<sup>273</sup> em Butua, aqui já intercalado com relatos similares como os de James Cock e Cornelius de Pauw<sup>274</sup>. Contudo, se *L'esprit des usages et des coutumes des différents peuples* é pensado por Démeunier como um modo não unicamente europeu de perceber a concepção da sociedade contemporânea, e de que modo tais hábitos cruéis ainda interferem nessa sociedade, há intrínseco nos livros um senso de formação social, de pensar como tais costumes tão distintos confluíram em um modelo mais civilizado de vivência; “On en trouve encore pour ne pas abolir les anciennes costumes. (...) On s'est appliqué à suivre les progrès de la civilisation: on examine comment ils changeant les usages; et on indique la dépravation journalière des peuples”<sup>275</sup>.

Assim como fazem com *La Mettrie*, por exemplo, os libertinos sadeanos ignoram tal senso de civilidade e recortam de Démeunier somente aquilo que lhes interessa. “Le propos encyclopédique laisse place au ricanement cynique”<sup>276</sup>, e os celerados operam no texto uma adaptação na qual trechos são suprimidos ou modificados para que o exotismo de algumas práticas seja substituído pela pura crueldade. Em Démeunier, o ritual dos birmaneses de Pegu com as mulheres após o parto é descrito da seguinte forma: “Les Peguans les mettent sur une

<sup>270</sup> Ibid., p. 900-901.

<sup>271</sup> *La philosophie dans le boudoir*, p. 127, 141, 147 e 152..

<sup>272</sup> *Les cent vingt journées de Sodome*, p. 342-375.

<sup>273</sup> Aline et Valcour, p. 562.

<sup>274</sup> DELON, Michel. “Notes de Aline et Valcour”, p. 1263 (nota 1 da página 562).

<sup>275</sup> DÉMEUNIER, Jean-Nicolas. *L'esprit des usages et des coutumes des différents peuples*, t. I, p. VII.

<sup>276</sup> DELON, Michel. “La copie sadienne”, p. 90.

espèce de gril de bambou assez élevé, et l'on fait du feu dessous. La purification se réitère cinq jours"<sup>277</sup>; na adaptação de Noirceuil vira “Au Pégu, on tourne et retourne cinq jours de suite, sur des charbons ardents, la femme qui vient d'accoucher: c'est ainsi qu'on la purifie"<sup>278</sup>. E quando a prática em si já é terrível, ela é intensificada: o ritual Floridiano de engrossar o pênis de homens recém-casados com picadas de inseto sobre a glândula ganha um “ce qui leur faisait endurer des douleurs horribles” na descrição de Dolmancé<sup>279</sup>.

Soberanos e detentores de vasto conhecimento, os libertinos de Sade operam sabiamente com as fontes que têm disponíveis. A transcrição de tratados filosóficos e registros históricos (Nero, por exemplo, é comumente citado como modelo libertino) não se dá unicamente na cópia: há uma construção feita a partir desses empréstimos textuais, os libertinos repotencializam os escritos, *reformulam* as fontes para melhor utilizá-las como argumento. Esse caráter de fórmula e mobilidade das dissertações coloca em tensão até mesmo o dito paradigma da escrita sadeana, com as cenas de orgia e crimes sendo intercaladas pelos discursos – mais do que criar uma justificativa para seus atos criminais ou aquecer a orgia que virá a seguir, os celerados propõem a construção de um saber a partir de um modelo constantemente ressignificado por suas variáveis, como é perceptível, por exemplo, nos constantes rearranjos propostos em *Les cent vingt journées de Sodome*.

Sendo os libertinos potência, gerados de uma escrita tomada de *pathos*, logo eles estão na mesma zona de indiscernibilidade em que constroem seus argumentos. Se as dissertações libertinas aparentam seguir um paradigma, tanto em sua construção como no modo como são apresentadas, mas se caracterizam pela mobilidade, por sua inerência à fórmula, os responsáveis por sua formação também carregam tal característica.

A primeira instância da *fórmula sadeana* se constitui dessa mobilidade libertina, com seus discursos e suas características gerados por uma *combinatória*, a seleção de elementos indistintos que são constantemente recombinados e tensionados, seja nos próprios textos da escrita sadeana, seja nos personagens que os habitam, com seus atos e discursos igualmente móveis.

---

<sup>277</sup> DÉMEUNIER, Jean-Nicolas. L'esprit des usages et des coutumes des différents peuples, t. I, p. 262

<sup>278</sup> Histoire de Juliette, p. 346.

<sup>279</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 71.

Há, contudo, outra potência da escrita sadiana que afeta esse princípio de fórmula: a inerência patética, o *tudo dizer* desarrazoado de tal escrita que, dentro dessa proposta aqui lançada, aproxima Sade de dois autores cujas noções de *fórmula patética* podem ser lidas analogamente à que percebo no marquês: Aby Warburg, com sua *Pathosformel*, e Serguei Eisenstein, com a fórmula de êxtase (*формула экстаза*).

## 4. SADE COM WARBURG: A FÓRMULA DE PATHOS (PATHOSFORMEL)

### 4.1. SADE COMO SISMÓGRAFO

Na ocasião do centenário da morte de Nietzsche, em agosto de 2000, Peter Sloterdijk descreveu o pensamento nietzschiano como um *evento catástrofe*<sup>280</sup>, o fim da história da filosofia acadêmica em favorecimento à história da arte do pensamento, um neoevangelista literário que irrompe na história da linguagem e intervém abruptamente nas condições de entendimento da velha Europa.

O gesto de adjetivar a Nietzsche como uma catástrofe em iminência, e, por isso, com necessidade de ser constantemente revisitada e reavaliada, coube adequadamente à efeméride do centenário, àquele momento referenciado na conferência em Weimar. Contudo, não era necessariamente novo. Em 1927, na Universidade de Hamburgo, três anos após voltar de um tratamento psiquiátrico na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, onde ficou entre 1918 e 1924, Aby Warburg dedicou um seminário à obra histórica de Jacob Burckhardt, aproximando-o do igualmente oposto e inseparável Nietzsche. Para Warburg, ambos apresentam predisposições a captarem a vida histórica implícita, suas ondas e agitações, a sentirem o jogo de latências e crises do tempo<sup>281</sup>.

A comparação feita por Warburg do pensamento de Burckhardt com o de Nietzsche é o que o faz precursor do gesto tomado por Sloterdijk décadas depois: tais agitações captadas pela dupla de filósofos afetam a cultura em sua história, tornam-na nada fluída e formada por ondas de choque e processos de fratura. A metáfora emprestada por Warburg (e utilizada por Didi-Huberman) é a do sismógrafo, um “aparelho capaz de registrar *movimentos subterrâneos* – invisíveis ou até imperceptíveis – cuja evolução intrínseca pode dar lugar a essas catástrofes devastadoras que são os terremotos”<sup>282</sup>. Didi-Huberman considera oportuna a relação de Burckhardt e Nietzsche com o sismógrafo em um momento de grande expansão das chamadas *ciências de registro*, como a cronofotografia de Étienne-Jules Marey e o processo de prolongamento da fotografia desenvolvido a partir da década de 1880. Tais métodos de *inscrição do tempo* deixam a ver o movimento,

<sup>280</sup> SLOTERDIJK, Peter. O quinto “evangelho” de Nietzsche, p. 9-10.

<sup>281</sup> WARBURG, Aby. “Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt”, p. 21.

<sup>282</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 108. (grifos do autor)

cada instante é um porvir, um contínuo em relação ao anterior e ao posterior.

Ao pensar no sismógrafo, Warburg recoloca em tensão estes registros gráficos dos traços de temporalidade. Afinal, o registro sismográfico não coloca o simples movimento a ver, mas sua *força*, vai para além do visível, em direção aos movimentos “que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente”<sup>283</sup>. São registros, em suma, dos sintomas do tempo – e o historiador da cultura, sendo sismógrafo, deve procurar não o evidente, mas aquilo que abala e agita essa cultura.

A metáfora warburguiana é ainda mais elucidativa se pensarmos o próprio modo de operação do sismógrafo. O registro de abalos sísmicos não aparentes, subterrâneos, se dá na agitação do próprio aparelho, que, sensível, inscreve seu abalo como forma de transmissão legível do sismo. Ou seja: é sua experiência de estremecimento, seu sintoma que proporciona o registro temporal – e, por isso, ele próprio está sujeito à destruição.

Eis, para Warburg, a nova polaridade de Burckhardt e Nietzsche: ambos são receptores de ondas mnêmicas, mas estas “les affecte chacun de manière entièrement différente”<sup>284</sup>. Enquanto o primeiro experimenta as ondas do tempo e suas ameaças, mas trata de guardar sua “consciência plena” mantendo-se estável como “defensor das Luzes”, Nietzsche envolve-se nas oscilações temporais, tendo sido “la victime de ses propres idéaux”<sup>285</sup>. Nietzsche é o sismógrafo que inscreve a sentença do tempo e se despedaça, “chamando a si todos os espectros e todas as ameaças, renunciando à experiência do Iluminismo e à transmissão do saber”<sup>286</sup>.

Sabe-se bem as causas deste envolvimento profundo de Nietzsche, principalmente no período em que viveu em Turim, entre abril de 1888 e janeiro de 1889, onde encontrou “une atmosphère idéale, dans laquelle il ne pouvait vivre”<sup>287</sup>. Evento catástrofe que foi, digno de provocar abalos dos quais ainda muito sentimos (e devemos sentir cada vez mais), Nietzsche apontou a instabilidade subterrânea da história cultural.

<sup>283</sup> Ibid., p. 112.

<sup>284</sup> WARBURG, Aby. “Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt”, p. 21.

<sup>285</sup> Idem.

<sup>286</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 115.

<sup>287</sup> WARBURG, Aby. “Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt”, p. 22.

No texto de encerramento do seminário sobre Burckhardt, Warburg mostra o fascínio pela polaridade deste com Nietzsche, que “nous permet voir que l'état visionnaire est fondamentalement double”<sup>288</sup>. Mas, se ambos eram agitadores, para Warburg é preciso ter a acuidade de Burckhardt, saber os limites de sua missão para não os transgredir. Contudo, se Warburg se apresenta como um sismógrafo burckhardtiano, “um historiador da cultura, um captador das ‘patologias da época’”<sup>289</sup>, ele também foi um sismógrafo vacilante como Nietzsche.

Ao menos dois elementos do catastrófico Nietzsche impactaram Warburg. Sua reelaboração do tempo, através de conceitos como *genealogia* e *eterno retorno*, amiúde, surge em Warburg como formas de entrelaçamento temporal caóticas, contribuintes para seu projeto de desenvolvimento de uma crítica à história da arte. Contudo, completa Didi-Huberman, é certo que o outro impacto provocado por Nietzsche é, mais do que indissociável, essencial para entender tal fascinação: o texto de encerramento do seminário de 1927, quando Warburg apresenta a hipótese metafórica do sismógrafo, carrega forte teor autobiográfico.

As marcas do período que passou internado em Kreuzlingen eram recentes em Warburg. Por mais que Warburg se apresente como um sismógrafo burckhardtiano, um minucioso e paciente colecionador e organizador de imagens, seu estilo é muito mais pendente ao sismógrafo nietzschiano. Igualmente atingido pela história, Warburg mergulha na mesma profundidade de seu antecessor, em “uma vertigem na qual o *saber sobre o sintoma* transforma-se em *sintoma do saber*, ou seja, numa ameaça direta para o inventor desse saber”<sup>290</sup>. Como historiador-sismógrafo, Warburg sacrificou sua estabilidade para apresentar a instabilidade – e a loucura, tão intensamente fixada em Nietzsche, também o afetou.

As trajetórias de Nietzsche e Warburg se cruzam primeiro biograficamente: o mesmo Instituto Bellevue, onde Warburg foi tratado, serviu de lar terapêutico a Nietzsche cerca de três décadas antes. A relação entre os dois ainda se mescla metodologicamente – ver-se-á mais à frente que a tensão temporal proposta por Nietzsche com a *genealogia* e o *eterno retorno* contribuiu em alguns aspectos com a *ciência sem nome* warburguiana. Por fim, há em comum a renegação: Rüdiger Safranski constata que, com o pensamento de Nietzsche, “não chegamos a parte alguma, não há resultante, não há resultado. Nele

---

<sup>288</sup> Ibid., p. 23.

<sup>289</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 120.

<sup>290</sup> Ibid., p. 120. (grifos do autor)

existe apenas a vontade da interminável aventura do pensar”<sup>291</sup>, uma inconclusividade.

É possível pensar Warburg como um *evento catástrofe*, do mesmo modo que Sloterdijk fez com Nietzsche há alguns anos? Ele pelo menos se insinua assim: um ano antes de ser dispensado de Bellevue, se auto-intitulou como um sismógrafo que deixa sair de si os sinais que recebeu, “pois, nesta época de naufrágio caótico, cada um, por mais fraco que seja, tem o dever de reforçar a vontade organizadora cósmica”<sup>292</sup>. Mas para além de sua insinuação, podemos considerar que, mais do que igualmente afetados pelos abalos sintomaticamente apresentados por eles próprios, Nietzsche e Warburg propõem métodos de crítica nos quais a presença do *pathos* desestabiliza a própria noção de racionalidade do homem, colocando-a em zona de indefinição.

Sade, ao pedir para desaparecer da memória dos homens, anteviu o limbo a que seria destinado por décadas, até ser retomado quase um século após sua morte, como vimos anteriormente. Da maldição à exaltação, Sade não deixou de ser revisitado. Seus pedidos por desaparecimento, claramente, não foram atendidos – da sua discreta tumba emerge um fantasma com vocação para nos assombrar. Como Nietzsche, de cuja loucura não se separa, e de Warburg, de quem não se ignora as “*perdas de si* que o deixaram por quase cinco anos entre os muros de um hospital psiquiátrico”<sup>293</sup>, Sade mantém-se ativo por sua própria vocação fantasmática.

Didi-Huberman coloca Warburg em um paradoxo: se, por um lado, “ele nos fala *a partir de um passado* que os ‘progressos da disciplina parecem haver tornado obsoleto’ (a própria ideia de *Nachleben* – ‘sobrevivência’, ‘pós-vida’ – é fruto desse olhar para trás), seu texto tem caráter profético, de um ‘saber por vir’”<sup>294</sup>. O mesmo paradoxo se aplica a Sade: crítico em uma época de transição da soberania francesa, escreveu o panfleto *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, em *La philosophie dans le boudoir*, como um manifesto em prol da República sem desviar o olhar ao modelo de poder monarquista, e décadas depois seu grito foi adjetivado por Giorgio Agamben como o “primeiro, e talvez o mais radical, manifesto biopolítico da modernidade”, acertadamente atual após as experiências totalitárias dos campos de concentração do século XX por “ter exposto

<sup>291</sup> SAFRANSKI, Rüdiger. Nietzsche, biografia de uma tragédia, p. 308.

<sup>292</sup> WARBURG, Aby. “A cultura artística dos índios”. In: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento, p. 263.

<sup>293</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 28. (grifos do autor)

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 29. (grifos do autor)

de modo incomparável o significado absolutamente político (isto é, ‘biopolítico’) da sexualidade e da própria vida fisiológica”<sup>295</sup>.

Warburg e Sade são *Nachleben*, seres do passado que não param de sobreviver, sobreviventes urgentes que nos assombam ao exporem os traumas constantemente sepultados pelos entusiastas da estabilidade. Por isso, ambos provocaram dissonâncias: eles propuseram seus próprios limbos de esquecimento sem se darem conta de que a predisposição anacrônica de seus escritos não os deixaria no silêncio sepulcral.

#### 4.2. A IMAGEM SOBREVIVENTE DE WARBURG

O ponto de partida de Warburg, e também o de Sade, é a insatisfação. Avesso a uma história da arte estetizante, Warburg propôs “defender uma ampliação metodológica das fronteiras da nossa ciência da arte em termos temáticos e espaciais”<sup>296</sup>, um constante *deslocamento*, tanto no pensar quanto nos tempos e lugares geográficos. Ele “criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*”<sup>297</sup>, uma abertura de acordo com sua ideia de projeto de *ciência sem nome*.

Evidentemente, Warburg não propôs mera interdisciplinaridade em seu estudo de imagem, mas sim uma exigência a respeito dos termos *arte e história*: se o deslocamento é seminal em seu estudo, estar diante de uma imagem é estar diante de um tempo complexo, para além de suas fronteiras espaciais e temporais – em suma, não um *tempo histórico* de grandeza e decadência.

Warburg ouviu as vozes dos fantasmas que sobreviviam em vestígios, em traços pouco visíveis, e que o tempo histórico igualmente não poderia valorizar e apagar. Para ele, “as vozes dos mortos continuam vivas”, e “uma postura de respeito histórico pode devolver o timbre a essas vozes inaudíveis, dado que nos damos ao trabalho de recuperar o vínculo natural entre palavra e imagem”<sup>298</sup>. A partir dessa premissa, era impossível pensar na imagem sem considerar essas múltiplas relações e determinações, consequências do que era próprio da cultura num momento de sua história, como um “fenômeno

---

<sup>295</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a via nua*, p. 131.

<sup>296</sup> WARBURG, Aby. “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”. In: *A renovação da antiguidade pagã*, p. 475.

<sup>297</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p. 32. (gritos do autor)

<sup>298</sup> WARBURG, Aby. “A arte do retrato e a burguesia florentina”. In: *A renovação da antiguidade pagã*, p. 123.

antropológico total”<sup>299</sup> que não pode ser dissociado do agir, do saber e do crer dos membros de uma sociedade. As imagens não possuem uma história autônoma, e Warburg propôs justamente abrir o tempo das imagens.

A proposta warburguiana vincula a história da arte à antropologia, e é dela que retira a expressão-chave *Nachleben der Antike*, a *sobrevivência* ou o *pós-vida*<sup>300</sup> que permeia grande parte de sua produção intelectual. Ao tomar esta premissa da vertigem temporal, Warburg estabelece que, se há múltiplos passados em um presente, há um tempo indestrutível que permanece sintomaticamente deslocado nos detalhes de objetos, na língua e no gestual.

Warburg leva essa presença sintomal às imagens, mais especificamente às presenças nas imagens da arte florentina de rastros da Antiguidade clássica, “vestígios que não eram redutíveis à existência objetiva de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique”<sup>301</sup>. Essa leitura da imagem como *sintoma* é o gesto central de Warburg, é com ela que ele rechaça qualquer caráter evolucionista ou teleologista da *Nachleben*, coloca a história dita *primitiva* em um campo de complexidade denso, capaz de, nessa desorientação temporal, intervir nas imagens mesmo séculos depois.

Warburg faz ver a *Nachleben* ao analisar pinturas do Renascimento. Logo no princípio do estudo sobre *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli, quando apresenta sua proposta de investigar o que na Antiguidade interessava aos artistas do Quattrocento, Warburg coloca a “Antiguidade” (*der Antike*) entre aspas. Assim, destitui qualquer traço de noção cronológica de duração alegadamente inerente a essa categoria, ao anacronizar não apenas o presente, mas também o passado, porque a Antiguidade clássica, do modo como tradicionalmente entendida e essencializada, não aparece mais como uma origem absoluta. A *Nachleben* não se faz ver apenas na busca do desaparecido, mas principalmente na de seus vestígios, suas marcas, que possibilitam o retorno de imagens, de forças, e, enfim, um “renascimento”.

No caso específico de Botticelli, Warburg argumenta que a fonte literária do artista à criação de ambas as telas vem de Poliziano, e esse,

---

<sup>299</sup> Ibid., p. 40.

<sup>300</sup> A tradução de *Nachleben* é complexa, e nem as comumente usadas “sobrevivência” e “pós-vida” contemplam sua ideia. Por isso, usarei a palavra original, em alemão, por acreditar que qualquer tentativa de transferi-la ao português seria problemática e insuficiente.

<sup>301</sup> Ibid., p. 49.

por sua vez, encontrara referências em Ovídio e Claudiano, principalmente na descrição dos movimentos de roupas, cabelos e adornos de suas figuras. Para Warburg, Poliziano “sentia-se muito próximo ao espírito dos poetas antigos, entregando-se a essa elaboração ovidiano-claudiana dos movimentos”<sup>302</sup>, o que se repete em Botticelli na figura da mulher que recebe a Vênus, surpreendentemente semelhante à descrição poliziana das Horas, com os cabelos soltos e as vestes infladas pelo vento.

O uso de Poliziano por Botticelli mostraria, em Warburg, como os artistas do Quattrocento selecionavam os elementos de uma obra da Antiguidade que os interessava; revelaria “a tendência, baseada no conhecimento que, na época, se tinha da Antiguidade, de recorrer às obras de arte da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo”<sup>303</sup>. Botticelli, conforme Warburg, tinha a visão atenta do “pintor-ouriço florentino”<sup>304</sup>: em oposição às expressões faciais passivas de suas figuras humanas, o artista empresta às roupas, cabelos e acessórios os sinais da agitação interna descrita por Poliziano. Contrário à conclusão simplista de ver a “influência da Antiguidade” nas obras renascentistas, Warburg percebe nesse movimento externo, fornecido pelo poeta, como a maneira de criar a ilusão de vida intensificada, uma presença estranha no ideal humanista e naturalista.

Sendo o Renascimento impuro, a *Nachleben* seria o modo warburguiano de denominar essa contaminação. Porém, o mais significativo da presença desses restos na arte renascentista é o fornecimento de um modelo de tempo próprio das imagens, para além da grandeza e da decadência propostas por outros métodos mais formais não apenas da história da arte, mas do sentido da história. Não há assim nenhuma periodização histórica: falar de Renascimento é falar igualmente de Idade Média, sem hierarquização, porque “a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro”<sup>305</sup>.

Para além das polaridades grandeza/decadência e vida/morte, a proposta de Warburg tensiona o intercâmbio entre dois tempos supostamente díspares – não há uma dependência do contemporâneo em relação à Antiguidade e vice-versa. Não há, em suma, a necessidade de

<sup>302</sup> WARBURG, Aby. “*O nascimento de Vênus e A primavera de Santo Botticelli*”. In: A renovação da antiguidade pagã, p. 15.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>305</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 69. (gritos do autor)

*imitação* para reavivar os mortos porque estes sobrevivem, ainda estão entre nós fantasmaticamente. Troca-se um esquema fechado e bem estruturado pela inquietação, pela obsessão de uma ciência sem nome e inconclusiva.

Doze anos após a análise das pinturas florentinas, Warburg migra seus estudos para o Renascimento nórdico, mais precisamente para *A morte de Orfeu*, de Albert Dürer. Juntamente com o modelo utilizado pelo artista, uma gravura anônima proveniente do círculo de Mantegna, Warburg vê as duas figuras como documentos sobre a história da reintrodução da Antiguidade na cultura moderna, com o fornecimento de “modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada como para a serenidade clássica idealizante”<sup>306</sup>. Há no *Orfeu* de Dürer, segundo Warburg, uma “corrente patética”<sup>307</sup> porque o modelo italiano remete às outras obras antigas, desde vasos gregos até ilustrações renascentistas das *Metamorfoses* de Ovídio, diretamente marcada pela linguagem gestual patética desenvolvida na Grécia antiga.

Mais do que um motivo artístico formal, a replicação da cena de Orfeu morto a pauladas pelas selvagens ménades em obras de estilos e tempos distintos, mas com concordância quase perfeita quanto à composição gestual, se dá para Warburg por ser “uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca”<sup>308</sup>, revivida de modo passional. Se em *O nascimento da Vênus* e n’*A primavera* a presença da Antiguidade está no envolvente drapear de roupas e cabelos, aqui ela aparece como violência e obscuridade. Mas, para Didi-Huberman, a questão é a mesma: “por que o homem moderno volta a fórmulas antigas, quando se trata de exprimir os gestos afetivos da presença?”<sup>309</sup>.

O que Warburg reivindica é uma *psico-história*: não basta apenas um suceder de fatos contínuos para se definir uma cultura através dos tempos, é preciso analisar o movimento recíproco de elementos móveis nas forças estáveis. A história, menos como narrativa e mais como um quadro, é um *jogo de forças* – deixa de ser mero reflexo de um tempo para tornar-se restos, vestígios de um conflito em ação no tempo. Ou, como pontua Didi-Huberman, “fazer da história uma *sintomatologia* ou até uma *patologia do tempo*, a qual seria um erro reduzirmos a um

<sup>306</sup> WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade italiana”. In: *A renovação da antiguidade pagã*, p. 435.

<sup>307</sup> Idem. No original, “*pathetischen Strömung*”, que poderia ser igualmente traduzido como “fluxo patético”, o que me parece mais adequado justamente por dar a ideia de movimento, de devir.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>309</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p. 168.

simples pessimismo moral, ainda que o elemento trágico seja reconhecido nela em toda parte<sup>310</sup>. E a arte, situada no epicentro do redemoinho civilizatório como força vital e inquieta, não pode ser reduzida a elementos objetivos. No caso específico de *A morte de Orfeu*, Warburg propõe que a Antiguidade chega a Dürer não apenas “na forma de estímulos dionisíacos, mas também com a sobriedade apolínea”<sup>311</sup>. A instabilidade, já percebida nos movimentos estranhos à serenidade das figuras de Botticelli, é pensada por Warburg sob a polaridade nietzschiana do *ethos* apolíneo e do *pathos* dionisíaco: se em Nietzsche a dor é fonte originária da arte, ela só se dá a partir da intranquilidade, Warburg reformula antropologicamente essa fonte originária ao considerar o Renascimento como vital “por integrar todos esses elementos de impureza, feiura, dor e morte”<sup>312</sup>, mesclar a beleza com a dor, fé com angústia, nascimento com morte.

Para Nietzsche, a tragédia é central e sobrevive na própria arte, e “*essa sobrevivência a cada instante nos gera*, inventa nosso presente, ou até nosso futuro”<sup>313</sup> ao repetir a geração da arte pela dor. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche constrói seu pensamento a partir da constatação de que o gozo trágico é a dor originária, e a polaridade entre forças apolíneas e dionisíacas da tragédia a reavive, nos recoloca em contato com essa dor originária.

Nietzsche considera o contínuo desenvolvimento da arte ligado com a duplicidade de dois poderes artísticos distintos. Apolo oferece a bela aparência do mundo do *sonho*, experiência de profundo prazer e júbilo. E o deus é associado à limitação, ao sereno controle do homem perante suas emoções mais selvagens, o princípio de individuação (*principium individuationis*) que torna a vida áspera mais fácil de ser vivida. A arte apolínea é aquela ligada à estabilidade e à contemplação. Dionísio acende o terror do fundo mais íntimo do homem, magia que “torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada”<sup>314</sup>, análoga à *embriaguez*.

É em todos os confins do mundo antigo, de Roma até a Babilônia, que Nietzsche encontra o espírito dionisíaco: “quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 91. (grifos do autor)

<sup>311</sup> WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade italiana”. In: *A renovação da antiguidade pagã*, p. 439.

<sup>312</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p. 129.

<sup>313</sup> Idem. (grifos do autor)

<sup>314</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, p. 28.

convenções”<sup>315</sup>. É a festa da desmedida, do rompimento com o princípio de individuação, onde a manifestação do canto e da dança apresenta o homem como ser superior àquele que somente fala e anda, mas também quebra as delimitações arbitrárias entre os homens – no êxtase e para o êxtase todos são de todos. Com a música, vinda do ditirambo dionisíaco, o homem deixa de ser artista tornando-se obra de arte, “é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se”<sup>316</sup>.

Mas, apesar da enorme contraposição, estes dois espíritos aparecem emparelhados “e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática”<sup>317</sup>, uma reconciliação de deuses para dissolver a dor – o ditirambo dionisíaco, de cantos e danças extasiados, encontra a poesia apolínea. Para Nietzsche, os gregos não foram pessimistas e superaram esse dito pessimismo com o espírito dionisíaco, transposto por um *pathos* filosófico. A sabedoria dionisíaca dá conta dessa ressaca, é a força para suportar a realidade quando não há embriaguez. Visto pela consciência cotidiana, o dionisíaco é horrível, mas na inversão do olhar, a partir do dionisíaco, a realidade cotidiana nos parecerá medonha.

Warburg encontrou em *O nascimento da tragédia* alguns dos pressupostos essenciais de seu projeto – e Didi-Huberman diz que nessa transmissão do antigo havia um modelo de tempo essencial à *Nachleben*. A tragédia pela ótica nietzschiana diz respeito não apenas ao nascimento, mas também à *Nachleben*. Em oposição à serenidade e à pureza de uma história da arte mais formal, em que as presenças de uma Antiguidade clássica se deviam essencialmente à imitação, Warburg extrai de Nietzsche os aspectos do dionisíaco (a graça do terrível, o constante embate com a dor, a embriaguez etc) e os relaciona às fissuras de toda a arte da imagem.

Para além do esquematismo que alguns atribuem ao jovem Nietzsche, Warburg não distingue a arte plástica como sonho apolíneo da arte da dança como embriaguez dionisíaca, porque as imagens pedem um para além da visão, solicitam “o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de *intensificação*”<sup>318</sup>, implicam o sujeito não apenas sensorial, mas igualmente psíquico e social. O apolíneo e o dionisíaco, mesmo em polaridades, estão disseminados em cada arte.

---

<sup>315</sup> Ibid., p. 30.

<sup>316</sup> Ibid., p. 31-32.

<sup>317</sup> Ibid., p. 24.

<sup>318</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 132-133. (grifos do autor)

No Renascimento, essa polaridade disseminada da embriaguez e da lucidez é ainda mais característica – e Warburg estende para uma distinção entre *ethos* e *pathos*, conflito que a Antiguidade pagã soube apreciar como tensão interna inerente à própria vida e que o Quattrocento, sintomaticamente, fez ressurgir. E se Nietzsche vê nessa presença sobrevivente pagã uma inversão de valores cristãos, Warburg vê, ainda que no conflito de polaridades, uma mescla que faz sobreviver numa cultura “*o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura*”<sup>319</sup>. Aquilo mais soterrado é, paradoxalmente, o mais móvel e pulsional da *Nachleben*.

#### 4.3. DAS FÓRMULAS DE PATHOS AO *ATLAS MNEMOSYNE*

A história, enquanto devir, é um jogo de forças, que se sucedem e coexistem heterogeneamente, que se metamorfoseiam em seu fluxo contínuo. Para Nietzsche, essa complexidade se dá a partir da memória, um material plástico passível de metamorfoses e transformações.

A ninfa é uma das figuras em que essa complexidade de forças mais aparece para Warburg. Ela atravessa todo o Renascimento em meio às suas múltiplas identificações iconográficas, sem nunca receber uma definição conclusiva – ela é, ao mesmo tempo, todas essas identificações, que coexistem continuamente. A plasticidade, como ressaltava Didi-Huberman, pertence ao sismo, proporciona a *Nachleben* e a metamorfose, “isto é, retornar no sintoma (processo simultaneamente plástico e não plástico), sem destruir totalmente o meio no qual irrompe”<sup>320</sup>.

Não por acaso, a proposta de Warburg encontra respaldo em Nietzsche, para quem era impossível abordar o passado sem considerar a *Nachleben* e as metamorfoses. O passado, para Nietzsche, não era uma forma da história, mas uma *força* que compõe a história – por isso, os traumas e a dor originária da tragédia fazem aparecer, na arte, este lugar do não saber da disciplina histórica, este lugar crítico por excelência, onde a desmedida e a serenidade, igualmente como forças antagônicas dionisíacas e apolíneas, coexistem. E Warburg faz da história da arte uma disciplina crítica por excelência, porque é na arte (e na ninfa) que forma e força se unem.

A história se remexe, e as sobrevivências inserem-se nesse movimento igualmente como irrupção e retorno, como *contratempo* e

---

<sup>319</sup> Ibid., p. 136. (grifos do autor)

<sup>320</sup> Ibid., p. 144.

