

**FACULDADE DE BELAS-ARTES
UNIVERSIDADE DE LISBOA**



***PARA ALÉM DOS LIMITES,*
SADE E ARTE CONTEMPORÂNEA**

Marta Toscano

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

2006

**FACULDADE DE BELAS-ARTES
UNIVERSIDADE DE LISBOA**

***PARA ALÉM DOS LIMITES,*
SADE E ARTE CONTEMPORÂNEA**

Marta Toscano

**Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora
Cristina Azevedo Tavares**

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

2006

Síntese da tese

Esta tese tem como ponto de partida a obra literária do Marquês de Sade (1740 – 1814). Após uma análise e reflexão sobre as premissas encontradas nos seus livros, fiz a tentativa de transpor essa linguagem de ruptura para um outro mundo, o da arte arte contemporânea, também ele constituído de transgressões, desvios, e... limites.

O trabalho divide-se em três partes distintas, embora complementares entre si: a primeira é uma reflexão sobre um possível mapa do erotismo, com uma paragem atenta na sua “raiz” mitológica, seguindo-se o estudo do Eros platónico e do Eros cristão; a segunda uma reflexão sobre o “erotismo” sadiano — veremos que será mais correcto chamar-lhe *anti-erotismo* —, recorrendo por um lado a escritores que o recuperaram tanto a nível literário como filosófico, como Pierre Klossowski, George Bataille ou Jean-Jacques Pauvert, e por outro a autores que o consolidaram: o caso de Octavio Paz, de Jean Paulhan, de Roland Barthes, Annie le Brun, Marcel Hénaff, para citar os mais importantes; a terceira parte do trabalho consiste num projecto envolvendo Sade e arte contemporânea.

Afastando-me da visceralidade que é normalmente conotada com Sade, e focando-me no conceito de apatia sadiana (uma insensibilidade para com as emoções), investigarei até que ponto algumas obras de certos artistas são devedores da herança do escritor francês. Os seis artistas que dão corpo a este projecto (que, em certa medida, pode ser entendido como um projecto curatorial fictício) são: Julião Sarmento, Nobuyoshi Araki, Hans Bellmer, Marina Abramovic', Michaël Borremans e Douglas Gordon.

Debruçar-me-ei por último na questão filosófica/ética dos limites da arte. Sade mostra-nos um mundo que vai além de todos os limites (será mesmo assim?); e as obras de arte, também são ilimitadas?

Palavras-chave

As palavras-chave que definem esta tese são:

Eros – Marquês de Sade – Arte contemporânea – Curadoria – Limites da arte

Synopsis of the thesis

This dissertation has, for its starting point, the literary essays of the Marquis de Sade (1740-1814). After an analyses and reflection about the premisses found in his books, I will try to make a connection between his language of rupture to another world, the world of contemporary art, world that is also made of transgressions, turning points...and limits.

The work is divided in three different sections, although they are complementary between them: the first one is a reflection about a possible map of erotism, taking a careful look at its mythological “root”, followed by the study of the platonic and the Christian eros; the second part is a reflection about the sadean “erotism” — we shall see that it is more correct to talk about a sadean “anti-erotism” —, and it’s based, by one side, on writers who recouped him on a philosophical or literary level, as Pierre Klossowski, Georges Bataille, or Jean-Jacques Pauvert, and on the other side on authors who consolidated him, like Octavio Paz, Jean Paulhan, Roland Barthes, Annie le Brun, Marcel Hénaff, to mention the most important ones; the third part of the thesis consists of a project involving Sade and contemporary art.

Keeping away from the viscerality that is usually linked with Sade, and focusing on the sadean concept of apathy (an insensibility towards emotions), I will investigate until what point the works of certain artists are in debt with the heritage of the French writer. The six artists that give body to this project (that, in a way, can be understood as a fictional curatorial project) are Julião Sarmiento, Nobuyoshi Araki, Hans Bellmer, Marina Abramovic´, Michaël Borremans and Douglas Gordon.

At last, I will lean over on the philosophical/ethical question on the limits of art. Sade showed us a world that went beyond all limits (is that really so?); and the works of art, are they also unlimited?

Key-Words:

The key-words that define this project are:

Eros – Marquis de Sade – contemporary art – curatorship – art limits

uma palavra de gratidão

Gostaria, primeiramente, de agradecer à minha orientadora de tese, a Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares, por todo o auxílio, sugestões e incentivos prestados na elaboração da mesma.

Fico também grata ao Professor José A. Bragança de Miranda: apesar de ter frequentado um dos seus seminários há alguns anos atrás, posso dizer que foi ele que me despoletou o interesse de investigar sobre o tema que escolhi para a dissertação. A ajuda do Professor Carlos Vidal e do Professor Delfim Sardo foram muito preciosas, abriram-me sempre novos caminhos (e mais dúvidas). Estou também grata ao realizador Joaquim Sapinho, que gentilmente me cedeu o seu filme sobre o artista Julião Sarmento, e à Ana Rita, à Sandra e ao Pedro, colegas de mestrado sempre prontos a me auxiliar. A todos digo: obrigado!

Um agradecimento especial para o coordenador de todo o Mestrado em Estudos Curatoriais, o Professor Doutor José Fernandes Dias, que conseguiu criar e gerir um mestrado com seminários muito interessantes, pertinentes, dignos de relevância para quem se interesse por todas as problemáticas existentes na arte contemporânea. Sem a ajuda de todos este trabalho teria sido não só mais árduo, como também um desafio muito menos estimulante.

À minha família, sempre presente, como não poderia deixar de ser num trabalho sobre... o Marquês de Sade!

07	01 introdução
12	02 um possível mapa do erotismo a raiz eros platónico eros materialista eros cristão uma batalha de ostras, elefantes e abelhas contra peixes, hienas e porcos?
30	03 encontros com sade mais do que...erótico movimento de morte a contra-linguagem o outro corpo libertino um monstro delicado implicações do sistema sadiano
59	04 sade e arte contemporânea síntese do projecto 6 artistas sob o signo de Sade julião sarmento: <i>un cri de peur ou de plaisir?</i> araki e o sabor da morte construção <i>como</i> desmembramento: hans bellmer marina abramovic': engolir a dor a pintura vazia de michaël borremans (<i>above all else...</i>) we are evil: douglas Gordon
99	05 conclusão/nota final para além dos limites?
103	06 elementos gráficos
131	07 bibliografia
141	08 índice das imagens
144	09 créditos fotográficos

01 introdução

Os livros escritos por Douatien-Alphonse-François (1740-1814), mais conhecido como Marquês de Sade, serão o meu ponto de partida nesta tese. Esta terá como objectivo a análise e reflexão sobre as premissas aí encontradas, e a consequente transposição dessa linguagem — que foi uma linguagem de ruptura definitiva de Sade com o seu mundo, e que porventura também continua a ser com o nosso — para um outro espaço muito diferente, o da arte contemporânea, também ele constituído de transgressões, desvios, e... limites?

Este trabalho divide-se em três partes distintas, embora complementares entre si: a primeira é uma reflexão sobre um possível mapa do erotismo, com uma paragem atenta na sua “raiz” mitológica, seguindo-se o estudo do Eros platónico e do Eros cristão; a segunda uma reflexão sobre o “erotismo” sadiano, recorrendo por um lado a escritores que o recuperaram tanto a nível literário como filosófico, como Pierre Klossowski, George Bataille ou Jean-Jacques Pauvert, e por outro a autores que o consolidaram: o caso de Octavio Paz, de Jean Paulhan, de Roland Barthes, Annie le Brun, Marcel Hénaff, para citar os mais importantes; a terceira parte do trabalho consiste num projecto envolvendo Sade e a arte contemporânea.

Passo a referir brevemente certas opções e limitações deste trabalho. Na primeira parte, apenas abrangei as concepções de Eros relativamente à sua origem mitológica, e depois ao período histórico da tradição clássica grega (dando ênfase à Teoria Platónica do Amor e a toda a tradição materialista), seguido de um Eros Cristão — por questões de tempo, tenho de admitir, mas também por acreditar que serão estas as definições que nos servem, hoje, de estrutura civilizacional.

Na segunda parte realizei uma análise o mais comparativa dos textos possível, mas nem sempre isso foi uma tarefa fácil. Apesar dos críticos de Sade reflectirem sobre os mesmos pontos

na análise à sua obra (relação com Deus e o Outro, questão da natureza, o labirinto circular da mesma), penso que criam leituras de Sade distintas: Octavio Paz, o mais poético dos escritores, centra-se na questão do erotismo e da sua diferenciação da sexualidade, optando por analisar essa «granada de verdade»¹ que Sade teve na sua mão, e que fez explodir nos nossos tempos; Bataille enfatiza o valor da transgressão e a relação paradoxal entre erotismo e morte; Klossowski, adoptando uma linguagem parecida com a do próprio marquês — extremamente lúcida, fria e densa — examina a relação do escritor com a razão detalhadamente; Marcel Hénaff fala-nos da “invenção” de um corpo libertino levada a cabo por Sade; Barthes prefere seguir o caminho do poder da linguagem nos textos do marquês, construindo uma lista temática sadiana não isenta de humor, em plena concordância com os gostos do mesmo (com a perdoável excepção de ser finita).

O primeiro contacto que tive com a obra de Sade foi indirecto, através do filme de Pasolini intitulado *Os 120 dias de Sodoma*. Quem tenha visto o filme decerto o recordará como uma experiência inesquecível e brutal. Foi, portanto, com uma mistura de hesitação e curiosidade que comecei a ler os seus livros; na passagem das imagens no ecrã de cinema para “imagens” num texto, a náusea e o horror não se diluíram, mas estranhamente cederam algum espaço ao respeito e à admiração. Quais seriam as preocupações desta mente diabólica?

Creio que a primeira é o próprio acto revolucionário da escrita em si. Recordo que as condições em que escreveu os seus textos não eram as melhores: encarcerado durante anos a fio (vinte e sete anos, precisamente!), escrever devia ser para ele uma forma de combater o tédio, senão mesmo uma vingança contra as pessoas responsáveis pelas suas inúmeras detenções. Sade foi, como bem notou Jean Paulhan, «o mais livre dos

¹ Octavio Paz, *Mais do que Erótico: Sade*, Difel, Miraflores, 1993, p.9.

espíritos no mais encarcerado dos corpos»². O segundo ponto a destacar em Sade, o ter *pensado* sobre o que o erotismo, o desejo, realmente são, e foi um dos primeiros homens a fazê-lo (acrescente-se mesmo: a fazê-lo com toda a «brutalidade de uma necessidade ontológica»³, como diz uma crítica dos seus textos); e para finalizar, o difícil monólogo interior que manteve com a sua obra e as suas inevitáveis consequências: a destruição e a morte, dos outros, claro, mas de si mesmo também. As regras do jogo são simples: ganha sempre o prazer e o crime, ganha sempre o mais forte, ganha sempre a destruição e a morte. Ainda nos continua a surpreender?

Se dizemos não, não nos surpreende, não nos conseguiu derrubar, avançamos com cautela. E surgem-nos cenários irrealis, humanamente impossíveis. Somos confrontados com um adversário que não se cansa de numerar com o rigor científico tão característico dos filhos da enciclopédia, de descrever minuciosamente formas de proceder na alcova, de repetir até à exaustão cenas de dor, de inventar tantas personagens fantasma... Se ainda não cedemos à monotonia e à aberração dos seus «abismos e castelos aterrorizantes»⁴ neste ponto iremos colapsar, porque é o ponto fraco do nosso ser e da nossa civilização: Sade desafia-nos a imaginar um mundo onde a moral não exista, onde o homem não tenha freios e possa dar livre curso a todos os seus desejos. As suas personagens defendem os “prazeres” — e como tal violam, assassinam e roubam sem serem punidas — e Sade, provocador, convida-nos a dar a nossa bênção a este «Evangelho do Mal»⁵. Engane-se portanto quem conote o nome Marquês de Sade com “Erotismo”, e refiro-me a algo que naturalmente associamos a sensações e prazer. A desconcertante revelação no final da aprendizagem de *Juliette* é que a libertinagem não é uma

² Jean Paulhan, *O Marquês de Sade e a sua cúmplice, seguido de Portugal em Sade e Sade em Portugal*, Hiena, Coleção Memória do Abismo, Lisboa, 1992, p.27. A primeira parte da frase é da autoria de Apollinaire, que Paulhan apropriou.

³ Annie le Brun, *Soudain un Bloc D'abîme: Sade*, J. Jacques Pauvert, 1986, p. 191.

⁴ Jean Paulhan, *O Marquês de Sade e a sua cúmplice, seguido de Portugal em Sade e Sade em Portugal*, Hiena, Coleção Memória do Abismo, Lisboa, 1992, p.30.

⁵ *Ibid.*

escola de paixões extremas, como o marquês nos leva a crer, mas a procura de um estado *para além* das sensações. Para Sade, e segundo Octavio Paz, o estado final do libertino é a apatia ou a ataraxia, «a insensibilidade da pedra vulcânica»⁶. Sade propõe-nos o paradoxo místico de ter prazer na insensibilidade; esta acabará por liquidar o libertino enquanto tal. É esta ironia perturbante, esta qualidade “anti-erótica”, se assim lhe podemos chamar, que torna a sua obra tão singular.

Deveremos lê-lo de forma alegórica? Certos autores não concordam com esta ideia, acham que é uma saída fácil. Mas haverá outra forma de encarar este pensamento desmesurado⁷, inumano, intolerável, que nos conduz perversa e habilmente até uma ideia de gigantesca negação: de Deus, do Outro, da natureza — e, não esqueçamos, do nosso próprio ser? Sade deixa-nos apenas com um “nada”. E este nada acarreta terríveis consequências...

Não saberei dizer se a arte contemporânea vive sob o signo de Sade, da sua «luz negra», do seu «*mais* do que erótico» (para citar os belos termos de Paz). Não sabendo bem definir o erotismo sádico em relação ao campo concreto das artes plásticas — e estando consciente que a transposição literal é impossível: as ideias e pensamentos de Sade surgem deturpadas e apenas podem operar ao nível de sugestão —, creio no entanto que a memória de Sade perdura no tempo e nesta linguagem específica.

A monstruosidade, o horror, o par antagónico dor/prazer, a noção “abusiva” do corpo doutrem (o corpo do outro considerado como objecto) têm o seu equivalente neste mundo, levando os artistas a “pisarem o risco” e a transgredirem certos limites.

Estudarei determinadas obras de seis artistas que pensam a herança deste corpo indiferente, glacial, *inumano*. Julião Sarmiento, Hans Bellmer, Nobuyoshi Araki, Marina Abramovic´,

⁶ Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993, p.150.

⁷ Octavio Paz refere um ponto interessante, de onde este pensamento teve a sua origem: os vulcões incarnarem o pensamento de Sade. O titanismo, as suas grandiosas proporções, o isolamento, o calor e o frio inumano são disso exemplo. Ver *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.55.

Michaël Borremans e Douglas Gordon darão corpo a este projecto. A escolha destes artistas centrou-se na frieza polar das obras, fugindo a uma organicidade e visceralidade que são, normalmente, conotadas com Sade (fruto talvez de um olhar desatento sobre a sua obra). A ideia geral era escolher, portanto, obras que fossem insensíveis na sensação.

A pergunta que fica suspensa em todo este contexto é: quais os limites de uma arte que, aparentemente, não os tem?

02 UM POSSÍVEL MAPA DO EROTISMO

Num epigrama, Eros ordena a Zeus:

Sacia os campos, para que eu não
te coloque no arado, touro de
Europa.⁸

⁸ *Antologia Plan.*, 200, 5-6; Ver tese de Dissertação de Maria Leonor Santa Bárbara de Carvalho, *Eros na Antologia Grega*, p.105. Esta autora será referida a partir de agora por MLC.

Máximo Planudes, a quem esta antologia deve o nome, viveu mais ou menos entre 1260 e 1310. A sua antologia agrupa os epigramas de acordo com os assuntos. (Os epigramas eram, originalmente, uma inscrição gravada em metal ou mármore, com o nome do morto e a sua pátria, ou com o nome do doador e do deus a quem se dirigia a oferenda; no entanto, ao longo do tempo foi-se tornando na «poesia dos humildes, daqueles com que, até então, a literatura grega não se tinha preocupado», ver MLC, p.49).

Desde sempre os homens procuraram uma explicação para o início do mundo. Mas como é que tudo começara?

Os gregos acreditavam que o princípio motor no seio do Ser era o deus do Amor, a quem chamaram *Eros*. Este era venerado pelo seu poder invencível, e dará origem a inúmeras lendas desenvolvidas em torno da sua figura. Hesíodo será o primeiro poeta a atentar numa representação do deus, no que apelidaremos de *Eros Cosmogónico*, já que o deus teria surgido de um plano concomitantemente cosmogónico e teogónico:

Antes de tudo, existiu o Caos, em seguida a terra de largo peito, assente sempre seguro de todos os imortais, que possuem o cimo do nevado Olimpo e o Tártaro sombrio, no fundo da terra de muitos caminhos; e Eros, o mais belo dos deuses imortais, aquele que enfraquece os membros, aquele que, no peito de todos os deuses e de todos os homens, domina o espírito e a vontade sábia.

Hesíodo, *Teogonia*, 116-122⁹

A cosmogonia órfica apresentará outra versão para o aparecimento de Eros. Este teria nascido do Ovo Primordial engendrado pela Noite, e cujas duas metades formarão o céu e a terra. Aristófanes fará uma referência a este facto:

No princípio era o Caos e a Noite e o negro Érebo e o vasto Tártaro; mas não existiam a terra, o ar e o Céu; no seio infinito do Érebo, logo de início, a Noite de asas negras gerou um ovo vaziu, do qual, com o correr das estações, surgiu Eros, o desejado, as costas brilhando com asas douradas, como turbilhões de vento. Ele, unindo-se ao Caos alado, durante a noite, no vasto Tártaro, originou a nossa raça (das aves) e conduziu-a, a primeira, para a luz¹⁰.

⁹ MLC, *Eros na Antologia Grega*, p.3.

¹⁰ *Ibid.*, p.5.

Para nós, hoje, a religião dos gregos antigos parece-nos algo bizarra, distante, povoada de uma hierarquia complexa de múltiplos e caprichosos deuses: deuses do amor, da caça e da guerra, deuses com poderes sobre o mar, as colheitas e o fogo — e também centauros, ciclopes, cérberos e esfinges. Onde estão os Livros Sagrados, a Revelação? Tal como outras religiões posteriores, os Gregos responderam com narrativas a essa grande incógnita que é o começo de tudo. E, como vimos pelos excertos acima citados, nem sempre concordaram entre si.

Seja qual for a variante para a origem do mundo, para os gregos Eros é sempre o elemento motor do Universo no seu início, uma força espiritual fundamental que assegura não só a continuidade das espécies como a coesão interna do Cosmos. Salienta-se a sua natureza dúplice; se numa primeira instância Eros faz alusão à divindade primordial na origem do mundo, mais tarde, com o aparecimento dos seres sexuados, mudará de função e passará a ser uma divindade que preside à união sexual (e frequentemente considerado como filho de Afrodite). Segundo um escritor, Eros «é a concordância, a união do que é tão dissemelhante quanto pode sê-lo o feminino e o masculino»¹¹. A título de curiosidade, este Deus capaz de subjugar mortais e imortais não pertencerá ao grupo dos doze grandes deuses do Olimpo, apesar de ser objecto de culto em vários locais da Grécia¹².

A descrição que Meléagro faz dele na Antologia Palatina não é propriamente abonatória, senão vejamos:

Venda-se, ainda que esteja a dormir ao colo da mãe; venda-se. Porquê alimentar este insolente? Nasceu travesso e alado; faz feridas profundas com as unhas; muitas vezes, no meio do choro, ri. Além de

¹¹ Jean-Pierre Vernant, *O Universo, Os Deuses, Os Homens*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2000., p.28. Este autor refere também o papel de outra força produzida pelo mesmo acto fundador que abriu o espaço e desbloqueou o tempo, chamada Eris, a Querela, a “discórdia no coração do que estava unido”. Ao cortar o sexo do pai, Úrano, Crono instituiu duas forças complementares: Eris e Eros.

¹² Eram várias as festas realizadas na Grécia em honra de Eros: em Téspias, em Pausânias, em Paros e em Atenas.

uma constante impassibilidade, é conversador, de olhar penetrante, selvagem, nem mesmo para a mãe é afável: é em tudo um monstro.¹³

Assim com estas palavras Meléagro define o deus — um rebelde “insolente”, um monstro temível até para a própria mãe. Far-se-ão outras caracterizações do deus, (chegando mesmo a confundir-se numa mesma época várias concepções em simultâneo¹⁴), mas será esta imagem de Eros que perdurará em muitos escritos: um deus irreverente e cruel que atormenta. Qual criança inocente e frágil de caracóis louros e asas douradas! Eros atinge e fere os homens com as suas setas, e tanto lhes pode inspirar um ardor guerreiro¹⁵ como, se quiser, os pode reduzir a cinzas. Também o seu poder sobre os imortais se faz sentir; a sua tomada do Olimpo é bastante conhecida. *Insolentemente*, apodera-se das “armas” de cada deus: do tirso de Dioníso, do raio de Zeus, do escudo e do elmo de Eriálio, da aljava de Apolo, do tridente de Posídon e da moca de Hércules. Um a um todos têm de submeter à sua vontade soberana. O próprio Zeus não escapa às suas ameaças e exigências. «Eros comanda os deuses como quer, e também me comanda a mim»¹⁶ diz Dejanira, em Sófocles. De entre todas as divindades do Olimpo, Eros parece ser o que exerce um maior domínio devido ao seu triplo poder: poder sobre os mortais, sobre as divindades, e sobre a própria natureza. Pois «Eros rege tudo: a ligação dos humanos à natureza, as formas de partilha do comum, os corpos, as terras e os bens;

¹³ Epigrama de Meléagro, Antologia Palatina. (A Antologia Palatina é um manuscrito da segunda metade do século X que permaneceu desconhecido até 1606, data em que foi descoberto por Claude Saumasse, na Biblioteca Palatina, em Heidelberg. Reúne cerca de 3700 epigramas, repartidos por quinze livros). Citação de MLC, p.51.

¹⁴ Eros foi caracterizado das mais diversas formas: pela sua juventude e beleza, pelo seu desrespeito para com outras divindades e com mortais, pela sua crueldade, irreverência, infatibilidade, insolência, e mais raramente por auxiliar quem dele necessitasse. Eros será também visto na arte e na literatura como uma divindade sujeita às mais variadas representações: como um escravo fugitivo, prisioneiro e ladrão (“escravo” fugitivo de Afrodite; preso devido à sua irreverência; ladrão porque domina o coração de cada um); Eros trabalhador (pastor, lavrador, jardineiro, “pescador de almas”); Eros relacionado com a natureza, com o seu poder fertilizante e a sua beleza física; e por fim, uma representação que é menos usual mas nem por isso menos importante, Eros identificado com os erómenos (estes últimos são colocados pelos seus erastas à altura de Eros, devido à sua beleza).

¹⁵ O campo de Batalha de Queroneia poderá ser um bom exemplo e uma imagem deveras impressionante: cadáveres de casais de amantes tebanos caídos juntos na batalha contra os Macedónios.

¹⁶ Roberto Calasso, *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*, Edições Cotovia, Lisboa, 1990, p.105.

mas também as relações entre os humanos e a sua assimetria ou reciprocidade, ou seja, toda a dialéctica da servidão que atravessa a nossa história»¹⁷.

Permanecerá como símbolo de uma força arcana que tudo e todos domina, misteriosa, oculta, fecunda, espiritual e bela — potência cósmica primordial.

■ eros platónico

Platão decide homenageá-lo, dedicando-lhe inteiramente um diálogo, no que será a sua tentativa de reflectir sobre a natureza do Amor e dos seus efeitos nos homens. Creio que se poderá afirmar que este filósofo ampliou o sentido da palavra Eros a outros domínios, incluindo o da filosofia, de forma a abandonar o significado estritamente sexual que era comum à época. Afirmei anteriormente que Platão o homenageou, mas gostaria de acrescentar que o fez de uma forma peculiar: destronando-o, colocando em causa o Amor como um dos grandes deuses... Para tal, fala-nos através de Diotima, sacerdotisa de Mantinea e “iniciadora” de Sócrates. Eros é para ela um «génio poderoso»¹⁸, intermediário entre os deuses e os homens, mediador entre mortais e imortais. Génio, sublinhe-se, não deus¹⁹.

Recordemos dois dos discursos proferidos no famoso *Banquete* e dignos de relevância para o caso presente, o de Aristófanes e o de Sócrates. O primeiro, homem do riso e do grotesco, decide abordar o tema contando uma história. Segundo

¹⁷ José A. Bragança de Miranda, “Para uma Crítica das Ligações Técnicas”, in BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. De, CRUZ, Maria Teresa (organizado por), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Tropismos, Lisboa, 2002, p. 261.

¹⁸ Platão, *O Banquete*, Edições Setenta, Lisboa, 1998, p.70.

¹⁹ Platão entra em contradição neste mesmo ponto: se no diálogo *O Banquete* coloca Diotima afirmando que Eros é um génio e não um Deus (porque não tem parte naquilo que é belo e bom), num diálogo que investigadores crêem ser posterior e que visa o mesmo tema, o *Fedro*, o filósofo já afirma que Eros é um grande Deus, filho de Afrodite. Para Hackforth, tal diferença de concepção deriva do facto de *O Banquete* insistir no esforço da alma em satisfazer uma privação, enquanto no *Fedro* de insiste na ideia do amor como uma possessão, uma loucura divina, o que postula a necessidade de um deus, uma força transcendente, como sua fonte. Ver *Fedro*, Edições Setenta, Lisboa, 1997, p.54 (nota de rodapé número 64).

ele, em tempos remotos, a natureza humana encontrava-se repartida em três géneros: o macho, a fêmea e o andrógino, este último reunindo características dos dois primeiros. Este ser primitivo decide desafiar os deuses, ao querer-se-lhes comparar. Zeus responde ao atrevimento com outro atrevimento — e impiedosamente, corta-os ao meio, de forma a diminuir-lhes a força. (Não sem encarregar Apolo de lhes virar o rosto e a metade do pescoço para a superfície amputada, pois era do seu entendimento que os homens se tornariam mais humildes com o espectáculo “espelhado” diante dos seus olhos: o da sua própria amputação). Divididos em metades tal e qual como os linguados, o destino destas criaturas seria a busca infatigável da sua metade perdida, o desejo do encontro da outra cara-metade, de forma a voltarem a ser novamente um todo. «Ora, é essa aspiração ao todo, essa busca incessante, que tem o nome de amor»²⁰.

Sócrates, fazendo jus ao seu papel de sofista (e, diga-se, de personagem fascinante²¹) neste jantar de amigos, irá dialogando com o resto dos convivas para que, por meandros e paulatinamente, sejam revelados alguns pontos fundamentais. Conclui que o amor é uma busca constante do bem através do belo, que é o que faz nascer o amor. Mas adverte: queremos e desejamos o bem *porque não o possuímos*. É a partir desta categoria, a da falta, que o filósofo edifica todo o seu discurso: «aquele que deseja deseja o que lhe falta e que, não sentindo a falta, também não sente desejo»²². Desejamos a posse concreta do belo e do bem, mas tal é impossível: estes dois serão o meio, não o fim em que Eros actua. Num outro diálogo, o *Fedro*, Sócrates socorre-se da metáfora da ostra para fazer passar outro pensamento caro à filosofia de Platão, o dualismo corpo/alma.

²⁰ Platão, *O Banquete*, Edições Setenta, Lisboa, 1998, p.56.

²¹ O retrato que temos de Sócrates torna-o fascinante, porque nos surge como uma personagem singular: que pensar de uma pessoa que caminha na neve com os pés descalços, que passa horas a meditar alheando-se de tudo e todos à sua volta, que bebe muito vinho sem no entanto nunca ficar embriagado? O facto de agir “pelo recuo, pela suspensão, pela distância” só acentua mais o seu carácter algo dissidente. É de facto uma personagem que extrapola os textos. Ver Roger-Pol Droit, “O ambíguo marquês”, in *A Companhia dos Filósofos*, Martins Fontes, São Paulo, 2002, p. 58.

²² Platão, *O Banquete*, Edições Setenta, Lisboa, 1998, p. 66.

Estamos acorrentados ao nosso corpo tal como a ostra está dependente da sua concha; o exterior é repugnante, mas o interior contém uma delícia gastronómica, quem sabe uma pérola? Há que fazer a tentativa de querer mais do que a mera exibição do exterior (o corpo, a carne, a matéria); é o interior, a alma, que contém a matéria divina. A alma viverá incarnada num corpo, estando a ele confinada como a uma prisão.

Estas duas metáforas, a do linguado e a da ostra, poderão servir de exemplo para ilustrar a teoria platónica do desejo. Este pressupõe uma carência (uma abertura, uma ferida, uma dor) e apazigua-se numa unidade primitiva reconstituída. Por outro lado, o amor que se submete às leis do corpo é indefensável: idealmente, o amor deveria ser belo e virtuoso, iluminado pela chama espiritual²³.

