

**Sade: a censura no século XVIII; a censura hoje/Sade:
censorship in the eighteenth century, censorship today**

Guilherme Grané Diniz*

RESUMO

Parece que a obra do Marquês de Sade passou a integrar o cânone da arte erótica ocidental. Prova disso seria a exposição *Attaquer le Soleil*, organizada em 2014 no *Musée D'Orsay*. Se é verdade que existem semelhanças entre funcionamentos da obra sadeana e figurações da sexualidade contemporâneas, por outro lado existem condições bastante semelhantes de censura àquelas da França do séc. XVIII. Foi o caso da exposição *Queermuseu*. Várias das acusações lançadas contra a exposição parecem mais pertinentes quando apostas à obra de Sade. A acusação que cruza séculos e continentes merece ser indagada: o que é que em certa moralidade – que informa nossas práticas jurídico-políticas – não consegue conviver com a arte e o corpo? Sade não é de todo assimilável, nem pelos cânones estéticos, nem pela moralidade que os sustenta. Antes, ele nos fornece uma chave crítica para interpretarmos a censura à arte erótica no séc. XVIII e hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Marquês de Sade; Censura; Queermuseu; Arte Erótica; Pornografia

ABSTRACT

*It seems that the work of the Marquis de Sade came to integrate the canon of western erotic art. Proof of this is the exhibition *Attaquer le Soleil*, organized at the *Musée D'Orsay*. There are similarities between De Sade's work and contemporary figurations of sexuality. On the other hand there are very similar conditions of censorship to those of the France of the 18th century. This was the case with the *Queermuseu* exhibition. Several of the charges leveled against the exposition seem more pertinent when referred to De Sade's work. The accusation that crosses centuries deserves to be questioned: what in a certain morality – which informs our legal practices – cannot coexist with art and the body? De Sade cannot be assimilated, neither by aesthetical canons, neither by the morality that sustains them. Moreover, he provides us with critical tools to interpret the censorship of erotic art in the 18th century and today.*

KEYWORDS: Marquis de Sade; Censorship; Queermuseu; Erotic Art; Pornography

Dos setenta e quatro anos de vida do Marquês de Sade, vinte e nove foram passados em prisões diversas. A última, em 1800, já sob o regime

* Mestrando em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – FDUSP, São Paulo, São Paulo, Brasil; guilherme.diniz@usp.br.

bonapartista, teve por mote a tentativa publicação de uma nova versão de sua *Justine*. Foram mais quatorze anos, terminados apenas com seu falecimento. Mas, se o Marquês morto não pode mais estar sob ferros, não por isso sua obra deixará de estar. Em 1947 Jean-Jacques Pauvert inicia a publicação da primeira edição das obras completas de Sade. Empreitada que dura até a década de oitenta, em 56 lhe rende um processo. A promotoria francesa argumenta: o erudito, o estudioso, estes podem ter interesse em conhecer a bizarria sadeana. O inaceitável é tornar Sade disponível ao público em geral. Pauvert correu o risco de corromper com Sade a moral pública, de permitir que o homem comum, quiçá mesmo a criança, tomasse contato com a influência imoral do Marquês (MORAES, 2011, p. 149). Não é exagero dizer que o processo de Pauvert foi continuação daquele iniciado mais de um século antes.

Mas a edição de Pauvert foi apenas momento em um movimento mais amplo que perpassou o séc. XX: a redescoberta de Sade. No começo do século o interesse vinha principalmente da psiquiatria e da psicanálise nascente. Isso porque o Marquês não apenas oferece o retrato da sexualidade sádica, mas (especialmente em *Os 120 Dias de Sodoma*) se propõe a fornecer um verdadeiro catálogo das perversões. O método de ordenação é tão apurado que, quando as narradoras responsáveis por declamar a lista cometem algum engano, o libertino-cientista é capaz de perceber a omissão:

Um momento, diz o bispo; não quis lhe interromper enquanto a senhora não estivesse em um ponto de repouso, mas uma vez que chegou lá, esclareça-nos, lhe peço [...] Bom, diz o bispo, a senhora vê bem que a senhora não tinha tudo dito, e que isto que a senhora não tinha contado forma uma paixão a mais (SADE, 1990, p. 185-6)

E, não se limitando ao retrato da libertinagem, Sade explica diretamente e de diversas formas o prazer sádico (SADE, 1990, p. 249), descrevendo o mecanismo daquilo que passou a ser uma das categorias fundamentais naquele momento de consolidação do pensamento psicanalítico.