*repetição*. É um agir no tempo – a concomitância do contratempo e da repetição invoca a intempestividade, que não é negação da história, mas a luta contra a história que a faz emergir, um elemento anistórico. A abordagem de Nietzsche do *eterno retorno*, essa *potência da repetição*, serve igualmente a Warburg. Ao pensar o tempo a partir da coexistência do contratempo e da repetição, Nietzsche pressupõe um modelo igualmente *caótico* e *cíclico* do tempo: o contratempo se afirma na ritmicidade das reaparições, seu valor de sintoma está nesse retorno que o reafirma, enquanto, da mesma forma, a repetição se dá numa cadência viciosa – não é o retorno a um mesmo, mas é o retornar que afirma este mesmo como diverso ou múltiplo. Um *semelhante* que passa e retorna, um fantasma metamórfico.

Tratando-se de retorno, Warburg desativa a ideia de imitação do antigo que tão bem serviu à história da arte. Para além de mera relação e influência, há uma *genealogia de semelhanças*, uma imagem sobrevivente resultante do devir das formas, desse modelo concomitantemente cíclico e caótico. O genealógico nietzschiano atrai Warburg porque é o do disparate e da discórdia, a risada das solenidades de origem, uma busca por uma origem ou nascimento, não a partir da verdade ou de um poder que define, classifica e qualifica uma interpretação pretensamente universal, mas a partir dos contratempos e das repetições. A análise proposta por Warburg só é possível a partir da genealogia, que, diferentemente da história evolutiva, “insiste em contemplar a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas inter-relacionadas, investigando as obras de arte autônomas e aplicadas como documentos expressivos igualmente relevantes”<sup>321</sup>.

Tal como a potência não está no retorno do mesmo, mas no próprio ato que reafirma este que retorna, Warburg valoriza o próprio movimento porque ele revela uma vibração não resolvida entre dois polos: cada objeto cultural é uma tensão em ato, *energia de confrontação*, por isso há uma dinâmica das polaridades, um jogo de forças e não de estabilidades. A *Nachleben* é, portanto, híbrida, uma confrontação e constante tensão – a imagem *pulsa* como um movimento de respiração.

A partir deste movimento da sobrevivência, Warburg desenvolve um de seus conceitos centrais: a fórmula de *pathos* (*Pathosformel*), manifestação gráfica de forças emotivas, patéticas, reativadas no contato com a tradição antiga. Como vimos anteriormente, o ensaio “Dürer e a

---

<sup>321</sup> WARBURG, Aby. “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”. In: A renovação da antiguidade pagã, p. 475-476.

Antiguidade Italiana” (1905) parte da análise da relação do desenho de Dürer d’*A morte de Orfeu* com uma gravura anônima do círculo de Mantegna, supostamente o modelo utilizado pelo artista. A estas imagens, Warburg acrescenta outras de caráter distinto para demonstrar “a vitalidade com a qual a mesma ‘fórmula de *páthos*’ arqueologicamente fiel, inspirada numa representação clássica de Orfeu ou Penteu, se instalara nos círculos artísticos”<sup>322</sup>. Em suma, no gesto de violência das ménades e na tentativa de defesa do poeta irrompe uma energia patética que atravessa os modelos e afeta, sintomaticamente, a imagem criada por Dürer.

O que Warburg percebe é um “autêntico espírito antigo”<sup>323</sup> (*echt antikem Geiste*), uma pretensa “influência da Antiguidade” (“*Einfluß der Antike*”<sup>324</sup>) da linguagem gestual patética (*pathetische Gebärdensprache*) da arte antiga no Renascimento, mas que manteve sua importância e gravidade posteriormente. No traçado proposto por Warburg,

as imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegam a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer.<sup>325</sup>

Traços de expressões marcantes foram criados pela arte na Antiguidade, e por tratarem de emoções internas e tensões, foram fixadas indelevelmente na memória da humanidade. No caso da gravura de Dürer, como analisa Warburg, o interesse artístico pela morte de Orfeu não seria meramente formal (tanto no sentido de “formalidade” quanto no de “forma”), mas uma experiência dionisíaca da Antiguidade que afeta as expressões corporais e os movimentos dos modelos adotados por Dürer, sendo aceita pelo artista e revivida de modo passional e empático.

O que caracteriza a *Pathosformel* é essa possibilidade de dar corporeidade aos sintomas, torná-los visíveis graficamente. Mas, sendo

---

<sup>322</sup> WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade italiana”. In: A renovação da antiguidade pagã, p. 436.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>324</sup> O termo aparece em aspas no texto original de Warburg, o que tira da noção de influência (*Einfluß*) seu sentido literal.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 440.

*fórmula*, dentro da noção já apresentada aqui, a *Pathosformel* não se finda no conjunto de símbolos comuns, como se fosse possível criar uma categorização de fórmulas patéticas: ela é sempre potência, possibilidade de reformulação. Se há uma referência comum entre as imagens, este aparente rigor se desmonta a partir do remanejamento de suas variáveis, de recombinações. E sendo o *pathos*, dentro dos pressupostos que trabalhamos, igualmente potência a partir de um estado de *déchaînement*, pensar uma fórmula *de pathos* é pensar uma força desarrazoada inerente às imagens, sintoma em comum mas que se apresenta de maneira sempre diferente, formulaicamente, porque, principiada no deslimite, não se consolida em uma forma fechada.

Em 1912, ao apresentar seu estudo sobre a arte italiana e a astrologia no Palácio Schifanoia, em Ferrera, Warburg brevemente retoma seu caminho até as fórmulas de *pathos*: inicialmente, menciona a estada em Florença 24 anos antes, quando percebeu que “a influência da Antiguidade na pintura secular do Quattrocento (...) manifestou-se numa remodelagem da aparência humana por meio de um movimento acentuado do corpo e da vestimenta”<sup>326</sup>. Algum tempo depois, diz ter reconhecido que os superlativos antigos da linguagem gestual chegaram até Dürer, que “deve o impacto dramático de sua expressão a essas ‘fórmulas de páthos’ sobreviventes e autenticamente gregas, que lhe haviam sido transmitidas pela Itália setentrional”<sup>327</sup>.

Para Warburg, tal irrupção não aconteceu ao acaso, mas por uma “firme determinação de oferecer uma visualização autêntica e talvez excessivamente literal da Antiguidade”<sup>328</sup> através da transposição do texto antigo à imagem. Ao pensar assim, ele propõe reconhecer e analisar a longevidade dessas *fórmulas de afetos primitivos*, que vêm da Antiguidade greco-romana e sobrevivem até o mundo contemporâneo, mas não como mera investigação descritiva. Warburg percebe uma verdadeira psicomaquia no regime duplo e paradoxal das imagens, um embate dialético de tensões não resolvidas (como o *ethos* e o *pathos*, o *apolíneo* e o *dionisíaco*), uma oposição complementar cujas *Pathosformeln* perduram.

Justamente por estarem em constante tensão – as *fórmulas de pathos* não têm uma origem pura para seus destinos posteriores –, elas só existem como impuras, contaminadas ou até mesmo invertidas. Warburg percebeu a necessidade de uma antropologia histórica dos

<sup>326</sup> WARBURG, Aby. “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”. In: A renovação da antiguidade pagã, p. 453.

<sup>327</sup> Idem.

<sup>328</sup> Ibid., p. 454.

gestos, capaz de examinar a constituição técnica e simbólica destes gestos em uma dada cultura, a situação da fórmula que proporciona a existência de um *pathos* e o que o “primitivo” quer dizer na própria atualidade de sua expressão motora.

O conceito de *fórmula patética*, portanto, se baseia em uma tensão entre o *pathos*, que designa um movimento ou uma afecção transitória, na qual esse *pathos* está inscrito e que assume sua duração. As *Pathosformeln* são o repertório de imagens capaz de explicar o aparecimento de um corpo atormentado pela sua própria modificação. As técnicas do corpo, com saudações, danças e posições sexuais, são carregadas de significados para além de uma simples relação entre uma fonte literária e o resultado em si. A *Pathosformel* é o que deixa a ver essa conversão, amplia a leitura iconográfica de um gesto trivial a um gesto intenso e conflituoso.

É neste ponto que Warburg se volta às *ninfas*. A ninfa é uma personificação transversal e mítica que ganha vida com uma causa externa, como sopros que mexem em suas cabeleiras ou vestimentas. Tais movimentos colocam a ninfa a dançar, mexem em seu corpo: no estudo sobre as ninfas warburguianas, Agamben relaciona esta *Pathosformel* com o tratado sobre a arte de bailar e dançar escrito por Domenico de Piacenza no século XV. Domenico denomina como fantasma um intervalo entre dois movimentos, “capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica”<sup>329</sup>.

A dança para Domenico, conclui Agamben, é uma operação conduzida sobre a memória, uma composição dos fantasmas das imagens inserida numa série ordenada – por isso, próxima da *Pathosformel* warburguiana, “híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição”<sup>330</sup>. Ou ainda, “as *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, ‘fantasmatas’ no sentido que lhe dá Domenico de Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia”<sup>331</sup>.

A ninfa, sendo *Pathosformel* de uma antiguidade antiga, não é somente uma matéria à qual o artista dá nova forma, mas sim um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Para tal, Agamben encontra a definição de ninfa adotada por Warburg como *Nachleben* dos deuses pagãos no tratado de Paracelso sobre os

---

<sup>329</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*, p. 24.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 29. (grifos do autor)

espíritos elementares: inserida numa doutrina de espíritos ligados aos quatro elementos, nos quais é pertencente à água, a ninfa é totalmente semelhante ao homem, mesmo não tendo sido gerada a partir de Adão.

Como espírito elementar, a ninfa se encontra numa zona de indiscernibilidade: não é humana, pois não possui alma, não é animal, pois possui razão e linguagem, e não tem propriamente um espírito, pois tem corpo. Contudo, a ninfa esconde uma especificidade em relação às outras criaturas não adâmicas, “o fato de que elas podem receber uma alma, se elas se unirem sexualmente a um homem e gerarem com ele um filho”<sup>332</sup>.

Agamben ressalta aqui que, nesse ponto, Paracelso se vincula a outra tradição que associava as ninfas ao reino de Vênus, onde elas têm relações sexuais com os homens e assim adquirem alma. Desta forma, tais criaturas vivem numa constante busca amorosa do homem para assim conseguirem alma e, definitivamente, se tornarem humanas, fora da zona de indiscernibilidade onde estão – a existência humana delas depende do contato sexual com o homem.

Para Agamben, “a ninfa warburguiana paga pela ambígua herança da imagem, mas a desloca para outro plano, histórico e coletivo”<sup>333</sup>. Como imagens do homem, as ninfas são a história da difícil relação do homem com suas imagens: habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico, nós encontramos na ninfa a vida puramente histórica, são imagens que precisam, para tornarem-se vivas, de um sujeito a assumi-las.

A aparição frequente das jovens de vestes e cabelos flutuantes é, para Warburg, “sinal de um profundo conflito espiritual na cultura da Renascença, que devia conciliar com audácia a descoberta das *Pathosformeln* clássicas, sua carga orgiaca, e o cristianismo, em equilíbrio carregado de tensões”<sup>334</sup>. Para Warburg, a ninfa mostra não apenas como Botticelli se confrontou com a ideia que se tinha dos antigos à sua época, como revela um polo dionísíaco da arte clássica. As ninfas, com seus movimentos, remetem ao desequilíbrio e ao excesso de Dionísio, em revelia à serenidade e tranquilidade do apolíneo.

A constatação de Warburg é significativa: na considerada “Idade das Luzes”, há a aparição de imagens da antiguidade antiga, dionísíaca, abafada pelo processo civilizatório. De figura entre o humano e o divino, na Renascença, a ninfa é transformada em donzela da cidade,

---

<sup>332</sup> Ibid., p. 52.

<sup>333</sup> Ibid., p. 60.

<sup>334</sup> AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome, p. 138.

entre os membros da burguesia mercantil, destacadas justamente pela ação do vento em suas vestes ou cabelos que as tiram do equilíbrio estático. A aparição das ninfas é mais do que apenas citação visual, tornando-se efetiva personificação do paganismo renascentista, *Pathosformel* que remete às condições de excitação psicológica, “sintomas do conflito no qual se enraíza nossa civilização e de sua impossibilidade para dominar sua própria tensão bipolar”<sup>335</sup>.

Para Warburg, a ninfa reúne em si própria o conflito. Imagens que são, as ninfas precisam de um sujeito para se tornarem verdadeiramente vivas, e em sua presença na arte renascentista está insito um risco mortal, como alerta Agamben. Se a historiografia warburguiana é memória das imagens, é, ao mesmo tempo, uma tentativa do próprio homem de se libertar das imagens, “munir-se do conhecimento libertador de um ‘diagnóstico do humano’, podendo curá-lo de sua esquizofrenia trágica”<sup>336</sup>. Enquanto manipula as *Pathosformeln*, o artista se dá conta da situação inevitável em que se encontra, constata a impossibilidade de uma beleza apolínea sem elementos dionisíacos – está, em suma, para retomar Nietzsche, no “fio da navalha em que o ‘êxtase delicioso’ prende-se de modo absoluto a um ‘horror prodigioso’”<sup>337</sup>.

A partir dessa constatação, segundo Didi-Huberman, Warburg migra de Nietzsche para o modelo freudiano de sintoma, como uma intricação não resolutiva de instâncias que atuam uma sobre as outras e torna complexos os objetos da arte, característica que Warburg respeitou em seus estudos. A afinidade com Freud se dá essencialmente na noção de que, para Warburg, todo problema histórico precisa ser formulado em termos psicológicos – não por acaso, ele se definiu como um *psico-historiador*. Diferentemente de outros modelos de história da arte já consagrados, Warburg reivindica a *Nachleben* como um *tempo psíquico* e a *Pathosformel* como um *gesto psíquico*.

O paradigma teórico de Warburg, pelo ponto de vista do sintoma – eis aí a aproximação com Freud e o afastamento completo de uma possível leitura semântica ou semiótica –, foi o da *expressão*. A *psicologia histórica da expressão* warburguiana objetivava analisar não apenas a presença de tensões rememorativas no Renascimento, mas também as compulsões que levaram os movimentos de criação artística a retomá-las – para Warburg, toda expressão gestual só é simbólica por

---

<sup>335</sup> Idem.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 140-141.

<sup>337</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 229.

ser primordialmente sintomática. Dürer, por exemplo, pertencia ao grupo dos que lutavam contra a “linguagem gestual” barroca, e encontrou na Antiguidade: “a forma tragicamente estilizada da expressão mímica e fisionômica levada ao extremo”<sup>338</sup>.

Tais compulsões revelam o que Warburg denominou *Dialektik des Monstrums*, que revela o conflito do homem com seu caos: há, para Warburg, uma inquietante dualidade em todos os fatos culturais, a beleza da arte, sintomaticamente, faz aparecer o horror recalcado. As fórmulas de *pathos* são assim a emersão deste caos cultural que, inconscientemente, aparece nas imagens, *momentos-sintoma* da imagem antropomórfica que “foram realmente considerados por Warburg pelo ponto de vista dialético do recalcamento (‘fórmulas plásticas de compromisso’) e do retorno do recalcado (‘crise’, ‘grau de tensão máxima’)”<sup>339</sup>. Didi-Huberman evoca constantemente a metáfora do “amontoado de cobras vivas” para apresentar a rede de tensões e sobredeterminações de Warburg, esse entrelaçamento difícil de conceituar justamente por estar em um constante e desregrado movimento.

O *Atlas Mnemosyne*, construído de 1924 a 1929 por Warburg, expõe *movimentos-sintomas* da imagem antropomórfica, fazendo ver um *pensamento por imagens*. As fotografias dispostas em 63 painéis, reunidas por temas, mas igualmente fáceis de serem manipuladas, compõem um sistema de infinitos agrupamentos imagéticos, capaz de expor relações e intricações diferentes a partir de cada movimento das imagens, de cada nova série comparativa.

Com seu novo modelo de exposição e análise, Warburg pôde dar potência à imagem, “como se se deslocasse no próprio interior de seu espaço argumentativo”<sup>340</sup>. A possibilidade de constante permuta na posição das fotografias proporcionou uma infinidade de combinações, um desdobramento na leitura das imagens que, longe de ter caráter conclusivo, buscava justamente inserí-las numa rede de intricações tais como o “amontoado de cobras”. Sendo próprio das imagens o movimento, não haveria como narrar a história das imagens a partir de uma sequência ordenada de eventos; diante disso o *Atlas Mnemosyne* propõe essa possibilidade infinita de rearranjos.

Na introdução ao seu *Atlas*, Warburg atribuiu aos artistas a capacidade de ser assistido pela memória (coletiva ou individual) de

<sup>338</sup> WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade italiana”. In: A renovação da antiguidade pagã, p. 440.

<sup>339</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 255.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 387.

uma maneira particular: não contente de criar um espaço de pensamento pela arte, ele reforça duas tendências que constituem os polos limites do comportamento psíquico, a contemplação calma de uma parte, o fervor orgástico de outra, “c’est toute la fureur de la personnalité croyante (...) qui se projete dans l’oeuvre d’art et contribue à former son style, tandis que pour sa part la science, par son caractère descriptif, conserve et transmet la structure rythmique où les monstres de l’imagination se donnent comme des guides de vie pour l’avenir”<sup>341</sup>. As imagens atestam tal tensão polar inerente ao ato de criação artística, fornecem uma fonte imensa, e pouco explorada até hoje, sobre as fases críticas de tal processo criativo; elas pedem um *para além da visão*, intenso, porque são substratos desta impassividade.

Com seu material iconográfico, o *Atlas* “entend illustrer ce processus que l’on pourrait définir comme la tentative d’assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain nombre de valeurs expressives préexistantes”<sup>342</sup>. Quer ser um inventário de pré-figurações antigas que formam o estilo de representação da vida em movimento, uma exploração sócio-psicológica aprofundada do sentido e da função destes valores expressivos conservados na memória.

Warburg aponta, assim, para um saber móvel, plástico e metamórfico, como deve ser a história das imagens a partir da constatação da presença de *Nachleben* e das *Pathosformeln*, que apresentam sintomas de um recalçamento, de um trauma que se acreditava estar superado, mas que ressurge inconscientemente no gesto artístico, na arte marcada por retornos e contratempos que a direcionam como local de excelência para exposição da constante dialética do homem com seu monstro. Formas que se gravam com tal intensidade “qui imprime dans la mémoire les formes expressives de l’émotion intérieure la plus grande, pour autant que celle-ci se laisse exprimer dans le langage des gestes”<sup>343</sup>, sobrevivem na memória como patrimônio hereditário, e servem de modelo às mãos dos artistas.

O *Atlas Mnemosyne* expõe e permite a análise dessa dialética intrincada e contraditória, avessa às classificações arbitrárias, mas igualmente rigorosa, não sendo um mero amontoado desordenado. Contra uma dita “influência”, Warburg analisa que o trinfuo da existência, prefigurada na plástica antiga, mostra uma antinomia entre a

---

<sup>341</sup> WARBURG, Aby. “Introduction à l’*Atlas Mnemosyne*”, p. 54.

<sup>342</sup> Idem.

<sup>343</sup> Ibid., p. 55.

afirmação da vida e a negação de si, algo que ficou marcado às gerações posteriores, “de l’intrication pulsionnelle qui noue l’esprit humain à une matière sédimentée au mépris de toute chronologie”<sup>344</sup>. Uma *montagem* que não cria uma continuidade temporal, e sim deixa a ver as descontinuidades temporais, um “movimento vivo” que “tende a superar a disposição canônica do quadro comparativo, justamente na medida em que uma forma não ortodoxa de dialética, uma *dialética proliferativa*, vem substituir qualquer veleidade de *dialética unificadora*”<sup>345</sup>.

Para Warburg, depois de Nietzsche é necessário “d’adopter une posture révolutionnaire pour reconnaître l’essence de l’Antiquité dans le symbole du double hermès Apollon-Dionysos”<sup>346</sup>. Os movimentos expressivos que acompanham os deuses da embriaguez soltam uma gama de manifestações vitais de uma humanidade e suas fobias, e esse fervor manifestado no culto através do gestual, como na dança, se transforma em eco na arte. Para Warburg, o Renascimento tratou disso ambivalentemente. Primeiro, porque os espíritos que voltam ao mundo ressaltam a luta pela liberdade individual, bem de acordo com a valoração humana da época; por outro lado, em uma espécie de função mnêmica, tal restituição “indiquait au génie artistique le lieu psychique où celui-ci pouvait donner une empreinte propre à son langage formel le plus personnel”<sup>347</sup> – há um jogo de forças, uma tensão interna nesse retorno às fórmulas antigas que afetou quem recorreu à Antiguidade como fonte.

A necessidade de se confrontar o mundo formal com valores expressivos preexistentes constitui para o artista uma crise decisiva. O *Atlas* é nascido desse processo, tem por ambição “de proposer un inventaire des empreintes primitives identifiables qui exigeaient de chaque artiste qu’il choisisse entre le rejet et l’assimilation psychique de cette masse d’impressions qui s’imposait doublement à lui”<sup>348</sup>. Com forte função mnemônica, a linguagem figurativa do gesto revive emoções humanas “dans toute l’amplitude de leur polarité tragique, de la soumission passive jusqu’à l’élan victorieux”<sup>349</sup>. Quando essa polaridade trágica é reapresentada pela arte, “mise en circulation, au titre de formule canonique de pathos, comme un modèle auquel pouvait avoir immédiatement recours le langage formel de la Renaissance

---

<sup>344</sup> Ibid, p. 56.

<sup>345</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 400. (grifos do autor)

<sup>346</sup> WARBURG, Aby. “Introduction à l’*Atlas Mnemosyne*”, p. 56.

<sup>347</sup> Idem.

<sup>348</sup> Idem.

<sup>349</sup> Ibid., p. 58.

européenne du XV au XVII siècle”<sup>350</sup>, ela é reavivada sintomaticamente, um retorno àquilo recalcado.

Para compor seu *Atlas Mnemosyne*, Warburg fez uso de dois elementos bastante significativos nessa montagem. Primeiramente, o *detalhe*, elementos não percebidos ou renegados: fazer ver o detalhe não é unicamente ampliar um ponto específico, mas perceber o que há neste fragmento como interferência no conjunto. Warburg sempre percebe o detalhe a partir de sua natureza *sintomal*, como *contaminação*, uma intromissão que marca o deslocamento da imagem, que a desorienta na medida em que emerge um inconsciente, como índice de estrutura sobrevivente.

Tendo o detalhe valor singular, ele serve de articulação a uma passagem, propicia o jogo entre diferentes singularidades. Com isso, Warburg destaca também a particularidade do *intervalo*, a transição entre detalhes, o escuro entre uma imagem e outra, a morada onde elas estão dispostas. Mais do que um pano de fundo, os escuros integram o próprio quebra-cabeças anacrônico do Atlas, são a zona de *passagem* na montagem entre uma imagem e outra, uma “*rede das articulações figurais* que organizam todo o sistema da representação”<sup>351</sup>. Ora, a própria *Nachleben* pensa no intervalo como componente do tempo, na medida em que atrela dois momentos distintos no tempo e os faz cada um a memória do outro.

Em Warburg, a montagem se dá na memória, que organiza os detalhes como elementos heterogêneos e cria circulações nos detalhes e intervalos, nas contaminações e nas fendas escavadas na continuidade da história. Pensar nesses detalhes e intervalos é perceber que eles próprios se movem, se metamorfoseiam e mudam a partir de cada movimento dos corpos intrincados que os compõem.

#### 4.4. PATHOSFORMEL SADEANA

Sade também se ateu ao detalhe como presença sintomal, como elemento de contaminação, e o esquema proposto em *Les cent vingt journées de Sodome* é significativo. Esse “inventário do abismo”<sup>352</sup> inicialmente apresenta em números a obsessão de Sade pela organização e por detalhamento: os cento e vinte dias marcados já em seu título se fragmentam em seiscentas paixões, cinco a cada dia, durante quatro

<sup>350</sup> Ibid., p. 59.

<sup>351</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente, p. 418. (grifos do autor)

<sup>352</sup> MORAES, Eliane Robert Moraes. “Inventário do abismo”, p. 81-86.

meses. Quarenta e seis pessoas participam das jornadas, divididas em oito categorias: os quatro libertinos, quatro narradoras, 16 vítimas (igualmente divididas em meninos e meninas), oito fodedores, quatro criadas, quatro esposas e seis cozinheiras.

A estes números, Sade adiciona outros nos *Réglements*. Os horários são igualmente marcados pelo rigor matemático: todos acordam às 10 horas para as inspeções matinais, desjejuam às 11 horas e almoçam entre 14 e 15 horas, com exceção dos quatro senhores, que se alimentam separadamente em seguida. As histórias são narradas das 18 às 22 horas, quando começa a refeição noturna. As orgias são autorizadas até duas da madrugada<sup>353</sup>. Outras obrigações preenchem as ordens dos dias, como a permissão para ir aos banheiros sendo apenas às 13 horas, e limitado a um grupo previamente autorizado, e os intervalos de descanso pós-refeições de exatamente 15 minutos.

A “jornada inflexível”<sup>354</sup> mostra ainda mais a relevância da precisão numérica do livro. O mesmo se repete em outros registros, como os valores das multas a serem aplicadas aos libertinos que desobedecem tais regras, a dimensão dos pênis dos fodedores, o montante de bundas oferecidas nas orgias, a quantidade de golpes nos açoites e as porções de comida e garrafas de vinho servidas a cada almoço ou jantar. A busca pela exatidão não apenas serve à organização como também dá a dimensão hiperbólica do projeto e dos excessos de seus participantes. Se, em sua apresentação, conhecemos a insaciedade do Duque de Blangis, capaz de beber regularmente dez garrafas de vinho de Borgonha por dia, mas “il en avait bu jusqu’à trente et pariat contre qui voudrait d’aller même à cinquante”<sup>355</sup>, é certo que haverá novos exageros etílicos com o passar dos dias. Da mesma forma, se o pau de Brise-Cul é enorme e “ressemblant à un coeur de boeuf, avait huit pouces trois lignes de tour”<sup>356</sup>, bem de acordo com sua função de fodedor, tal detalhamento prenuncia o estrago que ele fará às pueris vítimas.

Ao final, depois de jogar com todas as possibilidades e cálculos, o narrador retoma seu inventário, revisa a lista de 46 participantes e fecha a contabilidade tratando seus heróis novamente como meros numerais:

---

<sup>353</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 59-63.

<sup>354</sup> MORAES, Eliane Robert Moraes. “Inventário do abismo”, p. 81.

<sup>355</sup> Les cent vingt journées de Sodome, o. 25.

<sup>356</sup> Ibid., p. 51.

Compte du total:	
Massacrés avant le 1 <sup>er</sup> mars dans les premières orgies.....	10
Depuis le 1 <sup>er</sup> mars.....	20
Et ils s'en retournent.....	16 personnes
Total.....	46 <sup>357</sup>

O rigor numérico de *Les cent vingt journées de Sodome* também aparece em outros momentos da escrita sadeana. Em seus tempos de cárcere, o marquês inventariava seus escritos e suas refeições, recalculava as finanças e anotava a quantidade e variedade de masturbações, assim como os tipos e tamanhos dos instrumentos usados nas sessões de autoprazer. Boa parte dessas divagações está no *Almanach illusoire de M. de Sade*, publicado por Gilbert Lely na edição das *Lettres et mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, rascunho tão fascinante quanto indecifrável das rotinas de Sade.

As anotações, escritas em letras microscópicas e que formam “une chronologie de fantômes”<sup>358</sup>, apresentam 22 meses de onanismo entre setembro de 1778 e julho de 1780 e um segundo período não identificado, no qual Sade descreve a frequência das masturbações e o uso de seus “prestiges”, metáfora utilizada nas cartas trocadas com a esposa para se referir aos consolos. Ao final de cada série de anotações, há ainda as *récapitulations* – em uma conta de sete anos, o marquês registrou: “débrouillements: 514; avec prestiges: 111; avec celui de 8½: 3”<sup>359</sup>, especificando o uso específico de um de seus objetos. E além de anotar a frequência das masturbações, o marquês era exigente na variação de tamanho e formato dos consolos, sempre solicitados à esposa: quando em Vincennes, no fim de junho de 1781, o prisioneiro pede para a mulher encomendar um “flacon” com “deux pouces de plus de hauteur au moins, quoiqu’à bien à dire la circonférence est l’essentiel et ce à quoi je désire qu’il mette sa plus grande attention (...) [porque] j’en ai pris la mesure juste sur les trous”<sup>360</sup>.

A obsessão numérica aparece ainda nos intrincados cálculos do prisioneiro, que procurava uma lógica em sua rotina, “il y cherche de quoi inventer des opérations qui lui délivreraient la date de sa libération. Il interprète le jour et le mois des lettres qui lui sont envoyées, il

<sup>357</sup> Ibid., p. 382.

<sup>358</sup> LELY, Gilbert. “Introduction”, p. 275.

<sup>359</sup> L’almanach illusoire de M. de Sade, p. 285.

<sup>360</sup> 50 lettres du marquis de Sade à sa femme, p. 118.

déchiffre des jeux de mots, relève des allusions”<sup>361</sup>. Em 14 de dezembro de 1780, por exemplo, escreve à esposa para contabilizar “*Le 1400<sup>e</sup> jour, la 200<sup>e</sup> semaine, et l’échéance du 46<sup>e</sup> mois que nous somme séparés*”<sup>362</sup>.

Nos escritos, Sade fez um uso duplo dos numerais: primeiramente, pela sua funcionalidade quantitativa e qualitativa; secundamente, pela possibilidade de *permuta*, de ampliar as possibilidades a partir da fórmula matemática de trocar elementos distintos de posição, variações feitas a partir de um número limitado de elementos.

O amplo planejamento dos quatro senhores de Silling passa por tal lógica. Inicialmente, eles objetivam a seleção de uma quantidade previamente determinada de participantes, de acordo com a quantidade de dias também pré-definida – no primeiro momento, interessa a eles unicamente o *numeral*, elemento primário para o arranjo planejado. Com estes elementos selecionados, “a possibilidade do deboche fica garantida, pois dele depende o inesgotável jogo ao qual os personagens sadianos se abandonam com rigor e obstinação”<sup>363</sup>. Mas, se *Les cent vingt journées de Sodome* se encerra com esse retorno ao numeral puro, o desenvolvimento da narrativa não se dá apenas pela maneira como os elementos são utilizados, mas sim por aquilo que eles são, por suas especificidades – para intensificar a diversidade é preciso combinar e recombinar os elementos, *permutá-los*, e estes mesmos precisam apresentar possibilidades de variação na “lógica do gigantesco balanço sexual proposto por Sade, cujo principal fundamento reside nos detalhes que diferenciam as paixões”<sup>364</sup>.

A enumeração sadeana “visa a explicitar as cifras do gozo”<sup>365</sup>. A aparente frieza dos números, inicialmente utilizados expositivamente na longa introdução, ganha outro alcance nas libertinagens expostas pelas narradoras. Caso do libertino do nono dia das paixões de segunda classe da Madame Champville, que por cinco décadas comeu, cinco vezes por semana, os troços de merda de três ou quatro mulheres, selecionadas entre as 30 anteriormente designadas para cagarem em sua boca, em um total de 7,8 mil por ano<sup>366</sup> - ou seja, para dar conta desse resultado, cada uma das três ou quatro vítimas deve defecar, *em média*, 7,5 ou 10 troços por dia. Ou ainda daquele libertino do vigésimo sétimo dia das mesmas

<sup>361</sup> DELON, Michel. “Arithmétique sadienne”, p. 97.

<sup>362</sup> 50 lettres du marquis de Sade à sa femme, p. 82. (grifos do autor)

<sup>363</sup> MORAES, Eliane Robert Moraes. “Inventário do abismo”, p. 84.

