



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Nicole Ayres Luz

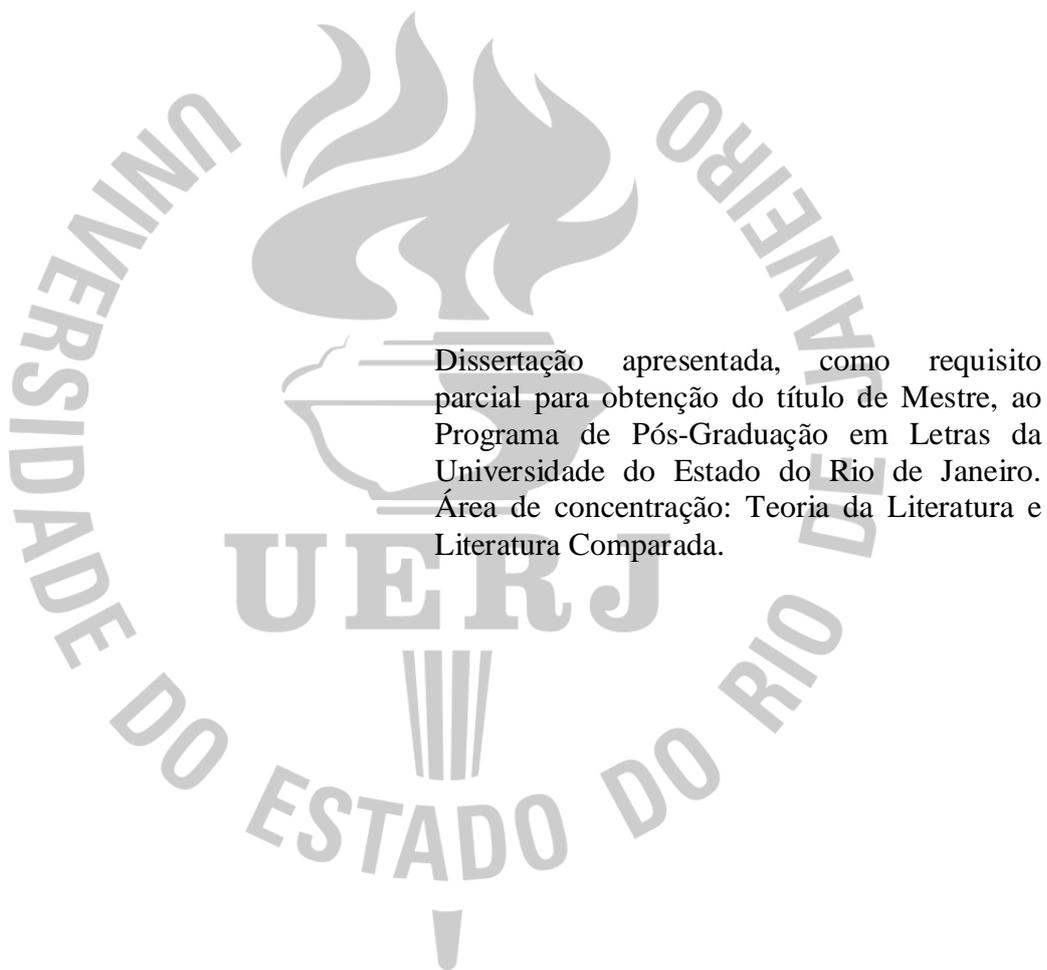
**O monstro sádico em *Os 120 dias de Sodoma***

Rio de Janeiro

2018

Nicole Ayres Luz

**O monstro sádico em *Os 120 dias de Sodoma***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L979 Luz, Nicole Ayres.  
O monstro sádico em Os 120 dias de Sodoma / Nicole Ayres Luz. - 2018.  
93 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Sade, Marquis, de 1740-1814. Os 120 dias de Sodoma – Teses. 2. Sade, Marquis, de 1740-1814 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Sadismo na literatura – Teses. 4. Monstros na literatura – Teses. 5. Sade, Marquis, de 1740-1814. - Estética – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 840-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum . CRB7/4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Nicole Ayres Luz

**O monstro sádico em *Os 120 dias de Sodoma***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 03 de agosto de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dra. Maria Cristina Batalha  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rio de Janeiro

2018

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à minha família, amigos, colegas e professores

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, pelo apoio incondicional fornecido ao longo de toda minha vida.

A meu orientador, pela análise minuciosa que me permitiu aprimorar a qualidade de meu texto.

A meus professores, que acompanharam minha evolução ao longo da vida acadêmica, para a qual contribuíram imensamente.

A meus colegas, pela troca de experiências sempre rica, em especial aos integrantes do grupo de pesquisa “O medo como prazer estético”.

A meus amigos pessoais, pela compreensão e paciência ao longo da elaboração da dissertação, e pelos momentos de diversão e descanso.

## RESUMO

LUZ, Nicole Ayres. *O monstro sádico em Os 120 dias de Sodoma*. 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho tem como objetivo estudar o sadismo na obra *Os 120 dias de Sodoma*, escrita pelo Marquês de Sade em 1789. Consideramos os libertinos sadianos como personagens monstruosos (cf. COHEN, 2000; JEHA, 2007), mais especificamente, sádicos (cf. KRAFFT-EBING, 2001). Para além do conceito clínico do termo, tentamos situar historicamente a literatura do polêmico Marquês para compreender as especificidades de seu estilo, que suscitou muitas críticas até se tornar um clássico. Por fim, tencionamos analisar os efeitos estéticos produzidos por sua obra, dentre eles o medo artístico (cf. FRANÇA, 2017), e entender as possíveis reações do leitor diante de um romance tão excessivo em matéria de sangue e gozo.

Palavras-chave: Monstruosidade. Sadismo. Medo artístico.

## RÉSUMÉ

LUZ, Nicole Ayres. *Le monstre sadique dans Les 120 journées de Sodome*. 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Ce travail a pour but d'étudier le sadisme dans l'oeuvre *Les 120 journées de Sodome*, écrite par Marquis de Sade en 1789. Nous considérons les libertins sadiens comme des personnages monstrueux (cf. COHEN, 2000; JEHA, 2007), plus spécifiquement sadiques (cf. KRAFFT-EBING, 2001). Au delà du concept clinique du terme, nous essayons de situer historiquement la littérature du polémique Marquis pour comprendre les spécificités de son style, qui a suscité beaucoup de critiques jusqu'au moment où il est devenu un auteur classique. Enfin, nous voudrions analyser les effets esthétiques produits par son oeuvre, comme la « peur artistique » (cf. FRANÇA, 2017), et comprendre les possibles réactions du lecteur face à un roman tellement excessif en jouissance et sang.

Mots-clés : Monstruosité. Sadisme. Peur artistique.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.	<b>O SADISMO</b> .....	13
1.1.	<b>O conceito de sadismo</b> .....	13
1.2.	<b>O sadismo na literatura do Marquês de Sade</b> .....	21
1.2.1.	<u>As circunstâncias polêmicas da obra sadiana</u> .....	21
1.2.2.	<u>A filosofia libertina</u> .....	25
1.2.3.	<u>Os 120 dias de Sodoma</u> .....	35
2.	<b>O SADISMO E A NOÇÃO DE MAL</b> .....	41
2.1.	<b>Sadismo e sexualidade</b> .....	41
2.2.	<b>Sadismo e religiosidade</b> .....	51
2.3.	<b>Sadismo e criminalidade</b> .....	57
3.	<b>A MONSTRUOSIDADE SÁDICA</b> .....	64
3.1.	<b>O monstro na literatura</b> .....	64
3.2.	<b>O monstro humano</b> .....	70
3.3.	<b>O monstro sádico</b> .....	74
3.4.	<b>O medo artístico</b> .....	81
3.4.1.	<u>O medo em <i>Os 120 dias de Sodoma</i></u> .....	83
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	88
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	91

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação se propõe a analisar a obra *Os 120 dias de Sodoma ou A escola de libertinagem*, escrita pelo polêmico Marquês de Sade enquanto esteve preso na Bastilha, em 1785. A escolha de tal obra se justifica pelo fato de ela ser extremamente simbólica dentre os escritos de Sade. O autor, conforme ele mesmo teria dito em uma carta, verteu “lágrimas de sangue” por sua perda, após o ataque à Bastilha, o que demonstra a importância que ele lhe atribuía. Em nosso entendimento, *Os 120 dias* apresentam, de forma exemplar, a filosofia sadiana tanto de modo teórico quanto de modo prático, graças à sua encarnação literária nas figuras dos libertinos.

Compreendido pelo senso comum como o ato de sentir prazer com a dor alheia, o sadismo seria classificado, no século XIX, como um conceito clínico. Na concepção do psiquiatra Krafft-Ebing, seria uma psicopatologia que uniria a luxúria com a crueldade. A origem do termo vem da literatura do Marquês de Sade, o que se prova tanto na concepção dicionarizada quanto na análise psiquiátrica. De fato, os libertinos sadianos são luxuriosos e cruéis; na busca pelo próprio prazer, notadamente sexual, torturam suas vítimas, por vezes até à morte. Porém, tentamos compreender o sadismo como algo além do conceito clínico, mais especificamente como um fenômeno literário. Para isso, contamos com o auxílio de estudos como os de Simone de Beauvoir (1961) e Eliane Robert Moraes (2011), que foram capazes de perceber o **escritor** Sade por trás da condenação moral ao homem e à sua obra.

Apresentaremos, desde o primeiro capítulo, a dupla possibilidade de interpretação da literatura sadiana: ele expõe o crime para condená-lo ou para louvá-lo? Há indícios, nos próprios escritos de Sade, para sustentar ambas as perspectivas. Estudamos também o processo de transformação de escritor maldito a “divino marquês”. Das duras críticas à sua obra escandalosa, no século XVIII, ele passou a ser admirado pelos escritores do século XIX, em especial os surrealistas. No período pós Primeira Guerra Mundial, os estudos de Sade ajudavam a compreender a capacidade (auto)destrutiva do homem, sua tendência a causar o mal.

Relacionaremos, no plano da filosofia, o sadismo ao Iluminismo, cujos princípios ele subverte ao elevá-los ao extremo, em especial no livro *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*, em que vários princípios de *Os 120 dias* são reiterados. Os libertinos sadianos também colocam em prática a libertinagem de modos e a de espírito, desenvolvidas no século XVIII, em especial durante o governo de Philippe d’Orléans. No plano da literatura, faremos

ver como a obra de Sade se relaciona à pornografia, ao romance de libertinagem e ao gótico. Seus livros eram censurados, porém amplamente consumidos na clandestinidade, assim como os romances pornográficos. Eles também carregam características como a transgressão das normas vigentes, o uso de um vocábulo direto e cru e a preferência dos prazeres do corpo à espiritualidade do amor.

Em *Os 120 dias de Sodoma*, quatro libertinos aprisionam oito meninos e oito meninas em um castelo isolado na Suíça para o exercício das mais diversas práticas libertinas, classificadas como “paixões”. Trata-se de um romance dividido em quatro partes, que correspondem aos quatro meses do projeto e aos quatro tipos de “paixões”. O universo sadiano é extremamente organizado, didático e matemático. Os horários, rituais e regras são estabelecidos, com risco de punição para quem desobedecê-los. Em meio a toda essa ordem, os libertinos discutem livremente sobre seus ideais, defendendo o vício no lugar da virtude, vício que seria inspirado pela própria natureza humana. Eles também têm a oportunidade de pôr em prática as insólitas “paixões” descritas pelas narradoras, ex-prostitutas igualmente versadas na arte da libertinagem, com suas vítimas.

O sadismo está relacionado ao conceito de mal: os libertinos são criminosos confessos que, por sua riqueza e posição, permanecem impunes por suas infrações. Assim, no segundo capítulo, procuraremos detalhar a relação do sadismo com a sexualidade, violenta e cruel, a religião, desprezada pelos celerados, e o crime, valorizado por eles. No universo sadiano, as vítimas devem se submeter aos caprichos dos libertinos se quiserem sobreviver, pois o vício predomina sobre a virtude. As vítimas mulheres são as mais visadas, posto que os celerados desprezam o sexo feminino, por tudo de fecundo que ele representa. Há uma repulsa pela figura materna, que, na concepção sadiana, apenas pensou em seu próprio prazer no momento da concepção. Das mulheres presentes em Silling, apenas as narradoras são protegidas e ocupam uma posição superior na hierarquia estabelecida, por serem libertinas e compartilharem dos princípios dos protagonistas. Para atingir tal patamar, porém, elas tiveram que ceder a diversos caprichos libertinos durante a vida até que pudessem também obter prazer com a prática luxuriosa violenta.

Os libertinos sadianos preferem, assim, a companhia masculina: todos são sodomitas. Klossowski (1983) analisa que a sodomia seria a principal das perversões, pois contraria o princípio da reprodução. Os celerados gostam de alternar entre os papéis masculino e feminino, inclusive por meio da vestimenta. A nudez também é banal em Sade: as vítimas passam a maior parte do dia nuas, o que aumenta seu grau de humilhação e facilita os abusos dos libertinos.

Veremos que o universo sadiano é composto de excessos: de comida, de bebida, de sexo e de crueldade. A orgia é tanto sexual e quanto gastronômica (cf. MORAES, 2011) e as paixões são oferecidas ao leitor como um banquete. O paladar libertino, por ser insaciável, encontra necessidade de constante repetição e renovação. Conseqüentemente, o grau de violência das paixões aumenta de intensidade ao longo das narrativas, e novas paixões surgem, ou outras são repetidas, acrescidas de novos elementos.

Apesar dos excessos, os libertinos sadianos mostram-se no controle da situação. São extremamente organizados: selecionam o local, contratam ajudantes, estipulam uma rotina rígida e regras invioláveis. Primeiro, a ordem; depois, a desordem e o descontrole. Eles parecem criar as regras apenas pelo prazer de quebrá-las e de punir as vítimas desobedientes. Com a experiência, adquirem também autocontrole. Klossowski classifica como “reiteração apática” o fato de eles conseguirem repetir, sóbrios, os mesmos atos que cometeriam estimulados pela bebida e pelas narrações das paixões. Os valores negativos, tais como o ódio, o desprezo, a escatologia, têm mais força para exacerbar lubricamente o homem do que os positivos, que os libertinos consideram falsos e forçados. Eles denunciam as hipocrisias sociais e religiosas. São parasitas sociais, ladrões, estupradores, hereges, assassinos.

Nenhuma medida é tomada sem critério, porém. Discussões filosóficas e narrações no salão animam a vida em Silling. O sadismo se constrói, primeiramente, pelo discurso. “Entre os verdadeiros libertinos, admite-se que as sensações comunicadas pelo órgão do ouvido são as que mais agradam e deixam as mais vivas impressões” (SADE, 2013, p. 36). Em *Os 120 dias*, a narração das “paixões”, isto é, dos gostos libertinos, é tão importante quanto a prática delas.

Outro excesso sadiano consiste no grau extremo de detalhamento das descrições: horários, estatísticas, características físicas e morais dos personagens são passadas e repassadas durante a narração. Tanto os libertinos quanto suas vítimas são apresentados com nome, idade, origem e peculiaridades do aspecto físico, como o tamanho dos órgãos genitais, no caso dos homens, e o grau de abertura do ânus. Contrasta-se a apresentação dos libertinos, na faixa dos cinquenta anos, deteriorados pela devassidão, assim como as criadas e as libertinas, com as das vítimas, em geral jovens, belas e virtuosas. Há mesmo certo tom cômico por conta dos detalhes grotescos das descrições e uma animalização dos libertinos.

O narrador apresenta uma postura dúbia: não se sabe ao certo se é irônico ou moralista, pois em algumas ocasiões parece tentar justificar as práticas libertinas e em outros as condena e se apieda das vítimas. Ele demanda um leitor “filósofo”, que não deve ter preconceitos ao julgar a obra e pode selecionar apenas as paixões que lhe interessarem. E

estas vão das simples, que envolvem relações sexuais entre um homem e uma mulher, às assassinas, que culminam necessariamente com a morte das vítimas. Resistir à ordem dos Monsenhores, como gostam de ser chamados, é fatal: as vítimas que insistem em evocar Deus e pedir sua proteção são humilhadas, torturadas e assassinadas sem piedade.

Qual seria o valor de uma obra que faz da crueldade seu mote? Segundo o próprio Sade, em *Nota sobre romance* (2002), ele desejaria observar a natureza humana, seus vícios e virtudes. Fazer o mal triunfar arrebataria o leitor mais fortemente e poderia fazê-lo refletir sobre o caráter do ser humano. No caso dos libertinos sadianos, um caráter monstruoso.

Assim, no terceiro e último capítulo, nos dedicamos a explorar o sadismo como um tipo de monstruosidade na literatura. Para isso, contamos com as análises de Julio Jeha (2007) e Jeffrey Jerome Cohen (2000). Jeha concorda com Bataille (1989) que a própria literatura é monstruosa, pois o escritor, num processo consciente de criação, é capaz de representar o mal por meio de metáforas. E o mal, segundo Bataille, seria uma característica essencial da natureza humana. É preciso haver consciência e intenção por parte do agente causador do mal, ou ele seria confundido com meros acidentes naturais. O monstro seria uma das principais figuras adotadas pela literatura para representar o mal.

Para Cohen (2000), em suas sete teses sobre a monstruosidade, os monstros são fruto da sociedade a que pertencem. No caso de Sade, o contexto histórico de uma época turbulenta politicamente e sanguinária ajudaria a explicar o tema violento de sua obra. Ainda de acordo com Cohen, o monstro causa repúdio, por ser assustador e letal, mas também fascínio no leitor, devido a sua ligação com práticas interditas. O monstro possuiria função moralizante, pois policia as fronteiras do socialmente permitido. Cruzar essas fronteiras implicaria em ser pego pelo monstro, ou mesmo tornar-se um.

Em termos de gênero literário, Sade estaria mais relacionado ao terror do que ao horror. Isso porque seus monstros são humanos e despertam uma repulsa sobretudo moral nas vítimas e nos leitores. Os personagens sadianos podem ser relacionados ao libertino do romance de libertinagem, aristocrata que dissimula seu comportamento e participa de jogos de sedução, e ao vilão gótico, que persegue donzelas indefesas com o objetivo de causar-lhes mal. O poderoso castelo de Silling, isolado e cheio de armadilhas, pode ser associado ao castelo de Otranto, de Horace Walpole, espaço narrativo da obra inaugural do romance gótico.

Também relacionaremos os monstros sádicos à categoria do grotesco. Trata-se de personagens caricaturais, burlescos e amedrontadores. O grotesco é uma categoria inicialmente criticada por fugir às regras romanas canônicas de escultura, mas depois valorizada na arte romântica, na união entre o Belo e o Feio, e no surrealismo, que lidava com

o onírico e o *non-sense*. Segundo Victor Hugo (2002), o belo é banal, porém o feio tem mil formas de representação e é capaz de causar uma reação mais visceral no público.

Em *Sade*, o mal vence o bem, o feio contamina o belo, a autoridade aprisiona a liberdade. Os libertinos contestam mesmo a noção de justiça: para eles, é justo o que os deixa de “pau duro” e injusto o que os impede de chegar a esse estado. Klossowski estabelece a noção de “monstruosidade integral”, segundo a qual os protagonistas de *Sade* vivem em uma contrageneralidade, em que vale tudo em nome da excitação dos sentidos.

Ao refletir sobre os efeitos provocados no leitor pela obra sadiana, evocaremos os conceitos de “literatura do medo” e medo artístico, de Júlio França (2017). O medo artístico seria aquele experimentado por meio de obras concebidas para amedrontar o leitor, que, ciente do pacto ficcional, não é pessoalmente ameaçado e pode fruir a narrativa. Esse prazer sentido ao ler obras de horror ou de terror é sobretudo de fundo cognitivo: importa a maneira como as histórias são contadas (cf. Carroll, 1999). A questão do medo em *Sade*, como veremos, é complexa. É possível que o leitor se apiede das vítimas, porém também é possível que ele se identifique, em algum grau, com os libertinos.

Ao longo dessa dissertação, nos comprometemos a tentar compreender o cenário histórico e filosófico da época, as peculiaridades do estilo sadiano e ousamos mesmo formular hipóteses sobre o tipo de leitor de tal obra, com o intuito de contribuir para os estudos sobre o mal e a monstruosidade na literatura.

## 1. O SADISMO

### 1.1. O conceito de sadismo

Primeiramente, é preciso analisar o conceito de sadismo, derivado da obra do Marquês de Sade. A partir de seus personagens libertinos, aristocratas cruéis, sem religião, moral ou pudor, que se apropriam livremente do corpo de suas vítimas para sua excitação, estabeleceu-se a noção de uma sexualidade violenta, egoísta e tirânica. Em sua acepção mais ampla, o sadismo seria até hoje compreendido como o ato de sentir prazer com a dor alheia. Um prazer notadamente de caráter sexual.

No dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o verbete “sadismo” consta como uma “perversão caracterizada pela obtenção de prazer sexual com a humilhação ou sofrimento físico de outrem; algolagnia ativa”, “satisfação, prazer com a dor alheia” e “extrema crueldade” (HOUAISS; SALLES, 2009); a palavra “masoquismo” é apontada como antônimo. De modo semelhante, Evanildo Bechara conceitua o termo como “perversão que consiste em infligir sofrimento ao parceiro sexual para alcançar prazer”, ou simplesmente o “prazer com o sofrimento alheio” (BECHARA, 2009). Percebe-se, assim, que o sentido vernacular de sadismo está relacionado à noção de crueldade, proporcionada pela humilhação, sofrimento e dor do outro, que tem por consequência a obtenção da excitação sexual do sádico. Nota-se também que o termo é caracterizado como um distúrbio psíquico ou uma perversão, ou seja, existe a noção clínica de desvio de comportamento, que se manifesta no desregramento sexual da figura sádica.

Conforme aponta Eliane Robert Moraes (2011), a primeira ocorrência dicionarizada do termo estaria na oitava edição do *Dicionário universal da língua francesa*, de Pierre Claude-Victor Boiste, em 1834: “aberração horrível do deboche<sup>1</sup>; sistema monstruoso e antissocial que revolta a natureza”. O dicionário aponta ainda a origem da palavra: “De Sade, nome próprio” e inclui a observação “em uso”, indicação de que o conceito já existia pelo menos desde o início do século XIX, provindo do indivíduo Sade e de sua obra.

O termo só ganhou notoriedade, no entanto, a partir dos estudos clínicos que se propunham a classificar os desvios sexuais. Na última década do século XIX, o médico

---

<sup>1</sup> O sentido de deboche, nesse contexto, está relacionado à mundanidade, ao livre exercício da sexualidade, e não ao riso satírico, que é a acepção do vocábulo mais corrente, na atualidade.

francês Alexandre Lacassagne o utilizou em seus tratados de medicina legal, para se referir a uma forma patológica de desvio do instinto sexual. Lacassagne contribuiu para os estudos de jurisprudência médica e antropologia criminal. Ele acreditava que os fatores mais importantes para definir um criminoso seriam o biológico e o social e se opunha à teoria do “criminoso nato”, de Lombroso. Outro autor importante para o desenvolvimento da psicologia forense foi o psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing. Na sexta edição de *Psychopathia sexualis*, em 1891, ele definiu o sadismo como uma psicopatologia. Sua obra se tornou referência para os estudos de patologia e, a partir de seus preceitos, é possível depreender a noção clínica do sadismo.

Krafft-Ebing (1894) propõe-se a descrever as manifestações patológicas da vida sexual e relacioná-las a suas condições de produção. Ele deseja estudar a sexualidade pelo viés da ciência, já que, em sua opinião, a ciência médica deveria buscar a verdade sobre a condição humana, sem romantização — os poetas tenderiam a adotar uma visão mais otimista e alegre do amor, enquanto os cientistas seriam mais capazes de enxergar o lado sombrio do ser humano.

O amor seria, para Krafft-Ebing, uma intelectualização da sexualidade, possível porque os desejos humanos voltam-se para além do mero instinto natural. A sexualidade humana relaciona-se ao modo de organização de uma sociedade e é associada a valores morais que variam no tempo e no espaço. Em muitas sociedades, a manifestação natural do desejo entre um homem e uma mulher é institucionalizada pelo casamento. Para o psiquiatra, toda prática sexual que não corresponda ao propósito da natureza, o da propagação, é considerada perversa. Dentre esses desvios, são mencionados a homossexualidade, o fetichismo, o onanismo, a zoofilia, o masoquismo e o sadismo.

Krafft-Ebing descreve o sadismo como a associação entre luxúria e crueldade, destacando como a literatura, a partir da obra de Sade, vale-se da noção para designar o comportamento perverso semelhante ao dos personagens libertinos sadianos. Fisiologicamente, o homem possuiria um instinto sexual agressivo enquanto a mulher tenderia à passividade. Assim, durante o processo de conquista amorosa, o homem “ataca” e a mulher se defende, até que ele vença sua resistência. Porém, se o instinto agressivo do homem é exagerado, ele desenvolve um impulso de subjugar o objeto de desejo, chegando ao ponto de destruí-lo ou matá-lo. O sadismo seria, então, uma intensificação patológica, excessiva e monstruosa da manifestação da sexualidade, ocorrida principalmente em homens, que não necessariamente possuem a consciência de sua patologia.

Quando luxúria e crueldade se associam, uma estimularia a outra, isto é, o sofrimento alheio provocaria excitação sexual no indivíduo sádico, que, conseqüentemente, infligiria ainda mais dor no outro, para potencializar o seu próprio prazer. Segundo Krafft-Ebing, o sadismo ocorreria quando o coito é insatisfatório, ou para compensar a impossibilidade da libido. O indivíduo recorreria, portanto, à prática sádica para compensar uma disfunção fisiológica.

A partir dessa definição, Krafft-Ebing descreve diversos casos clínicos, realizando uma coletânea dessas ocorrências a fim de especificar os desvios sexuais. Um exemplo de caso de sadismo é o de Grassi, citado por Lombroso e comentado por Krafft-Ebing: inflamado pelo desejo exercido em direção a uma parenta e irritado por sua recusa, o homem a esfaqueou diversas vezes no abdômen; ele também feriu o pai e o tio da moça, que haviam tentado contê-lo; imediatamente após os assassinatos, visita uma prostituta para aliviar sua excitação sexual; por fim, ainda assassina o próprio pai e abate diversos animais no estábulo. Por seu comportamento violento e sanguinário e pela excitação sexual gerada após os assassinatos, Grassi é classificado como sádico.

Krafft-Ebing subdivide, ainda, o sadismo em “assassinato proveniente da luxúria” (“lust murder”), com casos de assassinato e antropofagia; “mutilação de cadáveres” (“mutilation of corpses”); “aviltamento de mulheres” (“injury of women”), com casos de flagelação, esfaqueamento etc.; “conspuração de mulheres” (“defilement of women”), em que o corpo da mulher é coberto de imundícies; “outros ataques a mulheres – sadismo simbólico” (“other attacks on females – symbolic sadismo”); “sadismo com outros objetos” (“sadismo with other objects”) ou, mais especificamente, “açoitamento de meninos” (“whipping of boys”); “atos sádicos com animais” (“sadistic acts with animals”); e, por fim, uma pequena parte dedicada aos raros casos de mulheres sádicas (“sadism in woman”). Convém lembrar que todos os elementos abordados, que atuam em conjunto com o sadismo, tais como o assassinato, a tortura, a escatologia e a zoofilia já estavam presentes na literatura de Sade.

No entanto, como destaca o psiquiatra alemão, nem toda crueldade pode ser classificada como sádica. Há outras fontes para o exercício da crueldade, relacionadas a um instinto primitivo do homem. O sadismo é um caso de combinação de crueldade e luxúria, um tipo específico de perversão.

A perversão e suas variações eram estudadas pelos psiquiatras do século XIX com o fim de ser combatidas, curadas, já que os perversos eram considerados nocivos para a convivência em sociedade. No início do século XX, Sigmund Freud (1996) contestou o tom

acusativo dos médicos que classificavam, num julgamento moralizante, a perversão como doença. Para o psicanalista, a perversão, na verdade, derivaria de componentes que estão presentes mesmo na vida sexual sadia. Em determinado grau, todos somos perversos, já que podemos incorporar elementos perversos, desviantes, na manifestação da sexualidade, seja durante alguma fase de desenvolvimento, seja como complemento ao estímulo. A diferença estaria na superação do elemento perverso, no caso dos que conseguem manter uma vida sexual regular, ou na fixação do mesmo, no caso daqueles que desenvolvem desvios patológicos em sua prática sexual. Nas palavras de Freud: “Em nenhuma pessoa sadia falta algum acréscimo ao alvo sexual normal que se possa chamar de perverso, e essa universalidade basta, por si só, para mostrar quão imprópria é a utilização reprobatória da palavra perversão” (FREUD, 1996, p. 1706).