A partir da década de 20 foram os surrealistas que tomaram interesse na obra de Sade. Especialmente na medida em que passaram a ressaltar dele não mais o aspecto científico-metodológico, mas seu caráter literário, descompromissado com os limites da realidade: seus libertinos tomam dezenas de garrafas de vinho em uma refeição, são penetrados por dúzias de paus por vez, regeneram partes mutiladas de seus corpos, etc. Sua reflexão política toma o mesmo tom. No panfleto fictício *Franceses, Mais um Esforço se Quiserdes ser Republicanos*, Sade fala de um projeto de continuação da Revolução Francesa cujo escopo último é a abolição de toda lei e a instituição do assassinato, do incesto, do estupro, de tudo que à época se entende por crime, como virtudes cívicas. Essa conjugação entre literatura, imaginação e política, na tentativa de pensar uma alternativa radical aos modos de vida do presente (para Sade, pós-Revolucionário; para os surrealistas, pós-Guerra), coloca a afinidade de partida entre ambos. A ênfase no aspecto literário do pensamento sadeano foi uma marca característica das leituras filosóficas herdeiras desse surrealismo: leituras que constituíram o principal momento dessa recepção.

Ao longo do século XX, Sade teria passado de prisioneiro a paciente, de paciente a revolucionário e, enfim, de revolucionário a cânone. Ao fim do século, na década de 90, foi publicada uma coletânea de obras suas pela *Bibliothèque de la Pléiade*: “instituição literária francesa” (SABO, 2018, p. 147) que, dado seu alto prestígio, tradicionalmente tem a função político-editorial de determinar no mercado e na academia franceses o que é ou não cânone literário. Já no séc. XXI – entre 2014 e 2015 – um dos frutos da consolidação desse processo de canonização de Sade foi a exposição no prestigioso *Musée D’Orsay: Sade, Attaquer le Soleil*. A curadoria de Annie Le Brun – poetisa surrealista e importante estudiosa de literatura de Sade – visou mostrar como sua obra influenciou, mesmo se nem sempre de forma explícita, a pintura do séc. XIX. A exposição coloca em pauta essa correlação mostrando como pinturas românticas são dotadas de uma sensibilidade sadeana. Um dos exemplos trazidos no catálogo da exposição é a *Morte de Sardanapalo*, de Delacroix. Le Brun considera que poderia muito bem ilustrar *Os 120 Dias de Sodoma*.



Fig. 1: A Morte de Sardanapalo – Eugène Delacroix

Se se tratasse de levantar passagens que servissem de motivo à cena, seria mesmo um apuro selecionar apenas uma. Mais importante que uma semelhança direta entre narrativa e retrato é a afinidade em termos de imaginário. O cavalo que irrompe pelo canto inferior na cena é o símbolo de uma natureza violenta que emerge e desestabiliza o arranjo do mundo humano. É não só um tema forte recorrente na pintura de Delacroix, mas representa aqui uma tendência típica do romantismo (em todas suas manifestações) de valorização das forças naturais (ROSENFELD e GUINSBURG, 2013, p. 266). Em Sade, a associação entre sexualidade e natureza como um elemento desagregador dos laços e das relações sociais é tema praticamente universal nos discursos libertinos (SADE, 1998, p. 1.259).

No nível da linguagem, isso remete à desestruturação do frágil equilíbrio nas pinturas rococó. “O apelo ao valor da sensação e da natureza como fundamento para o trabalho artístico tornara indesejável o recurso àquela estética da razão e do equilíbrio” (ZANINI, 2013, p. 186). Mas, mais que simples recusa, em Delacroix a natureza entra como elemento que desestrutura essa linguagem, a reorganiza e renova, mantendo alguns

elementos, mesmo que subordinados a outros funcionamentos (ZANINI, 2013, p. 200). Não é senão o que Sade fez com a linguagem literária do classicismo: “a lei da composição clássica que quer que os contrastes sirvam à unidade geral e valorizem o essencial é desviada em uma contradição generalizada e ruína do classicismo” (DELON in SADE, 1998, p. XIX). O mesmo gesto estético-histórico pensado por Sade teria sido transposto por Delacroix, e então pela pintura romântica como um todo. É nisto que, entende Le Brun, o cânone da pintura francesa do XIX estaria impregnado de Sade.

A própria aceitação por uma instituição museológica tradicional de uma exposição que trata de celebrar a obra de Sade e seus destinos históricos viria a provar que a mudança de postura em relação a Sade é um processo consumado. Quando olhamos por este ângulo, aquelas leituras surrealistas e filosóficas do séc. XX já não parecem tão interessantes. Assim como os surrealistas viam em Sade o retrato literário de uma vida até então impensada, os filósofos viram nele o retrato literário antecipado dos horrores até então impensados da Segunda Guerra Mundial. Neste sentido, se formou (principalmente, mas não apenas) até a década de 70 um campo de debate em torno da questão de qual a relação entre Sade e o nazismo, ou, de modo mais amplo, sobre o estatuto político do pensamento sadeano. Foucault sozinho mostra como os autores oscilam entre ambas as posições. Em seu *Histoire de la Folie à L'Âge Classique*, afirma:

Em Sade, como em Goya, a loucura continua a vigiar em sua noite, mas por esta vigília ela se esposa com os poderes jovens. O não-ser que ela era se torna poder de nadificar. Através de Sade e Goya, o mundo ocidental colhe a possibilidade de ultrapassar na violência sua razão, e de reencontrar a experiência trágica para além das promessas da dialética (FOUCAULT, 1977, p. 300).

