

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Departamento de História

120 DIAS DE SODOMA:

A tradição pornográfica, a escrita e a violência da palavra

Gabriela Bercht

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini

Porto Alegre, Novembro de 2009

“Você também já se interessou pelo mundo. Faz muito tempo. Peço para tentar lembrar-se disso. O domínio da norma já não lhe bastava. Você não podia mais viver por muito tempo no campo da regra. Assim, também teve que entrar no campo da luta. Peço-lhe para voltar a esse preciso instante. Faz muito tempo, não? Lembre-se: a água estava fria.

Agora, você está longe da margem: ah, sim, como está longe da margem! Durante muito tempo, acreditou na existência da outra margem. Não é mais o caso. Contudo, você continua a nadar; cada movimento o aproxima do afogamento. Você não respira, os pulmões queimam. A água parece cada vez mais fria e, acima de tudo, amarga. Você não é mais um garotinho. Vai morrer agora. Não é nada. Estou aqui. Não o deixarei afundar. Continue a leitura.

Lembre-se, mais uma vez, da sua entrada no domínio da luta.”

Michel Houellebecq- A Extensão do Domínio da Luta

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini pela orientação ao longo do trabalho, bem como pelas importantes indicações de leitura.

À minha família que de alguma maneira sempre esteve presente.

À Cristiane Cubas pela revisão do texto e por ter me emprestado *120 dias de Sodoma*, livro que jamais devolverei.

À minha irmã, Ana Maria, pela força toda.

Ao Max e a Chica, melhores companheiros de estudos que alguém poderia ter.

À Gabriela Lorenzon pelo carinho e apoio.

Aos amigos, companheiras e companheiros, por nada em específico, mas por “aquela coisa toda”. Em especial, ao meu fiel escudeiro nestes quatro anos de formação “Sir” Thiago Scott Duarte.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------|-----------|
| Introdução | 5 |
| Capítulo I: Tradição Pornográfica e o Marquês | 11 |
| 1.1 Da aliança a sexualidade | 11 |
| 1.2 Tradição Pornográfica | 15 |
| Capítulo II: Escrita Clássica e Escrita Moderna | 23 |
| Capítulo III: A Palavra e a Narração | 34 |
| Capítulo IV: A Ilustração entra em Cena | 45 |
| 1.1 A linguagem vista de perto | 45 |
| 1.2 A nova pornografia | 52 |
| Conclusão | 56 |
| Bibliografia | 57 |

Introdução:

O desenvolvimento de uma tradição pornográfica ao longo da história revela alguns aspectos fundamentais da constituição histórica da sociedade ocidental. Ao analisarmos o desenvolvimento de tal tradição, percebemos que o século XVIII se constitui enquanto um dos momentos decisivos para a definição da pornografia enquanto gênero específico. Houve ali, no período posterior a Revolução Francesa, uma ruptura, que alguns autores localizam na década de 1790, em que o gênero pornográfico assumiu seu sentido moderno, enquanto gênero que possui como único objetivo a excitação sexual.

Durante o século XVII e o século XVIII foram produzidas na Europa, principalmente na França e na Inglaterra, uma série de obras, que se difundiram principalmente entre os leitores da classe alta, apesar de haver alguma controvérsia quanto ao público que estas obras atingiam, as quais estavam ligadas fortemente ao contexto político e cultural do *locus* em que foram desenvolvidas. A ilegalidade do comércio destas obras provocou a profusão de uma série de profissões que estavam ligadas ou à coesão ou a divulgação de tais livros. A preocupação em evitar que tais obras chegassem ao público não se fazia tanto em nome da decência, mas sim, principalmente, em nome da religião e da política. De fato, as principais obras do gênero se caracterizavam pela forte defesa do livre pensamento e pelo combate às instituições tradicionais ligadas à Igreja e ao Regime Absolutista. O ataque a personalidades da época através de histórias pornográficas era bastante comum e, ao que parece, a julgar pelo progressivo aumento da difusão de tais obras, realizado com sucesso.

O desenvolvimento da literatura pornográfica passou em meados do século XVIII, ao que parece por volta da década de 1740, por uma reformulação que estava intimamente ligada ao desenvolvimento do romance. A pornografia neste período não só assumiu o romance enquanto sua forma literária principal, mas também passou a se tornar mais intensamente política e a incorporar como um de seus elementos a defesa do naturalismo e posteriormente do materialismo. Não surge, portanto, como coincidência o simultâneo aumento das publicações pornográficas, localizando-se seu pico entre 1740 e 1790, com o auge do Iluminismo. Com a Revolução Francesa ocorreu, então,

uma democratização do gênero pornográfico. O público para tais obras modificou-se à medida que as restrições à imprensa foram eliminadas.

Dentro deste quadro histórico vemos surgir a figura de Sade e de seus romances. Não se chega à significação das obras de Sade neste período de maneira fácil. Significação que não se liga à abrangência, mas sim ao sentido representado. Pois se é claro que Sade incorpora uma variedade de elementos que estão presentes nesta tradição pornográfica que o precedeu e da qual ele faz parte, vemos que ele não se limita a ela. Ou talvez leve seus elementos à seus pontos mais extremos. A obra do Marquês é, assim, normalmente incorporada a esta tradição sob o signo da exceção. Tende-se a criar uma categoria especial para Sade. As mudanças de regime também não souberam enquadrar Sade e não o aceitaram, foi condenado por todos os regimes- Antigo Regime, Republicano e Napoleônico.

As tentativas de explicar Sade e de estabelecer um significado para sua obra iniciaram no século XX e com maior ou menor intensidade permanecem até hoje. Estas tentativas de explicação se concentraram normalmente em uma análise moral da obra de Sade. Poucos, no entanto, procuram realizar uma apreciação que se distancia da condenação ou exaltação dos valores defendidos por Sade de maneira a buscar outros elementos na obra do autor.

As análises de Michel Foucault e Roland Barthes, surgidas das décadas de 1960 e 1970, colocaram a obra de Sade em um local de *intermezzo* entre o que caracterizaram como a escrita clássica e a escrita moderna. Promoveram, desta forma, análises extremamente acuradas do ponto de vista semiológico e filosófico da significação da obra de Sade que buscavam exatamente evitar a ênfase na questão moral. Barthes, em especial, desenvolveu um estudo que dava destaque para a função da palavra em Sade. Buscou ver nela um dos pontos-chaves para se entender a erotização neste autor. Nenhum dos dois autores, porém, preocupou-se mais atentamente com o processo histórico que envolveu a escrita sadiana. Por deslocarem a análise para uma perspectiva teórica, não buscaram relacionar Sade com o contexto em que este se desenvolveu.

A partir disto elaborei meu problema de pesquisa, numa tentativa de compreender melhor as questões que cercam a escritura sadiana não deixando de relacioná-la com a tradição histórica em que está inserida. Partindo – se, então, da análise do livro *120 dias de Sodoma*, de Marquês de Sade (Donatien Alphonse François

de Sade), procurei estabelecer qual o papel da palavra, de forma mais abrangente da narração e do discurso, na escritura de Sade e de que maneira articula-se a escritura sadiana com a tradição pornográfica que se formula na Europa no século XVIII. E ainda, de que maneira relaciona-se esta com o movimento mais amplo que funda na escrita a distensão entre a escrita clássica e a escrita moderna. Tal relação será buscada não só na análise de elementos constituintes do Texto de Sade, mas também na análise de uma ilustração da época extraída de *La Philosophie dans le boudoir*, de Marquês de Sade, ed. francesa de 1795.

A escolha, então, do livro *120 dias de Sodoma* para ser o cerne da análise se fez basicamente em função de dois motivos. Primeiramente em função de alguns elementos presentes no livro e a forma como eles se articulam mais facilmente com proposta de pesquisa. Há, aqui, então, por exemplo, de forma bem marcada, a presença e o estabelecimento da função da figura das narradoras. O isolamento, fundamental para criação da micro-sociedade sadiana, também surge aqui de maneira bastante clara. É ainda nesta obra, e isto se percebe já no título, em que podemos sentir de forma mais arrebatadora a necessidade enumerativa e de submissão a uma ordem que existe em Sade. Desta forma, apesar de encontrarmos os elementos que constituem a linguagem sadiana em maior ou menor grau em todas as suas obras considere, porém, que, de forma geral, em *120 dias de Sodoma* estes elementos estão dispostos de uma maneira que proporcionará uma análise mais efetiva da questão proposta.

O outro fator que me levou a escolha deste livro em detrimento de outros diz respeito ao período em que foi escrito e a história que o envolve. Ao contrário das outras obras mais conhecidas de Sade, escritas na década de 1790, *120 dias de Sodoma* foi escrito anteriormente a Revolução Francesa. Tem-se que Sade terminou a cópia do manuscrito na Bastilha em novembro de 1785. O Texto pertence, portanto, ainda a um período anterior a chamada democratização da pornografia que adviria com a Revolução. Já a história de *120 dias de Sodoma* mereceria um capítulo a parte e a maneira pela qual este livro chegou até nós através dos percalços da história talvez ainda esteja para ser escrita. *120 dias de Sodoma* originalmente se constituiu como um grande projeto de Sade, talvez seu projeto mais ambicioso em termos filosóficos e literários. Através de sua divisão em quatro partes, a cada uma cabendo a descrição de 150 paixões, Sade procurou desenvolver, através da narração de 600 cenas de perversão sexual e dos mais variados crimes, uma progressão libertina que culminaria na

“formação” do espírito libertino. O livro, no entanto, ficou incompleto. Sade terminou apenas a Introdução e a Primeira Parte, deixando as três partes restantes sobre a forma de notas. Fato que se deve à perda do livro e de boa parte de sua obra em julho de 1789 com a invasão da Bastilha. O marquês durante toda sua vida o teve como perdido. Sua recuperação só foi se dar no início do século XX e sua publicação editada de maneira fiel só se deu na década de 1930. Não há, portanto, a possibilidade de analisarmos o texto em relação a sua popularidade na época. Fato que talvez colabore para a limitação da análise a seu terreno teórico.

Optei ainda pela inserção da análise de uma ilustração da época de um dos livros de Sade na tentativa de aperfeiçoar a análise do problema de maneira global. Partindo de meus referências teóricas percebi, primeiramente, a importância das noções de quadro- vivo e cena para a caracterização da escrita clássica e moderna. Considerei, então, que a análise de uma ilustração poderia, no mínimo, auxiliar na elaboração destas diferenças. Acredito que há, ainda, na análise de uma ilustração um ganho que diz respeito à possibilidade de concebermos de maneira mais materializada alguns pontos que Roland Barthes evoca para definir Sade como criador de uma linguagem própria.

Entendo, ainda, como a primeira vista, talvez seja difícil compreender como um trabalho desta natureza possa ser considerado como um trabalho histórico, ou como um trabalho dentro da área de conhecimento que envolve a História. De fato uma das tônicas deste projeto é seu caráter interdisciplinar. Tal fato se deve primeiramente, acredito eu, há uma necessidade própria do assunto. Abordar qualquer aspecto da obra de Marquês de Sade e do desenvolvimento da pornografia no ocidente em termos estritamente históricos implicaria em um empobrecimento de um assunto extremamente interessante. Surge, aqui, ainda uma questão prática, quanto à forma de abordagem de tal assunto. Ao longo de minha pesquisa fui me dando conta, primeiramente, da reduzida produção histórica nesta área da sexualidade, principalmente no que diz respeito à constituição histórica da pornografia enquanto novo saber. As abordagens em sua grande maioria possuem um viés sociológico que ligam imediatamente a pornografia à contemporaneidade. Busca-se estabelecer os malefícios e benefícios da pornografia, atenta-se para a ligação entre sociedade pós- moderna e a explosão da produção pornográfica, fala-se da submissão da mulher, da exploração dos corpos, da exploração em que consiste esta indústria, mas não busca-se a reconstituição do gênero pornográfico enquanto gênero. O trabalho que deveria, então, ficar a cargo da História é

realizado mingudadamente. Desta forma, apesar de a História ter evoluído muito no que diz respeito à abordagem das questões de gênero, havendo um surgimento cada vez maior de trabalhos que versam sobre o lugar da mulher na História, não há uma exploração das outras áreas que envolvem a sexualidade como um todo. Motivo, talvez, pelo qual o trabalho de Foucault, que não se dedica à questão da pornografia, sobre a sexualidade, escrito na década de 1970, permaneça como referência central sobre o tema.

A opção de trabalhar com uma das obras de Sade também surge desta mesma lógica e interesse. Muito se fala na reabilitação de Sade, principalmente a partir da década de 1960, e de sua inserção no quadro de grandes escritores universais. De fato percebe-se um aumento, neste período, no interesse pelas obras do Marquês e vemos isto resultar em uma proliferação de estudos que remetem a sua figura e as suas obras. Vejo, porém, esta reabilitação apenas como uma reabilitação parcial. A obra de Sade possui um caráter universal, pois toca em pontos que dizem respeito à constituição do humano enquanto humano. A dita reabilitação de Sade foi, no entanto, a meu ver, apenas a reabilitação de alguns setores acadêmicos para com a obra deste autor. Uma reabilitação que possui um lócus bem definido, devendo-se em quase sua totalidade à produção acadêmica francesa. Os efeitos da dita reabilitação também não me parecem muito expressivos em termos práticos. As obras do Marquês continuam sendo de difícil acesso. As bibliotecas não possuem os volumes da obra de Sade e diversas delas não possuem edições em português. De uma maneira geral tanto Sade quanto os pornógrafos do século XVIII não possuem espaço dentro dos currículos universitários.

Este trabalho surge, portanto, primeiramente como uma tentativa de melhor compreender alguns aspectos de um tema que possui centralidade na história moderna e contemporânea, mas que por diversos motivos não se encontra ainda no centro das pesquisas históricas. Se bem realizado, talvez, possa ainda contribuir para edificação de conhecimento nesta área tão comentada, porém, pouco trabalhada.

A estruturação do trabalho se dará, então, da seguinte forma:

No primeiro capítulo, me preocuparei em, primeiramente, explicitar alguns pontos mais fundamentais do referencial teórico do trabalho e como a partir destes referenciais podemos entender a constituição de uma tradição pornográfica, em especial, na França, a partir da segunda metade do século XVIII. Parto, então, para a busca da

relação entre as principais características que vemos se desenvolver em tal tradição e sua relação com a obra de Sade, buscando aí apontar as permanências e rupturas.

No segundo capítulo, a análise incidirá sobre as características da escrita de Sade, enquanto uma escrita que se encontra entre o modelo clássico e o moderno. A partir, em especial, dos trabalhos de Michael Foucault, e do desenvolvimento que este realiza em torno do conceito de representação, e de Roland Barthes, e da caracterização que este realiza de Sade enquanto um autor que cria uma linguagem, buscarei determinar o caráter de transitoriedade da obra de Sade e de que maneira este relaciona-se com o contexto de seu desenvolvimento.

No terceiro capítulo, focalizarei o trabalho em torno da função da palavra, bem como da narração no texto de Sade. É, aqui, que buscarei realizar uma análise mais detalhada da função das narradoras neste romance de Sade e do significado que a presença delas adquire não só no que diz respeito à estrutura do livro, mas também em relação à escrita romanesca de uma maneira mais abrangente e ainda como ligam-se estas a determinada concepção de História.

Por fim, no quarto capítulo, a partir da análise de uma ilustração pornográfica retirada do livro de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, de 1795, buscarei integrar os principais pontos desenvolvidos nos três outros capítulos, de forma não só a explicitar algumas das relações anteriormente realizadas, mas como também ampliá-las.

Capítulo I: História, Tradição Pornográfica e o Marquês

1.1 Da aliança a sexualidade

Para compreendermos a constituição de uma tradição pornográfica ao longo do século XVIII é necessário que nos voltemos primeiramente a um movimento mais amplo que funda a própria era da sexualidade e que rompe com antigas formas de se possuir o sexo. Tal movimento liga-se intimamente com a mudança de *epistémê* ocorrida no mesmo período que produzirá a distensão entre a escrita clássica e a escrita moderna. Neste sentido, o trabalho de Michel Foucault - *História da Sexualidade*- em especial o volume I, torna-se a base para diversas análises. A aceitação ou não das hipóteses aí levantadas por Foucault torna-se imperiosa para a compreensão do rumo que este trabalho irá seguir no que diz respeito à compreensão histórica do fenômeno da sexualidade a partir do século XVII e ao longo do século XVIII. Esclareço já de antemão que sigo o mesmo caminho de alguns dos estudiosos do tema, entre eles a já citada Lynn Hunt, e parto das conclusões chegadas por Foucault em seus estudos sobre a sexualidade para melhor compreender o tema por mim analisado.