Esta busca incessante do bem e da beleza está intimamente relacionada com a origem de Eros. Pois este foi concebido no jardim dos deuses por ocasião das festas comemorativas do nascimento de Afrodite, e portanto é, por natureza, um apaixonado do belo, pois Afrodite também ela é bela. Mas o seu destino ser-lhe-á ditado pelo seu pai, Póros (o *Engenho*), e pela sua mãe Pénia (a *Pobreza*). Aos seus progenitores²⁴ deve as qualidades que possui: é audacioso, cheio de artifícios, «caçador temível sempre ocupado em tecer qualquer armadilha»²⁵ pelo lado do pai; é pobre, miserável e sujo pelo lado da mãe. Através destes factos podemos determinar a natureza contraditória do amor: tanto contém a aspiração àquilo que lhe falta (subentendendo-se que seja o caminho ascensional ao mundo das Ideias) como a capacidade de

²³ Plutarco (escritor, biógrafo e moralista grego que viveu entre c49-120 d.C), em *Erotika*, apropriar-se-á integralmente do pensamento de Platão. Comparando o amor ao fenómeno de refração da luz que existe quando contemplamos um arco-íris, para este pensador um espírito superior verá que o amor cria uma refração do mundo ideal, que materializa a imagem da beleza divina. A beleza terrestre é para estes espíritos unicamente um meio de lembrar a Beleza ideal. Plutarco, *Erotika*, Fim de Século, Colecção Limiares 4, Lisboa, 2000. (Ver páginas 69 e 70).

²⁴ Poetas, filósofos e mitógrafos esforçaram-se para encontrar para Eros os pais mais diversos: Alceu faz dele o filho de Íris e de Zéfiro, enquanto que para Acusilau é filho de Éter e da Noite. Eurípedes atribui-lhe a paternidade de Zeus, como se vê no Hipólito. No entanto, poetas e artistas habituaram-se a considerá-lo filho de Afrodite sem se preocuparem com a sua paternidade.

²⁵ Platão, *O Banquete*, Edições Setenta, Lisboa, 1998, p.72.

urdir estratagemas, insídias, logros. É uma força eternamente insatisfeita que encontra sempre maneiras de atingir o seu fim.

Cito Michel Onfray: «Platão reactiva o mesmo mundo teórico para explicar o casal e a necessidade de fusão. Para acabar com o múltiplo dividido, real, demasiado real, ele defende o Uno reconciliado, reencontrado, ideal. O desejo dispersa-se e estoira, embate no incompleto e na imperfeição, enquanto o amor ultrapassa o desejo e vem criar o reencontro, o completo e a perfeição. Máquina de guerra imparável: depois do pecado e da divisão, a redenção e a fusão. O cristianismo tomará nota disto»²⁶.

A concepção platónica do Amor persistirá para além do próprio cristianismo, e quase que sem modificações substanciais ao longo de toda a história do Ocidente e da civilização Judaico-cristã. Poderíamos mesmo afirmar que ainda hoje é o edifício que nos serve de abrigo.

■ eros materialista

Deverá ter sido com alguma desconfiança e desconforto que Platão leu Demócrito, já que a noção de desejo neste filósofo é radicalmente oposta à sua. Amor? Esta deve ser uma palavra que lhe provocaria o riso...ele que utiliza a imagem do peixe-masturbador no seu livro *O Grande Sistema do Mundo*, para fazer passar a sua tese. Este peixe é para ele mais inteligente que os homens, já que quando sente a necessidade de ejacular roça a barriga numa superfície rugosa. Demócrito verá excesso, descarga, derramamento, onde Platão via apenas carência. Será ele o criador da visão atomística da realidade, socorrendo-se não de mitos, mas da pura fisiologia: «O desejo tem a ver com fluidos, forças, energias quantificáveis, mensuráveis, susceptíveis de

²⁶ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.42.

deixar traços que possam ser analisados pela observação, a circunspecção e o recurso a uma matemática conceptual»²⁷. O desejo irá obedecer a uma lógica mecanicista — noção de desejo como uma força derivada das formas particulares da matéria —, e terá como ética o objectivo último do prazer e da volúpia. A liberdade do indivíduo torna-se um primado absoluto; a união entre duas pessoas um mero contrato. Este materialista cínico destruiu desta forma a ideia do sagrado, do religioso e do espiritual que estavam ideologicamente associados à sexualidade.

O que distingue de imediato a filosofia de Epicuro (341a.C — 270 a.C) é a ênfase colocada no prazer sensual: «O prazer é o princípio e a meta de uma vida feliz», afirmava. «Não sei como é que serei capaz de conceber aquilo que é bom, se afastar os prazeres do paladar, se colocar de lado o prazer sexual, se afastar o prazer de ouvir, e se colocar de lado as doces emoções que são causadas pela visão das belas formas»²⁸. Muito poucos filósofos se atreveram a fazer uma admissão tão frontal de um interesse por um estilo de vida com base no prazer.²⁹

Sempre em busca da grande questão – do que é que necessito para ter uma vida feliz? –, Epicuro formula a sua Teoria dos Desejos, dividindo-a em três categorias: os desejos naturais e necessários (sem os quais a sobrevivência está posta em risco, como os amigos, a liberdade, o pensamento, alimento, abrigo ou roupas); os naturais mas desnecessários (os que se podem condicionar sem problemas, como uma grande casa, criados, banquetes, desejo sexual) e os que nem são naturais nem necessários (os desejos supérfluos, vãos, tais como a fama e o poder). Para Epicuro, o real tem de ser visível: a forma de revelação do mundo pressupõe o simulacro. O que é então o desejo? É sentir os simulacros do Outro no próprio corpo. É uma

²⁷ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.55 e 56.

²⁸ Alain de Botton, *O Consolo da Filosofia*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2001, p.65, 66.

²⁹ Epicuro também introduzirá uma correcção ao movimento dos átomos. Para Demócrito, estes esvoaçavam cegamente; Epicuro falará de uma inclinação ou desvio dos mesmos. Ver Luciano Cãnfora, *Um Ofício Perigoso: a Vida Quotidiana dos Filósofos Gregos*, Editorial Teorema, Lisboa, 2000, p.127.

simples operação física. Mas atenção, há um cálculo que deve ser sempre efectuado de forma a não pagar demasiado caro o preço da volúpia, e a conseqüente paz interior: *a soma dos prazeres deve ser sempre superior à da sua falta*. Curiosamente, Epicuro lança as bases a uma erótica libertina, ele que defendia uma certa austeridade como estilo de vida³⁰.

Lucrécio (94-50 a.C.), único autor epicurista sobrevivente, não esconderá a enorme influência que o mestre teve sobre ele, e agirá como porta-voz do seu pensamento. *De rerum natura* dar-nos-á mais pistas sobre a teoria do desejo, já que reivindica uma “erótica solar”³¹: a pura voluptuosidade, a total utilização hedonista do corpo.

Para Lucrécio, o amor modifica as perspectivas do real, distorcendo-o e deformando-o — o amor cega, impede que o espírito crítico funcione³². Talvez esta ideia seja hoje um lugar-comum, mas a sua intuição foi certa. As suas “partículas atómicas” são agora substituídas por feromonas e neurotransmissores, dopamina e péptidos hormonais, hipotálamo e luliberina: o infinitamente pequeno governa o mundo, manda no nosso corpo. E é nas entranhas do corpo que ainda hoje os “materialistas” contemporâneos³³ procuram respostas químicas/biológicas para o que apelidamos de “amor”, “paixão”, ou “desejo”. O desejo, segundo este filósofo, apenas tem um objectivo: a realização física. Este quadro mental terá as suas conseqüências na relação que estabelecemos com o Outro: «O filósofo é claro: na sexualidade só se exacerba a natureza separada das mónadas e sua capacidade definitiva para se

³⁰ Há uma frase que ilustra bem este estilo de vida que tendia para a contenção; uma vez disse a um amigo: «Manda-me um queijo para que possa fazer um festim quando me apetecer». Este filósofo bebia mais água do que vinho, e a sua comida era extremamente simples. Cultivava muitas das coisas que consumia, e era totalmente contra a lógica consumista que devorava os atenienses. Alain de Botton, *O Consolo da Filosofia*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2001, p.73.

³¹ O termo é de Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p 75.

³² «Uma mulher desmazelada é admirada pela sua “doce desordem”. Os seus olhos nunca são verdes, mas cinzentos como os de Atena. Se ela for maça e robusta, torna-se ligeira como uma gazela (...)», Lucrécio, in *Sensações e Sexo*, Coisas de Ler Edições, Almargem do Bispo, 2006, p.57.

³³ Poder-se-á definir esta expressão como os indivíduos que crêem que o homem se pode reduzir a uma rede complexa de neurónios.

interpenetrarem, se fundirem, unirem e fusionarem. Cada um dos corpos reproduz a figura do átomo: indivisível, sem portas nem janelas como uma mónada leibnitziana, nada da sua identidade sai dele e nada entra nele, permanecendo como esfera em si próprio e não na relação com o outro»³⁴. Somos prisioneiros do nosso desejo autónomo, e como tal incapazes de comunicar. Esse será o nosso destino: estamos tragicamente sós, mas por outro lado estamos integralmente autónomos. Por outras palavras, e segundo Lucrécio, somos a origem e o fim de nós mesmos. Queremos a fusão com o Outro – mas só conseguimos ver a distância. A volúpia é portanto solipsista: sentimo-nos poderosos na posse e na sujeição do outro, mas apenas porque nos sentimos soberanos ao provocarmo-lo de forma a obtermos uma reacção sua.

Sintetizando, Lucrécio defende: a universalidade e tragédia do desejo (todos somos vítimas das mesmas leis, do mesmo desejo alienante); a natureza materialista do mesmo (e a conseqüente procura no interior do corpo de forma a chegar à matéria da filosofia); a solidão existencial do indivíduo (a não comunhão de almas ou identificação dos corpos); e por fim, a vitória absoluta da entropia³⁵ (o tempo passa e destrói tudo aquilo em que toca, do desejo ao prazer, do amor à paixão). O desejo, para ele, é universal, trágico, autista.

Lucrécio defende os prazeres fáceis da pura volúpia; é preciso saber separar as vantagens dos inconvenientes do desejo, querer os primeiros e renunciar lucidamente aos segundos. No lindíssimo poema que é *De rerum natura*, propõe um corpo libertino pouco preocupado com as pressões sociais ou com a cultura e os costumes dominantes da época: «Então a um só amor não nos prendamos,/Se aguas dôres, tormentos infalliveis/Não quizermos que a vida nos retalhem:/Paixão assim, é chaga que se

³⁴ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.73.

³⁵ Epicuro teve mesmo a surpreendente intuição antecipatória de que o próprio Universo era infinito, e portanto destinado a perecer (Ver *De Rerum Natura*, Volume I, Canto V, 91-145). Ver também Luciano Cânfora, *Um Ofício Perigoso: a Vida Quotidiana dos Filósofos Gregos*, Editorial Teorema, Lisboa, 2000, p.129.

amplia,/Que se envenena á proporção que dura»³⁶. Ao propor um corpo que tende para o movimento (e para a vida!), Lucrécio poderá ser considerado como um dos pais da libertinagem. Que feito conseguiu ele? O de evitar que a vida se passe «escrava da vontade alheia»³⁷. Na medida do possível, os homens decidem e controlam o seu destino. «No registo semântico, há numerosos termos gregos que permitem designar o estado no qual se encontra aquele que tem controlo sobre si próprio: apatia e aoclesia, atambia e ataraxia, atipia e acataplexia, aponia e ataumásia, e outras variações sobre o tema da eutimia, da tranquilidade, da paz da alma, da serenidade, da felicidade, da alegria de viver e de outros sentimentos experimentados quando a vida se vive de forma completa e voluptuosa»³⁸. Mas tudo tem um preço: o tributo que o libertino tem a pagar é a inconstância amorosa, o perpétuo movimento.

O animal que define este movimento de pura voluptuosidade? A hiena lúbrica, animal que multiplica as suas relações sexuais. Metódio de Olimpo³⁹ chega mesmo a avisar que se deveria evitar comer a carne deste animal, como se o “vício” se pudesse contaminar!

O epicurismo inicial⁴⁰, estranhamente, também será ascético. O seu objectivo é evitar o desprazer e o sofrimento (o tal «coração sem sustos»⁴¹ que falava Lucrécio). Há aqui algumas reticências por parte de Epicuro. O prazer corporal não é mau em si: poderá no entanto ser mau se ameaçar a ataraxia; poderá até ser bom se se evitar uma dor. Há alguma precaução com a ideia de uma possível ameaça à paz interior, e a lúcida ideia que a volúpia também se pode tornar uma prisão ou mesmo uma escravatura. Uma vida ascética é mais simples, menos arriscada.

³⁶ Lucrécio, *De Rerum Natura*, Vol.I, Canto IV, p.60.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.76.

³⁹ Metódio de Olimpo era um Padre da Igreja que viveu na segunda metade do século terceiro.

⁴⁰ Epicurismo inicial de Epicuro, Metrodoro e Filodemo de Gadara, contra um epicurismo hedonista de Horácio, Ovídio e Tibulo.

⁴¹ Lucrécio, *De Rerum Natura*, p.82.

Ovídio⁴² e Horácio contestarão esta teoria. Para Horácio, libertino que ama a vida, o prazer reside numa dimensão do mundo radicalmente real e estimulante. Não há objectos hipotéticos impossíveis de atingir e por isso, frustrantes. Este pensador defende um *Eros leve*, acessível e fácil; o ponto fundamental de qualquer libertinagem?

Senão, vejamos: «A leveza é a melhor das virtudes capitais, o melhor dos princípios que constroem o querer libertino: não infligir nem suportar nada de pesado, fugir tanto do peso imposto como da gravidade suportada. Desejar a vivacidade, a subtileza, a delicadeza, a elegância e a graça, proibindo terminantemente (a si e aos outros) o mínimo grama de peso na relação sexual e sexuada, amorosa e sensual. Uma história torna-se libertina quando deixa perfeitamente intacta a liberdade de um e de outro, a sua autonomia, a possibilidade de entrar e sair à vontade, de usar a capacidade de ser nómada»⁴³. As coisas pesadas são as que fixam e sedentizam. O corpo leve, o *Eros desligado*, ou seja, a sexualidade desculpabilizada e satisfeita, salientam a dimensão eminentemente lúdica de toda e qualquer libertinagem. Esta “ética lúdica” é um dos pontos que Onfray salienta no seu ensaio, e um ponto importante para o libertino. Outros pontos-chave seriam o facto de este ditar as suas próprias regras, não colocando nada acima da sua liberdade, de viver o momento presente e de ser sempre livre.

É a erótica horaciana que melhor ilustra o epicurismo hedonista, e a activação das seguintes categorias do entendimento (corpo/excesso/gasto de energia/vida/alegria/sensualidade/celibato/contrato/afirmação)⁴⁴.

⁴² Ovídio, em *A Arte de Amar*, propõe um pensamento que desarma qualquer um perante a sua simplicidade: ceder provoca menos sofrimento que oferecer resistência. Para este pensador, não existe amor para além do desejo de prazer.

⁴³ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Coleção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.121.

⁴⁴ Em oposição a alma/parcimónia/pusilanimidade/morte/tristeza/castidade/casamento/instinto/negação.

Não é de admirar portanto que a escolha do animal eleito recaia no porco. Associado às coisas diabólicas pelos cristãos⁴⁵ (já que representa a gula, a voracidade, a luxúria e também a preguiça) — ou seja, está associado aos instintos, pulsões e paixões —, este animal será um perfeito exemplo desta erótica leve, “desligada” e viva. Uma erótica “solar” de que Onfray faz a apologia, tendo a sua inspiração em Epicuro, Lucrecio e Horácio. O desejo está, para ele, ligado às divindades ctónicas, terrestres: «quem deseja, baixa o olhar; renuncia à Via Láctea, ao azul sideral e planta o seu querer na terra, nas coisas da vida, no pormenor do real, na imanência pura»⁴⁶.

■ eros cristão

Se, no Mundo antigo, os relatos das proezas sexuais dos deuses ou dos seus filhos eram muito comuns, havendo uma representação iconográfica das divindades sublinhando claramente o seu carácter sexuado, tal concepção é alterada na religião de Israel. Este novo Deus, único e transcendente, revela traços antropomórficos (tem um rosto, tem olhos, ouve), mas a linguagem bíblica faz questão de evidenciar «a convicção profunda de que Deus não é um homem»⁴⁷. Está próximo do homem, mas *não* é um homem. E portanto des-sexualiza a sua imagem, desdivinizando a sexualidade. Esta irá ser entendida de uma maneira totalmente diferente; este Deus criará o homem à sua imagem, dizendo: «Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a»⁴⁸.

⁴⁵ O porco também está relacionado com uma mitologia associada ao ctónico e telúrico; os gregos utilizavam este mamífero para fazer sacrifícios. Por sua vez, Heraclito já tinha atacado este animal pela sua atracção por tudo quanto é sujo e podre; pelo lixo, pela lama.

⁴⁶ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.44. A sua tese será uma condensação dos filósofos que glorificaram Eros. Afirma que o real é atómico (o desejo tem a ver com um excesso que implica que de alguma forma o indivíduo se descontrole); que a pulsão da morte deve ser substituída pela pulsão da vida; que o prazer é realizável. Defende o amor por nós mesmos, pelos outros e pela vida.

⁴⁷ Mendonça, José Tolentino, *As Estratégias do Desejo*, Cotovia, Lisboa, 2003, p.19. O Livro do Profeta Oseias (11,9) diz: “eu sou um Deus e não um homem, eu sou santo no meio de ti”.

⁴⁸ *Ibid*, p.26.

De certa forma, o Cristianismo inaugura uma época trágica para o corpo e para a sexualidade: falar-se-á em mortificação, disciplina, penitência, castidade. O corpo será odiado em todas as formas (chegando mesmo ao ponto de ser fustigado com cilícios...). As palavras-chave serão a rigidez e a imobilidade (o casal, a fidelidade, a monogamia, a paternidade, a heterossexualidade); enfim, todas as construções sociais que aprisionam e mantêm enclausurada a energia sexual. O corpo tem de ser “domesticado”, e os padres da Igreja cristã farão o que está ao seu alcance para fazer cumprir este suposto mandamento. O seu trabalho esteve algo facilitado... bastou-lhes apropriarem-se das ideias platónicas, e reconduzirem o fiel ao tema da *Agapé*, ao amor divino⁴⁹, tentando na medida do possível enquadrar a mitologia pagã nos limites cristãos. Nesta apropriação um tanto perversa da filosofia pela religião, o homem *deverá* amar (e temer!) somente a Deus; *deverá* também prestar o seu descrédito a tudo o que se insere na esfera do terreno, do sexual. Uma nova categoria se anuncia: a da ética. Eros nunca tinha, até então, sido tão condenado.

É a vez de surgir em cena um poderoso antídoto para a hiena, apresentado pelo bestiário patrístico: o elefante. Eliano e Plínio elogiam-lhe a moral sexual, a capacidade que este animal tem para submeter as pulsões naturais aos ditames do pudor e da sobriedade. Francisco de Sales, na sua *Introdução à Vida Devota*, retira algumas lições edificantes sobre o casamento e o casal tendo em conta a perfeição simbólica deste enorme e magnífico animal. A sua sexualidade serve exclusivamente para fins reprodutivos; tem uma capacidade fabulosa para o amor conjugal e para a paternidade; depois do acto sexual os elefantes entregam-se a grandes lavagens antes de voltarem para a manada, como se

⁴⁹ Segundo Bragança de Miranda, esta é uma estratégia subtilmente levada a cabo no comentário de Marsílio Ficino ao Banquete de Platão (ver o seu ensaio “Para uma Crítica das Ligações Técnicas”, in BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. De, CRUZ, Maria Teresa (organizado por), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Tropismos, Lisboa, 2002, p. 275 e 276 e FICINO, Marsilio (1594), *De Amore, Comentario a “El Banquete” de Pláton*, Madrid, Metropolis, 1986.

tivessem consciência do carácter “impuro” do acasalamento. É o modelo perfeito para o desejo cristão de elaborar uma teoria do ideal ascético destinada aos corpos sexuados. Uma nova era inaugura: a do «holocausto do prazer»⁵⁰. (Outro modelo a quem dedicarão culto é a abelha trabalhadora, devotada e virtuosa, casta, animal que coloca os ditames do grupo sempre à frente da sua própria autonomia⁵¹).

A proposta religiosa monoteísta apresentada pela pregação dos padres é clara: renunciar, resistir, renunciar, resistir. Consequências: dois mil anos de aversão, repulsa e ódio ao corpo...

Paulo de Tarso, personagem algo assustadora, é um dos responsáveis da união do pensamento judeu à tradição platónica. O seu discurso toca muitos pontos do platonismo: enfatiza o dualismo entre o mundo intelectual e o mundo sensível; a “negatividade” associada ao terrestre, à matéria, ao corporal (o espírito, o céu, como algo a alcançar); uma necessidade de praticar o ideal ascético, e a conseqüente renúncia aos prazeres; uma dialéctica na direcção da transcendência. Se estes são os pontos comuns, os pontos divergentes são a linguagem/ideias utilizadas: proibam-se os prazeres sensuais do ouvido, do tacto, do cheiro, do gosto — *fujam da fornicção*⁵² — diz Paulo convictamente. Renunciem à utilização sensual e sexual do corpo. Afastem-se do pecado.

Santo Agostinho (354-430), o mais influente de todos os filósofos cristãos, irá endurecer e tornar mais precisas a doutrina de Paulo (tal como Calvino irá fazer com a sua própria doutrina). Para o Bispo de Hipona, a sexualidade apenas se justifica na perspectiva da criação; o pecado original cria a morte, enquanto que a procriação significa algo bem diverso: uma regeneração pela

⁵⁰ Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.96.

⁵¹ Também Pitágoras, Platão, Aristóteles, Xenofonte, as escrituras e muitos padres da Igreja lhe elogiarão as qualidades comunitárias, a sua perfeição metafórica de animal político.

⁵² Michel Onfray, *Teoria do Corpo Amoroso*, Colecção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p.91.

fé. Nas suas *Confissões*, repete incessantemente a “tentação” que a carne é, e alerta várias vezes para o seu perigo: a «concupiscência da carne (...) vegeta na deleitação de todos os sentidos e prazeres e mata a todos os que a servem»⁵³, ou seja, aqueles que se afastam para longe de Deus. É curioso notar que, humildemente, ele confessa que “pecou”, que há criaturas que o importunam acordado, que os seus olhos não resistem a olhar coisas belas, que sente a sedução da música, do perfume, a agirem nele e desviarem-no do seu único propósito: o de servir o Senhor, sua Luz. A teoria cristã da castidade está em boas mãos e continuará a ter os seus fiéis pregadores (e o seu rebanho, ou antes, “manada”, de seguidores).

uma batalha de ostras, elefantes e abelhas contra peixes, hienas e porcos?

Resumir-se-ão todas estas questões a uma batalha infundável de gregos contra judeus, do paganismo do Jardim filosófico contra o catolicismo da Igreja? Ou uma batalha de linguados, ostras, elefantes e abelhas contra peixes-masturbadores, hienas e porcos? Transcendência ou materialismo – céu ou chão? Transcendência ou materialismo – mente ou corpo?

As diferentes concepções do amor, do desejo e da sexualidade oscilarão sempre entre dois campos opostos, adversários: de um lado a tradição idealista/espiritualista (presente nos platónicos, padres da Igreja, e mais tarde nos retóricos do Renascimento, nos Petraquistas), do outro a tradição materialista/monista/atomista (os que «baixam o olhar» às coisas da terra: a tradição democratiana, epicurista, cínica, cirenaica, hedonista ou eudemonista).

⁵³ Santo Agostinho, *Confissões*, Livraria Apostolado da Imprensa, Braga, 1999, p. 253.

Se por um lado esta divisão se torna perniciosa devido ao seu maniqueísmo redutor⁵⁴, por outro lado ajuda-nos a sintetizar pensamentos que temos consciência serem complexos, e campos que acreditamos serem distintos e poucas vezes complementares entre si. Cremos também que é a partir destas duas visões do corpo e da sexualidade – não serão também visões do mundo? – que se construirão posteriormente todas as outras teorias sobre o corpo, a sexualidade e o desejo.

De todas as definições encontradas ao longo dos tempos para Eros, sinto-me muito próxima da de Hesíodo: eros caracterizado como um deus que “enfraquece os membros”, ou seja, que nos *destabiliza* e questiona os nossos alicerces enquanto seres. Eros pede-nos um esforço para sairmos de nós próprios, ligarmo-nos ao mundo, aos outros. E assim transformarmos, naturalmente, a sexualidade em erotismo.

⁵⁴ Segundo J. A. Bragança de Miranda, não é correcta a simples divisão alma-corpo na cristandade, mas uma visão tripartida onde tem de entrar forçosamente um outro elemento, a “carne”. É urgente não confundir o “corpo” com o orgânico ou a “carne”. Os cristãos não tinham um corpo “próprio”, mas um corpo colectivo que pertencia a Deus: não podiam portanto usar e abusar da carne. Bragança de Miranda rebate o problema sobre a ideia de propriedade. Ver o seu ensaio “A Arte Interpelada pelo Corpo”, in *Corpus: Visões do Corpo na Colecção Berardo*, Catálogo da Exposição no Centro Cultural de Belém, 10 Out-14 Março, 2004.

*Segurareis ao alto a candeia da
filosofia para me iluminar o
caminho?*

Marquês de Sade⁵⁵

⁵⁵ Assim diz Juliette a um criminoso experiente, esperando que este a ensine. Exerto retirado do livro de Susan Neiman, "O Fundo do Túnel: o marquês de Sade", in *O Mal no Pensamento Moderno, Uma História Alternativa da Filosofia*, Gradiva, Lisboa, 2005, p.199.

Octavio Paz, no fascinante livro intitulado *A Chama Dupla: Amor e Erotismo* (1993), defende que há uma íntima conexão entre o sexo, o erotismo e o amor: «são aspectos do mesmo fenómeno, manifestações daquilo a que chamamos vida»⁵⁶. Para ilustrar esta ideia o autor recorre a um elemento vivo, mais concretamente uma planta, e convida-nos a imaginar três círculos concêntricos, onde o sexo é a raiz (fonte primordial, o mais amplo e básico dos três, centro da “geometria passional”), o erotismo, que, sendo singular, equivalerá ao caule, e, por fim, o amor à flor.

Tenta delimitar em seguida uma linha divisória entre e o erotismo a sexualidade: apesar das duas pertencerem ao mesmo universo vital, são dois reinos independentes, com fronteiras que comunicam entre si mas que jamais se fundem. E aponta: «o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e a vontade dos homens»⁵⁷. Por outras palavras, o erotismo é desejo sexual, mas não se deixa no entanto reduzir à pura sexualidade animal: é qualquer coisa *mais*. Para Octavio Paz o erotismo poder-se-á definir pelos seguintes aspectos que passo a descrever sucintamente:

- Antes de tudo e sobretudo, o erotismo é *sede de ser outro*.⁵⁸
- É sexualidade socializada: mesmo nas suas manifestações que tendem à destruição (como a orgia, os sacrifícios humanos, as mutilações rituais, etc.). o erotismo insere-se sempre na sociedade;

⁵⁶ Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993, p.12.

⁵⁷ *Ibid.*, p.13.

⁵⁸ *Ibid.*, p.16.

- É uma função social: tanto retém a maré sexual para que esta não desintegre a sociedade, como a excita; o erotismo é à vez «o freio e a espora da sexualidade, pois a sua finalidade é dupla: irrigar o corpo social sem o expor aos riscos destruidores da inundação»⁵⁹. O erotismo torna-se uma espécie de “pára-raios” inventado pelos homens para minimizar, domar, a descarga eléctrica do sexo;
- É histórico: muda consoante as sociedades, as pessoas e os instantes;
- É invenção, varia incessantemente (ao contrário do sexo que é «sempre o mesmo», monótono); A imaginação e o desejo são imprescindíveis no encontro erótico, que requer um actor e a presença de um objecto, que poderá ser imaginário. Paz assinala esta diferença entre os dois reinos distintos do erotismo humano e da sexualidade animal: «Somente os homens e as mulheres copulam com íncubos e súcubos»⁶⁰.
- É imitação: o homem imita a complexidade da sexualidade animal porque deseja retornar ao estado animal. Que mais não são os urros, os arrulhos e os gemidos senão imitação de vários animais?
- É duplo: servidor caprichoso da vida e da morte.

O que podemos dizer do erotismo? Apenas que ele opera em qualquer coisa *en plus*: «mais que a história, mais que o sexo,

⁵⁹ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, p.21.

⁶⁰ Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993, p 13.

mais que a vida e a morte»⁶¹: o erotismo é «um disparo para um mais além»⁶¹.

Paz formula a opinião que Sade foi o maior escritor do seu século, mas que o mérito da sua obra não se deve tanto ao nível literário/poético por ele atingido (Sade *reflectiu* sobre Eros, não o exprimiu: Shakespeare e Stendal dizem-nos mais sobre o enigma da paixão erótica que Sade e os seus discípulos), mas ao nível psicológico e filosófico. O interesse principal da obra de Sade é maioritariamente de ordem filosófica, afirma convictamente Paz: Sade não constrói um quadro de paixões sexuais, «ele apresenta-nos a sua ideia de homem»⁶².