Mas quando os estudos de Foucault deixam de ser sobre a relação mais ampla entre razão e desrazão e passam a se voltar diretamente à sexualidade, então sua visão sobre Sade muda:

No fim das contas, eu poderia admitir que Sade formulou o erotismo próprio a uma sociedade disciplinar: uma sociedade regulamentar, anatômica, disciplinarizada, hierarquizada, com seu tempo cuidadosamente distribuído, seus espaços esquadrihados, suas obediências e seus supervisionamentos (FOUCAULT, 1994, p. 821).

Não mais nosso outro, mas nós mesmos. Considerando que Sade atualmente é tão bem integrado ao circuito museológico, ao cânone literário, quiçá não haveria mais verdade nessa segunda posição de Foucault que na primeira?

Nesse sentido vão leituras clássicas como a de Adorno e Horkheimer, que sustentam que Sade dá as bases da ética moderna. O procedimento central sadeano, entendem eles, é a racionalização desenfreada e sem ressalvas de todos os âmbitos da vida humana, especialmente da moral. Um exemplo significativo dessa operação seria o fim do amor romântico. Sade afirma que “é uma coisa muito diferente amar e gozar, e que não apenas não é necessário amar para gozar, mas que basta gozar para não amar mais” (SADE, 1998, p. 406). Sendo apenas um sentimento dependente de costumes e temperamentos volúveis, o amor perde espaço para o sexo, que tem ancoragem nos sentidos e nos movimentos físicos dos corpos que se atritam e estimulam os nervos: “a consequência inevitável, implicitamente colocada com a divisão cartesiana do homem na substância pensante e na substância extensa, é proferida com toda clareza como a destruição do amor romântico” (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 90). Na articulação sadeana – corolário da visão moderna de mundo – o amor não tem lugar e o sexo diz respeito apenas ao prazer, de forma que pode prescindir da preocupação moral com o outro: o sexo e o amor, que antes foram vistos como celebração da vida e forma de resistir à dominação conservadora, agora estariam adoecidos e atrofiados pelo imaginário sádico (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 94).

Andrea Dworkin encaminha sua leitura de Sade exatamente no mesmo sentido: vê em Sade “o pornógrafo mais eminente do mundo” (DWORKIN,

1989, p. 70). Em sua obra, ele teria criado um retrato “sem paralelos na história da escrita” (DWORKIN, 1989, p. 92) de tortura e degradação sexual. Assim como Adorno e Horkheimer, ela vê como significativo o fato de Sade ter justificado detalhadamente a moral libertina, originando nisso não apenas uma poética, mas toda uma ética da predação sexual. Esta seria, entende ela, nossa ética sexual contemporânea (DWORKIN, 1989, p. 90). Dworkin pensa a associação entre Sade e certa forma de sexualidade conservadora mais pelo viés diretamente político de como Sade estrutura a relação entre libertino e vítima – especialmente quando considerada pelo aspecto do gênero. No entanto, a sistematicidade da linguagem sadeana também permite essa reflexão.

Da erótica sadeana, Barthes diz:

Seu erotismo é de natureza essencialmente sintagmática; sendo dado certo número de lugares eróticos, Sade deduz deles todas as figuras (ou conjunções de personagens que podem mobilizá-las); as unidades primeiras são em número finito, posto que nada é mais limitado que o material erótico; elas são não obstante suficientemente numerosas para se prestar a uma combinatória aparentemente infinita (os lugares eróticos se combinam em posturas e as posturas em cenas), cuja profusão forma toda a narrativa sadeana. Em Sade não há nenhum recurso a uma imaginação metafórica ou metonímica, sua erótica é simplesmente combinatória. (BARTHES, 1963, 776-7)

É a descrição estrutural do projeto dos *120 Dias de Sodoma*: descobrir uma a uma todas as possibilidades eróticas do corpo. Não existe ponto fora da curva, nenhuma possibilidade que reste indeterminada. Daí aquela possibilidade do libertino identificar o ponto exato no sistema onde se comete uma omissão, se pula um item na contagem. Nesse mecanismo não existe nenhuma forma de transgressão, já que todas as posições no campo estão dadas de antemão, e qualquer forma de sexo apenas figura uma ou outra delas.