<sup>364</sup> Idem.

<sup>365</sup> Ibid., p. 82.

<sup>366</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 315

paixões, que pede a dois criados para açoitarem 20 mulheres, 600 vezes cada, enquanto ele se masturba<sup>367</sup> – Sade provoca o leitor a resolver as equações matemáticas por ele expostas, favorecendo principalmente as adições e multiplicações de “toda sorte de elementos disponíveis que, de alguma forma, possam servir à libertinagem”<sup>368</sup>. Aparecem aí a obstinação pelo catálogo e a exposição de tudo aquilo à mão dos quatro senhores.

Tudo pode ser combinado, variado e intensificado a partir do seu valor numérico, para assim não resultar “em qualquer empenho de esgotamento, mas sim na manutenção da própria contabilidade”<sup>369</sup>. Ao final da introdução dos 120 dias, o narrador diz oferecer ao leitor “l’histoire d’un magnifique repas où six cents plats divers s’offrent à ton appétit”<sup>370</sup>, reconhece ser impossível se deliciar com todos estes pratos, mas considera que “ce nombre prodigieux étend les bornes de ton choix”<sup>371</sup>. Contudo, vale a possibilidade de variar, de ter este grande volume e a partir dele fazer suas escolhas: “Quand à la diversité, sois assuré qu’elle est exacte; étudie bien celle des passions qui te paraît ressembler sans nulle différence à une autre, et tu verras que cette différence existe”<sup>372</sup>.

Se há um número limitado de elementos a serem permutados, é preciso particularizá-los para, desse emaranhado de particularidades, promover as trocas. Daí a importância do *detalhe* na escrita sadeana: seja nos consolos e nas sessões de masturbação do *Almanach illusoire*, seja no rigor seletivo dos participantes de *Les cent vingt journées de Sodome*, a potência se dá a partir do detalhamento, da especificação das variáveis que compõem tal fórmula.

Este rigor do detalhamento da introdução, nos regulamentos e nas descrições dos 46 moradores de Silling deve ser repetido nas histórias das quatro madames. Logo no primeiro dia, quando divide com o público as peripécias do Padre Louis em um de seus relatos, Duclos é severamente interrompida pelo presidente: “ne vous a-t-on pas prévenue qu’il faut à vos récits les détails le plus grandes et les étendus?”<sup>373</sup>, questiona Curval, antes de pedir mais informações sobre o pau de um

---

<sup>367</sup> Ibid., p. 324.

<sup>368</sup> MORAES, Eliane Robert Moraes. “Inventário do abismo”, p. 84.

<sup>369</sup> Idem.

<sup>370</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 69.

<sup>371</sup> Idem.

<sup>372</sup> Idem.

<sup>373</sup> Ibid., p. 84.

dos participantes da referida orgia. “Vous voyez, que de détails négligés!”<sup>374</sup>.

Tudo deve ser revelado, mas, ironicamente, enquanto o quarteto libertino renega quaisquer mistérios, a escrita tem o suspense a seu favor – além de poupar o leitor de alguns detalhes minuciosos dos quatro heróis, o narrador inicialmente oculta os tipos de depravações que acontecem nos *gardes-robés*, os castigos aplicados aos desobedientes e os detalhes das cerimônias festivas. A falta de minúcia, alega, é para resguardar as revelações para momentos especiais: “Le lecteur, qui voit comme nous somme gênés dans ces commencements-ci pour mettre de l’ordre dans nos matières, nous pardonnera de lui laisser encore bien *des petits détails* sous le voile”<sup>375</sup>.

Sendo o detalhamento uma característica primordial em *Les cent vingt journées de Sodome*, incentivado não apenas pelo modo de escrita de Sade, mas igualmente pela compulsão dos libertinos em manter tudo sob controle, o livro se torna um paradigma do uso sadeano do detalhe. Evidentemente, é onde tal característica aparece mais facilmente, mas um olhar acurado aos outros textos do escritor mostra como tal expediente é bastante comum – Sade divide com seus devassos o prazer e a fixação pela minudência.

Após ouvir os infortúnios que perseguiram Justine desde a separação da irmã, ainda na infância, Juliette decide dividir sua trajetória com a infeliz. Inicialmente, dispensa Noircueil e Chabert, porque estes já conheciam todos os detalhes da história, mas pede ao marquês e ao cavaleiro que os acompanhavam para ficar e confirmar, nas palavras dela, “qu’il existait bien peu de femmes plus singulières que moi dans le monde”<sup>376</sup>.

Juliette não poupa minúcias em sua contação. Ela assume a posição das quatro senhoras de Silling, e esmiúça desde as primeiras experiências libertinas ainda no convento de *Phantemont*, sob cuidado da abadessa superiora Delbène, até os crimes mais sangrentos em sua passagem pela Itália. O modelo de *Les cent vingt journées de Sodome* se espalha pelo texto: a cada novo encontro, os personagens têm suas aparências e seus temperamentos detalhados, as orgias e crimes ricamente delineados, e os locais são inventariados tal como o castelo de Silling, seja um ambiente mais íntimo, seja toda uma cidade italiana por onde a libertina passou.

---

<sup>374</sup> Idem.

<sup>375</sup> Ibid., p. 79. (grifo meu)

<sup>376</sup> La nouvelle Justine, p. 1110.

Integrada à Sociedade dos Amigos do Crime pela companheira Clairwill, Juliette conhece o rigoroso estatuto do grupo, com seus 45 artigos que marcam desde as obrigações e funções de cada membro, o modo de funcionamento das orgias, o processo democrático de escolha do presidente e a organização dos serralhos de libertinagem. Além de tais regras, Juliette precisa cumprir outras 12 obrigações destinadas aos novos membros, praticamente um juramento em que afirma se manter libertina e não rejeitar quaisquer avanços dos membros da Sociedade.

Ao ser levada aos serralhos, Juliette se admira do funcionamento desses espaços, com áreas destinadas a prazeres individuais e outras para orgias, além da presença de governantas, fustigadores e carrascos. O luxo chama a atenção da jovem participante, “le goût et la fraîcheur présidaient à l’ameublement; les cabinets, surtout, étaient de la dernière élégance, c’étaient autant de petits temples consacrés au libertinage, où rien ne manquait de tout ce qui pouvait en échauffer le culte”<sup>377</sup>.

Compor os espaços libertinos como um amálgama de funcionalidade e suntuosidade é outra atribuição do detalhamento sadeano. O luxo, na escrita sadeana, é ligado à perfeição e à exclusividade, o libertino pode esbanjar e fazer uso daquela beleza oferecida somente a alguns poucos afortunados. Delon associa o uso de adjetivos como “voluptueux”, “très élégant”, “charmante”, “luxe” e “superbe” à saturação – tudo o que é belo e completo deve fazer parte da cena libertina, os locais e o mobiliário são escolhidos para satisfazer, tanto quanto as vítimas, os vinhos e as refeições, “le libertin qui s’offre à toutes les voluptés, devait maîtriser l’espace au même titre que le devant et le derrière, le dessus et le dessous”<sup>378</sup>. O uso de espelhos e a iluminação, sempre ressaltados como características desses espaços, não se dá ao acaso. Tudo deve ser bem visto e multiplicado, todos os ângulos estão disponíveis ao prazer voyeurístico, “chaque geste, chaque désir s’inscrit dans un mouvement général. Le libertin y est acteur et spectateur d’une débauche universelle”<sup>379</sup>.

Usufruir de toda beleza superior ainda fornece ao libertino a chance da devassidão, de pintar os traços perfeitos com esperma e sangue. Se os corpos das vítimas são inicialmente detalhados por suas completudes, para os celerados poderem justamente desmontá-los, o mesmo se dá nos espaços físicos – a formosura passa ao grotesco, o

---

<sup>377</sup> Histoire de Juliette, p. 574.

<sup>378</sup> DELON, Michel. “Sade entre rococó et sublime”, p. 59.

<sup>379</sup> Idem.

prazer passa à dor. Ao conforto e a beleza do luxo, o texto adiciona a desmaterialização, a chance de deformar.

A Sociedade dos Amigos do Crime é, assim, uma versão revisitada do acordo dos quatro libertinos das jornadas de Silling. Não por acaso, a divisão das salas na sede criminal é quadripartidária como a divisão dos meses do castelo: “on se livrait, dans la première, aux goûts simples, c’est-à-dire, à toutes les masturbations et à toutes les fouteries possibles. La seconde salle était destinée aux fustigations et autres passions irrégulières. La troisième aux goûts cruels; la quatrième au meutre”<sup>380</sup>. Os detalhes dos participantes, dos espaços e das regras, em ambos os livros, apresentam as possibilidades de permuta desses elementos. Logo em seu primeiro dia com os novos amigos, Juliette vê “les tableaux de l’incentes, de l’adultère, de la sodomie, de la prostitution, de l’impureté, de la crapule, de l’impiété s’offrirent à moi sous réunirent, à la fois, plus d’ordure et plus d’infamie”<sup>381</sup>. Um emaranhado diversificado, mas que, no acúmulo, formava apenas um único grupo, “il n’y en avait pas un qui ne fût agent ou patient, et l’on n’entendait plus que des soupirs et des cris de décharges”<sup>382</sup>. O detalhamento que individualiza é o mesmo que promove o todo, justamente pela possibilidade de variação das particularidades.

Para exemplificar, voltemos a Silling e às paixões coprofágicas oferecidas no relato da madame Duclos. Inicialmente, os personagens adeptos da dieta fazem questão de conhecer a proprietária da bunda responsável pela merda a ser consumida, e, em alguns casos, deve atender pré-requisitos estéticos, como no caso do abade de Fierville, a quem é encaminhada uma virgem: “vous avez un assez beu cul. Y a-t-il longtemps que vous n’avez chié?”<sup>383</sup>, questiona o libertino antes de fazer uso da menina.

Em seguida, aparecem os libertinos fascinados pela identidade de quem oferecerá a merda, como o cavaleiro que “n’employait à semblable fête que des femmes de soixante-ans”<sup>384</sup> ou outro cujo perfil obrigatório de quem defecava “fût exactement un manant et pris dans tout ce que la crapule pouvait offrir de plus affreux; il fallait de plus qu’il fût vieux et laid”<sup>385</sup>. Por fim, surgem os fascinados apenas pela merda em si, como aquele que atingia o êxtase ao mergulhar em um

---

<sup>380</sup> Histoire de Juliette, p. 575.

<sup>381</sup> Ibid., p. 570-571.

<sup>382</sup> Ibid., p. 574.

<sup>383</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 166.

<sup>384</sup> Ibid., p. 169.

<sup>385</sup> Ibid., p. 170.

barril cheio de fezes<sup>386</sup>, ou o outro fã de cagalhões expelidos dias antes e já mofados<sup>387</sup>. O refinamento de tais libertinos é o mesmo, mas, no detalhamento proposto por Sade, cada merda ganha sua particularidade, sendo por vezes ligada ao seu responsável, pela bunda que a expeliu, pelo tipo ou pela quantidade oferecida.

Sendo o detalhe em Sade uma potência energética, sua função nunca é meramente descritiva. Se Juliette, ao introduzir o libertino Noirceuil à sua história, afirma este ser “un homme dont *les détails*, dans l’acte de la sodomie, sont assez bizarres pour devoir vous être racontés”<sup>388</sup>, a personagem apenas menciona brevemente a última orgia com o Papa no Vaticano “pour éviter la monotonie *des détails*”<sup>389</sup>. Na escrita sadeana, não é apenas fragmentar ou destacar algo específico, mas repotencializar o todo a partir das miudezas e da possibilidade de permuta, de fórmula.

A potência do detalhe como essencial à permuta é destacada várias vezes ao longo do texto. No encerramento dos relatos do primeiro mês de Silling, a nota de correção do texto ressalta que as histórias dos *gardes-robres* foram demasiadamente explícitas porque “il ne faut les développer qu’après les récits qui en parlent”<sup>390</sup>, assim como critica o excesso de paixões de sodomia passiva e ativa, “voilez-la, jusqu’à ce que les récits en parlent”<sup>391</sup>. Em seguida, no décimo dia do segundo mês, por exemplo, a Madame Champville narra a história de um libertino que, para se satisfazer, precisava comer a merda de três filhas em cima da bunda da mãe; na paixão seguinte, outro personagem se excita ao comer as fezes deixadas pela filha na boca da mãe e pela mãe na boca da filha. Para evitar a repetição, outra nota pede: “Il vaut mieux mettre un fils et sa mère pour varier avec la précédente”<sup>392</sup>. Mais à frente, as *Notes* finais atentam: “ne vous écartez en rien de ce plan: tout y est combiné plusieurs fois et avec la plus grande exactitude”<sup>393</sup> e “récapitulez avec soin les noms et qualités de tous les personnages que vous historiennes désignent, pour éviter les redites”<sup>394</sup>. E, por fim, dois “supplices en supplément” são adicionados.

---

<sup>386</sup> Ibid., p. 190.

<sup>387</sup> Ibid., p. 191.

<sup>388</sup> Histoire de Juliette, p. 299. (grifo meu)

<sup>389</sup> Ibid., p. 905. (grifo meu)

<sup>390</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 309.

<sup>391</sup> Idem.

<sup>392</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 316.

<sup>393</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 382.

<sup>394</sup> Idem.

“Terme clé de l’esthétique sadienne”<sup>395</sup>, o detalhe proporciona fluidez à escrita sadeana, necessária para o aparecimento de outra característica intrínseca de suas obras: a *gradação*. Continuemos, por ora, com o paradigma de *Les cent vingt journées de Sodome*: o projeto quadrimestral, com as narrações passando das paixões simples até as assassinas, já apresenta o processo gradativo sadeano. A cada novo mês, as histórias das madames ficam mais violentas, mas sempre tendo em perspectiva as libertinagens apresentadas pela antecessora da narração – é a comparação, o aumento da libertinagem proporcionado pelo detalhamento que instituiu a progressão gradativa, “la règle du jeu est de maintenir une progression qui réserve une surenchère toujours à venir”<sup>396</sup>.

Caso da paixão de terceira classe relatada por Duclos em 4 de janeiro, na qual um libertino, “pour réunir l’inceste, l’adultère, la sodomie et le sacrilège, il encule sa fille mariée avec une hostie”<sup>397</sup>. A libertinagem ambicionada pelo celerado se dá em promover uma série de transgressões em apenas uma ação, afinal, não se trata apenas de um pedaço de pão colocado no ânus de uma mulher, mas de uma hóstia enfiada pelo pai no cu da filha casada. Não bastava a ele cometer cada ato transgressor isoladamente, era preciso todos estarem juntos em um mesmo ato, ao mesmo tempo, e para isso ele montou a disposição da cena para que cada elemento esteja diretamente ligado a outro. Os mesmos detalhes que tornam a paixão mais criminosa são ampliados no mês seguinte, quando Desgranges conta sobre “un incestueux, grand amateur de sodomie, pour réunir ce crime à ceux de l’inceste, du meurtre, du viol et du sacrilège, et de l’adultère, se fait enculer par son fils avec une hostie dans le cul, viole sa fille mariée et tue sa nièce”<sup>398</sup>.

Há ainda os libertinos que retornam à história e refinam suas paixões. O libertino enormemente rico, de 40 anos e de pau enorme que aparece nas histórias de Duclos em 29 de novembro<sup>399</sup> é o mesmo ávido por desvirginar meninas entre nove e 13 anos no conto de Champville em 2 de dezembro<sup>400</sup> e sodomizar meninos de três a sete anos, como narra Martaine em 1º de dezembro<sup>401</sup>. Ele ainda reaparece no “Inferno”, o crime final relatado por Desgranges, quando um fidalgo reúne 15

<sup>395</sup> ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Encre de sang*, p. 13.

<sup>396</sup> DELON, Michel. “Introduction”, p. LII.

<sup>397</sup> *Les cent vingt journées de Sodome*, p. 330.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 357.

meninas entre 15 e 17 anos, a cada duas semanas, para sessões simultâneas de tortura. Todas são minuciosamente examinadas e passam por um amplo ritual de preparação e açoites, tendo o número de seus infortúnios marcados na pele com um ferro em brasa. Por fim, elas caem cada uma em seu jazigo, onde passarão por variadas formas de tortura. “Quand à la fin il (...) est prêt à s’échapper, il se jette dans un fauteuil d’où il peut observer tous les supplices”<sup>402</sup>, o gozo do libertino, segurado por tanto tempo, só é liberado no exato momento da morte das 15 meninas.

A progressão gradativa das histórias das quatro madames torna igualmente mais violentas as atitudes dos quatro senhores de Silling com suas vítimas. Se no primeiro mês as orgias são mais leves, logo elas passam à coprofagia, para depois darem lugar aos açoites, queimações dos corpos e mutilações, e para, no decorrer do último mês, chegarem na destruição completa. Augustine, por exemplo, é morta por Blangis e Curval e pelas madames Desgranges e Duclos de maneira extremamente cruel: açoitada, sodomizada, empalada com um ferro quente, tem os ossos serrados, é crucificada em um torniquete, os nervos esfolados por um canivete, queimam-lhe a língua e os mamilos, cortam as orelhas e o nariz, espalham cera quente nos olhos, enforcam-na pelos cabelos e abrem uma cavidade em seu ventre, por onde entra “une main armée d’un scalpel qui fut lui piquer le coeur en dedans, à différentes places”<sup>403</sup>, finalmente matando-a.

Para Delon, a progressão de *Les cent vingt journées de Sodome* é organizada internamente “par l’alternance du récit et de la mise en pratique”<sup>404</sup>. Sempre haverá um ato libertino em Silling correspondente a alguma história contada, assim como sempre haverá uma punição para cada desregramento. Conforme os relatos endurecem, as ações libertinas e as punições se tornam mais ásperas, até Adélaïde “comprenait à merveille qu’à mesure que les récits deviendraient plus forts, les procédés des hommes, envers ses compagnes et elle, deviendraient aussi plus féroces”<sup>405</sup>.

Essa descoberta gradual é tensionada na própria escrita. Na primeira parte, Sade mantém algumas libertinagens e punições em suspense e pede: “un peu de patience, ami lecteur, et bientôt nous ne te cacherons plus rien”<sup>406</sup>. Mais à frente, fornece mais detalhes das torturas

---

<sup>402</sup> Ibid., p. 379.

<sup>403</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 371-372.

<sup>404</sup> DELON, Michel. “Notice de *Les cent vingt journées de Sodome*”, p. 1127.

<sup>405</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 256.

<sup>406</sup> Ibid., p. 247.

nos gabinetes, deixando-as *fora do campo*, como quando o Bispo leva Aline para uma dessas salas reservadas: primeiro, são ouvidos os gritos da vítima e os urros de prazer do celerado, depois ambos saem, e a vítima se debulha em lágrimas, para finalmente o Duque aumentar ainda mais a ansiedade ao dizer “Ah! foutre, c’est délicieux! Je crois que je m’en vais en faire autant”<sup>407</sup>. A escrita sadeana substitui seu princípio de *tudo dizer* nessa primeira parte por um *nada dizer*, como forma de, gradualmente, intensificar os relatos<sup>408</sup>.

Como aludido anteriormente, os detalhes em Sade são carregados de energia, eles se estabelecem como elementos energéticos móveis e específicos justamente pela sua potência, pela possibilidade de promoverem novas permutas quando relacionados uns com os outros. Mas essa possibilidade é um sempre à frente, gradativo: aos libertinos, se inicialmente seus modos de operação são excessivamente metódicos e repetitivos, interessa a progressão da libertinagem a partir de novas combinações desses detalhes energéticos; ao percorrer os caminhos labirínticos de Silling, descobrir lentamente cada surpresa escondida nos gabinetes e *gardes-robés* para, enfim, chegar ao núcleo nas paixões assassinas, o último degrau da celeradez não por acaso chamado de “Inferno”. O leitor é integrado ao texto, chamado à potência da fórmula.

Se o jogo entre detalhamento e gradação é bastante evidente em *Les cent vingt journées de Sodome*, principalmente por seu modelo inacabado nas três últimas partes, o mesmo é percebido em outros escritos sadeanos. Na *Histoire de Juliette*, a protagonista é iniciada como libertina e livre-pensadora pelos mentores Delbène, Duvergier, Noirceuil, Saint-Fond, Clairwill, Durand e o papa Pio VI por meio de dissertações filosóficas e cenas de deboche. Mas o desenvolvimento se dá em uma dinâmica gradativa: no começo, a cada novo preceptor, os prazeres ligados à sensualidade, aos vinhos e aos licores dá lugar à violência, ao gozo e ao sangue: Duvergier, por exemplo, ensina-lhe a arte do roubo; Noirceuil, Saint-Fond e Clairwill, a tortura e o homicídio nas orgias; e Durand, o uso refinado dos venenos. Sade faz a aprendizagem de Juliette “passer du libertinage mondain où il désigne les étapes d’une séduction, au libertinage scélérat où il caractérise le principe de transgression”<sup>409</sup>.

As orgias, os crimes e as dissertações crescem e tornam Juliette a Madame de Lorsange, viúva, milionária, dona de vasto conhecimento e

---

<sup>407</sup> Ibid., p. 269.

<sup>408</sup> Conforme ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Encre de sang*, p. 24.

<sup>409</sup> DELON, Michel. “Notes de ‘Histoire de Juliette’”, p. 1423 (nota 1 da página 333).

essencialmente criminosa – se, ainda em sua formação, ela nega ajudar Saint-Fond a provocar a morte de dois terços da França, na maturidade se torna a principal responsável pelo envenenamento do rio de uma cidade, onde “quinze cents personnes furent mises en terre, et presque autant réduites à un tel état de douleur qu’on les entendait invoquer la mort”<sup>410</sup>. Como aluna dedicada, Juliette supera seus mentores para tornar-se mulher singular, domina o conhecimento que lhe é apresentado e é capaz de aprofundá-lo e adaptá-lo de acordo com suas necessidades e vontades.

A sagacidade de Juliette a leva aos mais altos escalões do poder e da libertinagem. Quando viaja à Itália para fugir de Saint-Fond, que a procurava desde quando ela se negou a ajudá-lo no plano do confisco de grãos, Juliette transforma a aparente desventura em benefício, empreende um projeto verdadeiramente libertino, ela explica, “de profiter, pour le compte de mon libertinage, de tout ce qui ne me serait présenté par les mains de la jeunesse et de la vigueur”<sup>411</sup>.

Na viagem, feita com a herança deixada pelo respeitável marido, o Conde de Lorsange, a jovem libertina é apresentada a figuras célebres como os monarcas Vitor-Amadeu III, rei da Sardenha, Leopoldo I, rei da Toscana, e o Papa Pio VI. A cada encontro, intercalado entre as orgias, Juliette “confronte les systèmes de valeurs à leur aporie: le christianisme à l’impossibilité de vivre-ici bas la vertu évangélique, les Lumières à l’incompatibilité des intérêts de chacun”<sup>412</sup>. Para ela, qualquer forma da autoridade, monárquica ou religiosa, é inútil pela falta de méritos e por sempre pender ao despotismo, “il n’existe pas un seul souverain au monde qui ait les qualités nécessaires à un tel grade”<sup>413</sup>.

Esse seu olhar particular sobre os sistemas de valores e sua sabedoria libertina aparecem nas leituras que Juliette faz sobre a arte florentina. Mais do que deslumbramento pela beleza das pinturas e esculturas encontradas em sua passagem pela Itália, Juliette se interessa pela instabilidade, um *sintoma* avesso à aparente serenidade na arte italiana – fascinada pela “imitação da natureza” proposta artisticamente, encontra a afinidade da libertinagem com as obras:

J’aime les arts, ils échauffent ma tête; la nature est si belle, qu’on doit chérir tout ce qui l’imite. (...)  
La seule façon de lui arracher quelques-uns de

---

<sup>410</sup> Histoire de Juliette, p. 1257.

<sup>411</sup> Ibid., p. 685.

<sup>412</sup> DELON, Michel. Le prince de délicatesse, p. 89.

<sup>413</sup> Histoire de Juliette, p. 690.

ses mystères, est de l'étudier sans cesse; ce n'est qu'en la scrutant jusque dans ses replis les plus secrets, qu'on arrive à l'anéantissement de tous les préjugés<sup>414</sup>.

A viagem da libertina por Florença é a confluência de outro escrito sadeano com a *Histoire de Juliette*. Após três fugas à Itália entre 1772 e 1775, Sade escreveu *Voyage d'Italie*, relato das viagens escrito a partir de notas, documentos e correspondências compilados durante os passeios. Os contatos com importantes figuras da nobreza e do clérigo italiano, feitos principalmente por intervenção dos amigos Barthélemy Mesny e Giuseppe Iberti, com quem trocou inúmeras cartas durante a redação, proporcionou a Sade conhecer boa parte dos importantes acervos de arte italianos. Na leitura arquitetônica e das obras de arte, o marquês anticristão e antimoral é bastante contido em suas avaliações, com elogios às formas e expressões humanas obtidas pelos artistas. Lever ressalta “la banalité des ses notations esthétiques”<sup>415</sup>, com o uso constante de superlativos, como “c'est un morceau de la plus grande beauté”<sup>416</sup> para a Vênus de Tiziano, em Florença, ou até trocadilhos ridículos como “Le Jugement de Salomon, d'Albert Dürer, dur comme son nom”<sup>417</sup>. Pouca intimidade que o próprio Sade reconhece: “Je me contente d'assurer qu'il faut que ces tableaux sont superbes pour avoir frappé aussi vivement des yeux peu connaisseurs que les miens”<sup>418</sup>.

No Palácio Pitti, em Florença, chama a atenção do marquês um sepulcro lotado de cadáveres de cera, em diferentes estados de decomposição, e outro similar com corpos tomados pela peste “d'une vérité effrayante”<sup>419</sup>. A análise do conjunto escultórico *La peste*, criado por Gaetano Zumbo, atrai o olhar do visitante por seu realismo: para Sade, “tout est exécuté en cire et colorié *au naturel*”, e quem observa tais obras “porte *naturellement* la main au nez sans s'en apercevoir, en considérant cet horrible détail qu'il est difficile d'examiner sans être rappelé aux sinistres idées de la destruction”<sup>420</sup>, como se estivesse em frente a uma cena verídica.

Juliette tem a mesma impressão. Quando chega a Florença com seu grupo de libertinos, a personagem retoma o mesmo passeio de Sade

---

<sup>414</sup> *Histoire de Juliette*, p. 729.

<sup>415</sup> LEVER, Maurice. “Introduction”, p. 27.

<sup>416</sup> *Voyage d'Italie*, p. 65.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>420</sup> *Idem.* (grifos meus)

e igualmente se encanta com os tesouros artísticos florentinos. Ela contempla a Vênus de Tiziano, “une belle blonde, les plus beaux yeux qu’on puisse voir, les traits un peu trop prononcés pour une blonde, dont il semble que la main de la nature doive adoucir les charmes comme le caractère”<sup>421</sup>, e, na sequência do passeio, chega até ao conjunto de Zumbo. A avaliação da personagem é uma transcrição quase literal do texto de *Voyage d’Italie*, no qual ressalta “un sépulcre rempli de cadavres sur lesquels peuvent s’observer tous les différents degrés de la dissolution, depuis l’instant de la mort jusqu’à la destruction totale de l’individu. . (...) On porte, sans le vouloir, la main au nez”<sup>422</sup>.

Da harmônica figura de Tiziano, Juliette nos faz passar sem transição à cena terrível da peste de Zumbo – impactada com a primeira, Juliette compara a beleza da Vênus com a de Raimonde, uma de suas acompanhantes, a quem beija na boca; já a crueldade da segunda a alegra, “ma cruelle imagination s’amusa de ce spectacle”<sup>423</sup>. Em seguida, Juliette, Léopold e um capelão florentino arrancam o filho do ventre de uma grávida – a libertina exalta o momento do crime e seu gozo quando “(...) le grand successeur des Médicis (...) me décharge un torrent de foutre dans le trou du cul, en blasphémant comme un crocheteur”<sup>424</sup>.

A passagem de Sade e as anotações utilizadas em *Voyage d’Italie*, posteriormente adaptadas também à *Histoire de Juliette*, serviram ainda a Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus*, estudo sobre a nudez nas obras de arte do Renascimento florentino, em especial nas de Sandro Botticelli, que coloca em tensão a relação entre arte e humanismo proposta pela dinastia dos Médici a partir dessa presença de corpos femininos despidos.

O movimento apresentado por Didi-Huberman parte do ato de desnudar até o desejo de abrir, cindir o corpo feminino, gestos que têm em comum o despojamento de capas que protegem o corpo. Em um primeiro momento, Didi-Huberman critica a separação feita pelo historiador da arte Kenneth Clark, para quem há um nu artisticamente ideal e harmônico, como o de *O nascimento da Vênus*, de Botticelli, e uma nudez que provoca empatia sexual e desejo, longe daquele produzido pela arte florentina. A separação entre *forma* e *desejo* proposta por Clark pressupõe um isolamento do objeto, uma maneira de simplificá-lo e esquematizá-lo, ignorando, inclusive, a tensão destacada

---

<sup>421</sup> Histoire de Juliette, p 730.

<sup>422</sup> Idem.

<sup>423</sup> Idem.

<sup>424</sup> Ibid., p. 737.

em versos do poema de Poliziano, indicado como “fonte literária” de Botticelli, e que foi ignorado por Clark em sua análise da nudez celestial da figura.

Em Bataille, Didi-Huberman encontra “l’ontologie de la nudité”<sup>425</sup>. O ato de desnudar vai além do puro elemento sexual, trata-se de um deslocamento do sujeito, uma abertura tanto em seu sentido semântico, de “abrir possibilidades”, quanto no de corte, ferimento. O momento de desnudar, para Bataille, é uma chave dialética que tensiona a contradição fundamental do homem: n’*O erotismo*, Bataille aponta o reconhecimento da beleza humana “na medida em que suas formas se afastam da animalidade”<sup>426</sup>, contudo, a mulher desejável sexualmente, nua, exhibe suas partes animais, “a beleza negadora da animalidade, que desperta o desejo, culmina, na exasperação do desejo, à exaltação das partes animais!”<sup>427</sup>. A beleza que rejeita a animalidade é desejada quando introduz a sujeira animal, despir-se é abrir-se para sua animalidade. Didi-Huberman completa: “plus grande est la beauté du devant, plus profonde est la souillure du dedans, plus déçitante aussi la possibilite d’ouverture, de blessure”<sup>428</sup>.

Nos relatos de viagem do marquês de Sade à Itália, Didi-Huberman encontra elementos para qualificar a arte humanista dos Médici como impura, como na descrição apaixonada feita por Sade da *Vénus dos Médici*, cópia em mármore da estátua de bronze ateniense encontrada pelo marquês no Palácio Pitti, em Florença. “On se sent pénétré d’une douce et sainte émotion en l’admirant”<sup>429</sup>, descreve Sade, no trecho destacado por Didi-Huberman<sup>430</sup> como estranho pela falta de perversidade e até pudor em descrever a nudez da figura. “Son attitude est celle d’une femme, vue nue par surprise, et qui emploie sur-le-champ ses mains à couvrir sa gorge et ce que la pudeur ne permet pas de nommer”<sup>431</sup>. Contudo, há nas linhas de *Voyage d’Italie* um componente sadeano: o marquês “refuse d’isoler ces nudités de marbre et de peinture loin des attraits que Florence propose tout autor de façon plus concrète, plus triviale et, quelquefois, plus ‘tranchante’”<sup>432</sup>.

Em um trecho isolado, disposto entre os elogios às belezas da cidade italiana e a abundância de arte, Sade analisa os costumes locais,

<sup>425</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vénus, p. 93.

<sup>426</sup> BATAILLE, Georges. O erotismo, p. 224.

<sup>427</sup> Ibid., p. 225.

<sup>428</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vénus, p. 96-97.

<sup>429</sup> Voyage d’Italie, p. 64.