Para Freud, o comportamento perverso seria resolvido através da psicanálise, com a tomada de consciência e a compreensão da origem do desvio, possibilitando a superação da patologia e a reintegração do indivíduo à sociedade. Pode-se inferir que ele retira o julgamento moralista da noção de perversão, pois, em sua concepção, todos seriam capazes de desenvolver desvios comportamentais por vivências traumáticas e de superá-los pela análise.

Quanto ao sadismo como categoria de perversão, Freud utiliza o mesmo conceito de Krafft-Ebing. Ele postula que o sadismo consistiria em provocar dor no objeto sexual, de forma ativa, enquanto o masoquismo atuaria na forma passiva. Porém, em sua interpretação, o masoquismo já estaria presente no sadismo. O sádico sente prazer com a dor gerada pela violência sexual; se ele é capaz de provocar o sofrimento do parceiro para obter esse prazer, também é capaz de suportar a própria dor em nome do mesmo prazer. Isso condiz com os escritos de Sade: os libertinos sadianos gostam tanto de fustigar suas vítimas quanto de ser fustigados, eventualmente.

A perversão, enquanto comportamento desviante da norma, também possui seu lado criativo, libertador, quando utilizada para fins artísticos – como é o caso da própria literatura de Sade. É o que percebe, em uma abordagem mais moderna, a psicanalista Elisabeth Roudinesco (2008). Em *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*, ela se propõe a analisar casos históricos e literários em que a perversão, ao mesmo tempo em que revela um lado sombrio da natureza humana, é capaz de fascinar escritores e psiquiatras, que tentam descrevê-los, classificá-los, compreendê-los. Roudinesco explora essa ambiguidade da perversão, que é, em sua concepção, sublime e abjeta:

O fascínio exercido sobre nós pela perversão deve-se precisamente a que ela pode ser ora sublime, ora abjeta. Sublime, ao se manifestar nos rebeldes de caráter

prometéico, que se negam a se submeter à lei dos homens, ao preço de sua própria exclusão; abjeta, ao se tornar, como no exercício das ditaduras mais ferozes, a expressão soberana de uma fria destruição de todo laço genealógico (ROUDINESCO, 2008, p. 9).

A perversão é, portanto, ao mesmo tempo uma potência criadora e destruidora, libertação de si e aprisionamento do outro. Os libertinos sadianos são extremamente criativos em suas práticas; sua crueldade se potencializa justamente por essa variedade de modos de abuso da vítima.

Roudinesco também destaca que a perversão é uma noção especificamente humana, atrelada aos campos da arte e do sexo. Ela está presente em todas as sociedades, e sua definição se modifica no tempo e no espaço, a partir de interditos religiosos ou morais variáveis. Muitos dos casos conceituados por Krafft-Ebing, por exemplo, não são mais considerados doenças, ao menos em grande parte das sociedades contemporâneas, tais como o onanismo, a homossexualidade, ou mesmo o sadismo e o masoquismo, quando praticados de maneira consentida.

Ao tentar estabelecer como a perversão era interpretada a cada época, a psicanalista analisa que, na Grécia Antiga, nem humanos nem deuses eram considerados perversos. Todo homem era classificado como “herói” e “velhaco” ao mesmo tempo, e seu destino era controlado pelos deuses. Estes, por sua vez, penalizavam os homens por sua desmedida. Édipo, protótipo do herói trágico, é punido pelos deuses e condenado a uma vida de abjeção, excluído da *pólis*. Ele é responsável por seu destino, já que assassinou seu pai e desposou sua mãe, mas não é culpado, pois não tinha conhecimento dos fatos que o tornavam criminoso. Ele não é perverso, apenas não consegue escapar de seu destino trágico, imposto pelos deuses.

Na Idade Média, com o desenvolvimento do catolicismo, o homem deveria servir a um só Deus, entregando a ele de livre vontade seu corpo e sua alma. O corpo passou a ser considerado como a parte viciosa do homem, e o prazer físico interpretado como pecado. O corpo só poderia se purificar por meio do martírio, a exemplo da crucificação de Jesus. Não são poucas as histórias de homens e mulheres, tomados como santos, que se submeteram a uma vida de sofrimento e sacrifício em espera da recompensa celestial após a morte. A abjeção passa a ser uma escolha, e não mais um castigo divino: é uma maneira de agradecer a Deus, de aproximar-se Dele, por meio do sacrifício, da doação.

O termo “abjeção”, na argumentação de Roudinesco, possui um sentido duplo: relaciona-se, por um lado, a práticas sexuais escatológicas, à transgressão das interdições, e, por outro, à abnegação, ao desprezo do corpo daqueles que aspiram à santidade. A lógica seria rebaixar-se a uma condição de vida abjeta, como espécie de provação, de purificação do

corpo, com o objetivo de elevar a alma após a morte, para uma vida eterna de paz. A inspiração para tal comportamento viria da história bíblica de Jó, cuja fé é testada ao lhe ser tirado tudo, família, saúde e fortuna. Sem fornecer explicações, Deus o recompensa por sua paciência restituindo-lhe tudo em dobro. Nessa perspectiva, deve-se aceitar incondicionalmente qualquer sofrimento terreno, pois disso depende a salvação do homem no plano espiritual. A aniquilação do corpo permitiria, portanto, a passagem do abjeto ao sublime. Nesse sentido, a abjeção está ligada à santidade: o martírio possibilitaria uma recompensa na vida após a morte.

Práticas como a flagelação, a princípio associadas à disciplina, à expurgação dos pecados, adquiririam, entretanto, um teor profano quando relacionadas a um tipo de paixão, a sensação de prazer provocada pelo aguçamento dos sentidos. A partir da obra de Sacher Masoch, em especial *A vênus das peles*, publicada em 1870, a flagelação é associada ao masoquismo, que é, como se sabe, a forma passiva do sadismo, explorado anteriormente por Sade. Existe, portanto, uma linha tênue entre religiosidade e profanação, mortificação e excitação. Roudinesco chega a comparar *A legenda áurea*, obra que retrata a vida dos santos, a *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, pois ambas exploram o confinamento e a degradação do corpo, ainda que os objetivos sejam diversos. A esse respeito, ela comenta:

Eis efetivamente por que *A legenda áurea*, obra pia que relata a vida dos santos, pode ser lida como uma espécie de prefiguração dessa inversão perversa da Lei que será efetuada por Sade em *Os 120 dias de Sodoma*. Encontramos ali os mesmos corpos supliciados, nus, degradados. Martírio vermelho, martírio branco, martírio verde. Com base no modelo desse confinamento monástico, repleto de macerações e dores, o marquês criará, privando-o da presença de Deus, uma espécie de jardim sexológico, entregue à combinatória de um gozo ilimitado dos corpos (ROUDINESCO, 2008, p. 15).

Sade, para Roudinesco, seria o “fundador da noção moderna de perversão” (p. 27). Ele teria radicalizado os princípios do Iluminismo e criado uma nova ordem disciplinar, em que não haveria limites para o gozo do corpo. Os libertinos sadianos libertam-se das leis divinas e humanas, vivem excitando seus sentidos e satirizando as convenções. Eles tratam o outro como objeto e procuram as combinações mais variadas e implausíveis para se satisfazer, dentro do princípio de uma norma invertida.

Existe, entretanto, uma ordenação nas transgressões dos libertinos sadianos, um discurso lógico por trás das práticas cruéis. Sade postula uma filosofia do mal, baseada em uma natureza despótica. Conforme aponta Roudinesco:

[...] a princípio, o ato sexual perverso, em sua formulação mais altamente civilizada, e mais sombriamente rebelde — a de um Sade ainda não definido como sádico pelo discurso psiquiátrico —, é um relato, uma oração fúnebre, uma educação macabra,

em suma, uma arte da enunciação tão ordenada quanto uma gramática e tão desprovida de afeto quanto um curso de retórica (ROUDINESCO, 2008, p. 35).

Sade eleva a perversão à sua potência máxima, ao permitir toda prática que gere a excitação: seus libertinos usam o próprio corpo e o corpo da vítima à exaustão, testando até a última possibilidade combinatória. O autor cataloga os tipos de “paixão”, maneira como nomeia os gostos sexuais, todas criminosas e abusivas, do estupro ao assassinato, e, ao fazê-lo, inspirará a posterior classificação dos transtornos psicopatológicos. Porém, se os objetivos de médicos como Krafft-Ebing são de estudo científico e de normatização da sexualidade, Sade, por sua vez, realiza uma transgressão não só das normas de prática sexual estabelecidas à época, mas dos limites da própria literatura.

Simone de Beauvoir, em seu ensaio *Deve-se queimar Sade?*, de 1955, afirma que o valor de Sade como escritor é frequentemente ignorado pela crítica. Ela considera que o erotismo sadiano, o desejo egoísta e tirânico de seus libertinos, é manifestado pela imaginação. Para o leitor, o projeto permanece no plano do discurso, da fantasia. Para os personagens sadianos, o discurso serve de válvula propulsora para a prática das “paixões”. Primeiro, estabelecem-se os princípios da filosofia perversa, que naturaliza a crueldade em nome da excitação, para depois pô-los em prática com o objetivo de atingir o gozo. Tanto é assim que, em *Os 120 dias de Sodoma*, existem as figuras das “narradoras”, libertinas experientes que relatam suas vivências lúbricas para excitar o desejo dos amigos libertinos.

“Não é pela crueldade que se realiza o erotismo de Sade: é pela literatura” (BEAUVOIR, 1961, p. 19), isto é, o sadismo está vinculado a um discurso literário, e é sempre deste que se parte para analisá-lo como fenômeno, seja na conceituação clínica, filosófica ou artística. E o discurso de Sade é lúcido, ordenado e didático. Existe uma proposta filosófica e um projeto artístico em sua obra, aos quais é necessário tentar acessar para adquirir uma concepção mais ampla do sadismo.

Sade permaneceu restrito, durante muito tempo, a um caso clínico. Sua obra foi ou ignorada, em nome de análises biografistas que o consideravam o próprio exemplo de homem perverso, ou tomada como ponto de partida para a classificação de psicopatologias. No entanto, estudos mais recentes, como o de Eliane Robert Moraes (2011), resgatam seu valor literário, ao procurar entender a fantasia imaginativa do autor e assumir uma leitura comprometida com o seu projeto. Afinal, “a pedagogia do autor de *La Philosophie dans le Boudoir* por certo não se resume aos ensinamentos libertinos, e estende-se também ao inesgotável trabalho da imaginação para o qual ele nunca deixa de convocar o leitor” (MORAES, 2011, p. 12).

Eliane Moraes concorda com Beauvoir ao defender que é na literatura que o projeto sadiano se realiza, a despeito de sua apropriação por outros discursos, como o psiquiátrico. A escrita permite a descrição detalhada dos personagens libertinos e de suas práticas, por um narrador ambíguo, que ora os condena ora parece compactuar com eles. A narração dirige-se a um leitor *voyeur*, ciente do que o espera e ainda assim suscetível a se escandalizar pelo excesso de gozo e de sangue.

A transgressão perversa de Sade desafiou as convenções de sua época, no âmbito social, moral, filosófico e artístico. O conceito de sadismo se universalizou como sinônimo de crueldade, especialmente a partir de sua definição clínica. Crueldade, luxúria, dominação, humilhação, degradação do corpo e transgressão dos limites, todos esses elementos analisados pelos especialistas de fato compõem a literatura sadiana e ajudam a compreendê-la, mas não devem se sobrepor a ela.

Por certo, foi a literatura, por seu caráter ilimitado, que possibilitou ao marquês conceber esse nível de soberania, esse extremo do poder que ultrapassa os limites do possível. As cenas sadianas superam qualquer possibilidade da natureza humana: os devassos são incansáveis, as vítimas nunca protestam e algumas das práticas eróticas só seriam realizáveis por acrobatas inumanos ou máquinas perfeitas (MORAES, 2011, p. 50).

Buscando-se uma definição do sadismo dentro da própria literatura do Marquês de Sade, é possível destacar a passagem em que é descrita a conduta criminosa do duque de Blangis, em *Os 120 dias de Sodoma*:

Dos assassinatos necessários, logo passaria aos assassinatos por volúpia; concebeu esse infeliz desregramento que faz com que se encontrem prazeres nos males de outrem; sentiu que uma violenta comoção aplicada em um adversário qualquer trazia à massa dos nervos uma vibração cujo efeito, ao irritar os espíritos animais que correm na concavidade desses nervos, obriga-os a pressionar os nervos eretores e a produzir, a partir desse abalo, o que se chama de sensação lúbrica. Em consequência, passou a cometer roubos e assassinatos, unicamente por princípio de devassidão e libertinagem, assim como um outro se contenta em procurar mulheres para inflamar as mesmas paixões (SADE, 2013, p. 22).

É esse “desregramento que faz com que se encontrem prazeres nos males de outrem” que define o comportamento dos personagens sadianos e inspira o conceito de sadismo. Ele é expresso na e pela literatura.

Assim, é possível afirmar que o sadismo se constrói, essencialmente, pelo discurso, pelo viés da imaginação, manifestada com os recursos da linguagem. Tentaremos, então, compreender o sadismo como fenômeno literário e, para tanto, analisar a estrutura da obra sadiana, o contexto em que foi produzida e a repercussão que gerou.

## 1.2. O sadismo na literatura do Marquês de Sade

### 1.2.1. As circunstâncias polêmicas da obra sadiana

Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade (1740-1814), teve uma vida conturbada, ao longo da qual produziu uma obra polêmica. Ele foi preso e internado em hospícios inúmeras vezes por acusações diversas, como fustigar e envenenar prostitutas, participar de orgias e atuar politicamente contra o sistema. Foi perseguido tanto pela monarquia do Antigo Regime como pelos revolucionários vitoriosos de 1789, e, depois, por Napoleão, sobre quem escreveu um panfleto satírico em 1800. Criou a maior parte de sua produção literária encarcerado. Após o romance de caráter anticlerical *Diálogo entre um padre e um moribundo*, de 1782, Sade escreveu, em 1785, *Os 120 Dias de Sodoma*, um épico do que viria a ser conhecido por pornotopia<sup>2</sup>. Depois de sair da Bastilha, ele perdeu o rascunho dessa obra e nunca mais o recuperou. Assim, supõe-se que ele passou o resto de sua carreira tentando reconstruir seus elementos em outros livros, como *Justine* (1791/97), *Juliette* (1797), *Os crimes do amor* (1800). A obra, reencontrada apenas em 1904, foi publicada integralmente nos anos 1930, mas ficou censurada até os anos 1970 na França (cf. DAVENPORT-HINES, 2000).

Com medo de perseguição, Sade não assumiu a publicação de obras como *Justine* e *Juliette*, que conquistaram sucesso de público, ainda que clandestinamente. A edição de *Justine* foi reimpressa seis vezes em Paris num período de dez anos, de acordo com os dados coletados por Walter Kendrick (1987). O teórico observa também que Sade nunca foi perseguido como um pornógrafo, palavra que, à época, possuía um sentido “honorífico”, cunhado por Restif de la Bretonne: escrever sobre prostitutas, em tom moralizante. Os livros de Sade seriam muito extremos para ser considerados puramente excitantes. Suas produções pregam a inversão de todos os valores ocidentais, de um modo extremamente didático, o que pode ser percebido por seus subtítulos – *A Escola da Libertinagem*, *Os Instrutores Imorais*, *Os Infortúnios da Virtude*. Kendrick postula ainda que seguir à risca suas instruções poderia promover a anarquia ou o fascismo.

---

<sup>2</sup> O termo “pornotopia” foi conceituado por Steve Marcus na obra *The Other Victorians* (1971), usado para descrever a fantasia da liberdade sexual irrestrita. Sade, em especial em *Os 120 Dias de Sodoma*, estabelece uma lista de práticas sexuais não normativas, pela combinação de corpos e, por vezes, pela utilização de máquinas concebidas para a realização de torturas diversas, sempre visando à satisfação sexual dos libertinos.

O conteúdo escandaloso da obra do Marquês incomodou a crítica moralista da época. Em seu *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*, de 1806, Etienne-Gabriel Peignot catalogou as obras proibidas daquele período e procurou investigar os motivos de sua condenação. O crítico se recusou a comentar mais extensamente os livros para não divulgá-los. Nem se aprofundou na obra de Sade, para não “avançar demais na direção dos esgotos da literatura” (PEIGNOT, 1806, p. 14), mas comentou sobre *Justine*, obra confiscada pela polícia, que, segundo o crítico, “envolve tudo o que a imaginação mais depravada, cruel e abominável pode oferecer no que diz respeito ao horror e à infâmia” (PEIGNOT, 1806, p. 8).

Segundo o próprio Sade, no prefácio a *Os crimes do amor*, no romance deve-se representar a natureza humana, seus vícios e paixões, e nem sempre fazer triunfar a virtude sobre o vício é o caminho mais interessante para o escritor. Comover o leitor pela aniquilação do herói, explorando as diversas contradições do coração humano, parece ser uma escolha estética bastante eficaz, de acordo com o raciocínio sadiano. Note-se o argumento moralista usado pelo autor para rebater as críticas:

Não quero que se ame o vício; não tenho, como Crébillon e Dorat, o perigoso projeto de fazer com que as mulheres gostem dos personagens que as enganam; quero, ao contrário, que os detestem. É o único meio que pode impedi-las de se tornarem vítimas e, para ter êxito nisso, mostrei aqueles meus heróis que seguem a carreira do vício de um modo tão assustador, que certamente não inspirarão nem pena, nem amor. Com isso, ousou dizer, torno-me mais moral do que aqueles que se permitiram embelezá-los (SADE, 2002, p. 8).

No entanto, no prefácio a obras como *A filosofia na alcova*, o escritor dedica o livro aos libertinos, às mulheres lúbricas, àqueles que seguem suas paixões sem pudores, e deseja que seus personagens os inspirem:

Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, é a vós somente que dedico esta obra; alimentai-vos de seus princípios que favorecem vossas paixões; essas paixões que horrorizam os frios e tolos moralistas são apenas os meios que a natureza emprega para submeter os homens aos fins que se propõe. Não resistais a essas paixões deliciosas: seus órgãos são os únicos que vos devem conduzir à felicidade (SADE, 1999, p. 4).

Existiriam, portanto, a partir dos prefácios apresentados, duas perspectivas contraditórias sobre a obra polêmica do Marquês: uma que poderia tomá-la como denúncia dos vícios, outra que a encararia como incitação ao crime. Cabe ao leitor formar sua interpretação, de acordo com seu senso crítico e seus objetivos de leitura. Voltaremos a essa questão ao longo desta dissertação.

Os livros de Sade eram, assim, sucessos de público, porém massacrados pela crítica. O autor foi obrigado a viver na clandestinidade para lançar seus textos, e somente muito mais tarde se tornaria um clássico da literatura francesa. Jean-Jacques Pauvert publicou sua obra completa a partir de 1949 e sofreu um processo por isso em 1960. Michel Delon o incluiu na *Bibliothèque de la Pléiade*, série da editora Gallimard dedicada às obras consagradas da literatura universal, no final do século XX.

À crítica moralista de Etienne Peignot, no início do século XIX, poderíamos contrapor a exaltação de Michel Delon, que considera Sade como “um dos nossos maiores narradores da crueldade e do absurdo, um incansável inimigo de todos os dogmas, um mestre do humor negro e um poeta das nossas piores angústias” (DELON, 2014, p. 155). Investiguemos, então, essa passagem de escritor maldito a “divino marquês”, epíteto pelo qual ficaria conhecido a partir da crítica dos surrealistas.

No século XVIII, embora Sade e sua obra tivessem sido banidos, seus romances eram muito lidos na clandestinidade. Já no século XIX, a censura francesa se tornou mais rígida e condenou os “livros licenciosos” à fogueira, o que incluía toda a obra de Sade. Mas vários escritores se interessaram por seus textos e realizaram o seu resgate. Sainte-Beuve o considerou, ao lado de Byron, como um dos grandes inspiradores dos escritores modernos. Gustave Flaubert confessou, em sua correspondência pessoal, apreciar a obra sadiana. Honoré de Balzac teria se inspirado em Sade para escrever *A Menina dos Olhos de Ouro* (cf. SAINT BRIS, 2013). Além destes, Stendhal, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Chateaubriand, Charles Baudelaire e Alphonse de Lamartine, toda essa geração de escritores teria lido e admirado a obra de Sade (cf. MORAES, 2011).

Embora sua obra houvesse sido comentada pelos maiores representantes da literatura francesa oitocentista, foi somente a partir do século XX que Sade começou a alcançar o patamar de autor consagrado. Apollinaire foi um importante difusor de seu trabalho, pelo prefácio à publicação de parte de sua obra, em 1909. O escritor divulgou cartas inéditas do marquês, resumiu e comentou seus principais romances, como *Juliette*, *Justine* e *Les 120 journées de Sodome*, procurando compreender o princípio da crueldade no sistema sadiano. Ele também destacou a atuação de Sade no teatro, além de se interessar por aspectos de sua vida, apresentando sua biografia e as personalidades com quem teria convivido, como Charles Nodier, com quem esteve preso.

Conforme aponta Larry Lynch (1987), Apollinaire teria contribuído para a redescoberta e a aceitação da obra sadiana. Lynch enfatiza que, apesar de ter escolhido os textos mais “prudentes” do escritor e insistido nas reflexões morais e políticas, em vez de

ênfatizar os elementos escandalosos, como a sexualidade exacerbada de seus libertinos, ele apresentou ao público aspectos importantes de sua obra, destacando, dentro do sistema político e filosófico sadiano, a superioridade do vício, a justificação do assassinato e a inutilidade da caridade, presentes em romances como *Juliette* e *La philosophie dans le boudoir*.

Após a publicação de parte importante de sua obra e da crítica empolgada de Apollinaire, Sade foi ainda retomado e louvado como “divino marquês” pelos surrealistas nos anos 1920. Apollinaire já anunciara o movimento ao classificar sua obra *Les mamelles de Tirésias (Os seios de Tirésia)* como um “drama surrealista”, em 1917, antes que André Breton definisse a estética com o *Manifesto do Surrealismo*. Inspirados, então, por outros movimentos vanguardistas como o cubismo e o dadaísmo, e pelas teorias psicanalíticas sobre o inconsciente, de Freud, os surrealistas propunham a livre manifestação da atividade criativa, o que resultou em um conjunto de obras de cunho onírico, fantasioso e ilógico.

Sade foi admirado por esses artistas por explorar a questão do desejo ilimitado, da liberdade irrestrita. Libertos da lógica racional, os surrealistas investigavam os limites da imaginação, da mente e do corpo. Logo após a Primeira Guerra Mundial, os artistas contestaram a racionalidade humana, que teria levado o homem a construir a tecnologia capaz de aniquilar o próprio homem. Nesse contexto de guerra e destruição, eles se questionaram sobre o lado obscuro do ser humano, ponto que a literatura de Sade ajudaria a esclarecer, com o sadismo a que deu origem.

“Sade é surrealista no sadismo” (BRETON, 2001, p. 13). Com seus corpos anatomicamente improváveis, seu extremismo de discurso e de ação, sua lógica invertida e contestatória, seus excessos na mesa e na cama, os libertinos sadianos são personagens surreais, de fato. Eles ultrapassam os limites de realidade, de civilização, de prazer. Estão sempre embriagados, coléricos ou excitados, pondo os sentidos a toda prova, o que explicaria a fascinação dos artistas surrealistas pela literatura sadiana. Pelo viés da violência extrema, Sade inspirou dramaturgos como Antonin Artaud, representante do surrealismo nos palcos, criador do teatro da crueldade. Artaud buscava abolir as regras impostas pela civilização e ativar o inconsciente da plateia, por meio de representações sangrentas e brutais, que mexiam com os sentidos do público. Intencionava chocar quem assistia a suas peças, ao expor do que o ser humano é capaz, em sua faceta mais cruel – como Sade já fizera.

Ao longo do século XX, outros artistas, como Georges Bataille e Jean Cocteau defenderam a importância da obra de Sade. René Magritte pintou cenas da *Filosofia na Alcova*, Man Ray criou o retrato imaginário de Sade, Simone de Beauvoir elaborou um ensaio

sobre sua obra em 1955 e os cineastas Luis Buñuel e Paolo Pasolini adaptaram a obra sadiana para as telas. O Marquês de Sade se tornava, assim, um autor clássico.

Esse contraste entre a crítica moralista que condena Sade ao esquecimento e a crítica surrealista que o diviniza deixa de lado, porém, a figura do escritor como homem de letras de sua época, conforme destaca Beauvoir:

Compreende-se que, em represália contra este silêncio escandaloso, os devotos de Sade fossem levados a saudar nele um genial profeta: sua obra anunciaria ao mesmo tempo Nietzsche, Stirner, Freud e o surrealismo; mas este culto, baseado como todos os cultos num equívoco, divinizando o “divino marquês” acaba, por seu turno, atraçando-o; quando desejaríamos compreendê-lo, prescrevem-nos adorá-lo. Os críticos que não fazem de Sade um monstro nem um ídolo, mas apenas um homem, um escritor, contam-se nos dedos da mão (BEAUVOIR, 1961, p. 1).

Nem maldito nem divino, portanto. Apenas um escritor, com sua estética particular, que conquistou sua importância no mundo das letras. É preciso interpretar a obra de Sade sem preconceitos nem idealizações. Para isso, faz-se necessário, primeiramente, situá-la no contexto de sua época.

### 1.2.2. A filosofia libertina

É possível relacionar a obra de Sade ao gênero pornográfico e ao romance de libertinagem, que se popularizaram no século XVIII. Tal comparação é importante para compreender a estética da obra sadiana.

O romance libertino, na literatura francesa, teria como sua obra inaugural *Les égarements du coeur et de l'esprit*, de Crébillon Filho, em 1736, e como última grande obra *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, em 1782, como indica a análise de Raymond Trousson (1996). O vocábulo “libertino” provém do latim *libertinus*, e se relaciona aos dissidentes de seitas protestantes do norte da França. Indivíduos livres de religião, que seguiam a moral da natureza e escandalizavam os católicos. O sentido logo se confundiu com ateu e materialista. No século XVII, a filosofia adotou o termo “libertino” para designar livres pensadores, ateus ou deístas, como Théophile de Viau e Cyrano de Bergerac. Eles eram julgados como “devassos”, “depravados” e “imorais”.

Havia duas principais correntes da libertinagem, no século XVIII: os libertinos de espírito faziam parte de grupos eruditos que se caracterizavam pela liberdade de pensamento e

se reuniam em salões para discussões filosóficas; os libertinos de modos eram, em geral, membros da aristocracia que se entregavam a uma vida de crime e luxúria. A libertinagem de modos foi desenvolvida principalmente durante a regência de Philippe d'Orléans, acusado de cometer blasfêmia, luxúria e assassinato. Outras figuras importantes da libertinagem de modos foram o duque de Richelieu, o duque de Bourbon, o marquês de Bellay, o marquês de Antonelle e o duque de Charolais (cf. MORAES, 2011). Se os libertinos de espírito se encontravam em salões artísticos e filosóficos, os de modo recorriam a sociedades secretas, denominadas “sociedades do prazer”, que cultuavam os sentidos e a sensualidade. A libertinagem, em suas vertentes filosófica e literária, valorizava o prazer carnal em detrimento do amor espiritual.

Os filósofos inspiraram os romancistas libertinos a divulgar em suas obras os preceitos do livre pensamento do século XVIII. Sade sintetiza as duas tradições em romances como *A filosofia na Alcova* e vai ainda mais longe em seu projeto, estabelecendo a crueldade como conclusão lógica do sistema libertino. Na obra sadiana, o discurso sempre precede e justifica a prática da libertinagem. Conforme aponta Eliane Robert Moraes (2011, p. 73): “Não há libertinagem que não reivindique o prazer, absolutamente pessoal, da crueldade. Os libertinos sadianos serão radicais na classificação de seus gostos e não poupam esforços para realizá-los”.

Se, na filosofia, a libertinagem está ligada a uma insubmissão radical às convenções sociais, na literatura, o romance de libertinagem é caracterizado por sua linguagem elegante e sua sutileza descritiva. Há algo de transgressivo na libertinagem, posto que os libertinos atuam na contramão dos comportamentos socialmente aceitos. Conforme aponta Trousson (1996), os romances costumam retratar a aristocracia ociosa e festeira, sua mundanidade. O libertino dispõe de tempo e recursos financeiros, o que lhe proporciona as condições necessárias para se entregar à busca do prazer. O cenário escolhido é o dos salões, com toda a pompa luxuosa, os personagens ilustres, suas intrigas e seus julgamentos uns sobre os outros, em substituição ao julgamento divino. Trata-se de um universo elitista, fechado, do qual estão excluídos o burguês e o povo.