Para melhor compreendermos a tese de Foucault talvez seja mais proveitoso iniciarmos pela explicitação da hipótese a ser por ele negada. É intenção de Foucault demonstrar que a hipótese repressiva que coloca o sexo como objeto de censura e mutismo ao longo do século XVIII e especialmente ao longo do XIX não só encontra-se errada, mas invertida. Tal hipótese liga-se a idéia de que até o século XVI haveria ainda uma certa franqueza no tratamento destinado ao sexo, isto é, o segredo, as reticências ainda não haviam tomado conta do discurso sobre as práticas sexuais. A partir do século XVII, no entanto, teria iniciado-se um período de repressão e censura do qual nós agora tentamos ainda nos libertar:

“Esse discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta. Sem dúvida porque é fácil de ser dominado. Uma grave cautela histórica e política o protege; pondo a origem da Idade da Repressão no século XVII, após centenas de anos de arejamento e de expressão livre, faz-se com que coincida com o desenvolvimento do capitalismo: ela faria parte da ordem burguesa.” (FOUCAULT, 1997: 11)

Colocar o sexo, assim, na ordem da repressão é não só já se conceder um lugar transgressor da ordem estabelecida, mas promover a ideia de que existe uma verdade a ser revelada sobre o sexo, é construir uma promessa de que passada a repressão chegaremos à liberação e a iluminação do sexo, uma promessa nunca atingida do gozo finalmente livre de todas as amarras coercitivas.

Contrariamente a tal interpretação histórica Foucault propõe que desloquemos a chave interpretativa da censura para a vontade de saber. Ao contrário do que se afirma, o que vemos a partir do século XVII é um aumento crescente nos mecanismos que nos fazem cada vez mais falar do sexo. E ao contrário do que se deu, por exemplo, na Idade Média, que se caracterizou por um discurso estreitamente unitário, vemos surgir uma multiplicidade de discursos sobre o sexo. Tal explosão discursiva irá ser promovida através das mais diversas instâncias da vida do homem comum, da medicina à pedagogia nos encaminhamos para a *scientia sexualis*:

“Ora, uma primeira abordagem feita deste ponto de vista parece indicar que, a partir do fim do século XVI, a ‘colocação do sexo em discurso’, em vez de sofrer um processo de restrição, foi ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfas que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou- sem dúvida através de muitos erros- em construir uma ciência da sexualidade.” (FOUCAULT, 1997: 17-18)

Foucault caracterizará a *scientia sexualis* desenvolvida no Ocidente, a partir do século XVII, como um dos dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo, seu correlato oriental seria a *ars erótica*. Esta última se caracteriza precisamente por seu caráter ritual e pela extração da verdade do próprio prazer, que deve ser estimulado, trabalhado e que em última instância deve ser objeto de segredo não por sua infâmia, mas “pela necessidade de mantê-lo na maior discrição, pois segundo a tradição, perderia sua eficácia e sua virtude ao ser divulgado” (FOUCAULT, 2007: 57). Contrariamente desenvolveu-se no Ocidente um mecanismo bastante diferente para apropriar-se da verdade do sexo, partindo das técnicas confessionais da Idade Média Foucault nota uma progressiva expansão da colocação do sexo em discurso. Uma nova tecnologia irá se desenvolver em torno do sexo, este não caberá mais unicamente aos discursos dos clérigos ou da polícia, nos casos mais extremos, de fato:

“[...] a confissão passou a ser, no Ocidente, umas das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessada. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, nas esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. [...] O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente” (FOUCAULT, 1997: 59)

A relação entre esta explosão discursiva em torno do sexo pode ser vista não só em relação aos manuais médicos, pedagógicos e jurídicos da época, mas sim também em relação ao progressivo aumento de publicações pornográficas, que até 1789 ainda guardavam um caráter pornográfico político, para depois dedicarem-se cada vez mais exclusivamente ao prazer pelo prazer. Discutirei o desdobramento teórico desta questão, isto é, o ponto em que ela se liga a linguagem propriamente dita em outro capítulo. Por ora pretendo analisar a constituição de uma tradição pornográfica ao longo do século XVIII e de que forma a obra do Marquês de Sade nela se inclui tendo como pano de fundo este cenário descrito por Foucault de transformação das formas de se pensar o sexo. Para tal é necessário que compreendamos ainda alguns pontos fundamentais do período que antecedeu a constituição da chamada *scientia sexualis* e do surgimento do chamado dispositivo de sexualidade.

A compreensão da sexualidade como um dispositivo histórico marcado pelo entrelaçamento do poder e do saber lança a inevitável pergunta sobre o momento anterior ao surgimento deste dispositivo. Foucault irá anteceder ao surgimento deste dispositivo de sexualidade o chamado dispositivo de aliança, marca de um momento anterior em que as preocupações em torno do sexo se davam muito mais em relação aos signos de permitido e proibido, do que de normal e doente. Tal dispositivo passou a partir do século XVIII a perder força face a um dispositivo que possuía técnicas muito mais móveis e polimorfos, que deslocando-se da esfera do direito atingia virtualmente todas as instâncias da vida. Isto não quer dizer, porém, que o chamado dispositivo de sexualidade tenha eclipsado o dispositivo de alianças, de fato, podemos dizer que o dispositivo de sexualidade instalou-se em torno e a partir do dispositivo de alianças. Ponto fundamental, aqui, é notar que tais dispositivos correspondem a momentos

históricos distintos e que, portanto, referem-se a formas sociais diferentes de se lidarem não só com o sexo, mas sim, e principalmente com a vida e a morte.

As sociedades onde predominam os sistemas de alianças emanaram seu poder essencialmente do poder sobre a vida, isto é, de causar morte, esta está envolta em todas as instâncias de tal sociedade, sob a forma de grandes fomes, epidemias e violência. Quanto às sociedades marcadas pela preponderância do dispositivo de sexualidade o que veremos é uma infinita preocupação com a vida, com o fazer viver, o chamado biopoder tem aí seu nascimento:

“Sociedade de sangue – ia dizer de ‘sanguinidade’: honra da guerra e medo das fomes, triunfos as morte, soberano com gládio, verdugo e suplícios, o poder falar *através* do sangue: este é *uma realidade com função simbólica*. Quanto a nós, estamos em uma sociedade do ‘sexo’, ou melhor, ‘de sexualidade’: os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada. Saúde, progeneritura, raça, futuro da espécie, vitalidade do corpo social, o poder fala *da* sexualidade e *para* a sexualidade” (FOUCAULT, 1997: 138)

Pensar que tais dispositivos se antagonizam de maneira estática seria pensar em termos de uma ruptura drástica de uma sociedade para com a outra, porém, por mais facilitador que tal explicação pareça em termos históricos, carece de exatidão. Na prática o que vemos é um *continuum* que irá produzir sim a preponderância do dispositivo de sexualidade face ao antigo dispositivo de alianças, porém este não se apagará, sua lógica permanecerá, o sistema de lei não abandonará a temática da sexualidade.¹ Para Foucault, Sade é contemporâneo desta passagem da “sanguinidade” para a “sexualidade” pretendo, agora, analisar o texto de Sade dentro do surgimento

¹ Um bom exemplo desta relação entre dispositivo de aliança e dispositivo de sexualidade encontra-se na exposição de Foucault sobre a prática de incesto no Ocidente: “Pode ser muito bem que, nas sociedades onde predominem os dispositivos de aliança a interdição do incesto seja uma regra funcionalmente indispensável. Mas, numa sociedade como a nossa, onde a família é o foco mais ativo da sexualidade e onde são, sem dúvidas, as exigências desta última que mantêm e prolongam sua existência, o incesto, por motivos inteiramente diferentes, e de modo inteiramente diverso, ocupa um lugar central; é continuamente solicitado e recusado, objeto de obsessão e de apelo, mistério temido e segredo indispensável. [...] Se, durante mais de um século, o Ocidente mostrou tanto interesse na interdição do incesto, se, com concordância quase total viu nele um universal social e um dos pontos de passagem obrigatórios para a cultura, talvez fosse porque encontrava nele um meio de se defender, não contra um desejo incestuoso mas contra a extensão e as implicações desse dispositivo de sexualidade posto em ação, e cujo inconveniente, entre tantos benefícios, era o de ignorar as leis e as formas jurídicas da aliança.” (FOUCAULT, 1997:103)

desta tradição pornográfica do século XVIII, sob este pano de fundo de uma sociedade que transita entre o sangue e o sexo e entre a morte e a vida.

1.2. Tradição Pornográfica:

A constituição de uma tradição pornográfica se dá não só ao longo de todo o século XVIII, mas como também possui suas raízes nos séculos XVI, com as obras do escritor italiano Pietro Arentino, e conta com um amplo desenvolvimento ao longo do século XVII, principalmente com obras que contavam com uma composição em diálogos. Para os fins deste trabalho, no entanto, gostaria de analisar mais especificamente a constituição da tradição pornográfica e sua ligação com a obra de Sade entre as décadas 1740 e 1790. Tal recorte se deve fundamentalmente a reformulação que passou o gênero pornográfico na década de 1740 e a mudança de status que a pornografia vai adquirindo depois da Revolução Francesa, momento em que ocorrem novas mudanças no gênero. O fato de Sade ter escrito *120 dias de Sodoma* em 1785 permite, assim, que eu possa me ater mais especificamente a este período sem prejuízos a análise.

Durante todo o século XVIII vemos uma clara conexão entre os escritos pornográficos e os escritos políticos, de fato, nem sempre é simples a tarefa de separar tais gêneros para fins de classificação. Pois por mais que tenda-se a denominar-se de pornografia política as obras que possuem tanto o objetivo de provocar a excitação sexual quanto de difamar o Antigo Regime e exaltar novas formas políticas, vemos que quase todas as obras pornográficas do período incorporam elementos que tendem se não a crítica aberta ao menos a sátira da situação política e social do momento. A partir de 1740 vemos uma proliferação das obras pornográficas, estas ganham fôlego à medida que o Iluminismo entra em seu auge e o Antigo Regime perde força:

“A quantidade de títulos de pornografia política cresceu constantemente de 1774 a 1778 e decolou depois de 1789. Nos primeiros anos da Revolução, a literatura pornográfica política representava metade da produção de literatura obscena e retratava os aristocratas como impotentes, crivados de doenças veneras e entregues a devassidão” (HUNT, 1999: 335)

A correlação entre o desenvolvimento dos escritos pornográficos e a situação política e social pela qual passava a França neste período fica mais clara quando nos

voltamos para a análise de Robert Darnton sobre o mundo literário na França do século XVIII. Veremos que a distinção entre pornografia, filosofia e política era para aqueles que trabalhavam diretamente com o mercado dos livros inexistente: “Por filosofia os homens do livro sob o Ancien Régime entendem não as Luzes, mas um setor crucial do comércio livreiro do século XVIII, o do ilícito, do interdito e do tabu” (DARNTON, 1992: 14). Sob o epíteto de *Livres philosophiques* encontramos nas listas dos livros mais requeridos destes mercadores uma série de obras que dificilmente em um primeiro momento relacionaríamos a efervescência política anterior a Revolução Francesa. A quase constante presença de *Theresa, a filósofa*, e de uma série de outras obras, atualmente menos conhecidas, mas também de cunho pornográfico, em boa parte destas listas é um bom indicativo do lugar que ocupava a pornografia no mercado editorial dos livros filosóficos da época.

A discussão sobre a politização do gênero pornográfico ganha aspectos interessantes quando nos voltamos para a análise de Joan DeJean -*A Politização da Pornografia: L' École des Filles*., também presente no livro organizado por Hunt. Segundo este autor é preciso que pensemos a politização do gênero pornográfico não como uma das causas eventuais da Revolução, mas como produto de um movimento anterior, que liga-se, assim, a formação da nova *epistémê* aqui já referida, neste sentido cabe pensarmos que a foi a politização da pornografia que forneceu um lugar de destaque para esta última e não o contrário.²

Acredito, porém, que para compreendermos de que maneira o texto de Sade liga-se a tradição pornográfica aqui estudada é mais profícuo que não nos atemos a uma análise que correlacione tão objetivamente o texto ao seu contexto. Isto é, se por um lado o texto de Sade pode ser visto como um signo maior da desestruturação do sistema social e político do Antigo Regime como coloca Lynn Hunt, citando o sociólogo Edward A. Tiryakian, para quem os escritos de Sade são: “[...] sinais da anomia sexual difundida nos últimos anos do Antigo Regime, portanto, eram ‘ indicadores importantes

² “A tradição pornográfica francesa clássica situa a literatura pornográfica na interseção entre explicitação sexual ou obscena e divergência política. Mas isso não significa que o Estado tenha passado a tratar e policiar a sexualidade como um caso político, procedimento que Foucault analisa em sua história da sexualidade. Pelo contrário, ao mesmo tempo em que essa censura foi instituída, a sexualidade foi usada para subverter o controle oficial. [...] No início da França moderna, escrever obscenidades sobre o corpo feminino também era escrever sobre o corpo político. Foi a politização da pornografia que, desde o início, garantiu a importância do gênero- na verdade, sua centralidade- para a tradição francesa” (HUNT, 1999: 128)

de uma severa deterioração da organização social e do colapso derradeiro da legitimidade da autoridade” (HUNT, 1999: 335), tal leitura implica em um estreitamento do horizonte de análise na medida em que trabalha com uma categoria dedutiva muito simples que não dá conta satisfatoriamente de todos os elementos presentes no texto de Sade.³ Cabe, no entanto, destacar que o texto de *120 dias de Sodoma* traz também os elementos presentes na maioria dos escritos pornográficos da época, ou seja, há aqui uma constante referência a libertinagem de padres e da aristocracia⁴, de fato os quatro libertinos que protagonizam a história possuem a origem de seu enriquecimento nas desgraças públicas das guerras travadas por Luís XIV:

“Enganar-se-ia quem imaginasse que apenas plebeus se dedicaram a extorsão fiscal, pois esta era encabeçada por senhores muito notáveis. O Duque de Blangis e seu irmão, o Bispo de..., que assim acumularam fortunas imensas, são provas incontestáveis de que a nobreza não desprezava mais do que os outros a possibilidade de enriquecer desse modo. Esses dois ilustres personagens ligados, tanto pelos prazeres quanto pelos negócios, ao famoso Durcet e ao Presidente de Curval, foram os primeiros a conceber a devassidão cuja história escrevemos e, tendo informado seus dois amigos, os quatro tornar-se-iam os protagonistas dessas orgias” (SADE, 2006: 15)⁵

³ Para a relação entre Sade e o processo revolucionário ver HUNT, Lynn. “A Pornografia e a Revolução Francesa” in HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999. Ou ainda, SHAEFFER, Neil. *The Marquis de Sade: A Life*. United States of America: Harvard, 2000.

⁴ Interessante notar que o caso de Arcueil, em que Sade foi acusado de prender e chicotear a mendiga Rose Keller em 3 de abril de 1768, contribuiu fortemente para a criação da imagem, desenvolvida ao longo da segunda metade do século XVIII, do libertino afortunado, cruel e impune: “O caso de Arcueil confirma uma lenta mudança na percepção da violência durante a segunda metade do século XVIII: a mobilização da opinião pública, a vontade do parlamento de punir mais certos atos de sangue, a ocasião de estigmatizar a crueldade dos grandes senhores. [...] A imagem do senhor devasso, libertino e cruel adquire uma densidade que não tinha” (VIGARELLO, 1998: 78)

⁵ No que diz respeito aos oito meninos e oito meninas que serão raptados pelos quatro amigos e tornar-se-ão sujeitos e objetos da libertinagem dos protagonistas, eis o critério para a escolha das vítimas “Todas que não fossem acima da classe da burguesia e que, nessas classes superiores, não fossem muito virtuosas, muito virgens nem muito perfeitamente belas, seriam impiedosamente recusadas” (SADE, 2006: 40) e ainda “Umas delas, bela como a luz, foi mandada embora porque tinha um dente um pouco mais alto do que os outros; mais de vinte outras seguiram o mesmo caminho apenas por serem filhas de burgueses.” (SADE, 2006:41) Vê-se, aqui, que a nobreza associada a pureza ganham sinais de virtude, ofende-las, torna-se, então, um crime maior do que ofender simples pessoas do povo, nas quais estas características não estariam presentes. O que não significa que estas últimas não possam servir as fantasias libertinas, mas o fazem, neste texto de Sade, geralmente, sob o signo da sujeira e do feio “Ora, essa cerimônia singular exigia que um homem do povo, pago para isso sem saber nem aprofundar o que fazia, entrasse pelo lado onde estava o assento da cadeira, sentasse nele e aí soltasse suas fezes que, deste modo, caíam direto sobre o rosto do paciente de quem eu cuidava. Mas este homem precisava ser mesmo um grosseirão, escolhido entre tudo o que a crápula podia oferecer de mais pavoroso; além do mais, precisava ser velho e feio” (SADE, 2006: 155) Tal é o relato de uma das narradoras sobre um dos tantos casos de libertinagem do qual participou. Cabe destacar que na sociedade que se forma no

A análise do político será vista aqui, então, dentro do termo mais livre e, acredito eu, mais apropriado, da filosofia até porque como coloca Darnton: “ O adjetivo ‘político’ não aparece muito nas cartas dos livreiros, talvez porque a própria noção de política permaneça vaga antes de 1789” (DARNTON, 1992: 21). No que diz, então, respeito à filosofia presente na maioria das obras pornográficas vemos que estas assumem primeiramente durante o século XVII o naturalismo como seu modelo primordial para depois, ao longo do século XVIII, passarem a uma progressiva incorporação do materialismo. As diferenças e implicações destas duas concepções para o texto pornográfico são assim explicitadas por Margaret C. Jacob:

“[...] a pornografia naturalista que emergiu na França em meados do século XVII, e que nunca desapareceu inteiramente em ambos os lados do canal da Mancha durante os cem anos seguintes, conhecia e gostava dos mecanismos simples. As máquinas, as bombas e os motores eram metáforas apreciadas. Os materialistas, contudo, exploraram as fontes modernas, como Hobbes e Descartes, e tentaram expor um universo composto exclusivamente por corpos em movimento atomizados e animados, ou seja, mecanismos guiados pelas leis do prazer.” (HUNT, 1999: 176-177)

Se para os romances naturalistas do século XVII a natureza era intrinsecamente boa e, portanto, deveria se dar vazão a tudo que dela provinha, isto é, as paixões e os desejos, para os libertinos de Sade devemos igualmente dar vazão aos nossos desejos e paixões. A natureza, porém, não contém mais em si o bem, pelo contrário, esta torna-se uma “mãe extravagante”, fonte inspiradora dos mais terríveis crimes :

“Não sinto a menor necessidade de restringir minhas inclinações no intuito de agradá-lo [à Deus]. Recebi essas inclinações da natureza e irritá-la-ia, se elas resistisse; se ela as fez malévolas, é porque se tornam necessárias a seus desígnios. Sou apenas uma máquina em suas mãos, que ela move a seu bel-prazer e não há crime meu que não lhe sirva; quanto mais os inspira em mim, mais ela precisa deles: eu seria um tolo, caso lhe resistisse” (SADE, 2006 : 21)

Para Camille Paglia, que baseará boa parte de sua análise sobre Sade nas categorias de *apolíneo* e *dionisíaco* desenvolvidas por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, Sade surgirá como uma resposta ou consequência do romantismo dionisíaco adulator da Grande Mãe de Rousseau. Há em Sade, então, não uma negação da

castelo Silling este elemento de classe não surge como fundamental para a realização dos atos libertinos.

natureza, mas uma transmutação de suas características: “A mãe natureza de Rousseau é a Virgem cristã, abraçando amorosamente seu bebê. A mãe natureza de Sade é a canibal pagã, as mandíbulas de dragão pingando esperma e baba.” (PAGLIA, 1992:224)

Acredito, então, que os longos discursos que encontramos ao longo de todo o texto de *120 dias de Sodoma*, proferidos pelos quatro protagonistas da história, que buscam naturalizar o crime e o mal, devem ser lidos, então, muito mais como produto do novo discurso materialista do que propriamente signos de um naturalismo. Pois o que está em questão para Sade, aqui, não é a natureza, mas sim o indivíduo. Neste sentido, a conclusão que Contador Borges chega quanto à idéia de natureza em Sade me parece equivocada:

“Para Sade a natureza é um princípio criador onisciente, que tem metas traçadas para as suas criações. Ocupa, portanto, o lugar de Deus. A natureza, em Sade, é deus destituído da divindade. Quando fala da natureza, ele com frequência a trata em termos como ‘esse grande agente universal’. Levando-se em conta a importância do movimento em Sade, que para Hubert Juin, é o traço mais marcante de sua obra, deve-se observar que, por trás de todo o movimento, de toda ação humana boa ou má, estão as intenções da natureza que as determinam.”(BORGES, 2008: 220-221)

Sade utiliza a natureza, em diversos momentos, como forma de justificar a existência e, portanto, a prática do crime. Porém isto não implica que sejam as intenções da natureza as determinadoras de toda a ação humana. Ao que me parece o que fica, então, da leitura de Sade é a imagem do que Georges Bataille chamou de “o homem soberano de Sade”. A autonomia⁶ do indivíduo face a qualquer instância que não seja ele próprio, tende a lembrar ironicamente a ética defendida por Kant na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, publicada em 1785, mesmo ano, portanto, em que Sade escreve *120 dias de Sodoma*, com efeitos porém exatamente contrários.⁷

⁶ “A história do século nasce de um combate, às vezes de um diálogo, entre os atos de poder autocrático e as réplicas dos homens indóceis. No plano político, como no plano moral ou religioso, nada mais parece justificar a relação arbitrária entre a autoridade e os súditos obedientes. Como dirá Kant, os homens das Luzes resolveram não mais obedecer a uma lei externa: querem ser autônomos, submetidos a uma lei que percebem e reconhecem em si mesmos” (STAROBINSKI, 1994: 18)

⁷ Seria interessante desenvolver mais a fundo este paralelo entre Kant e Sade, principalmente na ênfase que ambos dão a uma autonomia do sujeito que em ordem de ser moral (Kant) e libertino (Sade) deve, no entanto, submeter-se por vontade própria a uma lei universal independente das contingências, o imperativo categórico (Kant) e o crime (Sade). Tal digressão implicaria, no entanto, em uma total inflexão dentro do tema que proponho aqui analisar, faço, portanto, apenas a indicação.

A sociedade sadiana, e mais especificamente a sociedade sadiana que forma-se dentro do castelo de Silling, é uma sociedade de senhores e escravos: “Nós, libertinos, queremos esposas que sejam nossas escravas; sua qualidade de esposas as torna mais submissas do que amantes, e bem sabeis o quanto vale o despotismo para os prazeres do nosso agrado” (SADE, 2006: 16). À medida, porém, que progredimos na leitura de *120 dias de Sodoma* e a medida, portanto, que progredem as perversidades narradas, vai nos ficando cada vez mais claro a possibilidade de objetivação de todos os sujeitos⁸ envolvidos no romance. A tendência expressa na pornografia de uma maneira geral a uma *reductio ad absurdum*, isto é, a redução dos corpos a partes sexuais e dos encontros sexuais as suas possibilidades de combinação chegam, assim, ao seu ápice com Sade. Parece-me, então, que Lynn Hunt está correta quando coloca que “Ninguém foi capaz de superar Sade, pois ele explorou realmente a derradeira possibilidade lógica da pornografia: a aniquilação do corpo – base real do prazer- em nome do desejo.” (HUNT, 1999: 36), porém, tal aniquilação não se dá em Sade, em nome do desejo, mas sim em nome do mal e do crime. Possivelmente o motivo pelo qual Sade foi, é, execrado não é o fato de ele ter levado o materialismo de sua época⁹ às últimas conseqüências, isto é, a aniquilação do corpo, mas sim em nome do que ele o fez, concordo com Bataille quando este coloca:

“Sade, à intenção dos outros, dos leitores, descreveu o ponto culminante a que a soberania pode chegar: há um movimento de transgressão que não pára antes de ter atingido o apogeu da transgressão. Sade não evitou esse movimento. Acompanhou-o em suas conseqüências que excedem o princípio inicial da negação dos outros e da afirmação de si. A negação dos outros, ao final, torna-se negação de si mesmo. Na violência desse movimento, o gozo pessoal

⁸ De fato quando atentamos para a linguagem usada por Sade para indicar aqueles que são sujeito e objeto da libertinagem, vemos que com alguma indiferença ele usa os termos sujeito e objeto indiscriminadamente, segue importante nota da edição aqui referida que busca esclarecer a utilização do termo sujeito: “Sujeito de ‘deboche’, vale dizer, de ‘libertinagem’; o termo ‘sujeito’, aqui tem o sentido de ‘objeto’. A *Édition de la Pléiade* traz a seguinte nota : ‘ Pessoa submetida aos caprichos do libertino. Sade emprega indiferentemente, nas próximas páginas, sujeito e objeto’ ”(SADE, 2006: 361)

⁹ Tal hipótese explica, talvez, de forma mais precisa a recepção que Sade encontrou até mesmo entre aqueles que apreciavam a pornografia com base materialista de sua época “ Os contemporâneos de Sade perceberam imediatamente sua ameaça. O autor anônimo de um livro sobre a vida literária parisiense em 1799 louvava Restif de la Bretonne e Laclos, ainda que ambos tivessem escritos livros considerados escandalosos. Ele classificou *Les Liaisons dangereuses* como ‘uma das obras mais famosas da Europa[...]. É uma história real, em que só os nomes foram trocados’. Contudo, injuriou Sade, sugerindo o perigo que ele representava: ‘ Mencionamos Sade aqui, de modo que todos irão saber, de modo que ninguém irá esquecer, que ele é o autor de *Justine ou les malheurs de la vertu*, uma obra abominável. Dizem que ele acaba de morrer; bem, tanto melhor, já que a existência de um homem assim é uma verdadeira calamidade, e a morte fez bem em livrar o mundo dele’ ” (HUNT,1999: 362)

não conta mais, só o crime conta, e não nos importa ser a sua vítima: importa só que o crime atinja o apogeu do crime” (BAITAILLE, 1987: 165)

Por fim o absurdo de Sade é caracterizado por esta destruição infinita, iniciada pelo libertino a partir da afirmação de sua soberania e da conseqüente negação do outro, mas que só termina com a vitória não de um indivíduo, mas de uma ideia, no fim o que deve permanecer é a ideia do crime. É assim que vemos um dos protagonistas de *120 dias de Sodoma* afirmar:

“ ‘ Apenas há dois ou três crimes para se cometer no mundo’, disse Curval, ‘e, uma vez cometidos, tudo está feito; o resto é inferior e não sentimos mais nada. Quantas vezes, santo Deus, eu não desejei poder atacar o sol, privar o universo dele, ou usá-lo para abrasar o mundo? Isto é que seria um crime, e não os pequenos desregramentos a que nos entregamos que limitam a metamorfosear, cada ano, uma dúzia de criaturas em moitas de terra’ ” (SADE. 2006 : 143)

Percebe-se talvez agora mais claramente o lugar de transitoriedade que Sade ocupa entre a época clássica e a nossa sociedade. A chamada *simbólica do sangue* está presente em todo o texto de *120 dias de Sodoma*, de fato, as progressões libertinas nos levam a sua afirmação de modo cada vez mais veemente. Porém, é aí também que encontramos com extrema clareza os diversos dispositivos da *analítica da sexualidade*. A obsessão de Sade em nomear as paixões que se narram, em categorizar as perversões e de forma última em criar um ritual em que quatro diferentes narradoras relatam com a maior precisão possível os detalhes de sua vida libertina pode ser interpretada quase que como uma paródia da forma como as sociedades contemporâneas dispõem da sexualidade. Ao chegarmos ao final da progressão libertina de *120 dias de Sodoma* fica claro, no entanto, que o “sangue absorveu o sexo”¹⁰, eis uma das últimas cenas protagonizadas pelos quatro amigos da sociedade formada no castelo de Silling:

“Constance, que deve perecer no dia seguinte, aparece, mas ela ainda ignora seu destino. Queimam - lhe os dois bicos dos seios, destilam- lhe cera de Espanha no ventre, arrancam- lhe quatro dentes e furam- na com uma agulha no branco dos olhos. Narciso, que também deve ser imolado no dia seguinte, aparece; arrancam- lhe um olho e quatro dentes. Gitão, Michette e Rosette, que também devem acompanhar

¹⁰ A articulação entre os elementos levantados por Foucault e por Bataille talvez fique mais clara nesta passagem: “O sexo em Sade é sem norma, sem regra intrínseca que possa ser formulada a partir de sua própria natureza; mas é submetido à lei ilimitada de um poder que, quanto a ele, só conhece sua própria lei; se lhe acontece de impor-se, por puro jogo, a ordem das progressões cuidadosamente disciplinadas em jornadas sucessivas, tal exercício o conduz a ser somente uma questão de soberania única e nua: direito ilimitado da monstruosidade onipotente” (FOUCAULT, 1997: 139)

Constance no túmulo, têm um olho cada arrancado e quatro dentes; Rosette tem os dois bicos dos seios cortados, e seis pedaços de carnes cortados, tanto nos braços como nas coxas; decepam-lhe todos os dedos das mãos, e enfiam-lhe um ferro em brasa na cona e no cu, Curval e Duque esporram duas vezes cada” (SADE, 2006: 352)

A estranheza com lemos tal excerto não diz respeito apenas ao seu conteúdo, a violência associada ao sexo talvez já tenha em muito ultrapassado as cenas descritas por Sade. Fundamental perceber que há, aqui, uma estranheza que é em grande parte também uma estranheza de linguagem. Todo o excerto é marcado por uma descrição em que a precisão anatômica e numérica sobrepõe qualquer outro elemento, dito de outra forma, a vida, ou o que é feito dela, não consegue escapar dos efeitos da representação, ficamos apenas com uma cena sem movimento. E é assim que passamos a tentativa de compreensão deste efeito de linguagem no texto de Sade e como ele articula-se com um momento maior de transição da escrita clássica para a escrita moderna.

Capítulo 2: Escrita Clássica e Escrita Moderna

“Se os adultos nomeassem algum objeto e, ao fazê-lo, se voltassem para ele, eu percebia isto e compreendia que o objeto fora designado pelos sons que eles pronunciavam, pois eles queriam indicá-lo. Mas deduzi isto dos seus gestos, a linguagem natural de todos os povos, e da linguagem que, por meio da mímica e dos jogos de todos os olhos, por meio dos movimentos dos membros e dos sons da voz, indica as sensações da alma, quando esta deseja algo, ou se detém, ou recusa ou foge. Assim, aprendi pouco a pouco a compreender quais as coisas eram designadas pelas palavras que eu ouvia pronunciar repetidamente nos seus lugares determinados em frases diferentes. E quando habituara minha boca a esses signos, dava expressão aos meus desejos” (AGOSTINHO)

A exatidão da descrição de Santo Agostinho no que diz respeito ao funcionamento da linguagem como um todo não nos interessa aqui. No entanto, é interessante apontarmos que se a descrição agostiniana talvez não possua mais tanto valor no que diz respeito à caracterização do funcionamento da linguagem¹¹, ela nos fornece de maneira, talvez, surpreendentemente clara, uma boa caracterização da essência da escrita clássica. O que Agostinho nos descreve é uma linguagem em que as palavras denominam objetos e em que o peso da significação encontra-se quase que totalmente na representação. Ora se nos voltarmos para a caracterização que Foucault nos fornece do discurso clássico temos aí uma explicitação do caráter representativo de tal escrita “A tarefa fundamental do ‘discurso’ clássico consiste em *atribuir um nome às coisas e com esse nome nomear o seu ser*. Durante dois séculos, o discurso ocidental foi lugar da ontologia” (FOUCAULT, 2007: 169) Que Agostinho relacione os signos, ou seja, as palavras ao desejo tanto mais oportuno.

Se no primeiro capítulo do presente trabalho apontamos para o lugar de transição que a obra de Sade ocupa entre o sistema de aliança e o sistema de sexualidade e agora pretendemos discorrer sobre a posição que a obra de Sade aqui estudada ocupa entre a escrita clássica e a escrita moderna, tal fato se dá, pois Sade está bem da verdade no momento de transição da própria *epistémê* clássica. Para um melhor desenvolvimento

¹¹ Tal excerto foi retirado, na verdade, da obra *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein. Na primeira parte de tal obra o filósofo austríaco expõe o excerto de Agostinho justamente para criticar a ênfase que este dá para o caráter representativo da linguagem e para, então, a partir daí defender sua conhecida teoria sobre os jogos de linguagem.

do trabalho aqui proposto considero necessário que, então, primeiramente esclareçamos alguns pontos importantes referentes à constituição da *epistémê* clássica, em especial, em relação as suas principais características e os confrontos que marcaram sua constituição, para que, então nos voltemos para a análise dos elementos aí levantados e sua relação com o texto de Sade.

Talvez, então, a melhor forma de compreendermos a idade clássica seja nos voltarmos para os conflitos que a constituíram. Diderot, um dos principais representantes, juntamente com D'Alembert, da corrente de pensamento que marcará o segundo momento da idade clássica, busca constantemente marcar sua oposição ao pensamento cartesiano que o antecedeu: “E afinal, se Descartes pretende construir a ciência sob o modelo das matemáticas, Diderot afirma: ‘a geometria é uma espécie de metafísica geral’, as matemáticas ‘ não conduzem a nada de preciso sem a experiência” (MATOS, 2001: 129) O mecanicismo cartesiano e o pensamento típico dos Racionalistas marcaram a origem da idade clássica e, em grande parte, foi tal forma de racionalidade que permitiu o desenvolvimento posterior da racionalidade defendida aí por Diderot, marcada pela necessidade de experiência¹² por um lado e pelo domínio do ser vivo pelo outro. No entanto, durante todo o século XVIII os conflitos envolvendo as duas formas de racionalidade estavam bastante presentes e a afirmação de uma forma de se encarar o saber envolvia necessariamente a negação de sua concorrência¹³, pelo menos até a posterior formação de uma teoria unitária.