<sup>430</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vénus, p. 100-101.

<sup>431</sup> Voyage d’Italie, p. 64.

<sup>432</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vénus, p. 102. (grifos do autor)

principalmente naqueles concernentes às relações matrimoniais, que, segundo ele, são sempre arranjadas como acordos financeiros, impedindo um estrangeiro como ele de se aproximar de alguma mulher florentina. Mulheres, segundo Sade, pouco dignas de descrições lisonjeiras, “elles y sont hautes, impertinentes, laides, malpropres et gourmandes”<sup>433</sup>, apenas algumas são elogiosas e “le reste est épouvantable, et ce qui est pis, exigeant et à prétention”<sup>434</sup>. A única maneira de seduzi-las e até mesmo fazê-las abandonar o matrimônio, é enchê-las de joias e dinheiro, basta oferecer algo de valor “et ces femmes sont si mal entretenues de leur mair et si folles de l’argent qu’on les satisfait aisément”<sup>435</sup>.

A constatação de Sade, para Didi-Huberman, é que Florença é “la capitale de la nudité toujours en atente de s’offrir, voire de s’ouvrir”<sup>436</sup>, e relaciona essa “abertura feminina” a outro elemento florentino destacado logo em seguida por Sade. Ainda no Palácio Pitti, o marquês encontra a coleção feita de terracota do gabinete de anatomia, corpos desmontáveis utilizados para o estudo de medicina e que novamente chamam a atenção de seu visitante pela aparência bastante realista, como o modelo de demonstração obstetrícia feito pelo escultor Guido Galletti em 1770.

Poucos anos após a visita de Sade, a escultura de Galletti integrou o Museu de História Natural La Specola, para o qual, informa Didi-Huberman, foi construída a obra máxima deste gênero: a *Venere de’medici*, a Vênus dos médicos que carrega em seu nome a ambiguidade com as outras “Vênus de Médici”. Construída em cera por Clemente Susini, extremamente realista, é desmontável assim como o modelo obstetrício de Galletti que atraiu Sade. A abertura da Vênus de Botticelli, pela sua nudez, se completa na Vênus de Susini: ela está finalmente toda aberta, pode ser tocada, ter seus órgãos separados, “elle finit de nous convaincre qu’un corps, si ‘vénusien’ soit-il, n’est après tout qu’un sac complexe, un sac d’organes remarquablement emboîtés les uns dans les autres”<sup>437</sup>, um aspecto de “montagem-desmontagem” que reveste a estátua anatômica e deixa estupefato quem a vê.

Na *Voyage d’Italie*, Sade percebe a dialética nas aberturas femininas de Florença: a arte não está isolada dos costumes mundanos e da “verdade anatômica”; a escola florentina passa sucessivamente do

---

<sup>433</sup> Voyage d’Italie, p. 61.

<sup>434</sup> Idem.

<sup>435</sup> Idem.

<sup>436</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vénus, p. 103. (grifos do autor)

<sup>437</sup> Ibid., p. 108.

âmbito religioso ao artístico, na arte renascentista, “pour donner lieu à ces chefs-d’oeuvre equivoques que sont les diferentes *Vénus* anatomiques modelées par Clement Susini”<sup>438</sup>. Os contrastes entre a arte e a cidade, entre as belas Vênus e os corpos desmontáveis fascinam o marquês: “Voilà (...) ce que j’ai vu aux différents spectacles de Florence. Qu’on ne m’accuse pas de les juger avec trop de rigueur. J’ai dit ce qu’ils m’ont fait sentir et j’ose croire semblable au mien le jugement de tout homme de goût que la partialité n’entraînera pas”<sup>439</sup>.

Juliette, igualmente fascinada pelo realismo da Vênus de Tiziano e dos cadáveres em composição de Zumbo, tem sua cruel imaginação alimentada pelo contraste entre a beleza de um e a fealdade da outra, um movimento de *gradação* que ela destaca: “(...) ma cruelle imagination s’amusa de ce spectacle; à combien d’êtres, ma méchanceté a-t-elle fait éprouver *ces affreuses gradations*... (...) la nature me porta, sans doute, à ces crimes, puisqu’elle me délecte encore, seulement à leur souvenir”<sup>440</sup>. É na atenção aos detalhes e no movimento gradativo que a libertina percebe a instabilidade florentina, nutrindo sua imaginação para, pouco depois, rasgar a grávida em quatro partes para matá-la.

O desejo de “cortar a Vênus” que permeia a arte florentina está gravado na literatura sadeana, como completa Didi-Huberman, para quem Sade tira uma lição histórica do contato com as obras de arte, posteriormente adaptado à *Histoire de Juliette*: “l’humanisme florentin, comme le disait déjà Warburg, et Burckhardt avant lui, est fondamentalement *impur*”<sup>441</sup>. As condições sociais, psicológicas e estéticas deste humanismo, entre os séculos XIV e XVIII, produziu sua própria abertura. Ou, em um termo mais adequado, sua própria *ruptura*, da qual emerge um jogo de tensões em uma arte construída como serena.

Estranha o fato de, após a conclusão de *Ouvrir Vénus*, Didi-Huberman tenha abandonado a aproximação entre Warburg e Sade. Houvesse estendido sua análise aos outros escritos sadeanos, ele perceberia como a presença de *Voyage d’Italie* na *Histoire de Juliette* é apenas uma das constantes relações feitas pelo marquês entre a beleza da arte renascentista e o horror ínsito a ela. Contudo, a timidez com que aborda Sade mostra um Didi-Huberman distante da análise mais rigorosa sobre o escritor, a ponto de, ironicamente, pedir desculpas aos leitores historiadores da arte ou amantes da Vênus por “mettre sous ses

<sup>438</sup> Ibid., p. 118.

<sup>439</sup> Voyage d’Italie, p. 69.

<sup>440</sup> Histoire de Juliette, p. 730. (grifo meu)

<sup>441</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vénus, p. 121. (grifo do autor)

yeux une telle mise en excès des cruautés déjà contenues dans l'art botticellien"<sup>442</sup> antes de citar as ações dos libertinos de Juliette em solo italiano.

Se Warburg vai à contramão de uma história estetizante e todo um modelo disciplinar de estudo da arte, Sade toma proveito do “caráter ilimitado da literatura”<sup>443</sup>, seu *tudo dizer*, e expõe sua insatisfação: vítima tanto do sistema monárquico que combateu quanto da República que inicialmente defendeu, “ele é a negação de uma realidade que o funda, mas, em nós, existem momentos de excessos: esses momentos colocam em jogo o fundamento sobre o qual nossa vida repousa”<sup>444</sup>. Os gestos de ambos são similares: eles querem confrontar tudo aquilo aparentemente estável, mas que esconde em seu âmago uma intrincada rede de horrores e ambivalências.

Contra “de grands esprits, purement soucieux de chercher le sens de la condition humaine”<sup>445</sup>, Sade tomou os gostos singulares como ponto de partida de sua razão para “d’interpréter d’une manière profonde le sort humain dans son ensemble”<sup>446</sup>. Sade, como Warburg, é um *fantasma* que nos assombra: num momento de exaltação da figura idealista do homem, do marco civilizatório e de um sistema de poder fundado na igualdade, liberdade e fraternidade, que projeta uma pasteurização do humano, o marquês agita esse globo de limitações para fazer aparecer o impuro desse humano.

Os jogos de ambos são eloquentes em suas próprias concepções: enquanto Sade desafia a estabilidade da razão em um período no qual o conhecimento tendia a tornar o homem moderno e progressista, Warburg buscava arranhões, fissuras e traumas nas pretensamente harmônicas e serenas belas artes. Para ambos, tanto a beleza do Renascimento quanto a clareza do Iluminismo estão no centro de um turbilhão da própria condição humanística.

Warburg desenvolveu uma “obra hipotética”<sup>447</sup> para, paradoxalmente, reunir com rigor, mas sem ser esquemática, a intricação de formas sintomais percebidas por ele nas imagens: o *Atlas Mnemosyne*, “coletânea das ‘fórmulas do *páthos*’ recenseadas durante sua vida inteira”<sup>448</sup>. Ele buscava essa intromissão antiga por meio de

<sup>442</sup> Ibid., p. 118.

<sup>443</sup> BATAILLE, Georges. O erotismo, p. 260.

<sup>444</sup> Ibid., p. 263.

<sup>445</sup> BLANCHOT, Maurice. “La raison de Sade”. In: Sade et Restif de la Bretonne, p. 64.

<sup>446</sup> Idem.

<sup>447</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-sobrevivente, p. 383.

<sup>448</sup> Ibid., p. 390.

detalhes, que, observados por suas singularidades, permitem um modo de interrogar “não o ‘produto’ [*Resultat*] obtido pelo artista, mas o ‘processo’ [*der Prozess im Werke*] intersubjetivamente empregado na fabricação das imagens”<sup>449</sup>.

Podemos estender essa diferença entre “produto” e “processo” destacada por Didi-Huberman para a diferença entre “produto” e “produção” que Barthes propõe à escrita sadiana e seu jogo combinatório, formulaico. O movimento intensificado da *Pathosformel* de Warburg, seja no corpo (como no caso de Dürer), seja nas vestimentas e cabelos (como no caso de Botticelli), em Sade é esse apreço ao detalhamento e à gradação, que põe sempre em movimento esse texto tomado por um *pathos*, uma inerência a *tudo dizer* que o afeta sintomaticamente.

---

<sup>449</sup> Ibid., p. 412.

## 5. SADE COM EISENSTEIN: A FÓRMULA DE ÊXTASE (ФОРМУЛА ЭКСТАЗА)

Em 1929, ano da morte de Aby Warburg, Serguei Eisenstein lança *Генеральная Линия/Старое и новое* (A linha geral/O velho e o novo), filme no qual a camponesa Marfa Lapkina lidera um movimento pela coletivização da agricultura organizando uma cooperativa na União Soviética. Em determinada cena, o grupo de agricultores assiste desconfiado ao funcionamento de uma desnatadeira mecânica, a primeira implementação tecnológica levada à comunidade – após alguns minutos de expectativa, já sob olhares de descrença de alguns, a máquina jorra leite abundantemente, o líquido se espalha pelo rosto de Marfa enquanto as expressões desconfiadas dão lugar ao êxtase.

Anos depois, Eisenstein dedica um ensaio a esta cena, que seria posteriormente incluído no primeiro tomo de *Неравнодушная природа* (A natureza não-indiferente<sup>450</sup>). Para ele, o êxtase dos agricultores se dá a partir de diferentes associações de imagens, uma composição patética que “s’appuie surtout sur *les moyens expressifs de la composition* et non sur *l’exaltation jouée par les interprètes*”<sup>451</sup>. O que Eisenstein propõe é a possibilidade de ir além de si mesmo através das imagens, um *extasis* (экстаз) produzido por uma fórmula de composição patética “qu’augmente quantitativement l’intensité, sans cesse croissante, du contenu émotionnel de la séquence, de l’épisode, de la scène, de l’oeuvre en son entier”<sup>452</sup>.

Voltaremos à cena da desnatadeira mais à frente. Por ora, é preciso ressaltar a familiaridade dessa fórmula de composição patética de Eisenstein com a *Pathosformel* de Warburg, mesmo que não haja nenhuma referência que assegure que um tenha lido ou soubesse dos estudos do outro. Para além da similaridade dos termos, ambos pressupõem leituras radicais da arte contrárias a uma suposta autonomia, fazendo-a dialogar em seus múltiplos meios de produção (e em contextos históricos completamente diferentes) com todas as atividades humanas.

Como igualmente percebo em Sade, o que parece unir Warburg e Eisenstein é o pensar o *pathos* como potência de criação, como um

<sup>450</sup> A edição utilizada aqui é *La non-indifférente nature*, tradução em francês por Luda e Jean Schnitzer e publicada pela editora 10/18 em 1976. A partir de agora, o texto sempre será referenciado por seu título em francês.

<sup>451</sup> EISENSTEIN, Serguei. “La centrifugeuse et le Graal”. In: *La non-indifférente nature* I, p. 109.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 103.

desarrazoado que irrompe em uma pretensa criação lógica e racional e, sintomaticamente, faz surgir o inconsciente, aquilo recalcado pela moral e pelo processo civilizatório.

## 5.1. MONTAGEM COMO POTÊNCIA DA IMAGEM

Eisenstein compara a tensão na cena da desnatadeira de *A linha geral/O velho e novo* com a da escadaria de Odessa, d'*O encouraçado Potemkin*. Mesmo as cargas dramáticas sendo bastante diferentes (em uma há a espera por leite, em outra por um tiro de canhão), “les deux scènes ne sont pas seulement pénétrées d’un même pathétique”, há em comum entre elas a nascente consciência de solidariedade de classe e coletivismo, “elles sont unies par un seul et même thème: l’unité collective”<sup>453</sup> formada a partir de um acontecimento extático. As cenas têm um acúmulo de tensão gerado por uma reação em cadeia, “bonds d’explosion en explosion” que fazem passar de um estado a outro, “si caractéristique des extases partielles d’additionnant en le pathétique du tout”<sup>454</sup>.

Essa relação entre as cenas será retomada posteriormente, mas interessa aqui a constatação de Eisenstein de que a comparação entre os patéticos dos filmes veio posteriormente, quando os dois já estavam terminados<sup>455</sup>. O novo modo de olhar para os próprios filmes, produzidos na década anterior ao início da escrita dos ensaios que comporiam *La non-indifférente nature*, mostra o deslocamento do pensamento de Eisenstein sobre o conceito de montagem trabalhado por ele no início dos anos 1920<sup>456</sup>.

É nesse “primeiro Eisenstein”, ainda ligado aos estudos sobre o teatro político do *Proletkult*, que se encontra a noção de “montagem de atrações”. Basicamente, o manifesto de 1923 propõe a integração do espectador ao espetáculo pelos arroubos dos recursos disponíveis do teatro, como o rufar de tambores, saltos acrobáticos e clarões de luz, que promoveriam um choque no público. Vinda do circo e do *music-hall*, a

---

<sup>453</sup> EISENSTEIN, Serguei. “La centrifugeuse et le Graal”. In: *La non-indifférente nature* I, p. 112.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>455</sup> *Idem.*

<sup>456</sup> Importante marcar que Eisenstein não considera a montagem como um processo exclusivamente cinematográfico, mas fenômeno da percepção humana que se estende a toda a cultura. Seus estudos dialogam, por exemplo, com as pinturas de El Greco e Leonardo Da Vinci, a música de Scriabin, a prosa de Tolstoi e Joyce e a poesia de Maiakovski, colocando a criação artística e o pensamento humano em uma espiral, sempre em movimento. Veremos mais sobre isso a seguir.

atração “é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica”<sup>457</sup>, e que, ao provocar esse espectador, o faria atentar às conclusões ideológicas a que foi exposto.

No texto, Eisenstein reforça essa ação como matematicamente calculada e “com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final”<sup>458</sup>. A constatação, essencialmente funcionalista, é ressignificada anos depois com “Dramaturgia da forma do filme”, de 1929: mais do que pensar nos efeitos sobre o público de tais arroubos, Eisenstein considera o *conflito* como princípio dialético fundamental das artes. O que irrompe no espectador não seria apenas o choque, mas a reflexão: “enquanto dirige as *emoções*, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o *processo de pensamento*”<sup>459</sup>.

Ainda para esse primeiro Eisenstein, ao considerar o cinema como conflito, “percebe-se uma *dramaturgia da forma visual do filme*, tão regulada e precisa quanto a existente *dramaturgia do argumento do filme*”<sup>460</sup>, que leva o cinema a outro patamar, em direção a uma dimensão “puramente intelectual, livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas e conceitos sem qualquer necessidade de transições e paráfrases”<sup>461</sup>.

Se, pictoricamente, está certa a definição de montagem como sequência de duas ou mais imagens imóveis que ganham sensação de movimento, mecanicamente cada elemento sequencial é percebido não como em sequência, mas como em cima do outro: o objeto visto recentemente, conservado na memória, dá lugar ao objeto posterior. O conflito se dá porque a imagem anterior continua interferindo na que vem posteriormente, em um movimento contínuo e orgânico que a montagem faz aparecer. Assim, tal concepção de conflito não se refere às contradições, mas às diferenciações que se complementam. Com isso, o princípio de montagem não está apenas na justaposição de planos, mas no próprio plano em si.

Uma década depois de “Dramaturgia da forma do filme”, Eisenstein admite ter se dedicado unicamente às possibilidades de justaposição de imagens, atraído pelas potencialidades da construção e

---

<sup>457</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Montagem de atrações”. In: A experiência do cinema, p. 189. A tradução de Vinícius Dantas foi feita a partir da versão em inglês de Daniel Gerould, publicada em 1974.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>459</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Dramaturgia da forma do filme”. In: A forma do filme, p. 69. (grifos do autor)

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 60. (grifos do autor)

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 70.

composição cinematográficas, mas sem dedicar-se à análise de um *princípio unificador da montagem*. Se duas imagens justapostas geram uma terceira imagem, este “*resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente*”<sup>462</sup>, o todo não é apenas a soma de duas partes, mas a ressignificação dessas partes em sua relação com o todo.

Ao pensar em um todo, Eisenstein ressalta que cada fragmento da montagem, mesmo os planos que não estão diretamente sequenciados, já não existe mais como algo não-relacionado, todos os fotogramas compõem um senso global. Em “Montage 1937”, Eisenstein intensifica a noção de montagem como conflito ao pensar no plano (no fragmento, no detalhe) como uma *célula*: ele adquire um movimento expansivo para além do corte, vibrações nele próprio que são tensionadas no contato com outros planos. Como célula embrionária, o plano é um “nucleus of montage which obeys the law of fission as the tension of that conflict rises”<sup>463</sup>, e que se expande organicamente. Para pensar em todo o conjunto fílmico é preciso ver a partir do plano e nas relações orgânicas possíveis entre os fragmentos:

In the days when it was making its most serious explorations into composition, cinematography shifted its centre of gravity almost entirely to problems of ‘ensemble’, in particular to the ‘ensemble’ of a complete work and of its montage, devoting considerably less attention to resolving the problems of shot composition.<sup>464</sup>

Em outro ensaio, também do fim dos anos 30, Eisenstein analisa a ilustração *Idílio de outubro*, de Mstislav Dobuzhinski, crítica à repressão sofrida pelos militantes contra o rei Nicolau II, publicada pela revista *Zhupel* em 1905. Da imagem, Eisenstein destaca elementos como a poça de sangue, a janela perfurada, o aviso colado na parede, a rua vazia e objetos caídos no chão, como uma boneca e um par de óculos. Com a montagem de todos esses elementos, a imagem que aparece é de uma cena violenta, os objetos ao chão mostram uma multidão dispersada a tiros, como indica a marca de bala no vidro e o sangue. A soma desses elementos coloca a cena em outro patamar:

---

<sup>462</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Palavra e imagem”. In: O sentido do filme, p. 16. (grifos do autor)

<sup>463</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Montage 1937”. In: Towards a theory of montage, p. 12.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 11.

We see the dispersal of the demonstration. We see the reprisals. We see old men and children. We see the peaceful onlookers, driven away from the windows by bullets as the incident - which the bourgeois newspapers used to call 'street disorders' - reaches its climax. The scene fades into a long shot of the idyll as we now see it<sup>465</sup>.

A imagem, disposta sozinha e sem relação direta com nenhuma outra, apresenta, para Eisenstein, o *pars pro toto* característico da montagem, “a means of compelling the mind to generate the image of an event without depicting the event itself”<sup>466</sup> por meio dos detalhes, colocados em sequência como em uma cena inteira. No caso de Dobuzhinski, a nova imagem surge do encadeamento dos fragmentos, que, unidos qualitativamente, compõem uma imagem para além daquilo que está sendo visto. O *detalhe* em Eisenstein (como em *Sade* e em *Warburg*) é potente, ele abre possibilidades de leituras porque a sua disposição, sintomaticamente, interfere em toda a imagem – ele não é mais uma parte isolada, mas peça de um todo que ganha novo sentido justamente nessa sua interação com o todo.

Para Eisenstein, a mente humana sempre teve a capacidade de criar e relacionar imagens, “the principle of cinema is not something which dropped upon mankind from the heavens, but it is something that has grown out of the very depths of humane culture”<sup>467</sup>. A montagem não é essencialmente técnica, e pode ser percebida ancestralmente em vários aspectos da cultura humana, como no próprio desenvolvimento das linguagens, como o gestual primitivo que subsiste na expressividade das palavras.

O exemplo utilizado por Eisenstein é a *aversão*, que com suas muitas variações pode ser reduzida a um denominador comum, presente já na etimologia da palavra, do latim *a-vertere* (“virar-se para o outro lado”). Esse movimento de se afastar, gestual, permanece na expressão escrita do termo, há uma experiência sensorio-motora, um processo sobre o corpo, na composição da palavra, “the term itself, converted from its figurative, metaphorical meaning *back* into the physical movement which was the prototype of the corresponding psychological attitude”<sup>468</sup>. Na relação proposta por Eisenstein, há um pensamento pré-

---

<sup>465</sup> Ibid, p. 127.

<sup>466</sup> Ibid., p. 128.

<sup>467</sup> Ibid., p. 117.

<sup>468</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Montage 1937”. In: Towards a theory of montage, p. 23. (grifo do autor)

lógico na *expressão* que é convertido em pensamento lógico, a *palavra*. A noção de *aversão* é constituída, montada, a partir desses dois pensamentos, que existem isoladamente, mas, nesse caso específico, são colocados como complementares para o estabelecimento de uma terceira coisa.

Ao refletir sobre um pensamento anterior ao da linguagem lógica (verbal e escrita), Eisenstein aponta a um para-além da razão, uma potência inerente à mente humana e que opera na cultura. Essa interferência de uma pré-lógica tem em si o princípio da montagem: mesmo que estejamos vendo apenas algo da instância lógica, há nela o conflito com algo anterior, que sintomaticamente atua sobre o que vemos. É a confluência entre ambas as instâncias que gera um sentido ao mesmo tempo fora da razão lógica e racional, como na *aversão*.

Se o cinema tem no fenômeno da montagem sua premissa, “this is not only the primary phenomenon of cinematic technique; it is above all a primary phenomenon of the human mind’s capacity to create images”<sup>469</sup> e que se estende a outras formas de arte. A relação feita entre *palavra* e *imagem* intensifica essa ideia de montagem como um processo não apenas cinematográfico, como na cena destacada<sup>470</sup> de *Anna Karenina*, de Tolstoi, após a protagonista conversar com Vronsky sobre sua gravidez: “quando Vronski consultou o relógio no terraço dos Karenines estava tão alterado e absorto nos seus pensamentos que olhou para os ponteiros sem atentar na hora”<sup>471</sup>.

Unicamente como objeto, o relógio com seus ponteiros e numerais, não significa nada, mas se convencionou atribuir a ele a representação do tempo – na cena de Tolstoi, um dos ponteiros apontava para o numeral 5 e outro para o 30. Fora desse raciocínio lógico, “tão compenetrado do sentimento que Anna lhe inspirava”<sup>472</sup>, Vronsky não conseguia fazer a relação e viu apenas numerais e ponteiros – a perda dessa referência lógica marca algo ilógico, um sentimento não facilmente identificável como “alegria”, “tristeza” ou “medo”, mas uma sensação particular de Vronsky após receber a inesperada notícia. “Neste caso, a *imagem* do tempo criada pelo relógio não surgiu”<sup>473</sup>, mas a existência de um relógio e o fato de ele não ser entendido como tal *montam* o sentimento do personagem.

<sup>469</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Laocoon”. In: Towards a theory of montage, p. 119.

<sup>470</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Palavra e imagem”. In: O sentido do filme.

<sup>471</sup> TOLSTOI, Leon. *Anna Karenina*, p. 193-194.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>473</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Palavra e imagem”. In: O sentido do filme, p. 19. (grifo meu)

A aproximação que Eisenstein faz da montagem cinematográfica com uma passagem de Tolstói mostra como a montagem pode levar, a partir da justaposição de coisas concretas, controláveis e figuráveis, à criação de algo para além do racional, fazer emergir um fora da consciência, não perceptível. O sentimento de Vronsky, não figurável, é constituído pela associação de imagens díspares, que nessa associação ganha um sentido para além do figurável. Ou, como o próprio Eisenstein sinaliza, o método fundamental da montagem se dá “in order to evoke the existence of an ‘intangible’”<sup>474</sup>.

É significativa também a crítica de Eisenstein à leitura do Laocoonte feita por Lessing, para quem há um claro limite entre a pintura e a poesia. Lessing delimita o campo de atuação da arte pictórica unicamente ao tempo, enquanto a escrita se reduz ao espaço, sem haver a possibilidade de intercâmbio entre elas porque são de naturezas diferentes. A esta leitura careta, Eisenstein responde que o problema na abordagem de Lessing não diz respeito às formas artísticas em si, mas à questão do método que predomina em cada uma das artes, como se estas fossem essencialmente autônomas.

A perspectiva de a arte ultrapassar seus limites formais, fundindo-se com outras formas de arte e outras atividades humanas, algo que Eisenstein ressalta em seus estudos sobre a montagem, é condenada por Lessing. No caso específico do Laocoonte, a expressão do sacerdote parece em descompasso com a situação vivida por ele e seus filhos, que têm os corpos enrolados por duas serpentes: ao invés de intensa dor, o rosto aparece com tensões musculares estranhas, impossíveis de se ter ao mesmo tempo, como se o sacerdote estivesse em um estado fora de si mesmo, alheio à desconfortável situação. Para Lessing, a escultura tenta, em vão, fazer uso de uma característica da poesia para dar forma a uma dor em excesso porque a arte visual se atém a um único momento, e este deve ser o mais significativo – no Laocoonte, esse momento seria o ponto entre a percepção do perigo e a expressão da dor, como se o sacerdote descobrisse a gravidade de sua situação naquele instante, e o criador da escultura “foi obrigado a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de modo asqueroso”<sup>475</sup>.

Quando apresenta a montagem para além da técnica da narrativa cinematográfica, como simultaneidade de conflitos inerentes ao próprio

---

<sup>474</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Laocoon”. In: *Towards a theory of montage*, p. 140.

<sup>475</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 92.

pensamento, Eisenstein desautonomiza escultura e poema, pintura e literatura, percebe em comum, em todas as formas de arte, o movimento, “and more precisely: not so much movement as such but the image of movement”<sup>476</sup>. O fenômeno da montagem consiste na contínua dissolução da forma estática e na reordenação dos fragmentos dessa forma estática, e o cinema “in all its ramifications is only the most coherent and naked variant”<sup>477</sup>. A montagem deixa de ter unicamente uma função narrativa para adquirir valor poético nas imagens, que ganham potência ao estarem sempre dispostas a novas relações e novas significações.

Em suas *Notes pour une histoire générale du cinéma*, escritas em 1946 como uma reflexão sobre seu percurso intelectual e artístico, Eisenstein estabelece uma dupla genealogia: primeiro, aquela de todas as mídias, técnicas e formas de representação experimentadas antes do cinema, como meios expressivos, “*montage des phénomènes audiovisuels dans l’espace et dans le temps*”<sup>478</sup>; segundo, aquela de todas as mídias, técnicas e formas de representação, ainda antes do cinema, que respondem aos mesmos desejos e pulsões, em particular a fixação de fenômenos, registrar, preservar e reproduzir aparências sensíveis destinadas à desaparecimento, como, por exemplo, a mumificação, as máscaras mortuárias e os museus de cera.

Logo no início do volume, editado por Naum Kleiman e Antonio Somaini em 2013, aparece uma nota em que Eisenstein coloca o cinema como “l’héritier de toutes les cultures artistiques, tout comme le peuple l’ayant élevé, pour la première fois dans l’histoire, au rang d’art – aussi bien du point de vue appréciatif que créatif – est l’héritier de toutes les cultures des siècles précédents”<sup>479</sup>. Essa premissa desativa qualquer possibilidade de fronteira, cultural ou temporal, entre os meios chamados técnicos (como a fotografia) e as manifestações populares ou religiosas – a montagem é instrumento historiográfico capaz de articular novas configurações entre fenômenos aparentemente heterogêneos.

Essa desarticulação histórica e cultural da montagem é o princípio do que Eisenstein denominou *cinematismo*, a inerência do cinema em manifestações culturais para além da produção de filmes. A partir dessa noção, Eisenstein se dedicou a buscar todas as variações possíveis dessa forma de montagem, a formação de movimento no encontro de dois

<sup>476</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Laocoon”. In: *Towards a theory of montage*, p. 192.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>478</sup> SOMAINI, Antonio. *Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias*. In: EISENSTEIN, Serguei. *Notes pour une histoire générale du cinéma*, p. 238.

<sup>479</sup> EISENSTEIN, Serguei. *Notes pour une histoire générale du cinéma*, p. 23.

imóveis na história das artes e dos ritos. Ainda que sem atentar muito para o rigor acadêmico, ele buscou fundamentos antropológicos na história das religiões e dos ritos, e fundamentos psicológicos em teorias fisiológicas sobre o funcionamento da consciência. De um lado, mostra como o procedimento mais simples de montagem, fundado na atividade consciente (percepção, memória, imaginação, raciocínio), pode ser observado na montagem de diferentes fenômenos psíquicos isolados; de outro, busca fontes antropológicas da montagem (definida como método do desmembramento e da reunificação) “dans toute la tradition séculaire des rites qui prévoyaient le démembrement du corps sacrificiel d’un dieu, d’un chef ou d’une figure substantive, comme acte fondateur de l’union d’une communauté, en se référant encore une fois aux rites dionysiaques”<sup>480</sup>.

Como destaca Somaini, ao pensar em uma história geral do cinema (não linear ou evolutiva, mas com uma pulsão originária, um jogo de correlações) e colocar o ditirambo dionisíaco na genealogia da montagem cinematográfica, como se a composição artística e a montagem cinematográfica pudessem ser elaboradas através de uma regressão às baixas camadas da consciência e da cultura, Eisenstein se aproxima de Warburg, indicando “l’existence d’une ‘formule de pathos’ conçue comme formule énergétique et transhistorique dont il cherche les manifestations et les variations dans toute une série d’oeuvres”<sup>481</sup>.

## 5.2. A MONTAGEM EXTÁTICA

Quando Eisenstein ressalta “l’unité collective”<sup>482</sup> nas cenas da escadaria de *O encouraçado Potemkin* e da desnatadeira em *A linha geral/O velho e o novo*, essa unidade pode ser lida não apenas na relação entre os personagens, mas também em aspectos do próprio filme, com composições orgânicas que, sintomaticamente, confluem em dois momentos de ápice emocional.

Sobre o orgânico, pontua Eisenstein que o mesmo critério impregna não apenas o todo e suas partes, mas cada área do trabalho de composição: “dans une oeuvre d’art organique, les éléments qui en nourrissent l’ensemble pénètrent chaque trait composant cette

---

<sup>480</sup> SOMAINI, Antonio. *Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias*. In: EISENSTEIN, Serguei. Notes pour une histoire générale du cinéma, p. 263.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>482</sup> EISENSTEIN, Serguei. “La centrifugeuse et le Graal”. In: *La non-indifférente nature I*, p. 112.

oeuvre”<sup>483</sup>. Há uma lei interna de estrutura, e todas as partes são subordinadas a esta lei, como numa relação de sinédoque, na qual o particular (a parte) existe em sua relação como o geral (o todo). Mas há também outra relação, a do observador com a obra: no caso específico de *O encouraçado Potemkin* o espectador se sente organicamente vinculado à obra porque é igualmente fundido à natureza orgânica ao seu redor, “une seule et même loi régit et nous et l’oeuvre”<sup>484</sup>. Mesmo que o público esteja emocionalmente distante das causas defendidas pelo personagem, ele é “tocado”, organicamente vinculado aos sentimentos do filme.