Trousson analisa, então, os principais tipos de personagem que permeiam o mundo da libertinagem; dentre eles, destacam-se: a mulher, caçadora ou caça, sedutora ou vítima da sedução, que deve usar da dissimulação para, ao mesmo tempo, manter sua posição social e se entregar aos prazeres – é o caso da Marquesa de Merteuil, de *As Ligações Perigosas*; e o *roué*, sedutor experimentado, repleto de truques de conquista, como o Visconde de Valmont, do mesmo romance. Para o *roué*, não basta a posse física de sua conquista: o próprio jogo de

sedução deve ser desafiante e divertido. Ele estuda o caráter feminino para manipulá-lo, vencê-lo, aliando o erotismo à crueldade em sua prática.

Ainda segundo a análise de Trousson, para o libertino, o amor não passa de comércio e de um jogo. O importante é como obter o objeto de seu desejo, que não é um fim em si mesmo. O libertino deve dissimular seus verdadeiros sentimentos, para não se deixar enfraquecer. No lugar do amor, egoísta, exclusivo e permanente, o libertino prefere o gosto, comedido, livre, capricho inofensivo, que permite várias ligações.

O desejo, desvinculado do ideal de amor romântico, é potencializado pela pornografia, que se utiliza de um modo narrativo realista para provocar efeitos físicos no leitor – o prazer erótico, a incitação à masturbação, à realização dos desejos concebidos como fantasias. Afinal, como propõe Robert Darnton (1996), o sexo pode ser uma maneira de pensar uma cultura, por meio de suas práticas concretas:

Ao se cristalizar em padrões culturais, o conhecimento carnal fornece materiais inesgotáveis para o pensamento, especialmente quando aparece em narrativas: piadas sujas, bravatas masculinas, fofocas femininas, canções licenciosas e romances eróticos. Sob todas essas formas, o sexo é não apenas um tema, mas também um instrumento para rasgar o véu que cobre as coisas e explorar seu funcionamento interno. Ele serve assim às pessoas comuns como a lógica serve aos filósofos: ajuda a extrair sentido das coisas (DARNTON, 1996, p. 21).

As sequências pornográficas de Sade se relacionam ao que Maingueneau (2010) classifica como pornografia **interdita**, isto é, aquela que fere os princípios da legalidade e do prazer compartilhado estabelecidos pela pornografia **canônica**, isto é, aquela que mostra relações sexuais consentidas de onde todos os parceiros obtêm satisfação. Ela não costuma incluir casos de “perversão” ou práticas julgadas “anormais”. Essas exceções são englobadas pela pornografia **tolerada**: nesta, ainda é adotado o princípio de prazer compartilhado entre os parceiros, mas são expostas práticas que fogem ao padrão socialmente convencional, sendo aceita por grupos marginalizados, como os sadomasoquistas. Já a pornografia interdita fere o princípio de prazer compartilhado e/ou desrespeita o crivo legal, como é o caso do polêmico Marquês.

O termo “pornografia” foi introduzido na literatura pelo autor francês N. Restif de la Bretonne (1769), em *Le pornographe ou la prostitution réformée*, cujo tema é o controle da prostituição pelo Estado. Em grego antigo, *porné* era a palavra usada para denominar a prostituta. No início do século XIX, “pornografia” fazia referência a histórias de prostitutas e, em seguida, de maneira mais ampla, a qualquer representação de “coisas obscenas”. Trata-se de uma categoria flutuante, que depende do julgamento moral de uma época.

No âmbito acadêmico, o termo “pornografia” designa um conjunto de textos que visam causar determinado efeito no leitor, no caso, a excitação sexual. Porém, também há ocorrências de textos que são lidos como pornográficos, sem que o autor tenha intencionado tal efeito *a priori*. Obras como *As flores do mal*, de Baudelaire, e *Madame Bovary*, de Flaubert, por exemplo, foram, em seu tempo, rotulados como pornográficos e levados a julgamento pela ofensa à moral da sociedade a que pertenciam. Nesses momentos, se fez valer a censura como mecanismo de repressão.

A literatura pornográfica poderia constituir um gênero ou, mais precisamente, um tipo de discurso que abarca diversos gêneros. Em sua maioria, as obras pornográficas eram relatos, em forma de diálogo, nos séculos XVI e XVII, ou de romance, a partir do século XVIII. Nos diálogos, era comum que houvesse uma mulher, notadamente prostituta, iniciadora de uma jovem em sua educação sexual, tradição inspirada em escritos humanistas da Antiguidade, como *Diálogos das cortesãs*, de Luciano de Samósata (século II).

A pornografia está diretamente ligada à interdição, pelo viés da censura ou do julgamento moral. Ela é um discurso atópico, isto é, não tem lugar de aceitação na esfera social. Porém, sempre se faz presente, mesmo que em espaços marginais. Ela estabelece uma dupla impossibilidade: “é impossível não existir” e “é impossível existir” (MAINGUENEAU, 2010, p. 15).

Maingueneau distingue as categorias de “obscenidade”, “erotismo” e “pornografia”. A obscenidade é um conceito cultural, ao qual pertencem práticas sociais particulares, como piadas de conotação sexual entre amigos. Ela se relaciona a uma literatura carnavalesca de inversão de valores, como o *Decamerão*, de Boccaccio (1349-1353) ou os *fabliaux* dos séculos XII e XIII, em que as intrigas são mais importantes que as descrições das atividades sexuais em si. Nessas tramas, “os jogos sexuais são pretextos para jogos com a linguagem” (MAINGUENEAU, 2010, p. 29).

Já o discurso erótico costuma ser valorizado por sua poeticidade. Ele é socialmente aceito, por seu trabalho com a linguagem e sua ambiguidade própria. A distinção que se faz, no senso comum, se resume em oposições entre o pornográfico e o erótico, respectivamente, nos seguintes termos:

(...) direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito, etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

Se a libertinagem se aproxima do erótico, por sua linguagem velada, a pornografia se aproxima mais da obscenidade, por seu estilo direto.

A libertinagem e, especialmente, a pornografia, se inspiraram nos ideais de sua época de desenvolvimento, sobretudo a partir do século XVII francês. As principais correntes de pensamento que influenciaram esses estilos são a filosofia naturalista e o materialismo. O naturalismo filosófico incentivava os homens a seguirem os princípios da natureza, o que aparece em diversos textos pornográficos, como *Thérèse Philosophe* e *L'École des filles* (1655), em que a mulher figura como uma professora do sexo, estimulando as aprendizes a confiar apenas em seus instintos naturais. O naturalista utilizava uma linguagem moralmente neutra e direta, permitindo o uso de palavras “impróprias”. O materialismo contestava a ordem religiosa, deificando a natureza – o que foi chamado de materialismo panteísta –, ou considerando o homem como um corpo em movimento – no caso do materialismo mecanicista. Os narradores materialistas se utilizavam de uma narração realista. Metáforas com o mundo dos animais ou das máquinas eram comuns. A pornografia animaliza o ser humano, por meio da redução a seus instintos primitivos, e o mecaniza, quando representa corpos em livre permutação (cf. JACOB, 1999).

O Renascimento, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa são alguns dos grandes processos históricos com os quais a tradição pornográfica se relaciona. Ela está vinculada à cultura moderna, à liberdade de pensamento, à diferença entre os gêneros e à crítica à autoridade absolutista. As características e temas da prosa pornográfica são, principalmente: o objetivo de excitar o leitor; a exposição de relações sexuais, em detrimento da censura social e religiosa; a catalogação das “perversões”, práticas sexuais condenadas; o *voyeurismo*; estratégias narrativas como autobiografias de cortesãs em primeira pessoa, diálogos entre veteranos e iniciantes na prática sexual, pseudomanuais de sexo, cenários como conventos e bordéis, personagens tipificadas, como a prostituta, o libertino, o padre devasso, etc. A pornografia se relaciona, então, à ciência e à crítica política e religiosa.

A pornografia emprega técnicas narrativas próprias, como a descrição detalhada e o uso de vocábulos diretos, como o verbo “foder”, o que lhe confere um viés transgressivo. Ao mesmo tempo, as imagens de falos enormes, mulheres sempre disponíveis, caracterizados um tanto grotescamente, intensificam a fantasia e o fetiche do leitor. Nas primeiras narrativas pornográficas, predominavam as narradoras, em especial, a prostituta. Ela era representada como uma mulher livre, sagaz, que frequentava a alta sociedade e observava a tudo atenta e criticamente. O romance pornográfico, como o realista, representa os tipos sociais de uma época. Porém, não de modo transparente, já que a pornografia foca nas relações sexuais e

tende a eliminar o mundo externo. Os personagens se encontram em locais isolados, como em grutas subterrâneas, abrigos florestais ou os castelos solitários de Sade, “versões do bordel ideal” (HUNT, 1999, p. 41).

No período moderno, muita crítica social foi feita através de textos pornográficos. Os diálogos entre as prostitutas revelavam as hipocrisias das convenções morais. Embora o público predominante da literatura pornográfica fosse o masculino, era mais frequentemente explorada a sexualidade feminina – ou a sodomia, o que colocava os homens no papel de mulher. A partir do final do século XVIII, a pornografia perdeu progressivamente seu viés de crítica política para se tornar um produto comercial, visando puramente ao prazer sexual.

Pessoas de ambos os sexos se envolviam na produção e no consumo de obras pornográficas, tendo sido presas por isso, como mostram os relatórios de polícia dos séculos XVII e XVIII. Vários casos escandalosos envolvendo sodomia, sedução de menores etc., revelam um “submundo sexual urbano”, como aponta Margaret C. Jacob (1999). A pornografia relacionava-se, então, com o escândalo e o ilícito, tendo sido perseguida pela censura, inicialmente por motivos políticos e religiosos, e posteriormente por razões morais. Diferente da libertinagem, que se utiliza de um discurso erótico, de linguagem sofisticada e descrições veladas, a provocação direta da pornografia, cuja tradição está vinculada à crítica anticlerical e à denúncia do autoritarismo absolutista e da hipocrisia social, incitou as autoridades a criar mecanismos de controle sobre o seu consumo.

De acordo com a análise de Lynn Hunt (1999), durante o Antigo Regime francês, eram classificados como “livros filosóficos”, indistintamente, panfletos políticos contra o governo, tratados metafísicos, sátiras anticlericais ou histórias pornográficas. A polícia possuía listas de obras consideradas licenciosas, para confiscá-las. A censura, porém, acabou promovendo certas obras e atiçando a curiosidade dos leitores. Os livreiros usaram isso como estratégia de venda. Romances como os de Sade, *Fanny Hill*, *Histoire de Dom Bougre*, *Thérèse Philosophe* e *L'académie des dames* eram traduzidos para diversas línguas e amplamente consumidos na Europa dos séculos XIX e XX.

Um dos mecanismos de controle sobre o acesso a essas obras foi a organização de coleções privativas, sendo a mais famosa a *Collection de l'Enfer*, em Paris, criada entre 1836 e 1844, com algumas equivalentes como a “Caixa Reservada” do Museu Britânico, o código “Delta” da Biblioteca do Congresso e o \*\*\*\*\* da Biblioteca Pública de Nova York (cf. DARNTON, 1996).

Apesar da reação exaltada da crítica convencional, de caráter acusativo, da atuação da censura e das coleções de acesso restrito, as obras pornográficas não deixaram de ser

consumidas, já que, após a invenção da imprensa, a difusão dos textos foi extremamente facilitada e democratizada. Anteriormente, bastava sentenciar o autor à morte para conter a disseminação de suas ideias; após o consumo de massa, esse controle se tornou impossível: apenas a indiferença poderia levar uma obra ao esquecimento (cf. KENDRICK, 1987).

A partir do famoso julgamento de Gustave Flaubert (1821-1880), acusado de ofensa moral e religiosa por *Madame Bovary* (1857), elaborou-se o argumento reutilizado com frequência pelos autores realistas e naturalistas acusados de pornografia: os fins moralizantes da exposição do vício. O desfecho trágico da heroína flaubertiana daria margem à interpretação de que ela foi punida por seu adultério. Nas obras pornográficas, é comum que o protagonista termine doente, arruinado ou morto após uma vida de prazeres. É o caso de *História de Dom Bougre*, em que frei Saturnino se torna vítima de sífilis. O propósito de análises de “perversões” também serviria de justificativa para a leitura de obras com conteúdo obsceno. Anteriormente, Sade já havia se utilizado desse argumento moralista em “Nota sobre romances”, onde alega ambicionar a exploração da variada natureza humana.

Contestação política, religiosa e moral: todos os aspectos críticos da pornografia estão presentes em Sade, *ad absurdum*. Seus personagens são definidos pelo narrador como libertinos, e pregam a entrega às leis da natureza em detrimento das quimeras da religião, como justificativa para condutas criminosas, onde não há limites para a busca pelo prazer: vale tanto a sodomia, a orgia, a blasfêmia como o assassinato e a tortura. Tudo se justifica na lógica sadiana, que leva ao extremo a filosofia libertina e a excitação pornográfica.

É possível analisar, então, *A filosofia na alcova*, uma das obras mais importantes do Marquês, para compreender seu sistema filosófico e seu estilo literário, pela perspectiva de suas relações com o romance de libertinagem e com o gênero pornográfico. Em seu enredo, Madame de Saint-Ange, com a ajuda de seu irmão, o cavalheiro de Mirvel, e o sodomita Dolmancé, cuidam da educação sexual da jovem Eugénie. O estilo em diálogos remete à pornografia de Aretino, no século XVI, e o tema da iniciação à libertinagem está presente em vários clássicos da pornografia, como *L'école des dames* e *Thérèse philosophe*, no século XVIII. Ao longo de sete diálogos, ocorridos em um dia, Eugénie é instruída a ignorar as fantasias religiosas, que não passariam de ilusões para controlar o povo, segundo os libertinos, e a seguir apenas as “leis da natureza”, que igualam virtude e crime, pois ambos são necessários para garantir o equilíbrio natural. Segundo a filosofia pregada por Dolmancé, o roubo iguala as riquezas, o assassinato é a destruição que contrabalança a criação e tudo aquilo que leva ao prazer é permitido, pois é inspirado pela natureza:

O homem é senhor de suas próprias inclinações? Não devemos jamais insultar os diferentes, mas lamentá-los; os seus defeitos são defeitos da natureza. Eles não são culpados de ter nascido com gostos diferentes, assim como ninguém tem culpa de ser coxo ou bem feito de corpo. Aliás, quando um homem confessa que nos deseja, diz-nos, por acaso, uma coisa desagradável? Evidentemente que não; é um cumprimento que ele nos faz; para que, pois, responder com injúrias ou insultos? (SADE, 1999, p. 6)

Eugénie se revela uma ótima aluna, sendo facilmente tentada pela filosofia libertina. Da teoria, sempre passam à prática, com orgias ordenadas. Todo diálogo visa à satisfação sexual final. Dolmancé, quando questionado pela jovem aprendiz se essa nova moral interfere na prática política, lê o panfleto “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos”. Seu conteúdo aborda a religião e os costumes, numa sátira ao extremismo dos ideais de liberdade iluministas.

O panfleto, de autoria anônima, defende ser necessário extirpar todo culto religioso a fim de permitir o domínio da razão. O poder religioso se equipararia ao poder real; a adoração aos ídolos cegaria os homens, que só seguem a religião por ignorância e medo. Boas leis não exigem religião; uma boa educação moral bastaria. Quanto aos costumes, postula-se que as leis devem ser suaves e considerar os diferentes caracteres. Há poucos crimes numa sociedade onde predominem a liberdade e a igualdade. Não pode ser crime a blasfêmia, pois não se ofende uma quimera. O autor do panfleto descriminaliza a maioria das práticas interditas, e, para isso, vale-se de justificativas baseadas no modo de vida das civilizações antigas, em que as mesmas práticas eram permitidas, tal como a sodomia entre os gregos, ou nas “leis da natureza”, que, para os libertinos, apenas incitam o crime. Assim, a calúnia só faria o mau se sentir culpado e o virtuoso redobrar seus cuidados. O roubo equilibra as riquezas; o homem que é roubado é quem deveria ser punido, para aprender a vigiar sua propriedade. A libertinagem – prostituição, adultério, incesto, estupro e sodomia – é um crime moral, que não importa ao regime republicano. O estado moral é de tranquilidade, enquanto o imoral é de movimento, próprio do republicano. O pudor vai contra as leis da natureza, já que nascemos nus. Deve-se impor ordem à luxúria em vez de proibi-la, para que os homens não se revoltam. A prostituição é legítima: é egoísmo manter a mulher só para si, pois a possessão fere a liberdade individual. A mulher deve servir aos homens, que têm o direito de usar da violência para possuí-la, posto que são por natureza mais fortes que elas; ao mesmo tempo, a mulher também pode satisfazer seus próprios desejos. A família é uma instituição que encarcera: todos são filhos da pátria. Os laços do matrimônio também são absurdos, pois exigem uma exclusividade sacrificante. O estupro só antecipa as consequências de uma união matrimonial. O assassinato faz apenas variar as formas da natureza, posto que tudo se transforma, se recria,

na vida e na morte. Na guerra, o assassinato já é justificável, então por que não pode ser em outros contextos, a fim de garantir o controle populacional? Se o assassinato não é um crime, não se deve puni-lo – e, se é um crime, por que puni-lo com outro, por meio da pena de morte? A proposição final é que se elaborem poucas e boas leis, voltadas à tranquilidade do cidadão e à permanência da república.

Dolmancé denuncia também a falsa virtude presente na sociedade:

Eugênia, nunca seja vítima dessas mulheres que se dizem virtuosas. Talvez elas não sirvam às mesmas paixões que nós, servem, porém, a paixões mais desprezíveis e mais baixas; a ambição, o orgulho, os interesses particulares e mais frequentemente um temperamento glacial que nada exige. Para que, pois, copiarmos semelhantes criaturas? Por que razão há de ser mais honesto fazer sacrifícios no altar do egoísmo do que no altar da paixão? Elas obedecem apenas, cegamente, o amor de si próprias... Creio, pois, que entre essas duas paixões uma não pode ser inferior à outra, escutemos a voz da natureza que tem sempre razão, é a única que vem do fundo do nosso ser, enquanto a outra é bobagem e preconceito (SADE, 1999, p. 14).

O libertino deve mascarar suas intenções publicamente, já que só assim pode ser aceito na sociedade da época. Cabe, principalmente à mulher, a dissimulação para manter as aparências de uma falsa virtude, enquanto, às escondidas, ela pode se entregar a prazeres clandestinos. Não por acaso, os personagens de Sade estão sempre em locais isolados, seja em casas de campo, castelos ou porões.

É possível depreender, portanto, a crítica religiosa, política e social no conteúdo dos diálogos de *A Filosofia da Alcova*. Além disso, o vocabulário direto, com o uso de palavras interditas, como “foder”, “cu” e “boceta”, permite aproximar o estilo sadiano do obsceno e do pornográfico. Sade teria influenciado e sofrido influência dos gêneros pornográfico e libertino. No entanto, em Sade, as orgias são organizadas, o que tira qualquer espontaneidade de desdobramento excitante, e causa efeito de riso pela explicitude das ações, previamente calculadas. Nesta passagem, Dolmancé descreve a orgia entre ele, Madame de Saint-Ange e Eugénie para que se preparem:

Enterrarei no seu cu, Eugênia, todo o meu membro, enquanto, curvada nos seus braços, Madame lhe fará uma punheta. Na posição em que a colocarei você lhe restituirá a mesma carícia. Podem até beijar-se reciprocamente as babaquinhas róseas e assanhadas. Depois variaremos o quadro, eu enrabarei Madame enquanto você, tendo a cabeça entre suas pernas, me oferecerá o clitóris para chupar; assim ela gozará pela segunda vez. Eu me colocarei então no seu ânus; Madame me apresentará o cu em lugar da boceta que você apresentava. Madame terá assim sua cabeça entre as pernas; eu sugarei seu orifício como suguei o seu clitóris. Madame e eu gozaremos ao mesmo tempo enquanto minha mão, titilando-lhe o clitóris, fará com que você tenha mais um espasmo (SADE, 1999, p. 26).

Como na fantasia pornográfica, os libertinos estão sempre prontos para a cópula, variando posições e experimentando sensações diferentes. Eugénie é instruída, ao longo da

jornada, a masturbar a si e a seu parceiro ou parceira, evitar a gravidez, preferindo outras posições além da penetração vaginal, situação semelhante à de *Thérèse philosophe*, que também é educada sexualmente e aconselhada a se entregar a uma vida de prazeres sem culpa. Porém, a instrução de Eugénie vai além: a natureza considerada pelos libertinos sadianos é egoísta e destrutiva; buscando seguir seus impulsos, eles são levados ao extremo, capazes de ultrapassar qualquer limite para satisfazer os seus desejos, o que culmina na provocação da dor alheia.

A natureza é a nossa mãe e só nos fala de nós mesmos, sua voz é a mais egoísta. O mais claro conselho que nos dá é que tratemos de gozar, de nos deleitar, mesmo a custo de quem quer que seja! Os outros nos podem fazer o mesmo, é verdade, mas o mais forte vencerá. A natureza nos criou para o estado primitivo de guerra, de destruição perpétua, único estado em que devemos permanecer para realizar seus fins (SADE, 1999, p. 31).

Como na lógica mecanicista, os corpos são permutáveis. E o prazer maior dos libertinos sadianos consiste em misturar perversões. Madame de Saint-Ange se orgulha da orgia escandalosa da qual participa e ainda evoca o demônio, em adoração aos desejos mundanos:

Veja, meu amor, veja tudo quanto consigo fazer ao mesmo tempo: escândalo, sedução, mau exemplo, incesto, adultério e sodomia! Ó, Lucifer, único Deus que adoro, inspira-me algo mais, oferece a meu coração novos vícios e verás como neles mergulharei encantada! (SADE, 1999, p. 39)

Assim, ao final de sua educação libertina, Eugénie participa do assassinato da própria mãe, mulher beata que vai procurá-la na propriedade de Madame de Saint-Ange, com receio de que a filha possa estar sofrendo ali. O próprio pai da moça envia uma carta com o intuito de alertar sobre a chegada de sua esposa e concede a Saint-Ange, sua amante, liberdade para agir como quiser contra ela. Comandados por Dolmancé, o grupo, formado por Madame, o cavaleiro de Mirvel e Eugénie, procede a uma série de práticas de tortura com Madame de Mistival, mãe de Eugénie. Ela é condenada a ser envenenada por um empregado doente, que a penetra pela frente e por trás. Eugénie ainda espalha o veneno dentro da mulher com uma vara.

No auge do deboche, Dolmancé comenta, ao final do dia, encerrando o relato: “Eis o que podemos chamar uma linda e agradável jornada. Nunca como com tanto apetite e nunca durmo com tanta tranquilidade do que quando me farto daquilo que os imbecis têm o mau gosto de chamar ‘crimes’” (SADE, 1999, p. 82).

Assim, a filosofia sadiana naturaliza o crime, considerando válida toda ação que vise à satisfação pessoal, notadamente as de caráter sexual. O vício equivale à virtude, porém, por

excitar mais efetivamente os sentidos, têm mais valor que esta. A felicidade só se dá por comparação à infelicidade alheia, por isso é permitido provocar o sofrimento do outro para sentir-se superior a ele, e, portanto, mais feliz. Esses princípios são desenvolvidos em toda obra de Sade, em especial em *A filosofia na alcova* e *Os 120 dias de Sodoma*. Esta última, pela catalogação que propõe dos tipos de paixões, é ainda mais significativa para compreender o sadismo, por isso faremos dela o objeto principal do nosso estudo.

### 1.2.3. Os 120 dias de Sodoma

As guerras consideráveis que Luís XIV travou durante seu reinado, espoliando as finanças do Estado e os recursos do povo, enriqueceram secretamente uma multidão de sanguessugas sempre atenta às calamidades públicas, que provocam e nunca aplacam, para tirar proveito com maiores vantagens. O fim daquele reinado, por sinal tão sublime, talvez tenha sido uma das épocas do império francês em que mais surgiram dessas fortunas obscuras que não resplandecem senão por um luxo e devassidões tão nefastas quanto elas. Pouco antes do fim desse reinado e do meio do famoso tribunal conhecido como *Chambre de Justice*, quatro dentre eles imaginaram as singulares orgias de devassidão que vamos relatar (SADE, 2013, p. 15).

É por meio dessa contextualização histórica que se iniciam *Os 120 dias de Sodoma* ou *A escola da libertinagem*, obra-prima da literatura sadiana. O viés de crítica social já se anuncia, assim, desde o começo: os protagonistas fazem parte de uma aristocracia “sanguessuga”, que abusa de seu poder político e financeiro. Conforme já exposto, no século XVIII, em especial durante o governo de Philippe d’Orléans, os membros da aristocracia investiam seus recursos na realização de grandes orgias e cometiam crimes, como roubos e assassinatos, impunemente.

Inspirados em tais modelos históricos, os quatro libertinos são ficcionalizados de modo exagerado e caricatural. Trata-se do Duque de Blangis, de 50 anos; do Bispo de..., de 45 anos, irmão do Duque; do Presidente de Curval, de quase 60 anos; de Durcet, 53 anos. Todos são deteriorados pelos excessos de devassidão, exagerados na mesa e na cama, criminosos. Os princípios da libertinagem sadiana revelam-se na fala do Duque:

Convenceram-me de que apenas o vício podia inspirar no homem essa vibração moral e física, fonte das mais deliciosas volúpias; a ele me entrego. Plenamente convencido de que a existência do criador é um absurdo revoltante no qual nem mesmo as crianças acreditam mais, desde cedo me coloquei acima das quimeras da religião. [...] Recebi essas inclinações da natureza e irritá-la-ia se a elas resistisse; se ela as fez malévolas, é porque se tornaram necessárias a seus desígnios. Sou apenas uma máquina em suas mãos, que ela move a seu bel-prazer e não há crime meu que

não lhe sirva; quanto mais os inspira em mim, mais ela precisa deles: eu seria um tolo, caso lhe resistisse (SADE, 2013, p. 21).

Protegidos pela posição que ocupam naquela sociedade, os libertinos sadianos cometem seus crimes impunemente. Eles possuem um fundo de reserva financeira comum, destinado aos prazeres. Contratam quatro alcoviteiras e quatro mercúrios, empregados pagos para buscar, respectivamente, mulheres e homens para as orgias dos libertinos. A cada semana, realizam regularmente quatro ceias, em diferentes pontos de Paris. A primeira é dedicada à sodomia e só admite homens, escolhidos pelo tamanho de seu membro. A segunda é destinada a moças finas, pagas para se submeter aos caprichos dos libertinos. A terceira recebe criaturas vis e hediondas, que excitam os sentidos dos amigos. A quarta é reservada a donzelas. Há ainda mais uma ceia realizada às sextas-feiras, mais privativa, com um número menor de participantes, destinada a orgias com “moças de boa estirpe”, sequestradas da casa de seus pais. As esposas e parentes dos libertinos também participam desta última ceia.

Os quatro protagonistas, portanto, são homens poderosos, criminosos e luxuriosos, que vivem apenas para seu prazer. Para estreitar os laços de amizade, eles decidem casar suas filhas entre si. Convém apresentar as personagens. Constance é filha de Durcet e esposa do Duque; possui 22 anos, é linda, delicada, doce e virtuosa; foi abusada pelo pai e deflorada pelo Duque. Adélaïde é filha do Presidente e esposa de Durcet; aos 20 anos, é bela, romanesca, religiosa e caridosa; foi deflorada pelo pai. Julie é a filha mais velha do Duque e mulher do Presidente; tem 24 anos, é alta, bem feita, gorda, gulosa, beberrona e suja. Aline é irmã de Julie; foi criada pelo Duque, mas é filha biológica do Bispo; aos 18 anos, é bela, doce, ignorante e preguiçosa. Elas são abusadas pelos pais e seus amigos, que exigem total submissão a seus caprichos.

Após as cerimônias de casamento, realizadas internamente, já que os rituais libertinos visam transgredir os ritos religiosos oficiais, os amigos decidem ainda realizar um projeto maior: durante quatro meses, permanecerão isolados em um castelo para a prática das mais variadas orgias. Para tal, eles contratam dezesseis alcoviteiras, com duas assistentes cada, com a missão de buscar oito moças próprias aos desígnios dos libertinos: elas devem ser belas, de origem nobre, entre 12 e 15 anos. O mesmo vale para a busca dos rapazes, que são raptados pelos mercúrios. Em seguida, todos são examinados e selecionados pelos libertinos. Por fim, são escolhidos oito meninos e oito meninas. Fazem parte do grupo dos meninos: Zelamir, Cupido, Narciso, Zéfiro, Celadão, Adônis, Hiacinto e Gitão. No grupo das meninas, encontram-se: Augustine, Fanny, Zelmire, Sophie, Colombe, Hébé, Rosette e Michette.