¹² Talvez uma forma de compreendermos a disputa e a dimensão que adquiriu na época seja através da alegoria presente no capítulo “O sonho de Mangogul” do romance libertino de Diderot de 1748, *Les Bijoux Indiscrets*. A alegoria conta a história do sultão Mangogul que um dia acorda em um palácio suspenso nos ares, que seria a região das hipóteses, habitado anciãos, “filósofos sistemáticos”, fieis à herança socrática, em que apenas Platão se distingue, a passagem que segue diz respeito ao momento em que Platão e o Sultão são interrompidos em sua conversa por uma criança, que a medida que se aproxima, passa ganhar proporções gigantescas: “ Quem é, perguntei a Platão, essa figura gigantesca que vem até nós? ‘Reconheci a Experiência’, respondeu-me, ‘é ela mesma’. Mal tinha acabado de dar-me essa breve resposta, vi a Experiência aproximar-se e as colunas do pórtico das hipóteses balançarem, as abóbadas abalarem-se e o pavimento entreabrir-se sob nossos pés.’ Fugamos; este edifício não durará nem mais um momento’. Depois dessas palavras ele parte; sigo-o. O colosso chega, golpeia o pórtico que desmorona com um ruído assustador, e eu desperto.” (MATOS, 2001: 127)

¹³ Ivan Teixeira aborda rapidamente a questão do lugar que o Experimentalismo ocupava na França na virada do XVIII, contrastando a opinião daqueles que defendem um já lugar-comum do Experimentalismo face a derrocada do inatismo e aqueles que como John Yolton acreditam que “ o inatismo se constituía, de fato, numa ameaça ao progresso da filosofia européia ” (TEIXEIRA, p 173). Cabe aqui destacar também a posição de Franklin de Matos em relação ao assunto: “Paradoxal entusiasmo retrospectivo, pois o cartesianismo tinha raízes profundas na França e resistiu

Tais disputas obviamente não se reduzem ao plano teórico, o predomínio de uma forma de pensar sobre a outra teve consequência práticas importantes, principalmente no que diz respeito ao surgimento de novas formas de organização do conhecimento¹⁴: “Ao reafirmar o triunfo da experiência e da técnica sobre o espírito de sistema, esta cena anuncia também o advento da *Encyclopédie*, que seria lançada logo em seguida e viria a garantir aquele triunfo na França” (MATOS, 2001, p 128).

Dentro de tal panorama, surgirá como determinante para a constituição da racionalidade clássica a definição do domínio da “história natural”. Segundo Foucault o surgimento da história da natureza não se deve ao fracasso do projeto mecanicista cartesiano. Não podemos falar, portanto, em uma ruptura entre este momento de origem do pensamento clássico e sua posterior crítica e superação: “A mesma *epistémê* autorizou tanto a mecânica, desde Descartes até D’Alembert quanto a história natural de Tournefort a Daubenton” (FOUCAULT, 2007, p 176). A história natural se diferenciaria das histórias da natureza que a precederam precisamente por uma *falta*. A *falta* referida por Foucault se instaura exatamente quando a tripartição, ou seja, a divisão, entre *Observação, Documento e Fábula* passa a existir¹⁵. E foi esta *falta*¹⁶ instaurada dentro

obstinadamente à física de Newton e à “filosofia experimental” de Bacon, Hobbes e Locke” (MATOS, 2001: 128)

¹⁴ “A *Encyclopédie* é o principal testemunho deste esforço. (Seria ainda preciso citar o sistemático Linné, o anti-sistemático Buffon, a *Histoire générale des Voyages*.) O saber enciclopédico estabelece o registro de nossos recursos: artes, técnicas, objetos. Que importa, se não conhecemos as leis que uniram todas as coisas entre si. Os diferentes objetos, quando tivermos deles uma boa definição, não deixam de se prestar ao nosso uso” (STAROBINSKI, 1994: 135)

¹⁵ A diferenciação entre um momento e outro é exemplificada por Foucault através da comparação entre Aldrovandi e sua *História das serpentes e dos dragões* e entre Jonston e sua *História natural dos quadrúpedes* de 1657: “[...] é preciso responder que Jonston sabe a respeito muito menos do que Aldrovani. Este, a propósito de todo animal estudado, desenvolvia, e no mesmo nível, a descrição de sua anatomia e as maneiras de capturá-lo; sua utilização alegórica e seu modo de geração; seu *habitat* e os templos de suas lendas; sua nutrição e a melhor maneira de torná-lo saboroso. Jonston subdivide seu capítulo sobre o cavalo em 12 rubricas: nome, partes anatômicas, habitação, idades, geração, vozes, movimentos, simpatia e antipatia, utilizações e usos medicinais. Nada disso faltava em Aldrovani, mas havia muito mais.” (FOUCAULT, 2007: 177)

¹⁶ A análise que Barthes realiza das pranchas enciclopédicas responsáveis por ilustrar os verbetes ali presentes se mostra relevante neste sentido “a *Enciclopédia* confunde o simples, o elementar, o essencial e o casual. A técnica enciclopédica é simples porque reduzida a um espaço de dois termos: é o trajeto casual que vai da matéria ao objeto; todas as pranchas analisam uma operação técnica qualquer (de transformação) mobilizam um estético da nudez: grandes salas vazias onde só coabitam o homem e seu trabalho [...] o simples aqui é nada mais que o vital;” (BARTHES, 1972: 30)

do seio da história natural que determinou a disposição da linguagem clássica enquanto um sistema que permitiu acima de tudo *nomear* os seres e as coisas.

Vê-se, assim, o lugar que a história natural ocupa na construção desta nova racionalidade, principalmente no que diz respeito à questão da linguagem:

“Na linguagem, a função do verbo é universal e vazia; prescreve somente a forma mais geral da proposição; e é no interior desta que os nomes fazem atuar seu sistema de articulação; a história natural reagrupa essas duas funções na unidade da *estrutura*, que articula uma às outras todas as variáveis que podem ser atribuídas a um ser” (FOUCAULT, 2007: 220).

Esta possibilidade de *nomear*¹⁷ se tornará, então, sob a égide da representação¹⁸ a própria forma de pensar dos homens do século XVII e XVIII¹⁹.

Não surge, então, como coincidência o fato de ser no fim do século XVIII que a precisão anatômica começa a se impor nos relatórios de medicina legal, consequência também da nova forma de se levar a cabo as investigações referentes aos crimes sexuais:

¹⁷ O projeto inicial de Sade em *OS 120 DIAS DE SODOMA* era colocar ao lado de cada paixão realizada seu respectivo nome, eis sua justificativa “Entretanto, como algum leitor desavisado desse tipo de assuntos talvez pudesse confundir as paixões designadas com a aventura ou o simples acontecimento da vida da narradora, distinguimos cuidadosamente cada uma das paixões por um traço à margem, acima do qual está o nome que se pode dar a essa paixão” (SADE, 2006; 63)

¹⁸ “Os homens dos séculos XVII e XVIII não pensam a riqueza, a natureza ou as línguas com o que lhes fora deixado pelas idades precedentes e na linha do que logo viria a ser descoberto; pensam-nas a partir de uma disposição geral que não lhes prescreve apenas conceitos e métodos mas que, mais fundamentalmente, define um certo modo de ser para a linguagem, os indivíduos da natureza, os objetos da necessidade e do desejo; esse modo de ser é o da representação” (FOUCAULT, 2007: 288)

¹⁹ Este modo de ser da representação a qual Foucault se refere fica, acredito, claro quando analisamos, por exemplo, o desenvolvimento da arquitetura do rococó e do barroco e seu posterior declínio, justamente por volta de 1750, sob a má fama de não ser definível: “A reação, que se torna viva a partir de 1750, lança o ridículo e o descrédito sobre as formas sinuosas e o gênero ‘caprichoso’, caros a Pineau, a Cuvilliers, a Meissonnier. O requisitório de Le Camus em 1780 é revelador: para denunciar os excessos do ‘estilo pitoresco’, recorre à palavra ‘barroco’ em sua acepção pejorativa, em que designa o indefinível e o monstruoso; a palavra rococó, igualmente pejorativa, nascerá pouco a pouco nesta data: ‘ Não incluiremos entre os ornamentos essas massas vagas, barrocas, que não se podem definir e que nomeamos *chicória* [...] Não se concebe como pudemos nos deixar seduzir por um gênero que deve sua existência apenas a uma imaginação desregrada’ [...] ” (STAROBINSKI, 1994: 41) Cabe, no entanto, pensarmos o rococó como sendo mesmo uma exasperação das características representativas, tendo atingido o limite, no que diz respeito a arquitetura, de tal forma de ser do século XVIII “ Da fivela do sapato à arquitetura dos jardins, do garfo à peça de artilharia, através do propósito ornamental, a vontade de evitar qualquer lacuna da arte: se o artifício decorativo tem um tal horror do vazio e tem a irresistível tendência de ocupar o espaço disponível, é para constituir um mundo fechado em que a vida possa ser vivida como uma representação.” (STAROBINSKI, 1994: 88)

“As investigações dão mais importância do que antes aos detalhes, à sucessão dos gestos, à disposição dos lugares, às palavras trocadas. A simples alusão confusa ou a referência a um boato cedem lugar a objetos nomeados, descritos, situados. O testemunho de Marie Opportune Renaulx, por exemplo, menina de dez anos e meio estuprada no quarto do vizinho, Christophe Isabelle, em 1770: ‘ Ele a mandou pegar uma cena de vinho, da qual ele a fez beber três goles em um pequeno copo, e bebeu o resto ao mesmo tempo. Deitou-a na beirada de sua cama, levantou suas saias e sua camisa, afastou-lhe as pernas, desabotoou sua calça e começou a violá-la... enfim, com o choro da declarante, ele se retirou e então ela sentiu sua parte molhada. ’” (VIGARELLO, 1998: 84-85)

Voltemos-nos, agora, para uma das cenas narradas por Duclos, primeira das quatro historiadoras a tomar lugar na tribuna de narração do castelo de Silling:

“Assim que ficou de pau duro, levantou-se, mostrou seu pau ao espreitador, virou-se, mostrou a bunda, levantou minhas saias, mostrou a minha, pôs-se de joelhos diante dele, esfregou meu ânus com a ponta do nariz, arregaçou-o exibiu tudo com delícia e precisão e esporrou masturbando a si mesmo, enquanto me segurava com as saias levantadas por trás diante do buraco, de modo que aquele que lá estava pudesse ver ao mesmo tempo, naquele momento decisivo, minhas nádegas e o pau inflamado de meu amante” (SADE, 2006: 110)

A similaridade entre as duas descrições não é gratuita. O domínio da representação no excerto das anotações policiais diz respeito ao domínio da exatidão, a classificação rigorosa, não deve haver espaços para dúvidas em uma descrição pura e neutra, em contrapartida, no texto de Sade, a representação, com estas mesmas características, como que desfaz o espaço retórico. O fato da escrita de Sade ser tida como sendo uma escrita limítrofe entre a escrita clássica e a escrita moderna, deve-se, exatamente, a esta característica de seu texto de, hora mais hora menos, encontrarmos aí o domínio da representação estendido sob o Desejo, sob a Vida e também sob a Morte. Estas, porém, não deixam de surgir no discurso.

De fato, o Desejo percorre o texto de Sade por inteiro, não deixa de se insinuar a cada momento, mas o faz sempre respeitando a ordem imposta pela representação. Depois de Sade teremos o recuo da representação e com isto o recuo do discurso ordenado meticulosamente. Daí, talvez, o estranhamento com que lemos seus textos na atualidade, a sensação de tédio²⁰, que por vezes parece surgir de sua leitura, deve se em

²⁰ “Infelizmente êle diverte-se em geral mais do que nos diverte; quase sempre sua linguagem tem a mesma frieza e sensaboria dos contos edificantes que decalca, e os episódios desdobram-se segundo convenções igualmente sensaboronas” (BEAUVUIR, 1961: 37)

grande parte a esta obsessão representativa, porém simultaneamente somos atraídos ao texto novamente pelo horror ou deleite perante o que é descrito. Sade fala, assim, do Desejo ao desejo. Ou seja, é um elemento interno²¹, não descritivo, de difícil racionalização que o texto de Sade movimentava, mas sempre, e isto é fundamental, sob o adágio da representação. Se tudo em Sade é ordenado e nomeado a extensão, isto se liga a intenção do autor em criar de forma última uma cena. Em termos estéticos vemos, então, que Sade encontra-se *visualmente* ainda presente na estrutura clássica, isto é seu texto esforça-se para não sair deste universo do visível:

“É assim que o fim de século se afasta de uma arte da *representação*, orienta seus interesses para outras realidades que não as do universo visível. Essa tendência é manifesta: será um acaso se, excetuando um Goya, um Davi, ou um Ledoux, as obras realmente grandes no final do século XVIII são sinfonias ou poemas? [...] Livre e espontâneo, o fervor não poderia permanecer não-expresso: ele inventa novas formas. Reclama meios de expressão que possam captar o impulso subjetivo sem solidificá-lo em figuras ‘exteriores’, em cenários espetaculares.[...] O *Laocoon* de Lessing opõe uma recusa absoluta do velho adágio *ut pictura poesis* a fim de atribuir à poesia uma expressividade dramática, independente de qualquer representação pitoresca. Defini-se assim mais nitidamente uma arte da interioridade. Para Hegel, a essência da arte romântica é musical e lírica” (STAROBINKI, 1994: 119-120)

É assim que vemos os libertinos de Sade incorporarem o princípio de sua escrita:

“o libertino é aquele que, obedecendo a todas as fantasias do desejo e a cada um de seus furores, pode, mas também deve esclarecer o menor de seus movimentos por uma representação lúcida e voluntariamente operada. Há uma ordem estrita na vida libertina: toda representação deve animar-se logo no corpo vivo do desejo, todo desejo deve enunciar-se na pura luz de um discurso representativo” (FOUCAULT, 2006: 290)

²¹ Foucault sinaliza para uma mudança no final do século XVIII na técnica que permite estabelecer o caráter de um ser. Segundo o ele, o princípio organização da história natural desloca-se do visível para o interno, não há, aqui, no entanto, ainda um rompimento com a representação. Trata-se ainda de forma última de se formar um quadro dos seres, de constituir uma ordem, porém “Classificar, portanto, não será mais referir o visível a si mesmo, encarregando um de seus elementos de representar os outros; será, num movimento que faz revolver a análise, reportar o visível ao invisível, como a sua razão profunda, depois alcançar de novo dessa secreta arquitetura em direção aos sinais manifestos, que são dados à superfície dos corpos” (FOUCAULT, 2006: 315). No que diz respeito à filosofia vemos que a revolução copernicana levada a cabo por Kant nesta mesma época, explícita de maneira, talvez, mais clara, o rompimento que irá se produzir mais contundentemente um pouco mais adiante. Kant não percorre o domínio da representação e pergunta pelas leis de composição e organização, ele volta-se para o sujeito e pergunta - se pela possibilidade do conhecimento: “Ora, o verdadeiro problema da razão pura está contido na pergunta: *como são possíveis juízos sintéticos a priori?*” (KANT, 1996; 62) Cria, assim, um desafio, talvez insuperável, para a metafísica e abre caminho para o avanço das filosofias do conhecimento.

Esta ordem estrita a que Foucault se refere não surge no texto de Sade apenas de maneira implícita. A Ordem está tão presente no texto de Sade quanto o Desejo, não há, na realidade, Desejo em Sade sem Ordem. As orgias que nos são relatadas em *120 dias de Sodoma* possuem hora de início e de término, deve-se respeitar a ordem de deflorações, cabendo a cada libertino determinados sujeitos/objetos de depravação, estes são marcados com uma fita, para que não hajam confusões, e ainda, entre outras coisas, não devem se realizar paixões que ainda não foram narradas. De fato, antes de iniciar-se a aventura sadiana no castelo de Silling, reúnem-se os libertinos para firmarem o regulamento do período em que ali passarão, tudo em nome do melhor desenvolvimento possível da libertinagem, incluída aí a do leitor:

“Os dois dias que os separam do primeiro de novembro foram dedicados ao repouso dos sujeitos, para que estivessem viçosos assim que as cenas de devassidão fossem começar, e os quatro amigos trabalharam num estatuto, por eles assinados e promulgado aos sujeitos tão logo redigido. Antes de entrarmos no nosso assunto, é essencial trazê-lo ao conhecimento do nosso leitor que, graças à descrição exata que lhe fizemos de tudo, poderá, então acompanhar ligeira e voluptuosamente o relato sem que nada perturbe sua inteligência ou venha embaraçar sua memória.” (SADE, 2006: 54-55)

A união que Sade realiza entre ordem e desejo não é, no entanto, gratuita, ela liga-se fortemente ao apelo estético de sua época:

“O sistema de rococó é o da ordem autoritária temperada pela assimetria e pela multiplicação das pequenas surpresas. É assim que, no *Essai sur Le Goût*, Montesquieu pesa as proposições complementares. ‘ Não basta mostrar à alma muitas coisas; é preciso mostrá-las com ordem.’ Mas, logo depois: ‘ Se é preciso que haja ordem nas coisas; é preciso que haja variedade: sem isso a alma enlanguesce... É preciso mostrar, à alma, coisas que ela não viu; é preciso que o sentimento que lhe damos seja diferente daquele que ele acaba de ter’ ”(STAROBINSKI, 1994: 47)

É da mesma forma que encontramos, então, em Sade a explanação da justificativa de se oferecerem tantas paixões ao leitor:

“Sem dúvida muitos dos desregramentos que encontrarás aqui retratados desagradar-te-ão; alguns entretanto aquecer-te-ão ao ponto de te custarem porra, e isto nos basta. Se não tivéssemos dito e analisado tudo, como poderíamos adivinhar aqueles que te convêm?