Estruturalmente, *O encouraçado Potemkin* é construído na forma canônica da tragédia em cinco atos, cada qual com seu drama particular, mas há penetrações de um ato em outro. O sentimento de fraternidade revolucionária, por exemplo, passa da recusa dos marinheiros em comer carne podre dentro do navio ao povo que os recebe no porto, até chegar a toda a frota, que adere à revolta do encouraçado. O orgânico nasce no interior de uma célula (o navio) e se alarga por todo o filme.

Eisenstein indica ainda um ponto de transição entre cada ato, um acontecimento que interrompe a sequência e faz surgir algo novo. No quarto ato, durante a confraternização do povo no porto com os marinheiros do navio, a legenda “и вдруг” (“e de repente”) anuncia o fim daquele momento de alegria e o súbito desespero das pessoas, atingidas pelos tiros da guarda que chega ao local. Há uma *ruptura*: o “algo novo” que surge não é apenas um estado de ânimo ou uma mudança de ritmo, mas uma qualidade oposta, “mais précisément *le contraire*, car chaque fois cela donne *l’image du même thème, vue chaque fois sous un angle opposé, tout en naissant inéluctablement de ce thème même*”<sup>485</sup>.

É nessa passagem para uma qualidade oposta à anterior que Eisenstein relaciona a unidade orgânica do filme com o seu patético. O *pathos*, para Eisenstein, mostra seu efeito quando o espectador é compelido a pular da cadeira, aplaudir, berrar, chorar, “en un mot, tout ce qui oblige le spectateur à ‘sortir de lui-même’”<sup>486</sup>. O *pathos* é o produtor do *êxtase*, como algo que nos altera para além de nós mesmos, “*ex-stasis* signifie littéralement la même chose que notre ‘sortir de soi-

---

<sup>483</sup> EISENSTEIN, Serguei. “L’organique et le pathétique”. In: *La non-indifférente nature I*, p. 48.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 55. (grifos do autor)

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 79.

même’, ‘être hors de soi’ ou ‘sortir de l’état habituel’<sup>487</sup>, mas não é um “sair para um nada”, é a passagem para um estado de qualidade diferente, oposto àquele que o precede.

A escadaria de Odessa, aos olhos (narcisistas) de Eisenstein, é o momento quando o espectador é compelido a “sair de si mesmo” porque, organicamente, o filme lhe sugere este novo estado. Neste caso, o frenesi da população ao recepcionar o encouraçado e seus tripulantes é abruptamente substituído pelo desvario – enquanto todos correm desorganizadamente, a movimentação dos soldados é o oposto, organizada; enquanto o povo corre descendo as escadas vertiginosamente, a guarda armada desce mantendo-se alinhada. Haveria, segundo ele, um salto de qualidade em qualidade, um movimento caótico e um movimento rítmico “aux degrés de l’escalier que l’action dévale au galop, répond rigoureusement le bondissement par degrés d’une qualité à une autre, selon la figure ascendante de l’intensité et des dimensions”<sup>488</sup>. A estrutura de composição da cena seria, assim, idêntica ao comportamento de alguém arrebatado pelo *pathos*.

Nesses momentos culminantes, como o da escadaria de *O encouraçado Potemkin*, o orgânico da obra que leva ao patético, “instants où s’effectue le bond, ils diraient qu’ils parlent pathétiquement, qu’ils sont en extase”<sup>489</sup>. E tais momentos só se efetivam, provocam o espectador a “sair de si mesmo”, quando há uma *fórmula de composição* que desenvolva organicamente esse *ex-stasis*, “lorsque le thème de l’oeuvre, son contenu, son idée seront organiquement inséparables des pensées, des sentiments, de la manière d’être et de l’existence même de l’auteur”<sup>490</sup>.

Quando faz dialogar o patético da escadaria de Odessa com a desnataadeira de *A linha geral/O velho e o novo*, Eisenstein pressupõe a existência de uma lei comum entre as cenas (a composição patética), mas também ressalta a diferença entre ambas: enquanto n’*O encouraçado Potemkin* os meios de composição do patético se misturam ao patético do tema, “comme la forme la plus organique découlant de l’émotion pathétique suscitée par le thème”<sup>491</sup>, no outro filme há o

---

<sup>487</sup> Idem.

<sup>488</sup> Ibid., p. 88.

<sup>489</sup> Ibid., p. 96.

<sup>490</sup> Ibid., p. 98.

<sup>491</sup> EISENSTEIN, Serguei. “La centrifugeuse et le Graal”. In: *La non-indifférente nature I*, p. 103.

“pathétique de la machine”<sup>492</sup>, a patetização da desnatadeira da cooperativa de camponeses.

Primeiramente, ambas as composições orgânicas partem de um princípio comum: a fraternidade revolucionária. A própria ideia de *revolução* já contém em si a disposição a “sair do mesmo”, passar a um estado oposto ao seu anterior. No caso de *A linha geral/O velho e o novo*, a liderança de Marfa Lapkina sobre a organização comunitária do trabalho é significativa também por marcar a superação do Estado patriarcal, substituído por uma organização mais fraternal.

Diferentemente do motim do grupo no encouraçado, aqui o germe revolucionário nasce do impulso particular de Marfa, que contrasta seu testemunho do árduo trabalho dos camponeses com os sonhos de uma comunidade produtiva, equipada com o maquinário agrícola que facilitaria a lida diária. A chegada da desnatadeira marca a transição da comunidade agrícola e do próprio filme, o momento de êxtase dos camponeses que, pretensamente, deve fazer o espectador também “sair de si mesmo”.

A cena dialetiza com a anterior, quando o mesmo grupo de camponeses se extasia durante uma procissão religiosa, onde é possível perceber vários estandartes e ícones bizantinos que, metalizados, brilham e se destacam na paisagem árida. Os trabalhadores ajoelham-se ao chão e rogam ao céu – os movimentos dos corpos denotam essa passagem a um outro estado, um êxtase religioso oposto à postura sempre contida dos personagens.

Em seguida, na cena em que aparece a desnatadeira, “les possibilités d’un comportement extatique sont déjà épuisées à l’intérieur du film”<sup>493</sup>: mesmo sendo êxtases de naturezas diferentes, há a presença do *pathos* tanto na expectativa dos camponeses (que, primeiramente, esperam em vão pela chuva pedida a Deus, e depois aguardam desconfiados o funcionamento da máquina) quanto na reação deles (antes o lamento, depois a alegria). Outro ponto em comum é o brilho dos símbolos religiosos, aqui repetido na mecanicidade da desnatadeira, que, conforme Eisenstein, parece ter uma luz interior como o Santo Graal.

Eisenstein sugere que na cena da desnatadeira há um jogo de esperança e dúvidas que ultrapassa o funcionamento da própria máquina: diretamente, se ela se mostrar eficaz, os camponeses irão aderir à cooperativa em massa; caso contrário, eles continuarão com a

---

<sup>492</sup> Ibid., p. 105.

<sup>493</sup> Ibid., p. 122.

rotina estafante e sem perspectiva de melhoras, dependendo de causas externas como, por exemplo, a chuva que não veio mesmo com os fervorosos pedidos durante a procissão. No lugar das explosões sucessivas dos fuzis e da correria desordenada pela escadaria, há a explosão do leite e os sorrisos entusiasmados, mas segue intrínseca a ideia de um “algo novo” que fará surgir a ideia de coletividade, da necessidade de união.

Ainda assim, a cena de *A linha geral/O velho e o novo* parece banal quando comparada com a luta pela vida na *d’O encouraçado Potemkin*. Para Eisenstein, “‘monter’ la scène de la centrifugeuse au niveau du ravissement extatique”<sup>494</sup> exigiu um domínio dos meios expressivos maior “parce que, thématiquement, il s’agit ici d’un triomphe intra-idéologique et non d’une bachanale dyonisiaque s’emparant d’un groupe de gens en présence d’un miracle”<sup>495</sup>. Em oposição à sensibilidade da cena, dada principalmente pela simplicidade com que os camponeses observam a máquina, Eisenstein precisou fazer ver a pujante mudança interior como um êxtase mais contido.

Arbitrariamente, Eisenstein diz que a cena é “appuyée principalement sur les moyens et possibilités purement cinématographiques, impossibles sous cette forme et dans un tel volume pour tout autre art”<sup>496</sup>: o uso de lentes grande-angulares, de 28mm, que dão nitidez focal a um grande detalhe em primeiro plano e deforma a perspectiva (“le rapetissement des objets selon la perspective de la profondeur du champ s’accélère brutalement par rapport aux normes auxquelles est habitué notre oeil”<sup>497</sup>), a dinâmica entre o claro e o escuro das sombras e dos fachos de luminosidade da máquina e a velocidade dos cortes, que intercala panorâmicas com closes e segue a cadência da manivela da desnatadeira, girada por um jovem agrônomo em um ritmo cada vez mais veloz. As legendas “обманство или деньги” e “ОБМАНСТВО?” (“ENGANANÇA?”) reafirmam a desconfiança. Em versões que sincronizam a trilha sonora de Prokofiev, a música é pausada por alguns segundos de tensão, até que a legenda “ДЕНЬГИ” (“DINHEIRO”) pronuncia os sorrisos dos que se satisfazem com o funcionamento da máquina. Este “système de fragments” se volta para as saídas da desnatadeira, que, pouco a pouco, começam a soltar o creme ou o leite desnatado, primeiro em pequenas gotas, depois com jatos que lavam o rosto de Marfa, “l’écran s’entrelace au montage des

<sup>494</sup> Ibid., p. 120.

<sup>495</sup> Ibid., p. 121.

<sup>496</sup> Ibid., p. 123.

<sup>497</sup> Ibid., p. 116. (voltaremos ao uso dessa “perspectiva que deforma” posteriormente)

ruissements laiteux une matière étrangère: les colonnes, baignées de lumière de... jets d'eau jaillissant des fontaine”<sup>498</sup>.

Para além do próprio sentido simbólico do leite, como propriedade material e fertilidade, o “nascimento” da cooperativa ainda é dado por outra dinâmica: os numerais, que saltam na tela, não apenas dizem quantos camponeses irão aderir ao movimento, mas também mostram a crescente adesão, um sentimento em comum de unidade que, gradativamente, aumenta entre os trabalhadores – aqui, como vimos em Sade, a presença do numeral ganha um sentido de potência, para além de seu sentido cartesiano. O final da cena, paradoxalmente singelo e explosivo, é para Eisenstein um “débauche de représentations sensorielles” e revela “les fondements mêmes de la nature du pathétique: une identique fusion – dans un unique élan – des sphères de l’affectivité et de la conscience de l’homme saisi par l’extase”<sup>499</sup>.

O êxtase da cena da desnatadeira é produzido pela associação de imagens, um ir para além de si mesmo, para outro estado (a gordura da vaca vira creme, dinheiro, número, associação, coletividade, produção etc.), através das imagens – este é, para Eisenstein, o princípio de uma *montagem extática*, a montagem geradora de êxtases e que, como é próprio dos estudos empreendidos por ele à época de *La non-indifférente nature*, não se aplica unicamente ao cinema. Mais ainda: as telas de El Greco apresentam esses traços com mais potência, a ponto de ele ser visto por Eisenstein como montador, ou como um cineasta.

Mesmo sem as possibilidades da montagem de imagens em sucessão, as pinturas de El Greco, para Eisenstein, apresentam elementos absolutamente cinematográficos. Em três panorâmicas da cidade de Toledo, produzidas no início do século XVII, os pontos de vista escolhidos pelo artista são espacialmente impossíveis: o hospital Tavera, na maneira como foi colocado, por exemplo, está fora de posição e em tamanho desproporcional. Na leitura de Eisenstein, a opção de El Greco não é de representar a cidade, mas de construir uma imagem enquanto montagem, “une représentation composée par montage où interviennent ‘photographiés’ isolément, des objets qui, dans la nature, se cachent l’un l’autre ou tournent les dos au spectateur de ce lieu de ‘prise de vue’”<sup>500</sup>. A tela é uma construção arbitrária de partes independentes, reunidas em um ponto de vista único, uma

---

<sup>498</sup> Ibid., p. 126.

<sup>499</sup> Ibid., p. 130.

<sup>500</sup> EISENSTEIN, Serguei. “El Greco y el cine”. In: Cinematisme, p. 21.

imagem aberta, carregada de potência, que, portanto, foge da mera representação.

Essa desproporção de Toledo é lida por Eisenstein como uma montagem extática em El Greco, no sentido de que a mudança da forma (e do mapa) é uma *passagem*, um sair de si para outro, ligado ao “estar afetado” do Πάσχω e ao *passio* que as etimologias grega e latina já nos mostraram. A mesma dinâmica se repete nas figuras humanas e divinas das obras produzidas no final do século XVI e começo do século XVII, quando El Greco foi constantemente contratado por autoridades religiosas para criar imagens votivas. É nessas obras que Eisenstein observa um procedimento comum empregado pelo artista na deformação dos corpos, uma *fórmula gráfica do êxtase* constante.

Depois da 25ª e última sessão do Concílio de Trento, a 4 de dezembro de 1563, que tratou da veneração a relíquias e imagens, a igreja católica passou a regular, com algum critério, a entrada de imagens em espaços sagrados, cabendo aos bispos a decisão final sobre o aceite ou não de determinada obra polêmica. É nesse contexto que El Greco produz alguns de seus trabalhos nos quais, conforme Eisenstein, é perceptível o êxtase na imagem como algo para além de si mesmo, principalmente no “sair de si” dos corpos dos personagens. El Greco formula relações entre as tensões musculares, os tons de pele, as luzes, as cores e a disposição dos elementos na tela que, arranjados de certa maneira, comporiam o esquema extático da construção patética, desenvolvido por Eisenstein em *La non-indifférente nature*.

Na leitura de Eisenstein, o êxtase em El Greco vai para além da representação de personagens extáticos, é uma representação extática dos personagens, o artista “maîtrisait également à la perfection l’art de rendre avec netteté son thème tant par sa manière de traiter le sujet que par le jeu des personnages, par la composition, par le cadre”<sup>501</sup>. A temática religiosa, com seu suposto poder de arrebatamento do fiel por seu objeto de fé, proporcionou a El Greco a chance de ultrapassar os limites naturais e, assim como nos planos de Toledo, modificar formas, proporções e texturas e fazer ver o *ex-stasis*.

Ao pensar no êxtase das pinturas de El Greco como fórmula, Eisenstein não apenas considera o êxtase como um fenômeno amplo, com um grande número de sintomas e com modos específicos de aparição, mas também não apreende o trabalho do artista em uma quantidade limitada de formas de representar o extático, “la ‘formule’ de base du thème se réalise à sa manière, chacune à l’intérieur d’un

---

<sup>501</sup> Ibid., p. 69.

domaine *propre*, comment l'*ex-taxis* s'accomplit partout par les moyens propres à chaque domaine"<sup>502</sup>.

No caso da *Resurrección*, a passagem de um estado a outro é tratada quase como uma explosão: enquanto o Cristo, no topo da tela, mantém o rosto sereno, os personagens na base são arremessados contra o chão, com os corpos curvados como se estivessem caindo após serem golpeados, com as pernas para o ar, numa pose improvável. Enquanto os olhos de Jesus, “qui ne sont même pas tournés, mais plutôt révoltés, dirais-je, vers le ciel”<sup>503</sup>, assemelham-se aos do mesmo personagem em *El expolio*, a curvatura dos corpos reaparece em um dos apóstolos do em *La venida del Espíritu Santo*. Os olhos revirados, os corpos arrebatados e a feição serena são “en somme, les phases successives de cette flexion extatique en arc, caractérisant les divers stades des états frénétiques”<sup>504</sup>.

Essa “flexão extática em arco” mostra dois estados sucessivos, opostos, o ápice do “sair de si” característico do êxtase. Na *Resurrección*, o arco se dá na oposição entre o Cristo sereno, no topo, e o corpo arremessado, abaixo, “radicalement opposée à l'habituelle stasis de toute figure normale pensant les pieds en bas”<sup>505</sup>. O mesmo acontece no *Laocoön* de El Greco: enquanto o sacerdote, no centro, revira os olhos como o Cristo de *El expolio*, o filho à esquerda flexiona o corpo de pé, para o centro da tela, e o filho à direita está invertido, fechando um arco dado essencialmente pelo desenho dos corpos. É o círculo extático que faz ver o êxtase dos personagens, e não o comportamento destes, “c'est n'est déjà plus la pose du personnage qui est arquée, mais le modèle pictural qui imprime cet arc à une figure dont la conduite est tout simplement d'être normalement debout”<sup>506</sup>. O arco de El Greco deforma os corpos, tira-os de sua forma habitual para intensificar ainda mais o sentido do êxtase, esse sair de si para um outro, para um estado fora da razão, com o abandono das regras que normalmente regem a conduta e a proporção dos corpos.

O arco proporciona, em apenas uma imagem, a mesma simultaneidade de diversos pontos de vista, como na leitura que Eisenstein fez do retrato de Ermolova, de Sérov, no artigo “Yermolova”, de 1937. Apesar da austeridade da atriz, sem aparentemente esboçar nenhuma reação, a imagem é potencialmente cinematográfica porque é construída como uma colagem de quatro partes, quatro enquadramentos

---

<sup>502</sup> Ibid., p. 70. (grifos do autor)

<sup>503</sup> Ibid., p. 71.

<sup>504</sup> Ibid., p. 73.

<sup>505</sup> Ibid., p. 77.

<sup>506</sup> Ibid., p. 79.

diferentes que coexistem no mesmo quadro. Isso é possível, argumenta Eisenstein, porque a composição do retrato possibilita cortar a imagem com as linhas de fundo (o piso, o espelho e o reflexo do teto no espelho) em planos distintos, um com Ermolova de corpo inteiro, outro apenas do torso para cima, um terceiro com o busto e o último em close.

Eisenstein retoma o retrato de Ermolova e o faz dialogar com os arcos de El Greco, mesmo não havendo nenhuma propensão ao êxtase. A comparação se dá porque Sérov, com o jogo de reflexos do espelho, coloca na composição a mesma *fórmula de êxtase* (*формула экстаза*) de El Greco, que, assim como nos planos de Toledo, “il a vu et fixé d’en bas, d’en haut, de front ces points de vue en une figure unique de forma impossible dans le réel, et vue, semble-t-il, à travers un miroir déformant”<sup>507</sup>.

No uso da grande-angular (de 28mm) na cena da desnatadeira de *A linha geral/O velho e o novo*, Eisenstein encontra (bem depois do filme pronto) o mesmo efeito de deformação dos arcos de El Greco: os closes dos camponeses agigantam detalhes dos rostos, dão aos personagens uma aparência deformada, como se estivessem fora de si. “L’objectif extatique *par excellence*”<sup>508</sup>, a grande angular ainda possibilita visualizar, simultaneamente, o que está longe e o que está perto, algo impossível para o olho humano, mas cuja “unité résulte de la conscience, et non de l’immédiateté sur le plan sensible”<sup>509</sup>, como algo fora da consciência, fora de si, extático.

A formulação gráfica do êxtase em Eisenstein passa assim por essas duas instâncias: um “sair de si” constituído pela deformação dos corpos, como um estado fora do humano, e a simultaneidade de pontos de vista dada pela disposição no quadro, “à exprimer pleinement sur le plan plastique les particularités de la vision en état de transe”<sup>510</sup>, logo, também fora do estado habitual. Tal fórmula atravessa a obra de El Greco, na leitura de Eisenstein, em várias nuances da composição do quadro, como um processo de montagem para construção do êxtase, uma *montagem extática*, que, como veremos, pode ser analogamente lida na escrita sadeana.

---

<sup>507</sup> Ibid., p. 82.

<sup>508</sup> Ibid., p. 84.

<sup>509</sup> Ibid., p. 85.

<sup>510</sup> Ibid., p. 97.

### 5.3. PARA ALÉM DE SI MESMO

Ainda nas descrições dos quatro heróis de Silling, o Duque de Blangis é apresentado como alguém cuja força da libertinagem é comparável somente à sua robustez física. Quando embriagado pela volúpia, o nobre deixava de ser homem para virar um tigre enfurecido, “des cris épouvantables, des blasphèmes atroces s’élançaient de sa poitrine gonflée, des flammes semblaient alors sortir de ses yeux, il écumait, il hennissait, on l’eût pris pour le dieu même de la lubricité”<sup>511</sup>. E, no quinto dia, todos puderam testemunhar a ferocidade do celerado.

A cena acontece ainda durante as refeições matinais. Após ver o Bispo não resistir aos encantos de Céladon, o Duque agarra Cupidon e começa a lambar seu cu, enquanto Curval e Durcet, acompanhados de outras vítimas, agem em favor do prazer do amigo. “Tout travaillait à lui procurer l’extase où l’on voyait qu’il aspirait”<sup>512</sup>, e poucos minutos depois o libertino pôde oferecer ao público o pavoroso espetáculo que acompanha seu orgasmo.

Assim como o Duque de Blangis, Saint-Fond, na *Histoire de Juliette*, também se caracteriza pelo descontrole, “c’était à très haute voix qu’il prononçait alors les blasphèmes les plus énergiques et les plus impétueux; sa perte était considérable, son sperme brûlant, épais et savoureux, son extase énergique, ses convulsions violentes et son délire bien prononcé”<sup>513</sup>, similar ao que acontece com o Conde de Gernande, conforme descreve o narrador de *La nouvelle Justine*: “Près d’un quart d’heure entier le paillard était en extase... et quelle extase! Grand Dieu! il s’y débattait comme un homme qui tombe en épilepsie; ses cris épouvantables, ses blasphèmes atroces, se seraient entendus d’une lieue”<sup>514</sup>. Já Minsky, entregue às sensações lúbricas, não poupa Augustine, e, no fim da orgia, “un cri terrible annonce son extase, il profère d’affreux blasphèmes... Le scélérat! en déchargeant, il avait étranglé sa victime; la malheureuse ne respirait plus”<sup>515</sup>.

Profundos conhecedores e adeptos da libertinagem, firmes em seu discurso a favor da apatia e da soberania do vício, os libertinos de Sade abandonam-se ao exagero quando em êxtase, esse grau máximo de prazer que serve de impulso para a busca por novos prazeres. A passagem a esse outro estado, ainda mais animalesco do que aqueles em

<sup>511</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 24.

<sup>512</sup> Ibid., p. 126. (grifo meu)

<sup>513</sup> Histoire de Juliette, p. 371.

<sup>514</sup> La nouvelle Justine, p. 856.

<sup>515</sup> Histoire de Juliette, p. 708.

que comumente estão, é o flerte do libertino com o gesto único, um *instante privilegiado* no qual os celerados atingem a satisfação – para utilizar a metáfora empregada por Eisenstein, o êxtase é o momento culminante quando, após um processo de aquecimento ou congelamento, a água se torna uma nova substância, vapor ou gelo<sup>516</sup>. Mas é um instante breve, que não pode ser apreendido, o que frustra aqueles que dedicam sua existência a promover o crime perpétuo e de alcance universal.

Na escrita sadeana, com sua ânsia de tudo dizer, a fórmula é o meio pelo qual o libertino busca aproximar-se do sabiamente inatingível gesto único. A fórmula em Sade é feita de *pathos*, essa potência gerada a partir de um estado de *déchaînement* que leva ao êxtase, o *ex-stasis* que nos altera para além de nós mesmos, para além do humano. No caso dos libertinos, cujo desapego às noções de humanidade é presente mesmo nos momentos de cabeça fria, sair de si é sempre um gesto violento que deve ser reiterado, remontado, porque o êxtase é a gradação de seu prazer, é para chegar a esse ponto de lubricidade que ele constrói sua argumentação, seleciona suas vítimas e planeja as variadas maneiras de usufruir o máximo possível dessas.

Justine tem a infelicidade de conhecer os deslimites com que os libertinos buscam o êxtase. Após seis meses presa na casa de Roland, a quem salvou da morte e ganhou como prêmio novos infortúnios, ela é levada ao lado de Suzanne, outra prisioneira, para uma cova no fundo da casa do celerado. Lá, ambas participam de um jogo: inicialmente, terão de servir aos prazeres de Roland, para depois serem amaradas a uma corda; quem mais satisfizer seus desejos morrerá enforcada, enquanto a outra ganhará uma ferramenta para se livrar do castigo. “C’est une injustice”, diz Suzanne, “elle qui vous irritera le mieux doit être celle qui doit obtenir sa grâce”<sup>517</sup>. A resposta do libertino é exemplar: a morte de quem inflamá-lo melhor também lhe proporcionará mais prazer, e, se ele concedesse o perdão àquela com melhor desempenho, possivelmente elas se dedicariam mais, e ele poderia atingir o êxtase antes da hora do sacrifício, perdendo assim a vontade de cometer o crime.

O êxtase de Roland é *montado*, não se dá apenas pelo sexo ou pela morte, mas na confluência de ambas as imagens, que gera uma terceira de outra qualidade. “C’est vouloir le mal pour le mal, monsieur”, indaga Justine, “le complément de votre extase doit être la

---

<sup>516</sup> EISENSTEIN, Serguei. “L’organique et le pathétique”. In: La non-indifférente nature I, p. 96.

<sup>517</sup> Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 335.

seule chose que vous deviez désirer, et si vous y arrivez sans crime, pourquoi voulez-vous en commettre?”<sup>518</sup>. Novamente, a resposta é significativa: “Parce que je n’y parviendrai délicieusement qu’ainsi. (...) Je sais parfaitement bien que j’y réussirais sans cela, mais je veux ça pour y réussir”<sup>519</sup>.

A experiência com Roland torna Justine conhecedora do êxtase libertino. Quando é apresentada por Saint Florent a Cardoville, o juiz responsável por seu julgamento, a ré é novamente obrigada a participar da orgia com os senhores como uma forma de tentar convencer o magistrado de que merece ser inocentada. Ao final da cena, a virtuosa compara as reações dos dois quando atingem o máximo de prazer:

Si l’extase de Saint-Florent était plus concentrée, elle n’en était pas moins vive, moins bruyante, moins criminelle que celle de Cardoville; l’un prononçait en hurlant tout ce qui lui venait à la bouche, l’autre contenait ses transports sans qu’ils en fussent moins actifs; il choisissait ses paroles, mais elles n’en étaient que plus sales et plus impures encore: l’égarement et la rage, en un mot, paraissaient être les caractères du délire de l’un; la méchanceté, la férocité se trouvaient peints dans l’autre<sup>520</sup>.

A já citada “alma libertina” da virtuosa reaparece aqui quando, ao narrar sua história para a Madame de Lorsange, Justine se atém aos detalhes para *montar* a cena da qual participou na desconfortável situação de vítima. Os êxtases de Saint-Florent e Cardoville ganham imagem na descrição da personagem – o mesmo não acontece, por exemplo, com a irmã libertina quando tenta descrever seu “sair de si” (“la nature qui pour ses besoins, sans doute, m’organisa différemment que les autres couronnait d’une *extase indicible* ce que des sots auraient cru devoir l’outrager d’autant”<sup>521</sup>) e ao menos em duas das narrações de Duclos em Silling (“rien ne peut peindre l’extase du serviteur de Dieu”<sup>522</sup> e “son extase paraît si délicieuse qu’ à peine lui reste-t-il le pouvoir de parler”<sup>523</sup>). Ao montar a cena a partir dos êxtases, Justine

---

<sup>518</sup> Idem.

<sup>519</sup> Idem.

<sup>520</sup> Ibid., p. 377.

<sup>521</sup> Histoire de Juliette, p. 650.

<sup>522</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 136.

<sup>523</sup> Ibid., p. 172.

novamente se aproxima dos celerados a quem pretensamente é polar. Atividade comum para os libertinos que buscam alcançar o instante privilegiado do gesto único, a montagem extática sadecana se dá no uso de elementos para transmutar o corpo a um estado para além do humano, fora do habitual, que proporcionará ao libertino o aumento de seu prazer.

Aos libertinos, resta essa tentativa de multiplicar ou prolongar esse instante privilegiado de máximo prazer. Como vimos anteriormente, três dias depois da orgia com o Duque, Durcet questiona<sup>524</sup> se as libertinagens cometidas por eles são equiparáveis àquelas criadas na imaginação, principalmente porque, ao terem tudo o que desejam de prontidão, essa facilidade colocaria limites na criação de novas formas de prazer. A resposta às dúvidas do financista foi dada na prática, durante a cena com Blangis: se o número de participantes disponíveis é limitado, promover o movimento combinatório, jogar com esses participantes, associá-los de modos sempre diferentes e fazê-los constantemente mudar de funções, proporciona novas maneiras de êxtase.

Os libertinos operam tais montagens para fazer com que cada cena seja exclusiva e intensa, com a participação de cada um dos elementos alterada e intensificada por meios de novos arranjos. Ainda no início de sua carreira na prostituição, Juliette e seis meninas da casa da alcoviteira Duvergier são levadas à casa do libertino Mondor. Como explica a libertina, “trois scènes composaient l’ensemble de cet acte libidineux”: enquanto Juliette precisava “réveiller l’activité très endormie de Mondor”, as outras participantes, distribuídas em três grupos “exécutassent, sous ses regards, les plus voluptueuses attitudes de Sapho; *aucunes de leurs postures ne devaient être les mêmes; chaque instant devait les voir renouveler*”<sup>525</sup>. Em seguida, cada uma das meninas e a governanta da casa, integrada ao grupo, açoitam o libertino, que “pendant que l’une fouettait, maniait les appas des six autres”<sup>526</sup>. As cenas continuam se modificando, atendendo as determinações do libertino, que segue de pau mole. Ao final, quando o membro de Mondor finalmente desperta e ele decide sodomizar Juliette, um novo quadro se forma:

Il fallait, pendant que le paillard m’enculait, 1°  
que sa gouvernante, armée d’un immense

<sup>524</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 156.

<sup>525</sup> Histoire de Juliette, p. 320. (grifo meu)

<sup>526</sup> Ibid., p. 322.

godemiché, lui rendît le même service; 2° qu'une des filles, agenouillée sous moi, excitât beaucoup de bruit dans mon con en le branlant avec sa langue; 3° qu'un beau cul s'offrît à chacune de mes mains;

4° enfin, que les deux filles qui restaient élevées à califourchon, la première sur mes reins, la seconde sur les reins de celle-ci, en chiant toutes deux à la fois, inondassent de merde, l'une la bouche du paillard, l'autre son front.

Mais chacune, tour à tour, remplit ces deux derniers rôles: toutes chièrent, même la vieille; toutes me branlèrent; toutes enculèrent Mondor, qui, cédant aux titillations de plaisir dont nous l'enivrons, darde enfin au fond de mon anus les déplorables jets de sa défaillante luxure<sup>527</sup>.

Além da disposição e funcionalidade dos participantes das orgias e crimes, os libertinos agregam outros elementos que intensificam seu êxtase através da montagem. Em Nápoles, na casa do rei Ferdinand IV, Juliette é levada a um teatro onde sete diferentes torturas acontecem simultaneamente: “quatre bourreaux nus et beaux comme Mars, devaient servir chaque supplice dont le premier était le feu; le second, le fouet, le troisième, la corde, le quatrième, la roue; le cinquième, le pal; le sixième la tête coupee, le septième, hâche en morceaux”<sup>528</sup>, uma acumulação de suplícios não apenas quantitativa, mas igualmente qualitativa, uma tipologia de suplícios de acordo com as singulares manias dos libertinos. Ou ainda, já no último ciclo de *Les cent vingt journées de Sodome*, em uma das paixões narradas pela madame Desgranges, uma mulher é colocada num cavalete que vai pegar fogo, precisa passar por uma lagoa para chegar a uma escada colada num muro, mas ela não sabe nadar; ou morre queimada, ou afogada. Se por acaso chegar na escada, o último degrau cede, e ela cai num braseiro, e “le libertin, à portée du spectacle, se branle en l’observant”<sup>529</sup>.