Selecionadas as vítimas, os libertinos recrutam ainda, como ajudantes: oito “fodedores”, quatro criadas e quatro “narradoras”. Os “fodedores” são homens belos e bem dotados, sempre prontos para o exercício da libidinagem; são eles: Hércules, de 26 anos; Antínoo, de 30 anos; Quebra-cu, de 28 anos, cujo epíteto se deve a seu membro arqueado, capaz de rasgar o ânus no momento da penetração; Vara-ao-céu, de 25 anos, assim denominado porque possui uma ereção perpétua; e mais quatro outros de características semelhantes. As criadas são mulheres velhas, sujas e criminosas, que não devem ser tocadas pelos libertinos, mas cuja insalubridade excita os seus sentidos: Marie tem 58 anos, é feia e deformada, possui marcas de açoite e foi infanticida dos próprios filhos; Louison possui 60 anos, é “baixa, corcunda, caolha e manca” (p. 48), extremamente perversa; Thérèse, aos 62 anos, é magérrima, desdentada e suja; Fanchon, de 69 anos, é baixa, gorda, vesga, desdentada e tão criminoso quanto as outras. As cozinheiras e suas ajudantes não são descritas: elas permanecem à parte, são responsáveis pela boa alimentação de todos.

Por fim, temos as figuras das quatro narradoras, ex-prostitutas, experientes nas mais variadas paixões libertinas. São elas: Duclos, de 48 anos, bonita, educada e experiente na libertinagem; Champville, de 50 anos, lésbica, prostituta e alcoviteira experiente; Martaine, de 52 anos, uma “gorda matrona” (p. 38), sodomita, pois é “lacrada”, isto é, seus lábios vaginais são colados e não dão espaço para a penetração; Desgranges, de 56 anos, “o vício e a luxúria personificados” (p. 38), gasta pelos excessos do vício – possui um seio a menos e três dedos decepados.

O local escolhido para a execução do projeto é o castelo de Silling, propriedade de Durcet na Suíça. Trata-se de uma construção isolada e de difícil acesso, devidamente equipada para os fins libertinos. Ali, os aristocratas se sentem seguros para agir livre e impunemente enquanto as vítimas ficam sem escapatória. Repare-se na descrição sombria e amedrontadora do castelo:

Assim que se passava a carvoaria, devia-se começar a escalar uma montanha quase tão alta como o monte São Bernardo e de abordagem infinitamente mais difícil, pois apenas se pode chegar em seu topo a pé. [...] São necessárias quase cinco longas horas para se atingir o cume da montanha, o qual oferece uma outra espécie de singularidade que, pelas precauções tomadas, tornou-se uma nova barreira tão insuperável que apenas os pássaros conseguiriam vencer. [...] Ademais, um muro de trinta pés de altura o cerca, após o qual um fosso muito fundo e cheio de água defende ainda um último paredão, formando um corredor circular; uma portina baixa e estreita adentra finalmente até um grande pátio interno em torno do qual estão todos os alojamentos. [...] [Os] *garde-robres* eram decorados com sofás e todos os outros móveis necessários às impurezas de toda espécie. De ambos os lados do trono, uma coluna isolada se erguia até o teto; nelas se prenderia qualquer sujeito que cometesse um erro justificando uma correção. Todos os instrumentos necessários a essa correção estavam dependurados na coluna, e essa vista imponente

ajudava a manter a submissão tão essencial às orgias dessa espécie; submissão de onde nasce quase todo o encanto da volúpia na alma dos atormentadores. O salão comunicava com um gabinete que, nessa parte, constituía a extremidade do alojamento. Extremamente secreto e à prova de som, muito quente e muito escuro durante o dia, esse gabinete era uma espécie de alcova [...] Junto ao estrado do altar do pequeno templo cristão [...] uma pedra fatal erguia-se artisticamente. Ela assinalava uma escada em caracol, muito estreita e íngreme, cujos trezentos degraus levavam às entranhas da terra, até uma espécie de masmorra abobada, onde se abriam três portas de ferro, na qual se encontrava tudo o que a arte mais cruel e a barbárie mais refinada podem inventar de mais atroz, tanto para apavorar os sentidos quanto para executar horrores (SADE, 2013, p. 50).

Assim, após um ano de preparativos, que custam “muito dinheiro e muitos crimes” (p. 43), os libertinos, seus ajudantes e suas vítimas se instalam em Silling para iniciar a temporada de libertinagem. Eles estabelecem os rituais e a rotina que deveriam ser seguidos, com horários para acordar, fazer as refeições, se reunir no salão para ouvir os relatos das narradoras, realizar as orgias e se recolher. Também definem uma hierarquia entre os habitantes do castelo: os quatro amigos devem ser chamados de Monsenhor, são os responsáveis pela organização e tomada de decisões; as quatro narradoras, por sua função importante, devem ser respeitadas e bem acomodadas; as cozinheiras e suas ajudantes são intocáveis, para que consigam desempenhar adequadamente suas tarefas; as vítimas não têm voz e devem se submeter aos caprichos dos libertinos; os meninos ainda podem cair nas graças dos amigos e ser protegidos, enquanto as meninas são totalmente desprezadas – estas, juntamente com as criadas, ocupam a posição mais baixa na hierarquia.

É proibido falar de religião, que é desprezada pelos aristocratas hereges, desobedecer às ordens dos libertinos, sejam elas quais forem e desrespeitar a rotina pré-estabelecida. Quem transgredir tais regras sofre punições: para os libertinos, trata-se do pagamento de mil luíses; para os ajudantes, não fica claro qual seria a punição, no entanto é dito que elas são reduzidas pela metade, enquanto as das criadas e das vítimas femininas são duplicadas; em geral, as vítimas são punidas, ao final da semana, com açoites e torturas diversas.

A cada mês, são realizadas cerimônias de matrimônio entre os meninos e as meninas, eventualmente também com os libertinos. As vítimas são defloradas pelos libertinos após os casamentos simbólicos. Cada amigo controla um grupo de vítimas, que deve usar uma fita colorida indicativa do senhor a que pertence. Os oito fodeadores e os oito meninos se revezam para não deixar nenhum libertino sem par durante as orgias.

Cada narradora é responsável pelo relato das “paixões”, isto é, preferências de práticas sexuais libertinas. Todas as noites, os habitantes de Silling se reúnem no salão para ouvir as histórias das libertinas. São expostas cinco paixões por dia, cento e cinquenta por mês, divididas em quatro modalidades, que compõem as partes do romance. Durante o mês de

novembro, Duclos se encarrega das paixões simples, ou de primeira classe, dentre as quais constam ocorridos entre um homem e uma mulher. Em dezembro, Champville narra as paixões duplas, ou de segunda classe, que envolvem práticas entre um homem e várias mulheres. O mês de janeiro é destinado às paixões criminosas, ou de terceira classe, relatadas pela Martaine: tratam-se aqui, de práticas não apenas condenáveis do ponto de vista moral, mas também sob o viés legal. Finalmente, as paixões assassinas, ou de quarta classe, são reservadas ao mês de fevereiro, e ilustradas pela Desgranges: aqui, é elevada ao ponto máximo a manifestação da crueldade, culminando inevitavelmente na morte das vítimas.

O relato é conduzido com didatismo, precisão e gradação. O narrador constantemente retoma as informações, realiza listas de apresentação dos personagens, descreve o cenário em detalhes, fornece os dados do número de vítimas, de dias, de paixões, etc., e se preocupa em não antecipar os acontecimentos, pois a ordem em que as paixões são relatadas é importante para a condução da narrativa. Assim, neste romance inacabado, cujos últimos capítulos são compostos por listas das paixões e acontecimentos do castelo, o narrador se propõe a realizar um inventário dos tipos de paixões que podem inflamar os desejos do homem, numa espécie de *kama sutra* da libertinagem. Trata-se, para seu autor, do “relato mais impuro já feito desde que o mundo existe” (SADE, 2013, p. 62), conduzido com gradação, das paixões simples às assassinas. Conforme alerta o narrador na introdução:

Sem dúvida, muitos dos desregramentos que encontrarás aqui desagradar-te-ão; alguns, entretanto, aquecer-te-ão a ponto de te custarem porra, e isso nos basta. Se não tivéssemos dito e analisado tudo, como poderíamos adivinhar aqueles que te convêm? Cabe a ti tomar a tua parte e deixar o resto; um outro fará o mesmo; e, aos poucos, tudo encontrará seu devido lugar (SADE, 2013, p. 62).

O leitor pode, assim, fazer uma leitura selecionada das partes que lhe interessam, procurando as sequências que lhe agradam. Os relatos das narradoras, a cada noite, inflamam os sentidos dos libertinos, que procuram realizar com suas vítimas as modalidades das paixões. Isso remete à tradição das prostitutas ilustradas na literatura pornográfica, narradoras femininas e personagens que passam da teoria à prática sexual, como em *Thérèse Philosophe*. Os libertinos sadianos, “homens dissolutos, sem deus, sem princípios, sem religião” (SADE, 2013, p. 60), são velhos decadentes e debochados, que se valem de ajudantes igualmente grotescos: as narradoras, uma das quais deformada pelo excesso de libertinagem; as empregadas, que vivem num estado de sujeira e feiura; os fodedores, belos e vigorosos, que carregam epítetos como Quebra-cu e Vara-ao-céu. Tais recursos provocam o efeito de riso malicioso ou nervoso e aproxima o estilo do obsceno.

Os nomes das vítimas masculinas remetem a referências mitológicas, como Cupido, Narciso e Zéfiro, assim como muitos textos pornográficos faziam referência à época clássica greco-romana. O narrador, nesta passagem, satiriza a narração épica e animaliza os libertinos: “muito provavelmente a aurora, com seus dedos de rosa, ao entreabrir as portas do palácio de Apolo, os teria encontrado mergulhados em suas sujeiras, muito mais como porcos do que como homens” (SADE, 2013, p. 128).

O viés de crítica religiosa, em *Os 120 dias*, é expresso pela inclusão de um libertino que é membro do clero, o Bispo de..., e dos relatos iniciais de Duclos, abusada em sua juventude por diversos padres. A crítica social pode ser percebida pelo fato de os quatro libertinos pertencerem à nobreza, e terem adquirido sua fortuna de maneira obscura durante o reinado de Luís XIV. Sua carreira no crime, porém, não se limita ao roubo, nem mesmo a práticas luxuriosas como a realização de orgias – eles vão além ao ultrapassar qualquer limite moral: dispõem da vida de suas vítimas como lhes convêm, criam regras pelo prazer de quebrá-las, naturalizam suas ações criminosas pelos princípios de uma natureza que rechaça a virtude e qualquer laço de afeto, pondo o homem em estado de guerra perpétua. Para eles, “nada detém a libertinagem” (SADE, 2013, p. 52).

Conforme já exposto, existe uma dupla possibilidade de interpretação para o conteúdo e estilo extremos de Sade: numa primeira análise, sua obra é libertária por naturalizar práticas interditas à época, como a sodomia, e viabilizar o sexo para fins não reprodutivos; em contexto contemporâneo, o sadismo é uma prática sexual institucionalizada, com regras que exigem a concordância mútua entre os parceiros. Porém, ainda existe a concepção do sadismo como patologia, sinônimo de crueldade; isso corresponde a outro viés de sua obra: por radicalizar e satirizar as tradições libertina e pornográfica, Sade expõe os riscos da falta de limites aos instintos do homem, o que leva o leitor a refletir sobre as contradições da natureza humana, sua diversidade de gostos e sua capacidade de causar o mal.

## 2. O SADISMO E A NOÇÃO DE MAL

### 2.1. Sadismo e sexualidade

É possível, conforme já visto, relacionar a literatura sadiana às tradições libertina e pornográfica, afiliadas à representação da vida sexual da época, com o objetivo de excitar o leitor. Assim, o conceito de sadismo está vinculado à exploração da sexualidade na literatura, notadamente uma sexualidade violenta e cruel.

Os libertinos sadianos, cujos maiores representantes seriam os quatro amigos de *Os 120 dias de Sodoma*, obtêm prazer através da submissão de suas vítimas a seus caprichos, dos mais básicos aos mais fantasiosos, ou melhor, das paixões simples às complexas. Para exemplificar esse desejo de subordinação, consideremos a aversão dos libertinos pelo sexo feminino. Logo no começo do romance, ao realizarem os casamentos entre suas filhas e os amigos, eles expõem sua vontade de que as esposas sejam escravas, ocupando uma categoria inferior à de amantes, pois esse tipo de despotismo os agrada. As mulheres são revezadas entre os libertinos, abusadas pelos próprios pais, pelos maridos e por todos os outros. Elas não possuem autonomia e nenhum poder sobre os celerados: são submetidas a todo tipo de humilhação, além de punidas em caso de desobediência.

O Duque, em seu discurso às meninas, recém-chegadas ao castelo de Silling, aconselha-as a abandonar qualquer esperança de salvação, pois serão tratadas como escravas, de modo semelhante a suas esposas. Ele alerta que, caso elas tentem utilizar táticas de sedução para cair nas graças dos senhores, não terão sucesso em seu projeto. Os meninos podem ser protegidos pelos libertinos, se os agradarem, mas o mesmo pouco vale para as meninas, cujos encantos não sensibilizam os amigos. Misóginos, eles repugnam o seio, chamado de “mama”, que normalmente é amputado ou serve como depósito de fezes, e a vagina, considerada como a “parte infecta” (SADE, 2013, p. 61). Sempre preferem os meninos para atender a seus desejos, sobretudo para serem masturbados por eles, já que os jovens teriam mais experiência no assunto, por estarem acostumados a praticar o gesto em si mesmos. As meninas precisam ser treinadas para esse serviço pelas libertinas, e, ainda assim, não adquirem a mesma habilidade e precisão do sexo oposto. Nos regulamentos, é estipulado que todos devem tratar os libertinos por “Monsenhor”, mas especialmente as moças, as esposas e as criadas devem se ajoelhar na presença dos senhores e permanecer abaixadas até que eles mandem que se levantem.

As mulheres são, assim, as vítimas preferidas dos libertinos. Note-se a agressividade com que são tratadas pelos senhores, pelos fodedores, e mesmo pelas vítimas masculinas:

Os fodedores, aos quais eram concedidos, nesse momento, todos os direitos sobre as esposas, maltrataram-nas um pouco. Constance foi até empurrada e levou um tapa por ter demorado a trazer um prato a Hércules, o qual, sentindo-se nas boas graças do Duque, acreditou poder levar a insolência a ponto de bater e molestar sua mulher, o que apenas arrancou risadas deste. Curval, muito ébrio na hora da sobremesa, jogou um prato no rosto de sua mulher, o qual lhe teria rachado o crânio caso esta não tivesse se esquivado (SADE, 2013, p. 70).

As únicas mulheres respeitadas na hierarquia libertina são as narradoras, por compartilharem dos ideais dos celerados. Ainda assim, para atingir tal posição, elas tiveram que se submeter a vários caprichos de libertinos, seja no monastério, por meio de padres abusivos, como é o caso de Duclos, seja no bordel, por meio de clientes com fantasias mirabolantes, como parece ser o caso das quatro.

A mulher é desprezada por tudo que ela representa: a maternidade, o afeto, os bons sentimentos, a virgindade, a pureza – todos elementos que os libertinos desejam destruir. As virgens são defloradas, as grávidas fustigadas, as mães renegadas. O Duque envenena a mãe e a irmã. Duclos, durante um dos relatos, manifesta sua antipatia pela própria mãe; os libertinos consideram esse sentimento negativo em relação à figura materna como natural ao ser humano – a revolta contra a progenitora conferiria a independência emocional necessária para o exercício das práticas cruéis da libertinagem. Sophie, uma das vítimas, chora ao se lembrar de sua mãe, que morreu tentando salvá-la do rapto dos libertinos, e seu sofrimento excita os amigos: ela é estuprada pelo Duque. Constance, esposa do Duque e filha de Durcet, engravida. Ela é abusada constantemente pelos senhores, até ser torturada e morta. Existe uma seção, na quarta parte, dedicada ao abuso e assassinato de grávidas.

Para os libertinos sadianos, não se deve nenhum tipo de gratidão à mãe, pois ela só estaria satisfazendo seu desejo de lubricidade no momento da concepção, o que a caracteriza como egoísta. Segundo Klossowski (1983), há, em Sade, a rivalidade entre a mãe e o filho ou filha e a cumplicidade deste ou desta com o pai, numa espécie de complexo de Édipo invertido. A mãe representaria o “aprisionamento”, o “sufocamento” (p. 153), pelas leis sociais e religiosas. Os valores matriarcais, tais como a piedade, a gratidão, o sacrifício, são desprezados pela filosofia libertina, que os considera tão inúteis quanto falsos. Assim, como observa Klossowski:

Quer seja em *Justine*, em *Juliette*, em *A filosofia na alcova*, a mãe figura sempre como um ídolo tirânico, derrocada prontamente do altar no qual a havia colocado a veneração social e religiosa e, no sentido sádico deste termo, reduzida à sua condição de objeto de prazer do homem (KLOSSOWSKI, 1983, p. 148).

Em *Os 120 dias*, a mesma lógica se aplica. O prazer libertino obtido através da mulher se dá sobretudo por meio de sua humilhação, já que seu órgão sexual é desprezado. Dos quatro amigos, apenas o Duque pratica o sexo vaginal regularmente, e mesmo assim, “antes por crueldade do que por gosto” (SADE, 2013, p. 30); o Presidente copula com mulheres, ainda que com frequência mais rara; o Bispo e Durcet são exclusivamente sodomitas. O Bispo chega ao ponto de não conseguir ter uma ereção por seis meses caso veja uma vagina; só dormiu com sua cunhada para conceber uma filha com quem cometer incesto, pelo prazer do crime. O “traseiro” seria, então, o “atrativo mais delicioso numa mulher” (SADE, 2013, p. 161). As vítimas, tanto as femininas quanto as masculinas, são valorizadas por suas belas nádegas. Os libertinos chegam a realizar um concurso para eleger quem possui as nádegas mais bonitas dentre os meninos e dentre as meninas. Eles também escondem os rostos das meninas para que elas sejam identificadas por seus “traseiros”: somente o Duque encontra dificuldade na tarefa; os outros acertam todas, tamanha a naturalidade com que lidam com essa parte do corpo.

Klossowski analisa que a sodomia, por contrariar o princípio de propagação da espécie, é “o signo-chave de todas as perversões” (KLOSSOWSKI, 1983, p. 31), em Sade. Daí o título da obra central de Sade, *Os 120 dias de Sodoma*, em referência à cidade bíblica da antiga Palestina, destruída por Deus como punição por sua imoralidade. Nela, todo tipo de manifestação sexual era permitido, da heterossexualidade à homossexualidade, passando pela bissexualidade.

A sodomia não deve ser confundida com a homossexualidade em si, como lembra Klossowski. Os libertinos sadianos são, geralmente, bissexuais, mesmo que apresentem uma clara preferência pela prática sexual com outros homens. Ativos e passivos, eles gostam de alternar entre os papéis feminino e masculino. Os libertinos de *Os 120 dias* travestem a si e a suas vítimas, durante uma das brincadeiras que aguçam suas fantasias. Eles ordenam que as vítimas se vistam à moda europeia, oriental, etc., durante as reuniões no salão, para variar os caprichos.

Eliane Robert Moraes (2015) sublinha a importância da vestimenta, que distingue os papéis no universo libertino, iguala os gêneros e lhes confere mobilidade: “Travestir: seduzir, inverter, iludir, disfarçar. É aí que a ação lúdica dos libertinos passa a ter um sentido mais denso; a diversão é também uma política. O jogo do vestuário supõe um sutil jogo de disfarces [...]” (MORAES, 2015, p. 136). A escolha das roupas estaria relacionada, assim, a um jogo de representação teatral, uma *mise-en-scène* libertina. Tudo é ordenado de modo a

viabilizar a prática lúbrica: a parte inferior da vestimenta é sempre de fácil abertura; as vítimas utilizam pulseiras coloridas que identificam o senhor a que pertencem e, durante as narrações, possuem uma corrente de flores presa a seu braço, para que o senhor que a deseje possa puxá-la para si, a qualquer momento em que se sinta excitado.

Também é comum que todos fiquem nus, em especial durante as ceias, “a exemplo dos animais” (SADE, 2013, p. 57), para facilitar as orgias. O desjejum é servido por moças nuas, todos os dias. As esposas permanecem despidas durante o almoço. Os rapazes devem retirar seus calções a cada visita dos libertinos a seus aposentos. A nudez, ou a semi-nudez, é, portanto, natural em Sade, posto que seus libertinos estão frequentemente com a “cabeça inflamada” pela lubricidade. Da manhã à noite, estão previstas no regulamento práticas luxuriosas, sejam estas coletivas, nos salões, ou privadas, nos gabinetes destinados aos desejos individuais dos senhores, para onde podem se dirigir com uma ou mais vítimas escolhidas de acordo com sua necessidade. Assim, a sexualidade dos personagens sadianos é exercida de modo incansável, por quase não prever pausas, e ilimitado, pela variedade das paixões apresentadas.

No universo libertino sadiano, valorizam-se os gostos peculiares de cada um: ninguém deve ser condenado por exercer as paixões que a natureza lhe inspira. As paixões libertinas são oferecidas ao leitor como um banquete:

Esta é a história de uma magnífica refeição em que seiscentos pratos diversos serão oferecidos a teu apetite. Apreciarás todos? Não, sem dúvida! Mas esse número prodigioso ampliará os limites de tua escolha, e, encantado por esse aumento de faculdade, não te atrevas a repreender o anfitrião que te presenteia. Faze o mesmo aqui: escolhe e deixa o resto, sem vituperar contra esse resto sob pretexto que não tem o talento de te agradar. Lembra-te que agradecerá a outros, e seja filósofo (SADE, 2013, p. 62).

Conforme aponta Eliane Moraes, em Sade, a orgia é sexual e gastronômica: uma segue à outra, e as duas podem mesmo ocorrer simultaneamente. O banquete que antecede à orgia tem função preparadora, já que fornece energia para as práticas lúbricas, enquanto o que a procede tem função reparadora, pois repõe as energias perdidas nos excessos luxuriosos. Não por acaso, em *Os 120 dias*, ocorrem ceias voluptuosas semanalmente em Paris, cada uma dedicada a um tipo de paixão; no castelo de Silling, as vítimas, nuas, ficam à disposição do desejo dos devassos durante as refeições. A mesa é farta, de acordo com a variedade de gostos.

A fome, para os libertinos sadianos, é substituída pelo apetite, afirma Moraes. Não basta se alimentar para sobreviver ou para levar uma vida regrada, saudável: os libertinos são sempre excessivos, comendo mais do que necessitam, bebendo além da conta, copulando mais

do que seria fisiologicamente possível. Não o fazem, porém, sem critério. Eles desenvolvem, para tanto, um **apetite**, isto é, um refinamento de gosto que lhes permite selecionar com cuidado sua comida, aí inclusos alimentos e vítimas. O verbo “comer”, em muitas línguas, como no português e no francês, possui uma conotação sexual. Em Sade, isso se aplica perfeitamente, posto que, durante as refeições, os libertinos saciam seu apetite gastronômico e sexual. Mas nunca o saciam por completo.

O paladar libertino é insaciável. Por isso, a necessidade constante de repetição e renovação: a reiteração dos prazeres já conhecidos e apreciados é acompanhada pela busca de novas modalidades de paixões, a fim de se evitar o tédio pelo esgotamento do repertório. Nos relatos das narradoras, às paixões simples, que envolvem a cópula entre um homem e uma mulher, são acrescentados novos elementos, novos personagens, são criadas combinações diversas, que podem ser reaproveitadas *ad infinitum*.

O libertino sadiano valoriza a liberdade da escolha e da comparação e convida o leitor a compartilhar desse princípio. Se os protagonistas de *Os 120 dias* são exemplos radicais de libertinos, que parecem apreciar todas as paixões de que tomam conhecimento, colocando-as imediatamente em prática, ao leitor é oferecida a possibilidade de ser mais seletivo, considerando apenas aquelas que lhe agradam particularmente. O leitor deve ser “filósofo”, isto é, analisar as paixões e saber apreciá-las, sem preconceito. Afinal, “cada um tem sua mania; nunca devemos censurar, nem estranhar a de ninguém” (SADE, 2013, p. 211).

Se as paixões podem ser consideradas “manias”, então os libertinos sadianos são maníacos, isto é, definidos por suas preferências luxuriosas, que praticam regularmente. Segundo Klossowski (1983), eles não são, de fato, livres, pois se prendem ao detalhe que lhes interessa no ato libidinoso, tornando-se obcecados pela execução daquele gesto único. As narradoras contam com precisão no que consiste cada paixão e, se há personagens que se repetem, dão sinais de que evoluíram em seus atos lúbricos, tornando-se mais ousados e criativos, eles estão, via da regra, obstinados em realizar uma especificidade qualquer, por um elemento que procuram manter, como a preferência por vítimas de determinada faixa etária, mulheres grávidas, parentes, etc. Sua libertinagem se caracteriza como um vício, uma doença da qual não conseguem se curar – e nem o desejam. A “mania” também está relacionada à loucura. Incontroláveis, os libertinos atacam suas vítimas para tentar satisfazer suas necessidades sádicas. São maníacos, loucos, doentes, celerados.

A verdadeira liberdade de escolha e comparação parece só poder ser praticada pelos mais experientes, como os quatro celerados de *Os 120 dias*. Apesar de estarem sempre inflamados pelo excesso de álcool e de lubricidade, eles possuem consciência de suas práticas.

Utilizam os princípios da natureza como justificativa para o exercício de sua crueldade. Essa frieza, aliás, é o que caracteriza o sadismo: os libertinos sadianos são conscientemente perversos, calculistas e organizados. Planejam seus crimes e sempre conseguem escapar impunes. Assim, se, em determinados momentos, “a vontade de servir seus gostos parece tirar-lhe a faculdade de dominar seus juízos” (SADE, 2013, p. 44), os quatro amigos tomam o cuidado de buscar um local isolado, selecionar seus ajudantes e suas vítimas, estabelecer um regulamento para a rotina em Silling, além de discutir filosoficamente sobre os princípios da libertinagem e da natureza humana. Primeiro, o controle, depois o descontrole, e assim sucessivamente.

“A porra nunca deve ditar nem dirigir os princípios; cabe aos princípios regular a maneira de perdê-la” (SADE, 2013, p. 266), pregam os libertinos. Eles tentam, portanto, dominar suas manias. Por isso, antes de atingir a excitação pelo excesso de estímulos sensoriais, é preciso saber controlar as próprias emoções. Klossowski menciona, então, a apatia do perverso sadiano: “só ela pode mantê-lo num estado de transgressão permanente” (KLOSSOWSKI, 1983, p. 33), pois sublima sentimentos como o remorso ou a compaixão. Assim, o mesmo ato cometido na embriaguez pode ser repetido a sangue-frio, fenômeno que o teórico denomina como “reiteração apática”.

De modo semelhante, Eliane Moraes (2015) sublinha que, em Sade, a **apatia** – a indiferença às paixões e o domínio de si, um princípio caro ao estoicismo e ao epicurismo – é um caminho para atingir a extrema sensibilidade da libertinagem. É possível alcançar o absoluto do prazer, no momento certo e de forma consciente, após a obtenção do autocontrole, e, em especial, do domínio das emoções empáticas, o que permite que o libertino se concentre apenas em sua própria excitação.

Tomemos um exemplo concreto dentro da obra. Se o Duque, alcoolizado, é capaz de cometer várias confusões durante a noite, como ir deitar em diversas camas erradas até encontrar a sua e quase estuprar uma moça virgem destinada a ser deflorada apenas mais tarde, ele é igualmente capaz de proferir, sóbrio, o terrível discurso de recepção das meninas, e de estuprar Sophie quando ela chora a perda de sua mãe.

Perceba-se, assim, a naturalidade com que a libertinagem passa a ser praticada:

Durcet, vendo que um de seus vizinhos ficara de pau duro, não fez cerimônia e, embora à mesa, desabotoou os calções e apresentou seu cu. O vizinho o enrabou e, terminada a operação, voltaram a beber como se nada tivesse acontecido. O Duque logo tratou de imitar com Vara-ao-céu a pequena infâmia de seu velho amigo e apostou, embora o pau fosse enorme, que conseguiria virar três garrafas de vinho friamente enquanto este o enrabava. Quanta experiência, calma e frieza na libertinagem! (SADE, 2013, p. 70-71)

O equilíbrio do sistema libertino sadiano consiste em um “ordenamento gradativo da desordem” (MORAES, 2015, p. 206). Mesmo o excesso é ordenado e controlado, mediado por regras que visam à proteção dos libertinos e ao prolongamento do prazer. Os defloramentos, por exemplo, são rituais específicos, com data para acontecer, o que estimula a imaginação dos amigos e os faz ansiar pelo momento da realização de seus desejos.