Curiosamente, o autor vê Sade como um descendente de Platão, do filósofo que sempre exaltou o ser. Descendente especial, pois é iluminado pela luz ambígua e violenta de Lúcifer: filho da luz caída, da luz negra. Para a tradição filosófica, explica-nos o autor, Eros é uma divindade que «põe em comunicação a escuridão com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além»⁶³. Para Sade e seus continuadores «fala a luz negra, que é a metade do erotismo: meia filosofia»⁶⁴. Meia filosofia essa que o seduziu por ter feito o esforço de pensar o erotismo como uma realidade cósmica, global, de ter feito a tentativa de definir um *princípio único*, origem do erotismo e da vida.

Sade, como ser sistemático e crítico que é, não tolera a ambiguidade e é implacável: se o nosso sofrimento e os nossos conflitos nascem da luta de dois princípios contrários (criação/destruição), é preciso que um entre os dois pereça, ou seja, que pereça o mais fraco. Este pensamento, como Paz demonstra, antecipou Freud⁶⁵.

⁶¹ Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993, p.15.

⁶² Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.31.

⁶³ Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993, p.21.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Freud considerava que toda a sociedade gera a sua neurose, e que os males que se sofre na neurose são os males do homem civilizado, ou seja, que a doença é o estado normal do civilizado. O que chamamos de civilização é à vez destruição e criação: tanto está ao serviço da morte como da vida. Os pares antagónicos líbido/morte e homem/civilização são inconciliáveis e inseparáveis. Eros Vs.Tanatos. O homem, para Freud, é um ser habitado por dois poderosos inimigos: este é o conflito insolúvel que nos propõe. Ver Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, pp. 29-44.

Saberia Sade que o erotismo escapa continuamente à razão, que não se deixa reduzir a um princípio, que é um domínio regido pelo capricho? Se sim, isso não o deteve: se não podemos compreender o erotismo, podemos medi-lo; se não o podemos definir, podemos fazer a tentativa de o descrever imagina Octavio Paz o seu argumento interior. Sade classifica, inventaria. A sua tentativa é ilusória, a sua tarefa infinita. Mas não nos distanciemos do nosso propósito, procuremos então esse princípio, essa «inumerável excepção».

Sade entronizou a natureza, cedendo-lhe o lugar ocupado pelo Deus cristão; o seu libertino é um «mau selvagem» e sua concepção de natureza está longe de ser rousseuniana: é uma natureza em conflito permanente com as suas criaturas e com ela própria, feroz. Onde tudo é natural — inclusive as paixões — não há lugar possível para a moral; nós nada podemos contra a natureza, ela é indiferente à nossa dor, as nossas acções em nada a podem ultrajar. Por outras palavras, ela não nos tem como objecto. Como afirma Paz, também ela é *au-delà* de nós, «filosofia petrificada»⁶⁶ que se torna o perfeito modelo do libertino, o motor supremo deste. As consequências morais e filosóficas desta ideia são claras: a diferença entre criação e destruição é ilusória. Sade vê o homem como um acidente da natureza, e como tal os seus pontos de vista são também eles acidentais: «Vida e morte são pontos de vista, fantasmagorias tão ilusórias quanto as categorias morais»⁶⁷ afirma Paz.

Sade irá aplicar originalmente ao mundo das sensações a supressão do par dual criação/destruição. A relação entre prazer/dor é paradoxal: por um lado, o meu prazer alimenta-se da dor doutrem; por outro, os meus sentidos querem igualmente sofrer; pensamento que se reduz na fórmula simples encontrada por Paz: «prazer é dor e a dor, prazer»⁶⁸. Segundo o escritor, Sade

⁶⁶ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.71.

⁶⁷ *Ibid.*, p.51.

⁶⁸ *Ibid.*

opera com um prazer «duplamente inumano», prazer que é indissociável da dor doutrem e da sua própria. Mas adverte: a filosofia libertina é dura com os outros como o é consigo própria. Sade não propõe uma democracia das paixões: nenhuma paixão é melhor ou pior que outra, mais ou menos nobre, não deixando no entanto de admitir que algumas têm mais poder que outras, nomeadamente as mais violentas, as que venceram mais resistências. As que transgrediram mais tabus, como diria Bataille.

Os prazeres supremos são os prazeres cruéis – «o seu outro nome é destruição»⁶⁹ – aqueles que «arrastam a dor e confundem, com um mesmo grito, o gemido e o rugido», a dor e o prazer. «Nós estamos além da sensualidade, que é um acordo com o mundo» afirma Paz. No ensaio que Paz dedica inteiramente ao marquês, de nome *Un au-delà érotique: le marquis de Sade* (1961), coloca a seguinte questão:

«Sade nega a linguagem, os sentidos e as sensações. E o que é que nos oferece em troca? Uma negação. Ou antes: uma ideia de negação. Em troca da vida, ele propõem-nos uma filosofia»⁷⁰.

A metafísica volta a aparecer por uma via inesperada: a violência é o Mal, a natureza é o Mal. Podemos agora escolher a reflexão que mais nos agradar: se formos partidários de Saint-Fond, a natureza é o Mal; se quisermos partilhar a opinião de Juliette, iremos ter um enorme fascínio por vulcões, epidemias e catástrofes, precisamente porque lhe fazem lembrar a força, a indiferença da natureza. Esta torna-se movimento alucinado da matéria, triunfo do crime, destruição. Em ambos os casos a natureza é um modelo negativo, sinónimo de violência homicida: em ambos os casos a destruição se torna um imperativo humano

⁶⁹ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.47.

⁷⁰ *Ibid*, p.55.

natural. Octavio Paz adverte-nos: entronizar a natureza, «torná-la nosso modelo, é divinizar o nosso inimigo»⁷¹.

Sade propõe, em troca da frivolidade da civilização, a erradicação do mal pela raiz: farto de ser governado por «maus selvagens disfarçados de filantropos»⁷², de uma religião que é uma impostura e de leis que consagram o crime e a opressão (pena de morte, privilégios, propriedade, etc.) ele desvenda uma solução: o homem natural, ou seja, o *homem inumano*. Só quando o homem eliminar as leis⁷³, as religiões, os padres, os carrascos e os juízes poderá, enfim, realizar-se. Sade pensou nas consequências desta utopia no manifesto “Français, encore un effort si vous voulez être républicains”, em *La Philosophie dans le boudoir*: o homicídio, o incesto, o roubo, os prazeres interditos – tudo se torna permitido. Sade toca no ponto sensível: como é que um estado que é imoral quer que os seus cidadãos sejam morais? Acrescenta: «convém que não o sejam»⁷⁴. O que Sade faz é denunciar a imoralidade do Estado sem reprovar a dos indivíduos. Em suma, e segundo Paz, Sade propõe a substituição do crime público pelo crime privado.

O marquês sonhou com uma sociedade de «leis débeis» e «paixões fortes». As regras do jogo são cruéis: os objectos eróticos têm de se submeter ao meu desejo: este torna-se soberano. Esta espécie de direito de propriedade sobre a luxúria que Sade reivindica forma, segundo Paz, novas hierarquias não menos hipócritas que a da nossa civilização, e venera deuses que não deixaram de ser fantasiosos. Este direito ao prazer, que parece tão libertador, põe em perigo não só a liberdade dos homens como o seu próprio prazer. Esta ideia faz Octavio Paz concluir que a libertinagem colectiva da *Sociedade dos amigos do crime*, ao contrário da libertinagem solitária, é impossível: «A

⁷¹Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.58.

⁷²*Ibid.*, p.59.

⁷³No período que antecedeu e precedeu a Tomada da Bastilha, houve realmente um afrouxamento de todas as leis, que se manifestou pela abolição da censura e da vigilância policial. Sade apelidou-a o “silêncio das leis”. Durou cerca de dez anos. Ver Jean-Jacques Pauvert, *A Literatura Erótica*, Colecção Teorema, Lisboa, 2001, p. 113.

⁷⁴ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.60. A citação original é: «il est bon qu'ils ne le soient pas».

sociedade de Sade não é apenas uma utopia mas um impasse filosófico: se *tudo* é permitido, *nada* o é»⁷⁵.

Vimos anteriormente que o que distingue um ser do outro é a sua resistência ao meu desejo; ora mesmo que a nossa dominação sobre o outro seja fortíssima, há sempre uma zona que resiste, uma zona intransponível. O outro não é inacessível porque é impenetrável, mas porque é infinito. «Cada homem encerra um infinito»⁷⁶ afirma Octavio Paz. Dar-se totalmente equivale a morrer.

Somos confrontados com uma contradição sem solução possível: por um lado, o objecto erótico não deverá ter existência própria (senão torna-se uma consciência inacessível); por outro lado, se eu extirpo essa consciência, o meu prazer desaparece, e com ele a minha consciência e o meu próprio ser. «A relação erótica ideal implica, por parte do libertino, um poder ilimitado sobre o objecto erótico, unido a uma indiferença igualmente sem limites sobre a sua sorte; por parte do objecto erótico, uma complacência total perante os desejos e caprichos do seu senhor»⁷⁷. Relação ideal, ou antes premissa filosófica, já que tais condições não se podem satisfazer nunca. Porque a libertinagem tem de dar algum poder à vítima, uma certa autonomia, para que se possa produzir a sensação prazer/dor. O objecto erótico deverá ter uma espécie de consciência condicionada: ser um morto vivo ou um autómato. O libertino, portanto, concebe a consciência do outro como uma realidade negativa. Ele não aspira ao seu desaparecimento, a condenação do libertino é precisamente essa: precisar sempre do Outro.

Para que desapareça a fórmula desta antinomia do objecto erótico – se é objecto, não é erótico; se é erótico, não é objecto – o libertino deverá inventar o movimento incessante de um estado para outro: uma situação que seja à vez de dependência absoluta e de uma infinita mobilidade. O objecto erótico não é portanto um simples pião ou instrumento, mas também não é consciência (não

⁷⁵ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.61.

⁷⁶ *Ibid*, p.63.

⁷⁷ Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993, p.20.

tem uma vontade autónoma, nunca poderá ser cúmplice do dissoluto); é antes relação, função. A vítima torna-se uma função do libertino, na verdadeira acepção matemática do termo: o objecto é um número, um símbolo. Cada número finito dissimula um infinito, esta é a sorte da vítima, ser imortal através do número: esta consegue escapar-se da «pantomima mecânica» precisamente como «abstracção imortal» (não como consciência inacessível, não como existência concreta). Octavio Paz nota que há de facto um teatro de demonstrações, de ritual, mas é um teatro vazio: sem actores, sem espectadores, sem divindades. As conquistas desta estranha filosofia evaporam-se: tudo se torna irreal.

Se a natureza se aniquila a ela própria no seu movimento circular; se o Outro, número imortal ou vítima-carrasco é sempre inacessível e invisível; se o crime se confunde com a necessidade; se, finalmente, a negação se nega como a destruição se destrói, o que é que nos resta? Restam-nos apenas um mais além de sistemas que serão uma fortaleza contra a irrealidade da realidade, uma ultra-moral, ou seja, uma moral que neutraliza as antinomias, que é imóvel no movimento, insensível na sensação.⁷⁸ I

Paz encontra exemplos de uma tal moral no taoísmo, no ascetismo do yoga original e no estoicismo.

A revelação desconcertante no final da aprendizagem de *Juliette* é que a libertinagem não é uma escola de sensações e de paixões extremas, como Octavio Paz explica, mas a procura de um estado que *vá além das sensações*, uma ultra-moral «insensível nas sensação». Para Sade, o estado final do libertino é a apatia ou

⁷⁸ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p.68. Cito a expressão original: «Si la nature s'anéantit elle-même en son mouvement, circulaire; si l'Autre, nombre immortel ou victime-bourreau, est toujours inaccessible et invisible; si le crime se confond avec la nécessité; si, finalement, la négation se nie comme la destruction se détruit, que nous reste-t-il? Il nous reste un au-delà des systèmes qui serait une forteresse contre l'irréalité de la réalité: une ultra-morale, entendons une morale qui neutralise les antinomies, qui soit immobile dans le mouvement, insensible dans la sensation».

a ataraxia. Sade propõe-nos o paradoxo místico de *gozar* na insensibilidade (não corresponderá esta a um aniquilar qualquer capacidade de prazer?). O libertino será sacrificado sobre o altar da destruição, pois esta torna-se o prazer supremo por excelência.

A contemplação do sistema de Sade conduz Octavio Paz a um pensamento de opressão assustadora:

Nós somos encarcerados, mas a nossa prisão é sem limites: as suas masmorras, seus corredores intermináveis, nunca acabaremos jamais de os percorrer. Nenhum muro nos esmaga, a não ser o horror vazio.⁷⁹

Somos cercados pela ideia de infinito no sistema de Sade, um infinito feito de repetições. As construções do marquês afundam-se umas após outras, não porque sejam minadas por qualquer factor externo, avisa Paz, mas porque a dinamite habita no seu próprio pensamento. Sade tudo nega: Deus, a moral, a sociedade, o homem, a natureza. Não contente com este feito, esta negação monumental, ele nega-se a si mesmo, suprime-se.

Se o Bem é simplesmente para Sade uma *ausência de ser*, o ser é o Mal. Mas como escrever este termo – ser – é evocar a afirmação suprema, Sade inverte as formas: *o Mal é o não-ser total*. Pensamento todo ele circular, segundo o autor, que se repete incansavelmente e que, em se reiterando, se destrói no infinito.

Octavio Paz conclui este ensaio afirmando que a obra sadiana é uma auto-destruição, onde a raiz vital, o princípio gerador do erotismo, é a «Dissolução Universal», a impensável negação Universal. O que faz do dissoluto um «amante da morte»⁸⁰.

⁷⁹ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p. 73

⁸⁰ *Ibid.*

Georges Bataille, o “filósofo excremental”⁸¹, como já foi apelidado por Bréton devido à sua atracção por tudo o que fosse irregular, sórdido, sujo e corrupto, dará uma boa continuidade a esta questão de erotismo e morte. Ele será talvez o autor mais “parasitário” da obra de Sade, não só na medida em que nos pede a nós leitores que não aligeiremos o seu pensamento⁸², como também a ele foi buscar inspiração para os seus próprios ensaios literários escritos sob a perspectiva do erotismo⁸³.

No estudo que dedicou a este tema, Bataille revela que o erotismo é para ele «o problema dos problemas»⁸⁴, e que não pode reduzir-se a um aspecto desligado do resto da vida. A sua tese é a de que o erotismo «abre para a morte»⁸⁵, e que a morte por sua vez abre para a negação da duração individual. E pergunta: «Acaso poderemos, sem violência interior, assumir uma negação que nos conduz ao limite de todo o possível?»⁸⁶.

A unidade das formas do erotismo escapar-se-nos-ia se não nos detivermos numa noção filosófica, (filosofia e erotismo estão para ele intimamente ligados), a de continuidade/descontinuidade do ser. Os homens, como seres descontínuos que são, esforçam-se por perseverar nessa mesma descontinuidade, ou seja, teimam em fazer *durar* o ser descontínuo que são. Mas a violência absoluta e a morte, quebrando os limites dum mundo redutível à razão restitui-os à experiência da continuidade do ser. A sua frase de abertura ao ensaio d’ *O Erotismo* torna-se uma boa síntese de todo o seu pensamento: «Do erotismo pode dizer-se que é a aprovação da vida até na própria morte»⁸⁷.

⁸¹ Era assim que o caracterizava, um tanto malevolamente, Andre Bréton. Ver Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, Thames & Hudson, 2002, p.21.

⁸² Annie Le Brun acrescentará mesmo que é urgente “levá-lo à letra”. Segundo ela, é muito mais cómodo crer em jogos literários “onde as máscaras não passam de máscaras e palavras não passam de palavras”. Ver o seu livro *Soudain un Bloc d’ abîme: Sade*, J. Jacques Pauvert, 1986, p. 29.

⁸³ Ver *Madame Edwarda, A História do Olho, O Azul do Céu*, entre outros.

⁸⁴ Georges Bataille, *O Erotismo*, Antígona, Lisboa, 1988, p.241.

⁸⁵ *Ibid.*, p.22.

⁸⁶ *Ibid.*, p.22.

⁸⁷ *Ibid.*, p.11.

Encadeiam-se depois diversos factores: estando o erotismo ligado à actividade sexual, e como esta última vive sob a égide da proibição, ela arrasta necessariamente consigo a transgressão. O “agulhão” que é o interdito tem portanto um papel fundamental no erotismo batailliano: sem ele, seria o fim do erotismo.

Segundo Bataille, nós construímos os nossos limites, construímos as proibições, construímos Deus, mas, uma vez definidos, deles saímos. A inevitabilidade é lógica: não deixaremos nunca, nem de morrer, nem de sair dos limites (ele chega a afirmar que morrer e sair dos limites são uma e a mesma coisa), mas esforçamo-nos sempre por fugir ao terror que a morte provoca, e que a visão duma continuidade para além desses limites também pode provocar. O que horrorizou mesmo aqueles que diziam admirar Sade mas que não souberam reconhecer em si mesmos o pensamento por ele revelado, segundo o autor, foi que «o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte»⁸⁸.

Bataille tenta demonstrar ao homem do “senso comum” que há um elo fundamental entre o êxtase religioso e o erotismo, especialmente o sádico. O êxtase divino e o horror extremo, contrários perfeitos, tocam-se: «é com horror que a santa se afasta do voluptuoso, ignorando a unidade que existe entre as inconfessáveis paixões e as suas»⁸⁹. A religião fundamenta-se no sacrifício, também ela nasceu de um projecto de violência.

O erotismo sadiano nunca se funda portanto num acordo entre duas vontades, precisamente porque ao admitir tal desmentiria o movimento de violência e de morte que é suposto conter. Todo aquele que admite o valor do outro necessariamente *se limita*: daí que os libertinos sejam tão pouco solidários: «a maior dor de um outro é sempre menos importante que o meu prazer»⁹⁰, como diz Blanchot interpretando Sade.

⁸⁸ Georges Bataille, *O Erotismo*, Antígona, Lisboa, 1988, p.37.

⁸⁹ *Ibid.*, p.7.

⁹⁰ Maurice Blanchot, citado por Georges Bataille em *O Erotismo*, p.148.

A importância da obra deste escritor “nauseante”⁹¹ caracteriza-se pelo facto de nos ter preparado o caminho para a compreensão da palavra “transgressão”, contribuindo para uma certa consciencialização de nós mesmos. E não será um projecto fácil, o de compreender que a superação do ser passe necessariamente por uma associação ao crime e à violência. «Doravante, o homem normal sabe que a sua consciência se deve abrir ao que mais violentamente o revoltou: o que mais violentamente nos revolta está em nós»⁹², finaliza Bataille.

■ Contra-Linguagem

O texto de Pierre Klossowski intitulado *O Filósofo Celerado* é uma tentativa de repensar a posição filosófica adoptada por Sade nos seus romances, evitando conceber a experiência sadiana relacionando-a com a heresia da própria escrita (como o havia feito dezanove anos antes ao escrever *Sade, meu próximo*, texto de 1966), e assumindo desta vez a “mola da psicologia” do marquês, a sodomia⁹³.

Segundo Klossowski, a singularidade que distingue a obra de Sade é a irrupção da não-linguagem na linguagem. Na análise que efectuou à sua escrita, parte da seguinte ideia-chave: Sade pressupõe uma generalidade; divide depois a sua tese em dois eixos fundamentais, o *eixo da generalidade* da época de Sade (a linguagem logicamente estruturada da tradição clássica, à qual chama de “razão normativa antropomórfica”) e o *eixo da contra-generalidade* que Sade quer impor (definida essencialmente por uma ausência de estrutura). Ora a tática inteligente de Sade é *pensar a contra-generalidade implícita na generalidade existente*. Dito de outra forma, Sade permanece tributário da linguagem

⁹¹ Bataille, *A Literatura e o Mal*, Vega, Lisboa, 1998, p. 107. O que Bataille afirma concretamente é que a obra de Sade conduz “à náusea”.

⁹² Bataille, *O Erotismo*, Antígona, Lisboa, 1988, p.174.

⁹³ Apenas a título de curiosidade, a sodomia era, na França de então, considerada crime capital.

logicamente estruturada, mais, a sua vingança é exprimir-se nessa mesma linguagem: esta torna-se para ele “terreno do ultraje”. Serão as normas e as instituições que irão assegurar *per si* o terreno das perversões. O paradoxo, portanto, é que Sade se fecha na esfera da razão normativa que tanto contesta e que tenta transgredir («a melhor das máscaras, o melhor dos simulacros é ainda e precisamente o senso comum da terminologia recebida»⁹⁴, como afirma Klossowski).

O ateísmo racional é herdeiro das normas monoteístas, que garantem o eu responsável, a sua propriedade e a identidade individual. Para que o ateísmo se purifique desse «monoteísmo ao invés é preciso que seja integral»⁹⁵. Sade – muito surdamente, como evidencia o autor – quer libertar o pensamento de toda e qualquer razão normativa pré-estabelecida: o “ateísmo integral” será o fim da razão antropomórfica.

Para que tal pensamento ganhe forma, Sade reorganiza a insubordinação das funções de viver a partir da razão ateia. No ateísmo integral, a liberdade do ser humano desaparece: «a propriedade do eu responsável é moral e fisicamente abolida. Primeira consequência: a prostituição universal dos seres»⁹⁶. A questão que se coloca de seguida é óbvia mas bastante pertinente: a de que a transgressão pressupõe uma ordem existente. Por isso, como o autor faz notar, «a prostituição só tem sentido em função da propriedade moral individual. Sem esta noção de propriedade, a prostituição perderia o valor atractivo»⁹⁷ e o cerne da experiência sadeana, o motivo do ultraje, cairia no vazio. (Ver, no anexo de imagens, o esquema elaborado para facilitar a compreensão da ideia, página 104).

Demoremo-nos a analisar a personagem do perverso em Sade. Nada mais errado que imaginar os sujeitos afectados pelas «paixões» (termo sadeano que designa os casos de perversão,

⁹⁴ Pierre Klossowski, *Sade, meu próximo*, O Tempo e o Modo, Moraes Editores, Lisboa, 1968, p.107.

⁹⁵ *Ibid.*, p.23.

⁹⁶ *Ibid.*, p.28.

⁹⁷ *Ibid.*, p.29.

podendo estas ir das paixões «simples» às «complexas») como seres com uma simples propensão para a orgia. «Nada é menos livre que o gesto do perverso»⁹⁸, afirma Klossowski. Este possui um gesto requintado que procura escrupulosamente um pormenor, que persegue um *gesto único*⁹⁹. O perverso apenas se pode afirmar destruindo as condições de vida da espécie humana em si próprio.

O ser verifica-se como suspensão da própria vida. A perversão corresponderia, assim, a uma propriedade de ser baseada na expropriação das funções de viver. Uma expropriação do corpo próprio e o dos outros será por conseguinte o sentido dessa propriedade de ser.¹⁰⁰

O signo-chave do código da perversão é, por excelência, o gesto sodomita: tudo gravita à volta desse gesto. A sodomia, termo bíblico consagrado pela teologia moral, poderá ser definida como o «gozo estéril do objecto estéril»¹⁰¹ e é o acto mais significativo de contra-generalidade aos olhos de Sade, ao ser o que «atinge precisamente a lei da propagação da espécie e que testemunha assim a morte da espécie no indivíduo»¹⁰². É um simulacro de destruição de normas.

Klossowski defende que este acto é o gesto mais absoluto pelo que comporta de mortal para as normas da espécie; o mais ambíguo por só ser concebível através da existência de normas; o mais apto à transgressão, já que só se pode efectuar pelo obstáculo dessas normas. Não obstante a cumplicidade entre os perversos em relação ao gesto único, estes devem proclamar a ausência de um deus garante de normas, devem professar o

⁹⁸ Pierre Klossowski, *Sade, meu próximo*, O Tempo e o Modo, Moraes Editores, Lisboa, 1968, p.34.

⁹⁹ *Ibid.*, p.34.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.35.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.13.

¹⁰² *Ibid.*, p.37.

ateísmo integral que pretendem testemunhar pelos seus actos. Entendido desta forma, o acto sodomita funciona como «uma declaração de guerra às normas herdadas do monoteísmo»¹⁰³ uma denúncia do deus único como uma «aberração da razão»¹⁰⁴.

Vejamos as condições necessárias aos discípulos da “religião” da monstruosidade integral:

- Primeira condição: o (perverso) ateu só é considerado apto quando passa imediatamente ao acto; a partir deste dá-se uma iniciação progressiva que termina na prática de uma ascese, a da «apatia»;
- Segunda condição: a reiteração apática do acto, a repetição do acto a sangue-frio.

Só a apatia pode manter o “monstro” celerado num estado de transgressão permanente; Os remorsos, a compaixão, o horror que sentimos pelas imagens dos actos executados é eliminado com esta prática, pois esta *esvazia* a transgressão da sua mais-valia: o prazer. Sade elimina o sensível, o puramente passional, ao mesmo tempo que previne o regresso da consciência moral.

Afirmando Klossowski que o que ele chama de «colocação fora de si» corresponde a uma desintegração da consciência do sujeito pelo pensamento, esta mesma noção faz com que ele descreva a própria monstruosidade como «a região do *fora de si – fora da consciência* – em que o monstro só se poderá manter pela reiteração do mesmo acto»¹⁰⁵. Poderemos dizer que o orgasmo (que tem uma função prática, que é da ordem do sensível) é destronado na monstruosidade a favor de um mais poderoso

¹⁰³ Pierre Klossowski, *Sade, meu próximo*, O Tempo e o Modo, Moraes Editores, Lisboa, 1968, p.43.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.13.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.29.

«êxtase do pensamento»¹⁰⁶. Marcel Hénaff falará mesmo de uma espécie de «erotismo mental»¹⁰⁷, o erotismo do verdadeiro libertino.

O ateísmo em Sade vem corroborar a expropriação do próprio corpo e do corpo doutrem, porque ao suprimir os limites do eu responsável e idêntico a si mesmo, ele suprime a identidade do próprio corpo. Daí que será a heroína sadeana — enunciativa da razão e possuidora de uma energia viril — que, segundo Klossowski, oferecerá o perfeito exemplo da moral da apatia, já que é ela que leva o ateísmo à sua integralidade. Num primeiro aspecto, porque se vê forçada a «progredir na insensibilidade» de forma a melhor se aperceber das normas (onde a extirpação do instinto maternal poderá constituir um exemplo); num segundo caso porque dissociará o ateísmo da razão normativa antropomórfica, libertando o pensamento na ordem da monstruosidade.

o outro

Demoremo-nos na análise da relação com o próximo em Sade, já anteriormente abordado por quase todos os escritores, mas ainda não encarado pela perspectiva do próprio Sade. Em *Os 120 Dias de Sodoma*, o autor coloca Durcet a dizer que o prazer nasce do espectáculo oferecido pelas vítimas infelizes e inconsoláveis. E acrescenta: «É vendo aquele que não goza daquilo que eu gozo, é vendo aquele que sofre, que nasce o encanto de se poder afirmar: sou mais feliz que ele; onde os homens forem todos iguais e onde não existirem diferenças, não existirá felicidade alguma»¹⁰⁸. Simone de Beauvoir falará do “autismo”¹⁰⁹ que pesa sobre Sade e que jamais o impede de se

¹⁰⁶ Pierre Klossowski, *Sade, meu próximo*, O Tempo e o Modo, Moraes Editores, Lisboa, 1968, p.49.

¹⁰⁷ Marcel Hénaff, *The Invention of the Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p.86.

¹⁰⁸ Marquês de Sade, *Os 120 Dias de Sodoma*, Antígona, Lisboa, 2000, p. 214.

¹⁰⁹ Simone de Beauvoir, *Faut-il Brûler Sade?* Éditions Gallimard, Coll. «Idées», 1972, p. 33.

realizar (e de se esquecer) na presença doutrém; Maurice Blanchot dirá que a sua filosofia é a do interesse, a do “egoísmo integral”¹¹⁰, onde cada indivíduo faz o que lhe dá prazer. Sade apenas nos fala desse “prazer da comparação”¹¹¹ que faz com que os libertinos experienciem uma volúpia ímpar com o sofrimento dos outros. E faz questão de nos lembrar, tantas vezes quantas possíveis ao longo dos seus textos (e na mais pura tradição materialista): a natureza fez-nos nascer sós, nada liga um homem a outro.

A consciência do libertino sádico mantém uma relação negativa com a noção de próximo, noção que é fundamental em Sade. Surge associado de forma evidente à ideia do Mal, fim último da extensão da esfera dos prazeres: o objecto de libertinagem deixaria de ter interesse se se deixasse de o praticar. Esquematizo o processo:

Comparação com o infeliz que sofre, indispensável para que o sádico seja feliz; (Forte Vs. Fraco)



Aspiração à negação da realidade do próximo, que implica um mal: relação de *amor-ódio* ao próximo.



Etapa final: Liquidação da realidade do o Outro e de si próprio.

O facto do devasso se identificar com o infeliz e de se alimentar com os sofrimentos da sua vítima (gozar com a sua dor, reduzi-la ao estado de um farrapo humano) não implica que ele não “sofra” também: o medo que inspira ao fraco transforma-se no seu próprio medo, e dessa forma representa a sua própria dor/suplício/punição.

¹¹⁰ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 19.

¹¹¹ Marquês de Sade, *Os 120 Dias de Sodoma*, Antígona, Lisboa, 2000, p. 214.