Do ponto de vista da estética necessária a esse funcionamento, Sade mesmo a postula: “contar com os maiores detalhes, e ordenadamente, todos os diferentes desvios deste deboche, todos seus galhos, todas suas adjacências” (SADE, 1990, p. 39). A paixão deve ser entregue sem sombra ou recuo, toda inteira e de uma vez. Imagens sem possibilidade de profanação, que se esgotam no próprio ato de se dar a ver: é justamente assim que Barthes define a cena sadeana e que Agamben (2005, p. 102) define pornografia. Em se tratando de um dispositivo político da linguagem, há um “potencial profanatório que o dispositivo da pornografia pretende neutralizar” (AGAMBEN, 2005, p. 105). Todas essas leituras apontam para a obra de Sade como ponto de confluência entre sexualidade, linguagem e política. Enquanto instauradora do código da sexualidade figurável, criar-se-ia em sua periferia uma sexualidade obscena que será função do aparato jurídico-político impedir de tomar forma.

Se em 2014 a exposição *Attaquer le Soleil* foi recebida com louvor em um dos mais tradicionais museus da França, no Brasil viu-se em 2017 a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, curada por Gaudêncio Fidelis, ser recebida com manifestações organizadas de violência e repúdio, a ponto de ser mais ou menos rapidamente fechada pelo Santander Cultural, instituição que a sediava. Diversos matizes de crítica se formaram em torno da questão, variando desde expressões mais brandas de ressabio até ataques em mídias sociais, ameaças de morte, etc., culminando com a agressão física de funcionários da exposição incentivados por críticos mais extremos. O “Movimento Brasil Livre” – notório movimento político da direita brasileira – foi uma das forças em torno das quais se organizaram os protestos e críticas à exposição. Blogueiros e “youtubers” declaradamente vinculados à extrema direita conservadora – especialmente Felipe Diehl e “Rafinha BK”¹, ambos com histórico precedente de agressões e intolerância – também foram um dos primeiros polos em torno dos quais as críticas menos brandas se agregaram.

1 Para uma interessante linha do tempo dos acontecimentos, cf. <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>. Último acesso em 21/08/2018.

Dentro deste matiz, mais que a “expressão do gênero”, o ofensivo e inaceitável parece ser a “diversidade”. Isso porque existe uma seletividade clara e arbitrária quanto ao conteúdo sexual que é visto como questionável. É justamente essa a questão que essas leituras contrárias a Sade levantam (cada uma à sua maneira). A formação de uma sexualidade conservadora não significa a simples supressão da sexualidade. Pelo contrário, o sexo pode ser retratado, sem pudores, desde que siga determinados padrões comunicativos. É o que Foucault diagnostica como sendo a “disciplinarização” do sexo. Neste sentido, tanto funcionamentos morais quanto jurídico-políticos se recobrem. Se é inaceitável o retrato da sexualidade infantil² ou da homossexualidade, a submissão sexual da mulher – mesmo quando retratada com violência, brutalidade, de forma explícita: a pornografia de que fala Dworkin – é bastante facilmente tolerada (quando não endossada), inclusive pelas instâncias jurídicas.

Mas, aqui é o caso de recolocar aquela indagação sobre Sade. Quando se observa algumas das obras e das alegações que levaram à crítica da exposição da parte de movimentos politicamente conservadores, essas obras parecem ter proximidades muito marcantes com a literatura de Sade, quiçá mais que aquelas da exposição *Attaquer le Soleil*. A verdade é que poderíamos tomar uma série de exemplos sobre como, seja do ponto de vista temático, seja da linguagem constitutiva das obras, essa aproximação se constitui. Fiquemos apenas em dois.

² Muito diferente, por sinal, da alegada pedofilia supostamente encontrada na exposição.