A dieta dos libertinos e, mais especificamente, das vítimas é um dos mecanismos de ordenação da libertinagem. A alimentação das vítimas tem como objetivo a “engorda”, já que são tratadas como animais para o abate, ou o interesse pelo “produto” oferecido, isto é, as fezes (cf. MORAES, 2015). Em *Os 120 dias*, os meninos recebem uma alimentação especial e são ordenados a prender o máximo possível suas fezes, para que possam servi-las aos senhores durante a ceia ou durante as orgias. Os libertinos testam uma informação de Duclos de que as fezes se tornariam mais saborosas caso o pão e a sopa fossem suprimidos das refeições, enquanto as aves e as caças seriam redobrados. A narradora adquiriu esse conhecimento por meio de um libertino cuja paixão consistia na ingestão das fezes de suas vítimas. Os senhores de Silling constatam que os resultados da nova dieta são eficazes: além de os dejetos se tornarem mais suaves, refinados ao paladar, os hálitos das vítimas também são alterados, o que confere um sabor especial ao beijo.

Não há desperdício no mundo da libertinagem: a matéria orgânica é sempre reaproveitada – a urina é bebida e as fezes são ingeridas pelos celerados, o que lhes causa grande prazer. Os corpos das vítimas lhes servem de alimento, em vários sentidos: na conotação sexual, por meio da ingestão de seus dejetos ou mesmo pela prática do canibalismo, uma das modalidades de paixão.

A escatologia é uma paixão que se repete desde o início dos relatos. Na libertinagem sadiana, a sujeira está a serviço da luxúria: “é a coisa suja que atrai a porra” (SADE, 2013, p. 133). Por isso, as criadas selecionadas são feias, deformadas e insalubres; os próprios libertinos não mantêm hábitos regulares de higiene e exigem que as vítimas não se limpem para que possam inalar e ingerir suas secreções naturais. Numa noite de orgia, os libertinos devoram os “troços”, isto é, as fezes das vítimas, enquanto se entregam a suas “sujeiras” (p. 148), comenta o narrador. De acordo com a lógica libertina, a beleza é simples e ordinária, enquanto a sujeira é extraordinária, permite o exercício da imaginação, práticas lúbricas variadas.

Do ponto de vista do senso comum, a própria manifestação da sexualidade dos libertinos – considerada anormal, degradante, repugnante – poderia ser relacionada à noção de

sujeira. Fundada numa lógica invertida, o que a excita é justamente o contrário do convencional: no lugar do bem, o mal; da beleza, a feiura; da limpeza, a sujeira; do perfume, o mau cheiro. Isso porque os valores negativos têm mais força, e, portanto, provocam mais efetivamente a exaltação dos sentidos. Afinal, “[...] na libertinagem, é através da violência das sensações que se mede a felicidade” (MORAES, 2015, p. 182).

É por meio da violência, e da reiteração dessa violência, que se mede a felicidade libertina sadiana. O repertório de paixões é renovado e repetido em novas combinações. Os personagens dos relatos das narradoras aparecem em episódios inéditos, acrescentando outros elementos a suas manias ou desenvolvendo novos gostos. Klossowski (1983) postula que a perversidade precisa ser constantemente atualizada em Sade: é como se o leitor necessitasse sempre de novos estímulos para prosseguir na narrativa, da mesma forma que os libertinos buscam novas sensações para se excitar. A diferença é que os libertinos colocam as paixões em prática, enquanto o leitor permanece no domínio do discurso.

É pela escrita, então, que o sadismo se estabelece e se perpetua: “O texto de Sade mantém e entretém a possibilidade do ato aberrante, enquanto a escritura o atualiza” (KLOSSOWSKI, 1983, p. 44). É o registro escrito que permite a renovação constante da libertinagem, pela releitura. A sexualidade violenta dos personagens sadianos é reafirmada a todo momento pela própria literatura.

E tudo começa, de fato, pela narração. São os relatos orais das quatro libertinas que inspiram os quatro amigos. Da fala se passa à ação. Retomam as falas, que geram novas ações, e assim sucessivamente. Fazem parte do banquete libertino “a fartura das palavras, o sabor das argumentações, o gosto pelo discurso” (MORAES, 2015, p. 185). Frequentemente, as narradoras são interrompidas para que os senhores discutam sobre algum aspecto de sua fala ou peçam maiores detalhes sobre personagens ou eventos. Para eles, todo detalhe importa, para a análise filosófica e a prática lúbrica.

As descrições detalhadas do espaço, das características, sobretudo físicas, dos personagens, das ações do enredo, etc., são uma marca da obra sadiana. Seu estilo é excessivo como as paixões libertinas. *Os 120 dias* possui quase quatrocentas páginas, e isso porque a maior parte do romance foi deixada em rascunho: apenas os trinta dias do mês de novembro, correspondentes à primeira parte, são descritos em detalhe. As outras três partes são compostas de listas e resumos. Se Sade houvesse tido tempo de desenvolver todos os cento e vinte dias, a obra provavelmente ultrapassaria as mil páginas, e o desconforto com a violência e crueldade crescentes tornaria sua leitura quase insuportável.

A apresentação detalhada dos libertinos, na introdução, permite imaginar sua aparência e seu caráter. O Duque é um belo homem, vigoroso, másculo, altivo; possui boa saúde, “as pernas mais bonitas do mundo”, “nádegas esplêndidas”, “a força de um cavalo” e o “membro de um autêntico jumento, surpreendentemente peludo” (p. 23). Há, na descrição do Duque: a animalização do libertino, pelas comparações feitas a animais vigorosos, o exagero e a idealização de sua sexualidade, características que aproximariam o texto de Sade ao gênero pornográfico. Porém, ainda que a disposição à libertinagem seja a mesma, a vitalidade dos outros protagonistas não se iguala à do primeiro.

O Bispo de..., irmão do Duque, possui “um corpo pequeno e franzino”, “olhos bastante bonitos”, “uma boca e dentes feios”, “o corpo branco, sem pelos”, “uma saúde cambaleante”, “faculdades medíocres”, “a bunda pequena, mas bem torneada”, “um membro muito comum, até pequeno” (p. 24). Em razão de seus nervos delicados, “costumava desmaiar ao esporrar e quase sempre perdia os sentidos ao fazê-lo” (p. 24). Percebe-se, a partir da descrição do Bispo, sinais de decadência física nos libertinos, que se encontram na faixa dos cinquenta anos e são marcados por uma vida de excessos. Detalhes grotescos, como a feiura da boca e dos dentes do Bispo e sua dificuldade em ter uma ereção acrescentam um tom de comicidade à descrição.

O Presidente de Curval é “gasto pela devassidão” (p. 26) e parece um esqueleto. Alto, magro, coberto de pelos, principalmente nas costas; possui “nádegas moles e caídas”, que parecem “dois esfregões sujos flutuando no alto de suas coxas”, e cujo orifício lembra mais “uma cloaca do que um olho de cu” (p. 26); sua “ferramenta” é quase escondida pelo excesso de pelos. Sua ejaculação é rara, acontece duas ou três vezes por semana, após vários excessos, dos mais infames. Seu membro é circuncidado, o que, segundo o narrador, facilita a prática lúbrica. Ele mantém as partes íntimas em estado de imundície, o que não incomoda seus companheiros, acostumados às manias peculiares dos libertinos. A repugnância causada pela descrição do Duque, em especial por sua sujeira característica, é ainda maior.

Completando o quarteto, Durcet é “pequeno, baixo, largo e corpulento” (p. 29). Possui corpo de mulher, uma bunda “fresca, gorda firme e rechonchuda”, com um “cu excessivamente largo em razão do hábito da sodomia”, e um “pau extraordinariamente pequeno”, que “nunca fica duro” (p. 29). Vale lembrar que todos os quatro compartilham das seguintes características: uma personalidade egoísta e cruel, desprezo pelos valores religiosos e sociais, um histórico de crimes e uma clara preferência pela sodomia.

Há uma gradação na descrição física dos libertinos, que são apresentados do mais vigoroso ao mais decadente. O tom do narrador passa de uma exaltação admirada a uma

ironia satírica. De todos, são descritos em detalhes as nádegas e o pênis, partes do corpo particularmente importantes para os atos libertinos. As descrições dos outros personagens seguem os mesmos critérios: são apresentadas suas feições, o formato e o tamanho de seus genitais e seu caráter. A saber: as esposas são belas, delicadas e virtuosas, de modo geral; as libertinas se assemelham aos protagonistas nas feições gastas pela libertinagem, ainda que algumas tenham conseguido conservar traços de sua beleza; as criadas são criminosas, feias e sujas; os fodehores, belos e vigorosos. Os pormenores retratados estimulam a imaginação do leitor, cuja reação pode variar da excitação, pelas características pornográficas, à repugnância, pelos excessos escatológicos e criminosos da libertinagem.

O excesso de detalhes se estende também à descrição das modalidades das paixões. Das paixões simples às assassinas, são cometidas práticas que evoluem de exibição e toques das partes íntimas à masturbação, ingestão de urina, fezes, saliva e vômito, fustigações, voyeurismo, estupros, pedofilia, incesto, sacrilégio, adultério, zoofilia, tortura física e psicológica, necrofilia, canibalismo e assassinato. É importante ressaltar a preocupação do narrador em respeitar a gradação das paixões e não descrever certas práticas antes que estas sejam relatadas pelas libertinas. A intensidade das práticas, seu caráter criminoso e hediondo se intensifica a cada relato. As paixões anteriores, porém, não são esquecidas, e sim repetidas nas novas práticas; há, portanto, um acúmulo de lubricidade e crueldade ao longo da narrativa.

A abundância de “paus”, “traseiros”, “bocetas”, “sujeiras”, vícios e torturas testa os limites do leitor, e corrobora o alerta do narrador: “recomendo a todo devoto abandonar logo se não quiser escandalizar-se” (p. 37). Gradativamente, o leitor é exposto aos detalhes das práticas libertinas, da humilhação à destruição das vítimas. E, se o narrador se preocupa em especificar que o pênis de Hércules, um dos fodehores, consiste num “membro de oito polegadas e duas linhas de circunferência por dezesseis de comprimento” (p. 46), ele também deixa “vários detalhezinhos encobertos” (p. 71), por sua preocupação em não adiantar práticas que virão a ser narradas, estimulando a curiosidade do leitor. Alguns atos dos libertinos não são sequer revelados. Quando os senhores sussurram comentários não compreensíveis, ou quando um deles se retira para a alcova com alguma vítima e não quer revelar o que fez no cômodo privativo, os pensamentos e as ações libertinas permanecem em suspenso. Isso incita a imaginação do leitor, já munido até então de repertório suficiente para supor as mais criativas atrocidades. Conforme argumenta o narrador:

[...] muitas coisas devem ser apenas indicadas; uma prudente circunspeção assim exige; existem orelhas castas, e estou infinitamente convencido de que o leitor já nos é grato por toda a que empregamos com ele; quanto mais ele for adiante, mais seremos, neste ponto, dignos de seus mais sinceros elogios, disso podemos desde já

quase certifi -lo. Afinal, independentemente do que se pode dizer a respeito, cada um tem sua alma para salvar: e de que puni o, tanto neste mundo como no outro, não   digno aquele que, sem nenhuma modera o, se deleitaria, por exemplo, divulgando todos os caprichos, todos os desgostos, todos os horrores secretos aos quais os homens estão sujeitos no fogo de sua imagina o. Seria revelar segredos que devem ser dissimulados para a felicidade da humanidade; seria empreender a corrup o geral dos costumes, e precipitar seus irmãos de cristandade em todos os desregramentos onde tais quadros poderiam levá-los; e Deus, que v  o fundo de nossos cora oes, esse Deus poderoso que fez o céu e a terra, e que há de nos julgar um dia, sabe que não teríamos vontade de ouvi-Lo censurar-nos por tais crimes! (SADE, 2013, p. 219)

Seria por recato essa recusa em revelar todos os segredos da libertinagem? Por devo o a um Deus tão desprezado e blasfemado pelos libertinos sadianos, que o narrador, numa postura ambígua, insiste em evocar? Com frequência, ele julga moralmente os personagens e seus atos: condena a “pavorosa libertinagem” (p. 20) e as “orgias malditas” (p. 38) cometidas em seu nome; chama o Presidente de “porco de Sodoma” (p. 26), entregue a sua “imundície” (p. 26), e lamenta a “sorte horrível” (p. 45) das vítimas. Ao mesmo tempo, parece compactuar com a filosofia libertina, quando questiona: “Será que nos cabe sondar as leis da natureza, ou decidir se, sendo-lhe o vício tão necessário como a virtude, ela talvez nos inspire de modo igual um pendor para uma ou para a outra, em razão de suas necessidades próprias”? (SADE, 2013, p. 19) Difícil saber se o tom do narrador   ir nico ou moralista em suas observa oes. Volta-se   questão de dupla interpreta o da obra sadiana: Sade promove ou condena o crime? A sexualidade libertina sadiana, agressiva, extremada e cruel, causa excita o ou repugnância no leitor? Deve ser copiada ou desprezada pelo mesmo? O título *A escola da libertinagem* e o tom didático da narrativa poderiam fazer pensar num tipo de doutrina o libertina. Porém, os comentários edificantes do narrador fazem-nos questionar seus propósitos. Cabe-nos, então, analisar em maior profundidade a rela o da obra sadiana com a religiosidade e o crime.

## 2.2. Sadismo e religiosidade

Segundo Georges Bataille (1987), os interditos, especialmente aqueles ligados ao sexo e   morte, foram criados para conter os instintos violentos do homem e torná-lo produtivo para o trabalho – civilizado, portanto. No entanto, a violência primitiva do homem nunca   completamente contida. Em determinados contextos, ela   mesmo permitida: na guerra, por exemplo, o interdito do assassinato   suspenso, pois a causa política o justifica. No caso dos

personagens sadianos, eles não precisam se conter em nome de uma produtividade, já que são nobres e não trabalham. Como sua fortuna lhes garante conforto e proteção, eles se permitem ultrapassar os limites convencionais, buscando apenas sua satisfação pessoal. São parasitas sociais, conforme já aponta o narrador no início do romance, ao explicar a fortuna obscura obtida por esses nobres após o reinado de Luís XIV. Eles não obedecem às leis sociais e, menos ainda, às leis religiosas.

Dentre as diversas paixões narradas, em *Os 120 dias*, destaca-se a blasfêmia. Um dos protagonistas, o Bispo de ..., é uma representação da libertinagem do clero. Já nos relatos iniciais de Duclos, a primeira narradora, figuram padres libertinos. Duclos e sua irmã são filhas de eclesiásticos. Sua mãe, pobre e órfã, foi acolhida pelos padres, que lhe providenciaram comida e moradia em troca de favores sexuais. Elas também foram criadas em meio à instituição religiosa: desde crianças, são, da mesma maneira que a mãe, abusadas por padres devassos. Duclos teve sua iniciação libertina na igreja. Ela é recompensada financeiramente por sua colaboração e parece apreciar o que aprende com os padres. Logo em seguida, vai trabalhar em um bordel, onde adquire a maior parte de seus conhecimentos sobre a prática lúbrica. Da igreja para o prostíbulo, não passa de uma questão de gradação da libertinagem.

A irmã de Duclos, assim que se separam da mãe, que decide virar freira, a aconselha da seguinte forma:

Vejo agora que és uma boa moça. Vamos, vamos, podes ter certeza que faremos fortuna. Eu sou linda, e tu também: ganharemos o que quisermos, minha amiga. Mas não podemos nos apegar, lembra-te disso. Hoje um, amanhã outro, é preciso ser puta, minha querida, puta na alma e no coração. Quanto a mim, [...] fica sabendo que sou tão puta agora que não há confissão, nem padre, nem conselho, nem admoestação que possam me tirar do vício. Santo Deus, mostraria a bunda nas calçadas com tanta tranquilidade quanto beberia um pouco de vinho. Imita-me, Françon, temos tudo a ganhar dos homens com complacência; o ofício é um pouco duro no começo, mas depois a gente se acostuma. Tantos homens, tantos gostos; deves primeiro saber disso. Um quer uma coisa, outro quer outra, mas o que importa é que estamos aí para obedecer, a gente se submete: tudo passa depressa, mas o dinheiro fica (SADE, 2013, p. 88).

No universo libertino, a mulher só tem chances de sucesso caso se submeta às vontades dos homens. Ela deve ser “puta”, desapegada, desprovida de bons sentimentos, que só atrapalham a vida libertina, egoísta e tirânica. Com o tempo, além de poder obter prazer das práticas lúbricas de que participa, adquire experiência suficiente para escolher seu caminho, tendo crescido na hierarquia libertina. Duclos, após suas vivências no bordel, torna-se cafetina e passa a orientar outras meninas para atender os clientes, participando apenas das orgias que lhe interessam. Trata-se do mesmo princípio das irmãs Justine e Juliette: a

primeira, corrompida pela libertinagem, obtém dinheiro e fama, enquanto a segunda, que insiste em manter seus valores de bondade e justiça, morre pobre e desonrada. Resistir ao vício, portanto, só prolonga o sofrimento da mulher: ela deve se submeter aos mais fortes – no caso, os libertinos – para conseguir se igualar a eles e usufruir, senão do mesmo poder, ao menos de maior liberdade e prazer.

Uma das principais regras impostas pelos libertinos é abandonar a religião. Consta nos regulamentos:

O nome de Deus nunca será pronunciado a não ser acompanhado por invectivas ou imprecções, o que se repetirá com a maior frequência possível. O tom será sempre o mais brutal, duro e imperioso com as mulheres e os mocinhos, e mais submisso, indecoroso e depravado com os homens, os quais os amigos tomarão por maridos enquanto fizerem papel de mulheres. Aquele dentre os senhores que faltar a todas essas instruções, ou que alegar um único clarão de razão e sobretudo passar um único dia sem deitar-se bêbado, pagará dez mil francos de multa (SADE, 2013, p. 58).

A religião é considerada uma “fábula ridícula” (p. 62) e o sujeito que praticar um ato religioso pode ser punido de morte, tamanha a gravidade dessa desobediência. Os libertinos desprezam as boas ações, que consideram falsas e insossas. Eles valorizam aquilo que é capaz de exaltar os nervos, notadamente os sentimentos negativos, como a dor, a humilhação, o ódio e o escárnio. Mas não se consideram os únicos a adotar esses princípios: segundo eles, “quando uma sociedade inteira comete os mesmos erros, estes costumam ser perdoados” (SADE, 2013, p. 246). Trata-se, portanto, de toda uma sociedade corrupta, favorável ao exercício da libertinagem. Em Sade, o vício é regra e a virtude exceção. Há muito mais Juliettes do que Justines.

De fato, o número de libertinos supera amplamente o de personagens virtuosos, que, via de regra, perecem nas mãos dos libertinos. É o caso do carregador de rua, “tão ridículo a ponto de ter sentimentos” (p. 27), pai de uma filha encantadora, que desperta o interesse do Presidente. O celerado realiza propostas ao casal para obter a menina. Não conseguindo corrompê-los, ele acusa falsamente o homem de cometer um crime e o manda à roda, suplício que consistia em quebrar os membros do condenado até provocar sua morte. Assim, consegue gozar da menina impunemente, e ejacula em seu ânus no momento em que o pai expira.

O sacrilégio é uma das principais modalidades de paixão. Se os padres são os primeiros libertinos retratados, não se poderia esperar nenhuma atitude mais honrada dos demais. Assim, religiosas são defloradas; símbolos católicos, como a cruz e a hóstia, maculados; os libertinos copulam no altar, masturbam-se no confessionário, mandam prostitutas realizarem missas, urinam ou defecam dentro do cálice sagrado, usam o crucifixo

como consolo, quebram imagens de santos, agridem e abusam de padres, cometem todo tipo de profanação para mostrar seu desprezo às práticas religiosas.

Os libertinos são ateus: não acreditam nas “quimeras” da religião; preferem seguir seus próprios princípios, libertos das regras sociais e religiosas, mas, conforme aponta Klossowski (1983), acabam se tornando escravos do próprio vício. Em vez de adotar os princípios religiosos, que consideram arbitrários em sua base, os libertinos sadianos optam por criar as regras que lhes convêm. Assim, não são controlados por nenhuma instituição e acreditam possuir domínio de suas práticas.

Klossowski entende que a sociedade ocidental adotou o cristianismo como mecanismo de moralização do povo. O rei seria o representante de Deus na Terra. Com o rei deposto pela Revolução, os servos ficam sem senhor a quem servir: são todos escravos, à mercê de déspotas libertinos. Os revolucionários de 1789, regicidas, são também parricidas: o assassinato de Luís XVI é, simbolicamente, a morte de Deus naquela sociedade. A maior parte dos revolucionários é ateia, alguns mesmo radicais a ponto de proibir qualquer prática religiosa e condenar quem ainda as segue. Dessa forma, se a religião católica pode ser considerada arbitrária, preconceituosa, posto que não permite qualquer prática que não respeite seus princípios, como o exercício da sexualidade além do objetivo de reprodução, e mesmo injusta, pela imposição de sua ideologia e condenação de pensamentos contrários, o outro lado da moeda não é menos perverso ou radical. Os revolucionários, ainda que adotassem discursos filosóficos para embasar seus princípios, também exerciam seu poder pela força: não respeitavam pensamentos contrários, condenavam seus opositores à guilhotina. O período de governo jacobino foi conhecido como o Terror. A desordem política, o excesso de sangue derramado, o extremismo ideológico da época davam margem a denúncias e a pensamentos radicais como os de Sade. O Marquês expõe, assim, as hipocrisias da Revolução, cujos princípios de igualdade, fraternidade e liberdade raramente ultrapassam o discurso empolgado, e da própria religião, com seus eclesiásticos libertinos e corruptos.

A noção de Deus, mesmo que seja considerada ilusória, é importante para a filosofia sadiana. Afinal, não existe sacrilégio sem ritual religioso, blasfêmia sem oração, vício sem virtude, transgressão sem lei. Os valores precisam existir para serem negados e invertidos. O sádico necessita de uma vítima, inocente e desprotegida, para exercer o seu sadismo. Se todos fossem sádicos, não haveria vítima disponível e os libertinos seriam obrigados a voltar-se uns contra os outros.

Desta forma, as noções de Deus e do próximo são fundamentais para o perverso sadiano, que mantém com eles uma relação negativa. Klossowski identifica um tom de

amargura e vingança no sacrilégio libertino. Abandonado por Deus – em meio ao caos de uma monarquia subitamente interrompida, conflitos internos entre os líderes da Revolução, o terror sanguinário nas ruas parisienses –, o cidadão da França setecentista se vê sem referência de autoridade e precisa criar seus próprios recursos de sobrevivência. Assim, o sádico se aproveita do momento de instabilidade para desafiar a autoridade divina, acreditando-se superior a ela: ele é o senhor de si e de sua vítima. Observe-se a provocação proferida pelo Duque durante o discurso dirigido às vítimas femininas:

[...] se houvesse um deus, e se esse deus tivesse poderes, como poderia permitir que a virtude que o honra e que professais fosse sacrificada, como será o caso, ao vício e à libertinagem? Como permitiria, esse deus onipresente, que uma criatura fraca como eu, que diante dele não passaria de um carrapato aos olhos de um elefante, como permitiria, digo, que essa fraca criatura o insultasse, o escarnecesse, o desafiasse, o afrontasse e o ofendesse, como tenho o prazer em fazer a cada hora do dia? (SADE, 2013, p. 61-62)

Se Deus não se manifesta diante de tantos horrores, então ele não existe: é a conclusão desse raciocínio. Não é possível contar com sua ajuda, no caso das vítimas, e nem temer o seu castigo, no caso dos libertinos. Abandonadas à própria sorte, as vítimas devem se submeter à vontade dos celerados, “cujo deus é sua lubricidade, cuja lei é sua depravação, cujo freio é sua devassidão” (SADE, 2013, p. 60). Ou aceitam sua nova realidade, convertem-se em libertinas, ou perecem como mártires.

Existem três casos principais de resistência à libertinagem pela religião, em *Os 120 dias*. Dentre as vítimas femininas, Zelmire, Sophie e Adélaïde exercem sua religiosidade em detrimento da proibição dos senhores. Zelmire é flagrada rezando, por uma das velhas, e deve se justificar diante dos senhores. Ela confessa seu delito e diz que prefere morrer antes de ser desonrada. Após deliberarem, os libertinos decidem que ela será fustigada durante a próxima sessão de punições, além de ser obrigada a praticar sexo oral em cada um dos senhores imediatamente. Eles também a alertam que, em caso de reincidência, ela seria sumariamente assassinada. Zelmire também se relaciona com Aline: as duas são encontradas dormindo na mesma cama, e teriam trocado carícias. Sendo proibido o exercício de práticas lúbricas sem o consentimento dos senhores, as duas são incluídas na lista de punições. Zelmire é de fato assassinada, mas apenas depois de sofrer agressões sexuais e sessões de tortura.

Adélaïde e Sophie, certa noite do primeiro mês, são flagradas confabulando, e percebe-se que não é a primeira vez em que isso ocorre. Elas se consolam por seus destinos injustos: a primeira aconselha a segunda a não perder as esperanças, manter-se fiel a Deus e aos bons sentimentos de seu coração. Em consequência, são incluídas no livro de punições da semana. Sophie, no último mês, é novamente punida por seu envolvimento romântico com

Celadão. Ao final, ela perece, por não conseguir se adaptar aos vícios da libertinagem e cultivar valores positivos, como a religião e o amor.

Das três crentes, Adélaïde é a mais convicta e, conseqüentemente, a que mais sofre nas mãos dos libertinos ateus. Ela é filha do Presidente, que se casa com Durcet. Apesar de abusada desde criança pelo pai e seus amigos, ela conserva seu frescor de aparência e de espírito. Mesmo antes de chegar a Silling, ela sempre rezou escondida a Deus, acreditando um dia ser recompensada por sua virtude no Céu. Ela também pratica a caridade, até ser interrompida por seus tutores. Chora constantemente por seus males e os de outrem. Os libertinos possuem um prazer especial em humilhá-la, por conta de seu bom caráter. Adélaïde consta quase sempre na lista de correções. Ela tem plena consciência da situação infeliz em que se encontra, juntamente com as outras esposas e vítimas, porém se contenta com a espera pela recompensa divina, por isso procura cumprir seus deveres cristãos e tenta consolar suas companheiras de infortúnio. Assim, Adélaïde aceita resignada seu destino, sem, entretanto, macular a pureza de seu espírito com a pregação dos libertinos. É a Justine de *Os 120 dias*, última resistente das injustiças em um universo distópico. Ela representa o maior desafio dos senhores, irrita-os constantemente com sua insistência em preservar seus valores religiosos. É fustigada, chicoteada, queimada, mutilada, obrigada a dormir com os animais, a participar das práticas luxuriosas e escatológicas, porém, em nenhum momento, se rende, e persiste em evocar Deus em suas orações. Os libertinos vencem ao aniquilar seu corpo, mas ela acredita conseguir salvar sua alma. O narrador comenta sobre o caso de Adélaïde:

A devoção é uma verdadeira doença da alma; por mais que se faça, ninguém se corrige dela. Com mais facilidade para se impregnar na alma dos infelizes, porque os consola, porque lhes oferece quimeras para consolá-los de seus males, ela se torna bem mais difícil ainda de extirpar dessas almas do que de outras (SADE, 2013, p. 239).

Para os libertinos, o exercício da religião representa, pois, uma “doença da alma”. Ela atrapalha seus propósitos cruéis, mundanos. Os valores religiosos, tais como a caridade, a piedade, a solidariedade e o respeito aos laços familiares, contradizem o exercício da libertinagem, doutrina que segue os princípios de uma natureza violenta e egoísta, por meio da qual prevalecem os desígnios do mais forte e do mais poderoso. Para enfatizar seu desprezo pela religião e pelas boas ações, os libertinos implementam em seu discurso blasfêmias como “Maldito Deus!” (SADE, 2013, p. 92), *Ventrebleu* (“pelo ventre de Deus”), *Morbleu* (“pela morte de Deus”) e *Corbleu* (“pelo corpo de Deus”). Em uma discussão com Adélaïde, o Duque a condena por adorar seu “Deus Zé porrinha” (SADE, 2013, p. 241).