O niilismo moral que suprime a consciência de si própria e do Outro (o outro não ser *nada* para mim; eu não ser *nada* para ele e ser *nada* perante a minha própria consciência, pouco faltando para duvidar que essa consciência seja ainda *minha*) tem uma implicação: «se eu rompo com os outros no plano moral, terei rompido no plano da existência com a minha propriedade: a todo o momento posso estar à mercê do outro que faria a mesma declaração»¹¹². A tese da não-propriedade (contra a noção de corpo próprio) insurge-se.

No início do texto *O Filósofo Celerado*, Klossowski afirma que este é uma tentativa de responder à seguinte questão, que passo a enunciar:

Liberto de Deus, que o ateísmo declara não ser nada, esse pensamento ter-se-ia portanto libertado de nada? A sua liberdade seria também para...nada? ¹¹³

Penso que Klossowski só vagamente responde a estas questões do mistério do ser. Dá-nos uma pista, no entanto: é a monstruosidade que condiciona e “liberta” o ateísmo e não o contrário, como seríamos levados a crer. De certa forma, a resposta à primeira questão é negativa: o pensamento libertou-se da monstruosidade, mas somos levados a admitir que esta é realmente...nada, que a fundamentação teológica que ruiu deixou...nada, e que a liberdade do pensamento é também para...nada.

E que todo o pensamento libertino tem a sua guilhotina-própria, mesmo sendo apenas um nada.

¹¹² Pierre Klossowski, *Sade, meu próximo*, O Tempo e o Modo, Moraes Editores, Lisboa, 1968, p.149.

¹¹³ *Ibid.*, p.11.

«— Bom — disse o bispo —, estais a ver que não tínheis dito tudo (...)»¹¹⁴, diz uma personagem de Sade em *Os 120 dias de Sodoma*. Tudo dizer, nada omitir: este é o objectivo, aparentemente ilimitado e monumental, que Sade propõe às suas personagens. Nada pode ficar oculto, escondido sob véus, tudo deve ser narrado com precisão e rigor, quase até à exaustão. O mundo cortês e o mundo da galanteria não farão parte do seu discurso sobre o desejo amoroso; há até quem seja de opinião que Sade inaugurou um modelo de corpo totalmente novo, ou seja, que “inventou” um corpo para os seus libertinos, pondo de uma vez por todas um ponto final à forma de narrativa clássica de um corpo sentimental, virtuoso, metafórico.

O corpo será tratado por Sade como um mero objecto de inventariado, e segue desta forma um movimento de abstracção, já que é ordenado, classificado, esquartejado, se quisermos. A tortura libertina puxa a lógica de uma redução anatómica/cirúrgica do corpo, e leva-a ao limite. Para trás ficam as *têtes-a-têtes* líricas: «aqui há apenas peças a serem conectadas e prazer a ser extraído delas»¹¹⁵. Um corpo máquina, onde ser máquina significa antes de mais não ter quaisquer sentimentos.

Este é um facto curioso de observar: apenas as vítimas dos celerados se exprimem. Coram, empalidecem, choram, lamentam a sua sorte. Apenas estas ficam agarradas pela sensibilidade, palavra que para o filósofo traz outros termos acoplados: a moral, os valores, a ordem, o “Bem”. Isto significa que, em última instância, estes seres ficam *fora* do discurso, excluídas da linguagem, remetidas ao silêncio... e portanto, longe do poder de soberania. São as vítimas: não são nada.

É neste sentido que Roland Barthes evidencia que Sade não é erótico, pelo menos não da forma como hoje em dia entendemos

¹¹⁴ Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma*, Antígona, Lisboa, 2000, p.262.

¹¹⁵ Marcel Hénaff, *The Invention of the Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, p.25.

o termo. Diz-nos ele que «é muito injustamente e com grande presunção que a nossa sociedade fala do erotismo de Sade, quer dizer, de um sistema que não tem, entre nós, qualquer equivalente. A diferença não está no facto de o erotismo sadeano ser criminal e o nosso inofensivo, mas é devida à afirmação e combinatória da primeira e às características sugestiva e metafórica da segunda»¹¹⁶. De facto, nem sequer há uma utilização “perversa” das relações do corpo com o vestuário. Não há *strip-tease*: o que Sade exige é um *contra-strip-tease*¹¹⁷, já que substitui a linguagem do segredo (da ocultação, do enigma) pela da prática: «o que põe termo à cena não é a descoberta da verdade (o sexo), é a fruição»¹¹⁸. Não há, portanto, qualquer traço de “ternura” em Sade; para ele, «todas as camas são campos minados»¹¹⁹.

O libertino, trilhando o caminho do mal e da violência, é soberano logo à partida. Há aqui uma espécie de jogo viciado: sendo libertino, é imediatamente soberano. Os adversários perdem para ele logo no início; temos a consciência, enquanto leitores, que os celerados se movem tendo o seu destino assegurado: nunca são confrontados com situações de malevolência ou abuso - delas estão a salvo. O que lhes interessa é marcar corpos, muitos, tantos quantos possíveis. Não sentem preconceitos ou culpa – nunca têm infância. E têm mais prazer com a noção de desintegração da lei do que com o mal infligido à vítima.

De facto, a narrativa sadiana não tem memória das suas sequências, acontecimentos ou personagens. O prazer sexual apenas existe no aqui e agora (ter tudo, naquele instante, naquele tempo). O que significa que, uma vez concretizado, a acção tem de recomeçar tudo novamente desde o início, porque não há qualquer sujeito que recolha o acontecimento e o torne infinito; logo, também não há aprendizagem nem mudança, apenas repetição.

¹¹⁶Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Colecção Signos, Edições 70, Lisboa, s/data, p.31.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.123.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.154.

¹¹⁹Angela Carter, *The Sadean Woman: An Exercise in Cultural History*, London, Virago, 1979, p.25.

«A linguagem é o lugar do desejo, mas o que é desejado é o discurso»¹²⁰, afirma Marcel Hénaff. As dissertações feitas pelos libertinos não são apenas um afrodisíaco; a própria divagação é para eles prazer sexual. A esta soberania discursiva corresponde, segundo o autor, uma soberania visual, onde um tudo querer dizer corresponde um tudo querer ver, a que ele denomina de “panóptico erótico”¹²¹: um teatro perfeitamente circular onde, espacialmente, nada pode ser secreto. A exposição de actores/espectadores é total e há uma constante permuta de lugares e funções (o sodomizador torna-se sodomizado, etc). O libertino vai tendo sucessivos pontos de vista, e no final da orgia as suas várias posições permitem-lhe atravessar o cenário de todos os ângulos possíveis, e nas várias configurações. «O grupo em si constitui uma espécie de corpo único com múltiplos olhos, mãos, genitais, um corpo saturado mas sem um sujeito»¹²². De ressaltar que o prazer sexual, no entanto, permanece radicalmente individual, não estando susceptível a trocas.

Segundo a tese de Marcel Hénaff, o objectivo de toda a narrativa sadiana é portanto a de enquadrar este corpo libertino (e não reconstruir uma era, definir uma aventura política ou solucionar um enigma). Ele é descrito como um corpo sem segredos, sem qualquer traço de um “dentro” introspectivo que o faça sentir preconceitos ou culpa; é também um corpo *quantificado* (há um evidente prazer no relato e contagem de corpos, paixões, relações que “inflamam” e “electrificam” a cabeça dos libertinos com cálculos); é um corpo neutro, bisexual, «um corpo com orifícios masculinos/femininos indiferenciados onde outros órgãos (..) são indiscriminadamente conectados»¹²³; por fim, este corpo mecânico também glorifica o lixo e o excremental, desafiando toda

¹²⁰ Marcel Hénaff, *The Invention of the Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p.69. A citação original é «language is the locus of desire, but what is desired is discourse».

¹²¹ *Ibid.*, p.108-110.

¹²² *Ibid.*, p 110.

¹²³ *Ibid.*, p.211.

a lei humana, inserindo-se numa realidade animalesca onde uma natureza cruel impera.

Toda a crueldade e ironia da ficção sadiana serão expressas através deste corpo – corpo sem memórias, segredos ou sintomas: corpo que não sente. Sade testa desta forma os limites da ficção e da razão, «liberta-nos dos limites do dizível e do poder dos códigos feitos para intimidar»¹²⁴.

■ um monstro delicado

Roland Barthes, em *Sade, Fourier, Loiola*, orienta o seu ensaio sobre o marquês numa direcção oposta à de Bataille, na medida em que tenta iludir o discurso moral que se adoptou sobre o marquês (afastando o texto da sua «moção de garantia», o Mal) para se concentrar apenas e unicamente sobre a linguagem.

Para este crítico, o universo sadiano é o universo do discurso: e a função do discurso não é «fazer medo, vergonha, desejo, impressão, etc.», mas sim conceber o inconcebível, ou seja, não deixar nada para além da palavra e não conceder ao mundo nenhum inefável. Tal é, ao que parece, a palavra de ordem que se repete ao longo de toda a cidade sadiana, da Bastilha – onde Sade não existiu senão pela palavra – ao castelo de Silling, santuário, não do deboche, mas da «história»¹²⁵. Sade, como escritor, escolheu o discurso em detrimento do referente: e «é ao nível do sentido e não do referente que o devemos ler»¹²⁶. A Juliette de papel — historiadora que se faz sujeito de discurso — seduz mais Barthes que a Juliette sujeito da realidade. É portanto a escrita que suporta tudo o que é Sade, e como nos diz o autor: «nada existe que não seja falado»¹²⁷; Se a frase funda o crime, é à sintaxe - arte elegante - que cabe reunir o crime com exactidão:

¹²⁴ Marcel Hénaff, *The Invention of the Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p.294.

¹²⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, Colecção Signos, Edições 70, Lisboa, 1999, p.41.

¹²⁶ *Ibid.*, p.40.

¹²⁷ *Ibid.*, p.11.

«Para reunir o incesto, o adultério, a sodomia e o sacrilégio, ele enraba, com uma hóstia, a filha casada»¹²⁸.

Sade, como Fourier e Loyola, recorre a três operações nos seus textos:

- *O isolamento*: os libertinos fecham-se quase sempre em lugares invioláveis (o castelo de Silling, o convento);
- *A articulação*: Sade deduz, combina e compõe produzindo continuamente regras de conjunto;
- *A ordenação*: a prática sadiana é dominada pela ideia de ordem: «os ‘desregramentos’ são energicamente regrados, a luxúria é desenfreada mas não desordenada»¹²⁹ havendo sempre alguém que regulamenta as orgias. Desta forma, o rito está sempre presente: é uma ordem de planificação, «ordem necessária ao prazer»¹³⁰ ou seja, é imposto à fruição. Nasce uma noção de *performance*, e não de automatismo.

Barthes refere uma quarta operação: porque Sade fundou uma língua nova, teatralizou, ou seja, ilimitou a linguagem: tornou-se um cenógrafo, dispersando-se através de cenas que colocou e foi escalonando até ao infinito. A sua grandeza não consiste em ter chocado a opinião/lei/moral ao celebrar o crime e a perversão, mas em ter inventado um discurso paradoxal, imenso, baseado nas suas próprias repetições: «a contra-censura consiste em criar o romanesco a partir do interdito»¹³¹.

Barthes defende a noção de “combinatória erótica” em Sade (que não é nem sensual nem mística), sendo a sua sanção e a sua origem de «ordem retórica»¹³², já que o sujeito da erótica não é senão o sujeito da frase sadiana (as duas instâncias de cena/discurso têm o mesmo centro). Dito de outra forma, *a vítima*

¹²⁸ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Coleção Signos, Edições 70, Lisboa, 1999, p.153.

¹²⁹ *Ibid.*, p.32.

¹³⁰ *Ibid.*, p.11.

¹³¹ *Ibid.*, p.126.

¹³² *Ibid.*, p.36.

não é aquele que sofre mas aquele que detém uma certa linguagem. A população divide-se em classes segundo a linguagem: «os personagens sadianos são actores de linguagem»¹³³.

Segundo Barthes, o Eros sadiano — estéril, como não poderia deixar de ser — tem como modelo o trabalho. A orgia, como já referimos sucintamente, é organizada e comandada: os seus elementos fazem parte de uma imensa máquina viva, formando um «subtil mecanismo, uma delicada relojoaria, cuja função é ligar a fruição, produzir um tempo contínuo, levar o prazer ao sujeito sobre um tapete rolante (o indivíduo é engrandecido como princípio e finalidade de toda a maquinaria e, no entanto, negado, reduzido a um pedaço do seu corpo)»¹³⁴.

Barthes apropria-se de uma história singular da vida pessoal de Sade, quando este estava encarcerado, para a sua inesperada conclusão: a marquesa de Sade pede ao marido a roupa interior suja (para a lavar, claro!) e Sade finge ver nesse pedido um motivo diferente: «Encantadora criatura, quereis a minha íntima roupa suja, a minha velha roupa de baixo? Sabeis que é, na verdade, um primor de delicadeza? (...) como sabeis, respeito os gostos, as fantasias: por mais barrocas que sejam, considero-as sempre respeitáveis, não só porque não as podemos dominar, mas também porque a mais singular e bizarra de todas, bem analisada, deriva sempre de um princípio de delicadeza»¹³⁵.

A proposta de Roland Barthes é tão simples quanto intrigante: porque não ler Sade segundo um *princípio de delicadeza*, ao invés de o lermos segundo um princípio de violência? Segundo ele, apenas este princípio pode constituir uma língua absolutamente nova, «convidada a subverter (...) o próprio sentido da fruição»¹³⁶.

¹³³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, Colecção Signos, Edições 70, Lisboa, 1999, p.142.

¹³⁴ *Ibid.*, p.125.

¹³⁵ *Ibid.*, 165.

¹³⁶ *Ibid.*, p.166.

A primeira dúvida que naturalmente nos ocorre é onde situar a obra de Sade e o seu pensamento; depois, as consequências do mesmo. Não creio que faça sentido situar a sua obra sob a categoria de “Literatura Erótica”: cedemos a esse facilitismo visto que tem de estar num qualquer compartimento, (e a categoria “Literatura anti-erótica” seria algo invulgar...). É um desvio e uma mutilação de sentido que fazemos, tal como a utilização errónea da palavra “libertino” ou da palavra “sadismo”¹³⁷, e devemos ter essa consciência.

Noirceuil, uma das personagens de Sade, define da seguinte forma o prazer:

*O que é o prazer? Apenas isto: aquilo que ocorre quando átomos voluptuosos, ou átomos emanados de objectos voluptuosos, chocam e disparam partículas eléctricas que circulam no interior das nossas fibras nervosas. Para completar o prazer, o choque tem de ser o mais violento possível*¹³⁸.

Este choque de “átomos voluptuosos” — inspirado em Lucrécio? (Hipótese muito provável, já que era uma leitura que lhe era facultada aquando a sua detenção na Bastilha) — coloca-o sem hesitação do lado da “barricada” de toda a tradição materialista que havíamos analisado na primeira parte do trabalho.

¹³⁷ A palavra “libertino” e a palavra sadismo foram sendo sucessivamente “desfiguradas” ao longo dos tempos. O primeiro é derivado do latim *libertinus*, “homem livre”, e foi durante o século XVI utilizado para qualificar aqueles que saíam da norma religiosa, ou seja, aqueles que contestavam a religião católica: os “hereges”, os protestantes. A edição de 1727 do Dicionário Furetière já introduzia uma outra versão: «Débauche, désordre, dérèglement des mœurs» e a Enciclopédia de Diderot e de Alembert falava de «l’habitude de céder à l’instinct qui nous porte aux plaisirs des sens» (ver ensaio de Arnold Heumakers “De Sade, a pessimistic libertine”, in BREMMER, Jan (editado por), *From Sappho to the Sade: Moments in the History of Sexuality*, Routledge, London, 1989 e “Os prazeres do libertino”, de Alfredo Saramago). Um burguês de hoje «já dá à palavra um conteúdo moral de raiz económica e familiar; esbanjador, devasso, indivíduo sem prurido nem regra» (ver José Cardoso Pires, *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, Moraes Editores, Lisboa, 1970, p.31). Ora sabemos que a associação com a luxúria e a sensualidade não é a característica mais importante nas obras de Sade. “Sadismo” ficou na história associado a crueldade extrema para com os outros. É isso, mas também é mais do que isso.

¹³⁸ Citação de Sade, em Angela Carter, *The Sadean Woman: An Exercise in Cultural History*, London, Virago, 1979, p.144.

Mas estou em crer que foi tanto beber à pura volúpia de Lucrécio, como ao absolutismo de Hobbes ou ao encantamento de Rosseau...

Se fosse um animal seria porventura um morcego, que é conotado com a mais desenfreada luxúria, ou mesmo um falcão. Este último é descrito por Leonardo da Vinci da seguinte forma: «o falcão, pela sua altivez e soberba, quer dominar e subjugar todas as aves que são de rapina, e deseja ficar sozinho a reinar; e muitas vezes já se viu o falcão a assaltar a águia, que é a rainha das aves»; ao que acrescenta que este «não caça senão grandes aves, e antes se deixaria morrer em vez de nutrir-se das pequenas ou de comer carne fétida»¹³⁹. Creio que me inclinaria mais para ver Sade metaforicamente representado pelo falcão, talvez por este demonstrar uma sobrançeria e arrogância ímpares, características de um verdadeiro *animal político*.

E tal Sade demonstrou ser, desmascarando a autoridade, a religião. Os seus libertinos são aristocratas como ele próprio (Papas, banqueiros, duques, etc.), mas o retrato que deles faz é impiedoso: não deixamos de pensar se não será também um auto-retrato?

Separando a “ficção” da “realidade”, Sade assume-se na vida como republicano, é fervorosamente contra a pena de morte, reclama a abolição da propriedade (embora tenda a conservar o seu castelo e as suas terras, como nota Simone de Beauvoir no seu ensaio *Faut-il brûler Sade?*¹⁴⁰).

Baudelaire, mais tarde, diria que os livros libertinos comentavam e explicavam a revolução¹⁴¹, e estou em crer que só em certa medida foi esta frase verdadeira. Não penso que a leitura e a reflexão sobre as perversões e deboches da corte terão incitado de uma vez por todas o povo a revoltar-se com condutas “menos próprias”. Não foram decerto os livros que revelaram o que

¹³⁹ Leonardo da Vinci, *Bestiário, Fábulas e Outros Escritos*, Assírio e Alvim, Arte e Produção, Lisboa, 1995, p.20 e 21.

¹⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Faut-il Brûler Sade?* Éditions Gallimard, Coll. «Idées», 1972, p.25.

¹⁴¹ Baudelaire, citado por Jean-Jacques Pauvert em *A Literatura Erótica*, Coleção Teorema, Lisboa, 2001, p.107.

eles já há muito deviam saber, mas decerto terão contribuído para uma manifestação de ódio mais precipitada no tempo.

Como ler Sade? Temos três leituras possíveis, três olhares que serão necessariamente tributários do nosso próprio ser:

- **lê-lo como um projecto meramente literário** — Sade é um texto escrito e nada mais (o caso de Roland Barthes);

- **encará-lo como um problema moral** (que foca a natureza arbitrária da moralidade; por outras palavras, todos aqueles que o levam “à letra”: Georges Bataille conotou-o sempre com o Mal, Jean Paulhan chamou aos seus livros “Evangelho do Mal”; Susan Neiman fala do seu “mal moral radical”; Annie le Brun e Pierre Klossowski partilharão também esta opinião).

- **encará-lo como um problema político** (o eterno paradoxo do corpo libertino é que «enfrentando o poder, continua a ser uma paixão pelo poder»¹⁴²: esta é a tese defendida por Marcel Hénaff; Angela Carter, por sua vez, é de opinião que ele encarou a sexualidade não como problema moral mas como problema político).

Questionar a filosofia de Sade — pôr, como se costuma dizer, o dedo na ferida — é levantar a seguinte questão por ela colocada: o que ganhamos em aderir ao *nada* que ele nos propõe, à negação Universal, à monstruosidade dada pela abolição de qualquer limite? Quais as consequências deste mundo utópico?

Sade quis superar os limites que enformam a nossa condição enquanto seres humanos, por isso transporta-nos para o reino da monstruosidade, onde a justiça e a lei não têm lugar. A questão é que este fabuloso mundo — um mundo que em princípio seria

¹⁴² Marcel Hénaff, *The Invention of the Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p.10.

ilimitado nas suas possibilidades — não é tão ideal nem ilimitado assim; e será tão ou mais perigoso e hipócrita que a nossa civilização “da lei”, já que é um mundo com uma liberdade ilusória.

Com a ajuda da sua “candeia da filosofia”, verificamos que o caminho trilhado pelos libertinos não é o da “liberdade”, como seríamos levados a supor, mas o seu efeito contrário, o de uma prisão (prisão que nos sufoca, a nós que não estamos fechados numa qualquer bastilha).

04 Sade e arte contemporânea

Durante as guerras civis no Japão feudal, um exército invasor passava impiedosa e rapidamente sobre uma aldeia e dela se apoderava. Numa aldeia em particular, todas as pessoas desapareceram antes do exército chegar – todas excepto o mestre de Zen. Curioso sobre o seu carácter, o general foi ao templo para ver por ele próprio que tipo de homem o mestre era. Quando não foi tratado com a deferência e submissividade a que estava acostumado, o general ficou enraivecido. “Seu tolo”, gritou enquanto agarrava na espada, “não vês que estás diante de um homem que te pode dizimar sem pestanejar sequer?”. Mas, apesar da ameaça, o mestre não se deixou intimidar. “E tu não vês”, replicou, “que estás perante um homem que se deixa dizimar sem pestanejar sequer?”

in “Without Fear”, *Zen Stories*¹⁴³

¹⁴³ Exerto retirado da *internet*, do site: www.rider.edu/suler/zenstory/nofear.html; tradução livre do inglês.

Para a reunião de alguns artistas que se poderão afirmar tributários do universo de Sade, parti de uma ideia muito simples: centrar-me em obras que tivessem no cerne essa inquietante «insensibilidade da pedra vulcânica», esse “erotismo” que parte da mente, e evitar uma visão visceral, orgânica, mais “física” ou objecta, se assim lhe quisermos chamar, do universo do escritor. Creio que ambas as leituras de Sade são possíveis (e não se antagonizam necessariamente entre si), mas creio que a segunda é sempre mais imediata na mente do espectador, que encadeia facilmente Sade a orgias, sangue, esperma, celebração do acto de defecar e de comer os próprios dejectos, ao vômito – enfim, a *performances* ritualísticas de *expenditure*. E Sade é muito mais que isso.

Ficaram portanto de parte alguns artistas que utilizaram magistralmente este tipo de conceitos nas suas obras, sendo o mais imediato pela sua perigosa literalidade ao tema o accionismo vienense de Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler. («Não consigo imaginar algo de relevante onde nada é sacrificado, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, incomodado, torturado, massacrado, devorado, revirado, cortado, pendurado, apunhalado, destruído ou aniquilado. Temos de nos empenhar em destruir a humanidade, em destruir a arte»¹⁴⁴, dizia Otto Mühl, corria o ano de 1963. Uma descida aos extremos, sem paralelo na história, que nunca “destruiu” a arte. Aliás, é curioso observar que o único tabu que a arte dos artistas vienenses não atacou foi o que protegia a arte em si!).

¹⁴⁴ Otto Mühl, “Der Psycho-Physische Naturalismus ‘Das Intrem’”, citado em “Ritualistic and Transgressive Bodies” in WARR, Tracey, JONES, Amelia, *The Artist’s Body*, Phaidon, London, 2000, p.94. A citação original é: «I can imagine nothing significant where nothing is sacrificed, destroyed, dismembered, burnt, pierced, tormented, harassed, tortured, massacred, devoured, torn up, cut up, hanged, stabbed, destroyed or annihilated. We must strive to destroy humanity, to destroy art».

Para uma informação mais detalhada dos textos escritos por estes artistas ver STILES, Kristine, SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists’ writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, pp. 747-755.

Carolee Schneemann (com *Meat Joy*, 1964), Ana Mendieta (em *Rape Scene* ou mesmo *Mutilated Body on Landscape*, ambas as obras de 1973), Marc Quinn e o molde da sua cabeça, o seu auto-retrato “congelado” com o próprio sangue intitulado *Self* (1991), ou mesmo a obra de Francisco Sierra (o seu claro abuso de poder, quando traça com uma lâmina uma linha recta que perfura vários corpos) pertencem a uma visão mais “sensorial” que pretendo evitar.

O corpo sadiano – corpo que desafia os limites do que é ser um corpo – pode ser apresentado através de outro tipo de representações, mais subtis talvez, mas não menos violentas. O grupo de seis artistas que escolhi para darem corpo a toda esta problemática, grupo heterogéneo no tempo e nos *medium* utilizados, será disso exemplo. Afirmar que todos trabalham o mesmo “tema”, ou que as mesmas obsessões os perseguem é ir longe de mais. No entanto, acredito que têm uma raiz comum: ecoarem, com a sua singularidade própria, Sade.

As fotografias das *poupées* decapitadas de Hans Bellmer em confronto com as mulheres fugitivas de Sarmiento... em confronto com os prédios fálicos da cidade de Tokyo e das mulheres *vestidas* de Nobuyoshi Araki; duas *performances* dos anos sessenta de Marina Abramovic´ e Ulay e uma obra claramente “mística” de Marina, já mais recente; a estranha pintura de Michaël Borremans lida no mesmo “espaço” ocupado pelas palavras ameaçadoras do artista Douglas Gordon. Este foi o grupo escolhido.

Porquê estes nomes e não outros quaisquer? Devo dizer que equacionei longamente os nomes de Marcel Duchamp, de Robert Gober, de Vito Acconci e de Balthus. Mas a escolha de certas obras inviabilizava outras, no sentido de serem muito próximas no tempo ou de criarem uma certa repetição ao que já estava dito¹⁴⁵:

¹⁴⁵ Darei um breve exemplo; poderia ter escolhido a obra de Hans Bellmer, de Cindy Sherman e de Robert Gober, três artistas que utilizam manequins/partes do corpo para veicularem as suas ideias, num trabalho que se debruçaria na questão da recorrência na arte, por exemplo, mas não neste; “eliminar” Marcel Duchamp não foi uma escolha fácil...

nunca no sentido de serem menos relevantes para o tema em questão.

Interessou-me criar uma leitura de conjunto que veiculasse uma ideia – a herança de Sade –, e embora não intitule este projecto de “curatorial” (seria sempre fictício; não foi feita qualquer adaptação a um espaço físico) pensei-o como se o fosse: como é que as obras escolhidas iriam viver e conviver *entre si* no mesmo espaço? Este simples facto é de uma enorme importância para mim.

Debruçar-me-ei agora brevemente no papel do curador. Rosa Martínez afirma que este é como um “pequeno deus” que cria novos mundos, um “heróico interpretador”¹⁴⁶. É realmente uma figura de grande poder, não só porque inclui ou exclui artistas — ou indo um pouco mais além, inclui ou exclui visões de mundo —, mas porque tem uma enorme responsabilidade para com o público ao revelar a *sua* visão do mundo: sabemos que não existem *displays* neutros.

O momento em que as pessoas visitarem uma qualquer exposição e se questionarem: O que é que este artista e este *curador* quiseram dizer com isto? Aí, teremos dado um passo em frente. Estou portanto em total desacordo com a posição de Kasper König (que sim, é um curador!) quando este diz «Quem está interessado em olhar para o umbigo do curador? Não creio que os artistas ou que o público interessado queiram saber a opinião do curador»¹⁴⁷. Quem já teve a oportunidade de assistir a uma visita guiada a uma exposição pelo próprio curador sabe e tem consciência que há referências, opções que se nos escapam enquanto público, que são importantes para a leitura de uma exposição, pois acrescentam e dão sentido à mesma. Sejam mais

¹⁴⁶ Cito Rosa Martínez: «Curatorship is a trendy phenomenon because we seem to have glamour and power. The glamour of the openings and the power of making decisions (which artists are included, which are not) suggest that the curator is like a small god creating a (temporary) world. (...) The curator is still a heroic interpreter who makes big efforts to articulate new discourses and new cultural practises». Ver “From: Rosa Martínez, 24 February, 1998, 17:18 hrs”, in *Cream: 10 Curators, 10 Writers, 100 Artists*, Phaidon Art Press, London, 1998, p.13

¹⁴⁷ Frase da autoria de Kasper König, in THEA, Carolelee, *Foci: Interviews With Ten International Curators*, Apexart curatorial Program, New York, 2001, p.134.

“institucionais” ou mais “independentes”, os curadores devem ser *produtores de sentido*. Devem esclarecer, tornar mais visíveis as suas opções privadas, abrir um pouco os bastidores por detrás do “palco” onde se situam: essa é a forma de se aproximarem e comunicarem com o público.

A curadoria, hoje, deve ser entendida como um processo dual: como uma “prática imaginativa”, mas também como uma “responsabilidade pública”¹⁴⁸. Sintetizando, a função do curador poderá ser apenas a de preencher um vazio, dar alguma cor à vida, comunicar (para que não haja o tal “eclipse da arte”¹⁴⁹ de que fala um crítico). A saída do curador por *detrás do palco* poderá ser um bom começo.

Optei por criar seis textos, cada um para cada artista, por razões que se prendem com a clareza de leitura.