Cabe a ti tomar tua parte e deixar o resto; um outro fará o mesmo; e aos poucos, tudo encontrará seu devido lugar²².” (SADE, 2006: 62-63)

Está união que vemos, então, no texto de Sade entre a representação estendida sobre o desejo e o desejo articulado segundo uma ordem, produzem no texto de Sade um efeito ritualístico que talvez não tenha sido bem compreendido ao longo da História. Pode-se dizer, de fato, que boa parte das censuras²³ de qual a obra de Sade foi/é objeto ligam-se à defesa de que tal obra não só defende o crime e a violência, mas como descreve diversas maneiras de se realizarem atos violentos, podendo, assim, ser objeto de inspiração para aqueles que possuem determinadas tendências. Roger Shattuck em sua análise intitulada *O Divino Marquês* (1998) aponta para um processo em quatro etapas que teria levado primeiro a reabilitação de Sade e depois a sua consagração entre os grandes mestres da literatura universal. Em relação a este processo Shattuck nos oferece sua opinião:

“Mas continua a ser difícil explicar sua reabilitação. Atribuo- a mais a um sinistro desejo de morte pós- nietzschiano, característico do século XX. Esse desejo de morte busca a libertação absoluta, sabendo que levará à destruição absoluta - física, moral e espiritual. Para alguns o apocalipse exerce forte atração.” (SHATTUCK, 1998: 236)

Não me interessa tanto aqui pela investigação dos benefício/malefícios que as obras de Sade tenham causado a humanidade até aqui²⁴. Insiro a colocação de Shattuck sobre a obra de Sade, exatamente para indicar que a leitura que é feita de Sade

²² “Não se repõe em questão o que está no princípio das classificações: estas têm por finalidade determinar o ‘caráter’ que agrupa os indivíduos e as espécies em unidades gerais, que distingue essas unidades umas das outras e que lhes permite enfim encaixarem de maneira a formar um quadro em que todos os indivíduos e todos os grupos, conhecidos ou desconhecidos, poderão encontrar o seu lugar” (FOUCAULT, 2007: 310)

²³ “Isso não é o que faz, evidentemente, a sociedade que o interdita; na obra de Sade, ela vê apenas o apelo do referente; para ela, a palavra não passa de uma vidraça que dá para o real; o processo criativo que ela imagina e sobre o qual fundamenta as suas leis só tem dois termos: o ‘real’ e a sua expressão. A condenação legal lançada contra Sade é então fundada em um determinado sistema da literatura, e esse sistema é o do realismo: ele postula que a literatura ‘representa’, ‘figura’, ‘imita’; que é a conformidade dessa imitação que se oferece ao julgamento, estético se o objeto é comovente, instrutivo, ou penal, se é monstruoso; que, enfim imitar é persuadir, arrastar: visão de escola, na qual se engaja, entretanto, toda uma sociedade, com suas instituições” (BARTHES, 1990: 37)

²⁴ Muito já foi debatida, por exemplo, a relação entre Sade e o nazismo, em relação a tal tópico ver: FOUCAULT, Michael. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985 e ainda RABINOVICH, Gérard. *Reinterpretar o nazismo para pensar o contemporâneo* in: Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 8, n 12, p. 45-56, dez. 2002.

normalmente desloca os elementos do texto para a realidade, não se capta o aspecto representativo do texto, isto é:

“Por ser escritor, e não autor realista, Sade escolhe sempre o discurso contra o referente; coloca-se sempre do lado da *semiosis*, não da *mimesis*: aquilo que ele ‘representa’ está sempre sendo deformado pelo sentido, e é a nível do sentido, não do referente, que o devemos ler”(BARTHES, 1990: 37)

Os elementos que indicam que o que se passa na obra de Sade é uma bela representação estão, de fato, todos lá. Os quatro libertinos começam por isolar-se em um castelo:

“Já está na hora de fazer aqui, para o leitor, uma descrição do famoso templo destinado a tantos sacrifícios luxuriosos durante os quatro meses previstos. Nela verá com que cuidado escolheram um retiro afastado e solitário, como se o silêncio o distanciamento e a tranqüilidade fossem os poderosos veículos da libertinagem e como se tudo o que, por essas qualidades, incute um terror religioso aos sentidos devesse obviamente revestir a luxúria com mais um encanto” (SADE, 2006: 49)

Estabelece-se de antemão a disposição dos atores e suas vestimentas:

“Os quatro outros (fodedores) ficarão cada um aos pés de um dos amigos, em seu nicho, e estes estarão em seu sofá ao lado de uma das esposas, as quais se revezarão. Essa esposa estará sempre nua; o fodedor usará um colete e ceroulas de tafetá cor –de –rosa; a narradora do mês, assim como suas três companheiras, estará vestida de cortesã elegante; os mocinhos e as mocinhas dos quartetos estarão sempre diferente e elegantemente trajados, um quarteto à moda asiática, outra à espanhola, outra à turca, e o quarto, à grega; e no dia seguinte de outro modo, mas todos esses trajes serão de tafetá e gaze: a parte inferior do corpo jamais deve estar apertada e a soltura de um alfinete bastará para desnudá-las. Quanto às velhas, serão trajadas alternadamente de irmãs franciscanas, religiosas, fadas, mágicas e às vezes de viúvas.” (SADE, 2006: 56-57)

Cria-se, assim, o teatro do Castelo de Silling, o teatro sadiano. Ao longo da narrativa se constrói, às avessas, a sensação típica das narrativas fabulosas²⁵, eleva-se,

²⁵ “Os castelos lúgubres inventados por Sade não se assemelham às *petit maisons*; possuem eles a total irreabilidade do sonho e não da comédia mundana; são inteiramente representação (no sentido ao mesmo tempo cênico e psicológico do termo), projeção de um desejo solitário, para sempre irrealizável-enquanto a vida dos salões é um perpétuo compromisso entre o real e o irreal.” (STAROBINSKI, 1994: 88)

desta forma, a realidade ao nível da aparência estética²⁶, da mesma forma como alguns filósofos elevaram a ética ao nível da estética.

O ritual criado, então, por Sade é estruturado sob o nome de cena. A típica cena sadiana envolve, assim como a arte do rococó, o preenchimento de todas as lacunas existentes, isto é “A saturação de toda a extensão do corpo é o princípio da erótica sadiana” (BARTHES, 1990: 120). É preciso também movimentar o maior número de peças possíveis, cria-se a ideia (utopia) de extensão da cena ao infinito, porém é preciso que continuidade da devassidão seja garantida pela permanência da ordem, é comum que haja um organizador das cenas em Sade. Os libertinos nunca se perdem no afã da paixão que estão executando, uma vez terminada a cena volta-se a narração.

“(Curval) Agarrou este último e, jogando-o num sofá, enfiou, aos xingos, seu enorme membro entre suas coxas por trás, e como essa enorme ferramenta excedia em mais de seis polegadas do outro lado, mandou o mocinho masturbar fortemente o que sobrava enquanto começou a masturbar a criança acima do pedaço de carne no qual a mantinha espetada. Enquanto isso, apresentava à assistência um cu tão sujo quanto largo, cujo orifício impuro veio ténar o Duque. Vendo essa bunda a seu alcance, direcionou-lhe seu instrumento nervoso sem deixar de chupar a boca de Zéfiro, operação que iniciara antes de nele surgir a idéia que estava executando. Curval, que não esperava tal investida, blasfemou de alegria. Tripudiou, abriu-se, prestou-se. Naquele momento, a jovem porra do encantador menino que ele masturbava gotejou sobre a enorme cabeça de seu instrumento enfurecido. A porra quente com que se senti olhado, as sacudidas reiteradas do Duque que também começava a esporrar, tudo o impeliu, tudo o determinou e ondas de um sêmen espumoso vieram inundar a bunda de Durcet que se postara ali, diante dele, para como disse, que nada se perdesse, e cujas nádegas brancas e rechonchudas foram lentamente submergidas por um licor encantador que teria preferido sentir em suas entranhas. Enquanto isso, o Bispo não ficou ocioso; chupou alternadamente os divinos olhos do cu de Colombe e de Sophie; [...]” (SADE, 2006: 106-107)

Que a obra de Sade não seja própria para o cinema²⁷ talvez se perceba aí com clareza o motivo. Ela não é escrita para ser traduzida em uma cena com

²⁶ Edmund Burke desenvolve sua teoria em torno do sublime, nesta mesma época, referindo-se a esta sensação capaz de nos deleitar face ao que normalmente nos horrorizaria e ou nos produziria medo: “As paixões que interessam ao instinto de conservação fazem intervir a dor e o perigo; são deleitáveis quando temos idéia de dor e de perigo sem que neles estejamos realmente mergulhados; não dei o nome de prazer a esse deleite (*delight*), visto que ele diz respeito à dor e visto que é bem diferente de qualquer idéia de prazer positivo. Chamo de *sublime* a tudo que excita tal deleite” (STAROBINSKI, 1994: 86)

movimento, ela está estruturada para formar a bem dizer a imagem de um quadro²⁸ em que percebemos algo esporadicamente mover-se. Eis, então, a definição deste lugar histórico transitório que a escrita de Sade ocupa:

“Ora ela *representa* o quadro vivo, respeita a identidade da pintura e da escrita clássica, que acredita ter apenas que *descrever* o que já foi pintado e que ela chama de ‘real’. [...] Ora sai da *representação*: não podendo figurar (eternizar) o que se move, varia, se rompe, ela perde o poder de descrição e já não pode senão *alegar* o funcionamento, dando a cifra genérica: dizer *move-se*, já não é descrever, é relatar.” (BARTHES, 1990: 144)

Como foi anteriormente colocado, passada a cena, encontra-se a narrativa ou a dissertação, porém é também a narrativa responsável por abrir a cena, é a partir da narrativa que cria-se a cena. Cabe a nos agora compreendermos não só qual o papel das narradoras e da ação por elas executada, isto é, da narração, na obra de Sade em questão, mas também qual a função da palavra na transgressão proposta por Sade.

²⁷ A multiplicação de filmes com uma temática sádica que surgiu na última década não deve ser confundida com a incorporação de Sade ao cinema, segundo Foucault: “Acredito que não há nada mais alérgico ao cinema do que a obra de Sade. Entre as numerosas razões, inicialmente esta: a meticulosidade, o ritual, a forma cerimonial rigorosa que assumem todas as cenas de Sade excluem tudo o que poderia ser jogo suplementar da câmara” (FOUCAULT, 2006: 366)

²⁸ Em *História da linguagem*, Julia Kristeva busca demonstrar a constituição no século XVIII de um ideal da linguagem em atingir a precisão da pintura. Segundo a autora, foi Diderot que primeiro apontou para uma certa especialidade da pintura face as outras formas de arte “ Note-se finalmente a intuição genial de Diderot que considera os sistemas das artes como sistemas de signos, preconizando a necessidade de estudar a particularidade de cada um desses sistemas de signos (em música, em pintura, em poesia) : << O pintor mostra a própria coisa, as expressões do músico e do poeta, são apenas hieróglifos dela >> ” (KRISTEVA, p 212). A pintura parece ter se constituído, então, nesta época como ideal de linguagem exatamente por ser a linguagem capaz de atingir a coisa em si sem intermediários. Importante, aqui, é destacarmos que este ideal se liga a uma “fábula evolucionista” da constituição da linguagem. Tal fábula começa a se constituir exatamente neste período de saber enciclopédico e busca explicar o surgimento da linguagem a partir da “linguagem da ação”, relacionada aos primeiros homens e suas tentativas de associação de sons à objetos. Segundo Kristeva é Condillac, evocando Locke, quem primeiro nos fornece este panorama evolucionista da linguagem. A associação entre poesia e pintura, também surgirá, aqui, então, como resultado de uma evolução da poesia “A poesia é também para Condillac um tipo de linguagem que imita a linguagem da ação: << Se, nas origens das línguas, a prosódia se aproximou do canto, o estilo, a fim de copiar as imagens sensíveis da linguagem de ação, adoptou todas as espécies de figuras e de metáforas, e tornou-se uma verdadeira pintura.>>” (KRISTEVA, p 207)

Capítulo 3: A Palavra e a Narração

“Naturalmente, o que havia em seu ateliê não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia em uma espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga a que em poesia se chama de metamorfose e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção” (PROUST, 2006: 487)

A reflexão que o herói de *Em Busca do Tempo Perdido* realiza aqui a cerca do nome e de sua impossibilidade de captar todas as nuances de uma sensação em relação à coisa representada caracteriza bem a mudança que descrevemos no capítulo anterior da queda da representação face ao desenvolvimento de uma arte do interior. O prazer, no entanto, que o protagonista da obra de Proust nos relata sentir ao ver as pinturas de Elstir é de uma ordem bastante similar ao prazer transgressor de Sade. Tanto em um como no outro o encanto encontra-se na recriação, isto é, na troca do nome. Sair do nome dado pelo Deus Pai em ordem de atingir uma sensação mais verdadeira, corresponde em Sade a subverter uma regra semântica como *forma* de realizar a ideia do crime.

Se, como vimos anteriormente, Sade leva ao extremo as características de escrita clássica, nomeando o maior número de coisas possíveis e reduzindo ao máximo o espaço retórico em torno do nome, vemos, então, que a transgressão

que Sade propõe, é uma transgressão que inicia-se pela forma, isto é, pela linguagem:

“Nascera falso, implacável, imperioso, bárbaro, egoísta, tão pródigo para seus prazeres quanto avarento quando havia de ser útil, mentiroso, guloso, beberão, covarde, sodomita, incestuoso, assassino, incendiário, ladrão, sem que virtude alguma compensasse tantos vícios.” (SADE, 2006: 20)

Não há, aqui, de fato, nenhum crime sendo narrado. Não há, por assim dizer, nenhum conteúdo em tal descrição, a preocupação do autor aqui é em nomear o maior número possível de ofensas. O crime está intimamente ligado, desta maneira, à palavra. Sem ela o crime em Sade não se realiza. À nomeação do maior número possível de ofensas segue o deslocamento do nome, isto é, emprega-se o nome onde ele normalmente não seria esperado:

“O Duque conta a esse respeito, mas não entra na lista, pois não podendo haver duplicações, isto não conta como paixão, ele conta, disse, que conheceu um homem que fodera três filhos que tivera com sua mãe, de quem tivera uma filha que casara com seu filho, de modo que ao fodê-la, fodia sua irmã, sua filha e sua nora, e que ele obrigava seu filho a foder sua irmã e sua sogra. Curval acrescenta a de um irmão e irmã que fizeram o projeto de se entregarem mutuamente seus filhos. A irmã tinha um menino e uma moça, e seu irmão também; eles se misturam de tal modo que ora fodiam com seus sobrinhos, ora com seus filhos, e ora os primos irmãos ou os irmãos e irmãs se fodiam, enquanto os pais e as mães, isto é irmão e irmã, se fodiam também” (SADE, 2006: 295)

Percebe-se assim que ao libertino não basta o simples agir, a existência libertina exige um raciocínio permanente em torno de sua atividade. O crime em Sade liga-se inevitavelmente a forma, pois está submetido à linguagem²⁹. Retirada a nomenclatura dos sujeitos indicados na cena acima, não há crime. Há apenas uma grande cena orgiástica. Ao introduzir o nome, Sade introduz toda uma rede de laços nominativos,

²⁹ Talvez uma boa forma de compreensão do que é aqui dito seja o exercício proposto por Barthes “Imaginemos (se for possível) uma sociedade sem linguagem. Eis que um homem copula com uma mulher, a *tergo* e juntando à sua ação um pouco de massa de trigo. Nesse nível não há qualquer perversão. É somente pela adjunção progressiva de alguns nomes que o crime vai *pegar* pouco a pouco, aumentar de volume, de consistência e atingir a mais forte transgressão. O homem é nomeado *pai* da mulher que está possuindo, e dela se diz que é *casada*; a prática amorosa é ignominiosamente classificada, é a *sodomia*; e o pouco de pão associado estranhamente a essa ação se torna, sob o nome de *hóstia*, um símbolo religiosos, cuja denegação é sacrilégio. Sade excele em *acumular* essa escalada da linguagem: a frase tem para ele essa função mesma de fundar o crime: a sintaxe, afinada por século de cultura, torna-se uma arte *elegante* (no sentido em que se diz, em matemática, de uma solução, que ela é elegante); ela acumula o crime com exatidão e presteza[...].” (BARTHES, 1990: 145-146)

fundamentados, de forma última, na sociedade. A transgressão expressa nesta cena torna-se, assim, uma transgressão formal:

“Noutras palavras, o crime consiste em transgredir a regra semântica, em criar a homonímia: o ato contra-natureza esgota-se numa palavra contra-linguagem, uma família nada mais é do que um campo lexical, mas essa redução não é de forma alguma indiferente: ela assegura o seu pleno escândalo na mais forte das transgressões, a da linguagem; transgredir é *nomear fora da divisão do léxico* [...] ”(BARTHES, 1990: 128)

Se o crime realiza-se pela palavra, vemos que a posse da palavra é na sociedade sadiana, o elemento fundamental de diferenciação entre senhores e escravos. Em termos de ação não há aqui diferenciação. Não é a prática que define a vítima, que um dos maiores prazeres dos libertinos de *120 dias de Sodoma* esteja ligado ao hábito da coprofagia nos serve de indicativo de que não só a ideia tradicional de prazer foi aí transgredida, mas também de que o poder do libertino não se encontra em sua função, isto é “na cena, todas as funções podem trocar-se, todos podem e devem ser, alternadamente, agente e paciente, fustigador e fustigado, coprófago e coprofagado” (BARTHES, 1990: 31):