A posição de espectador do libertino na cena de Desgranges é interessante: seu êxtase se dá não por executar a vítima ou gozar de seu corpo, mas pelo prazer visual de testemunhar o plano bem sucedido. É próximo do que acontece com Ferdinand e seu teatro de torturas, mas este é mais apegado à variedade de suplícios do que, necessariamente,

<sup>527</sup> Ibid., p. 324.

<sup>528</sup> Ibid., p. 1096.

<sup>529</sup> Histoire de Juliette, p. 357.

ao andamento da cena. Mondor, em sua montagem, também se extasia pela variação, mas precisa agir diretamente na cena ao lado das companheiras. E o que há em comum nas ações do trio de libertinos é o mesmo do jogo de Roland: tal como na cena narrada por Justine, o êxtase libertino se dá não pelo prazer em si, mas pela *possibilidade de montagem*, pela potência da fórmula desenvolvida por eles para ultrapassar o marasmo, poder atualizar ou incrementar novos elementos às cenas e ampliá-las infinitamente.

Quando chega na alcova da Madame de Saint-Ange, no princípio de *La philosophie dans le boudoir*, Eugénie se admira pela grande quantidade de espelhos no pequeno espaço. Conforme a explicação da preceptora, “*répétant les attitudes em mille sens divers, elles mutiplient à l’infini les mêmes jouissances aux yeux de ceux qui les goûtent sur cette ottomane*” – tudo precisa estar à vista, tudo deve ser multiplicado porque assim também se multiplicará os prazeres obtidos com a cena, “*il faut que tout soit en vue, ce sont autant de groupes rassemblés autours de ceux que l’amour enchaîne, autant d’imitateus de leurs plaisirs, autant de tableaux délicieux dont leur lubricité s’enivre, et qui servent bientôt à la compléter elle-même*”<sup>530</sup>.

Um arco se forma no quarto onde a Madame e Dolmancé farão de Eugénie uma nova libertina. O pequeno espaço se amplia, as bundas e paus serão replicados nos reflexos, os corpos irão se entrelaçar infinitamente, *desproporcionalmente* na soma dos efeitos dos espelhos com a imaginação libertina. Os *tableaux délicieux* são os instantes privilegiados do libertino, que monta sua cena, seus participantes e suas ações para usufruir do momento de êxtase, quando os primados da soberania e da apatia dão lugar ao breve prazer extremo do gesto único.

#### 5.4. O TABLEAU COMO IMAGEM SADEANA

A ideia do *tableau* como um instante privilegiado, quando toda a cena parece se voltar a um único acontecimento em destaque, aparece na literatura francesa do século XVIII nas *Entretiens sur Le fils naturel*, posfácio do drama burguês em cinco atos escrito por Denis Diderot em 1757. O texto, estudo sobre dramaturgia feito a partir da peça, é um exercício metalinguístico: Dorval, protagonista e autor da primeira versão de *Le fils naturel*, cede ao seu interlocutor o direito de dramatizar um acontecimento real de sua família, e Diderot usa o diálogo entre os dois como forma de divagar sobre o fazer teatral.

---

<sup>530</sup> *La philosophie dans le boudoir*, p. 20. (grifo meu)

*Le fils naturel* foi escrito por Dorval a pedido do pai, Lysimond, para marcar um momento feliz na vida da família, finalmente reunida após anos de sofrimento. As apresentações da peça seriam anuais, como forma de celebrar o reencontro, e os familiares interpretariam a si próprios, como se a cada ano eles tivessem a possibilidade de rememorar aquele bom momento. Mas a morte prematura de Lysimond forçou Dorval a escolher outro intérprete para o patriarca já à primeira apresentação, assistida pelo interlocutor que, admirado pela emoção dos presentes, convida o autor para dialogar sobre o texto.

Dorval e o companheiro se encontram para discutir sobre o espetáculo três vezes, e a referência ao *tableau* está na primeira conversa. Questionado se todos os fatos aconteceram realmente em apenas um dia, num único local, Dorval lamenta pela impossibilidade do teatro de mudar constantemente de cenário, porque assim “le spectateur suivrait sans peine tout le mouvement d’une pièce; la représentation en deviendrait plus variée, plus intéressante et plus claire”<sup>531</sup>. Com as limitações de espaço e tempo, Dorval diz ter sido necessário montar certas cenas sem preocupar-se com a veracidade, valorizando a dramaticidade do acontecimento e a maneira como o espectador seria chamado a prestar atenção em uma ação específica.

Para isso surge o *tableau*, “une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile”<sup>532</sup>. Diferentemente da reviravolta ou do imprevisto, quando o acontecimento por si só chama o público, o *tableau* é a valorização da disposição da cena, como se o tempo ficasse suspenso por alguns segundos para que determinada situação ganhasse a atenção devida, para que as reações e gestos de todos em cena ganhassem relevância. “Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu’il y aurait dans l’action de moments favorables au peintre”<sup>533</sup>.

Como exemplo, Dorval relembra o encontro com uma camponesa cujo marido havia sido morto no dia anterior, durante uma viagem. Chegando na casa onde o defunto era velado, ele testemunhou a viúva, deitada no chão, descabelada e em lágrimas, agarrada aos pés do marido que estavam para fora da cama. A cena, silenciosa, carrega sua dramaticidade na própria disposição do *tableau* (o corpo estirado, mas

---

<sup>531</sup> DIDEROT, Denis. “Entretiens sur *Le fils naturel*”. In: Oeuvres, p. 1206.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 1211.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 1212.

com os pés suspensos sendo afagados pela mulher) – nada precisaria ser dito, a poesia do momento é dada pelo modo como marido e esposa estão no quadro, sem a necessidade de um complemento verbal que, conclui Dorval, poderia desviar a atenção de quem testemunhava o triste momento.

Além da *mise en scène*, Dorval valoriza ainda a importância do gesto da esposa de segurar os pés do morto. Novamente, um aspecto visual que teria mais carga dramática do que qualquer discurso: quando chega na casa e vê o *tableau*, Dorval já compreende e se emociona com o desespero da mulher, e mesmo após essa lamentar “Hélas! quand je t’envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort”<sup>534</sup>, a cena já era suficientemente impactante, o texto apenas complementa o *tableau*. O *gesto intensificado* precede o discurso, e os *tableaux* são o perdurar desse momento onde o movimento é destacado por sua potência dramática.

Alguns anos antes da análise sobre Diderot e o cinema, Eisenstein escreveu que a passagem do teatro ao cinema é uma passagem da *mise-en-scène* à *mise en cadre*, “it is, as it were a ‘second-stage’ *mise en scène*, when the *mise en scène* of changing camera positions is superimposed upon the broken lines of the *mise en scène* displacement in space”<sup>535</sup>. A disposição gráfica no teatro corresponde no cinema à composição gráfica de um plano, a montagem de uma tomada por onde o olho irá passear. Nesse caso, ao pensar no *tableau* como a concepção ideal aos momentos de grande intensidade dramática, instantes privilegiados em que a atenção deve ser apreendida, Dorval pensa em montagem, “il le voit dans le système du montage, quoique il ne l’ait jamais nommé ainsi”<sup>536</sup>.

O *instante privilegiado* da noção de *tableau* aqui pensado, dentro da escrita sadeana, diz respeito ao ápice, ao momento em que a construção da cena está em seu estado de excelência, mas que nem por isso está necessariamente parado. O que interessa é a ideia de montagem, a concepção da cena que propicia o *tableau*, esse momento de intenso prazer no qual o libertino sai de si, chega ao êxtase e, ainda que brevemente, se aproxima da plenitude do gesto único.

A ideia de *tableau* especificamente em Sade é pensada por Marcel Hénaff em 1976, na *Revue romane*. Da mesma maneira que se preocupam com a arrumação dos espaços específicos para suas ações

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 1219.

<sup>535</sup> EISENSTEIN, Serguei. “Montage 1937”. In: *Towards a theory of montage*, p. 15.

<sup>536</sup> DIDEROT, Denis. “Entretiens sur *Le fils naturel*”. In: *Oeuvres*, p. 95.

(castelos, serralhos, alcovas), os libertinos também objetivam a configuração de um espaço imaginável, constituído no arranjo da orgia ou do crime, que Hénaff define como um esquema classificatório “qui marque l’inscription des corps dans l’espace du regard”<sup>537</sup>. Os corpos dessa cena devem estar ofertados ao olhar, mas não para serem unicamente vistos: o que está ao alcance das mãos, onde as bocas podem tocar, o quê penetra o quê... tudo deve estar sob controle, os corpos devem sempre servir ao olhar mesmo estando em constante movimento.

Nesse esquema classificatório, o libertino sadeano é assiduamente rigoroso na seleção dos participantes (vide o processo seletivo em Silling), mas o rigor é diminuído no decorrer da ação – se Julie, a mulher do Presidente e filha mais velha do Duque, tinha “un cul qui eût pu servir de modèle à celui même que sculpta Praxitèle”<sup>538</sup>, ela será num primeiro momento digna de adoração por sua beleza, mas aos poucos servirá principalmente aos açoites nessa região do corpo. A característica que fez a bunda ser selecionada é valorizada a ponto de ser saturada: o libertino a classifica como digna de escultura justamente para, posteriormente, destituí-la dessa dignidade.

É esse o movimento que Hénaff vê nos *tableaux* sadeanos, a transformação de uma coisa em outra quando o esquema proposto está completo. Sendo portador de uma imaginação impossível de ser apreendida, o libertino, paradoxalmente, classifica para depois mexer com os signos dessa classificação, “un portrait ne vaut pas como paradigme mais comme syntagme, il n’intervient que pour placer la série des éléments différentiels et opposables nécessaires à la formation d’une combinaison nouvelle”<sup>539</sup>.

Antoine Compagnon, à mesma época, também analisou os *tableaux* como o esquema construído pelo libertino para provocar a imaginação, por isso a necessidade de cada orgia ou crime ser detalhadamente montado para se particularizar. O texto de Sade seria, nessa leitura, uma sucessão de *tableaux*, de imagens isoladas dispostas em sequência que têm seu valor próprio, mas que em conjunto compõem um todo bem definido.

Motivado principalmente pelo então recente lançamento do *Saló* de Pasolini, Compagnon parte desse princípio para considerar o cinema como local privilegiado da reescritura do texto sadeano. Sendo o filme uma sucessão de instantes destacados, mas que “la projection les met en

<sup>537</sup> HÉNAFF, Marcel. “Le’espace du tableau et l’imaginable”, p. 268.

<sup>538</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 37.

<sup>539</sup> HÉNAFF, Marcel. “Le’espace du tableau et l’imaginable”, p. 285.

mouvement à une vitesse suffisante pour que la rémanence optique donne l'illusion du continu"<sup>540</sup>, o cinema é a arte na qual as imagens em movimento de Sade podem ser transpostas porque, mesmo quando estáticas (no enquadramento de um plano), a ação decorre em seu interior, privilegiando a onipotência do olhar do público. No caso de *Saló*, ao destacar momentos-chave de *Les cent vingt journées de Sodome*, Pasolini é bem-sucedido ao inserir *tableaux* sadeanos em sua reescrita de Sade.

Ambas as leituras colocam os *tableaux* na escrita sadeana como algo fechado. Apesar de ressaltar a possibilidade de novas combinações, Hénaff vê a construção libertina como um projeto teleológico, como se desde o princípio o libertino trabalhasse em prol de uma obra final muito bem planejada e com resultado previamente determinado. Já Compagnon não apenas vê os *tableaux* como partes de um sistema bem definido como faz uma leitura restrita do cinema e de sua relação com a literatura, sem se ater às possibilidades da interação entre texto e imagem, algo que Eisenstein o faz com mais liberdade, como vimos aqui.

Jerzy, o cineasta protagonista de *Passion* (1982), de Jean-Luc Godard, divide com Compagnon esse conceito de cinema como sucessão de *tableaux*. A ideia de produzir um filme (também denominado *Passion*) a partir de reproduções vivas de telas de Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, Watteau e El Greco é mal-sucedida porque o personagem afirma nunca encontrar a luz desejada e, assim, não dar uma forma definitiva, fechada, às obras que tenta recriar. Curiosamente, enquanto constantemente discute com o produtor pelos atrasos nas filmagens e o orçamento estourado, Jerzy se irrita quando alguém pergunta sobre a história do longa-metragem porque, para ele, as imagens devem falar por si.

Em oposição ao anseio de Jerzy, os passeios da câmera de *Passion* evidenciam a potência do processo, a poesia inerente à imagem buscada pelo protagonista. A *La ronde nuit* do filme é diferente daquela concebida por Rembrandt: quando vemos a concepção da cena pela primeira vez<sup>541</sup>, o ponto de vista é o mesmo de quem olharia a tela de frente, tal como em um museu; a diferença, obviamente, está no fato de vermos a tela sendo preenchida, com os personagens tomando suas posições. A última a entrar em cena é a menina, elemento chave na

---

<sup>540</sup> COMPAGNON, Antoine. "Limites de la réalisation filmée: Mozart revu et Sade corrigé", p. 185.

<sup>541</sup> A cena inicia em 03m26s

pintura de Rembrandt, de onde parte a luz que preenche o quadro. Todos param, a cena está pronta, mas ainda sem a luz adequada.

A segunda aparição<sup>542</sup> de *La ronde nuit* se dá com outro corte, com um dos soldados em primeiro plano e a menina, ainda sem sua luz de destaque, ao fundo. Por fim, o terceiro momento<sup>543</sup> começa com destaque no capitão Cocq e no tenente Ruytenburch, personagens centrais da tela, com a menina iluminada ao fundo. Em seguida, a luz se apaga, e a câmera, indo da direita para a esquerda do quadro, passeia pelos rostos, até, em outro plano, colocar novamente a menina como destaque, como se olhássemos por dentro da cena, ao lado de Ruytenburch. *La ronde nuit* é despedaçada pela câmera, reconstruída a partir de seus detalhes, como se tivéssemos o privilégio de ver sua concepção de dentro. É um *tableau* em processo, vemos seu arranjo interno e suas potencialidades, como quando, por exemplo, a luz da menina se apaga.

Essa visão para fora do quadro é ainda mais evidente quando surgem as telas de Goya<sup>544</sup>. Por trás de *El tres de mayo de 1808*, caminha a dama de *El quitasol*; a câmera segue o passeio e se atém à luminária que ilumina a cena, sobe para a artilharia e novamente flagra a dama ao fundo. Corte seco para *La maja desnuda*, a câmera se afasta até dividir o mesmo plano com a dama e os mortos da artilharia, para, por fim, fazer um novo passeio em *El tres de mayo de 1808*, agora com um *travelling* pela frente dos rifles e closes nos personagens.

Diferentemente da cena de Rembrandt, as telas de Goya dividem espaço com as câmeras e refletores do estúdio. Se, anteriormente, vemos a concepção da cena por suas partes, agora o próprio meio que as cria interfere diretamente na cena, o ponto de vista é ainda do *tableau* como processo mais privilegiado – em um fragmento, vemos partes das três telas e a câmera, o cinema habita as pinturas no fazer e desfazer das imagens ditas estáticas, mas que em *Passion* ganham corporeidade e movimento, como se estivessem sempre sendo recriadas. Os quadros-pintura são reimaginados nos quadros-cinema, um atravessa o outro, as poesias de ambos se misturam ainda ao som da introdução do *Réquiem* de Mozart, gerando um *tableau* como *arte pós-autônoma*, onde procedimentos pretensamente próprios de cada arte são colocados em suspensão, assim como o tempo.

---

<sup>542</sup> A cena inicia em 04m04s

<sup>543</sup> A cena inicia em 04m44s

<sup>544</sup> A cena inicia em 16m26s

O gesto de Godard em *Passion* não é o de “filmar pinturas”, mas o de fazer ver o movimento inerente a elas. Os passeios da câmera não apenas mudam o ponto de vista, mas alteram a iluminação e a composição dos quadros, como se cada um deles fosse formado por potencialidades, num processo contínuo<sup>545</sup>. Mas para Jerzy o instante privilegiado deve representar fielmente a pintura supostamente original, a obsessão pela luz perfeita denota a maneira como ele vê o cinema e a pintura, o que torna inútil a tentativa de mesclá-las. Os *tableaux* do *Passion* de Godard são diferentes do *Passion* de Jerzy porque são construídos no deslimite, não almejam uma forma definitiva.

Barthes, à mesma época de Hénaff e Compagnon, é mais preciso ao pensar nos *tableaux* sadeanos como produção constante: “Le groupe sadien, fréquent, est un objet pictural ou sculptural: le discours saisit les figures de débauche, non seulement arrangées, architecturées, mais surtout figées, encadrées; il les traite en *tableaux vivants*”<sup>546</sup>. Se a noção de quadro pressupõe a presença de alguém que o vê, em Sade esse sujeito incorpora-se à imagem e a modifica no momento de sua execução, “au temps, aux variations et aux ruptures de l’acte lubrique, en un mot à son jeu”<sup>547</sup>, assim como acontece em Godard.

Ao que Barthes define como jogo, pensamos na noção aqui trabalhada da escrita sadeana como fórmula. Há, em uma primeira instância, a combinação dos elementos: como destacado nos perfis de *Les cent vingt journées de Sodome*, os libertinos têm em comum a adesão à celeradez, mas cada qual se emancipa com suas características particulares, que serão combinadas nas cenas a seguir porque interessa a possibilidade de variação, de jogar com essas características previamente dispostas, mesmo procedimento lógico que se aplica à escolha das vítimas. A combinatória serve ainda à construção dos discursos libertinos, emaranhados de citações de tratados filosóficos, textos políticos e relatos de viagem, escritos que são fragmentados nas dissertações para se tornarem, nessas novas combinações, odes ao crime.

A segunda instância da escrita sadeana como fórmula está na concepção da cena. É pelo minucioso detalhamento, a intensificação de cada parte que irá compor a cena, que o libertino obtém o efeito de gradação, de particularizar uma ação como superior a todas as outras

---

<sup>545</sup> À mesma época de *Passion*, Godard lançou ainda *Scénario* do filme *Passion*, um estudo sobre o próprio filme, no qual afirma ter concebido o longa-metragem como uma tentativa de “escrever por imagens”, sem precisar de um argumento ou de um roteiro escrito como princípio, tendo somente a tela branca como grau zero da criação.

<sup>546</sup> BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola, p. 158.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 159.

cometidas anteriormente e, da mesma forma, abrir possibilidades para outras ainda maiores. Esse movimento constante denota, sintomaticamente, a presença do *pathos*: como em algumas pinturas do Renascimento já comentadas, ou n<sup>o</sup> *A morte de Orfeu*, de Albert Dürer, há um jogo de forças nas cenas sadeanas: para além da prevalência de sua soberania frente à vítima, o libertino expõe sua instabilidade ao querer sempre se reafirmar. A fórmula é uma *fórmula de pathos*, que, como em Warburg, é um pulsar que irrompe na cena montada na escrita sadearna por detalhamento e gradação.

Por fim, a terceira instância está na própria cena. A argumentação e a formação libertina e o planejamento minucioso da cena confluem nos *tableaux*, os instantes privilegiados que são os quocientes das fórmulas sadeanas, a partir de suas combinações, permutas e rearranjos. É quando completa o *tableau* que o libertino vê seu projeto consolidado, ele atinge um estado para além de si mesmo, um êxtase grandioso até mesmo para quem direciona sua vida às formas de prazer. O libertino monta a cena, determina a disposição e os movimentos de cada integrante do seu *tableau* para efetivamente “sair de si” e, *como se o tempo ficasse suspenso naquele instante*, ele poder contemplar a suntuosidade de sua criação – e gozar com ela.

Emmanuelle Sauvage percebe a noção de *tableau* em *Les cent vingt journées de Sodome*, mais especificamente nas três últimas partes, quando o tempo verbal do texto pressupõe uma ação ainda em andamento, mas que está fixada na escrita. Os *tableaux* só são possíveis nessas partes finais porque há uma primeira, com o regulamento e as descrições, que configuram uma ordem, “chaque ‘morceau’ descriptif obéit à une structuration, tant interne qu’externe, qui garantit son insertion dans la trame romanesque”<sup>548</sup>. Cada paixão, como *tableau*, é única, mas obediente a grande conjunto determinado previamente.

Para acompanhar a proposta de Sauvage, pensemos no regulamento das jornadas de Silling como um roteiro. Os quatro senhores, responsáveis por sua escrita, desenvolvem o argumento e os personagens da narrativa, e será a interação entre estes que fará a história se desenvolver, chegar ao esperado clímax e terminar – estruturalmente, se algo fugir à regra, o conjunto é comprometido. Paralelamente, as narrações das quatro contadoras interferem diretamente no andamento da trama, mas cada contadora pertence a uma classe de paixões que sempre está de acordo com o plano inicial dos senhores.

---

<sup>548</sup> SAUVAGE, Emmanuelle. *L’oeil de Sade*, p. 13.

Por exemplo: quando Aline nega servir a Curval, em 11 de fevereiro, ela tem os seios, as coxas e o ventre queimados com cire d'Espagne<sup>549</sup>; o castigo, até então resumido aos açoites, ganha essa nova qualidade porque, alguns dias antes, conta a senhora Martaine: “il lui dégoutte de la cire d'Espagne sur les fesses, dans le con et sur la gorge”<sup>550</sup>. O que está no “roteiro”, portanto, só acontece a partir da ordem dos diretores, que decidem, conforme o plano inicial, o momento de colocá-lo em cena.

Como deve atender unicamente aos seus prazeres, o libertino participa ativamente de todas as etapas da concepção do *tableau*. Se a separação dos quartos, salas e *garde-robés* de Silling atende principalmente a funcionalidade, a disposição na sala da contação de histórias tem aspecto unicamente visual. “C’était, pour ainsi dire, là le champ de bataille des combats projetés”<sup>551</sup>, explica o narrador: o formato semi-circular, com quatro nichos cercados de espelhos e com uma grande otomana que “faisaient absolument face au diamètre qui coupait le cercle”<sup>552</sup>, onde foi colocado o trono destinado às narradoras. A posição de destaque era para ninguém perder nenhuma palavra da narradora do dia, “car elle se trouvait alors placée comme est l’acteur sur un théâtre, et les auditeurs, placés dans les niches, se trouvaient l’être comme on l’est à l’amphithéâtre”<sup>553</sup>. Cada classe de moradores de Silling tem sua posição previamente definida, e as vítimas ainda usam uma fita cuja cor indica quem é seu proprietário: verde e rosa (Duque), lilás (Durcet), violeta (Bispo) e preto e amarelo (Curval). Aos poucos, “le discours traverse cet espace, et dans cette traversé se transforme peu à peu em pratiques”<sup>554</sup>, a história contada vira ação, e os espaços de público e palco do teatro se confundem em um só.

O *tableau* sadeano não é unicamente um recorte aleatório, o “melhor momento” da cena que, na leitura de Lessing, seria captado pelo pintor. O libertino, artista criador, seleciona minuciosamente os elementos que comporão a cena, passa à busca desses elementos (lembramos que os libertinos de Silling foram bastante exigentes na escolha das vítimas) e, enfim, decide quando ela terá início. Mas, como também atua no *tableau*, ele pode consertar eventuais falhas, ampliar sua intensidade e pedir para que a cena se desfaça e dê lugar a outra. O

---

<sup>549</sup> Les cent vingt journées de Sodome, p. 356.

<sup>550</sup> Ibid., p. 340.

<sup>551</sup> Ibid., p. 55.

<sup>552</sup> Ibid., p. 56.

<sup>553</sup> Idem.

<sup>554</sup> BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola, p. 152.

*tableau* sadeano nunca é fechado, ele sempre é potência, porque a busca pelo instante privilegiado, o gesto único, é igualmente potente.

Daí a impossibilidade de pensar nessas *tableaux* unicamente como representação. A diferença está nas próprias edições de Sade: as gravuras dos romances dão forma visual aos escritos, mas não vão além de meras ilustrações que pouco ou nada contribuem no imaginário libertino. Em Roma, Juliette participa de uma grandiosa orgia montada pelos cardeais libertinos Bernis e Albani. “Un peu d’ordre à tout ceci, dit Bernis, je remplirai les fonctions de maître des cérémonies, mon confrère y consent, que tout le monde m’obéisse donc”<sup>555</sup>. Juliette e suas companheiras Olympe, Raimonde e Élise participam de seis cenas com a dupla de religiosos e mais oito homens.

“Le premier tableau s’exécute”<sup>556</sup>, avisa a protagonista, dando início a uma variedade de situações onde os corpos se emaranham de acordo com as vontades de Bernis, que agrega mais duas velhas ao grupo a partir da quarta ação, além de uma máquina de torturas mais ao final. A insaciedade de Bernis, tanto por seu furor sexual quanto pela ânsia de promover trocas, é ilustrada por duas imagens, mas que, ao contrário da descrição de Juliette, lotada de esperma e sangue, são limpas e serenas. Os homens, conforme Juliette, “semblables à des tigres qui cherchent une pâture (...), nous lançant des regards furieux”<sup>557</sup>, ganham feições impassíveis, longe do êxtase percebido pela libertina.

---

<sup>555</sup> Histoire de Juliette, p. 793.

<sup>556</sup> Idem.

<sup>557</sup> Ibid., p. 798.

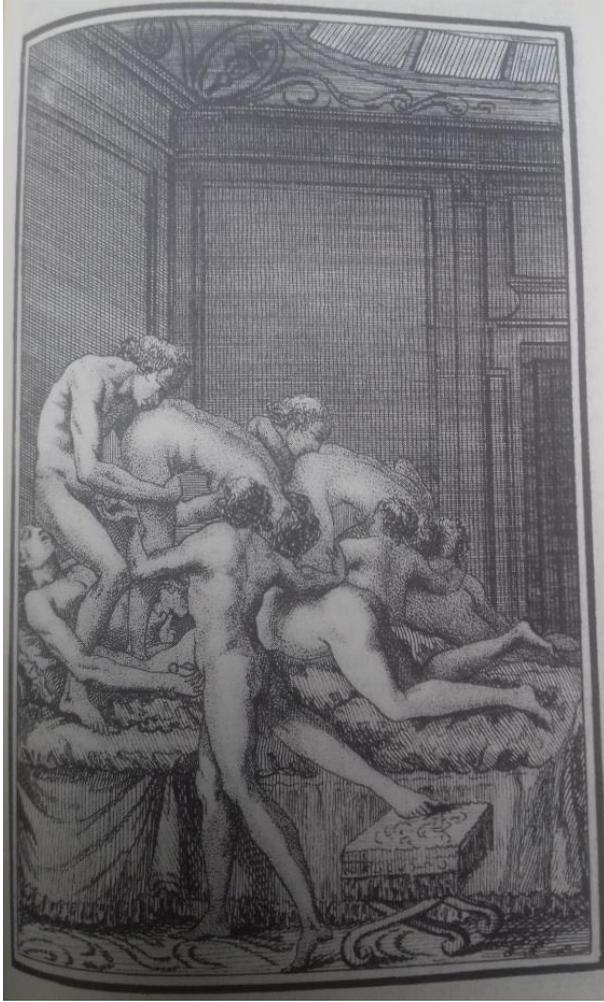


Figura XIV: ilustração de *Histoire de Juliette* (p. 795)<sup>558</sup>

---

<sup>558</sup> Todas as figuras utilizadas aqui foram copiadas do tomo III das *Oeuvres* de Sade, editadas pela Bibliothéque de la Pléiade.

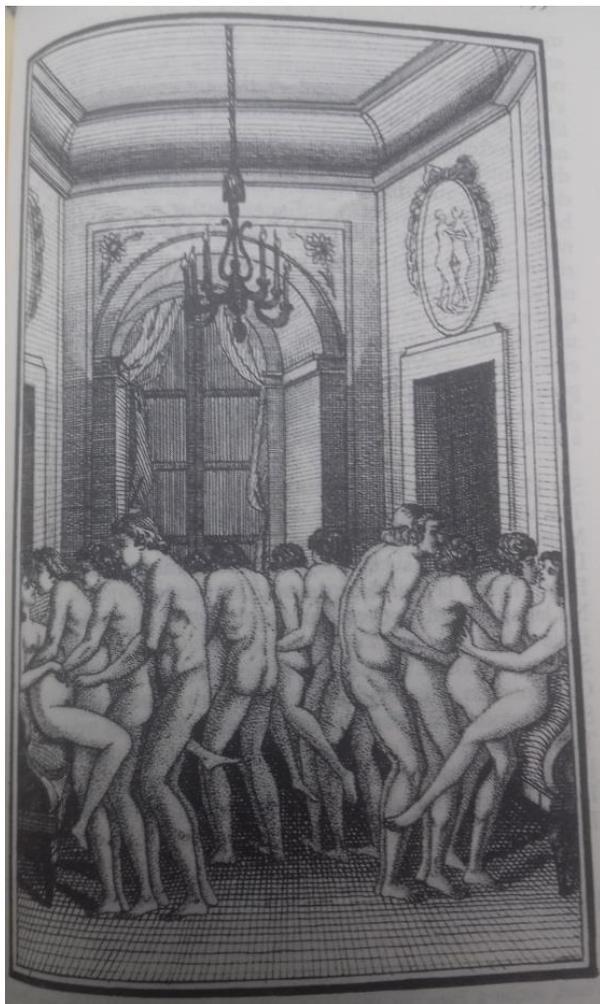


Figura XV: ilustração de *Histoire de Juliette* (p. 799)

As gravuras, sem conseguirem dar forma aos complexos arranjos promovidos pelos libertinos, são *estáticas*, imóveis e sem nenhum traço do furor das cenas amplamente organizadas pelos libertinos. Os *tableaux*, esses instantes privilegiados que vão para além das ilustrações e do próprio texto, são *estáticos* e irrepresentáveis, só sabemos de suas presenças quando o soberano libertino exprime seu saír de si para admirar a lubricidade até então existente apenas em sua imaginação. Juliette, após participar do excitante esquema produzido por Saint-Fond e Noirceuil, lamenta a impossibilidade de gravar aquele momento para eternizá-lo porque faltam à arte maneiras para traduzir aquele movimento em uma única cena (pretensamente “retratada” na figura que acompanha o texto):

Ah ! qu'un graveur eût été nécessaire ici pour transmettre à la postérité ce voluptueux et divin tableau ! Mais la luxure, couronnant trop vite nos acteurs, n'eût peut-être pas donné à l'artiste le temps de les saisir. Il n'est pas aisé à l'art, qui n'a point de mouvement, de réaliser une action dont le mouvement fait toute l'âme ; et voilà ce qui fait à la fois de la gravure l'art le plus difficile et le plus ingrat.<sup>559</sup>

---

<sup>559</sup> Histoire de Juliette, p. 374.

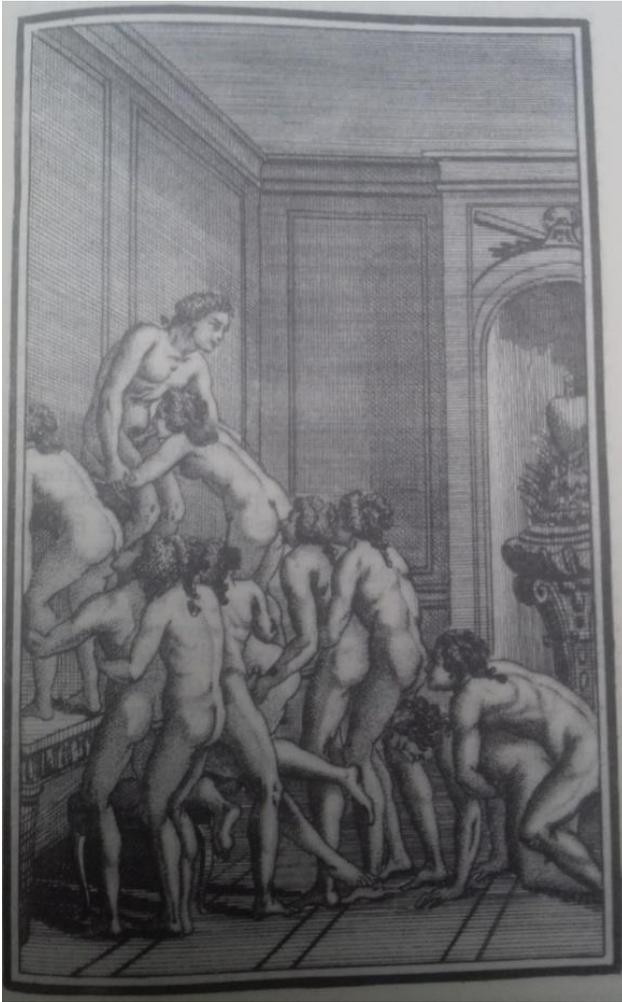


Figura XVI: ilustração de *Histoire de Juliette* (p. 373)

N’*As palavras e as coisas*, Foucault considera a linguagem e a pintura como irredutíveis, “por mais que se diga o que vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens (...) o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam”<sup>560</sup>. Mais à frente, coloca *Histoire de*

---

<sup>560</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, p. 12.