6 artistas sob o signo de Sade

julião sarmento: *un cri de peur ou de plaisir?*

A obra de Julião Sarmento move-se no território da «lei sem lei do desejo»¹⁵⁰, e quem esteja a par do seu percurso, solidamente afirmado, nele constatará uma notável, lenta e implacável *progressão na insensibilidade*. As suas personagens femininas e os corpos com que se confrontam (que por vezes são meros objectos do quotidiano, a maior parte das vezes outros corpos femininos) criam ambientes tensos, opressivos: nunca conseguimos deixar de sentir que paira sobre eles uma fria

¹⁴⁸ Ver o excelente livro de MARINCOLA, Paula, *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility* Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2001.

¹⁴⁹ Julian Spalding, *The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today*, Prestel, Munique, 2003. Este autor escreve sobre os vários eclipses que estão a acontecer na arte: o da linguagem, da aprendizagem, do conteúdo e do juízo. Perigoso, segundo o autor, porque são os constituintes da própria arte.

¹⁵⁰ Michel Foucault, “O Desejo e a Representação”, in *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Portugalíia, Lisboa, 1968, p.278.

ameaça, quase inaudível – *Le cri est-il un cri de peur ou de jouissance?*¹⁵¹

O artista afirma que, a existir um estereótipo da sua obra, que seja o da «prática do desejo»¹⁵². Para si, arte e sexo são indissociáveis, mas o sexo é algo que «está inscrito ao nível da própria essência, da própria motivação e estruturação»¹⁵³ da sua prática artística. O que lhe interessa, isso sim, é a dinâmica da perversão e da transgressão, e estas podem existir em elementos que não tenham à partida uma carga sexual explícita. Direi portanto apenas que o mapear do seu desejo sádico, a sua «montagem erótica de atracções»¹⁵⁴ como afirmou um crítico, se move em *zonas proibidas*¹⁵⁵ que ele faz questão de explorar.

Talvez por todas estas razões Julião Sarmiento se afirme, neste grupo específico de artistas, como um discípulo atento de Sade¹⁵⁶ – um verdadeiro *voluptueux qui raisonne*¹⁵⁷. Julião Sarmiento sabe que «o sexo é sempre íntimo, ambíguo, secreto, inconsciente, perverso e literário (...)»¹⁵⁸ e não crê que possa ser reduzido a uma dimensão sociológica, analítica ou ideológica, mas tenta conferir-lhe uma forma, tarefa infrutífera, frustrante, tal como foi para o próprio marquês, já que não se pode “agarrá-lo” ou defini-lo: ele escapa-se-nos permanentemente.

Uma aproximação da obra de Sarmiento à obra do medieval Hieronymus Bosch revela-se um estudo interessante. Acima de tudo, ambos apresentam imagens que são provocações eróticas, fantasmas e mundos demoníacos, mundos «de sonhos e pesadelos cujas formas parecem brilhar e transformar-se perante os nossos

¹⁵¹ Esta expressão faz parte de um exerto presente na sua obra *La Chambre* e na sua obra *Quatre Mouvements de la Peur*; o texto é da autoria do artista.

¹⁵² Julião Sarmiento, numa entrevista com Alexandre Melo, “Tudo o que está à volta de uma mulher sentada numa cadeira”, p. 39.

¹⁵³ Julião Sarmiento, numa entrevista com Alexandre Melo “Conversa em Sintra”, in *Artes & Leilões*, Ano 2, Nº 8 (Fev-Março 1991), Lisboa, p.61.

¹⁵⁴ Michel Tarantino “Julião Sarmiento: Uma Montagem de Atracções”, p. 29.

¹⁵⁵ A questão decisiva para Juan Muñoz, na obra de Sarmiento, seria o indagar de qual seria a “imagem proibida” do artista. Ver o seu texto “A Imagem proibida”.

¹⁵⁶ Leitor atento, também, já que o Marquês de Sade é um dos autores que admira, a par de Bataille. Chegou a ilustrar a capa e os desenhos para um livro de *Justine* e de *Juliette*, para a Matthes & Seitz.

¹⁵⁷ Assim definia Casanova o libertino. Ver José Cardoso Pires, *Cartilha do Marialva*, p. 53. Curiosamente – ou não – Sarmiento reuniu algumas pinturas sob o nome de Casanova.

¹⁵⁸ Julião Sarmiento, numa entrevista com Alexandre Melo “Conversa em Sintra”, p.61.

olhos»¹⁵⁹ (apesar de Bosh, julgamos e interpretamos nós hoje, aludir à ambição humana pela satisfação carnal de forma moralizadora¹⁶⁰, apresentando ao nosso olhar uma espécie de “sermão” visual, codificado com elementos da cabala e da alquimia, o que está longe das pretensões de Julião Sarmiento).

Ambos contêm paisagens contaminadas de sexo, onde a luxúria tem um lugar de honra (embora o pintor flamengo se mova numa escala que faz uma alusão à humanidade, e Sarmiento se centre numa escala muito mais pequena, íntima, que evoca histórias “pessoais”). Somos seduzidos imediatamente pelas cores vivas e atraentes do primeiro, e as texturas cremosas e o desenho imperfeito do segundo, mas iremos logo de seguida sentir um certo horror, não pelo que as obras “dizem”, mas pelas suspeitas que deixam a pairar no ar: os gestos das personagens são incompletos, e acompanhados por “símbolos do Mal” que dão outra dimensão às obras (víboras, corujas, sapos, e dragões em Bosh e facas, garras, punhais, lanças em Sarmiento). Mais perturbantes ainda são aquelas formas “inocentes” que no contexto dado se tornam perversas: essas sim fazem o espectador sentir falta de ar, claustrofobia naqueles espaços: as flautas introduzidas no ânus de vários demónios em Bosh, os anzóis, os laços, as jarras e as esquinas bicudas em Sarmiento serão um exemplo disso. (Ver as várias fotografias na página 105).

Vemos em ambos uma dimensão de sadismo, nessa “encenação de um exercício de um poder absoluto sobre os corpos”¹⁶¹: estes são pendurados, torturados, violados, subjugados perante um Outro mais poderoso, e tantas, tantas vezes enclausurados, *forced into something else*¹⁶².

Gesto simples que podem sugerir qualquer coisa mais: uma faca entre a pele e a saia, pronta a golpear o ventre ou a ser

¹⁵⁹ Walter Bosing, *Bosh: A Obra de Pintura*, Público, Tashen, p.7.

¹⁶⁰ José Augusto-França, no texto intitulado *Bosh ou o Visionário Integral*, (Chaves Ferreira Editores, 1994), prefere guardar uma certa distância do que chama de “preocupações teológico-moralizadoras” encontradas na pintura do artista, afirmando ser isso um assunto controverso.

¹⁶¹ Alexandre Melo, “O Território do Desejo”, p. 18.

¹⁶² Alusão a um título de uma pintura de Julião Sarmiento.

escondida de outro olhar? Um dedo que apalpa o pescoço, gesto rotineiro ou uma auto-agressão? Uma mão que auxilia um outro corpo ou que o quer empurrar? Uma mão que auxilia um outro corpo ou que o quer *imobilizar*? É sempre nesta ambiguidade que Sarmiento nos coloca. E relembramos as palavras de Octavio Paz: *Os prazeres supremos são os prazeres cruéis, aqueles que arrastam a dor e confundem, com um mesmo grito, o gemido e o rugido, a dor e o prazer...*¹⁶³ (ver fotografias nas páginas 105 e 106).

Em *Quatre Mouvements de la Peur* (1978), nove fotografias de grandes dimensões mostram uma mulher num ambiente exterior, nocturno e com árvores, a fugir apavorada de qualquer coisa que não nos é dada a ver. Está nua sob o roupão, bronzeada do sol, com saltos altos pretos, e olha muitas vezes por cima do ombro, com se tivesse medo. É uma obra que nos remete para a questão da montagem cinematográfica (que é um conceito-chave em toda a obra de Julião Sarmiento, e que foi habilmente explorada no documentário/filme que Joaquim Sapinho realizou sobre ele¹⁶⁴), por ter um carácter sequencial, por contar uma estória através de um corte. Juntamos imagens na nossa mente que, fisicamente, são distintas e autónomas em si (ou seja, fazemos um “salto” de uma imagem para outra, unimos imagens). Darei um exemplo: a fotografia mais perturbadora da série não é a da mulher a fugir (do começo) nem o pormenor da planta do pé, estático e sem vida (do fim), é uma imagem que apenas mostra o cenário onde a mulher se encontrava, mas não vemos nenhum corpo, não vemos nada a não ser uma árvore. É uma fotografia que, por si só, nada tem de assustador, mas que em conjunto com as outras coloca, na mente de quem a vê, a ideia de um verdadeiro *cenário de crime*. Onde é

¹⁶³ PAZ, Octavio, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993, p. 47.

¹⁶⁴ No filme surgem muitas vezes os quadros de Julião Sarmiento acompanhados de música de filmes antigos conhecidos, ou mesmo de exertos desses mesmos filmes. Não é um paralelismo visual nada forçado, pois sabemos que o cinema é uma fonte inesgotável de prazer e “inspiração” para o artista. Recentemente colaborou mesmo com o cineasta Atom Egoyan.

que está o corpo, perguntamos a nós mesmos? (Ver imagem na página 107).

O próprio artista admite que a sua imagética é obsessiva e recorrente. Diz ele que faz «a mesma obra uma quantidade de vezes, seja nos quadros, nas fotografias, nos filmes, seja no que quer que seja».¹⁶⁵ Se a obra *Cerco*¹⁶⁶, ou o vídeo de dupla projecção onde na imagem de cima vimos um exerto de um filme pornográfico (de uma penetração, que contrasta com a monotonia de um homem que bebe um copo num bar enquanto tamborila nervosamente os dedos na mesa, na imagem de baixo) se encontram no domínio sádico, estou em crer, no entanto, que é na sua pintura que essa violência é mais conseguida, por ser mais reservada, mais *contida*, e que portanto cria mais desconforto para o espectador.

As mulheres das suas “pinturas brancas” têm nome - *Emma*, *Alice*, *Laura* - mas não têm rosto. Evocam as suas obras mais antigas, como *Faces* ou *Sombras* (casais de mulheres que se tocam e acariciam), mas a sensualidade, ternura mesmo, desaparecem, dando lugar a uma crueldade latente. O rosto das suas personagens é brutalmente decepado, como anulando para sempre a sua singularidade enquanto corpo. Por vezes as mulheres são puxadas por um fio que se enrola à volta do pescoço e que não conseguimos ver de onde vem. Estará aqui o verdadeiro sadismo de Sarmiento, ao retratar mulheres-marionetas, que se deixam comandar? Creio que não. Este insurge-se de forma mais hábil, pelo que *não diz*: porque é que as mulheres se encontram ali, porque é que são criadoras daquela tensão opressiva, daquela «sexualidade desapaixonada»¹⁶⁷ no espaço?

O que é incomodativo em Julião Sarmiento é a sua inteligência em discernir qual é a situação mais estranha para o

¹⁶⁵ Julião Sarmiento em entrevista com Alexandre Melo, “Tudo o que está à volta de uma mulher sentada numa cadeira”, p. 38.

¹⁶⁶ Fotografias de uma mulher de gatas a ser penetrada por detrás por um homem; numa outra peça que faz articulação com a primeira, vemos uma mulher e um macaco ambos fechados na mesma jaula de madeira, sem no entanto existir qualquer proximidade física entre eles.

¹⁶⁷ Termo de Michel Tarantino, “Julião Sarmiento: Uma Montagem de Atracções”, p.29.

ambiente que quer criar, e como Adrian Searle faz notar: «uma mesa pode ser tão perturbante como um revólver. Um olhar pode ser mais mortífero que uma faca. A mais friamente desenhada das linhas pode ser de uma violência desapiedada»¹⁶⁸.

Daí que, a eleger uma obra que condensasse todas estas ideias, optaria pela série *Domestic Isolation*, pinturas de grande formato, de grande solidão, com simples silhuetas a branco e preto, onde detectamos relações sáficas entre as figuras que nela se movem. Somos presos na sua «armadilha voyeurística»¹⁶⁹ – de facto estamos a invadir uma intimidade que não é a nossa, e queremos sempre ver além do que a pintura nos mostra (temos um olhar “bulímico”, de facto) -, mas não é esse aspecto que gostaria de realçar: o voyeurismo é uma perversão sem grandes consequências, ou importância, para Sade. Entre todas as suas obras, esta é aquela que mais me faz reflectir no «espaço entre os corpos como campo do desejo e da perversão»¹⁷⁰, como caracterizou Delfim Sardo (e com “corpos” creio que o autor abarca todos os objectos). «Nós somos o espaço que ocupamos mas, sobretudo, o espaço que guardamos entre nós e os outros e a fisicalidade das nossas relações sociais e efectivas é mensurável na distância que resguarda a nossa intimidade ou que oferece o nosso corpo à intimidade com outrem»¹⁷¹.

Vejo estas pinturas como um retrato perfeito das irmãs *Justine* e *Juliette*, uma tão piedosa quanto a outra libertina, contrários tão opostos mas que, de forma muito estranha, se tocam, se espelham. Ficarão sempre unidas na vida e na morte por um estranho elo (que nestas pinturas poderá muito bem ser representado pelo inquietante colar, *tão ou mais sexual que qualquer outro corpo presente*). São mulheres amarradas sem terem cordas à sua volta: a melhor estratégia para uma imagem

¹⁶⁸ Adrian Searle, “O Observador Observado”, in *Flashback*, p.95.

¹⁶⁹ O termo é de Delfim Sardo, no texto introdutório que fez ao catálogo da exposição *Domestic Isolation*, Galeria Mário Sequeira, 2002.

¹⁷⁰ A frase é da autoria de Delfim Sardo, inserida no texto do catálogo *Domestic Isolation*. Aborda uma ideia da tematização do intervalo em Julião Sarmento.

¹⁷¹ *Ibid.*

verdadeiramente sádica? *Escolho sempre aquilo que é mais perturbador*, como disse algures numa entrevista o artista plástico. (Ver imagem na página 108).

A citação que dá o começo a este texto fala de um monge budista que, sendo intimado a responder perante uma ordem superior, que ameaça que o pode aniquilar sem pestanejar, a confronto sem nada temer: «Não vês», diz ele ao general, «que me deixo dizimar sem pestanejar?». Estranhamente, esta situação remete-nos ao mundo apático de Sade, onde os ensinamentos dos celerados não constituem uma escola de sensações, mas uma via para a insensibilidade. Juliette é repreendida por colocar demasiada “paixão” nas perversidades que leva a cabo. Atingirá o conhecimento pleno quando atingir o estado de ataraxia, onde as sensações não têm lugar. Essa é a insensibilidade que o monge budista já adquiriu nesta pequena história amoral.

O corpo de Julião Sarmiento, tal como o do monge budista, também se deixa dizimar sem nada dizer ou temer. Um crítico chega mesmo a afirmar que o seu trabalho forja a memória de um «corpo sacrificial»¹⁷², de um corpo que morre e que se oferece à morte, afirmando que o tema do seu trabalho será portanto o da queda (o de um corpo que *cai ou se que se deixa cair*; ver imagem na página 106). Cair no sentido de queda moral: corpo que assassina por deleite, como Catilina¹⁷³, pelo simples motivo que «o ócio lhe poderá entorpecer as mãos ou o espírito»¹⁷⁴.

Araki ou o sabor da morte

Interroguei-me demoradamente antes de integrar a obra de Nobushoyi Araki em toda esta problemática, não por sentir que era

¹⁷² Ver o texto de Delfim Sardo, “Le Bât qui Blesse: Le Travail de Julião Sarmiento”, *Parachute*, p. 6

¹⁷³ Lúcio Sérgio Catilina, (Roma, c.108-Pistória, 62 a.C), demagogo e conspirador. Chegou a conceber um plano de assassinato de cônsules eleitos, mas razões imprevistas malograram esse intuito. Foi ilibado da acusação, candidatando-se ao consulado em 64 e 65, tendo no entanto sido vencido em ambas (por Cícero na última).

¹⁷⁴ Santo Agostinho, *Confissões*, Livro II, 5.

uma intrusão impertinente no universo sadiano, mas precisamente por achar que seria uma obra literalmente “colada” à imagética sádica, e queria evitar isso.

Não me interessavam nada, portanto, as imagens que todos conhecemos de Nobuyoshi Araki – mulheres amarradas com cordas, impossibilitadas de qualquer acção —, e a sua óbvia ligação à pornografia¹⁷⁵ (algumas fotografias suas são verdadeiros posters de *pin-ups*: ele não esconde que colocou muitos dos seus trabalhos em revistas pornográficas, e que estas lhe chegam mesmo a encomendar fotografias. Para abreviar, creio que a obra de Julião Sarmiento lida com a questão da pornografia de forma muito mais interessante). Há sempre também o ponto de vista de Yuko Tanaka, crítico que defende que nem uma dessas obras confere uma atmosfera de violência, e cito: «Poderão ter sido criadas para agradar a pessoas fascinadas com o sadismo, mas não existe nenhum sadismo inerente a elas»¹⁷⁶. As mulheres das fotografias de Araki, segundo este autor, emitem uma estranha «aura de serenidade»¹⁷⁷. Tão longe também não irei.

Araki tem uma apelativa série de fotografias utilizando uma máquina *polaroid*, onde efectua uma espécie de diário do seu quotidiano, fazendo lembrar Nan Goldin (no aspecto específico que faz o espectador cair no dilema do que é “real” e do que é “ficção”) – pessoas com quem se encontra, verdadeiros banquetes com comida japonesa, corpos masculinos e femininos entretendo-se em grandes orgias, corpos nus em poses perversas, flores que lembram genitais femininos, paisagens de céus – também isto não me interessava para o tema em questão devido à grande sensualidade existente, conferido até pelo próprio *medium* da *polaroid* em si.

¹⁷⁵ Ver as suas séries de fotografias que se intitulam *Tokyo Lucky Hole*, *Spermaco*, *Kinbaku*. (O termo pornografia vem do grego *pôrne*, «cortesã» + *grápho*, «escrever» + *-ia*. Diz respeito à arte e à literatura que tenham por assunto actos obscenos; que sejam devassos.)

¹⁷⁶ Yuko Tanaka, “Japan in Araki’s World”, in *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press, London, p.547.

¹⁷⁷ *Ibid.*

As centenas de imagens que tem a preto e branco da cidade de Tokyo são, para mim, muito mais poderosas. Uma cidade que sabemos ser ruidosa, colorida, cheia de pessoas e de confusão¹⁷⁸ — uma verdadeira «cidade nervosa»¹⁷⁹, como diria Vila-Matas —, surge através dos seus olhos como estando vazia, silenciosa, sem qualquer pessoa a vesti-la (e aqui não conseguimos deixar de fazer um paralelismo com a Paris de 1900 de Eugène Atget).

É curioso constatar como o olhar é revelador: os arranha-céus de Hiroshi Sugimoto, enevoados, poderosos, quase metafísicos; os arranha-céus de Araki: irremediavelmente fálicos, transportando consigo não só uma óbvia carga erótica mas também uma ideia de morte (ver imagem na página 109). O artista afirmou que a sua fotografia representa «o amor pelo sexo e o amor pela morte, dois sentimentos inseparáveis»¹⁸⁰: creio que este pensamento é visível nesta série, de forma algo misteriosa. A morte torna-se a imagem especular do sexo, as suas fotografias uma «dança da morte», como afirmou um crítico¹⁸¹.

As outras fotografias que penso serem dignas de menção são fotografias de mulheres japonesas *vestidas* com quimono, em interiores de casas tradicionais. Por vezes olham para a câmara, fixam-na com o seu olhar gélido, de outras vezes abstraem-se da sua lente invasora. Há uma imagem muito perturbadora, de uma menina, também ela vestida e muito arranjada no traje tradicional japonês. A cor viva e o desenho impecável do quimono (uma verdadeira pintura) contrastam com a máscara que é a sua cara. Não deixamos de pensar quão ténue é a linha que a separa das outras mulheres já adultas: representarão estas cortesãs, *geishas*,

¹⁷⁸ É assim que Sophia Coppola, no filme intitulado *Lost in Translation*, vê a cidade de Tokyo: é assim que a vejo também.

¹⁷⁹ Ver o livro de crónicas de Enrique Vila-Matas intitulado *Da Cidade Nervosa*, Campo das Letras, Porto, 2006. (Quem utilizou primeiro o adjectivo «nervoso» aplicado a uma cidade foi Roberto Arlt).

¹⁸⁰ Nobuyoshi Araki, citação do texto de Elsa Garcia “Nobuyoshi Araki”, Umbigo, Número 3, s/ página. Também em entrevista a Hans Ulrich Obrist, o artista fala no que significa para si o acto de fotografar: «To observe life as well as death embraced in life, or life embraced in death. That is the act of photography». Ver “In Conversation With Araki”, in *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press Limited, London, 2005, p.254.

¹⁸¹ Manuel Bonik, “Nobuyoshi Araki”, in *Missing Link: The Image of Man in Contemporary Photography*, Edition Stemmler, Nova Iorque, 1999, p. 102.

as “historiadoras”¹⁸² de Sade, ou as mulheres do “mundo flutuante”? (Ver imagem na página 110).

A associação destas fotografias com as gravuras eróticas japonesas desenvolvidas no período Edo (1600-1868), que retratam o mundo dos prazeres – *ukiyo-e shunga* –, também terá a sua razão de ser. Nestas gravuras antigas de madeira, vemos casais a terem relações sexuais (homens com mulheres ou com outros homens), onde muito pouca atenção é dada ao corpo feminino, escondido do olhar pelas várias camadas de quimono (com exceção do rosto e dos genitais). Curioso é observar também a relevância dada aos pormenores, como aos pêlos púbicos, aos fios do cabelo, aos trajés e aos interiores. (Ver fotografia número 1 na página 111).

O que notamos primeiro nas fotografias de mulheres de corpo inteiro de Araki é que não conseguimos vê-las como pertencendo à categoria de “retrato”. Talvez por nos oferecerem, como Sade faz com os seus personagens, fantasmas em vez de pessoas. Não parecendo artificiais – os rostos são pouco maquilhados, as poses, embora claramente encenadas, parecem verosímeis - também não veiculam uma ideia de “real”, de expressividade, se quisermos. Não as conseguimos situar no tempo, não conseguimos transpor a barreira que elas erigem à sua volta. Vivem em zonas de sombra, estas mulheres enigmáticas.

É no contraste entre as fotografias urbanas de Tokyo e nas imagens de mulheres japonesas vestidas (ver imagem na página 112) — paradoxalmente, imagens que pertencem a uma categoria quase *proibida* em Araki¹⁸³ — que relaciono este artista como herdeiro de Sade (e não sei se não jogo aqui também, intencionalmente, com o conhecimento e memória que o próprio

¹⁸² A figura das quatro historiadoras é de extrema importância n' *Os 120 Dias de Sodoma*. São elas as responsáveis por comunicar a todo o grupo prisioneiro no castelo as suas experiências de vida debochadas, as várias perversões que um ser humano foi capaz de imaginar (Sade).

¹⁸³ Salvador Dalí dizia, em tom de brincadeira: “if one simply dreamed of a Raphael Madonna without any apparent blasphemies, one was not allowed to mention it”. Ver o livro de Anthony Julius, *Transgressions: The Offences Of Art*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 206.

O mesmo acontece com Araki, onde o trabalho mais académico pode ser mais subversivo que as suas fotografias *hard-core*.

espectador tem do trabalho mais famoso de Araki). É a qualidade *anti-erótica* destes seus trabalhos que se torna indecente, obscena: com o seu carácter de absoluta encenação, voracidade, requinte frio e uma certa luxúria decadente, estas fotografias aproximam-se do universo do escritor francês, mais talvez do que a sua demissão em observar valores morais ou sociais, sempre tão presentes na rígida sociedade japonesa. (Pierre Klossowski provavelmente diria que ele, nestas obras, conseguiu *pensar a contra-generalidade implícita na generalidade existente*: o melhor de todos os simulacros). São também as fotografias onde Araki mais se distancia emocionalmente dos seus “temas”, deixando as obras emanar uma energia sexual que não tem existência concreta, esta sim sensorialmente percebida.

Por fim, o olhar selvagem, sem “piedade” pelo que está a fotografar, tão parecido com o de Sade.

**construção como desmembramento:
*hans bellmer***

“(…) a Mulher é aviltada: enfarpelada, embiocada, mascarada, de modo a apagar qualquer traço dos seus anteriores atractivos (rosto, seios, sexo); produz-se uma espécie de boneca cirúrgica e funcional, um corpo *sem* frente (horror e desafio estrutural), um curativo monstruoso, uma *coisa*.

Roland Barthes

Assim poderia ser o termo que resume as bonecas construídas e fotografadas por Hans Bellmer: *coisas*. Com o seu corpo múltiplo e desarticulado, lembram autómatos com um resto de vida, objectos eróticos (ainda) palpitantes. São fortemente sádicas, estas bonecas construídas através do desmembramento,

ou mais exactamente construídas *como* desmembramento¹⁸⁴, para parafrasear Rosalind Krauss. A destruição efectuada é tal que nos leva a perguntar se aquilo que estamos a ver se poderá chamar de “corpo”.

O que mais perturba nestas fotografias não é o facto destas bonecas serem cirurgicamente representadas, balançando entre a vida e a morte: quase todas as “máquinas eróticas” surrealistas o foram — e o período foi pródigo nas suas concepções¹⁸⁵. Elas perturbam-nos porque aludem a “opostos polares” que se tornam inquietantes: vemos ser obsessivamente retratado o período de uma pré-adolescência “inocente”, enfatizada pelas poses tímidas de vítima da boneca, mas ao mesmo tempo, as *poupées* evidenciam também posições grotescas e erotizadas, e surgem intimamente ligadas a enredos sádicos, fétichistas, ou até mesmo masoquistas. Concordo com a análise de Sue Taylor quando afirma que é na coexistência e confusão de duas leituras — uma perversa e outra banal — que reside o poder destas fotografias¹⁸⁶.

Bellmer despertou para a construção da primeira boneca quando viu a ópera de Jacques Offenbach intitulada “The Tales of Hoffman”, em 1932, inspirada por sua vez no conto “The Sandman” de E.T.A. Hoffman (1816), história que tem como protagonista uma boneca de tamanho real, chamada *Olympia*¹⁸⁷. Hans Bellmer concentra-se, de portas fechadas no seu apartamento berlinense, em fazer uma boneca que se destaque pela sua parte mecânica: vemos fotografias da estrutura “interior” da boneca, e esta a ser lentamente invadida pelo *papier-maché* e a ganhar outras formas, muitas outras composições. Há ainda nesta fase uma grande preocupação com o rosto, que Bellmer faz extraordinariamente

¹⁸⁴ Rosalind Krauss, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbenville Press, London, 1985, p. 86.

¹⁸⁵ As máquinas eróticas de Man Ray, Picabia, Max Ernst, Marcel Duchamp seriam possíveis e férteis exemplos da imaginação surrealista.

¹⁸⁶ Sue Taylor, *The Anatomy of Anxiety: Hans Bellmer*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, p. 79. Como quase todos os autores que reflectiram sobre Bellmer, esta teórica também se centrará no drama familiar de do artista, ou seja, numa análise psicanalista da obra. Para ela, as imagens têm a qualidade de *primal scream*. Neste ponto em concreto já tenho algumas reticências. (Mas admiro o golpe de génio de Hal Foster quando liga a perversidade das bonecas a uma *père-version*. Ver *Prosthetic Gods*, p. 236).

¹⁸⁷ E.T.A. Hoffman “O Homem de Areia”, in *Contos Sinistros*, Editora Max Limonad, São Paulo, 1987.

expressivo (não fosse ele um amante do altar de Grünwald¹⁸⁸) rodeado de uma farta cabeleira negra e com uns olhos que parecem interrogar o espectador. Por vezes surge vestida.

A segunda boneca (1935-1938), sobre a qual incidirá a minha análise, será mais avançada tecnicamente, já que terá uma maior amplitude de movimentos devido à inserção de rótulas¹⁸⁹ na cintura, joelhos, ancas, ombros, pulsos e mãos. Também será mais requintada a nível conceptual, pois oferece mais terreno de exploração de um corpo anagramático¹⁹⁰. A boneca torna-se um jogo. As várias partes podem ser interconectadas entre si, criando uma peça mais versátil, que facilmente se desmantela e arranja novas posições, e que a seu tempo ganhou outras “partes” do corpo: agora tem vários braços, quatro pernas, quatro seios, três pélvises, um torso, uma barriga esférica e uma peruca loira. O rosto é o mesmo, reciclado; a pele da boneca é pintada de forma a assemelhar-se com a cor da carne.

A ordem de montagem: inexistente. Pode ser uma boneca com apenas quatro pernas “espelhadas” entre si, criando um corpo siamês (ver fotografias na página 113); no lugar do ombro ter um seio, no lugar na perna... não ter perna; surge quase sempre decapitada, e quando o rosto aparece, apesar de ser o mesmo do da primeira boneca, o olhar é agora vazio, alienado; expressivo só o grande laço que exhibe na cabeça (e que quem leu Sade não deixa de o associar às meninas que usavam também grandes laços no topo da cabeça, sendo que a cor do mesmo assinalava a quem estavam “destinadas”; ver fotografias na página 114).