Se o discurso dos libertinos é explícito e agressivo, a postura do narrador é dúbia. Em determinados momentos, ele parece adotar o ponto de vista dos libertinos, ao estabelecer e justificar sua doutrina sádica. Porém, em outras circunstâncias, lamenta a má sorte das vítimas e evoca o nome de Deus: “O que produzem, meu Deus do céu, o temor e a escravidão!” (SADE, 2013, p. 185). O narrador representa, assim, ao mesmo tempo, o juiz de defesa e de acusação dos libertinos. Afinal, se não houvesse julgamento moral contra suas condutas infames, elas perderiam seu valor transgressivo.

O sadismo só se exerce dentro de um espaço de normas sociais, para que estas possam ser quebradas. Conforme aponta Klossowski (1983, p. 23):

[...] a monstrosidade integral não pode se realizar alhures, exceto no interior das condições que tornam o sadismo possível, no interior de um espaço composto de obstáculos, ou seja, na linguagem logicamente estruturada das normas e das instituições. A ausência de estrutura lógica só se pode verificar pela lógica dada, mesmo quando esta é falsa, porque ela, rejeitando a monstrosidade, a provoca. Por sua vez, a monstrosidade, conforme Sade, ou a anomalia, acusa as normas dadas, só se auto-afirmando negativamente.

Os libertinos possuem, assim, suas próprias leis, cuja função é proteger seu segredo, prolongar o prazer e estabelecer uma ordem para que a desordem possa segui-la. As leis libertinas, que não só validam, como estimulam o estupro, o assassinato, a blasfêmia, são sacrílegas e criminosas.

### 2.3. Sadismo e criminalidade

A fim de reativar a memória do leitor, o narrador, seguindo seu tom didático e detalhista, retoma as descrições dos personagens, de maneira resumida. Nesse momento, ele comenta que não tem o objetivo de seduzir ou embelezar o crime, mas retratar os libertinos com os “pincéis da natureza”, tais como são.

Voltemos um pouco atrás e retratemos ao leitor, da melhor forma possível, cada um desses quatro personagens, sem embelezá-los nem tentar seduzir ou cativar, mas com os próprios pincéis da natureza, a qual, apesar de toda sua desordem, costuma ser sublime, mesmo quando mais se corrompe. Pois, diga-se de passagem, embora o crime não possua o tipo de delicadeza encontrado na virtude, não é ele sempre mais sublime? Não tem um caráter constante de grandeza e sublimidade que prevalece e sempre prevalecerá sobre os encantos monótonos e efeminados da virtude? Quereis falar-nos da utilidade de um ou de outra? Será que nos cabe sondar as leis da natureza, ou decidir se, sendo-lhe o vício tão necessário como a virtude, ela talvez nos inspire de modo igual um pendor para um ou para a outra, em razão de suas necessidades próprias? (SADE, 2013, p. 19)

O interesse de Sade consistiria, portanto, na observação da natureza humana. Na lógica libertina, vício e virtude se equivalem: os dois elementos são importantes para manter o equilíbrio natural. Se há libertinos desenvolvendo suas paixões lúbricas e criminosas, há também vítimas inocentes lutando para preservar sua virtude. No entanto, no universo sadiano, a balança pende para o lado dos libertinos e seus vícios. Sade observa a prática do mal como mais consistente do que a do bem, e a retrata, em sua obra, sem poupar o leitor de suas terríveis constatações a respeito do comportamento humano.

Em Sade, o bem e o mal são conceitos relativos: tanto um quanto o outro seriam julgamentos sociais, capazes de se modificar com o tempo; eles dependem dos costumes, das opiniões e dos preconceitos de cada um. Os preconceitos, para Sade, são os julgamentos morais, que desconsideram a diversidade da natureza humana: quem não compreende e não aceita as paixões libertinas seria considerado preconceituoso. Os filósofos não têm preconceitos: analisam friamente o caráter humano.

A noção de justiça também seria relativa. Para os libertinos, é justo aquilo que satisfaz seus desejos e injusto aquilo que os impede de realizá-los. Ou, mais objetivamente: “Nada há de celerado naquilo que deixa de pau duro” (SADE, 2013, p. 265). Tudo é permitido em nome da libertinagem. Já que não acreditam na vida após a morte, em um Deus que recompensa ou pune os homens de acordo com sua conduta na Terra, os libertinos almejam gozar plenamente de sua vida terrena, excitando seus sentidos até o limite.

Os desígnios de sua natureza violenta conduzem os libertinos a uma carreira de crimes. Começam normalmente pelo roubo ou pelo incesto; ao conseguir sair impunes, persistem na vida criminosa, que lhes garante muito prazer, e, com o tempo, elevam o grau de sua crueldade. Analisemos, a título expositivo, o histórico de crimes dos libertinos e suas ajudantes.

O Duque assassina a mãe, para ficar com a herança do pai, e a irmã, sua amante, que não aceita ser sua parceira no crime. Dos “assassinatos necessários”, logo passa aos “assassinatos por volúpia” (SADE, 2013, p. 22): a partir de então, comete roubos e homicídios, sobretudo por envenenamento, “assim como um outro se contenta em procurar mulheres para inflamar as mesmas paixões” (SADE, 2013, p. 22). Com mais dois companheiros de crime, para uma diligência, estupra e executa os homens e mulheres presentes, toma seu dinheiro; assassina a esposa que o pai lhe havia arranjado, e ainda elimina suas duas mulheres seguintes. Comenta-se, na sociedade, que as mulheres morriam devido à enormidade de seu membro, e ele deixa o boato se espalhar para esconder a verdade. De fato,

seu momento de gozo é tão forte e violento que frequentemente estrangula suas parceiras quando ejacula.

O Bispo rouba a quantia de dois dotes que deveriam ser distribuídos entre os filhos ilegítimos de um amigo. Além de não lhes entregar o dinheiro, ele ainda se aproveita dos órfãos e os executa em meio a práticas lúbricas e torturantes. Sobre o Presidente, levanta-se a suspeita de que sua fortuna provém de assassinatos, o que não é confirmado nem negado pelo narrador. Para exemplificar sua tendência criminosa, é relatado o episódio que provocou sua expulsão da Corte: ele envia um carregador de rua à roda, injustamente, para gozar de sua bela filha; ele deflora a menina nos braços de sua mãe, no exato momento em que o pai é executado, sob a falsa promessa de perdoar o seu crime. Comete vários outros crimes depois, principalmente com os desafortunados. Sobre Durcet, não são dados maiores detalhes: postula-se apenas que seu nível de lubricidade e crueldade equivale à dos outros amigos.

Dentre as narradoras, embora todas possuam experiência suficiente para relatar as paixões a que se destinam, Desgranges é a mais criminosa: incendiária, parricida, incestuosa, assassina, é responsável por atos de estupro, roubo, aborto, dentre outros. Ela é marcada nas costas por um V (“voleur” – ladra) e um M (“meurtrier” – assassina). Postula-se que não haveria crime que ela já não tivesse cometido ou mandado cometer. Pelo excesso de devassidão a que se submeteu, seu estado é deplorável: além de ser manca, faltam-lhe um seio, três dedos, seis dentes e um olho. Por sua experiência teórica e prática no mundo do crime, ela é a responsável por narrar as paixões assassinas, última modalidade do ciclo.

As criadas também são criminosas. Marie, que trabalhou para um famoso ladrão, teve quatorze filhos, os quais teria matado por asfixia, por temer criá-los e torná-los criminosos também. Louison é “malvada como o diabo” (SADE, 2013, p. 48), sempre disposta a cometer qualquer atrocidade e infâmia a que seja ordenada. Quanto a Fanchon, “não existia um único crime na terra que não houvesse cometido” (SADE, 2013, p. 48).

Os libertinos se cercam, portanto, de ajudantes tão devassas e criminosas quanto eles para auxiliá-los em seu projeto. Se práticas lúbricas variadas inflamam os sentidos dos libertinos, crimes como o roubo e o assassinato são igualmente capazes de provocar o seu gozo. Para eles, o dinheiro criminoso traz felicidade, pois cria condições de exercer outros crimes. A vida libertina é onerosa: é preciso viajar, contratar ajudantes, possuir propriedades, comprar o silêncio de testemunhas. O dinheiro proporciona conforto e proteção aos libertinos: se sua origem for criminosa, maior ainda o excitação dos sentidos.

Tomemos como exemplo o relato de Duclos sobre um episódio de sua vida: a cafetina para quem trabalhava, Fournier, ao adoecer, confia a ela sua herança e pede que ela a distribua

em forma de esmola à igreja e aos pobres, pegando apenas uma determinada quantia para si. Duclos não apenas toma posse de todo o dinheiro como trata de apressar a morte da senhora, aumentando a dose de seus medicamentos. Os libertinos admiram seu gesto e questionam se ela se masturbou naquela noite, ao que a mesma responde afirmativamente, revelando que “esporrou” cinco vezes seguidas. Os senhores tecem comentários a partir do relato, e concluem que o vício é muito mais efetivo para excitar os sentidos do que a virtude. “O crime é um modo da natureza, uma maneira com a qual move o homem” (SADE, 2013, p. 189), quer dizer, a prática do crime é natural ao ser humano, em especial aos libertinos.

Ainda na narração de Duclos, em outro momento, ela conclui que “por dinheiro se faz qualquer coisa” (SADE, 2013, p. 197), sobretudo quando se trata de alguém pobre, que deve se submeter a práticas lúbricas não por gosto, mas por sobrevivência. É o caso de uma moça que se encarrega de satisfazer um cliente cuja paixão consiste em fazer chupar, dos pés à cabeça, seu corpo infecto, coberto de pus. Podemos citar também a iniciação das libertinas e das vítimas: num mundo de corruptos, são obrigadas a se corromper para garantir seu sustento; na hipótese de desobediência, apenas encontrarão humilhação e morte, como a crente Adélaïde. O sucesso no mundo sadiano é garantido pela corrupção libertina, que permite tirar vantagem de todas as situações e transformar cada sensação violenta em gozo.

O “maldito espírito dos libertinos” (SADE, 2013, p. 200), corrompido pelos vícios da libertinagem, viabiliza, assim, o crime, e despreza a virtude, para eles, tão falsa quanto inútil. Dessa maneira, a “compaixão é a virtude dos tolos” (SADE, 2013, p. 171) e “a prática do bem é absurda” (SADE, 2013, p. 191). Apenas os atos criminosos, transgressores da lei e da religião, são capazes de excitar os sentidos e provocar o gozo. Qualquer sentimento é superado pelo desejo de satisfação imediata, obtida sobretudo pela dominação do outro. Se eles valorizam a aliança com outros espíritos igualmente libertinos, não abrem espaço para o amor, e menos ainda para valores como a gratidão, que enfraquecem a alma. Duclos é capaz de vender Lucile – uma moça que ela recebe no bordel e que transforma em sua amante, ocupando-se de sua educação libertina – a um duque, que lhe paga por ela uma alta quantia: “Eu amava Lucile, mas amava o dinheiro mais ainda” (SADE, 2013, p. 227). Mesmo sabendo que os propósitos do duque iriam causar o sofrimento, e provavelmente a morte, de sua amante, estando encantada com sua beleza e sua tendência à libertinagem, Duclos prefere desfrutar da garantia do dinheiro às doçuras do amor.

A partir das paixões criminosas as práticas de tortura e assassinato tornam-se mais elaboradas. O assassinato seria a última etapa da perversão libertina: após gozar de todos os modos possíveis de suas vítimas, eles as torturam até a morte; tanto é assim que as paixões

assassinas encerram o romance. Afinal, “nenhum libertino minimamente ancorado no vício ignora o império do assassinato sobre os sentidos e o quanto este determina voluptuosamente um esporro” (SADE, 2013, p. 26).

O sadismo, em seu extremo, leva ao extermínio: por isso os libertinos sadianos têm horror a tudo que remete à vida e à sua preservação – desprezam a mulher, sobretudo a grávida, a caridade, a gratidão e a justiça. Seu projeto é de aniquilamento do outro, seus valores são destrutivos, e para isso chegam a deteriorar o próprio corpo, que se deforma pelos excessos da libertinagem.

Os libertinos sadianos praticam o mal pelo mal. Não há justificativa da tortura além do prazer do espetáculo: “não é o objeto da libertinagem que nos anima, mas a ideia do mal” (SADE, 2013, p. 143), diz o Duque. Se eles cometem crimes para se livrar de inimigos ou se aproveitar da fortuna alheia, também são capazes de raptar meninos de suas casas, utilizar máquinas de tortura, submeter suas vítimas a seus desejos lúbricos e cruéis apenas pelo prazer de gozar de seus corpos e rir de sua dor.

Conforme aponta Eliane Moraes: “Do ponto de vista da vítima, a crueldade libertina é sempre gratuita; a rigor, não se pode falar de castigo ou punição no mundo do deboche, pois na tortura e no assassinato se visa unicamente à fruição do mal” (MORAES, 2015, p. 166). Assim, as leis estabelecidas em Silling, de acordo com os desejos dos libertinos, devem ser obedecidas pelas vítimas, por mais que lhes custe submeter-se a tais humilhações e horrores. Porém, o que os senhores almejam de fato é que elas sejam descumpridas, para poder punir os meninos. Em certa medida, as leis são criadas pelo prazer da transgressão e da punição.

Tomemos um exemplo de aplicação arbitrária do regulamento: para incluir todas as meninas na lista de punições da primeira semana, os libertinos levam-nas a desobedecer suas ordens. Eles nunca cedem a seus protestos, que apenas os irritam ainda mais. A justiça, para os libertinos, consiste em atender a suas próprias vontades. Tudo, portanto, pode ser motivo para punição: desde não responder a um desejo expresso ou apenas demonstrado pelo senhor, oferecer a frente quando ele espera a parte de trás, por exemplo, realizar mal algum serviço, até, mais gravemente, chamar por Deus, confabular com as outras vítimas, divertir-se sem a permissão dos senhores.

A intensidade das punições aumenta de acordo com a gradação das paixões: de açoites leves passam a torturas sangrentas, amputação de membros, e mesmo a morte. Quando se descobre que um dos fodeiros tentou deflorar Augustine, com a promessa de salvá-la de um destino pior, os senhores punem os dois: ele é “enrabadado” pelo Duque, tem seu pescoço cortado por Curval e o corpo todo queimado com um ferro em brasa; ela é obrigada a

assistir à execução do amante, sofre a ameaça de também ter sua cabeça cortada, tem dois dentes arrancados enquanto é penetrada por trás por Curval. Fanchon, a criada que relata o delito aos amigos, também é punida: recebe cem chicotadas e tem o seio esquerdo cortado. Quando ela protesta contra a injustiça de sua punição, já que estava ajudando os celerados, o Duque proclama: “Se fosse justo, não nos deixaria de pau duro” (SADE, 2013, p. 337).

Os libertinos, caso infringam as regras, devem apenas pagar uma multa de mil luíses. A correção dos libertinos é difícil de ser aplicada, porque a punição excita o criminoso. Duclos, no vigésimo terceiro dia, narra casos de libertinos que simulam situações onde possam ser punidos: um deles entra num aposento onde uma mulher estaria se masturbando – ela o xinga, lhe dá pancadas e pontapés, o que o faz ejacular; um segundo se faz tomar por ladrão e também recebe pancadas; um terceiro aprecia receber bengaladas de homens, durante uma suposta discussão; um quarto gosta de receber ameaças de morte etc. Trata-se das fustigações passivas, por meio das quais é possível apreender o masoquismo contido no sadismo. Assim, comenta o Duque:

Como as punições infligidas àquele que quereis corrigir conseguiriam convertê-lo, uma vez que, salvo algumas privações, o estado de aviltamento que caracteriza aquele em que o colocais ao puni-lo agrada-o, diverte-o, deleita-o, e que ele goza por dentro de si mesmo por ter ido longe o bastante para merecer ser tratado assim? (SADE, 2013, p. 237)

Em suas discussões, ainda que de maneira extremamente irônica, os libertinos analisam as sutilezas da natureza humana, sobretudo seu lado mais obscuro. O homem é um grande “enigma” (p. 237), os libertinos e suas paixões fazem parte disso. Curval acrescenta, ainda: “Isso levou um homem de muito espírito a dizer que era melhor enrabá-lo do que compreendê-lo” (p. 237). Por mais que os libertinos se proponham a analisar o comportamento humano, por meio das diversas paixões, sua maior preocupação é a aplicação prática de sua filosofia, que visa ao gozo. O discurso serve de estímulo a suas ações, que sempre possuem caráter destrutivo.

Sade pode ser considerado um filósofo do erotismo, por investigar as paixões, os detalhes das práticas libertinas. A sexualidade violenta dos libertinos os conduz ao exercício do crime, do assassinato. A narração de atrocidades não é propriamente uma novidade na literatura. Eliane Moraes aponta que já existiam, desde o século XVI, relatos de crueldades terríveis cometidas por selvagens, num tipo de violência que se aproxima ou talvez mesmo ultrapasse a de Sade, como em *Voyages de Bougainville*, *Sauvages de Tahiti*, *Histoires de Sévarambes*. A diferença é que Sade percebe a perversidade do homem civilizado, a crueldade intrínseca a todo ser humano:

Nenhuma novidade, talvez, na obra sadiana, a não ser esta, que só um século depois de sua morte emerge da obscuridade: a presença da crueldade, não no outro, mas em si mesmo. A violência de cada um e de todos. Porém, ainda mais que isso, o que ele faz, no distante século XVIII, é deslocá-la para um novo lugar, abrigando-a no *boudoir*, espaço do prazer (MORAES, 2015, p. 266).

O *boudoir* reuniria a discussão filosófica à prática lúbrica, isto é, a libertinagem de espírito à de modos. Por isso, Sade estabelece *A filosofia na alcova*, no original: *La philosophie dans le boudoir*. É essa mistura peculiar de sexualidade, violência, crime, organização e desordem que torna a obra sadiana original. O sadismo não é exercido pelo outro, o estrangeiro, o selvagem, o primitivo, mas pelo cidadão aparentemente respeitável, nobre, dono de modos refinados e uma boa retórica. O sadismo é um refinamento da crueldade, que permite racionalizá-la, institucionalizá-la. Sade regulamenta a perversão. Do estupro ao assassinato, todos os crimes são permitidos e justificados, na devida ordem. Moralmente condenáveis, os atos sádicos são monstruosos, e o que os torna ainda mais horríveis, cometidos contra e por seres humanos, iguais a nós.

### 3. A MONSTRUOSIDADE SÁDICA

#### 3.1. O monstro na literatura

O racionalismo iluminista privou o homem ocidental do conforto espiritual do mito e da religião. Para autores como Giacomo Leopardi (1898), a partir de então, tudo simbolizaria o mal: todas as coisas existentes seriam más, já que a bondade apenas poderia ser encontrada na espiritualidade, no extraterreno. Esse é o ponto de partida de Julio Jeha (2007) para conceituar a figura do monstro na literatura.

Jeha postula que a noção de mal é de difícil delimitação. Ele se caracteriza pela privação do bem, portanto, pelo que não é. Assim, em todo lugar ou momento em que o bem não atua, o mal se faz presente, por oposição. É difundida pelo senso comum a convicção de que o mal deve ser combatido, pois o sofrimento por ele causado é indesejável. No entanto, derrotá-lo pode se revelar uma tarefa árdua, tendo em vista a dificuldade em sua identificação: desprovidos do consolo da moralização religiosa, nos encontramos à mercê de um mal difuso, tanto cometido quanto sofrido. Uma delimitação possível para a definição de mal seria a ação humana. Assim, para o exercício da prática do mal, é preciso haver consciência e intenção do agente, ou ele seria confundido com meros acidentes naturais.

Do ponto de vista filosófico, o mal pode ser dividido em metafísico, físico e moral. O mal metafísico decorre da finitude, condição imposta a todos os seres pela natureza — um aspecto que muitos pensadores identificam como suficiente para descaracterizá-lo como mal (cf. JEHA, 2007, p. 15). O mal físico seria provocado por aquilo que afeta diretamente nosso organismo, como doenças, condições ambientais desfavoráveis ao bem estar, etc. O mal moral, ao contrário dos outros tipos, é fruto de uma escolha consciente. Ele consiste na implicação do sofrimento ao outro, e, para isso, o agente deve abandonar sua integridade moral.

Ao longo de séculos, pensadores discutem sobre a questão do mal, por perspectivas diversas — religiosas, filosóficas, políticas, psicológicas, etc. No campo da literatura, os escritores, valendo-se de metáforas, produzem representações dessa abstração negativa. Jeha observa que as metáforas mais utilizadas são as do crime, do pecado e da monstruosidade. Na concepção de Jeha, o mal é causado, portanto, por indivíduos, o que o diferencia do sofrimento gerado por fenômenos da natureza. Dentre as metáforas enumeradas pelo teórico, focaremos na questão da monstruosidade, pois consideramos o conceito importante para a

compreensão do mal na literatura, visto que ele engloba todos os outros elementos citados. Indivíduos que cometem deliberadamente o mal poderiam ser classificados como monstruosos. Os monstros desempenhariam um papel de mantenedores da ordem, pois através de sua transgressão moral é possível perceber os limites que a sociedade impõe à ação humana.

Cada cultura interpreta os monstros à sua maneira. Para a maioria dos gregos antigos, eles representavam castigos divinos. Para Aristóteles, um desvio da natureza. De qualquer forma, eles representam um aviso sobre transgressões de códigos socialmente estabelecidos. Seu caráter precisa ser de exceção e raridade — ou então seriam naturalizados na sociedade, e não temidos pelo mal que simbolizam.

Jeha (2007, p. 20) menciona, na cultura clássica, monstros como a Esfinge, a Quimera, o Minotauro e a Medusa, todos indicativos de um mal cometido que estava sendo castigado. Já na cultura moderna, ele destaca as seguintes obras da literatura inglesa: *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818, 1831), de Mary Shelley; *Dr Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Nesse grupo, há, assim, respectivamente, o monstro em retalhos, o *Doppelgänger* (o duplo), o monstro moral travestido de jovem inocente, os monstros criados a partir de experiências científicas (de modo semelhante a Frankenstein, mas em maior escala) e o vampiro.

Frankenstein é escolhido por Jeha para ilustrar a representação do mal por meio metafórico: ele sinaliza os riscos da manipulação científica e incorpora um desejo frustrado de seu criador. Desprovido de identidade, sequer possui nome próprio, adotando o de seu criador. Isso porque figura o indizível, o mal, que não se define por si só, conforme aponta o teórico:

A retórica do indizível, marcada pela presença do monstro, toma a própria literatura monstruosa: recusando-se a ser circunscrito por uma definição, o mal causa um curto-circuito na significação ao se conectar com uma rede de metáforas sem limites. Essa lacuna entre signo e significado repete a disjunção categórica fundamental do monstro, exemplificada na criatura de Frankenstein: considerado indigno de um nome, ele será sempre uma coisa sem designação, um desejo frustrado, um grito de dor no vácuo, dramatizando a tentativa de apreender o mal e dar-lhe um significado fixo (JEHA, 2007, p. 26).

Desse modo, Jeha conclui que a própria literatura é monstruosa, reiterando o pensamento expresso por Georges Bataille em *A literatura e o mal*, de 1957. Segundo Bataille (1989), a literatura é a representação do mal e, por isso, deveria se admitir culpada. A literatura não é inocente, justamente porque representa um processo consciente do escritor, a realização de seu projeto artístico. Ela deve comunicar o essencial, sob o ponto de vista de

Bataille. Para tal, precisa confessar sua proximidade com o mal, elemento essencial da natureza humana. Sem mal, não haveria bem, não haveria arte, não haveria nada. Sem mal, não haveria sadismo. E, sem a figuração do monstro, não há representação do mal.

Jeffrey Jerome Cohen (2000) entende que as sociedades podem ser estudadas a partir dos monstros que geram. Para isso, ele desenvolve sete teses. A primeira é de que “o corpo do monstro é um corpo cultural” (COHEN, 2000, p. 26), isto é, a monstruosidade é a incorporação dos medos e dos anseios de um determinado momento cultural. O teórico lembra a etimologia da palavra “monstro”, do latim *monstrum*, isto é, “aquele que revela”, “aquele que adverte”. O monstro revela, portanto, os desejos, as fantasias, os segredos da comunidade em que surgiu. Podemos evocar novamente *Frankenstein* e *A ilha do Dr. Moreau* como exemplos de obras em que os monstros servem de alerta para os perigos dos experimentos científicos que envolvem criação ou modificação dos seres, numa época em que a ciência se encontrava em pleno desenvolvimento.

A segunda tese de Cohen é “o monstro sempre escapa” (p. 27). A personagem monstruosa transforma-se, continuamente, de modo a retornar, mesmo quando morto. Tomemos como exemplo a figura do vampiro. Ele está presente na novela gótica “Carmilla”, de Sheridan Le Fanu (1872). Mais tarde, Bram Stoker o reconfigura no clássico *Drácula* (1897). No cinema, ele é explorado em dezenas de filmes, como *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Coppola (1992), por exemplo. Na literatura, Anne Rice confere uma roupagem mais moderna à figura do vampiro, em *Entrevista com o vampiro* (1976), também adaptado para o cinema, em 1994. Assim, o monstro sempre escapa e ressurgue, sob outras formas, em contextos diversos.

Terceira tese: “o monstro é o arauto da crise de categorias” (p. 30). Devido a seu caráter híbrido, ele desafia as ordenações sociais e as distinções categóricas. Cohen evoca o *alien*, personagem que dá nome ao filme de Ridley Scott, como exemplo de criatura que desafia qualquer classificação taxonômica e contraria a evolução natural: ele muda de forma, alterna entre réptil, crustáceo, humanoide; é gerado em ovo; é capaz de trocar de pele; deposita seus filhotes em outras espécies. É seu caráter híbrido, fluido, que lhe permite escapar e retornar constantemente, nas sequências cinematográficas, em consonância com a segunda tese.

O monstro encontra-se sempre à margem: da classificação taxonômica, da esfera social, da civilização. Assim, Cohen estabelece sua quarta tese: “o monstro mora nos portões da diferença” (p. 32), isto é, representa a alteridade, as diferenças políticas, raciais, econômicas, sociais, etc. – aquilo que se quer excluir. Comumente, ao longo da História, uma

sociedade constrói uma noção monstruosa de outro povo para justificar seu extermínio. É o caso dos norte-americanos em relação à população nativa da América do Norte. Os índios foram, por muito tempo, retratados como inimigos nos filmes de faroeste: eles são agressivos e ameaçadores, enquanto o *cowboy* que os combate aparece como o herói, o salvador.

As diferenças entre o monstro e os civilizados, entretanto, se mostram fluidas e difíceis de definir. Apesar de se encontrar sempre à margem, o monstro surge no interior de uma comunidade e revela a fragilidade de seu sistema, ameaçando causar um colapso. O que verdadeiramente se teme, portanto, não são as diferenças, mas as semelhanças e as contradições que o monstro expõe. Ao eliminar, com certo grau de prazer, os índios que o atacam, o *cowboy* torna-se tão selvagem quanto eles.

Os monstros construídos a partir das diferenças culturais com justificativas colonizadoras se diferenciam dos monstros da proibição, que delimitam as fronteiras entre os comportamentos interditos e os valorizados. Chegamos, assim, à quinta tese: “o monstro policia as fronteiras do possível” (p. 40). Cohen dá como exemplo a fábula da hospitalidade de Ovídio: Lycaon, rei da Arcádia, descendente de gigantes primevos que pretenderam tomar o Olimpo dos deuses e tiveram sua raça amaldiçoada, tenta matar Júpiter quando ele se hospeda em sua casa. A violação dessa relação anfitrião-hóspede é punida pela transformação de Lycaon em uma espécie de lobisomem.

O monstro é repulsivo por seu caráter grotesco, temido pelo estrago que provoca, mas também é capaz de fascinar. Dessa maneira, a sexta tese de Cohen é: “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo” (p. 48), ou seja, por estar ligado a práticas proibidas, o monstro também atrai; ele provoca, ao mesmo tempo, atração e repulsa. Suas atitudes são condenáveis, mas sua liberdade é invejada. Ele pode transitar entre o permitido e o interdito, desperta curiosidade por seu comportamento diferente da norma. Tomemos mais uma vez a figura do vampiro como exemplo. Por um lado, trata-se de uma criatura amedrontadora, devido à sua capacidade destrutiva, e repugnante, por sua proximidade do animal selvagem, em função da maneira como se alimenta. Por outro lado, o vampiro é sedutor. Pode ser interpretado como uma metáfora da interdição sexual: penetra os caninos no pescoço das vítimas para sugar seu sangue; ataca homens e mulheres, aguçando sua fantasia. Qualquer um pode ser contaminado por um vampiro e, assim, se tornar um. A ideia é apavorante, pela transformação monstruosa, que implica no isolamento social, mas também tentadora, pois há benefícios na vida vampiresca, como a eternidade, a liberdade, a força.