*Juliette*<sup>561</sup> como uma das primeiras obras modernas ao mostrar o desejo como uma afirmação da condição representativa da linguagem, “a grande narrativa da vida de Juliette desenrola, ao longo dos desejos, das violências, das selvagerias e da morte, o quadro cintilante da representação”<sup>562</sup>. O acúmulo e a combinatória das figuras do desejo são tão desarrazoados quanto em *Dom Quixote* (também considerado por Foucault como uma das primeiras obras modernas) que enterram esses quadros “no labirinto das suas próprias representações”<sup>563</sup>, para assim fazer aflorar todas as possibilidades do desejo.

Curioso o fato de Foucault utilizar o termo quadro (*tableau*) para denominar a representação como sucessão dos discursos, como se as cenas dessem forma ao desejo enunciado nas falas. Evidentemente, o sentido do *tableau* aqui é distinto, mas justamente essa noção do instante privilegiado da cena pode questionar o *status* dado a Sade por Foucault como o limite entre a linguagem clássica e a moderna. O próprio Foucault fornece alguns elementos, ao analisar a posição de Velázquez em “Las meninas”, olhando para fora do quadro e integrando o espectador na cena, em um jogo de vai-e-vem. Do mesmo modo, o libertino, ao sair de si e ver-se atuando na própria cena, em seu momento ápice, encontra-se numa posição de reciprocidade – é um espectador em excesso<sup>564</sup>, “o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente”<sup>565</sup>. Ele, criador e espectador, é o invisível da cena, aquele que pode contemplá-la, compartilhar suas sensações e dissertar sobre as delícias da lubricidade e do crime.

A organização da cena vai muito além da representação, como a diferença entre os *tableaux* e as gravuras dos romances nos mostram. Sade não é “un disciplinaire, un sergent du sexe, un agente-comptable de culs et de leur equivalentes”<sup>566</sup>, como Foucault erradamente definiu à *Cinematographe* quase dez anos depois de *As palavras e as coisas*. Mais ainda: os libertinos de seus escritos não concebem e formam minuciosamente suas cenas unicamente pela vontade de inventariar: eles

---

<sup>561</sup> É preciso ressaltar que Foucault coloca *La nouvelle Justine e Histoire de Juliette* como uma mesma obra, e não separando-as como comumente são estudadas.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>563</sup> *Idem.*

<sup>564</sup> O termo em francês é “spectateurs en sus”, que poderia ser traduzido por “espectador além”. Prefiro manter a tradução em português (de Salma Tannus Muchail, publicada em 2000 pela Martins Fontes) que li, com essa ressalva, porque os dois sentidos (“excesso” e “além”) se complementam na ideia de alguém que sai *para além da cena pelo excesso*, para ver a si mesmo.

<sup>565</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, p. 5.

<sup>566</sup> FOUCAULT, Michel. “Sade, le sergent du sexe”, p. 5.

são artistas para além da linguagem, para além dos limites que encaixam uma criação em campos bem definidos e autônomos.

Coloquemo-nos ao lado de Eugénie, a aprendiz de libertina, para entender como os celerados concebem seus *tableaux*. Profundos conhecedores da prática libertina, e sabendo que a variação é uma de suas premissas, a Madame de Saint-Ange e Dolmancé mostram a Eugénie as inúmeras possibilidades de criação: além da alcova ornada de espelhos para multiplicar a lubricidade, a Madame arranja a cena para ensinar à aluna “une nouvelle manière de plonger une femme dans la plus extreme volupté”<sup>567</sup>: ela pede para Eugénie abrir bem as pernas para ser chupada pelos dois preceptores; enquanto isso, a anfitriã habilmente coloca a mão por baixo da jovem para alcançar o membro de Dolmancé e masturbá-lo. A ordem dada é cumprida exemplarmente pela dupla, como indica o texto “On exécute”<sup>568</sup>. O momento também é ilustrado por uma gravura, que mostra como ficou a disposição pensada pela Madame. Mas o instante privilegiado do *tableau* não está ali, como Eugénie explica: “c’est délicieux, c’est une sensation impossible à peindre; il me serait bien difficile de dire laquelle de vos deux langues me plonge mieux dans le délire”<sup>569</sup>.

---

<sup>567</sup> Les Cent Vingt Journées de Sodome, p. 22.

<sup>568</sup> Idem. (grifo do autor)

<sup>569</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 22.

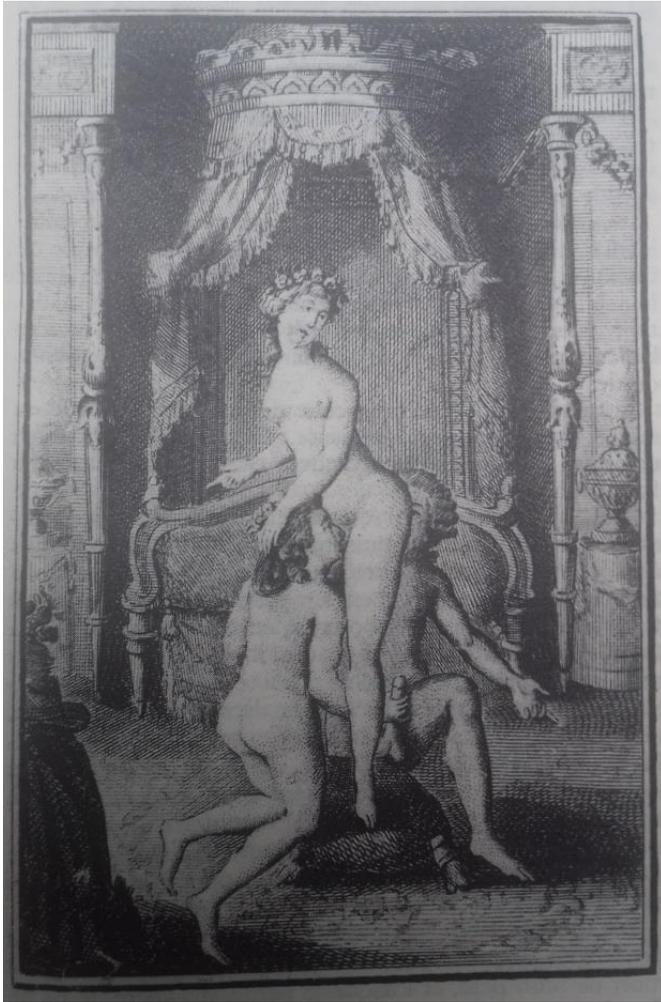


Figura XVII: ilustração de *La philosophie dans le boudoir* (p. 23)

O “On exécute” que interrompe os diálogos e marca a realização de um *tableau* em *La philosophie dans le boudoir* é frequente. Sendo o processo de formação de Eugénie bastante dinâmico, as dissertações e o panfleto de Dolmancé atendem ao ensinamento filosófico da libertinagem, enquanto a construção dos *tableaux* serve à prática: “Dolmancé et moi nous placerons dans cette Jolie petite tête, tous les

príncipes du libertinagem le plus effréné”<sup>570</sup>, explica a Madame ao Cavaleiro, “j’aurai deux plaisirs à la fois, celui de jouir moi-même de ces voluptés criminelles et celui d’en donner des leçons, d’en inspirer les goûts à l’aimable innocente que j’attire dans nos filets”<sup>571</sup>.

Ainda assim, por mais desenfreados que sejam os princípios libertinos, é preciso colocar tudo numa ordem, não são apenas surubas aleatórias. “Mettons, s’il vou plaît, un peu d’ordre à ces orgies, il en faut même au sein du délire et de l’infamie”<sup>572</sup>, exige a Madame, ao perceber Dolmancé impaciente em pular etapas na formação de Eugénie. O processo de ensino, atendendo a lógica libertina, é gradativo, e se o primeiro *tableau* fez a aprendiz gozar com o duplo prazer fornecido pelas línguas dos mestres, ela será apresentada passo a passo às montagens mais complexas imaginadas pela dupla de preceptores.

“Donnez-moi votre cul, madame... Oui, donnez-le-moi, que je le baise pendant qu’on me suce”<sup>573</sup>, dirige Dolmancé, pedindo ainda para Eugénie ficar na posição mais agradável de ser sodomizada. As indicações de “*L’attitude s’arrange*”<sup>574</sup> e “*On s’arrange*”<sup>575</sup> mostram como o plano de Dolmancé é bem sucedido, até ele finalmente anunciar: “Sacréfoutudieu, comme j’ai du plaisir!”<sup>576</sup> – as duas síncopes do celerado, tanto a textual quanto seu posterior desmaio, marcam seu êxtase, sua saída a um estado para além do humano, como ele descreve ao suspirar um “je suis mort”<sup>577</sup>.

As cenas se acumulam de acordo com as lições, e Dolmancé, seguro da adesão da aluna aos seus princípios, amplia a complexidade dos *tableaux*. Sob ordens do libertino, a Madame fica em posição para ser sodomizada pelo Cavaleiro de Mirvel, que oferecerá o cu para Dolmancé, enquanto Eugénie, armada com um consolo, enrabará seu professor. “Il me semble que nous voilà parfaitement liés tous les quatre”, avalia o diretor da cena, até dar nova ordem: “déchargeons tous les quatre à la fois”<sup>578</sup>. Ao final do dia, depois de promover grande variedade de luxúria, o devasso conclui: “mes amis, en vérité c’est un

<sup>570</sup> Ibid., p. 9.

<sup>571</sup> Idem.

<sup>572</sup> Ibid., p. 56.

<sup>573</sup> Ibid., p. 57.

<sup>574</sup> Idem. (grifo do autor)

<sup>575</sup> Ibid., p. 58. (grifo do autor)

<sup>576</sup> Ibid., p. 59.

<sup>577</sup> Idem.

<sup>578</sup> Ibid., p. 79.

plaisir que de vous commander des tableaux; il n'est pas un artiste au monde en état de les exécuter comme vous..."<sup>579</sup>.

A ordem, não é demais repetir, é essencial à prática libertina em Sade, seja ela como um grande conjunto de leis e regras (Silling, a Sociedade dos Amigos do Crime), seja na cena, quando o arranjo “est déterminée par un ordennateur (un metteur em scène)”<sup>580</sup> – como Barthes descreve, o repertório de frases ou palavras de ordem é amplo: *arranger tout ceci, exécuter une nouvelle scène, former le scène, toute s'arrange*. O libertino sadeano reafirma sua soberania ao controlar a direção da cena, determinar as funções e pedir variações, porque tudo deve funcionar perfeitamente bem, só com a disposição bem executada o *tableau* se forma. Caso de Noirceuil, que só se satisfaz na orgia entre ele, Juliette e a esposa quando dois rapazes aparecem para sodomizá-lo: “Me violà satisfait, dit-il, dès que tout est en train, je suis foutu, j'encule une pucelle, je fais sodomiser ma femme, il ne manque plus rien à mes fougueux plaisirs”<sup>581</sup>.

Quanto mais elementos a serem harmonizados, mas complexa será a montagem do *tableau*. Os microcosmos da alcova de Saint-Ange e do castelo de *Les cent vingt journées de Sodome* se expandem pelo mundo, e aos libertinos são oferecidas mais possibilidades de criação de *tableaux*. Os ambientes fechados e quase teatrais de Silling e da alcova, pensados para a prática libertina, favorecem o planejamento, mas é nos lugares inesperados e públicos que a devassidão se favorece e proporciona novas combinações para o alcance da cena e de seu instante privilegiado.

As delícias dos *tableaux* são apresentadas a Juliette desde as primeiras cenas montadas pela abadessa Delbène, sendo ampliadas conforme a jovem se intera sobre as práticas libertinas. Quando na Sociedade dos Amigos do Crime, ao passear pelos cômodos e serralhos extremamente organizados, a protagonista se diz admirada com as muitas possibilidades oferecidas: “parcourant alors un instant la salle, je puis dire que je vis là tous les tableaux que l'imagination la plus lascive pourrait à peine concevoir en vingt ans, que d'attitudes voluptueuses, que de caprices bizarres, quelle variété de goûts et de penchants!”<sup>582</sup> Tempos depois, quando assume o papel de preceptora da Condessa de Donis e discorre sobre a necessidade do detalhamento e da gradação na

---

<sup>579</sup> Ibid., p. 160.

<sup>580</sup> BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola, p. 31.

<sup>581</sup> Histoire de Juliette, p. 300.

<sup>582</sup> Ibid., p. 569. (grifo meu)

cena libertina<sup>583</sup>, ela explica o *tableau* como o momento da consagração após todo um planejamento, quando o desejo então é suprido. Esse momento, no entanto, irrompe inesperadamente, mas, justamente por ser gerado no deslimite. Ou, como conclui Juliette a Donis, “sans vous en apercevoir, *des tableaux variés* que vous aurez fait passer devant vous, un viendra vous fixer plus énergiquement que les autres, et avec une telle force que vous ne pourrez plus l’écarter ni le remplacer”<sup>584</sup>.

Mas, mesmo obtendo esse conhecimento sobre a criação dos *tableaux*, Juliette ainda se admira com a capacidade dos libertinos em criar tais instantes privilegiados. Mesmo já mais experiente, ela é surpreendida pela montagem proposta por Ghigi e Bracciani pouco após o bem-sucedido plano de incendiar os hospitais em Roma, quando novos tipos de objetos são inseridos na cena. “Un eunuque, un hermaphrodite, un nain, une femme de quatre-vingts ans, un dindon, un singe, un très gros dogue, une chèvre, et un perir garçon de quatre ans, arrière-petit-fils de la vielle femme, furent les objets de luxure que nous présentèrent les duègnes de la princesse”<sup>585</sup>, narra a protagonista. Sob as ordens de Ghigi, todos os objetos da cena se mesclam em várias situações lúbricas, sempre sendo observados pelo olhar surpreso da libertina:

Le tableau s’arrange; jamais rien d’aussi monstrueux ne s’était fait en lubricité; nous n’en déchargeâmes pas moins tous; l’enfant fut décapité très à point, et nous ne dérangeâmes le tableau, que pour faire l’éloge des divins plaisirs que cette bizarrerie venait de nous procurer à tous<sup>586</sup>.

O deslimite na orgia romana é superado em Salerno, no manicômio dirigido pelo celerado Vespoli. Amante das libertinagens com seus pacientes, o doutor cria uma cena que só se completa quando todos os envolvidos aderirem à pretensa loucura dos objetos: inicialmente, sodomiza um doido que acreditava ser Deus; depois, para ampliar os prazeres, chama outra que se dizia a Virgem Maria; por fim, agrega um terceiro elemento, de cabelos e barba longa, a quem atribui o papel de Jesus. O espetáculo, testemunhado por Clairwill e Juliette, termina com o suposto Cristo sendo sodomizado em uma cruz,

---

<sup>583</sup> Analiso esse trecho na página 36.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 753. (grifo meu)

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 849.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 852.

enquanto, no mesmo momento, seus “pais” têm as bundas rasgadas por estiletos. “Courage, braves Romains”, diz Jesus, “je vous ai toujours dis que je n’étais venu que pour souffrir sur terre; n’épargnez pas, je vous conjure; je sais bien qu’il faut que je meure en croix, mais j’aurai sauvé le genre humain”<sup>587</sup>.

O lamento do louco precede o esporro de Vespoli, violento e seguido pelas blasfêmias comuns aos libertinos. “Il est impossible d’exprimer à quel point ce spectacle nous anime”<sup>588</sup>, conclui Juliette. Assim como aconteceu anos antes, quando ela lamentou a falta de um artista para eternizar o *tableau* entre ela, Noirceuil e Saint-Fond (e com a ressalva de que possivelmente nem esse artista conseguiria eternizar aquele momento), Juliette reconhece a imaginação libertina como algo para além da forma, e, por isso, qualquer tentativa de descrição ficaria aquém dos prazeres obtidos naquele momento. Como representar o êxtase de Vespoli, em texto ou imagem, quando o prazer sentido pelo doutor se dá não apenas porque as vítimas se parecem ou pensam ser o trio divino, mas *porque ele próprio* passa a acreditar no desvario que o leva ao gozo?

A motivação de Vespoli é a mesma do quarteto de padres celerados das três versões de Justine. Na “fête de la Vierge”, os libertinos vestem a jovem Florette com as roupas da Virgem Maria e a sodomizam sobre um altar, com a imagem de Nossa Senhora à frente – na sequência, Justine assume o mesmo papel. Há poucas variações nas três escritas (em *La nouvelle Justine* os sacrilégios com a virtuosa protagonista são maiores), mas em todas é destacado o estímulo dos sacerdotes: “Ils imaginèrent qu’un miracle visible doublerait l’éclat de leur réputation”<sup>589</sup>. Os gozos impetuosos e as blasfêmias se dão pela montagem da cena, o êxtase acontece quando os quatro acreditam estarem fodendo a mãe de Cristo em um altar ocupado pela sacra imagem da mesma.

O *tableau* é a proposta de gerar este instante privilegiado porque é sempre *processo*, sempre algo que está acontecendo e por isso impossível de ser apreendido numa linguagem: ele está no texto, mas não é unicamente literatura porque é mesclado com a arte pictórica, o cinema e o teatro; ele desmonta a linguagem porque é fórmula, potência

---

<sup>587</sup> Ibid., p. 1072.

<sup>588</sup> Ibid., p. 1074. Assim como acontece na cena criada anteriormente por Ghigi, há duas gravuras no livro relativas a ambos os momentos, justamente reiterando a impossibilidade de dar forma visual aos prazeres concebidos no imaginário.

<sup>589</sup> Les infortunes de la vertu, p. 75; Justine ou Les malheurs de la vertu, p. 273; e Le nouvelle Justine, p. 690.

aberta, como Deleuze e Agamben veem em *Bartleby*. Atendendo aos anseios de Juliette, o *tableau* é, para emprestar novamente o termo de Josefina Ludmer, uma arte essencialmente pós-autônoma, “um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático”<sup>590</sup>.

O libertino, ao construir seus *tableaux*, também é um artista pós-autônomo, criador dessa arte pós-autônoma que atende essencialmente ao seu desejo, à embriaguez de seu *pathos*, e ao não traçar os limites da criação ele tenta chegar ao deslimite, ao inapreendível gesto único. O *tudo dizer* do libertino é também o *tudo ver*, como um *onivoyeur* que proporciona aos seus pares (e a si próprio) a possibilidade de ter ampla visão dos desvarios proporcionados pela celeradez. Após conceber sua cena, o libertino, em êxtase, saindo de si, se confunde com a própria obra, ele é o fantasma em torno da própria criação, ele a analisa, a dirige e a admira enquanto ela acontece. Como Godard, que com sua câmera passeia e divaga sobre os *tableaux* de *Passion*.

Sade é o fantasma que continua a assombrar a escrita sadeana enquanto seus textos não desaparecem, inquieto por não desaparecer após sua morte. Retomo as *Notes* finais de *Les cent vingt journées de Sodome*: colocadas como lembretes para Sade mexer no próprio texto posteriormente, tais notas ganham outra qualidade quando o *status* de obra incompleta dá lugar a esta versão como texto final, quando o assumimos como tal. Além de manter o texto sempre em movimento, como numa escrita infinita, as ordens dadas pelo narrador se assemelham às dos libertinos de Silling e das histórias: ao solicitar para o leitor “ne vouz écartez rien de ce plan: tout y est combiné plusieurs fois et avec la plus grande exactitude”<sup>591</sup>, o narrador concebe *Les cent vingt journées de Sodome* como um grande *tableau*, como se dissesse para nada ser tirado da ordem estabelecida porque é dessa maneira que ele foi pensado a seu prazer. E como as paixões das três últimas partes que compõem o plano estão sempre acontecendo a cada leitura, mantê-las dessa forma é levar o prazer a essa mesma infinitude, como se a brevidade do instante de chegada ao gesto único pudesse ser expandido.

---

<sup>590</sup> LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”, p. 2.

<sup>591</sup> *Les cent vingt journées de Sodome*, p. 382.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo anunciado no resumo dessa tese, assim como o desejo dos libertinos que passeiam pelos escritos de Sade, nunca será integralmente saciado. Aliás, como ser desejante, nunca tive a pretensão de oferecer uma leitura definitiva sobre o marquês – eu quis revirar o túmulo para onde ele almejava que o depositassem juntamente com seus textos. E, como indica Bataille, o desejo de morrer é “ao mesmo tempo o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior”<sup>592</sup>.

Potencializar Sade foi o objetivo que sempre estive em perspectiva desde quando aderi à reflexão sobre a escrita sadeana. No caminho, encontrei diálogos possíveis com Warburg, Eisenstein e tantos outros que, em comum, têm justamente essa propensão em mexer naquilo aparentemente estável, bagunçar a ordem estabelecida porque não há sentido em pesquisar algo unicamente para corroborar tudo o que já foi dito antes.

A leitura dos escritos de Sade é como uma *Matrioshka*: você retira camadas para revelar algo novo, em um movimento no qual não se sabe quando chegará ao fim, mas a matriz, a primeira grande boneca, sempre estará lá como referência. Daí minha opção de pensar Sade a partir dos libertinos: o primado do vício que os caracteriza e os une é também aquilo que os particulariza, que torna cada um diferente do outro mesmo tendo a mesma matriz. Seus discursos, pensados para convencer os outros e a si próprios de agir de acordo com a regência da natureza, são concebidos nessa mesma variação. E, evidentemente, as cenas produzidas como a passagem dessa teoria à prática, seja nos crimes ou nas orgias, também são montadas e remontadas, num jogo combinatório que cresce a cada nova ação.

Por serem tomados de *pathos*, desarrazoados e em constante estado de *déchainement*, esses libertinos não cabem em definição logicamente estruturada. Entra a noção de *fórmula*: a ideia, surgida no decorrer da pesquisa, abriu possibilidades e, ao invés de pensar em Sade e o cinema, desviei para o Sade *como* cinema porque esse diálogo, como desejei mostrar, coloca “Sade” e até mesmo o “cinema” em movimento, numa perspectiva pós-autônoma. E aos libertinos, estendo a definição de criadores de uma arte pós-autônoma, que tem como ápice da realização dos *tableaux* tão bem detalhados e organizados, mas que podem mudar a cada instante para potencializar o gozo dos seus realizadores.

---

<sup>592</sup> BATAILLE, Georges. O erotismo, p. 223.

O substrato desse meu passeio pela escrita sadeana é tão gesto único quanto aquele insistentemente buscado por uma Juliette ou um Dolmancé: é instante privilegiado, momento breve onde o ápice orgástico emerge fugazmente e é preciso ser ligeiro para não perdê-lo. E ainda assim, quando percebo anos de trabalho sintetizados em algumas páginas, sei que valeu a pena caminhar por caminhos às vezes tortuosos. A ponto de, mesmo reconhecendo a brevidade desse *ex-stasis*, me recuso a abandoná-lo (ou a voltar ao eu que era antes) e quero buscar novas maneiras de gozá-lo, de sair de mim, sempre desejando algo a mais.

Por isso, corrijo-me: troco o título desse texto de “Considerações finais” para “O que há por vir”.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Escritos do Marquês de Sade*

\_\_\_\_\_. **50 lettres du marquis de Sade à sa femme**. Paris: Flammarion, 2009.

\_\_\_\_\_. **Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches, enriches de documents, notes et commentaires** v. XXI. Genebra: Slaktine, 1996.

\_\_\_\_\_. “Idée sur les romans”. In: **Les crimes de l’amour**. Paris: Gallimard, 1987, p. 27-51.

\_\_\_\_\_. “L’instituteur philosophe”. In: **Contes libertins**. Paris: Flammarion, 2014, p. 330-332.

\_\_\_\_\_. **Les infortunes de la vertu**. Paris: CNRS Editions, 1995.

\_\_\_\_\_. “L’almanach illusoire de M. de Sade”. In: **Lettres et mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille**. Paris: Borderie, 1980.

\_\_\_\_\_. “Nottes littéraires”. In: **Oeuvres complètes du Marquis de Sade**, t. XI. Paris: Pauvert, 1991, p. 11-42.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres**, t. I-III. Paris: Gallimard/Pléiade, 1990-1998.

\_\_\_\_\_. **Voyage d’Italie**. Paris: Fayard, 1995.

### *Outros escritos*

ABRAMOVICI, Jean-Christophe. “Au travers des mailles du filet sadien”. In: SADE. **Les infortunes de la vertu**. Paris: CNRS Editions, 1995, p. 15-26.

\_\_\_\_\_. **Encre de sang**. Paris: Gallimard, 2013.

\_\_\_\_\_. “L’imagination élitaire chez Sade”. IN: HOUPERT, Jean-Marc, PETITIER, Paule (orgs.). **De l’irreprésentable en littérature**. Paris: L’Harmattan, 2001, p. 131-145.

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: BARTHOLOMEU, Cezar (org.). **Dossiê Warburg**: Artes & Ensaios. Tradução de Richard Andeol. Rio de Janeiro, 2009, p. 132-143.

\_\_\_\_\_. **Bartleby, escrita da potência.** Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.

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

\_\_\_\_\_. **Ninfas.** Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 57-64.

\_\_\_\_\_. “Da obra ao texto”. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 65-75.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loiola.** Paris: Éditions du Seuil, 2003.

\_\_\_\_\_. “Sade-Pasolini”. In: **Oeuvres complètes**, t. I. Paris: Éditions du Seuil, 1995, p. 391-392.

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. São Paulo: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. **La littérature et le mal.** Paris: Paris: Folio/Gallimard, 2013.

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

BEAUVOIR, Simone. **Faut-il brûler Sade?** Paris: Idées/Gallimard, 1972.

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

BLANCHOT, Maurice. **Sade et Restif de la Bretonne.** Paris: Éditions Complexe, 1986.

BRODESCO, Alberto. **Sguardo, corpo, violenza: Sade e il cinema.** Milão: Mimesis, 2014.

BURG, Edson. **Uivos em favor de uma imagem sadeana.** Dissertação (mestrado). Pós-graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2012.

CASTRO, Clara. **Os libertinos de Sade.** São Paulo: Iluminuras, 2015.

CHERASSE, Jean A. “Sade et le cinéma, ou les infortunes du divin marquis”. In: **Obliques**, n. 12-13, 1997, p. 189-191.

COMPAGNON, Antoine. “Limites de la réalisation filmée: Mozart revu et Sade corrigé”. In: **Critique**, n. 345, fevereiro de 1976, p. 182-190.

COUDREUSE, Anne. **Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle**. Paris: Honoré Champion, 2001.

CUSSET, Catherine. “Sade, Machiavel et Néron: de la théorie politique à l'imaginaire libertin”. In: **Dix-huitième siècle**, n. 22, 1990, p. 401-411.

DE COULTERAY, Georges. **Le sadisme au cinéma**. Paris: Le Terrain Vague, 1964.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p. 1997.

\_\_\_\_\_. **Imagem-tempo: cinema 2**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

DELON, Michel. “Arithmétique sadienne”. In: PASCHOUD, Adrien. WENGER, Alexandre (orgs.). **Sade: Sciences, savoirs et invention romanesque**. Paris: Hermann, 2012, 97-109.

\_\_\_\_\_. “Introduction”. In: SADE. **Oeuvres**, t. I. Paris: Gallimard/Pléiade, 1990.

\_\_\_\_\_. “La copie sadienne”. In: **Littérature**, n. 69, 1988, p. 87-99.

\_\_\_\_\_. **Le principe de délicatesse: Libertinage et mélancolie au XVIII<sup>e</sup> siècle**. Paris: Albin Michel, 2011.

\_\_\_\_\_. “Le tremblement de l'identité”. In: **Sade en toutes lettres**. Paris: Éditions Desjonquères, 2004, p. 60-69.

\_\_\_\_\_. **Les vies de Sade I: Sade en son temps, Sade après Sade**. Paris: Textuel, 2007.

\_\_\_\_\_. **Les vies de Sade II: Sade au travail Sade**. Paris: Textuel, 2007.

\_\_\_\_\_. **L'idée d'énergie au tournant des Lumières**. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

\_\_\_\_\_. “Notes de ‘Aline et Valcour’”. In: SADE. **Oeuvres**, t. I. Paris: Gallimard/Pléiade, 1990.

\_\_\_\_\_. “Notes de ‘Histoire de Juliette’”. In: SADE. **Oeuvres**, t. III. Paris: Gallimard/Pléiade, 1998.

\_\_\_\_\_. “Notes de ‘Les cent vingt journées de Sodome’”. In: SADE. **Oeuvres**, t. I. Paris: Gallimard/Pléiade, 1990.

\_\_\_\_\_. “Préface”. In: SADE. **Les infortunes de la vertu**. Paris: CNRS Editions, 1995, p. 5-13.

\_\_\_\_\_. “Sade entre rococó et sublime”. In: **Lire Sade**. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 55-73.

DÉMEUNIER, Jean-Nicolas. **L’esprit des usages et des coutumes des différents peuples**, t. I. Paris: Laporte, 1786.

DEPRUN, Jean. “La Mettrie et l’immoralisme sadien”. In: **De Descartes au romantisme: Études historiques et thématiques**. Paris: Vrin, 1987, p. 127-132.

\_\_\_\_\_. “Quand Sade récrit Fréret, Voltaire et d’Holbach”. In: **Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle**. Paris: Éditions Sociales, 1970, p. 331-340.

\_\_\_\_\_. “Sade et le rationalisme des lumières”. In: **Raison presente**, n. 3. Paris: Éditions Regionalistes, 1967, p. 75-90.

DICIONÁRIO. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DIDEROT, Denis. “Entretiens sur ‘Le fils naturel’”. In: **Oeuvres**. Paris: Gallimard/Pléiade, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ouvrir Vénus**. Paris: Gallimard, 1999.

DIDIER, Béatrice. **Sade: une écriture du désir**. Paris: Médiations, 1976.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cinematisme: peinture et cinéma**. Tradução (do russo) de Anne Zouboff. Paris: Complexe, 1980, p. 15-104.

\_\_\_\_\_. “Diderot a parlé de cinéma”. In: **Le mouvement de l’art**. Tradução de Anne Zouboff e Bela Epstein. Paris: Cerf, 1986, p. 77-96.

\_\_\_\_\_. **La non-indifférente nature I**. Tradução (do russo) de Luda et Jean Schnitzer. Paris: 10/18, 1976.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. “Montagem de atrações”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Tradução (do inglês) de Vinícius Dantas. São Paulo: Graal, 2008, p. 187-198.

\_\_\_\_\_. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris: AFRHC, 2013.

\_\_\_\_\_. **Towards a theory of montage**. Tradução de Michael Glenny. Nova York: I.B. Tauris, 2010.

FLEISCHER, Alain. **Sade scénario**. Paris: Cherche Midi, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

\_\_\_\_\_. “Sade, le sergente du sexe”. In: **Cinematographe**, n. 16, dezembro de 1975, p. 3-5.