A segunda fase da boneca traz outras mudanças: há uma deslocação para o espaço exterior, para o que parece ser uma floresta, onde a vemos amarrada e pendurada a árvores. No

¹⁸⁸ Refiro-me ao Altar de Isenheim de Grünwald. Curiosamente, a figura que mais o seduzia não era a do Cristo mártir na cruz mas a de Madalena, com o seu corpo engelhado de sofrimento.

¹⁸⁹ Bellmer estudou inclusive os tratados de Geronimo Cardano, matemático, físico e astrólogo italiano do século XVI que escreveu tratados sobre a rótula universal.

¹⁹⁰ Bellmer atribuía uma grande importância ao anagrama na concepção das bonecas, chegando mesmo a afirmar que este era a chave para os seus trabalhos. “O corpo é como uma frase que nos convida a reordená-la” diz o artista. Ver Hal Foster, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 103.

espaço interior, o quarto, as escadas, a cozinha e o rés-do-chão serão invadidos pela sua presença; há uma introdução de objectos vulgares do uso quotidiano (uma cadeira, um batedor de tapetes, uma roda de uma criança brincar, uma chaleira), que no entanto ganham uma dimensão gigantesca e inusitada na fotografia; o contraste claro-escuro também será muito mais inventivo, com sombras agressivas e ameaçadoras que criam o sentido de perigo e de ansiedade no espectador; os ângulos tornam-se mais ousados, extremos¹⁹¹. Às vezes as fotografias são pintadas à mão com anilinas de cores suaves (lembrando postais eróticos antigos, que Bellmer colecionava), recurso que enfatiza ainda mais a violência através do seu colorido teatral. (Ver fotografias na página 115).

Sintetizando, todo o ambiente que rodeia a boneca, e a própria boneca em si, tornam-se muito mais sinistros e perturbadores, e criam no espectador o desejo de reunir todos os elementos que lhe são dados para criar uma narrativa que lhes confira um sentido. Destaco apenas um último ponto: o “torturador” da boneca nunca é visto (com a excepção de uma fotografia com um homem de gabardina escondido por detrás de uma árvore, ver fotografia número um na página 115). Utilizámos aqui adjectivos como ameaçador, perturbador, ou sinistro. Ainda estamos a tempo de descrever o conceito do *uncanny*, contemporâneo do surrealismo e indicador de muitas das suas actividades.

Sabemos que o conto de Hoffman foi a inspiração para o ensaio de Freud “Das Unheimlich” (1919), que descreve o que mais tarde viria a ser um dos conceitos-chave centrais a toda uma discussão sobre o surrealismo. O que é então o *uncanny*¹⁹² — pois é assim a sua tradução para a língua inglesa — para Freud?

Freud nota que é uma experiência estranha confrontar bonecas como Olympia, ou até mesmo manequins em museus de

¹⁹¹ Quase todos os surrealistas se servirão destes “truques” para ilustrar conflitos psíquicos; assinalarei mais alguns, os que Bellmer não utilizou tanto: a dupla exposição, a distorção espectral, a montagem, a solarização.

¹⁹² Não existe um equivalente literal na língua portuguesa; no entanto, há aproximações como o “estranho”, “sinistro”, “lúgubre”, “inquietante”, “horível” ou “estranheza inquietante”.

cera, porque ficamos sempre na dúvida se as figuras estão vivas ou mortas; ao mesmo tempo, elas parecem-nos estranhas mas também familiares. Curiosamente, nem todas as bonecas ou autómatos produzem esse sentimento no espectador: «O uncanny é uma espécie de choque, *thrill* ou deslumbramento; é a experiência paradoxal, perturbadora, experiência descentralizadora de algo que não está bem, e que é conectado com a história pessoal, psicológica e cultural da própria pessoa»¹⁹³, diz-nos Lichtenstein — daí que pessoas que estejam a sofrer de uma crise epiléptica ou de insanidade serem também experiências do *uncanny* para Freud, já que provocam no espectador sentimentos de que processos automáticos, mecânicos, se encontram em funcionamento, debaixo de uma aparência “normal” de animação. O desmembramento de membros e o tema do duplo são outros exemplos dados por Freud para ilustrar o conceito¹⁹⁴.

A exploração da sua palavra de raiz, *heimlich*, denota algo familiar, íntimo, confortável, mas o termo também pode ser utilizado no sentido de algo a ter fora de vista, de algo a ser escondido; o prefixo *un* assinala a presença da repressão. «Unheimlich é nome para tudo o que deveria ter permanecido...escondido e secreto e se tornou visível»¹⁹⁵, afirma Freud. Talvez agora entendamos mais facilmente que o perturbador no *uncanny* é quando o familiar se torna, subitamente, não-familiar e até mesmo ameaçador, por ser o regresso de algo tornado estranho por repressão.

Hal Foster irá apropriar-se de todo este quadro teórico e afirmar que as bonecas serão potenciadoras do que apelida de *punctum* do *uncanny*, o ponto onde contrários se juntam. Os três

¹⁹³ Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, London, 2001, p.66.

¹⁹⁴ Hal Foster, na sua análise ao texto de Freud, faz notar que o *uncanny* no conto de Hoffman, para Freud, não era a boneca mas sim o malvado Coppella/Coppelius, o ser que arrancava os olhos às crianças (reactivando o complexo de Édipo através da apavorante figura do duplo. Ver “Fatal Attraction”, in *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

¹⁹⁵ Freud citado por Lichtenstein, *Ibid.* p.67.

ingredientes que o fascinam no movimento surrealista? O choque traumático, o desejo mortífero, a repetição compulsiva¹⁹⁶.

As bonecas serão por si consideradas como a suma do surrealismo: «confusões *uncanny* de figuras animadas e inanimadas, conjunções ambivalentes de formas castradoras e fétichistas, repetições compulsivas de cenas eróticas e traumáticas, difíceis enredos de sadismo e masoquismo, de desejo, defusão e morte»¹⁹⁷. Segundo este autor, Bellmer recoloca fantasias primordiais e/ou eventos traumáticos que dizem respeito à identidade, à diferença e à sexualidade. O sadismo que inscreve nas bonecas é brutal, não é escondido; segundo ele, Bellmer escreveu abertamente sobre o impulso de dominar as suas vítimas, não só como sendo o seu criador mas como sendo detentor dos seus próprios desejos, senão vejamos: a primeira boneca tinha no seu interior dioramas miniaturiais de forma a «resgatar os segredos íntimos das meninas pequenas»¹⁹⁸. Segundo Foster, o trabalho também pode ser considerado masoquista, porque Bellmer, através da destruição das bonecas, também expressa um impulso auto-destrutivo. Foster deixa-nos com a seguinte questão: não desejará Bellmer manipular as bonecas sadicamente e, «num certo sentido, tornar-se nelas masoquisticamente?»¹⁹⁹.

No seu ensaio *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, Therese Lichtenstein irá colocar uma nova perspectiva de leitura sobre o trabalho do artista. Para ela, as imagens de morte, de abuso e de decadência contrastam brutalmente com a utópica e mítica celebração do corpo adolescente nazi. Não é, portanto, uma coincidência que as bonecas do fotógrafo alemão e a subida de Hitler ao poder tenham ocorrido no mesmo ano: 1933. As suas imagens foram uma resposta à ascensão do fascismo na Alemanha, e rebelam-se contra as imagens do corpo feminino ideal, ariano, deserotizado, encontrado na arte “não pervertida”

¹⁹⁶ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, prefácio.

¹⁹⁷ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, p.101.

¹⁹⁸ Hans Bellmer citado por Hal Foster, *Compulsive Beauty*, p. 107.

¹⁹⁹ Hal Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, p.233.

nazi. O trabalho de Bellmer «desmantela as fáceis categorias binárias da propaganda nazi, onde o perverso se mostra como normal, combinando e indo além das fronteiras entre prazer e dor, criando imagens que sugerem tanto a vida como a morte, e confundindo distinções entre um adulto e uma criança. Ele também exhibe, expõe e repete cenários masoquistas enraizados na cultura Nazi. Sintetizando, Bellmer oferece uma crítica instável de crueldade e sadismo nazi que por vezes envolve uma reinscrição do sadismo em si»²⁰⁰. O trabalho desconstrói a identidade “normal”²⁰¹ nazi, as suas representações de pureza e de ordem moral, o seu conceito de corpo unificado. (Ver a primeira fotografia na página 116).

Por esta razão, esta crítica acha que as questões colocadas pelo trabalho de Hans Bellmer não poderão ser limitadas a uma compreensão pessoal, psicanalítica, de como o fétichismo, o sadismo, ou o masoquismo operam em termos de controlo e de poder. Ao invés, e passo a citar, «os vários sintomas psicológicos e físicos que a boneca expressa estendem a questões sobre de quanto uma perda traumática pessoal e de separação operam em instituições sociais e políticas e em estruturas de poder maiores»²⁰².

Não serão os corpos mortíferos de Bellmer uma grande machadada no culto da juventude professada por Hitler? «Congeladas e imobilizadas, como se apanhadas num súbito desastre, as bonecas registam o retorno traumático do reprimido»²⁰³. Por isso se tornam a representação perfeita, para esta escritora, do *duplo* de Bellmer. Não a representação do seu criador, mas a do seu gémeo.

²⁰⁰ Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, London, 2001, p.95. Noto só que o irmão de Bellmer deu uma entrevista em 1987 onde afirma que o irmão queria utilizar o trabalho de forma a atacar as convenções opressivas nazis. *Ibid.*, p.152.

²⁰¹ Hitler impunha tabus a doentes, deficientes, judeus, doentes mentais, homossexuais: enfim, a todas as identidades “diferentes” que ele achava que deveriam ser silenciadas pois não poderiam ter lugar na sociedade.

²⁰² Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, London, 2001, p.103.

²⁰³ *Ibid.*, p.160.

Se seguirmos a sugestão da autora e observarmos imagens retiradas de filmes realizados para a propaganda nazi, de Leni Reifenstahl (*Olympia* e *The Will of Triumph*), vemos corpos naturalisticamente fotografados: paradigmas do corpo ideal. Até em queda parecem perfeitos no seu auto-domínio e controle (ver imagem número dois na página 116), tão longe do “corpo histérico”²⁰⁴, das *Juliettes* mortíferas de Bellmer²⁰⁵.

No texto que escreveu sobre o seu trabalho, intitulado “Memories of the Doll Theme”, Bellmer descreve a boneca como uma espécie de talismã com a qual poderia recapturar o jardim encantado da infância:

*(...) o esgoto por debaixo da minha janela nunca mais será o Mississippi, o lixo acumulado na minha velha estante e as nódoas no papel de parede são agora apenas memórias irónicas do excesso de energias passadas. Com a minha inactividade instalou-se-me o vago medo que esta região cor-de-rosa (de memórias infantis) estava para sempre fora do meu alcance*²⁰⁶.

Não enquadrámos facilmente a boneca e a sua sexualidade bizarra nesta “região cor-de-rosa”, nesse suposto jardim encantado da infância.

Que mais dizer às imagens de Nobuyoshi Araki, Julião Sarmiento, e Hans Bellmer quando vistas juntas, a não ser que possuem uma atmosfera que tem qualquer coisa de semelhante, de

²⁰⁴ O termo é de Therese Lichtenstein; ver capítulo “The Hysterical Body”, pp. 105-141; Por expressar traumas físicos e psíquicos, por evidenciar uma energia convulsiva, uma fragmentação corporal e uma poderosa violência, Bellmer parece ilustrar os efeitos da condição psicosexual da histeria. Resumindo, um corpo com um conflito interno. (De salientar que Hans Bellmer conhecia o trabalho que Freud publicou sobre a Histeria, e que lhe tinha um enorme apreço; os próprios surrealistas elegem a figura da histérica como paradigma do movimento).

²⁰⁵ A fotografia surrealista, aliás, nunca admitiu o natural: antes procurou uma «fétichização da realidade» A expressão é de Rosalind Krauss, *L'Amour Fou, Photography and Surrealism*, Abbeville Press, London, 1985, p.95. A Autora definiu o fétichismo como «o substituto do não-natural pelo natural». As fotografias do surrealismo eram abertamente manipuladas, fabricadas, para aparecerem como um fétiche.

²⁰⁶ Hal Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, p. 227. A citação original é: «I can be believed when i say that the gutter under my window will no longer be the Mississippi, that the junk in my old drawer and the stains on the wallpaper are only ironic memories of the excess of energies past. With my inactivity the vague fear set in that this pink region (of childhood memories) was forever beyond me».

«horror tranquilo e silencioso»²⁰⁷, (que é como Borges definiu o *uncanny*), a par de uma indiferença quase que...apática?

(Ver imagens na página 117).

marina abramovic': engolir a dor

14 Minutos: durante este tempo, Marina Abramovic' e o seu companheiro/parceiro de *performances* de então, Ulay, sentam-se no chão com as respectivas bocas coladas, narinas com narinas, respirando o mesmo dióxido de carbono, que atravessa de um par de pulmões para o outro. Chamaram a obra *Breathing in - Breathing Out* (1977).

6 Horas: com setenta e dois objectos à escolha dos espectadores da *performance* (os mais variados tipos de objectos, tais como uma escova, um batôn ou um perfume, um pedaço de algodão, tinta branca, açúcar e sal, maçã, mel, pistola, bala, lâmina, fósforos, pena, faca, osso, cinto, chapéu, etc.), estes eram convidados a agir sobre o corpo da artista, tornado corpo "objecto" como ela faz questão em explicitar: «I am the object. I will assume all responsibility during this period»²⁰⁸. Confiante ao submeter-se à multidão que a rodeava, desafiá-la verbalmente a tomar uma acção, embora ela permanecesse sempre passiva durante a duração de *Rhythm 0* (1974). Como uma crítica tão bem notou, é uma obra onde a artista actua como um espelho onde o público se projecta²⁰⁹ (com desejo, medo, ódio...).

16 Horas: Marina e Ulay, sentados de costas um para o outro, com os seus longos cabelos enlaçados, até as cabeleiras se irem desatando paulatinamente, na obra *Relation in Time* (1977).

²⁰⁷ Jorge Luis Borges, "O Nobre Castelo do canto IV", in *Obras Completas*, Editorial Teorema, V.III, Lisboa, 1998, p. 197.

²⁰⁸ Marina Abramovic', citada no texto de Christina Tschech, "Marina Abramovic'", in *Missing Link: The Image of Man in Contemporary Photography*, p. 142.

²⁰⁹ Chrissie Iles, "Cleaning the Mirror", in *Marina Abramovic': Objects Performance Video Sound*, Museum of Modern Art Stuttgart, Oxford, 1995, p. 21. A autora adianta mesmo que Abramovic' faz um *ready-made* da sua própria pessoa (algo que já considero mais discutível).

4 Dias: em *Nightsea Crossing* (1981-1986), obra «épica»²¹⁰, como lhe chamou uma crítica; na *performance* no museu Fodor, Marina e Ulay têm como companhia para meditar um aborígine que os guiou numa difícil passagem do deserto australiano e um lama tibetano. (*Be quiet, still and solitary*. Esta é uma passagem de Kafka presente no catálogo que analisa estas *performances*, e que poderá conter algo desta peça).

O limite físico destas obras é avassalador. Só o conseguimos digerir sabendo que foi fruto de uma época em que o corpo se torna o *medium* eleito dos artistas para comunicarem com o público, e o radicalismo, a dor auto-imposta, a colocação do próprio artista em situação de perigo – não eminente, mas bem real – como pertencentes a fronteiras que os artistas tinham de derrubar na “descoberta” do corpo. (Dito de outra forma, é um capítulo que se fechou na história de arte: fará hoje sentido um artista que desenhe uma estrela de cinco pontas na barriga com uma lâmina, ou que se deite no meio de uma estrela a arder até que o oxigénio seja consumido e o seu corpo tombe inconscientemente, como Marina Abramovic´ fez em 1974 com *Lips of Thomas* e em *Rhythm 5?*²¹¹)

Este “puxar até aos limites” físicos, que quase se assemelha a um corpo que nega que os tem, ou que os resiste até colapsar por exaustão, terá uma outra vertente, mais interessante, mais mental. As obras que escolheria de Marina Abramovic´ abrangeriam esta ideia, e seriam de dois períodos diferentes na sua obra/vida.

Em *Imponderabilia* (1977), Marina Abramovic´ e Ulay ocupam o espaço de entrada da Galeria Communale d´Arte Moderna em

²¹⁰Chrissie Iles, “Cleaning the Mirror”, in *Marina Abramovic´: Objects Performance Video Sound*, Museum of Modern Art Stuttgart, Oxford, 1995, p. 32. O vídeo *City of Angels* terá também a mesma atmosfera.

²¹¹ A própria artista voltou a reinterpretar a sua performance *Lips of Thomas* (1974/2005) no Guggenheim de Nova Iorque. Trinta e um anos depois, que poderá ter sido acrescentado, que nova luz foi dada àquela obra? Poder-se-á indagar se as outras *performances* dos anos sessenta que a artista reinterpretou, com o argumento que não estavam documentadas, farão também algum sentido (as obras que escolheu foram: Bruce Nauman, *Body Pressure*, 1974; Vito Acconci *Seedbed*, 1972; Gina Pane *The Conditioning*, 1973; Valie Export *Action Pants: Genital Panic*; Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965; Chris Burden não autorizou a utilização da sua performance *Trans-fixed*). A obra de Valie Export, por exemplo, que tinha a duração de 10 minutos, passou a ter sete horas...para quê?

Bolonha, cada qual de seu lado da umbreira da porta, construída especificamente para o efeito. Os visitantes eram obrigados a passar sob a estreita passagem onde se encontravam os dois artistas, frente a frente, nus. O espaço que restava para as pessoas passarem era mínimo, obrigando a uma decisão instantânea do espectador (e, lembramos, nenhuma escolha é inocente): por qual corpo, feminino ou masculino, escolho eu roçar? (Ver imagem na página 118. Para ser totalmente sadiana esta obra teria de ter dois corpos “neutros”, «com orifícios masculinos/femininos indiferenciados»²¹², ou seja, teria de ter os dois artistas de costas para o público, oferecendo ao invés aos visitantes a parte posterior do corpo).

Rest Energy (1980), mostra que não é necessariamente uma *performance* de maior duração que acarreta maior violência, força ou eficácia. A obra é muito simples, e apenas teve a duração de quatro minutos e dez segundos. Novamente de frente um para o outro, desta vez com um objecto entre eles os dois, um arco com a respectiva flecha. Ulay segura a seta, apontando-a directamente ao coração da sua parceira. Os corpos caem ligeiramente para trás de forma a encontrarem o equilíbrio necessário para poder criar um espaço de tensão que atinge níveis muito altos, e que é reforçado pelas pulsações dos artistas que ecoam, em tempo real, no espaço²¹³. Os artistas estão imóveis durante todo o tempo da *performance*. (Ver fotografia na página 119).

É uma acção que não chega a ter a sua concretização – é como se fosse um *still* de uma acção, um momento congelado em suspensão. É também uma obra energeticamente carregada, para utilizarmos a terminologia da própria artista, e de uma violência diluída. É a obra mais poderosa da reunião destes dois artistas, e é claramente uma obra *letal*, com traços sádicos muito evidentes.

²¹² Marcel Hénaff, *The Invention of the Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p.211.

²¹³ Este pormenor dos microfones que gravam os batimentos do coração dos artistas foi-me facultado através de um *site* da internet, www.eyestorm.com, num artigo sobre Marina Abramovic. Não consegui confirmar a sua veracidade/falsidade junto de outras fontes.

Porquê esta insistência na dor, mesmo que encenada ou teatralizada²¹⁴? Marina Abramovic´ considera que a dor é tabu na cultura ocidental, e irá refugiar-se em conceitos derivados das filosofias orientais que ela considera serem correctas para a guiarem nesse caminho para um estado outro de consciência. Crê que a dor física lhe oferece a possibilidade de dar um grande salto, em termos mentais. Explica-nos que para dar esse salto é necessário entrar pela porta do corpo. A dor torna-se «um passaporte para um novo tipo de experiência de corpo e mente»²¹⁵. A arte, um processo metamórfico, onde o artista renova corpo e mente.

A caminhada pela Muralha da China (1975/1988) é uma peça chave na sua obra, por ser um ponto de viragem, já que finda a sua relação e o seu trabalho com Ulay, exigindo da parte da artista uma redefinição de estratégia como artista a sólo. Na sua concepção inicial, como explica Thomas McEvelley no seu ensaio “The Great Wall Talk”, quando este projecto foi chamado *The Lovers*, era considerado pelos artistas como uma extensão dos anteriores *Relation Works*, onde por exemplo encontrávamos Marina e Ulay a correr furiosamente um para o outro, chocando os seus corpos nus vezes sem fim –; digamos que esta nova peça seria uma expansão dessa acção para uma escala maior, «uma escala global», como o próprio diz (e que melhor sítio para decorrer do que na Grande Muralha da China, o único artefacto humano observável da Lua?). Por outras palavras, era para ser uma obra a dois, mas foi-se parecendo cada vez menos com uma corrida de dois amantes um para ou o outro, ou um *contra* o outro (e muito menos de dois amantes que tencionavam celebrar o momento do encontro casando-se numa cerimónia tradicional chinesa). Acabou por não ser nada disso. Ulay partiu de Oeste, atravessando o deserto Gobi e a muralha Ningxia, Marina

²¹⁴ Ver a sua obra *Biography*, ou mesmo *Delusional*, onde é muito evidente esta teatralização.

²¹⁵ Marina Abramovic´ em entrevista com Delfim Sardo, “Iluminação”, in *Arte Ibérica*, Ano 1, número 2, Jan-Fev 1997, p.16.

Abramovic' de Oeste. Encontraram-se num ponto a meio da muralha, como planeado anos antes, mas esse ponto marcou simbolicamente o final de uma relação intensa e profícua, embora já finda há muito. (Como conta McEvelley, Marina chegou a afirmar, meio a brincar, que deveriam ter começado os dois no meio e terem-se afastado um do outro, caminhando para lados opostos). Em números — a contagem infatigável é outra característica que Sade e Marina Abramovic' possuem em comum — esta *performance* significou dois mil quilómetros a pé, três meses e meio a andar, trinta e três mil degraus a percorrer. A artista saiu dela renascida, pronta a encarar a sua nova vida.²¹⁶

Podemos constatar essa mudança na terceira fase da obra da artista, período que se situa de 1989 até ao presente²¹⁷. Em *God Punishing* (ver fotografia na página 120), vemos uma obra mais poética, mais calma, como se a artista estivesse finalmente apaziguada com o seu próprio corpo (ou, como diria Nietzsche, como se o seu corpo passasse a ser um EU, dotado de razão, e ela tivesse deixado de o “desprezar”²¹⁸). O interesse no dismantelar de conceitos culturais que afectam o corpo e a mente permanece, no entanto. A disciplina, o rigor (ou a vontade, consoante a perspectiva), também ficam intactas.²¹⁹

²¹⁶ As mais variadas concessões tiveram de ser feitas por parte dos artistas: não andaram a pé a muralha toda, como estava no seu projecto inicial, mas apenas secções dela. Isto por haver partes da muralha que estavam cortadas, e que eram muito complicadas de atravessar. A própria burocracia infindável da delegação chinesa também não estava nos seus planos: “acamparam” apenas em hotéis, fazendo todos os dias viagens de 3 a 4 horas (de e para a muralha), o que atrasou bastante a caminhada. Por fim, tiveram a oportunidade de constatar que demorará algum tempo até que os chineses não vejam os estrangeiros como uma invasão que nada trás de bom, que deixem de ver o outro como um «poluente cultural», isto segundo o ensaio de McEvelley (“The Great Walk Talk”, in *The Lovers*, Stedelijk Museum, Amesterdam, 1989). Ter-se-á dado um passo entre as relações entre Ocidente e Oriente?

²¹⁷ O primeiro período abrangeria os anos de 1973 a 1975, em que a artista trabalhou em *performances* sozinha; o segundo período compreenderia os anos de 1976-1988, e do o seu trabalho com Ulay. Ver o ensaio de Thomas McEvelley “The Serpent in the Stone”, in *Marina Abramovic': objects, performance, video, sound*.

²¹⁸ Nietzsche, “Dos Desprezadores do Corpo”, in *Assim Falava Zaratustra*, Editorial Presença, Coleção Síntese, Lisboa, 1974.

²¹⁹ Num *workshop* de cinco dias que realizou com doze alunos, estes não puderam ingerir qualquer tipo de comida, bebendo apenas chá, tinham de fazer exercício físico intenso e não podiam consumir álcool, cigarros ou droga. Um dos exercícios no exterior consistia em andarem dez quilómetros até uma floresta e voltarem a casa com os olhos vendados. Segundo a artista, «este exercício é para treinar futuros artistas a não verem apenas com os olhos mas com o seu corpo todo, como um homem cego que tem de sentir o espaço». (Ver o texto de RoseLee Goldberg em *Marina Abramovic': Objects Performance Video Sound*, p.18). Uma verdadeira prática ascética, que visa aumentar a sensibilidade da nossa percepção, segundo a artista.

Os materiais utilizados, neste caso específico, o quartzo e os cabelos, surgem agora como objectos terapêuticos, catárticos, geradores de forças curativas. “Objectos transicionais”, chama-lhes a artista, reticente em chamar-lhes esculturas. Objectos que nos podem ajudar na entrada para um outro estado mental. O corpo torna-se agora assumidamente espiritual, místico; a obra de arte qualquer coisa de imaterial (cito a artista: «Uma boa obra de arte é o que faz virar a cabeça quando não se sabe que está lá, como quando alguém nos olha, nas nossas costas, e nos viramos, porque sabemos. A arte é sobre esta percepção, esta força que nos faz virar»²²⁰). A própria artista não esconde que vê o trabalho de arte como um «estado de iluminação»²²¹, que oferece a possibilidade de trabalhar a transformação interior.

Fascinada pela energia que Maria Callas emanava em palco (num raro vídeo que teve a hipótese de visionar, de um concerto dado em Paris onde se deixou filmar), Marina Abramovic´ ouviu nesse mesmo vídeo dizer que, e cito: «quando cantamos temos de ter a absoluta certeza que temos uma parte do cérebro completamente solta e uma outra parte em completo controle. E temos de balançar os dois»²²². Para Abramovic´, foi o esclarecer do seu exacto pensamento sobre a situação da *performance*. Segundo ela, é isso exactamente que acontece.

O que parece, ao olhar desatento, ser todo um projecto de investigação persistente sobre o caminho para a libertação total do corpo e da mente com base num “desregramento total” revela ser um projecto imbuído com normas muito rigorosas e, curiosamente, ascéticas (que vão desde a duração das *performances*, aos jejuns que facilitam a “iluminação”, etc.). *Renunciar, resistir, renunciar, resistir* (não era este o pensamento dos tempos medievais? Quando tudo fazia crer que Marina Abramovic´ seria uma poderosa encarnação da hiena lúbrica, ela revela-se um elefante do bestiário

²²⁰ Marina Abramovic´ em entrevista com Delfim Sardo, “Iluminação”, in *Arte Ibérica*, Ano 1, número 2, Jan-Fev 1997, p.18.

²²¹ *Ibid.*, p.17.

²²² Maria Callas, citada por Marina Abramovic´ em *Cleaning the House*, Academy Editions, Art & Design Monographs, London, 1995, s/p.

patrístico...) Tudo parece obedecer a uma ordem pré-estabelecida nas suas obras, nada é deixado ao acaso: *as orgias cessarão às duas horas da manhã em ponto*, diz-nos o marquês²²³. Mas a energia, a força e a provocação da heroína sadiana estão lá (quando, por exemplo, refaz o seu trabalho anterior *Imponderabilia*, agora sem Ulay na sua vida, e decide cortar o ecrã ao meio, mostrando exactamente o documentário original, só que desta vez a distância entre eles era maior, à frente de cada um desapareciam os visitantes, erguia-se agora um abismo; o mais fraco de nós os dois que pereça, parece dizer ainda, *apaixonadamente*, esta peça; ver imagem na página 121).

Herdeira de Joseph Beuys, John Cage, Yves Klein, Marcel Duchamp, e porque não? Sade, Marina Abramovic´ surge como uma artista que se tornou especialista em “dor”, uma dor excessiva, barroca, nos seus trabalhos iniciais, uma dor mais espiritual mas não menos severa nos seus últimos. Ela própria nos aconselha numa receita caseira a experimentar em casa, indicada apenas para os mais destemidos:

Com uma faca afiada
Cortar profundamente
O dedo do meio da mão esquerda
Engolir a dor²²⁴

Uma aprendizagem para podermos passar por cima da dor, ignorá-la, anulá-la, “engoli-la”? Um triunfo da mente sobre o corpo? Ou uma forma de nos esquecermos que temos um?

²²³ Sade, *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*, Edições Antígona, Lisboa, 2000, p. 75.

²²⁴ Marina Abramovic´, “Spirit Cooking”, in OBRIST, Hans Ulrich (editado por), *Do It!*, e-flux, New York, Volume I, 2004. O texto original é: With a Sharp Knife/ Cut Deeply Into the/ Middle finger of the Left Hand/ Eat the Pain.

a pintura vazia: michaël borremans

Michaël Borremans é o mais jovem de todos os artistas no projecto, e porque não dizê-lo? A nota dissonante deste agrupamento de artistas sob o signo de Sade – pelo menos à primeira vista.