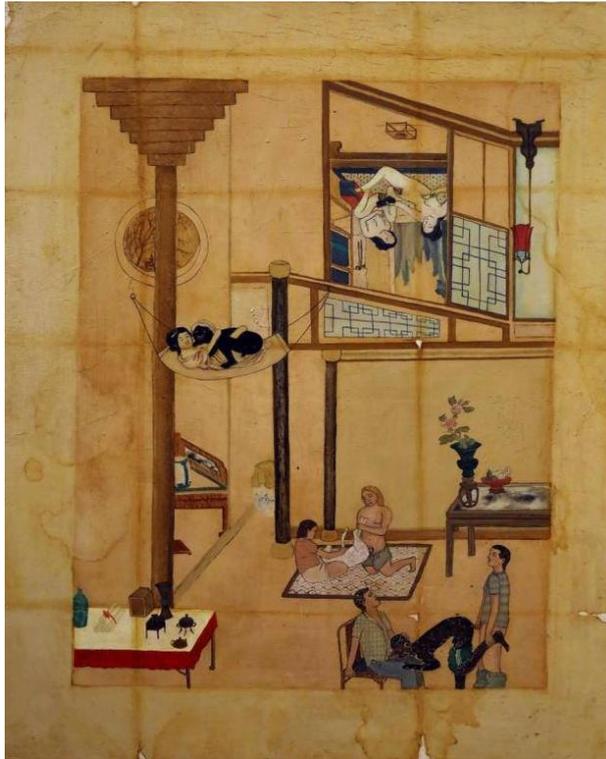


Fig. 2: Cena de Interior II – Adriana Varejão

A proposta de *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão, é retratar cenas sexuais que, vistas por muitos como grotescas, estranhas ou apenas infamiliars, na verdade fazem parte de narrativas históricas, tradições ou mesmo do cotidiano sexual de certas populações. Isso se evidencia, por exemplo, no tom orientalista, perceptível na textura da tela (que remete ao papel arroz) e nas feições e retratos das figuras na parte superior da obra³. A ideia de que nas coisas do sexo o anormal e o corriqueiro se confundem, comentaremos, é um dos pilares do pensamento sadeano sobre o tema. A obra de Varejão causou comoção entre alguns visitantes no que retrata um homem e uma mulher em um ato sexual com uma cabra (é o grupo ao centro, um pouco abaixo), no que se entendeu ser uma apologia à zoofilia. É este mesmo animal, por sinal, que protagoniza uma das passagens mais comentadas entre os estudiosos de Sade: “Ele fode uma cabra de quatro enquanto lhe açoitam. Ele faz um filho na cabra, o qual ele enraba por sua vez, apesar de ser um monstro” (SADE, 1990, p. 331). O desejo de perversão aqui é de tal modo

³ <https://www.nexojornal.com.br/colonistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>. Último acesso em 22/08/2018.

exagerado que ultrapassa os limites da realidade; o descritivo “zoofilia” ficaria aquém do desejo sadeano.



Fig. 3: Travesti de Lambada e Deusa das Águas – Bia Leite

A série de imagens *Criança Viada*, de Bia Leite, foi, talvez, um dos principais alvos, ao retratar crianças (supostamente) de forma sexualizada⁴, especialmente na medida em que nesse retrato celebra seu desvio de padrões heterossexuais. Ora, em Sade, não bastasse um sem número de momentos em que crianças são postas em situações sexuais, suas jovens (o autor mostra uma preferência marcada por personagens femininas) se envolvem na libertinagem mais rebuscada por vontade própria. Eugénie, com quinze anos, já aprendera a “foder como um homem”, usando um consolo em um senhor com mais do dobro de sua idade (Juliette, igualmente, deflora uma sua colega de convento). Termina o livro que protagoniza “ao mesmo tempo incestuosa, adúltera, sodomita” (SADE, 1998, p. 171), servindo de marido à própria mãe. Se o problema for fazer com que crianças vejam e presenciem toda essa “baixaria”, ao menos não faltou da parte de Sade a ideia. De seu *A Filosofia na Alcova*, diz: “a mãe prescreverá a leitura a sua filha” (SADE, 1998, p. 1).

No limite, é certo, as críticas à exposição simplesmente não procedem; elas se pautam sobre uma visão ingênua de arte, que Barthes caracteriza bem:

⁴ <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/12/nos-lgbt-ja-fomos-criancas-esse-assunto-incomoda-diz-artista-acusada-de-pedofilia.htm>. Último acesso em 22/08/2018.

postula que a literatura “representa”, “figura”, “imita”; que é a conformidade desse objeto 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, 2004, p. 31)

Curioso pensar que Barthes afirma isso sobre Sade, e que, no entanto, parece se aplicar muito melhor à exposição. Isso porque se de fato as obras do *Queermuseu* têm a evidente intenção de oferecer apenas objetos de imaginação – não qualquer tipo de persuasão ou incitação – o mesmo não pode ser dito sem algumas ressalvas sobre Sade. Pelo contrário, as críticas que expusemos mais acima se apoiam justamente sobre o fato de ser sua libertinagem reiteradamente argumentada. Para cada perversão há uma filosofia que a defende, detalha e depura. Na soma do retrato das perversões com os discursos filosóficos, a obra de Sade delineia um verdadeiro sistema, a ser contado entre os romances filosóficos materialistas do séc. XVIII.

Já se havia considerado como a sistematização absoluta da obra de Sade pode ser lida como o que faz de sua obra “improfanável”, uma pura imagem pornográfica. Ainda por cima, se percebeu como nisso Sade pode ser lido como o fundador de uma moral sexual contemporânea; ligada muito estritamente a uma vida política burocratizada, racionalizada. Por outro lado, quando se contrasta Sade com outras expressões e manifestações de arte erótica – essas gravemente sancionadas, seja pelo Estado, pelo direito ou por movimentos políticos moralmente afinados com essas forças – então fica visível que todo esse movimento de sistematização na verdade dizia respeito à justificação de uma sexualidade que ainda hoje é vista como aberrante. Algo aparece como estranho neste ponto: como pode ser Sade um autor canônico, integrado ao sistema de circulação da arte, quando parece em muitos aspectos ligado a obras de uma exposição tão brutalmente repudiada? A disputa sobre os sentidos da obra de Sade só é possível na medida em que tanto o aspecto da justificação racional quanto o do retrato da sexualidade antissocial estão presentes concomitantemente em sua obra. Sendo assim, a passagem do

status do autor de maldito a canônico permite pensar a partir dos elementos internos de sua obra como essa questão se põe.