FRANTZ, Pierre. **L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

HÉNAFF, Marcel. “Le’espace du tableau et l’imaginable”. In: **Revue Romane**, n. 11, 1996, p. 167-185.

HOLBACH, Paul Henri Thiry, baron d’. **Système de la nature ou des loix du monde physique & du monde moral par M. Mirabaud**, t. I. Londres: 1770.

KANT, Immanuel. **A metafísica dos costumes**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2003.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Sade, mon prochain**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

KOZUL, Mladen. **Le Corps dans le monde: Récits et espaces sadiens**. Paris: Peetersde, 2005.

LA METTRIE. “Anti-Sénèque, ou Discours sur le bonheur”. In: **Oeuvres philosophiques**, t. III. Amsterdã, 1753, p. 1-114.

\_\_\_\_\_. “L’homme machine”. In: **Oeuvres philosophiques**, t. II. Paris, 1796, p. 95-200.

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

LE BRUN, Annie. **Soudain un bloc d’abîme, Sade**. Paris: Gallimard, 2014.

LEFÈVRE, Raymond. “Filmer l’impossible”. In: **La revue du cinéma**, n. maio de 1973, p. 65-70.

LELY, Gilbert. “Introduction”. In: SADE. **Lettres et mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille**. Paris: Borderie, 1980.

\_\_\_\_\_. **Vie du marquis de Sade**. Paris: Garnier, 1982.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVER, Maurice. **Donatien Alphonse François, marquis de Sade**. Paris: Fayard, 1981.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: **Sopro: panfleto político-cultural**. Tradução de Flávia Cera. Florianópolis; Cultura e Barbárie, 2010, p. 1-4.

MARTY, Éric. **Pourquoi le XX<sup>e</sup> siècle a-t-il pris Sade au sérieux?** Paris: Éditions du Seuil, 2011.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAES, Eliane Robert. “Inventário do abismo”. In: SADE. **Os 120 dias de Sodoma**. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 9-12.

\_\_\_\_\_. **Lições de Sade**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Sade: A felicidade libertina**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAULHAN, Jean. **Le Marquis de Sade et as complice ou Les revanches de la pudeur**. Paris: Éditions Complexe, 1987.

POIRIER, Blandine. “Léonore, personnage central d’Aline et Valcour?”. In: COUDREUSE, Anne, GENAND, Stéphanie (orgs.). **Sade et les femmes: ailleurs et autrement**. Paris: L’Harmattan, 2013, p.45-56.

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

SAUVAGE, Emmanuelle, **L’oeil de Sade: lectures des tableaux dans ‘Le Cent Vingt Journées de Sodome’ et les trois ‘Justine’**. Paris: Champion, 2007.

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

SOARES, Luiz Felipe. **Ecos e espadas: Eisenstein leitor de renascimentos**. Conferência apresentada dia 24 de outubro de 2015 no Seminário Eisenstein #2, na Fundação Casa de Rui Barbosa, de 23 a 25 de outubro de 2015. Disponível em [http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID\\_S=9&ID\\_M=3310](http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=3310).

SOMAINI, Antonio. “Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias”. In: EISENSTEIN, Serguei. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris: AFRHC, 2013, p. 237-284.

TOLSTÓI, Leon. **Anna Karenina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

THOMSON, Ann. “L’art de jouir de La Mettrie a Sade”. In: VIALLANEIX, Paul, EHRARD, Jean (orgs.). **Aimer en France: Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand**, t. II. Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980, p. 315-321.

VALLENTINI, Michèle. “La troisième femme”. In: COUDREUSE, Anne, GENAND, Stéphanie (orgs.). **Sade et les femmes: ailleurs et autrement**. Paris: L’Harmattan, 2013, p.21-31.

VILMER, Jean-Baptiste Jeangène. **La religion de Sade**. Paris: Les Éditions de l’Atelier, 2008.

WARBURG, Aby. “A cultura artística dos índios”. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 262-264.

\_\_\_\_\_. **A renovação da antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. “Introduction à Atlas Mnemosyne”. In: **Atlas Mnemosyne**. Tradução (do alemão) de Sacha Zilberfarb. Paris: L’Écarquillé, 2012, p. 54-59.

\_\_\_\_\_. “Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt”. In: **Les cahiers du Musée national d’art moderne**, n° 68. Tradução (do alemão) de Diane Meur. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 21-23.

ZIMMER, Jacques. **Sade et le cinéma**. Paris, La Musardine, 2010.

### *Filmes analisados*

*Passion*. Direção de Jean-Luc Godard. 1982, 98 minutos, cor.

*Salò ou os 120 dias de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*. Direção de Pier Paolo Pasolini. 1975, 116 minutos, cor.

*Scénario du film “Passion”*. Direção de Jean-Luc Godard. 1982, 54 minutos, cor.

## 8. APÊNDICE: SADE E SEUS ESCRITOS

Nascido em Paris em 2 de junho de 1740, Donatien Alphonse François de Sade teve a vida marcada, principalmente, pelos muitos escândalos sexuais e os 27 anos de prisão, sendo boa parte destes consequência justamente das atividades lúbricas. Em 19 de outubro de 1763, ele leva a operária Jeanne Testard à sua casa na rua Mouffetard, em Paris, a fustiga e a obriga a se masturbar com hóstias e um crucifixo de marfim. Sade é detido dez dias depois e mantido preso por duas semanas em Vincennes, mas o caso é publicamente abafado<sup>593</sup>. Cinco anos depois, no domingo de Páscoa de 3 de abril de 1768, Sade encontra a mendiga Rose Keller na place des Victoires e a convence a acompanhá-lo até um quarto na região de la Halle, onde a flagela e comete vários sacrilégios religiosos<sup>594</sup>. O terceiro caso data de 27 de junho de 1772, quando oferece balas com cantáridas a quatro prostitutas durante uma orgia em Marseille<sup>595</sup>. É condenado à morte por envenenamento, flagelação e sodomia homossexual e heterossexual.

Sade ainda teve complicações na vida familiar. O casamento com Renée-Pélagie de Montreuil, em 1763, foi arranjado pelo pai para que ele firmasse compromisso com uma herdeira de uma grande fortuna, mas Donatien preferiu a cunhada, Anne-Prospère de Launay, com quem se relacionou durante alguns anos. A sogra, Madame de Montreuil, que havia feito vista grossa aos escândalos sexuais, não suportou o escândalo e, para salvar a honra da família, conspirou à prisão do genro<sup>596</sup>.

Em 1772, após a condenação, Sade foge pela primeira vez para a Itália (acompanhado pela cunhada-amante), para onde voltaria outras duas vezes após breves retornos a Paris. As excursões pelas prisões francesas começa em 13 de fevereiro de 1777, em Vincennes, justamente por causa da *lettre de cachet* obtido pela sogra, documento solicitado por algum familiar junto ao rei quando deseja se livrar de alguém considerado inoportuno.

A série de prisões e as publicações criaram uma figura mítica em torno do escritor antes mesmo da publicação dos romances, “Sade est confronté à la fiction cruelle qui prolifère autours de ses gestes, son nom devient synonyme d’invention criminelle”<sup>597</sup>. Os casos com Jeanne

---

<sup>593</sup> LELY, Gilbert. Vie du marquis de Sade, p. 74-79.

<sup>594</sup> Ibid., p. 115-118.

<sup>595</sup> Ibid., p. 170-175.

<sup>596</sup> Ibid., p. 155.

<sup>597</sup> DELON, Michel. Vies de Sade I, p. 28.

Testard e Rose Keller e a orgia de Marseille são potencializados pelos jornais da época, com a inserção de detalhes cruéis<sup>598</sup>. Delon cita que a instabilidade política da época foi outro agravante para a rápida condenação de Sade, tanto judicialmente quanto socialmente, porque havia um forte anseio em acusar qualquer agitador. Sem considerar os breves períodos de cárcere, os quase 30 anos de reclusão foram divididos nos três regimes de governo sob os quais viveu: de 1777 a 1790 na Monarquia Absolutista, de 1793 a 1794 na República Jacobina e de 1801 a 1814 no Império de Napoleão, quando morre em Charenton. Para Delon, o fato de Sade ser encarcerado em um hospício é a consumação do amálgama entre loucura, Revolução e desejo, Chareton “sert de repoussoir dans le domaine esthétique et moral”<sup>599</sup>. Sade não foi preso por ser criminoso, mas por ser um alienado perigoso e que poderia contaminar moralmente, “l’existence même de Sade pose celui des libertés individuelles dans une société qui se veut fondée sur le droit et la loi”<sup>600</sup>.

À parte essa breve biografia, a escrita sempre acompanhou Sade, que constantemente se automeava como um *homme de lettres*. A fama como escritor controverso e criminal acaba sendo benéfica, e “les dénonciateurs de Sade se font parfois l’écho involontaire du texte”<sup>601</sup>. Por outro lado, o escritor sabia da necessidade de se manter clandestino, principalmente quando a censura é discutida pelo Diretório Republicano, entre 1794 e 1799, e a saga de Justine é considerada como o principal contraexemplo da liberdade ilimitada de imprensa<sup>602</sup>. Sade é colocado no centro das discussões, ele “est un des enjeux que la mêlée qui agite la France, lors de l’installation du Consulat”<sup>603</sup>.

Para se precaver de problemas com a lei, o marquês adotou estratégias diferentes de acordo com cada publicação. Além de assinar como S\*\*\*, D.A.F.S. e D.A.F. Sade, e fazer alusões como “du même auteur de”, Sade manteve alguns livros anônimos, não por acaso os considerados mais pornográficos, que foram lançados como obras póstumas, “ils sont écrits par-delà la mort sociale de leur auteur, par-delà cette crainte de la mort dont le dépassement caractérise depuis l’Antiquité le véritable philosophe”<sup>604</sup>. A separação serve ainda como

---

<sup>598</sup> DELON, Michel. Introduction, p. XXVI.

<sup>599</sup> Ibid., p. XXXV.

<sup>600</sup> Ibid., p. XL.

<sup>601</sup> Ibid., p. XVIII.

<sup>602</sup> Ibid., p. XXX.

<sup>603</sup> Ibid., p. XXXII.

<sup>604</sup> Ibid., p. XXI.

uma divisão em gêneros, “elle s’inscrit surtout dans la logique du fantasme qui demande un étagement du secret et de la transgression”<sup>605</sup> e segue um princípio adotado pelos libertinos eruditos do século XVII e por seus sucessores na era Iluminista: os livros lançados abertamente ao público (como *Aline et Valcour*, *Les crimes de l’amour* e *Oxtiern ou les Effets du libertinagem*) são as obras exotéricas, enquanto as reservadas (*La philosophie dans le boudoir*, toda a saga de Justine e *Histoire de Juliette*) são as esotéricas. Tal separação foi utilizada à época para marcar textos libertinos adequados às convenções ou radicalmente transgressores, e o fato de Sade se inserir em ambos os gêneros denota a ânsia em apresentar sua filosofia às duas vertentes.

*Dialogue entre un prêtre e un moribund*

Escrito em 1782, sendo publicado pela primeira vez por Maurice Heine somente em novembro de 1920, o breve texto coloca em confronto a argumentação filosófica do moribundo, baseada principalmente na defesa fervorosa do ateísmo e da liberdade do homem como sentido do mundo dado pela natureza, e os ensinamentos religiosos do padre responsável pela extrema-unção. Evidentemente, o raciocínio incisivo do ateu prevalece e, ao final, o padre é convertido após a morte do amigo: “*Le moribond sonna, les femmes entrèrent, et le prédicant devint dans leurs bras un homme corrompu par la nature, pour n’avoir pas su expliquer ce que c’était que la nature corrompue*”<sup>606</sup>. O conto apresenta alguns temas e características que, posteriormente, seriam inerentes aos outros escritos de Sade, como o debate filosófico comandado por um libertino, que anseia convencer seu interlocutor das vantagens em aderir à celeradez, e os empréstimos de outros pensadores, como d’Holbach e La Mettrie, como veremos à frente.

*Les cent vingt journées de Sodome ou L’école du libertinage*

Conforme a anotação feita pelo próprio Sade no final do manuscrito (na verdade, um rolo de papel de 12 metros de comprimento, com várias pequenas folhas de anotações coladas), *Les cent vingt journées de Sodome* começou a ser redigido em 1785, na Bastilha, tendo a primeira versão concluída 37 dias depois. Com a abrupta transferência

---

<sup>605</sup> Ibid., p. XXII.

<sup>606</sup> Dialogue entre un prêtre et un moribond, p. 11. (grifos do autor)

do escritor para Charenton, em julho de 1780, o manuscrito inicialmente foi dado como perdido, até ser publicado pela primeira vez em 1904. A edição utilizada até hoje como referência é a de Maurice Heine, lançada em três volumes entre 1931 e 1935<sup>607</sup>.

No romance, quatro senhores de alto poder aquisitivo e de diferentes esferas do poder promovem 120 dias de orgias e crimes em Silling, o isolado castelo de um deles. O Duque de Blangis, o Bispo, o Presidente de Curval e Durcet, adeptos e conhecedores de inúmeras formas de libertinagem, selecionam rigorosamente oito vítimas femininas e oito masculinas, todos exemplos de beleza e recato, além de oito fodedores. O grupo é completado pelas esposas dos senhores, filhas deles próprios, e quatro contadoras de histórias, que animarão as noites em Silling com as narrativas lidinosas que, em seguida, serão replicadas: Duclos é a responsável pelas histórias de novembro, as “passions simples ou de première classe”; Champville é a narradora de dezembro, com as “passions de seconde classe, ou doublés”; Martaine em janeiro, com as “passions de troisième classe, ou criminelles”; e Desgranges em fevereiro, com as “passions mertrières, ou de quatrième classe”. Todos os personagens e o regulamento dos 120 dias são minuciosamente detalhados no início da narrativa, dividida de acordo com as classes das paixões narradas.

O status de “romance inacabado” (que será tensionado posteriormente) é percebido em anotações marginais feitas por Sade no decorrer do texto e, principalmente, nas três últimas partes, quando as paixões são brevemente descritas, como em um catálogo. Essa exímia organização do texto por Sade, muito próxima da organização empregada pelos quatro senhores no romance, apresenta características comuns aos textos posteriores do autor, como a estrutura matematicamente perfeita (cada personagem libertino terá um oposto virtuoso – como as irmãs Justine/Juliette e a relação libertino/vítima – ou o número de participantes em crimes e orgias deve sempre promover um arranjo completo) e o detalhamento como promotor da gradação (as narrativas tendem a substituir as práticas sexuais por práticas criminais, até chegarem a total destruição da(s) vítima(s) no último mês).

### *Aline et Valcour ou Le roman philosophique*

---

<sup>607</sup> Todo esse itinerário é descrito por Michel Delon (“Notice de *Les cent vingt journées de Sodome*”, p. 1123). Há ainda uma série de histórias de bastidores sobre a posse do manuscrito, roubado e escondido durante vários anos, até sua compra e doação para o Musée des Lettres et Manuscrits, em Paris, em 2014. O detalhamento de tal história, contudo, não interessa ao estudo.

O romance epistolar foi escrito por Sade durante vários anos, sempre tendo a consultoria da esposa durante sua redação, como mostram as cartas trocadas pelo casal entre 1786 e 1789. A publicação só acontece em 1795, quando Sade, recém liberado da prisão, apresenta uma demanda administrativa para recuperar as folhas já impressas do romance, que foram apreendidas pela polícia durante a prisão de seu editor, Girouard. Com o imbróglio, Sade publica *Aline et Valcour* anonimamente, com o subtítulo “Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France”.

Duas histórias são contadas nas 72 cartas do romance. Aline, filha do libertino Presidente de Blamont e da honrada Madame de Blamont, é prometida em casamento a Dolbourg, amigo do pai, mas deseja se casar com Valcour, que após um mal-sucedido relacionamento do passado abandonou os negócios deixados pelos pais como herança para se dedicar à literatura e às artes. A troca de cartas entre o casal, a Madame de Blamont e Déterville, amigo da família, é intercalada pelas correspondências entre o presidente e Dolbourg, nas quais é apresentado o plano libertino da dupla: ambos prometeram desposar as filhas um do outro e mantê-las em cárcere para atender unicamente aos seus desejos. Após uma série de desventuras, com troca de bebês e o aparecimento de Sophie, inicialmente tomada com a filha perdida dos Blamont, Aline e a mãe, em férias na casa de campo de Vertfeuille, encontram o casal Sainville e Léonore.

A chegada dos novos hóspedes interrompe duas vezes a trama principal, em duas longas cartas onde Déterville repete o relato dos viajantes a Valcour. Assim como acontece com o casal de protagonistas, Sainville e Léonore têm um relacionamento proibido pelos pais e decidem fugir para casarem-se em segredo. Durante a viagem, contudo, Léonore é sequestrada, e o marido empreende uma longa jornada para recuperar a amada. As cartas contam a mesma história pelo ponto de vista dos dois personagens, que, ironicamente, se cruzam várias vezes sem perceber, como na ilha de Butua, onde são mantidos como prisioneiros pelo ditador Ben Mâacoro, e em um tribunal de Inquisição. Sainville ainda conhece Sarmiento, viajante português que apresenta a ele as vantagens do modelo despótico de governo de Ben Mâacoro, e a ilha de Tamoé, governada pelo autointitulado “le législateur et l’ami”<sup>608</sup> Zamé, com um sistema aparentemente contrastante ao da ilha anterior.

---

<sup>608</sup> Aline et Valcour, p. 620.

No decorrer da história, os Blamont percebem que Léonore é a filha dada como morta e descobrem os planos libertinos do presidente. Para manter o projeto com Dolbourg, o celerado envenena a esposa e leva Aline à força para o casamento arranjado, mas antes a jovem se suicida. Valcour, ao saber do ocorrido, entra em desgraça, e o destino final dos outros personagens é contado em uma “Note de l’éditeur”, como a fuga e posterior morte do presidente e o final feliz de Sainville e Léonore, que herdaram toda a fortuna da família.

### *La philosophie dans le boudoir*

Publicado em 1795 como uma “ouvrage posthume de l’auteur de Justine”<sup>609</sup>, o romance dividido em sete diálogos apresenta a educação libertina de Eugénie, filha de um rico libertino e da honrada Madame de Mistival. Os preceptores responsáveis pela jovem são a Madame de Saint-Ange, proprietária da mansão em Paris onde está o *boudoir* utilizado como local de aprendizado, e Dolmancé, profundo conhecedor da filosofia libertina. Participam ainda das ações o irmão da madame, o Cavaleiro de Mirvel, e Augustin, criado da família e convidado a participar das aulas devido ao tamanho avantajado de seu pênis.

A educação de Eugénie combina teoria e prática. Inicialmente apresentada às vantagens de práticas como a masturbação, a sodomia (tanto pelo prazer proporcionado quanto pela prevenção à gravidez) e a infidelidade, a aprendiz é incentivada a rejeitar qualquer devoção religiosa e agir de acordo com os impulsos dados pela natureza, não se importando se estes fazem mal a alguém. Ao final, já formada, Eugénie participa de uma orgia com a própria mãe, que veio buscá-la após saber do encontro com os libertinos – na cena, após ser sodomizada pelo grupo e por Lapierre, um criado com doenças venéreas, a Madame de Mistival tem a vagina costurada.

As aulas teóricas de Eugénie, além dos discursos dos preceptores, é formada pela leitura do panfleto “Français, encore un effort si vous voulez être Républicains”, comprado por Dolmancé na manhã anterior ao encontro e cujo autor é desconhecido. O texto, que corrobora todos os ensinamentos oferecidos pela dupla de celerados, aborda temas como a religião e os costumes, e propõe um novo modelo político e social à França pós-Revolução. Até pelo contraste de ideias, com a valorização do sucesso de um movimento popular e a preocupação com os rumos tomados por esse mesmo movimento no poder, o panfleto possivelmente

---

<sup>609</sup> La philosophie dans le boudoir, p. 1.

foi redigido por Sade em dois momentos diferentes, entre 1789 e 1790 e 1793 e 1794, sendo posteriormente integrado aos diálogos<sup>610</sup>.

*Les infortunes de la vertu*

Detida por crimes que não cometeu, feita prisioneira por aqueles a quem recorreu pedindo abrigo, violentada por muitos e sempre na miséria, mas, ainda assim, mantendo-se convicta dos benefícios da virtude. Justine ocupou a vida Sade inicialmente por 15 dias, quando, entre junho e julho de 1787, o marquês escreveu *Les infortunes de la vertu*. Os cadernos de anotações e o manuscrito dessa primeira versão<sup>611</sup>, produzida na Bastilha, renderam à personagem novos infortúnios: o romance *Justine ou les Malheurs de la vertu*, em 1791, amplia a saga da bondosa órfã, enquanto *La nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivi de l'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*<sup>612</sup>, em 1799, encerram sua trajetória com ainda mais desgraças, além de oferecer à irmã libertina, Juliette, a possibilidade de narrar sua epopeia.

*Les infortunes de la vertu* inicia com as irmãs sendo educadas em um dos melhores conventos de Paris, quando, abruptamente, o pai foge para a Inglaterra depois de falir e a mãe morre de tristeza com o abandono. Juliette, então com 15 anos, e Justine, com 12, são abandonadas a própria sorte – a primeira decide seguir o caminho do vício, enquanto a mais nova procura ajuda em uma igreja. Começa a série de desgraças que atingirá Justine que, após alguns anos, inesperadamente reencontra a irmã. Ambas em situações opostas: enquanto Juliette, bem-sucedida financeiramente, atende pelo nome de Madame de Lorsange (sobrenome do primeiro marido, a quem assassinou para herdar uma grande fortuna) e viaja para conhecer as novas propriedades adquiridas em Montargis, Justine, que oculta sua identidade e pede para ser chamada de Sophie, é conduzida por uma guarda de cavalaria para ser executada por roubo e assassinato. É durante esse reencontro, antes delas perceberem que são da mesma família, que Justine narra suas amarguras.

Após ser rejeitada pelo padre na igreja onde inicialmente foi buscar abrigo, não sem antes receber um beijo mundano do sacerdote, Justine conhece sucessivamente outros libertinos, como o avarento Du

<sup>610</sup> DELON, Michel. “Notice de *La philosophie dans le boudoir*”, p. 1268.

<sup>611</sup> Essa passagem do primeiro conto ao romance, a partir da análise dos cadernos e manuscritos, será discutida no segundo capítulo.

<sup>612</sup> As duas histórias foram divididas em todas as edições das obras completas de Sade, assim como nas Oeuvres da Bibliothèque de la Pléiade, utilizadas aqui como referência.

Harpin, a ladra Dubois, que, com seu grupo, cruza o caminho da personagem diversas vezes, Bressac, que acolhe a virtuosa unicamente para torná-la cúmplice no plano de matar a própria mãe, e o cirurgião Rodin, adepto de experiências médicas pouco convencionais. Apesar das longas conversas com seus algozes, que tentam sem sucesso convencê-la do valor do crime, Justine segue seus princípios.

A dinâmica de *Les infortunes de la vertu* é bastante linear: para cada ato de caridade, Justine é conseqüentemente penalizada, e aqueles que lhe oferecem ajuda logo cobrarão o auxílio. Caso dos quatro padres libertinos de Sainte-Marie-des-Bois, que a mantém presa com um grupo de outras meninas para satisfazer seus desejos em orgias no interior da igreja. Após sofrer ainda com o libertino Dalville, que a condena a um trabalho extenuante sem suas propriedades, Justine tenta salvar um bebê de um incêndio em um albergue e, acidentalmente, deixa a criança cair nas chamas. Além de assassinato, ela ainda é acusada de ter provocado o fogo para roubar os bens dos hóspedes, sendo levada para julgamento em Paris, onde, no trajeto, encontra a Madame de Lorsange.

Ao final, quando Juliette reconhece que Sophie é sua irmã, a protagonista é acolhida e tem os supostos crimes anulados pelo rei. Mas, durante uma tempestade, a virtuosa é atingida por um raio que atrevesa seu corpo do seio à boca – a cena desperta na Madame de Lorsange um sentimento de remorso, e a história termina com a outrora libertina convertida à Ordem das Carmelitas.

O manuscrito e as anotações *Les infortunes de la vertu* foram dados como perdidos após a inesperada transferência de Sade para Charenton. O texto foi publicado em 1930 por Maurice Heine e, assim como *Les cent vingt journées de Sodome*, é considerado como um “projeto inacabado” que só foi concluído por Sade em 1791, com *Justine ou les Malheurs de la vertu*, possivelmente redigido a partir de outro manuscrito posterior ao de 1787<sup>613</sup>.

### *Justine ou les Malheurs de la vertu*

Publicado anonimamente – e várias vezes tendo sua autoria rejeitada por Sade –, a nova versão da história de Justine amplia passagens e modifica a ordem das desgraças sofridas pela personagem. A premissa, contudo, é a mesma: a Madame de Lorsange encontra a prisioneira que, sendo levada para julgamento e posterior execução, narra sua trajetória. Anteriormente oculta sob o nome de Sophie, aqui

---

613 DELON, Michel. “Notice de Justine ou les Malheurs de la vertu”, p. 1180.

Justine adota outra identidade, Thérèse. Outros personagens também trocam de nome, como o padre Raphaël (agora Sévérino) e Dalville (agora Roland), ou de laços familiares (Bressac, que antes conspirava para matar a mãe, aqui planeja a morte da tia).

As principais alterações, que não apenas ampliam a narrativa como modificam boa parte da história, estão nos novos personagens. Saint-Florent, salvo de um assalto por Justine, é quem tira sua virgindade (na versão anterior o estupro só acontecia em Sainte-Marie-des-Bois), além de aparecer para desafortuná-la em outros dois momentos – a mudança faz com que a violência sexual, antes restrita apenas à segunda parte da história, fosse sofrida por Justine mais frequentemente, ampliando a variedade de seus infortúnios. Essa variação possibilita, por exemplo, a entrada do Conde de Gernande, que demonstra seu desprezo pelas mulheres ao fazer a esposa sangrar constantemente, do bispo de Grenoble e de Cardoville, que também violam Justine. A resolução tem ainda outra sutil mudança: o raio que atinge Justine agora entra pelo ventre.

#### *La nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*

A terceira versão é composta por dez volumes: os quatro primeiros, com a história da “nova Justine”, foram publicados em 1799. Com o relativo sucesso de *Justine*, e mesmo rejeitando a autoria do romance para evitar problemas judiciais, Sade retomou a saga devido aos problemas financeiros da época<sup>614</sup>, mas inseriu à narrativa novos discursos filosóficos – antes de reescrever, o marquês fez uma série de 111 anotações, relacionando os temas a serem discutidos por cada personagem que encontra Justine<sup>615</sup>.

Aos libertinos de antes, Sade adiciona novos, como Delmonse e Dubourg, que substituem Du Harpin, Madame de Esterval e Sombreville – tal como nas adições do conto ao romance, a entrada de novos personagens permite ampliar os elogios à libertinagem oferecidos para Justine. Caso de Bandole, homem extremamente bem-sucedido social e financeiramente, que promove sangrentas orgias com várias vítimas, uma ânsia pela variedade de prazeres intensificada posteriormente na *Histoire de Juliette*.

A narração, até então feita em primeira pessoa (com Justine/Sophie/Thérèse relatando à irmã), aqui dá lugar a um narrador,

<sup>614</sup> DELON, Michel. “Notice de La nouvelle Justine”, p. 1260.

<sup>615</sup> Idem.

que acompanha as duas irmãs no convento e, após a expulsão, se atém à trajetória de Justine. Para complementá-la, o narrador intercala outras duas histórias incestuosas, a do padre Jérôme, em Sainte-Marie-des-Bois, e de Séraphine, que, diferentemente da protagonista, agem em favor de suas paixões<sup>616</sup>.

O reencontro entre as irmãs acontece apenas no final, quando a virtuosa “raconta le lendemain à toute la société les aventures que l’on vient de lire”<sup>617</sup>. Juliette então decide contar sua história.

### *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*

A sequência de *La nouvelle Justine* foi publicada em seis volumes entre o fim de fevereiro e o início de março de 1801, também não assinada por Sade. Se Justine perde o *status* de narradora na terceira versão de sua história, aqui Juliette assume tal posição e complementa a trajetória da virtuosa com novos detalhes, além de decretar o destino da irmã ao final de seu relato.

A história de Juliette também inicia no *Phantemont*, onde a libertina conhece a abadessa Delbène, sua primeira preceptora e responsável por ensiná-la os prazeres sensuais. Quando as duas são expulsas do convento após a falência financeira e consequente morte dos pais, Juliette se separa da irmã e inicia as carreiras como cortesã e ladra a partir dos ensinamentos oferecidos pela alcoviteira Duvergier. O sucesso leva a personagem a se tornar íntima de outros libertinos, como o rico Noirceuil, o ministro Saint-Fond e a viúva Clairwill, e se especializar em novas formas de crimes, como o roubo, sendo então convidada a participar da Sociedade dos Amigos do Crime, presidida pelo Conde de Belmor. A arte dos venenos também integra sua formação, levando a protagonista a se unir à feiticeira Durand, célebre estudiosa do gênero.

Após uma fuga forçada para Angers, quando se nega a participar de um plano de Saint-Fond, Juliette se casa com o nobre e virtuoso Conde de Lorsange, com quem tem uma filha, Marianne. A falsa vida de recato é abandonada quando reconhece na paróquia da cidade o abade Chabert, também integrante da Sociedade dos Amigos do Crime. Ainda

---

<sup>616</sup> Assim como em *Aline et Valcour*, com a entrada de Sainville e Léonore à história principal, os relatos de Jérôme e Séraphine criam um paralelo em relação a Justine: enquanto a bondosa protagonista aceita passivamente seu destino, os dois enfrentam as adversidades para conseguirem seus objetivos. E, também como Sainville e Léonore, Jérôme e Séraphine assumem a narrativa e modificam o modelo até então adotado. Veremos isso posteriormente.

<sup>617</sup> *La nouvelle Justine*, p. 1109.

perseguida por Saint-Fond, Juliette envenena o marido e foge para a Itália, deixando a filha sob os cuidados de Chabert.

Na viagem à Itália, Juliette faz novos cúmplices como Sbrigani e a princesa Olympe de Borghèse, reencontra Clairwill ao lado do irmão, Brisa-Testa, se encanta com a arte florentina, participa de um incêndio que mata milhares de pessoas em Roma e conhece o Papa Pio VI, com quem divide o pensamento libertino. A aplicada aluna assume ainda a posição de preceptora, sendo responsável pela formação libertina de outras jovens, como a rica Condessa de Donis e a Duquesa Honorine Grillo, além de seguir uma das principais lições da libertinagem e se livrar das principais cúmplices, Olympe e Clairwill.

De volta a Paris, Juliette reencontra Noirceuil (que havia assassinado Saint-Fond) e a filha Marianne, com sete anos, posteriormente morta por carbonização na orgia promovida pela mãe e o parceiro. Pouco depois também reencontra Justine, que após ouvir a longa saga da irmã é obrigada a caminhar durante uma forte tempestade, sendo fulminada por um raio – se nas versões anteriores ela é atingida no seio ou no ventre, com o raio saindo pela boca, aqui ele sai pela vagina, o que leva Noirceuil a elogiar Deus por ter poupado o outro buraco, prontamente aproveitado pelo grupo.

O infortúnio da irmã virtuosa é seguido pelo sucesso da libertina: Durand reaparece, Noirceuil herda o cargo de ministro do sucessor de Saint-Fond e o trio goza dos poderes e das riquezas com que foram presenteados. *Histoire de Juliette* termina exaltando os anos de sucesso do grupo até a morte da Madame de Lorsange, “cette femme, unique en son genre, morte sans avoir écrit les derniers événements de sa vie”<sup>618</sup>, como desajara anteriormente.

---

<sup>618</sup> *Histoire de Juliette*, p. 1261.