Finalmente, em sua sétima e última tese, Cohen conclui: “todo monstro está situado no limiar... do tornar-se” (p. 54), isto é, ele é criado por uma sociedade e dela se vinga. Todo

monstro é construído, torna-se monstro, é assim julgado por não se encaixar em determinadas regras de apresentação e conduta. Assim, dirá Cohen (2000, p. 55):

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos.

O monstro responde, portanto, a uma demanda cultural. Sua existência é necessária para estabelecer a diferenciação entre o espaço confiável e o não confiável, o certo e o errado, o bem e o mal. O monstro tem, assim, função moralizante.

Noël Carroll, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, entende que o monstro é figura central no gênero de horror. Remetendo as origens do gênero ao século XVIII, com o surgimento do romance gótico inglês, o *schauer-roman* alemão e o *roman noir* francês, o filósofo descreve as poéticas do horror como uma reação ao excesso de racionalismo iluminista, que buscava organizar a natureza via ciência. O monstro deveria ser um “personagem extraordinário num mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p. 32), portanto uma criatura que não pode ser explicada pela ciência, num desafio aos valores iluministas científicistas. Isso se relaciona ao sobrenatural, quando a ameaça é fantasmagórica ou mística, mas também engloba seres do mundo real com características que os diferenciam dos outros de sua espécie, como é o caso de animais desproporcionalmente grandes ou fortes, e de seres humanos deformados, tornando-se quase inumanos, como *O fantasma da ópera*.

Baseando-se no trabalho da antropóloga Mary Douglas (1991), Carroll observa que outra característica essencial do monstro é sua impureza. A impureza estaria relacionada à desordem, não apenas no sentido de falta de higiene, mas sobretudo no que se relaciona à quebra de um paradigma. Eliminar a impureza seria restabelecer a ordem – social, por exemplo. Em seu sentido moral, um adúltero poderia ser julgado impuro e o contato com ele proibido – ele seria um excluído social. O monstro, não raro, provoca nojo nos outros personagens, seu contato deve ser evitado. Ele é impuro e, em muitos casos, apresenta risco de contaminação – o vampiro repassa sua maldição, animais infectados e transmutados ameaçam cidadãos, etc. Os monstros do horror são criaturas intersticiais, incompletas, informes, contraditórias, portanto impuras, pois transgridem esquemas de categorização cultural.

Carroll trabalha com o que denomina “horror artístico”, isto é, o efeito estético provocado por obras do gênero de horror, em oposição ao “horror natural”, que seria o medo

provocado por desastres naturais ou guerras. O “horror artístico” se definiria historicamente pouco antes ou pouco depois da publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, e se desenvolveria ao longo do século XIX por meio de romances e peças e do século XX com literatura, quadrinhos, revistas e filmes. Apesar de já existirem referências ao horror desde a Antiguidade, como as histórias de lobisomem em *Satiricon*, de Petronio, o horror como gênero teria tomado forma entre os séculos XVIII e XIX, com o gótico inglês. Carroll pontua, ainda, que nem toda obra que horroriza o leitor faz parte do “horror artístico” – é possível apresentar alguns elementos horríficos, o que constituiriam passagens de horror. O assassinato em *O estrangeiro*, de Camus, ou a depravação sexual em *Os 120 dias de Sodoma*, apesar de horrorizantes, não são considerados exemplos de “horror artístico”, pois trabalham com personagens humanos e causas naturais.

O horror é nomeado de acordo com o afeto (*affect*) que produz, isto é, obras de horror têm por objetivo provocar o efeito de horror no público a que se destina. Para isso, a presença de monstros se faz essencial. O monstro do horror é um tipo específico de monstro, que possui uma origem sobrenatural, e é letal e repugnante ao mesmo tempo. Ele é, assim, uma ameaça física e cognitiva. Para Carroll, a monstruosidade moral seria metafórica. Ele admite, em *Horror and Humour* (1999), a inclusão de *psycho-slashers* como tipos de monstros horríficos, posto que são personagens letais e repulsivos, a ponto de extrapolar a ideia científica de psicopata, tornando-se quase não-humanos. Porém, para o pesquisador, Hannibal Lecter seria apenas um psicopata, e não um monstro do horror, por ser um personagem humano, aparentemente civilizado, que comete crimes hediondos. Personagens desse nível poderiam ser considerados monstros do terror, que consistem, em geral, em um ser humano que sofre de distúrbios psicopatológicos.

Pedro Sasse (2016) procura definir o gênero do terror a partir das considerações de Carroll sobre o horror. O terror compartilharia com o horror características como cenários lúgubres e atemorizantes, porém a fonte desse temor seriam elementos humanos. Se o horror se liga a um forte apelo sensível, como ameaças físicas e sensações de repulsa, causadas por fenômenos sobrenaturais, o terror se relaciona a fenômenos psicológicos, à temeridade da ideia de monstro em si. Os monstros das obras de terror seriam, assim, humanos, tão letais e monstruosos quanto os entes sobrenaturais do horror. As três características de Carroll que definiriam o monstro – sua excepcionalidade, sua letalidade e sua repugnância – podem ser aplicadas aos monstros humanos:

(a) são excepcionais por sua patologia – são “desumanos”, contrariam a noção do que é bom, enquanto os monstros sobrenaturais contrariam a noção do que é verdade;

(b) são letais, por causarem mal a outros seres humanos;

(c) são moralmente repulsivos – podem mesmo parecer fisicamente agradáveis e bem ajustados socialmente; de forma geral, a repugnância é sentida pelos atos do monstro humano, e não por sua aparência.

A ameaça do monstro humano é sobretudo cognitiva: teme-se o que ele representa, seja o fim do mundo tal como o conhecemos, a morte de pessoas inocentes, enfim, a destruição de algo ou alguém importante para a manutenção da estabilidade social. O monstro humano na literatura – suas características, especificidades e exemplos – é o que nos interessa nesta dissertação, posto que os personagens sadianos são humanos, física e moralmente repulsivos, além de letais.

### 3.2. O monstro humano

A própria noção de monstrosidade na literatura possui, conforme já visto, uma forte relação com o julgamento moral estabelecido sobre um personagem, sobretudo quando se trata de um ser humano. Assim, o monstro humano se define por seus atos moralmente condenáveis. Existem diversos exemplos e tipologias dessa categoria: o monstro humano pode ser um esquizofrênico, como Norman Bates, de *Psicose* (1959) ou um psicopata, como Patrick Bateman, de *Psicopata Americano* (1991), revelando a tendência de exploração dos fenômenos psicopatológicos nas obras de terror ao longo do século XX. Ele também pode estar associado a fenômenos sociais como a violência urbana, tematizada em obras de autores diversos, como João do Rio e Rubem Fonseca, na literatura brasileira. Recuando no tempo, pode-se julgar monstruosos Medeia, por seu infanticídio, e Iago, por seus atos sórdidos, o que nos revelaria que monstros humanos estiveram presentes na literatura desde o período clássico.

Em geral, o monstro humano é um indivíduo criminoso e/ou vicioso, que provoca a destruição física ou moral de suas vítimas. No século XVIII, época de produção da obra sadiana, é possível associar a monstrosidade humana a dois arquétipos desenvolvidos, respectivamente, nas literaturas de língua inglesa e francesa: o vilão gótico e o libertino.

Da literatura gótica, Sade pode ter herdado: a escolha de cenários lúgubres, locais isolados e assustadores onde perecem vítimas inocentes, como o castelo de Silling – comparável ao próprio castelo de Otranto, de Walpole, que teria inaugurado o gênero, em 1764; a escolha de personagens da aristocracia que exercem uma dominação severa e cruel

sobre suas vítimas, geralmente donzelas virtuosas; a exploração do lado negativo da natureza humana e a visão pessimista em relação ao exercício da liberdade pregada pelos ideais iluministas. Uma das obras góticas com a qual o autor mais dialoga, pela temática da violência e da sexualidade, é *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, em que estupros e pactos demoníacos ocorrem dentro de ambientes eclesiásticos.

O gótico setecentista, conforme aponta Fred Botting (1996), está ligado ao excesso e à transgressão. O gênero parece subverter valores sociais, promovendo o vício e a violência, dando livre território a ambições egoístas e desejos sexuais. Os vilões góticos, por meios nefastos, roubam famílias de prestígio e ameaçam a honra das esposas e filhas. Essa violência põem em xeque os valores domésticos e os inverte.

Ainda seguindo a investigação de Botting, é possível afirmar que o gótico desafia a razão com suas ideias extravagantes e voos imaginativos. Ao mesmo tempo, a estética provoca prazer no leitor. As heroínas em apuros encontram, concomitantemente, violência temerosa e liberdade aventureira. A transgressão dos valores domésticos parece contribuir para redefinir os limites socialmente impostos para o comportamento humano. No fim, a ordem se restabelece, já que o bem vence o mal.

A ambivalência do gótico consiste na combinação de elementos antitéticos como o bem e o mal, o sobrenatural e o natural, o sagrado e o profano, o passado e o presente, o civilizado e o bárbaro. Por meio desse recurso é definida a dinâmica gótica de limite e transgressão.

Sade chega a comentar, no prefácio a *Os crimes do amor*, sobre a literatura gótica que está surgindo em sua época. Ele critica o apelo melodramático dos romances de Radcliffe e prefere o horror sanguinário de obras como *O monge* (*The monk*), de Matthew Gregory Lewis:

Deveríamos, talvez, analisar aqui esses romances novos, cujo sortilégio e fantasmagoria compõem quase todo o seu mérito, escolhendo para começar *O monge*, superior em todos os sentidos aos estranhos arrebatamentos da brilhante imaginação de Radcliffe. Mas essa dissertação seria muito longa. Convenhamos apenas que esse gênero, apesar do que se possa dizer, não é certamente sem mérito. Ele se tornara o fruto indispensável dos abalos revolucionários de que a Europa inteira se ressentia (SADE, 2002, p. 7).

A aproximação entre a obra sadiana e o romance de Lewis é percebida por Davenport-Hines (2000), que considera a obra de Sade como gótica:

A ficção gótica de Sade descreve a maneira urgente, implacável como os humanos usam e exploram uns aos outros; ele identificava a repressão sexual como análoga à

repressão política, ambas as quais provavelmente resultariam em erupções revolucionárias (DAVENPORT-HINES, 2000, p. 174, tradução nossa)<sup>3</sup>.

François Angelier (2015) também associa Sade ao romance gótico, classificando-o como o grande representante do gótico francês, em razão de duas características: a natureza indomável dos libertinos sadianos, em contraposição aos ideais racionais iluministas, e o castelo mortífero onde atuam, anteriormente símbolo que reafirmava a lei monárquica. O castelo é o cenário predominante do gótico em suas origens. Ele é símbolo de uma decadência feudal, o que revela outro elemento da estética gótica: o retorno do passado fantasmagórico no presente. As obras góticas manifestam, em um de seus aspectos, o temor de uma retomada da antiga tirania dos senhores feudais, de acordo com a análise de Botting. O contexto distópico de *Os 120 Dias de Sodoma* expõe como seria a concretização desse temor. Libertinos tirânicos e impiedosos exercem livremente seu despotismo sexual no terrível castelo de Silling.

Passemos, agora, aos libertinos, como são categorizados os personagens sadianos.

Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade. Ao dizermos que Madame de Merteuil, em *Les liaisons dangereuses*, é um monstro, esperamos trazer à mente do nosso interlocutor uma ideia de excesso e transgressão que caracteriza o comportamento moral daquela personagem (JEHA, 2007, p. 19).

Madame de Merteuil é a personagem de Choderlos de Laclos que, juntamente com seu comparsa Visconde de Valmont, manipula os demais personagens de *As ligações perigosas* (1782), obra máxima do romance de libertinagem. Ela é citada por Jeha (2007) como exemplo de monstruosidade moral. Por meio de seus perigosos jogos de sedução, causa a desgraça de jovens inocentes, como sua sobrinha Cécile, o respeitável cavaleiro Danceny e a casta Madame de Tourvel. Ao longo do enredo, revela as hipocrisias sociais, o quanto a nobreza valoriza as aparências e como é possível simular a virtude para ser respeitada, mesmo sem ser, de fato, virtuosa. Ao final da trama, Madame de Merteuil é descoberta, cai em desonra e adquire uma doença que deforma seu rosto, imprimindo fisicamente sua monstruosidade. A cruel marquesa é punida, mas o estrago por ela provocado não pode ser desfeito.

É possível, contudo, questionar também a moralidade das vítimas atraídas pelo monstro humano. No caso de *As ligações perigosas*, não há ameaça velada que obrigue os jovens a agirem contra sua vontade, mas sim um processo de sedução que os conduz

---

<sup>3</sup> No original: “Sade’s gothic fictions describe the urgent, ruthless way humans use and exploit each other; he identified sexual repression as analogous to political repression, with each likely to result in revolutionary eruptions”.

progressivamente à transgressão das normas. Apesar da dissimulação e das intenções criminosas dos libertinos, eles percebem um potencial vicioso nas vítimas e sabem como explorá-lo. Assim como vampiros são capazes de transformar os humanos em outros vampiros, os libertinos buscam novos adeptos a sua filosofia do crime. E não parece ser difícil encontrá-los, pois o mal é altamente sedutor.

Numa sociedade repressora, a possibilidade de exercer livremente sua sexualidade, por exemplo, é tentadora. Em *As ligações perigosas*, Cécile descobre os prazeres do corpo com Valmont e se entrega a ele apesar de seu amor por Danceny. De modo semelhante, em *A filosofia na alcova*, de Sade, Eugénie é rapidamente convertida por seus preceptores em libertina, participando de orgias e torturando sua própria mãe ao final da obra. Como já vimos, de acordo com as teorias de Cohen, ultrapassar a fronteira moral que separa o monstro da normalidade é correr o risco de tornar-se o próprio monstro. E essa transgressão é ocasionada por brechas existentes no sistema social. Madame de Saint-Ange, assim como Merteuil, denuncia a falsa virtude das damas da alta sociedade. Os modelos de bom comportamento revelam-se apenas bons fingidores. O crime, na verdade, é permitido, isto é, existe espaço para o seu livre exercício até o momento em que for descoberto.

O monstro humano revela, assim, as hipocrisias sociais e, num nível mais profundo, a perversidade oculta da própria natureza humana. Os exemplos mencionados mostram que as vítimas muitas vezes se tornam, por sua vez, monstruosas, ao sucumbirem ao poder sedutor do monstro – confirmando que a potência para o mal já estava nelas. O monstro pode servir, então, como bode expiatório – alguém em quem colocar a culpa por um mal disseminado, que o monstro apenas tornaria aparente. Madame de Merteuil é julgada monstruosa por perverter a pobre Cécile, mas como julgar a sociedade que a obrigaria a abdicar de seu amor para se casar com um homem mais velho e desconhecido? Ao que parece, Cécile seria infeliz de qualquer maneira – com a ajuda da tia, ao menos ela pôde obter um pouco de prazer com Valmont e tentar lutar pelo amor de Danceny.

Os monstros só são monstruosos porque as sociedades possibilitam a sua existência. O monstro apenas corporifica um mal inerente à existência humana, e, conseqüentemente, todos os cidadãos são monstros em potencial. Se o monstro sobrenatural em geral não tem controle sobre suas ações e age por instinto, destruindo tudo e todos que encontra pelo caminho, o monstro humano reflete nossa capacidade de ser cruéis. Ele tem consciência de sua condição e de suas ações. Ele é, em geral, calculista e persuasivo. Mas também criativo, rebelde e libertador.

A própria etimologia da palavra monstro está relacionada ao ator de mostrar: o monstro diz sobre nós e para nós. A princípio, incorporando uma alteridade – é sempre o outro, o diferente, o estrangeiro –, termina por revelar-se nosso espelho. A corporificação maior do mal, o diabo, é um anjo caído que contestou as ordens de Deus. Ele aparece em um conto de Sade (2002), que se aproxima do fantástico, por abrir a possibilidade de uma explicação sobrenatural. Em “Aventura incompreensível atestada por toda uma província”, um homem faz um pacto com o demônio em troca de riqueza. A criatura, disfarçada de cavalheiro distinto, vem lhe cobrar o preço quando ele completa sessenta anos: ele perde os filhos e a esposa e deve se converter a uma vida de caridade caso queira se salvar. O demônio reflete, nesse caso, a monstruosidade do próprio barão, que foi capaz de sacrificar uma criança para obter sua fortuna.

Mesmo monstros sobrenaturais, não raras vezes, denunciam erros humanos: Frankenstein, Mr. Hyde e as criaturas de Moreau são criações científicas; fantasmas costumam ser figuras do passado que voltam para assombrar o presente da personagem; outros monstros se formam pela destruição da natureza causada por empresários ambiciosos. Dessa maneira, os monstros parecem apontar, em última instância, para as falhas do caráter humano, sejam eles humanos, causados por humanos ou destruidores de humanos.

### 3.3. O monstro sádico

Conforme já visto, Carroll descarta *Os 120 dias de Sodoma* como exemplo de obra do horror, posto que os monstros nela apresentados são humanos – os monstros do horror devem ser criaturas cuja existência não se sustentaria pela ciência contemporânea. O romance se afiliaria, neste sentido, ao terror, de acordo com as características elencadas por Sasse: cenários lúgubres e a ameaça de monstros humanos desestabilizadores da ordem. Quanto a estes últimos, tais como os psicopatas das histórias de terror, os personagens sadianos possuem um possível distúrbio psicológico: o sadismo extremo. Sua sexualidade é exercida de modo desviante da norma: só conseguem obter prazer por meio do sofrimento de seus parceiros.

Os monstros sadianos são libertinos, semelhantes aos nobres ociosos, sedutores e cruéis dos romances de libertinagem, embora os superem enormemente em nível de perversidade. A estética sadiana é a do excesso: de crueldade, de descrições, de repetições, de

didatismo. Assim, os libertinos de Sade são excessivos em sua alimentação, bebida e sexualidade.

A transgressão dos monstros sadianos se dá pelo excesso. No entanto, é justamente a característica do exagero que permite delimitar claramente as fronteiras entre o permitido e o proibido, o bem e o mal, os monstros e as vítimas. A partir da perversão da norma, deduz-se a norma vigente.

A separação entre monstros e vítimas é, então, bastante nítida em Sade, o que pode ser percebido pela própria descrição dos personagens. Os libertinos e seus ajudantes são figuras decadentes: feios, sujos, gastos pela devassidão, física e moralmente repulsivos. Por isso, podem ser considerados figuras grotescas. É válido, neste ponto, tecer alguns comentários sobre a categoria. Para isso, consideraremos as informações fornecidas pelos estudos de Wolfgang Kayser (2009).

A palavra **grotesco** vem do italiano, *grottesca* e *grottesco*, derivações de *grotta* (gruta), para classificar um tipo de ornamentação encontrada durante escavações em regiões da Itália no século XV; tratava-se de formas que se diferenciavam da pintura ornamental antiga, pois não eram romanas, e sim estrangeiras. A moda bárbara foi criticada por desrespeitar os padrões da arte tradicional da época, apresentando, por exemplo, figuras metade flor, metade humanas, sustentadas por arranjos curvilíneos, numa total falta de correspondência com a realidade. Apesar das críticas negativas, a moda persistiu e se desenvolveu ao longo do tempo. É característico da arte grotesca o desrespeito à ordenação da natureza, seja por meio da mistura de categorias, produzindo figuras em parte humanas, em parte animais ou floridas, seja através da quebra das leis de simetria e proporção. Trata-se de uma arte lúdica, fantasiosa, mas também assustadora, pois representa seres monstruosos. O caricatural e o exagero também constituem pontos importantes do grotesco.

Michel de Montaigne, no século XVI, contribuiu para a ampliação do uso do adjetivo grotesco das artes plásticas para a literatura. Na acepção francesa, a palavra *grottesque* aparece no dicionário da Academia, em 1694, como “ridículo”, “bizarro”, “extravagante”. Ela também adquire o sentido de “cômico” e, principalmente, “burlesco”. O grotesco contraria o princípio de representação da beleza da natureza na arte, exercitando a imaginação através de representações sobrenaturais. Como exemplos de obras grotescas na pintura, destacam-se autores como Hieronymus Bosch e Brueghel, o Velho, e, na literatura, Rabelais, Cervantes e Swift.

Dentre as reações provocadas pela arte grotesca, Kayser destaca: o riso – pela comicidade e o burlesco –, o asco – pelas deformidades das figuras monstruosas –, o

assombro – pelo absurdo das imagens –, e a angústia – pela falta de ordenação do mundo grotesco. Nas palavras do teórico:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p. 40)

O universo do estilo grotesco é, portanto, monstruoso, justamente por desobedecer às convenções, no caso, da arte. Na mesma proporção, o personagem monstruoso pode ser grotesco, quando apresenta características como a anormalidade, a repulsividade, a caricatura. Ainda que o monstro humano se particularize por suas ações imorais, ele pode apresentar traços físicos de sua monstruosidade, notadamente grotescos. Esse é o caso dos libertinos sadianos, criaturas deformadas pelos excessos lúbricos, retratadas de modo caricatural e exagerado, conforme já exposto na seção 2.1. Eles reúnem duas características do grotesco: o burlesco e o amedrontador. São cômicos, pois comportam-se como bêbados, travestem-se de mulher, deboçam da moral vigente, mas nem por isso menos assustadores, já que seus atos são malévolos.

A arte grotesca, em especial o que se classificou “moda bárbara”, no século XV, foi criticada por se desviar do formato convencionado pela arte romana, assim como a literatura de Sade, que permaneceu durante muito tempo sob censura no século XVIII. O grotesco, como categoria, foi valorizado no romantismo, especialmente a partir da crítica de Victor Hugo em seu prefácio a *Cromwell*, intitulado *Do sublime e do grotesco*, de 1827. Para o escritor, a literatura romântica une o sublime ao grotesco, causando grande efeito pelo jogo de contrastes. A beleza da arte não se encontraria mais, exclusivamente, na representação de belas figuras. Nos tempos modernos, em que conviveriam a melancolia cristã e a crítica filosófica, Hugo defende um novo tipo de arte. Para diferenciar a literatura romântica da clássica, ele descreve um gênio moderno complexo, que trabalharia, ao mesmo tempo, com o feio e o belo, o bem e o mal, a sombra e a luz. O autor enumera as vantagens de se voltar para o grotesco na arte:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pomenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2002, p. 9).

Tal princípio se assemelha à concepção de Sade, em seu *A arte de escrever ao gosto do público* (2002), onde postula que o objetivo do escritor seria representar o coração humano, em suas mais diversas manifestações; para isso, o vício deve ser tão considerado quanto a virtude, e mesmo superá-la, para melhor arrebatar o leitor. A natureza comporta não apenas o belo, o bem, a luz, mas também o feio, o mal, a escuridão, e é o equilíbrio entre os opostos que faz o mundo funcionar. A escolha pela representação de elementos negativos se justifica por sua excepcionalidade, pois o belo seria muito óbvio. Assim, os artistas que trabalham com a categoria do grotesco representam predominantemente, ao contrário dos clássicos, o feio, o estranho, o diferente, o absurdo.

No caso de Sade, ele explora fantasias de dominação sexual, chegando a ultrapassar a lógica da anatomia em suas combinações de corpos. Sua escrita provoca asco, horror e riso ao mesmo tempo, reações que Kayser (2009) relaciona à arte grotesca.

Se os libertinos se constituem como corpos grotescos e mentes cruéis, as vítimas, por oposição, têm belos corpos e espíritos puros. “Que contraste” (SADE, 2013, p. 30), enfatiza o narrador, ao passar da descrição dos libertinos à das vítimas. Repare-se na caracterização poética de Adélaïde, uma das esposas, destoante do resto da narração sadiana:

O ar de interesse e de sensibilidade, que emanava de toda sua pessoa e principalmente de seus traços, dava-lhe a aparência de uma heroína de romance. Seus olhos, extraordinariamente grandes, eram azuis; exprimiam ao mesmo tempo ternura e decência. Duas grandes sobrancelhas delgadas, mas de uma nobreza, de um encanto tal que parecia o próprio templo do pudor. [...] Seus lábios eram finos, bordados do mais vivo encarnado e sua boca um pouco grande, único defeito de sua celeste fisionomia, só se abria para revelar trinta e duas pérolas que a natureza parecia ter semeado entre rosas. [...] Seus seios pequenos, bem redondos, muito firmes e bem sustentados, mal enchiam a mão; eram como duas pequenas maçãs que o Amor, brincando, trouxera do jardim de sua mãe (SADE, 2013, p. 32).

Considerando-se o estilo satírico da obra, não seria temerário afirmar que o uso de tais adjetivações românticas é extremamente irônico. Em Sade, a beleza só é exaltada para ser maculada logo em seguida:

Seu ventre liso parecia cetim; uma moedinha loira e rala fazia as vezes de peristilo para o templo em que Vênus parecia exigir sua homenagem. Esse templo era estreito, a ponto de não se poder nem introduzir um dedo sem fazê-la gritar e, entretanto, graças ao Presidente, havia quase dois lustros que a pobre criança não era mais virgem, nem desse lado, nem do outro, tão delicioso, que ainda nos resta pintar. [...] Bastava entreabrir essa bunda deliciosa para que um botão de rosa se oferecesse aos olhos em todo seu frescor e no mais terno encarnado com que a natureza quis presenteá-la. E como era apertada... minúscula! Somente a duras penas o Presidente lograra êxito em suas investidas, o que nunca conseguira repetir senão duas ou três vezes (SADE, 2013, p. 32).

O narrador ainda destaca a personalidade romanesca de Adélaïde, condizente com sua fisionomia delicada, o que acentua seu sofrimento nas mãos dos celerados. As outras esposas e as vítimas femininas, e mesmo as masculinas, se assemelham a Adélaïde em beleza e caráter. O contraste entre vítimas e monstros é nítido, e sua função seria ampliar a fantasia de dominação sexual. Quanto mais doces, frágeis e belas as vítimas, maior sua humilhação, degradação e sujeição aos libertinos sádicos. Não há escapatória para as vítimas. Não há possibilidade de a bondade e a beleza reinarem no universo sadiano.

A questão, porém, vai além do puro maniqueísmo e da aparente vitória do mal. Os libertinos sadianos se julgam perversos, e tampouco acreditam que o resto da sociedade seja bom. Eles contestam a própria justiça da religião, das regras sociais e, ao fazê-lo, agem de modo racional – ainda que a lógica empregada seja a da crueldade. Desnudadas as hipocrisias, apenas os mais fortes e egoístas possuem chances de sobreviver nesse mundo perverso. Se a sociedade da Revolução Francesa supostamente se encaminha para a liberdade, a igualdade e a fraternidade, Sade nos mostra que, por trás das boas aparências, há brechas para ações extremas de libertinos sádicos, que utilizam a filosofia da revolução em causa própria, pervertendo a ordem a partir dos mesmos princípios por meio dos quais elas foram criadas. O ser humano, segundo Sade, não é bom, nunca foi bom, mas pode ser pior, muito pior. Em Sade, não há esperança, apenas declínio. Diante do caos social, é possível se aproveitar das circunstâncias para a felicidade própria, como os libertinos, ou perecer em sofrimento, de forma rebelde ou passiva, como as vítimas. Não há meio termo: passa-se de um extremo a outro, e a balança sempre pende para o lado negativo. Se a maldade é aplicável, a bondade, no universo sadiano, se mostra impraticável.

Existe, assim, em Sade, uma especificidade que Klossowski (1983) classifica como “monstruosidade integral”. Segundo o autor, as perversões fazem parte de um princípio de **contrageneralidade**, que contraria e subverte as convenções sociais:

É em conformidade com esse princípio da generalidade normativa da espécie humana que Sade pretende estabelecer uma contrageneralidade, valendo, desta vez, para a especificidade das perversões, que possa permitir uma permuta entre os casos de perversão, os quais, segundo a generalidade normativa existente, se definem por uma ausência de estrutura lógica. Assim se projeta a noção sadiana de monstruosidade integral (KLOSSOWSKI, 1983, p. 17).