A sua pintura é extraordinariamente clássica nas pretensões: quer apenas ser pintura, pintura a óleo sobre tela, e revela um grande talento formal, um domínio exímio dos aspectos mais práticos do *medium*, uma cuidada atenção ao pormenor, de tal maneira que facilmente lembra os grandes mestres da pintura. Michaël Borremans dá-nos um espaço vazio e silencioso, sombrio, de uma austeridade quase religiosa, habitado por estranhos personagens que efectuam acções que não conseguimos compreender a maior parte das vezes, por mais que nos demoremos a olhar para a sua pintura. Também não nos conseguimos situar temporalmente, apesar de nos parecerem obras de uma outra época, anos vinte, anos trinta? Mas não temos a certeza. Tudo nos parece enigmático nesta obra. Que relação pode esta ambígua obra estabelecer com o ruidoso e ateu Marquês de Sade?

Esta é uma pintura alienada, com personagens que vivem alienados, cenários anónimos alienados...²²⁵ O próprio espectador não consegue criar uma relação de empatia com eles.

Em *The Skirt* vemos uma rapariga de costas para nós, com uma saia curta, de cor azul e cheia de pregas, e o longo cabelo entrançado (que cria uma curiosa relação com a obra de Marina Abramovic' *God Punishing*; ver fotografias na página 109). Parece flutuar sobre uma espécie de mesa, mas isto dito de forma poética, porque de forma real ela...não tem pernas. O filme *Weight* (2005, filme que parece uma pintura; ver fotografia na página 122), será

²²⁵ Os alunos do mestrado em Estudos Curatoriais tiveram a oportunidade de conhecer alguns dos seus trabalhos na *Manifesta 5*, em Donostia – San Sebastian, Espanha, na bienal realizada pela curadora Marta Kuzma e Massimiliano Gioni, em 2004. Os trabalhos de Michael Borremans estavam no espaço “Koldo Mitxelena”. Ver o catálogo intitulado *With All Due Intent*.

um outro *medium* para Borremans explorar a mesma ideia. Silencioso, *looped*, mostra uma jovem rapariga, com a cara muito pálida e o cabelo apanhado. Lentamente, vimo-la rodar sob uma plataforma, como se fosse um manequim mostrado numa qualquer loja. Tem um crucifixo de ouro ao peito, as mãos por detrás das costas, e novamente uma pequena saia com pregas que acaba no final da plataforma – também não tem pernas, mas aqui conseguimos ver movimento nos seus dedos, que nos indicam que ela está viva. É-nos facultado um outro pormenor, um símbolo heráldico bordado no *pullover*. Mas o “pormenor” que não conseguimos esquecer é a amputação das pernas, reveladoras de uma história que não nos é dada a conhecer, mas que intuímos ser negra. (Talvez por esta razão não consiga olhar para estas duas obras sem as relacionar com as inúmeras caras a preto e branco de raparigas “anónimas” que Christian Boltanski encerrou em caixas de luz, escondendo a sua provável história de vida, ou dito mais correctamente, de morte).

Um corpo de mulher com a cara tapada por uma estranha máscara, ou pelos vistos as mangas de uma camisa, segundo nos indica o título da obra; uns braços que colocam (forçadamente?) um plástico transparente sobre a cabeça visível de uma mulher de olhos fechados (a obra intitula-se *A Preservação*); umas mãos femininas parecem pentear o cabelo de uma menina, colocando-lhe um gancho...mas será apenas só um gancho? É que este parece, pela forma como está colocado na perpendicular, que lhe vai perfurar o cérebro... (Ver imagens nas páginas 123 e 124). O que saliento nestes quadros, o que neles me atrai, é a atenção dada ao pormenor, e talvez esse «princípio de delicadeza que devém das mais singulares bizarras da imaginação», para citar novamente Barthes.

Douglas Gordon odeia a ideia de génio brilhante, “habilidoso” (talvez por essa razão goste de encarar as duas obras lado a lado, é o meu pequeno gesto perverso). Mas se olharmos com atenção, não haverá curiosas parecenças entre o magnífico desenho de

Michaël Borremans intitulado *The Swimming Pool* (onde surge uma mão que desenha no peito de um rapaz “as pessoas devem ser punidas”, enquanto os banhistas permanecem impassíveis, indiferentes ao enorme cartaz) e a fotografia de Douglas Gordon *Tattoo (for reflection)*, que mostra um homem com a palavra “culpado” tatuada no braço? Será o mesmo mundo castigador? (Ver imagens na página 125).

E que dizer da pintura magritteana de Borremans onde um homem surge com o seu duplo, ao lado da frase de Gordon: *nada se pode esconder para sempre?* (Ver fotografias na página 126).

Dá que pensar.

Texto de 30 segundos

Em 1905 foi levada a cabo em França uma experiência, em que um médico tentou comunicar com a cabeça decepada de um condenado, logo após a execução na guilhotina.

“(...) imediatamente a seguir à decapitação, as pálpebras e os lábios do condenado contraíram-se durante 5 ou 6 segundos...Esperei alguns segundos e as contracções cessaram, o rosto descontraíu-se, as pálpebras semicerraram-se sobre os globos oculares, de modo que só o branco dos olhos ficou visível, exactamente como nas pessoas moribundas ou acabadas de morrer.

Nesse momento gritei “Languille!” em voz alta e vi os olhos abrirem-se sem uma contracção, com movimentos nítidos e precisos, com um olhar que não era baço e vazio, com olhos que estavam bem vivos e que indiscutivelmente me olhavam.

Ao fim de alguns segundos as pálpebras voltaram a fechar-se, lenta e firmemente. Voltei a chamá-lo. Uma vez mais as pálpebras se ergueram devagar, sem contracções, e dois olhos inquestionavelmente vivos olharam-me atentamente, agora com uma expressão ainda mais penetrante que da primeira vez. Depois os olhos voltaram a fechar-se. Fiz uma terceira tentativa. Não houve reacção. Todo o episódio durou entre vinte e cinco e trinta segundos. (...)”

...Em média, são precisos cerca de vinte e cinco a trinta segundos para se ler este texto.

Apontamentos sobre a experiência realizada entre o Dr. Baurieux e o criminoso Languille (Montpellier, 1950), tirados dos *Archives de Anthropologie Criminelle*, volume 20, 1950, p.643-48.

A selecção dos extractos foi composta pelo artista.

A peça *30 seconds Text* (1996, ver imagem na página 127), descrita integralmente na folha anterior, servirá aqui como uma breve apresentação à obra do artista Douglas Gordon, à sua enorme “habilidade” em tirar o máximo impacto psicológico com a mínima das intervenções. Como ele disse algures muito convictamente, a arte é apenas um pretexto para conversar, nem que seja conosco²²⁶: seguiremos com agrado a sua sugestão.

Douglas Gordon encontrou este texto de Martin Monestier²²⁷, e utilizou-o numa instalação, trazendo para um espaço institucional a “experiência” de uma decapitação, no seu sentido mais literal. A descrição da crueldade levada a cabo por um médico obcecado com a ideia da consciência após a morte em recém-decapitados, tão ao estilo do século XIX, fez o artista criar um dispositivo que se torna também ele extremamente duro para com o próprio espectador (e noto que não há aqui nenhuma imagem de um corpo decapitado que crie uma espécie de «horror figurativo»²²⁸, o que a meu ver apenas prejudicaria a peça).

A experiência revelou que os condenados tinham consciência, dizendo através do seu abrir de olhos: «Estou morto mas vivo ainda vos dizer»²²⁹. Douglas Gordon joga com o choque mental que provoca *conscientemente* no visitante, pela associação perversa de um texto (que é igual para todos) a uma imagem (que é virtualmente despoletada na mente, cada um construindo a sua).

O texto está instalado numa sala totalmente escura, que apenas tem uma luz que o permite ler durante 30 segundos. Ora, mal temos tempo de ler o texto, e ficamos a pestanejar no escuro como o morto-vivo, com o nosso acto de leitura cortado quando já estávamos quase no fim, até que a luz se acenda de novo e nos dê mais uma oportunidade... (ao segundo pestanejar é de vez).

²²⁶Entrevista com Jan Debbaut, “...In conversation: Jan Debbaut and Douglas Gordon”, in *Douglas Gordon Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, p. 30 e 45.

²²⁷Martin Monestier, *Peines de mort, Histoire et Techniques des executions capitales des origines à nos jours*, Le Cherche Midi, 1994, p.233

²²⁸Esta obra já teve uma outra versão, intitulada *...Head* (1996), onde aparecia um anjo que tinha sido “decapitado” pela instalação de um novo patamar no edifício, e que tinha uma fotografia cortada em duas partes: um corpo e uma cabeça.

A expressão «horror figurativo» é de Raymond Bellour, “O Instante de Ver”, in *Douglas Gordon*, Centro Cultural de Belém, 1999, p.22.

²²⁹*Ibid.*, p.23.

É uma obra que provoca calafrios.

É um trabalho elaborado, como tantos outros o serão posteriormente, tendo como base os nossos mecanismos de percepção e a sua estreita relação com a memória, ou, mais especificamente, com a construção da mesma — que somos nós sem ela? Douglas Gordon sabe muito bem que a memória envolve processos neuronais complexos que se baseiam numa memória dinâmica (e não fixa) que nos permite atribuir sentido ao que vemos; sabe que ela é a nossa coerência, a nossa razão, e portanto brinca com toda a questão de como o contexto social ou físico a podem influenciar²³⁰, criando obras onde a nossa percepção é interrompida, guilhotinada, posta à prova.

«Simpatizante do Mal»²³¹, como alguns fazem crer? Ou apenas obcecado por dicotomias e paradoxos, embora não acreditando neles, como ele próprio confessa por *e-mail* a Liam Gillick²³²?

Inspirado pelo que é real e fictício, positivo e negativo, imagem e reflexo, (e poderíamos continuar eternamente: vida e morte, eu e outro, luminosidade e escuridão, sadismo e masoquismo, etc; poderíamos até reescrever: a *negociação* que ocorre entre os dois termos é que é para si interessante, e não propriamente o que cada um significa), Gordon pretende alargar as possibilidades de comunicação com o público, mas fá-lo manipulando o espectador, e as suas memórias, pensamentos, medos e desejos — proibidos ou assustadores. Ele próprio diz que se fosse uma outra pessoa e que olhasse para a sua obra acharia

²³⁰ Douglas Gordon conta uma história que esclarece esta noção de contexto social e físico. Nunca se esquecerá do dia em que leu *A História do Olho*, de Georges Bataille. Associará sempre este livro às vibrações do autocarro nº 8, onde o estava a ler, e a cena em que o personagem viola um padre é para ele sinónimo de uma forte chuvada que se fazia sentir no momento. Entre outras peripécias, quando chega a casa repara que os seus amigos estavam a comer...ovos cozidos para o chá!

²³¹ Este é o nome de um ensaio sobre a obra de Gordon, de Klaus Biesenbach. Ver *Douglas Gordon: Timeline*, Museum of Modern Art, New York, Thames & Hudson, 2006.

²³² Ver "Sailing Alone Around The World: A Correspondence between Douglas Gordon and Liam Gillick", in *Parkett*, nº 49, p. 74.

provavelmente que era da autoria de um artista sádico²³³. Ele não sabe se o é, mas sabe que gostaria de ter a coragem de o ser...

Segundo um crítico, se Douglas Gordon conseguiu, como poucos, «escapar à grande sombra projectada sobre o século pelo gesto de Duchamp, é porque não se trata nem de atentar contra a definição de arte (o *ready-made*) nem de elaborar objectos sincréticos capazes de lhe refazerem o destino (*La Mariée... Etant Donnés*), mas sim de ficar ao nível dos elementos da própria realidade, para extrair deles o que pode a seus olhos adquirir valor de evento e levar outro a participar»²³⁴.

Esses “elementos” provêm das mais diversas fontes, desde clássicos da literatura gótica anglo-saxónica (como Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe ou James Hogg), de filmes míticos (o caso de *Pyscho* de Hitchcock, o *Empire* de Andy Warhol, o *Western* onde nada acontece de John Ford, *The Searchers*), de canções *pop*, exertos de livros médicos, teologia, ou mesmo o hino que junta adeptos de futebol (e que num espaço expositivo como a *Serpentine Gallery* parece directamente saído de um livro de Nietzsche, como o próprio artista admite²³⁵. (*Above all else...*) é o título da peça. Lemos no tecto da clássica galeria: We Are Evil, com parte das letras manchadas com tinta azul (ver fotografia na página 128). Sintetizando, como muitos artistas da sua geração, Gordon é um verdadeiro *kidnapper*²³⁶: “raptando” música, filmes, textos, que depois coloca em espaços institucionais, ou insere em

²³³ Ver entrevista de Fernanda Maio a Douglas Gordon, “Douglas Gordon: Quando as pessoas vão dormir pensam nas minhas obras”, in *Arte Ibérica*, Ano 3, nº 22, p.18.

²³⁴ Raymond Bellour, “O Instante de Ver”, in *Douglas Gordon*, Centro Cultural de Belém, 1999, p.30. Não sei se concordaria completamente com esta afirmação.

Não terá *24 hour Psycho*, a obra-prima de Douglas Gordon, atentado contra a definição da arte também? Neste trabalho, Douglas Gordon alterou a velocidade de projecção do filme (de 24 *frames* por segundo para dois fotogramas por segundo) e a orientação da imagem (retroprojecção num ecrã transparente). Isto significa que o *suspense*, as viragens bruscas de enredo ou a própria conclusão do filme original deixem de fazer sentido. O espectador irá ver o filme nos mínimos pormenores e de todos os ângulos possíveis, mas as imagens tornam-se abstractas, deixam de fazer sentido (novamente entra aqui o papel da memória: fazemos *fastforwards* e *rewinds*, querendo antecipar a lentidão insuportável das imagens, que teimam em não nos acompanhar. Já vimos este filme antes, relembramos esta cena, já sabemos o que vai acontecer...). Mais sádico ainda, ninguém consegue permanecer no espaço expositivo para visionar a obra na sua integralidade (houve uma pessoa, segundo Gordon, que aguentou 11 horas na sala), nem é esse aliás o objectivo. Dez minutos e já é demais!

²³⁵ Entrevista com Jan Debbaut, “...In conversation: jan debbaut and Douglas Gordon”, in *Douglas Gordon, Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, p. 47.

²³⁶ Título retirado a um dos livros da sua obra, *Douglas Gordon, Kidnapping*.

sítios específicos nas cidades. Por isso se sente mais confiante em dizer que é um bom *editor*, mais até do que um bom artista.²³⁷

Diz-nos também que o importante para si na imagem, e cito: «não é o suporte onde a vemos, ou a maneira como foi produzida, ou se parece bem; o que me interessa é a ideia de criar uma imagem residual»²³⁸. Não é precisamente uma imagem residual que criávamos se recebêssemos uma chamada telefónica onde ouviamos alguém que não conhecíamos murmurar: *I won't breathe a word (to anyone)*²³⁹...?

Obra imaterial, efémera, mas que sem dúvida permanece na mente do “espectador”, funcionando como uma armadilha psicológica.

Douglas Gordon tem uma vasta obra onde utiliza a palavra falada e escrita (seja em textos, cartas, telefonemas, ou mesmo fotografias), tornada estranha, alienante, através da forma como é revelada. A frase sussurrada é um voto de confiança ou uma ameaça? Seduz-nos ou repele-nos? Novamente os opostos...

A partir de 1991, o artista começou a enviar cartas para todo o mundo (através dos *mailing lists* do mundo da arte), mensagens ambíguas onde a autoria era sempre revelada (o que apenas funcionou durante o seu “anonimato” como artista); mais tarde inscreveu as palavras em galerias, ou espalhou-as pela sua cidade natal, Glasgow²⁴⁰. Segundo um crítico, quando lidas todas juntas estas frases sugerem a evolução de uma relação amorosa, sentimentos de traição ou perdão, mas isoladamente, tornam-se ameaçadoras, paranóicas, grotescas. Interrogam o amor e o desejo, confrontando-nos com os instintos básicos²⁴¹. Alguns

²³⁷ Entrevista com Jan Debbaut, “...In conversation: jan debbaut and Douglas Gordon”, in *Douglas Gordon, Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, p. 39.

²³⁸ Entrevista de Fernanda Maio a Douglas Gordon, *Arte Ibérica*, Ano 3, nº 22, p.17.

²³⁹ Frase pertencente à série *Instructions*. O curador ou galerista responsável pela montagem de uma exposição onde estava incluído o artista seria induzido a telefonar anonimamente a um funcionário ou artista que também figurasse na exposição, e murmurar uma frase da autoria de Douglas Gordon.

²⁴⁰ On Kawara e Lawrence Weiner, este último bastante admirado por Douglas Gordon, seriam outros dos artistas que utilizaram procedimentos semelhantes.

²⁴¹ Russell Fergusson, “Trust Me”, in *Douglas Gordon*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001, p.78.

exemplos: *It's only just begun; nothing will ever be the same; someone is listening.*

Um outro trabalho com a utilização de texto Douglas Gordon parece explorar os aspectos mais ignóbeis da condição humana:

Nothing can be hidden forever.

I am aware of who you are and what you do.

What have I done.

I remember more than you know.

Obra que induz invariavelmente sentimentos de curiosidade, de invasão de privacidade, ou até mesmo de paranóia. O artista-observador, operando à distância os seus comandos sádicos, torna-se onipotente. São portanto obras que possuem mais do que aquilo que o artista nos faz crer: diz ele que estes trabalhos são apenas «meras palavras numa página»²⁴². Mas não deixem de ser realmente... apenas isso.

Os efeitos de hiper-dramatização, sempre tão presentes na obra do artista; o recurso ao pensamento circular, que se repete incansavelmente e que, em se reiterando no infinito, se destrói (que mais serão os *loops* do que a repetição do acto a sangue-frio?); e por último, o tudo querer dizer e tudo querer ver, a soberania visual, são três características presentes na obra de Sade a que Douglas Gordon recorre.

Desenvolverei brevemente o último ponto. Marcel Hénaff; no ensaio em que tenta descrever as características do corpo libertino, diz-nos que este obedece ao que ele chama de “panóptico erótico”, «um teatro perfeitamente circular onde, espacialmente, nada pode ser secreto» e onde o libertino atravessa o cenário de todos os ângulos e configurações possíveis.

²⁴² Entrevista com Jan Debbaut, “...In conversation: jan debbaut and Douglas Gordon”, in *Douglas Gordon, Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, p. 21.

Um exemplo deste conceito na obra de Douglas Gordon seria a sua peça sobre o “tratamento” médico das histéricas (ou a forma como o trauma psíquico é inscrito no corpo e encenado para a câmara). Com os seus dois ecrãs que possibilitam ao espectador observar o mesmo acontecimento a velocidades de projecção diferentes (um corre a uma velocidade regular, enquanto que o outro corre a uma velocidade mais lenta e é invertido numa reflexão especular) e a própria instalação das obras que convida o visitante a reflectir a sua sombra pelos écrans transparentes, esta peça não nos deixa qualquer saída a não ser a de nos fundirmos com as personagens de uma história que preferíamos certamente evitar — e sermos sadicamente convidados a vê-la de todos os ângulos possíveis. O “libertino”, nesta peça, somos nós. (Ver imagem na página 129).

É claro que os protagonistas nas histórias que Douglas Gordon escolhe não têm real liberdade de escolha (são controlados por algo mais do que a vontade própria, como o Norman Bates de *Psycho*), desde o elefante que tem de obedecer às ordens do artista para se levantar, deitar, ou fingir que está morto²⁴³, aos espásmicos e às histéricas levadas pela sua doença, às partes do corpo do artista que são manipuladas, presas como marionetas, enfrentando uma luta entre o bem e o mal, ou ao resumo de todas estas ideias: o vídeo de uma pequena mosca que esperneia até à morte, e pela qual somos, diga-se passagem, totalmente indiferentes ao trágico destino²⁴⁴. (Ver imagem na página 130). Fragilidade da vida humana ou a descoberta do nosso lado mais sádico?

O trabalho de Douglas Gordon, «a sua imensa densidade, tão cuidadosamente disfarçada de nada, circula determinantemente em torno da pequena, da ínfima diferença, entre a ordem e o seu

²⁴³ *Play Dead; Real Time: This Way, That Way, Other Way* (2003, Galeria Gagosian, Nova Iorque).

²⁴⁴ *Fuzzy Logic* (1995).

colapso, a unidade e a divisão, Dr. Jekyll e Mr. Hide», como diz um crítico.²⁴⁵

Para quem o queira contactar, aqui vai o seu *email*: robertwringhim@compuserve.com²⁴⁶.

²⁴⁵ Delfim Sardo, “Os Micro-Sistemas de Douglas Gordon”, in *Arte Ibérica*, ano 3, nº21, 1991, p. 20.

²⁴⁶ Nancy Spector, “a.c.a”, in *Douglas Gordon*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p.115. Douglas Gordon cria com este *email* um pseudónimo virtual que invoca o carácter moral (duvidoso), da personagem literária criada por James Hogg em *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). Pelos vistos o *email* é mesmo real...

05 conclusão/nota final

Simeão Estilita permanecia de pé num pilar. Durante trinta anos manteve-se no cume montanhoso de Telnesin, na Síria, a norte de Antioquia, dia e noite, em vigília constante, especado de pé numa coluna com quase dois metros de altura: era a imagem viva do Cristo crucificado. Este não fora o seu primeiro acto de sofrimento em nome de Deus. «Faminto e sedento, ao calor e ao frio, de forma constante e incessante, súplice, sem interrupção e todo o tempo de pé, durante cinquenta anos, dia e noite, banuiu o sono dos olhos e o repouso do corpo», conforme insiste o seu biógrafo. Passou nove anos num mosteiro a jejuar «em maravilhosa disciplina e práticas rigorosas». Em seguida, permaneceu dez anos de pé a um canto do pequeno mosteiro perto de Telnesin, às vezes numa cela. Passara depois sete anos de pé num pilar minúsculo. Por fim, mudara-se para aquele pilar com cerca de dois metros, sobre o qual viveu até morrer, em 459.

Simon Goldhill, in *Amor, Sexo e Tragédia*²⁴⁷

²⁴⁷ Simon Goldhill, “Super-Estrelas da Carne”, in *Amor, Sexo e Tragédia: a contemporaneidade do classicismo*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2006, p.127.

Gostaria, para terminar, de efectuar um balanço do trabalho realizado. Ao longo da execução do mesmo, interroguei-me inúmeras vezes sobre se a primeira parte do projecto (a evolução do conceito de Eros ao longo do tempo, focando especificamente o eros mitológico, grego e cristão), seria a opção correcta²⁴⁸. Por vezes, as escolhas intuitivas deixam pouco espaço para o questionamento. A dúvida que sempre me perseguiu foi: para quê investigar algo que não estava, definitivamente, nos projectos do Marquês de Sade — ou seja, Eros, «o mais belo dos deuses imortais», como dizia Hesíodo?

Relendo agora todo o texto, não creio que tenha estruturado a segunda parte do projecto através da mera refutação de tudo o que havia sido dito anteriormente (por outras palavras, opor sistematicamente o “anti-eros” de Sade ao eros das diferentes épocas). Bem vistas as coisas, a primeira parte acabou por ser bastante útil, ao permitir criar inesperadas pontes com algumas obras de arte contemporâneas.

Vemos que Sade, de forma paradoxal, reuniu o excesso, a descarga e o derramamento de Demócrito (um excesso “barroco”), com o autismo e a ataraxia de Lucrecio (um desligamento “minimal”). Instintos, pulsões ou paixões, são palavras de que se tenta... distanciar.

Não é com surpresa, portanto, que a figura sacrificial e ascética de Simeão Estilita — um *santo* — se aproxime da figura absolutamente inumana e brutal do marquês — um devasso. (Georges Bataille não ficaria espantado com esta comparação; ele próprio, no seu ensaio sobre o erotismo, analisa a unidade que parece existir entre o êxtase divino e o horror extremo: ambos nascem de um projecto de violência).

²⁴⁸ A outra opção que considere, muito mais tarde, foi a de focar as religiões/filosofias que se centrassem na noção de “apatia”.

Eu diria que ambos possuem a mesma “filosofia”, dão-lhe é nomes diferentes; Simeão quer alertar toda a gente para a mensagem de Deus, Sade faz da apatia a sua “religião”. Os dois têm a mesma resposta a dar a Eros: o auto-controlo. Por outras palavras, *não querem desejar o desejo*.

O Marquês de Sade, inesperadamente (ou não), revela-se metafísico: a sua filosofia «apaga as chamas mais tórridas da luxúria»²⁴⁹; é a Ideia que o faz suspirar. A Ideia do Crime, claro...

Curval, em *Os 120 Dias de Sodoma*, lamenta não poder atacar o sol, privar o universo da sua luz, ou dele se servir para pegar fogo ao mundo. Isso é que seria o verdadeiro crime!

Quase todas as personagens de Sade vivem obcecadas com a entropia do mundo: o mundo podia para eles desaparecer que não derramavam uma lágrima; mais, vêem-se a si mesmos como os instigadores dessa mesma destruição. Mas fracassam no seu propósito. Destroem Deus, crendo que nesse acto combateriam toda a ideia de limite que lhes era imposto — e sabemos que o que eles mais odeiam são fronteiras que lhes restrinjam a liberdade —; mas encontram-se subitamente presos à natureza, ela sim verdadeiramente cruel e indomável. A natureza torna-se «uma ínfima parte de um grande mecanismo que transcende em absoluto os seus poderes individuais»²⁵⁰. Não a conseguem magoar; e são por ela vexados, *limitados* nas suas acções. Existem, portanto, e nesta perspectiva, *limites* nas personagens sadianas.

Associamos facilmente a ideia de obras de arte a objectos/projectos que testam a ideia de limite, nem que seja o da própria arte. A arte, em si, é desde sempre ontologicamente subversiva e transgressora: tenta sempre ultrapassar, ir *além de*...

²⁴⁹ Simon Goldhill, “O Amor Grego”, in *Amor, Sexo e Tragédia: a contemporaneidade do classicismo*, Alétheia Editores, Lisboa, 2006, p.76. A frase referia-se ao auto-controlo demonstrado por Sócrates.

²⁵⁰ Arnold Heumakers, “De Sade: a pessimistic libertine”, in BREMMER, Jan (editado por), *From Sappho to the Sade: Moments in the History of Sexuality*, Routledge, London, 1989, p.119.

Um artista modernista americano fez um paralelismo interessante entre artistas e ratos de esgoto: tal como os ratos, os artistas desrespeitam as fronteiras e os limites enquanto serpenteiam por passagens subterrâneas imaginárias, indiferentes às leis que constroem os que vivem por cima do solo²⁵¹. A arte, encarada nesta perspectiva, é e sempre foi bastante “criminosa”.

Nestes seis projectos (a)morais que propus, os artistas tornam-se tão “libertinos” quanto Sade, testando os limites da razão e da ficção no mundo das artes visuais. (Saberão também que há limites que nunca deveriam ultrapassar, mesmo quando invocados em nome da arte: «one should not confuse a boundary with a horizon»²⁵² ?).

Um pensador apontou o Marquês de Sade como um descendente de Platão, o que não deixa de constituir uma surpresa, dado que este filósofo exaltava o ser, e Sade destrói-o. Adianta de seguida que Sade foi banhado pela luz de Lúcifer, e que este é filho da «luz caída, da luz negra».

Os artistas apresentados descobrem que o corte total com todos os laços não é um caminho fácil de trilhar. Por vezes chegam a “trair-se” a si mesmos, ao aproximarem-se da categoria que tanto apavora os verdadeiros libertinos: a categoria de libertinos “falhados”, os que se deixam levar pelo entusiasmo, ou que ficam demasiado presos a uma “paixão”, ou que não conseguem distanciar-se o suficiente. Mas serão sempre «banhados pela luz caída»; se calhar nem conseguem desvendar porque é que continuam seduzidos pela sua escuridão.

²⁵¹ Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, Thames and Hudson, 2002, p.12. O autor refere-se ao artista Leon Golub.

²⁵² Anthony Julius, *Transgressions: the offences of art*, Thames and Hudson, 2002, p.104. Violar fronteiras é um dever dos artistas; mas há certas fronteiras que a arte necessita para protecção própria. Tenho no entanto consciência que o dizer que há certas fronteiras que não deveriam ser ultrapassadas é... uma afirmação moralista. Se tudo é possível no mundo da mente, o mesmo não se pode afirmar ao mundo das artes plásticas.

06 Elementos Gráficos

Pressuposto: Para Pierre Klossowski, o facto de escrever em Sade pressupõe uma generalidade.

<p>O órgão de generalidade da época de Sade: Linguagem logicamente Estruturada da tradição Clássica</p>	<p>Estrutura Normativa da espécie humana nos indivíduos</p>	<p>Características principais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Subordinação das Funções de viver; • Propagação da espécie; • Necessidade de se perpetuar pela linguagem; • O que há de funcional no «meu» corpo. 	<p>Linguagem Estruturada = Razão Universal (princípio geral do entendimento); Esfera da Razão Normativa Antropomórfica (Ateísmo Racional, que tem como princípio e fim a soberania do homem: garante o eu responsável, a sua propriedade, a identidade individual.)</p>	
<p>Tese</p>	<p>Sade quer estabelecer uma contra-generalidade</p>	<p>Define-se por uma Ausência de estrutura</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Reino da perversão • Reorganiza a insubordinação das funções de viver a partir da razão ateia; • Fenómenos contrários à conservação da espécie (sodomia); • Corpo “dessolidarizado”: 	<p>Projecção da noção sadiana de “Monstruosidade Integral”: esta tem como «religião» o “Ateísmo Integral” (desintegração do homem a partir de uma liquidação das normas da razão; a abolição de uma garantia absoluta das normas.) Ascese: reiteração apática dos actos. Exemplo de ateísmo levado à sua integralidade: a Heroína sadiana (Juliette)</p>

Astúcia de Sade: pensar a contra-generalidade (já) implícita na generalidade existente.