Justine, a orfãzinha pia e desprovida, incapaz de compreender como seus captos conseguem obter prazer em profanar a virtude e a pobreza que ela aprendera a adorar, pede deles justificativa de suas ações: “Onde estão os títulos de vossa autoridade sobre mim?” – ‘Ei-los’, diz Bandole, mostrando seu pau ‘estou duro e quero foder’” (SADE, 1995, p. 577). É notável como existe uma mudança de registro entre a pergunta de Justine e a resposta de Bandole: se Justine pergunta com palavras, Bandole “responde” com o corpo, com a prova inequívoca de sua paixão. Eles seguirão o debate filosófico normalmente, tendo o membro de Bandole como a premissa mais decisiva, a partir da qual se extrai diretamente a conclusão: “Justine, estou duro, desçamos; basta de raciocinar; quero foder” (SADE, 1995, p. 583). “Lógica das paixões” é uma expressão adequada para indicar a operação contraditória envolvidas nos sistemas reiteradamente propostos pelos libertinos sadeanos: discurso e corpo se interpenetram de um modo tal que o registro no qual o debate filosófico e o sexo se dão oscila constantemente

Este libertino, Bandole, tinha um gosto peculiar:

Ele nunca se servia delas [as mulheres] senão para fazer-lhes filhos, e ele nunca falhava em seu golpe; mas é o uso que ele fazia deste fruto que é ainda mais extraordinário: o criava até os dezoito meses; quando ele os atinge, o pântano funesto, onde acabamos de vê-lo afundar um destes frutos, torna-se o destino universal de todos (SADE, 1995, p. 574).

De forma a conseguir realizar esse seu desejo com frequência, Bandole criou um método terapêutico para fazer engravidar em poucas tentativas e com pouco esforço cada moça:

Em um quarto, preparado para este fim, se encontrava uma máquina sobre a qual a mulher, molemente deitada e vigorosamente garroteada, apresentava a esse libertino o

templo de Vênus ao último grau de arreganhamento possível; ele enfiava, ninguém se mexia: [...] três ou quatro vezes ao longo do mesmo dia a mesma mulher era recolocada sobre a máquina, e depois era mantida em sua cama por nove dias, a cabeça baixa e os pés bem altos (SADE, 1995, p. 584).

À primeira vista, parece dar suporte à leitura de Adorno e Horkheimer: a técnica, uma vez desligada de qualquer fim moral, pode ser redirecionada ao gozo libertino, tendo por único critério para distinguir o bom do mau uso o sucesso ou não da aplicação. Quando, no entanto, consideramos os fins da “terapêutica” de Bandole, a questão precisa ser recolocada. Pois falar na eficiência de seu método conceptivo é no mínimo estranho quando se considera que o fim do método não é fazer nascer, mas fazer morrer.

Parece que não é a razão que deturpa o sexo, mas o contrário. Georges Bataille é um dos primeiros e principais leitores filosóficos de Sade. Ele identifica essa operação sadeana como uma de crítica à racionalidade moderna. A razão estaria socialmente ligada ao trabalho por seu aspecto produtivo. O sexo, se for contrário aos modos do trabalho produtivo, não pode ser estritamente ligado ao trabalho e, portanto, à razão. A antropologia, explica Bataille, mostra como foi na invenção do trabalho que o homem aprendeu a distinguir entre meios e fins, causas e consequências. O êxtase sexual, no entanto, é um momento em que assumem o controle do corpo movimento reflexos, involuntários; a consciência se perturba e se desvia toda para o objeto e a prática em questão. Impedindo a atividade laboral, o sexo diz mais respeito à destruição que à produção. É nesse sentido que a fixação anal sadeana é o ápice de uma diatribe contra a reprodução: a perversão – mas nisso toda a sexualidade – se completa em uma prática cujo resultado é fútil: dispende energia e material em função do prazer. Bandole vai mais longe: ao criar um instrumento técnico que garanta a gravidez com a finalidade de matar seus filhos faz colocar o aparato racional do trabalho inteiro em função daquelas forças que, por princípio, exclui. Nisso que dizíamos que perverte a razão com a sexualidade.

E é toda razão em Sade – o “sistema sadeano” ele mesmo – que comparece em função do prazer. A excitação sexual libertina não necessariamente desemboca no coito; com frequência resulta em debate:

Posicionando sua cabeça entre as pernas desta velha feiticeira, ele engole gulosamente os jatos impuros da urina envenenada que ela lhe dardeja no estômago. Enfim, as propostas se aquecem, são levantados diversos pontos de moral e filosofia, e eu deixo ao leitor pensar se a moral foi bem analisada (SADE, 1990, p. 92-3).