“ ‘ Recorreremos, portanto, às crianças’, disse o Duque, ‘ uma vez que concluis com uma história de crianças’. ‘Fanny’, continuou ele, ‘vinde cagar na minha boca, e lembrai de chupar meu pau enquanto isto, pois ainda preciso esporrar’. ‘Que tudo seja feito assim como requerido’, disse o Bispo. ‘Aproximai-vos, portanto, Rossete; ouviste o que se ordenou à Fanny; fazei a mesma coisa’. ‘Que esta mesma ordem vos sirva’, disse Durcet a Hébé, que também se aproximou. ‘ É preciso, portanto, seguir essa moda’, disse Curval. ‘Augustine, imitai vossas companheiras e fazei, minha filha, fazei derramar simultaneamente tanto minha porra em vossa goela como vossa merda na minha boca’. Tudo foi executado, e dessa vez tudo funcionou; ouviram-se por todo canto peidos merdosos e esporros e, satisfeita a lubricidade, foram contentar o apetite” (SADE, 2006: 177)

As vítimas são vítimas não necessariamente devido ao que lhe é imposto, mas sim, pois não dispõe da linguagem. O discurso é tão importante para o libertino quanto o ato que ele está a efetuar³⁰. Se a posse da palavra é a marca do senhor libertino, cabe,

³⁰ Para Camille Paglia tal fato é reflexo do domínio de uma personalidade apolínea na escritura de Sade que permite com que os libertinos mergulhem na devassidão dionisíaca sem, no entanto, nela se perderem: “Os libertinos de Sade retêm o intelecto apolíneo no vagão do fluxo dionisíaco da natureza. Embora Sade ache que os homens não diferem das plantas, seus personagens o contradizem com

no entanto, destacar que esta pode ser delegada. É assim que vemos o papel das narradoras ser elevado à centralidade da obra. Importante, aqui, destacar que existem dois momentos narrativos neste texto de Sade, um deles sendo o momento dedicado a *história* das 600 paixões a serem narradas e que é, portanto, de responsabilidade das narradoras, e o outro que diz respeito à narração da ação que se passa no livro como um todo, sendo esta narração efetuada pelo autor, isto é, Sade. A troca entre um momento e outro, isto é, entre as vozes narrativas, é sempre indicada pela frase – “a Duclos retomou assim o fio de suas narrativas” (SADE, 2006: 146)- ou alguma frase correlata:

“Entre os verdadeiros libertinos, admite-se que as sensações comunicadas pelo órgão do ouvido são as que mais agradam e deixam as mais vivas impressões. [...] queriam, nessa situação, que lhes fossem contados, com os maiores detalhes e segundo uma ordem determinada, todos os diferentes desregramentos dessa devassidão, todas suas ramificações e adjacências, em suma: tudo o que, em língua de libertinagem, denomina-se paixões. [...] Tratava-se, portanto, de encontrar pessoas que pudessem dar conta de todos esses excessos, de analisá-los, ampliá-los, detalhá-los, graduá-los e realçar, mediante isso, o interesse de um relato. Em consequência tomaram a seguinte decisão. Após muita pesquisa e inúmeras informações, localizaram quatro mulheres de uma certa idade (condição necessária, pois a experiência era, nesse caso, a coisa mais essencial), quatro mulheres, eu dizia, que tendo passado suas vidas na mais excessiva devassidão, tinham condições de relatar de modo exato todos esses requintes” (SADE, 2006: 36)

A presença de quatro narradoras femininas nesta obra de Sade deve, no entanto, ser lida primeiramente dentro do contexto histórico do desenvolvimento do romance pornográfico no século XVIII. De fato, o surgimento da figura da narradora feminina é ponto fundamental para compreendermos o novo impulso que as obras pornográficas ganham a partir da metade do século. Neste sentido, vemos que a transição do universo naturalista que envolvia as obras pornográficas do século XVII para a adoção de uma filosofia de ordem mais materialista nos romances do século XVIII veio a contribuir para o reconhecimento da figura da mulher enquanto ser capaz de dar voz, isto é, articular seus desejos, em oposição à noção passiva que a filosofia naturalista tinha da mulher³¹. Mais fundamentalmente, diversas destas narradoras para

longos discursos nada vegetais. Na verdade, nunca param de falar. Longas dissertações eruditas prosseguem em meio a orgias [...]” (PAGLIA, 1992; 226)

³¹ “No universo materialista, porém, os mecanismos viris perderam seu domínio exclusivo sobre o movimento e a força quando foram associados às participantes femininas ativas e energizadas.[...]”

além de simplesmente narrarem suas aventuras sexuais, são também defensoras da nova filosofia materialista que passa a se firmar³². Em seu ensaio “O Mundo Materialista da Pornografia” Margaret C. Jacob indica ainda que a transição do naturalismo para o materialismo trouxe a conseqüente mudança da descrição para a narração. A preocupação em inserir a ação pornográfica que é descrita no seio de uma narrativa³³ existe em boa parte dos romances³⁴ pornográficos do século XVIII, Sade explicita também sua preocupação neste sentido: “De resto, essas seiscentas paixões são ilustradas pelo relato das narradoras: é mais uma coisa de que o leitor deve estar informado. Teria sido monótono demais detalhá-las de outro modo e uma por uma, sem as integrar no corpo de uma narrativa.” (SADE, 2006: 63)

A parte, então, desta presença histórica justificada da figuras das narradoras no texto de Sade, seria interessante buscarmos compreender sua presença na obra a partir de algumas categorias trazidas a nós em especial pela análise semiótica. Utilizarei, aqui, então, principalmente, os trabalhos de Roland Barthes e de Júlia Kristeva na tentativa de compreender não só qual a função da figura das narradoras no texto de Sade, mas também de que forma tal função liga-se a determinada maneira de se pensar a História. Talvez deva-se ainda ressaltar que as análises destes dois autores, apesar de se focarem por vezes objetos diferentes, partem da mesma matriz teórica,

Quando o conteúdo filosófico natural da pornografia gradualmente deixou de ser essencialmente aristotélico para tornar-se hereticamente cartesiano, newtoniano ou hobbista, a narradora feminina e o corpo feminino receberam reconhecimento simultâneo. Como corpos compelidos pelos desejos, essas vozes femininas impulsionaram os textos através da narrativa” (HUNT, 1999: 177)

³² A obra mais conhecida, tanto na época quanto talvez hoje em dia, em qual tais características surgem de maneira bastante explícita é *Teresa Filósofa*, atribuída atualmente a Jean Baptiste de Boyer. Eis um pequeno fragmento: “Acrescentemos a isso que, se as almas fossem puramente espirituais, seriam todas as mesmas, Sendo todas as mesmas, se tivessem a faculdade de pensar e de querer por si mesmas, pensariam e decidiriam todas da mesma maneira em casos iguais. Ora, é exatamente o que não acontece. Portanto, elas são determinadas por alguma outra coisa, e essa alguma outra coisa somente pode ser a matéria, pois os mais crédulos conhecem somente o espírito e a matéria.” (BOYER, 2006: 156)

³³ Em uma outra leitura, sublinha-se o caráter psicanalítico da presença de uma narradora feminina face a um público predominantemente masculino dos romances pornográficos: “De fato, a introdução de uma mulher entre o autor e o leitor promove certa cumplicidade entre o leitor e a mulher ou uma representação imaginária da mulher pelo leitor. Do ponto de vista psicanalítico, esse processo ecoa a cumplicidade incestuosa entre mãe e filho, uma relação estabelecida mais explicitamente na pornografia do que em outros gêneros” (HUNT, 1999: 224)

³⁴ Para um maior desenvolvimento da relação entre o romance e a pornografia ver: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999, pp 09-49; 115-131;

existindo, desta forma, uma relação de correspondência e complementaridade entre o trabalho dos dois autores. É assim que me utilizo da noção de *escritura* desenvolvida por Barthes, mas atentando também para a significação que o conceito de *estatuto da palavra* introduzido por Mikhail Bakhtine, mas retomado por Kristeva³⁵ possui:

“A escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. [...] Assim, a escolha e, depois, a responsabilidade de uma escritura, designam uma Liberdade, mas tal Liberdade não tem os mesmos limites conforme os diferentes momentos da História. Não é dado ao escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura. (BARTHES, 1972: 124 -125)

Desta forma, por mais que, como vimos, seja historicamente justificável a presença de narradoras femininas em um texto pornográfico do século XVIII é preciso que atentemos para a maneira com que Sade decide incluir tais personagens em sua obra para que cheguemos a esta destinação social do texto.

A sociedade criada em *120 dias de Sodoma* está voltada para a *história*. Percebe-se tal fato não só pelos protocolos estabelecidos, nos quais tudo gira em torno deste momento que ocorre sempre entre 18h às 22h, mas também pela ação combinatória que há entre o discurso e a cena protagonizada pelos quatro libertinos. Os quatro libertinos evitam constantemente realizar alguma paixão que ainda não foi narrada³⁶, se tal fato se passa, rompe-se a troca entre o discurso e a cena, e mais fundamentalmente há a simples ação, sem que esta tenha passado pelo crivo da palavra, isto é, sem que esta tenha sido produto da imaginação trabalhada. É necessário, assim, não só que as narradoras sigam

³⁵ “Introduzindo a noção de *estatuto da palavra* como unidade mínima da estrutura, Bakhtine situa o texto na história e na sociedade, elas próprias encaradas como textos que o escritor lê e nos quais se insere ao reescrevê-los. A diacronia transforma-se em sincronia, e, à luz dessa transformação, a história *linear* aparece como uma *abstração*; a única maneira de o escritor tem de participar na história torna-se, então na transgressão dessa abstração por um escrita-leitura, quer dizer, por uma prática de uma estrutura significante em função de ou por oposição a uma outra estrutura. A história e a moral escrevem-se e lêem-se na infra-estrutura dos textos. (KRISTEVA: 1977: 70)

³⁶ Importante, aqui, a nota de Sade presente no fim do manuscrito de *120 dias de Sodoma*: “Suavizai muito a primeira parte: tudo está nela desenvolvido demais; ela não deve ser fraca demais nem dissimulada demais. Sobretudo, nunca fazei os quatro amigos fazerem nada que não foi narrado, e vós não tivestes este cuidado.” (SADE, 2006: 358)

uma ordem progressiva em suas histórias, isto é, das paixões mais simples as mais complexas, mas que também haja a mais perfeita clareza e minúcia no que é narrado:

“ ‘Duclos’, interrompeu o Presidente nesse ponto, ‘não fostes prevenida de que vossos relatos devem conter detalhes maiores e mais minuciosos? Que só podemos julgar o que a paixão que narrais tem de relativo aos costumes e ao caráter do homem enquanto não dissimulais nenhuma circunstâncias? Que, por sinal, as menores circunstâncias servem infinitamente àquilo que esperamos de vossos relatos para irritar nossos sentidos?’ ‘Sim’, Monsenhor, disse a Duclos ‘avisaram-me para não descuidar de detalhe algum e mencionar todos os pormenores cada vez que estes ajudassem a lançar luz sobre os caracteres ou gênero. [...]’”(SADE, 2006: 75)

Após Duclos explicitar os detalhes da cena que narrava segue comentário de Ducert, um dos quatro libertinos: “ ‘É isso Duclos’, disse Durcet, ‘o Presidente estava certo; eu não conseguia imaginar nada no primeiro relato, mas agora posso conceber vosso homem’.(SADE, 2006: 76) Só então que o Bispo, outro dos quatro amigos, convoca seus sujeitos de deboche para tentar reproduzir a cena narrada. Percebe-se, desta fora, mais claramente a existência destes dois códigos no texto de Sade, o da frase e o da figura: “ Em resumo, a palavra e a postura têm exatamente o mesmo valor, valendo uma pela outra: dando-se uma, pode-se receber a outra em troca”(BARTHES, 1990: 33)

É aqui que vemos o texto dialogar com os textos que o precederam, é aqui que vemos a História da Escritura do texto. Só compreendemos a destinação social deste texto de Sade quando olhamos para as escolhas que o autor realizou. Estes dois textos que existem em *120 dias de Sodoma* dialogam entre si e permutam-se fazendo com que o romance de Sade saia da forma clássica do romance realista, a estética de sonho que existe no texto de Sade é em grande parte produzida, então, para além do que já foi dito, pela estruturação destes dois códigos, se fosse possível veríamos estes repetidos *ad infinitum*:

“se o romance sadiano é excluído da literatura francesa, é que nele a peregrinação romanesca nunca é a busca do Único (a essência de tempo, de verdade, de felicidade), mas repetição de prazer; a errância sadiana é *inconveniente*, não porque é luxuriosa e criminosa, mas porque é sem brilho, e como insignificante, subtraída a qualquer transcendência, desprovida de termo: ela não revela, não transforma, não amadurece, não educa, não sublima, não realiza, não recupera nada, a não ser o próprio presente, cortado, obcecante, repetido;”(BARTHES, 1990: 139)

É observando em principal esta característica do texto de Sade que Júlia Kristeva, partindo dos estudos do formalista russo Mikhail Bakhtine, em principal de seu estudo sobre Dostoiévski, o enquadra entre os grandes autores de *romances polifônicos* de todas as épocas. Os romances polifônicos constituem-se, segundo a autora, através da incorporação de estruturas típicas do *carnaval*:

“No carnaval, o sujeito é aniquilado: aí se realiza a estrutura do autor como anonimato que cria e se vê criar, como eu e como outro, como homem e como máscara. Seria de comparar o dionisismo nietzschiano com o cinismo dessa cena carnavalesca que destrói um deus para impor suas leis dialógicas. Uma vez exteriorizada a estrutura da produtividade literária reflectida, o carnaval traz inevitavelmente à luz do inconsciente que subtende essa estrutura: o sexo, a morte. Um diálogo se organiza entre eles, donde provêm as díades estruturais do carnaval: alto e o baixo, o nascimento e a agonia, o alimento e o excremento, o louvor e a injúria, o riso e as lágrimas. (KRISTEVA, 1977:86)

Isto é, sai-se do quadro de um discurso estruturado de forma monológica, marcado por uma lógica do tipo 0-1³⁷, aristotélica, que teria seus maiores exemplos no discurso científico, no discurso épico e no discurso histórico, e incorpora-se uma lógica do tipo 0-2, adotando-se um discurso dialógico em que “a escrita lê uma outra escrita, lê-se a si própria e constrói-se numa gênese destrutiva”(KRISTEVA, 1977: 84) Desta forma, se o livro de Sade fosse unicamente baseado na fala das narradoras, haveria aí um abafamento da estrutura dialógica da linguagem³⁸, o texto suprimiria a possibilidade

³⁷ Cabe ressaltar que esta diferenciação que Kristeva utiliza entre a lógica do tipo 0-1, e do tipo 0-2 está fundamentalmente baseada nos estudos lingüísticos de Sausurre, assim, como boa parte das análises semióticas de Roland Barthes. Levando-se em conta as dimensões esperadas do presente trabalho não pretendo aprofundar as questões que envolvem a escrita de Sade e a análise semiótica. Porém, para uma melhor compreensão do que está sendo aqui dito acredito que os seguintes fragmentos sejam esclarecedores: “Em todos três (o discurso épico, o discurso histórico e o discurso científico) assume o sujeito o papel de 1 (Deus), a quem, pelo mesmo movimento, se submete; o diálogo imanente a todo o discurso é abafado por um *interdito*, por uma censura, de modo que esse discurso recusa voltar-se sobre si mesmo (<<dialogar>>).(KRISTEVA:1977:84) e ainda em relação a estrutura dialógica “Na estrutura romanesca polifônica, o primeiro modelo dialógico (Sujeito ↔ Destinatário) joga-se inteiramente no discurso que escreve, e se apresenta como contestação perpétua desse discurso. O interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor enquanto leitor de um outro texto. Aquele que escreve é o mesmo que aquele que lê. Sendo o seu interlocutor um texto, ele próprio não é senão um texto que se relê ao reescrever-se. A estrutura dialógica surge, assim, somente à luz do texto que se constrói em relação a outro texto como uma ambivalência.” (KRISTEVA; 1977:96)

³⁸ Percebe-se aqui que Kristeva assume a teoria de Bakhtine no que diz respeito à filosofia da linguagem, isto é, de que a linguagem estrutura-se primordialmente a partir do diálogo. Considera-se, desta forma, que o monólogo sucede o diálogo em seu aparecimento na língua comum, a essência da linguagem, reside logo no diálogo lingüístico. Neste sentido é interessante a seguinte nota de Kristeva: “Parece que o que se obstinam em chamar de <<monólogo interior>> vem a ser o modo mais irredutível pelo qual toda uma civilização se vive como identidade, caos organizado, e, finalmente, transcendência. Ora, esse << monólogo >> não se encontra sem dúvida noutro lado que não nos textos que fingem dar a assim

de diálogo, havendo somente um único texto a ser lido. A caracterização das narradoras enquanto historiadoras pode ser entendida para além da simples identificação destas enquanto personagens que contam uma história. Enquanto há a fala das narradoras o texto adquire as características monológicas do discurso histórico³⁹, só se abre para o diálogo quando a fala destas é interrompida. Pode ocorrer aí tanto a formação de uma cena por parte dos libertinos, inspirados pela narração que acabam de ouvir ou ainda um momento de raciocínio coletivo sobre o que acaba de ser narrado⁴⁰. Em ambos os casos vemos um deslocamento de um texto, o da fala das narradoras, para outro, que envolve necessariamente os quatro libertinos protagonistas do romance. Há, no entanto, aqui uma limitação de função importante. Por mais que as historiadoras sejam louvadas na sociedade que se forma em Silling, elas dificilmente se engajam neste momento de filosofar o crime, são apenas consultadas na procura de provas que comprovem uma ou outra teoria, mas não tomam parte do raciocínio sobre o que é narrado. Aos libertinos, porém, também não é concedida esta função narrativa⁴¹. As historiadoras de Sade se constituem, então, enquanto especialistas. E neste sentido a construção destas

chamada realidade psíquica do <<fluxo verbal>>. << A interioridade >> do homem ocidental é, pois, um efeito literário limitado (confissão, fluxo psicológico contínuo, escrita automática). Pode dizer-se que, de uma certa maneira, a revolução <<copernicana>> de Freud (a descoberta da divisão do sujeito) põe um fim a essa ficção de uma voz interna, colocando os fundamentos de uma exterioridade radical do sujeito em relação à linguagem, e nela” (KRISTEVA, 1977: 73).