07 BIBLIOGRAFIA

I parte da tese

ANDRÉ, Carlos Ascenso, *Caminhos do Amor em Roma: Sexo, Amor e Paixão na Poesia Latina do século I a.C.*, Edições Cotovia, Lisboa, 2006.

AURÉLIO, Marco, *Pensamentos para mim próprio*, Editorial Estampa, 1978.

BOTIROLI; Giovanni, “Eros”, in *Soma/Psique – corpo*, Enciclopédia Einaudi, Vol. 32, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1995, pp.151-174.

BOTTON, Alain de, *O Consolo da Filosofia*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2001.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A., “Para uma Crítica das Ligações Técnicas”, in BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. De, CRUZ, Maria Teresa (organizado por), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Tropismos, Lisboa, 2002, pp. 259-277.

—, “A Arte Interpelada pelo Corpo”, in *Corpus: Visões do Corpo na Coleção Berardo*, Catálogo da Exposição no Centro Cultural de Belém, 10 Out-14 Março, 2004, pp. 19-47.

CALASSO; Roberto, *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*, Edições Cotovia, Lisboa, 1990.

—, *A Literatura e os Deuses*, Editora Gótica, Difel, 2003.

CANFORA, Luciano, *Um Ofício Perigoso: A Vida Quotidiano dos Filósofos Gregos*, Editorial Teorema, Lisboa, 2000.

CARVALHO, Maria Leonor Santa Bárbara de, *Eros na Antologia Grega*, Tese de Dissertação do mestrado em Literaturas Clássicas apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1987.

ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Edições Asa, Lisboa, 1992.

EPICURO, *Carta sobre a Felicidade*, Lisboa, Relógio D’água Editores, 1994.

FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*, (Vol I), Relógio D'água Editores, 1994.

—, *História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres*, (Vol II), Relógio D'água Editores, 1994.

—, *História da Sexualidade: O Cuidado de Si*, (Vol III), Relógio D'água Editores, 1994.

—, "O Desejo e a Representação", in *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Coleção Problemas, Portugália Editora, Lisboa, 1968, pp.276-280.

GIDDENS, Anthony, *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas sociedades modernas*, Oeiras, Celta, 1996.

GOLDHILL, Simon, *Amor, Sexo e Tragédia: A Contemporaneidade do Classicismo*, Aletheia Editores, Lisboa, 2006.

KENNY, Anthony, *História Concisa da Filosofia Ocidental*, Temas e Debates, Lisboa, 1999.

LUCRÉCIO, *Da Natureza das Cousas*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1850.

—, *Sensações & Sexo*, Coisas de Ler Edições, Almargem do Bispo, 2006.

MARCUSE, Herbert, *Eros e Civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*, 1992.

MENDONÇA, José Tolentino, *As Estratégias do Desejo*, Cotovia, Lisboa, 2003.

NASCIMENTO, Aires A., *Eros e Philia na Cultura Grega*, Colóquio em Lisboa, 23 e 24 de Novembro de 1995, Centro de Estudos Clássicos, 1996.

ONFRAY, Michel, *Teoria do Corpo Amoroso*, Coleção Memórias do Mundo, Temas e Debates, Lisboa, 2001.

PLATÃO, *O Banquete*, Edições Setenta, Lisboa, 1998.

—, *Fedro*, Edições Setenta, Lisboa, 1997.

PLUTARCO, *Erotika*, Fim de Século, Coleção Limiares 4, Lisboa, 2000.

SALES, Francisco de, *Introdução à Vida Devota*, Porto, 1961.

SALOMÉ, Lou-Andreas, *Eros*, Relógio D'água Editores, Lisboa, s/data.

VERNANT, Jean-Pierre, *O Universo, Os Deuses, Os Homens*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2000.

II parte da tese

ALLISON, David B. ROBERTS, Mark S., WEISS, Allen S. (editado por), *Sade and the Narrative of Transgression*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loiola*, Coleção Signos, Edições 70, Lisboa, 1999.

BATAILLE, George, "A História do Olho", in *Madame Edwarda, O Morto, História do Olho*, Páginas de Sempre, Edições António Ramos, Lisboa, 1978.

—, *As Lágrimas de Eros, & Etc*, série K, Lisboa, 1984.

—, *O Erotismo*, Antígona, Lisboa, 1988, pp.145-174.

—, *A Literatura e o Mal*, Vega, Lisboa, 1998, pp.91-114.

BAUDRILLARD, Jean, "O desemprego técnico do desejo", in *O Crime Perfeito*, Mediações, Comunicação e Cultura, Relógio D'água Editores, Lisboa, 1978.

BEAUVOIR, Simone de, *Faut-il Brûler Sade?*, Éditions Gallimard, Coll. «Idées», 1972.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

CARTER, Angela, *The Saidean Woman: An Exercise in Cultural History*, London, Virago, 1979.

DA VINCI, *Bestiário, Fábulas e Outros Escritos*, Assírio e Alvim, Arte e Produção, Lisboa, 1995.

DROIT, Roger-Pol, "O ambíguo marquês", *A Companhia dos Filósofos*, Martins Fontes, São Paulo, 2002, pp.156-158.

GALLOP, Jane, *Intersections: a Reading of Sade With Bataille, Blanchot, and Klossowski*, University of Nebraska Press, United States of America, 1981.

HÉNAFF; Marcel, *Sade: The Invention of The Libertine Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999.

—, “Oedipus, Baroque Portrait With a Woman’s Face”, *The Libertine Reader: Eroticism and Enlightenment in Eighteenth-Century France*, Zone Readers, Zone Books, New York, 1997, pp. 1256-1273.

HEUMAKERS, Arnold, “De Sade, a pessimistic libertine”, in BREMMER, Jan (editado por), *From Sappho to the Sade: Moments in the History of Sexuality*, Routledge, London, 1989.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade, meu próximo*, O Tempo e o Modo, Moraes Editores, Lisboa, 1968.

LE BRUN, Annie, *Soudain un Bloc D’abîme*, Sade, J. Jacques Pauvert, 1986.

NEIMAN, Susan, “O Fundo do Túnel: o marquês de Sade”, in *O Mal no Pensamento Moderno, Uma História Alternativa da Filosofia*, Gradiva, Lisboa, 2005, pp.194-228.

PAULHAN, Jean, *O Marquês de Sade e a sua cúmplice, seguido de Portugal em Sade e Sade em Portugal*, Hiena, Coleção Memória do Abismo, Lisboa, 1992.

PAUVERT, Jean-Jacques, *A Literatura Erótica*, Coleção Teorema, Lisboa, 2001.

PAZ, Octavio, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Arcades, Gallimard, 1993. (ver a tradução portuguesa deste livro, intitulada *Mais do que Erótico: Sade*, editado pela Difel, s/data).

—, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1993.

SADE, Marquês de, *Os 120 Dias de Sodoma*, Edições Antígona, Lisboa, 2000.

—, «em duas palavras o que eu sou»: algumas cartas da prisão, Frenesi, Lisboa, 1996.

—, *A Filosofia na Alcova*, Edições Antígona, Lisboa, 1999.

—, *Justine ou os Infortúnios da Virtude*, Edições Antígona, Lisboa, 2001.

III parte da tese

AAVV, *Douglas Gordon*, Catálogo da exposição no Centro Cultural de Belém, Centro de Exposições, 22 de Janeiro a 9 de Maio de 1999.

AAVV, *Douglas Gordon*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.

AAVV, *Flashback: Julião Sarmento*, Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (Espanha), de 14 de Outubro de 1999 a 10 de Janeiro de 2000.

AAVV, *Julião Sarmento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992.

AAVV, *Julião Sarmento: trabalhos dos anos 70*, Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Museu do Chiado, Lisboa, 2002.

AAVV, *Marina Abramovic´ Sur la Voie*, Musée National D´art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

AAVV, *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press Limited, London, 2005.

AAVV, *O Cerco: Arte Contemporânea*, Bienal Internacional de Óbidos, Modus Operandi, Lisboa, 1993.

AAVV, *Missing Link: The Image of Man in Contemporary Photography*, Edition Stemmler, Nova Iorque, 1999.

ABRAMOVIC´, Marina (em colaboração com Charles Atlas), *Biography*, Reihe Cantz, Ostfildern, 1994.

AL BERTO, “A Casa Desabitada”, in *Julião Sarmento: Dias de Escuro e de Luz*, Galeria Pedro Oliveira, Porto 1990.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Transição, Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX*, Coleção Arte e Produção, Assírio e Alvim, Lisboa, 2002.

BAQUÉ, Dominique, *Mauvais Genres: érotisme, pornographie, art contemporain*, Editions du Regard, Paris, 2002.

BEAUMELLE, Agnès de la, *Hans Bellmer: Anatomie du Désir*, Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2006.

BIESENBACH, Klaus, "Sympathy for the Devil", in *Douglas Gordon: Timeline*, Museum of Modern Art, New York, Thames & Hudson, 2006, pp.10-31.

BLONDET, José Luis, "Seven Easy Pieces, a coda and a nudge", IN *Lapiz* 222, ano xxv, p.60-73.

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind, *L'informe: Mode D'emploi*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

CARLOS, Isabel, *Performance ou a arte num Lugar Incómodo*, tese de dissertação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas em Comunicação Social, Universidade Nova de Lisboa, 1992.

—, *On Reason and Emotion*, catálogo da Bienal de Sidney, 2004.

—, (editado por), *Glamour, Arte Seduzida e Sedutora*, Coleção de Arte Contemporânea, Público, Fundação de Serralves, 2005.

Catálogo da exposição intitulada *Quatre Mouvements de la Peur: Julião Sarmiento*, Encontros de Fotografia, Coimbra, 1995.

CELANT, Germano, MELO, Alexandre, *Julião Sarmiento*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1997.

CLAIR, Jean, *Balthus*, Thames and Hudson, London, 2001.

COLOMINA, Beatriz, *Sexuality and Space*, New York, 1992.

DE ZEGHER, M. Catherine, *Inside the Visible: an elliptical Traverse of 20th Century Art (in, of and from the feminine)*, Cambridge, The MIT Press, 1996.

DEBBAUT, Jan, "In Conversation: Jan Debbaut and Douglas Gordon", in *Douglas Gordon: Kidnapping*, Stedelijk Van Abbemuseum, Roterdão, 1998, pp.11-55 e 173-187.

ESSINK, Selma Klein, "Nothing Will Ever be the Same", *Douglas Gordon*, Stedelijk Van Abbemuseum, Entr´acte Editie nummer 3, Eindhoven, 1995, pp. 3-11.

FERGUSON, Russell, "Douglas Gordon: Divided Self", in *Parkett*, n^o 49, pp.59-63.

FONSECA, Rubem, *Secreções, Excreções e Desatinos*, Campo das Letras, Porto, 2001.

FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

—, "A Little Anatomy" e "A Missing Part", in *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp.225-254 e 302-321.

— (em colaboração com Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, 2004.

GARCIA, Elsa, "Nobuyoshi Araki", in *Umbigo*, número 3, 2002.

GORDON, Douglas, "Ghost: The Private Confessions of Douglas Gordon", in *What Have I Done: Douglas Gordon*, Hayward Gallery Publishing, London, 2002.

—, GILLICK, Liam, "Sailing Alone Around The World: a correspondence between Douglas Gordon and Liam Gillick", in *Parkett*, n^o 49, pp.73-76.

HUSTVEDT, Siri, *Mysteries of the Rectangle: essays on Painting*, Princeton Architectural Press, Winterhouse Editions, 2005.

ILES, Chrissie, (editora), *Marina Abramovic´ objects performance video sound*, Museum of Modern Art Stuttgart, Oxford, 1995.

ITO, Toshiharu (editor), *Tokyo: a city heading for death/Araki Nobuyoshi*, Magazine House, Tokyo, 1990.

JULIUS, Anthony, *Transgressions: The Offences of Art*, Thames and Hudson, London, 2002.

KRAUSS, Rosalind, LIVINSTONE, Jane, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, London, 1985.

LICHTENSTEIN, Therese, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, London, 2001.

MAIO, Fernanda, (entrevista com Douglas Gordon) "Douglas Gordon: Quando as pessoas vão dormir pensam nas minhas obras", in *Arte Ibérica*, Ano 3, nº 22, pp.16-20.

McEVILLEY, Thomas, "Great Wall Talk", in *The Lovers*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989, pp. 73-115.

MELO, Alexandre, *Julião Sarmiento: Encenações do Desejo*, Caminho, Lisboa, 2005.

—, "Julião Sarmiento: Conversa em Sintra" in *Artes e Leilões*, a.2, n.8 (fevereiro-Março), Lisboa, pp.56-62.

MOLDER, Filomena, "Uma Forma Inaudita de Consolação", in *Julião Sarmiento*, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

NICOLAU, Ricardo, "Uma Ontológica?", in *Pangloss*, Lisboa, n.1 (inverno de 2003), pp.7-9.

OBRIST, Hans Ulrich (editado por), *Punishment Exercise in Gothic*, Oktagon, 2001.

—, *Do It!*, e-flux, New York, Volume I, 2004.

PIJNAPPEL, Johan (editor), *Marina Abramovic': Cleaning the House*, Academy Editions, Art & Design Monographs, London, 1995.

REVOL, Jean, *Bellmer: Peintures, Gouaches, Collages*, L' Autre Musée, Paris, 1983.

SARDO, Delfim (texto), *Projecto Mnemosyne*, Encontros de Fotografia, Coimbra, 2000.

—, “O que fica entre duas imagens?”, in *What Makes a Writer Great*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoreano da Cultura, Funchal, Porta 33, 2002.

—, *Julião Sarmiento: Domestic Isolation*, catálogo da exposição na Galeria Mário Sequeira, Braga, 2002.

—, “Le Bât Qui Blesse: Le Travail de Julião Sarmiento”, in *Parachute*, n.89 (janv.-févr.-mars), Montréal, 1998, pp.4-9.

—, “Marina Abramovic : Ansiedade”, in *Arte Ibérica*, Ano 1, número 2, Jan-Fev 1997, pp. 13-15.

—, (entrevista com), “Marina Abramovic : Iluminação”, in *Arte Ibérica*, Ano 1, número 2, Jan-Fev 1997, pp. 16-18.

—, “Os Micro Sistemas de Douglas Gordon”, in *Arte Ibérica*, Ano 3, número 21, 1991, pp.16-20.

SINCLAIR, Ross, “The Sociable Art of Douglas Gordon”, in *Douglas Gordon: It Doesn't Matter Who I Am. I Just Want To Talk With You*, Tramway, 1993, s/páginas.

STILES, Kristine, SELZ, Peter, “Hermann Nitsch, The O.M. Theatre (1962)”, *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, pp. 747-755.

TARANTINO, Michel, (texto), *Julião Sarmiento and Cindy Sherman*, Irish Museum Of Art, Dublin, 1994.

— (texto), *Casanova: Julião Sarmiento*, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, 1997.

TAYLOR, Sue, *The Anatomy of Anxiety: Hans Bellmer*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000.

VIDAL, Carlos, *O Corpo e a Forma: dois conceitos, o mesmo tema*, Cindy Sherman, Arnulf Rainer, Produção Mimésis, Porto, 2003.

WARR, Tracey, JONES, Amelia, *The Artist's Body*, Phaidon Art Press, London, 2000.

—, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1998.

WETHERILT, Caroline, JONES, Jonathan (editado por), *What Have I Done/ Douglas Gordon*, Hayward Gallery Publishing, London, 2002.

WUBIN, Zhuang, "Nobuyoshi Araki: Of Love and Flowers", Hong Kong, V. 15, Número 3 (Maio-Junho 2005), PP. 70-74.

registo vídeo

Anima Mundi, Marina Abramovic' e Ulay, Antuérpia, Continental Vídeo, 1985.

Arte Amazonas, documentário realizado por John Arden, Brasilia, Goethe – Institut Brasilia, 1992 (nele figuram, entre outros, o trabalho que a artista Marina Abramovic' e o artista Julião Sarmiento desenvolveram para o espaço específico da floresta amazónica).

Balthus, the painter, filme de Mark Kidel, London, Phaidon, 1996.

City of Angels, Marina Abramovic' e Ulay, Antuérpia, Continental Vídeo, 1985.

Julião Sarmiento, filme/documentário de Joaquim Sapinho, 59 minutos, 1992.

Terra Degli dea Madre, Marina Abramovic' e Ulay, Antuérpia, Continental Vídeo, 1985.

10ms⁻¹, vídeo a preto e branco de Douglas Gordon, presente na exposição "A Ilha do Tesouro", Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1997.

Imagem 1 (página 104) | Gráfico explicativo da tese de Pierre Klossowski.

Imagem 2 (página 105) | do lado esquerdo da página, de cima para baixo: pormenor do canto inferior direito do tríptico d' *A Tentação de Sant'Antão* (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga); pormenor do painel direito, parte inferior, do *Jardim das Delícias* (Madrid, Prado) e pormenor do painel direito, canto superior do mesmo quadro (óleo sobre madeira, sem data), de Hieronymus Bosh. Do lado direito da página: pormenores de quadros de Julião Sarmiento: *Completion rather than Interruption*, *Consentimento evocativo de ternuras*, *Returning good for Evil* Todas as pinturas são *mixed media* sobre tela, realizadas nos anos 1997,1996 e 1997, respectivamente.

Imagem 3 (página 106) | do lado esquerdo da página, de cima para baixo: pormenor do painel esquerdo do *Jardim das Delícias*; pormenor do painel central d' *A Tentação de Sant'Antão*, (óleo sobre madeira, sem data), ambos de Hieronymus Bosh. Do lado direito, dois pormenores de pinturas de Julião Sarmiento: *Being Forced into something Else* e *Sofrimento, Desespero, Ascese*, *mixed media* sobre tela, 1991 e 1997.

Imagem 4 (página 107) | Série de fotografias de Julião Sarmiento, *Quatre Mouvements de la Peur*, 186 x125,5 cm (x9), 1978/1995.

Imagem 5 (página 108) | Pintura de Julião Sarmiento, *Codes Specific to Fear*, *mixed media*, 302,5 x500 cm, 2002.

Imagem 6 (página 109) | do lado esquerdo para o direito: fotografia a preto e branco de Hiroshi Sugimoto, *Seagram Building* (projecto de Mies Van der Rohe), Fotografia da série *Architecture*, 1997; fotografia a preto e branco de Nobuyoshi Araki, s/título, desconhecimento da data e do nome da série.

Imagem 7 (página 110) | duas fotografias a cores da série *Eros*, de Nobuyoshi Araki; s/título; desconhecimento das dimensões ou da data.

Imagem 8 (página 111) | primeira fotografia, a contar de cima: Álbum Erótico não identificado, sem assinatura ou selo de artista, gravura em madeira, impressão colorida, 26x 38.1 cm, cerca de 1790; Fotografia a preto e branco de Nobuyoshi Araki, da série *Sentimental Journey*, desconhecimento da dimensão, 93/03/09 (segundo consta na própria fotografia).

Imagem 9 (página 112) | do lado esquerdo para o direito: uma fotografia a cores da série *Eros*, e uma fotografia a preto e branco de série desconhecida, ambas de Nobuyoshi Araki. s/título; desconhecimento das dimensões ou da data das duas fotografias.

Imagem 10 (página 113) | três fotografias de Hans Bellmer, a preto e branco, 17x17 cm, a primeira a contar de cima e 16.5x16.5 cm (a segunda e terceira fotografias). Todas são de 1935.

Imagem 11 (página 114) | três fotografias de Hans Bellmer, da série *La Poupée*, pintadas à mão com anilinas, 5.4x 5.5 cm, 5.3x 5.5 cm e 5.4 x5.4 cm, todas de 1938.

Imagem 12 (página 115) | quatro fotografias de Hans Bellmer, pertencentes à série *Le Jeux de La Poupée*, pintadas à mão com anilinas, 5.4x5.4 cm, todas de 1938.

Imagem 13 (página 116) | fotografia do lado esquerdo: *Still* do filme de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, 1935; fotografia do lado direito: *still* de *Olympia*, 1938, da mesma realizadora.

Imagem 14 (página 117) | de cima para baixo: pormenor da fotografia a cores de Nobuyoshi Araki, da série *Eros*, desconhecimento das dimensões ou da data,; fotografia de Julião Sarmento, da série *Quatre Mouvements de la Peur*, 186 x125,5 cm (x1), 1978/1995; pormenor da fotografia pintada à mão de Hans Bellmer, da série *La Poupée*, 1935.

Imagem 15 (página 118) | fotografias da *performance* de Marina Abramovic´ e Ulay, *Imponderabilia*, Galeria Communale d´arte Moderna, Bolonha, 1977.

Imagem 16 (página 119) | fotografias da *performance* de Marina Abramovic´ e Ulay, *Rest Energy*, Rosc Festival, Dublin, 1980.

Imagem 17 (página 120) | fotografia de uma obra de Marina Abramovic´, intitulada *God Punishing*, cabelos de virgens coreanas, cristal, metal, 1993; pintura de Michaël Borremas, *The Skirt*, óleo sobre tela, 70x 60 cm, 2005.

Imagem 18 (página 121) | fotografia de uma *performance* de Marina Abramovic´, intitulada *Biography*, desconhecimento do lugar da realização e do ano da mesma (o livro apenas diz que esta obra foi fruto da sua

colaboração com Charles Atlas, 1989-93. Foi realizada em vários locais, incluindo a Doumenta 9, em Kassel, Alemanha).

Imagem 19 (página 122) | *Still* de um vídeo de Michaël Borremans, intitulado *Weight*, 2005.

Imagem 20 (página 123) | Pinturas de Michaël Borremans. Em cima, *The Sleeves*, óleo sobre tela, 50x65 cm, 2003; em baixo, *The Preservation*, óleo sobre tela, 60x 70cm, 2001.

Imagem 21 (página 124) | Pintura de Michaël Borremans intitulada *The Pin*, pintura a óleo sobre madeira, 20x 20,3 cm, 2004..

Imagem 22 (página 125) | do lado esquerdo, desenho de Michaël Borremans intitulado *The Swimming Pool*, 34x 28,5cm, 2001; do lado direito, fotografia a cores de Douglas Gordon, *Tattoo (for reflection)*, 57,3x58,8 cm, 1997.

Imagem 23 (página 126) | Pintura de Michaël Borremans do lado esquerdo, *Replacement*, óleo sobre tela, 83x65 cm, 2004; do lado direito, instalação de Douglas Gordon, *Letter N° 4*, 1992.

Imagem 24 (página 127) | Instalação de Douglas Gordon, *30 seconds Text*, texto em vinil branco sobre parede preta, letra Bembo e Helvética, temporizador, luz, dimensões variáveis.

Imagem 25 (página 128) | Instalação de Douglas Gordon, *(Above all else...)*, Serpentine Gallery, Londres, 1991.

Imagem 26 (página 129) | Instalação de Douglas Gordon, *Hysterical*, vídeo a preto e branco, dois ecrãs, 29 minutos e 12 segundos e 29 minutos e 14 segundos, *loop*, 1994/5.

Imagem 27 (página 130) | Instalação de Douglas Gordon, *B-Movie*, vídeo a preto e branco, 29 minutos e 50 segundos, dimensões variáveis, 1995.

Imagem 2 (página 105) | primeira e terceira imagens do lado esquerdo da página retiradas do livro de José Augusto França, *Bosh, O Visionário Integral*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 1992. A imagem do meio foi retirada de uma obra intitulada *A Obra de Pintura de Bosh*, Taschen, Coleção Público, 2003. Os três pormenores das três diferentes pinturas de Julião Sarmento foram retirados do livro editado por Germano Celant e Alexandre Melo, intitulado *Julião Sarmento*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1997.

Imagem 3 (página 106) | do lado esquerdo da página, a primeira fotografia foi retirada da obra de José Augusto França, *Bosh, O Visionário Integral*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 1992; a segunda do livro *Les Tentations de Bosh, ou l'Éternel Retour*, Electa, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1994. Os dois pormenores de pinturas de Julião Sarmento foram retirados do livro editado por Germano Celant e Alexandre Melo, *Julião Sarmento*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1997

Imagem 4 (página 107) | Série de fotografias de Julião Sarmento, retirados da obra editada por Pedro Lapa, *Julião Sarmento: trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado, Lisboa, 2002.

Imagem 5 (página 108) | Pintura de Julião Sarmento, retirada do catálogo *Domestic Isolation*, Galeria Mário Sequeira, Braga, 2002.

Imagem 6 (página 109) | fotografia de Hiroshi Sugimoto retirada do livro de Kerry Brougher e David Elliott, *Hiroshi Sugimoto*, Hatje Cantz, Deutschland, 2005; fotografia de Nobuyoshi Araki retirada do livro editado por Toshiharu Ito, *Tokyo: a city heading for death*, Magazine House, Tokyo, 1990.

Imagem 7 (página 110) | duas fotografias a cores da série *Eros*, de Nobuyoshi Araki, retiradas do livro editado por Akiko Miki, Yoshiko Isshiki e Tomoko Sato, *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press Limited, London, 2005.

Imagem 8 (página 111) | do lado esquerdo para o direito: fotografia retirada do livro editado por Akiko Miki, Yoshiko Isshiki e Tomoko Sato, *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press Limited, London, 2005; e fotografia a

preto e branco retirada do livro editado por Toshiharu Ito, *Tokyo: a city heading for death*, Magazine House, Tokyo, 1990.

Imagem 9 (página 112) | primeira imagem retirada do livro de Sabato Swinton, *The Women of the Pleasure Quarter: Japanese Paintings and Prints of the Floating World*, Worcester Art Museum, Worcester, 1995. Segunda imagem retirada do livro editado por Akiko Miki, Yoshiko Isshiki e Tomoko Sato, *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press Limited, London, 2005.

Imagem 10 (página 113) | três fotografias de Hans Bellmer retiradas do livro de Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, London, 2001.

Imagem 11 (página 114) | as três fotografias coloridas de Hans Bellmer foram retiradas do livro editado por Agnès de la Beaumelle, *Hans Bellmer: Anatomie du Désir*, Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2006.

Imagem 12 (página 115) | quatro fotografias de Hans Bellmer retiradas do livro editado por Agnès de la Beaumelle, *Hans Bellmer: Anatomie du Désir*, Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2006.

Imagem 13 (página 116) | fotografia da esquerda retirada do livro editado por Angelika Taschen, *Leni Riefenstahl: Cinco Vidas*, Taschen, Köln, 2001; fotografia da direita retirada do livro com a introdução de Kevin Brownlow, *Olympia, Leni Riefenstahl*, Taschen, Köln, 2002.

Imagem 14 (página 117) | fotografias retiradas de: livro editado por Akiko Miki, Yoshiko Isshiki e Tomoko Sato, *Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death*, Phaidon Press Limited, London, 2005; retirados da obra editada por Pedro Lapa, *Julião Sarmiento: trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado, Lisboa, 2002; a terceira imagem é retirada do livro de Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, London, 2001.

Imagem 15 (página 118) | fotografias retiradas de um *site* da Internet.

Imagem 16(página 119) | fotografia retiradas de um *site* da Internet.

Imagem 17 (página 120) | fotografia retirada de uma obra editada por Chrissie Iles, *Marina Abramovic' objects performance video sound*, Museum of Modern Art Stuttgart, Oxford, 1995; fotografia de Michaël Borremans retirado do site de uma galeria: www.zeno-x.com

Imagem 18 (página 121) | fotografia retirada do livro editado por Marina Abramovic' e Charles Atlas, *Biography*, Reihe Cantz, Ostfildern, 1994.

Imagem 19 (página 122) | imagem retirada da internet.

Imagem 20 (página 123) | imagens retiradas da Internet, dos sites: www.davidzwirner.com e www.zeno-x.com

Imagem 21 (página 124) | imagem retirada da internet, do site: www.zeno-x.com

Imagem 22 (página 125) | imagem retirada da Internet, do site www.zeno-x.com e imagem de Douglas Gordon retirada do catálogo *Douglas Gordon: Timeline*, Museum of Modern Art, New York, Thames & Hudson, 2006.

Imagem 23 (página 126) | imagem retirada da Internet, do site: www.davidzwirner.com; imagem de Douglas Gordon retirada do catálogo *Douglas Gordon*, Centro Cultural de Belém, Centro de Exposições, 1999.

Imagem 24 (página 127) | imagem retirada do catálogo *Douglas Gordon*, Centro Cultural de Belém, Centro de Exposições, 1999.

Imagem 25 (página 128) | imagem retirada do livro *Douglas Gordon: It Doesn't Matter Who I Am. I Just Want To Talk With You*, Tramway, 1993.

Imagem 26 (página 129) | imagem retirada do catálogo *Douglas Gordon: Timeline*, Museum of Modern Art, New York, Thames & Hudson, 2006.

Imagem 27 (página 130) | *Ibid.*