Desejo e discurso partilham da mesma natureza, uma energia que transita igualmente entre ambos: “Se declama contra as paixões, sem imaginar que é em sua chama que a filosofia acende a sua” (SADE, 1998, p. 258). Se filosofia e paixão são em larga medida a mesma coisa, isso não significa que não haja uma precedência explícita: não apenas são idênticas, mas ambas são paixão; este é o fenômeno de fundo, ontologicamente ancorado nos movimentos da natureza. A filosofia – também a moral – são apenas suas derivações. Esta é a chave para entender o pensamento sadeano.

É neste sentido que, quando indagado como testemunha no processo de Jean-Jacques Pauvert, Georges Bataille diz de Sade que ele é um autor perigoso (MORAES, 2011, p. 150). Se podemos dizer Sade ser também filósofo, é na medida em que teve a intenção de conhecer o homem em toda sua extensão, tendo visto em sua natureza sexuada a chave para tanto. Sendo assim, é necessário conhecê-lo também nas possibilidades que tem de mal, de perversão, de violência. Mas, se esse tema já fora explorado no pensamento que veio antes de Sade, ele percebeu a necessidade de dar a isso um desenvolvimento fundamental. O mal não pode ser conhecido apenas como algo externo, como uma possibilidade que concerne de longe o mundo organizado, racional, moral, dos assuntos humanos. Uma vez que o desejo, a violência, o mal, são possibilidades da vida humana, é necessário que os homens os conheçam de dentro, como forças que agem nele (BATAILLE, 1957, p. 35). Nesse sentido que Bataille fala na violência – especialmente sob a

forma do desejo sexual irredutível – como uma força que, dentro do homem, constantemente clama por ele e o põe em risco de soçobrar: Sade teria sido o primeiro a ver no sexo esse elemento de violência que constantemente nos desvia de nossa vida moral, dos afazeres laborais, nos relançando em um mundo de organicidade onde o prazer reina.

O que permite essa comunicação entre sadismo e moral é aquela precedência do desejo. Uma das mais interessantes libertinas sadeanas, Delbène, nota que se apenas o desejo é originário, também a moral deve ter se constituído em função dele: “A origem do pudor não foi, estejamos certos, senão um refinamento luxurioso; havia a vontade de desejar por mais tempo, para se sentir mais excitado, e os tolos tomaram isso, após, como uma virtude” (SADE, 1998, p. 236-7). Nessa medida, se a libertinagem é por sua definição originária, e a moralidade apenas uma manifestação da libertinagem mal-entendida, ela também está informada por posições que são, em essência, afetivas. Sade, com uma ironia rancorosa, dá a seguinte imagem do que teria se passado em seu julgamento:

Como, meu Deus: Meus confrades, este pequeno aborto que não é nem presidente nem mestre de contas quis gozar como um conselheiro da grande câmara? Este pequeno fidalgo camponês quis se meter a acreditar que lhe era permitido nos parecer? [...] *Prisão, senhores, prisão!*” (SADE, 1967, p. 60-1)

A literatura é a arma de que Sade dispõe para proceder ao processo inverso ao que sofrera: o processo “dos homens que lhe condenaram, aquele de Deus e, genericamente, aquele dos limites opostos à fúria voluptuosa” (BATAILLE, 1957, p. 212).

O sexo contagia a moral e seus defensores “analogamente ao bocejo ou ao riso” (BATAILLE, 1957, p. 169). Retratar o sexo é implicar quem toma contato com ele naquilo que se mostra, na medida em que o observador também tem um corpo desejanste: do sexo nunca há um retrato neutro. “Ninguém, a menos que permaneça surdo, termina os *Cento e vinte dias* sem ficar doente: o mais doente é evidentemente aquele que essa leitura excita

sensualmente” (BATAILLE, 2015, p. 114). Ora, e qual é o projeto de Sade com os *120 Dias* senão justamente esse? “Sem dúvida, vários dos desvios que tu verás pintados aqui te desagradarão, sabemos, mas se encontrarão alguns que te esquentarão ao ponto de te custar alguma porra, e eis tudo que queremos” (SADE, 1990, p. 69). Cada leitor há de encontrar na obra a perversão que melhor lhe agrada, que lhe diz respeito. Dentre seiscentas paixões relatadas, por mais obscenas, graves e sinistras que sejam, ao menos uma há de excitar. Nesse momento, ao menos para si, a mentira não é mais possível: o leitor conhece a própria perversão.