³⁹ E também do romance realista: “O romance realista, a que Bakhtine chama monológico (Tolstoi), tende a evoluir nesse espaço. A descrição realista, a definição de um <<caráter>>, a criação de uma <<personagem>>, o desenvolvimento de um <<tema>>: todos esses elementos do discurso narrativo descritivo pertencem ao intervalo 0-1, logo são *monológicos*.” (KRISTEVA, 1977: 77)

⁴⁰ “ ‘E o homem? disse o Duque. ‘Sumiu logo depois de sua lição’, respondeu a Duclos. ‘Sem voltar para ver o desfecho de sua obra?’ ‘Não, Monsenhor, ele não tinha dúvida; nunca falhou com nenhuma’. ‘Eis um personagem muito extraordinário’, disse Curval. ‘O que augurais disto, senhor Duque?’ ‘Auguro’, responde este, ‘que ele se inflamava com essa mesma sedução e que esportava em seus calções’. ‘Não’, disse o Bispo, ‘nada disso; isso não passava de preparo para a sua devassidão, e ao sair de lá, aposto que ia consumir outras maiores’. ‘Outras maiores?’, disse Durcet. ‘E que volúpia mais deliciosa poderia encontrar do que gozar de sua própria obra, uma vez que só dependia dele?’ ‘Muito bem!’, disse o Duque, ‘aposto que adivinhei: isso, como dizeis, era apenas um preparativo: ele se inflamava a cabeça corrompendo moças para depois enrubar rapazes...Aposto que era bugre’. Perguntaram a Duclos, se não tinha nenhuma comprovação daquilo que supunham, e se ele também seduzia mocinhos. Nossa narradora respondeu não ter prova alguma, e apesar da afirmação do Duque ser muito verossímil, cada um permaneceu em suspenso quanto ao caráter daquele estranho predicador e, depois de admitirem em consenso que sua mania era realmente deliciosa, mas que precisava consumir seus frutos ou fazer pior depois, a Duclos retomou assim o fio da narração[...]” (SADE, 2006: 108)

⁴¹ “ ‘ Pois bem! Posso muito bem adivinhar de que detalhes estais falando, não é’, retomou o Bispo, ‘vós cheirastes a bunda...’ ‘Ei! Pronto, pronto’, Interrompeu o Duque. ‘Não lhe peçais confissão, Monsenhor; ele nos diria coisas que ainda não devemos escutar. Continuai, Duclos, e não deixeis estes falastrões competir assim convosco’ “ (SADE, 2006: 116)

personagens está inteiramente ligada com a concepção de história que a idade clássica possui:

“A velha palavra história não muda então de valor e reencontra talvez uma de suas significações mais arcaicas. Em todo caso, se é verdade que o historiador, no pensamento grego, foi realmente aquele que vê e que narra a partir de seu olhar, nem sempre foi assim em nossa cultura. Foi, aliás, bem tarde, no limiar da idade clássica, que ele tomou ou retomou esse papel. [...] A idade clássica confere à história um sentido totalmente diferente: o de pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas e de transcrever, em seguida, o que ele recolhe com palavras lisas, neutralizadas e fiéis.” (FOUCAULT, 2007: 179)

As quatro narradoras de *120 dias de Sodoma* são assim “quatro mulheres, eu dizia, que tendo passado suas vidas na mais excessiva devassidão, tinham condições de relatar de modo exato todos esses requintes” (SADE, 2006: 36), pois se não é fundamental que estas tenham vivido todas as paixões que relatam, é necessário que elas as tenham visto. É assim que a primeira narradora do romance de Sade, Duclos, narra boa parte das 150 paixões simples pela quais é responsável com base no que viu nos prostíbulos pelos quais passou⁴². Fundamental é, aqui, então, a existência nos prostíbulos de um quarto em que através de um discreto buraco⁴³ na parede podem as prostitutas verem aquilo que suas companheiras estão fazendo. Compreende-se, assim, a exigência anterior dos libertinos de que nada deva escapar ao relato das narradoras, enquanto historiadoras devem elas relatar exatamente o que viram e ouviram de forma a propiciar um melhor diálogo com o outro texto do livro, isto é, com a ação que se passa com os libertinos, seja ela sob a forma de filosofia ou sobre a reencenação de uma das paixões narradas. Neste sentido é interessante pensarmos ainda que a relação entre estes dois momentos que percebemos distintamente em *120 dias de Sodoma* parecem, então, representar ainda o velho *topos* da *historia magistra vitae*, que já neste período dava sinais de esvaziamento:

⁴² “Não me deixaram curiosa por muito tempo, e minha irmã, levando-me a um aposento contíguo àquele onde os encontros costumavam acontecer e no qual acabara de ser trancada, me mostrou um buraco que dava diretamente para o sofá do qual se via facilmente tudo o que nele ocorria”. (SADE, 2006: 94). “Excessivamente curiosa de ver para que serviria tal emplastro, perguntei a minhas companheiras se não havia, num de seus aposentos, um lugar que pudesse espiar, assim como na casa da Guérin. Tendo me respondido que sim, lá me levou, e como havia lugar para dois, lá nos instalamos, e eis o que vimos e escutamos pois, como um simples tabique separava os dois quartos, era muito difícil perder alguma palavra” (SADE, 2006: 138)

⁴³ Em *A Bela da Tarde*, de Luis Buñuel, Séverine, interpretada por Catherine Deneuve, também faz uso de um aposento similar para acompanhar o trabalho de suas companheiras.

“A tarefa principal que Cícero atribui aqui à historiografia é especialmente dirigida à prática, sobre a qual o orador exerce sua influência. Ele se serve da história como coleção de exemplos - *plena exemplorum est historia* [a história é cheio de exemplo - a fim de que seja possível instruir por meio dela.” (KOSELLECK, 2006: 43)

O Texto de Sade está aqui, então, também dialogando com as histórias exemplares que ainda eram escritas nesta época. De fato, Sade não contesta tal compreensão da História, ele a assume, porém para pervertê-la. Da mesma maneira que não contesta a família. Ele a aceita para que possa aí instaurar o incesto. Entende-se, desta forma, talvez mais claramente, a transgressão proposta, aqui, por Sade ao estruturar seu livro como uma progressão na *instrução* libertina através da narração de diferentes tipos de paixões (exemplos) que devem, então, serem postas em prática.

A diferenciação entre estes dois momentos em Sade, a existência destes dois livros a serem lidos em *120 dias de Sodoma*, talvez ganhe contornos mais claros quando nos debruçarmos, no próximo capítulo, sobre a análise de uma ilustração presente na primeira edição francesa (1795) de *La Philosophie dans le boudoir*. Momento também de nos voltarmos novamente para a constituição do romance pornográfico no século XVIII e para as mudanças ocorridas neste gênero com o advento da Revolução Francesa.

Capítulo 4: A Ilustração entra em Cena

1.1 A linguagem vista de perto

Um questionamento válido no que diz respeito ao desenvolvimento deste ponto do presente trabalho seria acerca da validade de nos utilizarmos da análise de uma ilustração pornográfica que, ainda que seja do referido período trabalhado e ainda que diga respeito a um dos livros do autor em questão, não é uma ilustração retirada do livro aqui objeto de análise, *120 dias de Sodoma*, como forma aperfeiçoarmos e ampliarmos as conclusões que até o momento chegamos. A resposta para tal possível questionamento é de ordem teórica. Parto do princípio de que não só Sade configura seus princípios dentro de um sistema, que pode ser chamado de sistema libertino, presente, portanto, em todos os livros do autor que tenham a libertinagem como temática, mas também de que Sade pertence à família do que Roland Barthes chamou de *Logotetas*, isto é dos fundadores de línguas.

A escrita sadiana não é assim um simples dizer sobre a libertinagem, ela constitui-se a partir de determinadas operações que se repetem em todos os textos de Sade de forma a constituir uma linguagem própria. Tal linguagem, como já foi visto, não está inscrita atemporalmente na história, suas características ligam-se fortemente ao período de sua constituição. O ponto fundamental aqui, no entanto, é que podemos ler esta língua articulada por Sade em todas as suas obras. A constituição da cena sadiana, por exemplo, por mais que mude-se os atores e o local de seu acontecimento, não muda sua estrutura. Da mesma forma os elementos referentes ao que, no segundo capítulo, utilizamos para caracterizar a escrita clássica e a escrita moderna, em principal, ressaltam

os elementos relacionados à representação, permanecem, não havendo uma ruptura entre uma obra e outra, isto é, entre *120 dias de Sodoma* (1785) e *La Philosophie dans le boudoir*⁴⁴ (1795). Cabe ainda destacarmos, então, que a análise da presente ilustração será realizada levando em conta os elementos trabalhados nos capítulos anteriores, não será feita assim uma leitura da ilustração no contexto da história da arte. Tal análise por mais interessante que seja, exigiria, na prática, um espaço que aqui não possuímos, podendo ser objeto de todo um trabalho próprio. Voltemo-nos, então, para a ilustração.

⁴⁴ Mantenho o título em francês para evitar as possíveis perdas de significado que a tradução padrão para o português – A Filosofia na Alcova- poderia acarretar. Sigo, assim, a indicação de Eliane Robert de Moraes: “São várias as privacidades que a época produz. Daí a dificuldade em se traduzir o termo *boudoir*, correndo-se o risco de neutralizar importantes diferenças ao substituí-lo por ‘quarto’, ‘tocado’ ou ‘alcova’, mesmo quando reconhecemos as afinidades desse vocabulário.” (MORAES, 1994: 179)



Ilustração da primeira edição conhecida de *La Philosophie dans le boudoir* (1795), encontrada em: SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

As operações que levam a formação do quadro que vemos na página anterior, são as mesmas que descrevemos no capítulo três do presente trabalho. Que não haja aí uma narradora para “aquecer a imaginação”, explica-se pela própria estrutura deste romance de Sade⁴⁵. O que não quer dizer que não haja um discurso que anteceda a formação da cena. Desta forma, assim, como em *120 dias de Sodoma*, em que as cenas deveriam formar-se depois de serem narradas, aqui também Sade mantém tal estrutura. A troca entre o discurso e a cena é efetuada, então, da mesma maneira. Antes da cena temos, assim, um amplo momento de filosofia a cerca do tema em questão, os personagens inspiram-se, e, então, executam aquilo que a imaginação inflamada demanda, a cena instaura-se, desfazem-se as posições, volta-se ao discurso. Percorramos, então, este caminho através da linguagem sadiana.

A aprendiz de libertina Eugénie pergunta a um de seus tutores quanto a maneira como ele, Dolmancé, vê os objetos de deboche os quais utiliza: “Para esclarecer minhas idéias a esse respeito, dizei-me, por favor, como vede o objeto que serve aos vossos prazeres?” (SADE, 2008: 175). Segue, então, um discurso de Dolmancé acerca da importância de não levarmos em consideração o prazer do outro nas práticas libertinas. O homem soberano de Sade, do qual Bataille nos havia informado, tem aí uma excelente caracterização:

“A idéia de ver outro gozar como ele coloca-o numa espécie de igualdade que prejudica os atrativos individuais que o *despotismo* proporciona⁴⁶. É falso, aliás, que haja prazer quando o proporcionamos aos outros; isto seria servi-los, e o homem de pau duro está longe do desejo de ser útil aos outros. Praticando o mal, ao contrário, ele experimenta todos os encantos provocados por um indivíduo nervoso que faz uso de suas forças; ele então domina, é *tirano*.” (SADE, 2008: 176)

⁴⁵ Contrariando a época, Sade não utiliza neste livro a forma tão em voga do romance extenso. Retomando a tradição de Arentino, Sade organiza a ação na forma de diálogo. Em *La Philosophie dans le boudoir*, Sade conta, então, a história de Eugénie, jovem que vem a Paris para ser educada na arte da libertinagem, por dois experientes libertinos, Saint-Ange e Dolmancé, a ação se desenrola, desta forma, assim como em *120 dias de Sodoma*, seguindo as temáticas progressivas da educação de tal jovem.

⁴⁶ Segue nota de Sade: “A pobreza da língua francesa nos obriga a empregar palavras que nosso feliz governo hoje com tanta razão nos reprova. Esperamos que nossos leitores esclarecidos nos entendam e não confundam despotismo político com o despotismo luxuriosíssimo da libertinagem” (SADE, 2008: 176)

Dolmacé, conhecido sodomita, aproveita ainda a oportunidade para defender a superioridade do homem frente à mulher, e avilta a todos aqueles que não agem de forma condizente com tal “sistema”:

“Vis adoradores de mulheres, deixo-os aos pés de suas insolentes Dulcinéias aguardando o suspiro que os fará felizes, e desprezíveis escravos do sexo que deveriam dominar, abandono-os aos míseros encantos de se agrilhoarem enquanto a natureza lhes dá o direito de martirizar os outros” (SADE, 2008: 177)

Inflado pelo discurso que acaba de proferir, Dolmacé, busca logo organizar uma cena que faça jus a sua imaginação. O desejo será, então, representado. É preciso que primeiramente organize-se a cena que irá se estruturar, neste caso, tal função pertence à Dolmancé. Segue-se, então, a mesma regra de saturação, isto é, a busca de que o maior número de posturas sejam realizadas pelo maior número de sujeitos possíveis, e ainda que o maior número “de lugares do corpo estejam eroticamente saturados”. (BARTHES, 1990: 31) Devemos notar, aqui, então, a consonância entre o discurso e a ilustração. Da mesma forma como poderíamos imaginar o discurso de Dolmancé avançando de forma a sempre incorporar mais um ator ao quadro que este procura formar, também poderíamos imaginar a figura que se forma na ilustração progredindo na busca, utópica, da figura total:

“É espantoso como o cu soberbo deste belo rapaz não me sai da cabeça desde o momento em que comecei a falar! Todas as minhas idéias pareciam involuntariamente se ligar a ele... Expõe aos meus olhos esta obra-prima, Agustin... Que eu a beije e a acaricie por quinze minutos! Vem, meu amor, que eu me torne digno em teu belo cu das flamas com que me abraça Sodoma! Ele tem as nádegas mais lindas... mais brancas! Gostaria que Eugénie, de joelhos, lhe chupasse o pau enquanto isso. Nesta posição, ela vai expor seu traseiro ao cavaleiro, que vai enrabá-la. A senhora de Saint-Ange, cavalgando Augustin, me apresentará suas nádegas para eu beijar; armada de um punhado de varas e curvando-se um pouco, ela poderia ainda, ao que me parece, açoitar o cavaleiro, que com essa estimulante cerimônia não irá poupar nossa aluna. (*A postura de arranja.*) Sim, assim mesmo. Está muito melhor, meus amigos! De fato, é um prazer encomendar-vos quadros; não há artistas no mundo que os executam tão bem!... Que cu estreito tem este patife!... Tudo que posso fazer é me alojar nele...”(SADE, 2008: 177-178)

A ligação, então, entre o desejo e o discurso evidencia-se logo de início quando o libertino atesta que as ideias que proferiu durante seu discurso estavam ligadas ao objeto de seu desejo. Assim como os quatro libertinos de *120 dias de Sodoma*, os atores

de *La Philosophie dans le boudoir*⁴⁷, não perdem-se, no entanto, no afã deste desejo. Lembremo-nos do excerto das anotações policiais que trouxemos no segundo capítulo do presente trabalho, boa parte da fala de Dolmancé é percorrida pela mesma exatidão-*“Que eu a beije e a acaricie por quinze minutos”*- e pelo mesmo dever de retratar com minúcia o que se passa, de fato, o que impera aí é a ordem representativa. Nota-se que não só os diversos elementos (pau, nádegas, cu) são sempre chamados pelo nome, não deixando espaço para a retórica, mas como o texto não sai do universo do visível, isto é, não se fala das sensações íntimas de cada personagem.