A razão, a moral, as formas políticas fundadas sobre ambas, também são posições inscritas fundamentalmente no campo do desejo. Os juízes condenam Sade pois reservam para si o direito de gozarem; os moralistas condenam o que veem como perverso apenas porque não é de seu gosto, não é como desejam. Todos os âmbitos da vida pública são permeáveis à contaminação sadeana: seu projeto sexual tem uma dimensão iminentemente política. Isso se reflete muito claramente no fato de que até a ascensão de Bonaparte e a elaboração do Código Napoleônico, a prisão de Sade tivera sempre o sentido da arbitrariedade. Fora preso por ordem real expedida a pedido de sua sogra, por perseguições políticas, etc. Mas é apenas quando o direito se estatiza – passa a responder mais a uma burocracia anônima que aos déspotas no comando – que a escrita de Sade se torna motivo de sua prisão. É sob essa configuração específica, em que “estabelece-se uma confusão (sob a qual ainda vivemos) entre o moral e o político” (BARTHES, 2004, p. 215) que a contaminação sadeana se torna o verdadeiro perigo, pois revira e põe ao desabrigo as raízes dos funcionamentos que legitimam e justificam a forma política vigente: a razão enquanto mais uma posição afetiva, sexual, localizada; não universal e genérica, como – ainda hoje – se pretende.

Agora estamos em condições de entender aquelas palavras de Barthes, quando ele dizia de Sade não ser um apologeta das perversões que relatava. O que Sade põe em jogo ao retratar as justificativas libertinas é nos fazer

compreender⁵, nem que em partes a perversão. Quiçá é isto o que não se pode realmente suportar em Sade, no *Queermuseu*; isso que faz com que seja a moral, seja o direito, seja a política conservadora, cada um cumprindo seu papel no jogo da manutenção de determinados funcionamentos sociais, tome para si a função de persegui-los e mantê-los fora dos circuitos do possível (MORAES, 2011, p. 150). Quando abordamos a questão por este aspecto, não é mais mero psicologismo dizer que talvez o medo seja descobrir no fundo da visão moral algo de “criança viada”, que as “cenas de interior” dizem respeito – mesmo que indiretamente – ao que se passa no interior de nossas casas. Pois o que se retrata são as virtualidades do desejo humano, as formas possíveis do prazer. A “cartografia da diferença” de que trata a exposição é o retrato de um possível em si, e tal qual o leitor se excita com Sade a ponto de ser sádico por um momento, *Queermuseu* põe a todo moralismo, a toda sociedade – e muito diretamente a cada um – o “risco” de “contaminar” nosso desejo. O saldo do trabalho de pensamento de Sade – em alguma medida também o do *Queermuseu*, e o que leva ambos a serem passíveis de censura – é que agora “o homem normal sabe que sua consciência deveria se abrir àquilo que lhe tinha mais profundamente revoltado: aquilo que, mais violentamente, nos revolta, está em nós” (BATAILLE, 1957, p. 218).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2006.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio dela Profanazione in *Profanazioni*. Milão: Nottetempo. 2005.

BARTHES, Roland. La Metaphore de L’Oeil in *Critique: Hommage à Georges Bataille*, Paris, nº 195-196, p. 770-777, ago./set. 1963.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

5 Primo Levi (2014, p. 188) dá uma bela definição etimológica do termo: “compreender’ uma proposta ou comportamento humano significa contê-lo, conter seu autor, colocar-se em seu lugar, identificar-se com ele”.

- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. São Paulo: Autêntica. 2015.
- BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Éditions de Minuit. 1957.
- DELACROIX, Eugène. *La Mort de Sardanapale*. 1827. Óleo sobre tela.
- DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. Nova York: Plume. 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*, vol. II. Paris: Gallimard. 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Folie et Dérison*. Paris: Gallimard. 1977.
- LEITE, Bia. *Travesti da Lambada e Deusa das Águas*. 2013. Óleo e stencil sobre tela.
- LEVI, Primo. *Se Questo è un Uomo*. Torino Einaudi. 2014.
- MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: Ensaio sobre a Imaginação Libertina*. São Paulo: Iluminuras. 2011.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. Romantismo e Classicismo in GUINSBURG, Jacó (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- SABO, Oana. *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*. Lincoln: University of Nebraska Press. 2018.
- SADE, Donatien-Alphonse-François, Marquês de, *Oeuvres Choisies*. Paris: Cercle du Livre Precieux. 1967.
- _____, Marquês de, *Oeuvres*, vol. 1. Paris: Gallimard. 1990.
- SADE, Donatien-Alphonse-François, Marquês de, *Oeuvres*, vol. 2. Paris: Gallimard. 1995.
- SADE, Donatien-Alphonse-François, Marquês de, *Oeuvres*, vol. 3. Paris: Gallimard. 1998.
- SADE, Donatien-Alphonse-François, Marquês de, *Os Crimes de Amor*. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2000.
- VAREJÃO, Adriana. *Cena de Interior II*. 1994. Óleo sobre tela.
- ZANINI, Walter. A Arte Romântica in GUINSBURG, Jacó (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva. 2013.