Se nos voltamos, assim, para a ilustração, vemos que os corpos totalmente descobertos estão desenhados de forma bastante realística, mas que, no entanto, as expressões faciais falham em demonstrar qualquer emoção que seja. E talvez seja aí que melhor percebamos este caráter representativo da escrita sadiana. Capaz de descrever o que for não possui ela ainda o interesse, para alguns talvez a capacidade, de movimentar elementos internos sem submetê-los a representação exaustiva. Neste sentido a análise de Beauvoir, excetuando algumas das adjetivações morais que a autora utiliza, me parece bastante pertinente:

“Seus relatos parecem-se com as gravuras que ilustram *Justine* e *Juliette* na edição de 1797: a anatomia e as posições dos personagens são desenhadas com um realismo minucioso, mas a serenidade desajeitada e monótona dos rostos tornam perfeitamente irreais as suas horríveis bacanais” (BEAUVOIR, 1961: 22)

O que vemos em tal ilustração não é, no entanto, ainda a cena sadiana. O que vemos aí é um quadro capaz de capturar a figura que os atores formam, mas incapaz de capturar os sutis movimentos que Sade irá apenas alegar através da linguagem⁴⁸. A

⁴⁷ “Localizado entre o salão, onde reina a conversação, e o quarto, onde reina o amor, o *boudoir* simboliza o lugar de união da filosofia, e do erotismo” (Yvon Belaval *apud* Morais, 1994: 195)

⁴⁸ “(DOLMANCÉ)- [...] Quereis permitir, senhora, que eu morda e belisque vossa bela carne enquanto fodo?”

SAINT-ANGE- O quanto quiser, meu amigo; mas minha vingança não tardará, estou te avisando; juro que, a cada vexação, soltarei um peido em tua boca.

DOLMANCÉ- Ah, meu deus! Que ameaça!.. só servirá para apresar teu suplício, querida. (*Morde-a*) Vejamos se manterás a palavra! (*Recebe um peido.*) Ah, porra! Que delícia!... (*Ele lhe dá umas palmadas e imediatamente recebe outro peido.*) Oh, que divino, meu anjo! Guarda alguns para o instante da crise... e saibas que irei tratar-te com toda crueldade... toda barbárie... Porra! Não agüento mais... estou esportando! Vê como te trato, sacana!... como te domino... Toma mais esta... e esta... e que o último insulto seja no próprio ídolo em que sacrifiquei! (*Morde-lhe o olho do cu; a postura se desfaz.*)” (SADE, 2008: 178)

ilustração só é capaz, então, de captar uma esfera da escrita de Sade, a sua esfera clássica. Quando surge o movimento e quando se chega, portanto, à cena, a ilustração torna-se insuficiente. Como já foi dito, isto não significa que o cinema, linguagem primordial da cena⁴⁹, consiga captar a estrutura da linguagem que Sade desenvolve.⁵⁰ A acentuação do movimento acaba por descaracterizar o efeito representativo do texto. Perde-se a descrição meticulosa, perde-se a necessidade enumerativa e nominativa, perde-se o engajamento progressivo dos atores, de forma a acentuar a figura que se forma e não os sujeitos que a compõem e perde-se, por fim, o ritual.

⁴⁹ “Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem” (CARRIÉRE, 1995: 14)

⁵⁰ *120 dias de Sodoma* possui sua versão cinematográfica no filme *Saló ou 120 Dias de Sodoma* do diretor Pier Paolo Pasolini (1975). O tamanho esperado do presente trabalho e a já amplitude do tema aqui abordado, não nos permite, no entanto, a realização de uma análise comparativa entre o texto de Sade e o filme. Para compilação de interessantes artigos sobre o filme, ver: <http://www.criterion.com/films/532> e ainda sobre a ainda interdição do filme na Austrália ver- “Sadistic sex movie ban 'attacks art expression' ” em <http://www.brisbanetimes.com.au/news/national/sadistic-sex-movie-ban-attacks-art-expression/2008/07/19/1216163226456.html>.

1.2 A Nova Pornografia

Se há um *continuum* na escrita de Sade que percorre todas as suas obras, vemos, no entanto, que ilustração a qual trouxemos na página anterior já é produto de um outro momento da pornografia literária do século XVIII. Como já foi colocado no primeiro capítulo deste trabalho, a partir da segunda metade século XVIII o desenvolvimento da pornografia esteve ligado intimamente com a situação política que desenvolvia-se na França. De fato, vemos que a pornografia política atinge seu auge em 1790, movimento progressivo que inicia-se por volta de 1774 e que se expande fortemente com a liberdade de imprensa de julho de 1789. Tanto monarquistas⁵¹ quanto os novos revolucionários aderiram à pornografia política como forma de atrair um maior público para suas respectivas causas. A maior liberdade de imprensa permitiu que se organizassem novas formas de se vincularem os escritos pornográficos de cunho político. Começaram a surgir, desta forma, em 1789, panfletos pornográficos mais curtos e de mais fácil consumo do que os longos panfletos do período anterior⁵². Ponto importante, então, para que a pornografia literária tornar-se um popular foi a inclusão progressiva de ilustrações que passaram a acompanhar os textos. A chamada democratização da pornografia teve aí seu início. Percebe-se, então, aqui, um acontecimento fundamental para todo o desenvolvimento da pornografia enquanto gênero.

A valorização da imagem em detrimento do texto foi um dos elementos que contribuíram para a despolitização do gênero pornográfico. Quando as ilustrações e, portanto, o ver passou a ser o elemento mais fundamental do material pornográfico, cada vez mais o gênero passou a se aproximar de seu sentido moderno⁵³:

⁵¹ “Quando a Revolução começou e a publicação de jornais se expandiu, os editores de direita trouxeram a pornografia a público. O jornal monarquista *Actes des apôtres* especializou-se inicialmente em ensaios lascivos sobre a ‘vida privada’ dos principais políticos revolucionários. [...] Durante poucos meses, entre o final de 1791 e o início de 1792, a imprensa monarquista produzia sete novas caricaturas por semana que, destinavam-se a atrair o público popular. Algumas eram explicitamente pornográficas, e havia escritores partidários da monarquia envolvidos na produção de panfletos pornográficos que zombavam dos novos líderes revolucionários.” (HUNT, 1999: 345)

⁵² “Embora os panfletos políticos pornográficos fossem mais caros que os exclusivamente políticos-provavelmente, por causa das gravuras, ainda assim podiam ser adquiridos por um público vasto, por preços tão baixos quanto cinco *so/s* ou até menos.” (HUNT, 1999: 347)

⁵³ Que hoje em dia, por exemplo, os enredos dos filmes pornográficos sejam motivo de freqüente troça, talvez, deva-se, em parte, a exacerbação desta esta nova condição que assume o público consumidor da pornografia.

“Esse efeito democratizante vincula-se ao caráter espetacular presente nos panfletos pornográficos revolucionários. Os panfletos libertinos anteriores a 1789 narravam as histórias sórdidas da corte como versões escritas de uma fofoca; depois de 1789, o público ‘vê’ a degeneração em ação em vez de ‘escutar’ os rumores da corte. As ilustrações pornográficas em forma de diálogo teatralizam a ação, tornando o leitor um *voyeur* e um juiz moral.” (HUNT, 1999: 355-356)

A influência da Revolução no gênero se faria sentir ainda fortemente no período do Terror, à medida que este avançava diminuía-se as publicações⁵⁴, fazendo com que o florescimento que a pornografia política teve assim em 1790 não tivesse, portanto, uma longa duração. Demoraria, no entanto, ainda cerca de quarenta anos⁵⁵ para que a pornografia assumisse seu sentido atual, enquanto gênero voltado unicamente para a excitação sexual. O que não implicou na diminuição de títulos pornográficos publicados, ao contrário, vê-se um aumento exponencial no número de títulos a partir de 1850⁵⁶, sugere-se, desta forma, a ligação entre pornografia e democracia:

“Após o período do Terror, a atenção dos pornógrafos franceses voltou-se quase exclusivamente à descrição do prazer sexual como um fim em si mesmo. Essa mudança assinalou o início da pornografia verdadeiramente moderna: produção em massa de textos e imagens dedicadas à descrição explícita dos órgãos ou das atividades sexuais, com o único propósito de produzir excitação sexual. Paradoxalmente, logo que a pornografia política se democratizou, deixou de ser política.” (HUNT, 1999: 333-334)

Os romances mais conhecidos de Sade datam deste período pós Terror e de apolitização da pornografia⁵⁷, o lugar que Sade ocupa neste novo cenário não é de fácil determinação. Pois apesar de *La Philosophie dans le boudoir* (1795), por exemplo, ser

⁵⁴ “A publicação de novos romances declinou de 112, em 1789, para 40 em 1792, e para menos de 15, em 1794” (HUNT, 1999: 343)

⁵⁵ Deve-se reconhecer aqui uma evolução diferente conforme o país analisado. Assim se, por exemplo, vemos que na França o potencial político da pornografia já havia se esgotado no final do século XVIII, na Inglaterra este movimento dura até as três primeiras décadas do século XIX: “Na Inglaterra, a obscenidade continuou servindo a objetivos políticos até o início do século XIX. Ian McCalman revelou, por exemplo, como o ‘populismo obsceno’ impulsionou a atividade de impressores no caso que envolveu a rainha Carolina, no início da década de 1820. Porém o autor sustenta que na década seguinte a excitação sexual substituiu os objetivos populistas radicais e libertinos do submundo editorial.” (HUNT, 1999: 43)

⁵⁶ Importante levar em consideração, aqui, também o surgimento da chamada “sociedades de massas” no que diz respeito a este aumento da produção pornográfica. Para tal ver: HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, pp 57-87.

⁵⁷ Tenho em mente aqui principalmente a publicação *A nova Justine ou os infortúnios da Virtude e História de Juliette*, sua irmã, ambas em 1797.

uma obra que em grande medida tem como mote a paródia em cima dos romances clássicos de sedução, encontramos ainda fortemente uma incitação à reflexão filosófica. A presença entre o quinto e sexto diálogo do panfleto “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos”, ainda que haja dúvidas⁵⁸ quanto a sua redação fazer parte originalmente ou não do romance, demonstra a existência de um esforço por parte de Sade de manter em discussão, ainda que de maneira bastante utópica, alguns dos pontos mais relevantes do materialismo que impulsionou a Revolução Francesa. Cabe ressaltar, no entanto, que o materialismo as últimas conseqüências⁵⁹ de Sade talvez tenha tido um efeito reverso no que diz respeito à possível utilização da pornografia enquanto meio de expressão de algo mais que a excitação sexual:

“Os romances sadianos assinalaram uma importante transição na década de 1790. O marquês levou as possibilidades subversivas da pornografia, política e socialmente, ao seu possível extremo e, ao mesmo tempo e talvez pela mesma ação, abriu caminho para a pornografia moderna e apolítica. Suas investidas contra todos os aspectos da moralidade convencional abalaram o uso da pornografia com objetivos. A pornografia era, então, identificada como ataque à própria moralidade, em vez de crítica ao sistema moral do Antigo Regime.” (HUNT, 1999: 361)

Sade, portanto, não altera-se, continua a defender o indefensável e a promover reflexões que dificilmente encontramos em outro lugar, permanece, desta forma, condenado por todos os regimes, é, porém, também, de tempos em tempos, chamado a

⁵⁸ A primeira publicação do romance, em 1795, já contava com o panfleto, as dúvidas dizem respeito ao ano exato em que Sade redigiu o romance em si e se ocorreu ou não a incorporação *a posteriori* deste excerto: “O certo é que deste período obscuro pouco ou quase nada se sabe; os biógrafos de Sade são unânimes em admitir que não há dados suficientes para se dizer a época em que o livro foi redigido. Ignora-se, em particular, se os diálogos que o compõem foram escritos na mesma época que o panfleto ‘Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos’ que integra o romance. Vários interpretes, entre eles Michel Delon, organizador da edição da Pléiade, supõem que o panfleto tenha sido inserido no interior do quinto diálogo posteriormente à redação do livro. Isto faz sentido se lembrarmos que os setes diálogos apresentam a educação de Eugénie dentro de um quadro de valores bastante identificado à aristocracia, enquanto o panfleto se inscreve diretamente no debate revolucionário sobre a nova legislação. Segundo hipótese de Gilbert Lely, com o panfleto, Sade pretendia atualizar a ficção concebida antes da Revolução.” (BORGES, 2008: 208)

⁵⁹ Um dos exemplos mais caros diz respeito à defesa da legalidade do assassinato: “Se a eternidade dos seres é impossível à natureza, sua destruição torna-se portanto uma de suas leis. Ora, se as destruições lhe são tão úteis que ela não possa absolutamente passar sem elas, e se não pode criar sem extrair dessas massas de destruição que a morte lhe prepara, a partir desse momento a idéia de aniquilamento que ligamos à morte deixará de ser real; [...] A morte, de acordo com esses princípios irrefutáveis, não é mais do que uma mudança de forma, uma imperceptível passagem de uma existência a outra, eis o que Pitágoras chamava de metempsicose. Uma vez admitidas tais verdades, pergunto se será possível afirmar que a destruição é um crime? (SADE, 2008: 161-162)

desvendar a porção do humano que ainda nos permanece, talvez saudavelmente,
obscura.

Conclusão:

Talvez poucas vezes na história tenhamos visto reações tão diversas a um mesmo autor. Talvez, de fato, possa-se escrever a história das mentalidades de uma determinada sociedade nestes dois últimos séculos pela recepção que as obras de Sade aí tiveram. De absolutamente perigoso, a ponto de suas obras merecerem uma perseguição especial quando o combate às obras pornográficas já declinava ao herói surrealista. De comparações ao que há de mais vil na natureza humana ao antecessor de Nietzsche e Freud, o que talvez não seja, assim, tão diferente. Tentar compreender Sade e não declará-lo simplesmente intragável, já denota, de fato, um certo posicionamento face ao pensamento deste autor.

A tentativa, porém, que foi realizada neste trabalho, seguindo a mesma tendência dos principais referências teóricos, aqui, explicitados, foi não tanto de promover uma reflexão que busca-se compreender Sade no sentido de justificar ou repudiar as ideias que nele encontramos. Tanto a partir da inserção deste autor na tradição da pornografia literária do século XVIII, quanto a partir do estudo da obra de Sade- *120 dias de Sodoma*- em relação às categorias clássicas e modernas de escrita buscou-se relacionar Sade ao seu tempo, através da realização de uma análise que abrangesse, desta maneira, tanto o conteúdo ali presente quanto à forma. A compreensão do sistema sadiano só iria ficar clara, ainda, com a análise realizada sobre a palavra e a narração. De forma última, então, compreender o sistema criado por Sade é compreender a erotização vinculada por este autor. O valor deste trabalho talvez esteja, portanto, na tentativa de promover a compreensão antes do simples julgar ou ainda da censura.

Bibliografia:

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BAITAILLE, Georges. *Literature and Evil*. Grã- Bretanha : Calder & Boyars, 1973.
- _____. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. *Novos Ensaio Críticos seguidos de O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.
- _____. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix. 2007.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Editora brasiliense, 1990.
- _____ e outros. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.
- _____ e outros. *Masculino, Feminino, Neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. São Paulo: Papyrus, 1992
- BEAVOUIR, Simone de. *Deve-se queimar Sade?* In SADE, Marquês de. *Novelas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2 : a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BORGES, Contador. *A revolução da palavra libertina*. In SADE, Marquês de. *A Filosofia na Alcova, ou os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos- chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CARRIÈRE, Jean- Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DARNTON, Robert. *Boemia Literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DESBORDES, Jean. *O verdadeiro rosto do Marquês de Sade*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

_____. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

_____. *História da Sexualidade II. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

_____. *História da Sexualidade III. O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999,

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.

_____. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70, 2008.

KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

- _____. *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia, 1977.
- _____. *História da Linguagem*. Lisboa: 70, 1988.
- MATOS, Franklin de. *O Filósofo e o Comediante: Ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais- Arte e decadência de Nefertite a Emily Dicknson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEIXOTO, Fernando. *Sade: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2006.
- RICOEUR, Paul. *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Madri: Trotta, 2003.
- SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou, A Escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- SADE, Marquês de. *A Filosofia na Alcova, ou os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- SADE, Marquês de. *Novelas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- SHAEFFER, Neil. *The Marquis de Sade: A Life*. United Sates of America: Harvard, 2000.
- SHATTUCK, Roger. *Conhecimento Proibido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOUZA, Ricardo Timm de, & OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de. (Orgs.). *Fenomenologia hoje III: bioética, biotecnologia, biopolítica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade, 1700-1789*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: EDUSP, 1999.

Teresa Filósofa. Autor anônimo do século XVIII. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

VIGARELLO, Georges. *A História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Artigos e Publicações:

RABINOVICH, Gérard. *Reinterpretar o nazismo para pensar o contemporâneo* in: Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 8, n 12, p. 45-56, dez. 2002. Disponível em: http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20041214142549.pdf

OLTRAMARI, Leandro Castro. *Barebacke: roleta russa ou a ética sadeana?* In: Caderno de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. n 72- FPOLIS, julho de 2005. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno72.pdf>

FARIA, Carla Soares. *A língua no sexo: Literatura e o imaginário iconográfico erótico* in: Encontro dos Programas de Pós – Graduação em Comunicação em Minas Gerais. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/wp-content/uploads/2009/08/FARIA_Carla_Soares_Texto.pdf

FERNOCHI, Leticia. *Sade e a Sexualidade: A edição das obras de Sade no Brasil nos anos 60 [Uma Apresentação]* in: <http://www2.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/LeticiaFernochoi.pdf>

Sítios da Internet:

1. <http://www.criterion.com/films/532>
2. <http://www.brisbanetimes.com.au/news/national/sadistic-sex-movie-ban-attacks-art-expression/2008/07/19/1216163226456.html>