Desse modo, o monstro sádico não apenas desestabiliza a ordem social, mas contesta toda sua formulação. Por meio da categoria da monstruosidade integral, Sade nos leva a avaliar a veracidade dos princípios de civilidade. Desprovidos desse véu, seríamos todos monstros? Um dos libertinos com quem Duclos se encontra analisa aquilo que seria chamado

de “horror” pelos cidadãos “civilizados”, ou seja, não-libertinos. Atos horríveis terão um valor positivo para os libertinos, desde que sejam capazes de estimular eroticamente seus sentidos:

[...] é preciso saber tomar seu partido quanto ao horror de tudo o que deixa de pau duro, e isso por uma razão bem simples: é que essa coisa, por mais horrenda que a quiséssemos supor, não é mais horrível para vós desde que vos faz esporrar; portanto, ela apenas é horrenda aos olhos dos outros; mas quem me garante que a opinião dos outros, quase sempre falsa sobre todos os objetos, não o é também sobre aquele? (SADE, 2013, p. 264)

Seria o humano, em sua essência, monstruoso? O maior e mais temível, o mais egoísta e destrutivo dos monstros? É o que Sade nos faz questionar, quando aponta para a possibilidade de os libertinos serem espelhos dos nossos desejos mais secretos. Lembremos que, no começo do enredo, o narrador oferece ao leitor um “banquete” de paixões, as quais ele pode apreciar ou não, como se escolhesse a refeição em um cardápio variado, de acordo com seu apetite, no caso, sexual.

Mas como pode o ser humano tornar-se monstruoso? Seria ele tomado por um espírito inexplicável, como postula Edgar Allan Poe, em “O demônio da perversidade”? Neste conto, o narrador confessa ter cometido um crime e tenta justificá-lo. Ele teria sido possuído pelo “demônio da perversidade”. Analisa esse fenômeno como algo ainda não compreendido pelos estudos frenológicos, porém indubitavelmente presente na natureza humana e cujas manifestações seriam intensas e catastróficas. Apesar de lutar contra esse instinto, que nos impele a fazer o que não deveríamos, por vezes ele nos vence. É como se estivéssemos à beira de um precipício e, afinal, decidíssemos pular, mesmo sabendo que tal ato provocaria nossa destruição. Trata-se de um impulso irresistível que pode dominar qualquer ser humano, em determinadas ocasiões. O narrador postula mesmo uma tendência de “praticar o mal pelo mal” (POE, 1965, p. 2). E fornece como exemplo o caso de um sujeito que começa a falar de modo empolado apenas pelo prazer de desagradar seu ouvinte. Num grau mais elevado, a perversidade poderia levar ao assassinio.

É o que acontece com o narrador de Poe, que, após meses de planejamento, provoca a morte de um parente, de quem herda grande fortuna. Seu crime permaneceria impune, pois a morte fora considerada pelos médicos como natural. No entanto, o mesmo demônio se apossa novamente de seu espírito e, num surto, ele acaba confessando tudo, por isso é preso.

A justificativa, cínica ou delirante, do personagem de Poe para causar o mal do outro se aproxima dos instintos inspirados pela natureza defendidos pelos libertinos sadianos. O mesmo sentimento “radical, primitivo, irredutível” (POE, 1965, p. 1) é experimentado pelos aristocratas de *Os 120 dias*, com a diferença de que o narrador de “O demônio da

perversidade” parece sofrer de uma grave crise de consciência, enquanto os libertinos julgam natural a entrega total aos prazeres e o domínio absoluto do outro.

O “demônio da perversidade”, fenômeno inexplicável, poderia ser a causa de um ser humano tornar-se monstruoso. Porém, os libertinos sadianos, ao contrário do narrador de Poe, sabem dominar-se a ponto de não serem descobertos. Sua maldade é calculada. A precisão matemática, aliás, é uma marca do estilo de Sade. São cento e vinte dias, seiscentas paixões; quatro meses de libertinagem, quatro classes de vícios, cinco modalidades diárias, cento e cinquenta por mês; quarenta e seis pessoas, divididas em oito categorias: oito meninos, oito meninas, oito fodehores, quatro criadas, seis cozinheiras, quatro esposas, quatro narradoras, quatro libertinos. A idade dos personagens, por vezes sua altura e o tamanho de seus genitais são revelados, assim como os horários exatos da rotina imposta no regulamento: os libertinos devem acordar às dez, tomar o desjejum às onze, almoçar das quinze às dezessete, reunir-se no salão às dezoito, jantar às vinte e duas e participar das orgias até às duas da madrugada, momento de se recolher.

A abundância de números reflete, segundo o prefácio de Eliane Robert Moraes à obra, o luxo, o poder, a multiplicação do gozo em suas mais variadas manifestações:

Tal qual um inventário do abismo, as jornadas sadianas submetem essas variações à prova da insaciedade libertina, para criar um catálogo paradoxal que, no intento de registrar todas as possibilidades do sexo, termina por render-se ao ilimitado do desejo (MORAES, 2013, p. 12).

Reduzidos a números, os corpos são intercambiáveis, aumentando as possibilidades combinatórias. O projeto inicial de Sade, porém, não é realizado: como o romance permaneceu em rascunho, não foram completadas as seiscentas paixões – ao final, faltam duas na categoria das assassinas. Assim, a conta não fecha e permanece em aberto para a imaginação do leitor: “Como que convidando o leitor a partilhar desses prazeres, Sade lança a ele a tarefa de completar a conta para chegar a uma cifra ainda mais surpreendente” (MORAES, 2013, p. 11).

Ao final do relato, são contabilizados os mortos e os restantes: dez foram abatidos no dia primeiro de março, nas primeiras orgias, vinte depois desse dia, sobrando apenas dezesseis pessoas, que voltarão a Paris. As quantidades exageradas do começo do romance – de pessoas, dias, cidades, etc. – são reduzidas ao mínimo possível. Isso aponta para outra característica de Sade: seu desejo de destruição completa. Bataille (1989) afirma que a essência da obra sadiana é destruir: as vítimas, os objetos, o cenário e o próprio autor e sua obra. Isso porque Sade teria escrito em carta, no fim da vida, um pedido para que sua

existência fosse varrida da memória dos homens. Bataille encontra nessas cartas algumas chaves de leitura para sua produção literária: são perceptíveis suas críticas políticas a todos os regimes, não se identificando totalmente com nenhum, sua revolta contra o cárcere, e, enfim, sua vontade de desaparecer ao morrer. O crítico também analisa que, por estar na prisão, isolado do mundo, Sade pôde dar vazão, através da literatura, seu único recurso disponível, a suas fantasias mais mirabolantes: fantasias de destruição do mundo que o condenou – e não teria sido essa a razão de sua condenação? Sade foi preso por subverter as normas e, de certa forma, subverteu ainda mais as normas ao ser preso. Incapaz de praticar o mal que postulava – mesmo porque certas paixões são consideradas impossíveis de serem realizadas – o polêmico escritor fez das palavras uma arma – e nos atinge em cheio com a violência de suas frases:

Aquele que escreveu estas páginas aberrantes o sabia, ele ia o mais longe que era imaginável ir: nada respeitado de que ele não zombe, nada de puro que ele não o emporcalhe, nada de risonho que ele não cumule de terror. Cada um de nós é pessoalmente visado: por pouco que ele ainda tenha alguma coisa de humano, este livro atinge como uma blasfêmia, como uma doença do rosto, o que ele tem de mais caro, de mais santo. Mas ele vai além. Na verdade, este livro é o único em que o espírito do homem está no limite do que é. A linguagem de *Cento e Vinte Dias* é a do universo lento, que infalivelmente degrada, que suplicia e que destrói – a totalidade dos seres que ele apresentou (BATAILLE, 1989, p. 110).

Os libertinos de *Os 120 dias* também se encontram enclausurados, porém por escolha própria – a condenação é das vítimas. Protegidos do julgamento social, podem exercer livremente sua imaginação e testar seus próprios limites.

É possível, assim, elencar os atributos principais do monstro sádico: ele é repulsivo física e moralmente, consciente de sua maldade, excessivo em seus vícios, procura a destruição e isola-se completamente para o exercício de sua imaginação e de suas práticas cruéis.

A partir das características descritas da obra sadiana, os gêneros a que se afilia, os personagens que a compõem, passaremos à análise, então, dos possíveis efeitos provocados no leitor.

### 3.4. O medo artístico

Júlio França (2017) denomina “literatura do medo” o conjunto de escritos que se caracterizariam por produzir o medo como efeito artístico. Para tal, faz-se valer uma série de características, de acordo com o gênero a que a obra pertence. Consideramos que o principal

elemento para causar medo no leitor seria a utilização de monstros, seres letais que incorporam, conforme postula Cohen (2000), os medos e anseios de uma sociedade.

É possível encontrar passagens que trabalham o efeito do medo em diversas obras canônicas. Para demonstrá-lo, França menciona textos que vão da *Odisseia*, de Homero, no século XVIII a.C., à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, passando pelo *Apocalipse de São João*, da Bíblia cristã. Nessas obras, há monstros assustadores, imagens tenebrosas do inferno, perigos ocultos no caminho.

Porém, quais seriam os objetivos de se provocar o medo como efeito de recepção? França considera que o objetivo principal das narrativas é provocar reações emocionais. A forma e o conteúdo literários estimulam a mente e os sentidos do leitor. A literatura do medo, especificamente, por deixá-lo em uma posição desconfortável, ao provocar-lhe uma reação negativa, obriga-o a repensar sua maneira de encarar o mundo.

A literatura do medo promove prazer, pelo uso de técnicas narrativas, mas também causa estranhamento, pela sensação de desconforto gerada por seus elementos aterrorizantes e repulsivos. Ela envolve questões morais, posto que trabalha com o conceito de mal, e nos obriga a encarar o lado mais sombrio da humanidade.

É preciso definir no que consiste o medo para melhor compreender o efeito produzido por esse tipo de literatura. O medo está ligado aos nossos instintos de autopreservação, servindo como um alerta contra os perigos. Tememos, de forma geral, aquilo que nos apresenta risco de vida. Freud (1996) analisa três principais fontes de sofrimento e, por associação, de medo: do nosso próprio corpo, sujeito à deterioração, do mundo externo, isto é, dos perigos naturais, e do relacionamento com os outros homens, este último sendo considerado o mais penoso. O monstro humano seria uma corporificação dessa categoria de medo: desconhecemos as intenções de nossos semelhantes, portanto, tememos suas ações; eles podem revelar-se cruéis e destrutivos.

O medo é uma emoção negativa, dolorosa quando experimentada no cotidiano. Na ficção, porém, onde não há uma ameaça real, ele se produz enquanto emoção estética. Os efeitos provocados pela ficção são investigados pelo menos desde Aristóteles. Na *Poética*, ele introduz o conceito de “catarse”, que consistiria em uma “purificação” das emoções do público. Os estudos narrativos passam a adotar esse princípio e autores como Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Stephen King analisam os efeitos de recepção da obra de horror – um dos principais gêneros da literatura do medo. França (2017) denomina “medo artístico” o efeito causado pela literatura do medo, em que o leitor, protegido pelo pacto ficcional, é capaz de fruir a narrativa e obter prazer na leitura.

A literatura do medo subdivide-se em diversas vertentes, tais como o gótico, o horror, o terror, o fantástico. Dentre eles, conforme já comentamos, Sade se filia ao gótico e ao terror. É possível, portanto, apreender, dentre os efeitos provocados pela obra sadiana, o de medo. Porém, trata-se de um tipo particular de exploração de tal efeito, como veremos a seguir.

#### 3.4.1. O medo em Os 120 dias de Sodoma

Analisemos, primeiramente, a ocorrência da emoção do medo e suas derivações em *Os 120 dias*, por meio da reação dos personagens. Duclos, em um de seus relatos, fica apavorada diante do pênis imenso do primeiro padre libertino que a assedia; em outro dia de narrativa, menciona o temor de sua irmã quanto aos gostos perigosos de um dos libertinos que frequenta o prostíbulo. As meninas estão constantemente amedrontadas com os gestos dos libertinos e os atos que eles lhes obrigam a cometer, o que irrita os senhores. Sophie “gritou de medo” (SADE, 2013, p. 258) ao ir ao gabinete com Durcet. O Duque, ao ouvir o que ocorreu no gabinete, não julga o ato digno da reação assustada da moça. O que se revela aterrorizante para as vítimas é, para os libertinos, muito natural. As personagens, nas narrativas de Sade, experimentam o medo por meio dos castigos impostos pelos libertinos, que não se compadecem com o terror que inspiram – muito pelo contrário, o pavor das vítimas deixa-lhes impacientes ou excitados.

Consideremos, neste momento, as possíveis reações do leitor. Assim como as vítimas, ele é capaz de sentir medo diante da violência cometida pelos libertinos. Na estrutura clássica da literatura do medo, o leitor tende a reagir diante do monstro da mesma forma que as vítimas: se elas o julgam repulsivo e apavorante, o leitor assim o julgará e experimentará igualmente o medo e a repulsa, com a diferença de que ele avalia a situação externamente (cf. CARROLL, 1999). Trata-se, assim, do medo artístico, pois o leitor não está realmente ameaçado e, como vimos anteriormente, sente prazer com a fruição da narrativa. Essa é a principal condição para a produção do efeito de medo artístico. A segunda seria haver algum tipo de assimilação, por parte do leitor, da condição em que se encontram os personagens ficcionais. Então, recaímos no tema da empatia. O filósofo Burke (1993) considera a empatia como a capacidade de se colocar no lugar de outro e ser afetado, sob vários aspectos, da mesma maneira que ele. Essa seria uma condição fundamental para o funcionamento das artes que provocam emoções intensas.

A tendência geral é identificar-se com os protagonistas, as vítimas dos enredos da literatura do medo, apiedar-se deles e torcer para que escapem do monstro. Em alguns casos, porém, é possível se identificar com o próprio monstro. Carroll (1999) caracteriza esse fenômeno como “simpatia pelo demônio” (“simpathy for the devil”) e dá como exemplo King Kong. O gorila gigante, apesar de monstruoso por sua fúria e seu ímpeto em destruir a cidade, é, na verdade, a vítima do enredo, pois foi retirado de seu *habitat* natural. Suas ações violentas são, portanto, justificáveis, e ele é capaz de despertar a simpatia do público.

Em Sade, porém, a questão se complica. A identificação ou assimilação se daria com as vítimas ou com os libertinos? É possível que o leitor de Sade se apiede das vítimas e se apavore com os libertinos. Mas também é possível que se identifique em algum grau com os princípios libertinos, seguindo o conselho do narrador em ser “filósofo” e escolher as práticas que lhe agradam. A questão vai além dessa mera dicotomia. Acreditamos que, no caso de Sade, o leitor tende a projetar não o simples medo das vítimas, mas o julgamento dúbio do narrador. A ambiguidade do texto sadiano pode se refletir numa mistura de efeitos estéticos.

O narrador de *Os 120 dias* alerta o leitor desde o princípio sobre as cenas escandalosas que serão expostas ao longo do relato. Pede que ele seja “filósofo” e não tenha preconceitos em relação aos variados tipos de paixão. Assim como um amante do horror, da fantasia ou da ficção científica é capaz de reconhecer os elementos que caracterizam o gênero, o leitor de Sade sabe de antemão o que o aguarda. Não parece haver grandes surpresas na obra sadiana. A repetição é, inclusive, um dos princípios dos libertinos. E a reiteração da filosofia viciosa e das práticas luxuriosas e cruéis pode, ademais, se tornar cansativa. “O tédio se desprende da monstruosidade da obra de Sade, mas este próprio tédio é o seu sentido” (BATAILLE, 1989, p. 104).

A monstruosidade sadiana chega a um limite tão extremo que transforma o próprio medo em tédio. A ameaça do monstro pode aterrorizar em algumas situações, pela naturalidade e frieza com que os crimes são cometidos, porém essa emoção é acompanhada de outras, que a complementam e podem mesmo sobrepô-la, tais como a náusea, pelos elementos escatológicos; o riso, pela aparência e comportamento grotescos dos aristocratas, figuras absurdas, ridículas; e o tédio, pela repetição sem fim dos mesmos princípios.

Se obras como *Os 120 dias* são reconhecidas por provocar efeitos negativos, por que, em primeira instância, seriam procuradas como fruição? A análise de Carroll (1999) do gênero do horror, que também lida com emoções negativas, poderia nos lançar luz sobre essa questão. Ele postula, primeiramente, que o prazer sentido pelas obras de horror seria cognitivo, posto que a maior parte delas é narrativa. Importaria, portanto, a maneira como as

histórias são contadas, e não os elementos horríficos em si. Cenas insuportáveis na vida real, na ficção seriam estimulantes, pelo uso de recursos como o suspense, por exemplo. Porém, tal prazer também pode ser encontrado em outros tipos de narrativa, que não geram sensações desagradáveis como a náusea. Carroll explica, então, que o fascínio pelo monstro se dá pelo fato de ele ser incomum, despertando a curiosidade do público. Os monstros são, assim, criaturas ambivalentes, que provocam a repulsa e a atração ao mesmo tempo, anunciando o próprio paradoxo do horror.

No caso de Sade, o estilo particular do autor, que provoca do riso ao tédio, e os gostos peculiares dos libertinos despertam a curiosidade do leitor. Trata-se de figuras que, mesmo caricatas, representam os excessos da nobreza corrupta da época e, mais além, os vícios do homem. Um retrato exagerado dos riscos da falta de limites da crueldade humana, que, de uma maneira ou de outra, prende a atenção do leitor. E, se ele sabe de antemão os horrores que o aguardam, nem por isso deixa de experimentar emoções diversas durante a leitura. Uma hipótese sobre a recepção é a de que, gradativamente, o leitor seria insensibilizado ao longo da narrativa. Após a exposição de tantas cenas cruéis, não há mais estranhamento, muito menos medo. Vejamos a crítica de Bataille (1989, pp. 109-110):

A imaginação de Sade levou ao pior esta desordem e este excesso. Ninguém, a menos que se mantenha insensível, acaba os *Cento e Vinte Dias de Sodoma* a não ser doente: o mais doente é exatamente aquele a quem esta leitura exacerba sensualmente. Estes dedos cortados, olhos, unhas arrancadas, suplícios em que o horror moral aguça a dor, esta mãe que o ardil e o terror levam ao assassinato de seu filho, estes gritos, este sangue vertido no mau cheiro, tudo, enfim, leva à náusea. Isso ultrapassa, sufoca, e dá, ao invés de uma dor aguda, uma emoção que decompõe – e que mata.

É preciso ser doente para terminar a leitura de *Os 120 dias* ou se insensibilizar ao longo da narrativa para prosseguir até o fim? Podemos voltar a uma questão interpretativa já anunciada: a obra de Sade denuncia ou promove o crime? Quais as implicações disso sobre o leitor? Se consideramos que Sade denuncia o crime, sua obra teria fins moralizantes e os libertinos seriam os exemplos negativos da espécie humana. Parece, entretanto, que, ainda que haja um viés crítico na obra sadiana, sua defesa dialética da filosofia libertina torna difícil entender suas narrativas apenas como lições de moral. Se consideramos, ao contrário, que Sade deseja doutrinar o leitor, seus escritos seriam julgados nocivos para a humanidade.

Eliane Robert Moraes (2011) comenta sobre os supostos perigos da literatura sadiana. Ela lembra que Jean-Jacques Pauvert foi processado por publicar a obra de Sade, nos anos 1950. Sua defesa, sustentada por intelectuais como André Breton, Jean Cocteau, Jean Paulhan e Georges Bataille, consistiu em restringir a leitura a certos espíritos esclarecidos, apontando

que o próprio Sade se dirige a quem possa compreendê-lo. Isso implicaria, entretanto, em reduzir o público leitor a alguns intelectuais capazes de compreender em profundidade os escritos sadianos. O “filósofo” seria o leitor ideal de Sade, porém não o único capaz de fruir de sua narrativa. A literatura teria que possuir um sentido elevado para ser apreciada e só se justificaria tratar da parte mais escatológica e violenta da sexualidade para fins morais.

Ainda segundo Eliane Robert, a apologia à obra de Sade é tão improdutiva quanto sua difamação. Ela afirma que toda literatura contém determinado elemento capaz de inspirar atos violentos, portanto não seria justo condenar algumas obras em detrimento de outras. *Os sofrimentos do jovem Werther*, por exemplo, gerou uma onda de suicídios no século XIX, assim como os princípios da Bíblia são constantemente usados como justificativa para extermínios. Em última instância, o leitor será sempre o responsável por sua própria interpretação e por seus objetivos de leitura: ele pode ler Sade como “filósofo” ou não, para experimentar emoções intensas, se divertir ou sentir prazer. Defendemos que o leitor pode procurar a obra sadiana e fruir da leitura sem precisar ser doente ou insensível, por conta do pacto ficcional pré-estabelecido.

A matéria de que trata Sade é, em essência, a natureza humana e suas excepcionalidades: “Tendo o corpo do leitor como alvo, a escrita de Sade visa, em última instância, tocar na singularidade de cada um de nós” (MORAES, 2011, p. 23). O texto de Sade é tanto sensorial quanto reflexivo. Assim como os libertinos intercalam momentos de discussão filosófica e prática lúbrica, o leitor pode sentir, em diferentes ocasiões, prazer físico e intelectual ao ler Sade. Mas, para senti-lo, é necessário, em alguma medida, aderir ao texto, e isso implica em certo tipo de identificação.

O narrador de *Os 120 dias* demanda uma parceria do leitor desde o início do relato. É preciso se identificar, seja pela reflexão filosófica, pelo erotismo ou pela valoração estética, com o texto sadiano, para poder apreciá-lo: “É necessário que haja alguma aderência – sensual, intelectual ou afetiva – quando se lê. E essa exigência beira o insuportável quando se trata de um livro de Sade” (MORAES, 2011, pp. 23-24). A autora associa esse reconhecimento no texto sadiano ao medo e postula que Sade exigiria coragem, ousadia e imaginação do seu leitor.

Na literatura, a figura do monstro seduz vítimas e leitores. No caso do monstro humano, intriga-nos a possibilidade de uma pessoa agir de forma deliberadamente cruel com seus semelhantes, o que nos provoca indignação, mas também curiosidade pela liberdade e o poder do mal. Ele nos revela, assim, do que o ser humano é capaz, do que somos capazes.

Afinal, nas circunstâncias ideais, qualquer um pode se tornar um monstro (cf. FRANÇA, 2017).

Quando Carroll (1999) refuta a hipótese do horror como experiência religiosa, afirma que os monstros não são totalmente outros, pois parte-se do mundo conhecido para criá-los, ou seja, eles não são divindades, estão atrelados ao mundo real. O monstro, portanto, não é o outro, é o meu próximo (cf. KLOSSOWSKI, 1983), o meu espelho, a parte obscura de nós mesmos (cf. ROUDINESCO, 2008).

Assim, o medo causado pela literatura sadiana está relacionado ao temor inspirado pela própria natureza humana, à capacidade destrutiva do ser humano. A narrativa de *Os 120 dias* é circular e claustrofóbica – o leitor permanece sem saída, da mesma forma que as vítimas no castelo de Silling. No entanto, ele parece gostar de ser provocado, desafiado e testado em seus limites, o que nos permite caracterizá-lo como sádico, por corroborar com a crueldade dos libertinos e obter prazer à custa do sofrimento das vítimas. Mas também apresentaria certo grau de masoquismo, por se expor a cenas que feririam ao extremo sua sensibilidade. Supomos que o leitor seria, portanto, sadomasoquista. Vale lembrar que o masoquismo já está contido, em certo grau, no sadismo, pois o sádico deseja sempre exacerbar suas emoções, nem que seja à custa de sua própria dor, associada ao prazer. Como exemplo evocamos as paixões que envolvem o prazer das fustigações, em que libertinos pedem para ser humilhados e castigados por um suposto delito. Por isso é tão difícil castigar um libertino: para ele, a punição seria deleitável, por sua associação extrema entre prazer e dor, e por seu orgulho ao cometer tantos crimes.

À guisa de conclusão, lembremos uma formulação crítica do próprio escritor: “[...] o autor nunca deve moralizar, e ao personagem isso só é permitido por força das circunstâncias” (SADE, 2002, p. 8). Se ao autor não cabe moralizar, ao leitor tampouco o cabe. Ele deve, conforme postulado pelo narrador sadiano, ser “filósofo” e julgar a obra dentro de seu contexto histórico e de sua proposta estética. A obra de Sade é altamente provocadora e revela, sem pudores, o lado mais sombrio do ser humano. Protegido pelo pacto ficcional, o leitor é capaz, assim, de lidar com seus desejos mais atormentadores e exercer sem culpa o seu próprio sadismo.

## CONCLUSÃO

A escolha de trabalhar com um autor polêmico e ambíguo como Sade se justifica por acreditarmos que ignorar o mal é mais perigoso do que tentar compreendê-lo (cf. Calder, 2013). A literatura assume ao máximo seu valor provocativo em Sade. Foi onde o autor, que passou a maior parte de sua vida encarcerado, encontrou liberdade para expor sua infinita imaginação. Para além do conceito clínico, procuramos compreender o sadismo como um projeto literário, aliado à criatividade, à ousadia e à franqueza de ideias.

Eliane Robert Moraes (2016), em um ensaio, destaca como é difícil classificar Sade: ele já foi relacionado ao espírito clássico, ao Barroco, ao surrealismo *avant la lettre* e até mesmo ao Romantismo, pela íntima relação que se observa entre sua vida e sua obra. Sade teve causas e condições para se dedicar sua vida à libertinagem de modos: cresceu em família aristocrata, em meio ao luxo e à luxúria, foi criado pelo tio libertino, em uma época em que a libertinagem era moda – especialmente no período de regência de Philippe d’Orléans. Ele se definia sobretudo como um “homem de letras” e não se encaixava em nenhum partido político – criticava todos.

Sade fundou um “domínio próprio de pensamento” (MORAES, 2016, p. 202) e parecia querer provar, por meio de seus romances, que “a liberdade humana só se realiza plenamente no mal” (p. 207). O libertino é personagem central de sua ficção, aliando egoísmo ao prazer na crueldade. O escritor explorou o lado mais obscuro do ser humano, revelando os limites da condição humana. Uma condição, acima de tudo, solitária. Sade explora um individualismo radical, que anula por completo o outro. Para ele, “a situação original do homem no mundo é a solidão” (p. 208). Os libertinos se aliam entre si para explorar suas vítimas, mas reconhecem-se solitários e sentimentalmente independentes. A natureza nos faz nascer e morrer sós. Para os libertinos, nesse meio tempo, criamos alianças e buscamos satisfazer nossas próprias necessidades, não importando o mal que podemos causar ao outro. Nesse contexto, o mais forte teria o direito de dominar o mais fraco.

Sade criou assim sua própria filosofia do mal, ao defender uma natureza cruel, em que mesmo o assassinato é justificado. Para isso, utiliza um estilo satírico, detalhista, grotesco, capaz de chocar ou fazer rir de nervoso até mesmo um leitor contemporâneo.

Moraes conclui que é importante não reduzir a obra de Sade a rótulos. Para tanto, é necessário estudá-la sob diferentes ângulos, para captar suas ambiguidades e reconhecer o

autor como “filósofo do seu tempo” (p. 210), que buscava “interrogar a condição humana” (p. 210).

Na presente dissertação, procuramos explorar o conceito literário de sadismo, assumindo Sade como um “homem de letras”, tal qual seu próprio desejo, e nos aventurando nesse estudo profundo do lado mais obscuro do ser humano. É possível aplicar o conceito de sadismo a outras obras literárias. Um personagem pode ser considerado sádico se une a luxúria à crueldade em sua prática, aproveitando a definição de Krafft-Ebing a partir da obra sadiana. Fortunato, em “A causa secreta”, de Machado de Assis, é um personagem sádico, pois encontra prazer ao observar os doentes definharem. Mesmo que não haja relação sexual, o prazer sentido pelo personagem pode atingir uma excitação erótica, substituindo o sexo pela tortura física ou psicológica. Um sádico obtém prazer com a dor alheia e não mede esforços para se satisfazer a partir do sofrimento do outro. O narrador-personagem de “Passeio Noturno”, de Rubem Fonseca, é sádico, ao se divertir atropelando mulheres à noite com seu carro potente. Rodolfo, em “Dentro da noite”, de João do Rio, é sádico ao desferir golpes de agulha em moças indefesas. O narrador-personagem de “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, é sádico, pois sente prazer em sua vingança, cujo motivo é desconhecido do leitor.

Esses contos já foram previamente analisados por nós em estudos anteriores, no nível da graduação e da especialização. Na época, tratamos os desvios das personagens sob o viés da monstruosidade e apenas esboçamos um suposto sadismo. Ao longo da pesquisa de mestrado, pudemos considerar o sadismo como um tipo particular de monstruosidade moral, cometida por e contra seres humanos, que envolve, conforme já posto: o sentimento de prazer com a dor alheia – definição que se tornou de senso comum, porém ainda válida – e/ou a união da luxúria à crueldade – definição clínica que pode ser aproveitada, por sua origem literária.

Os libertinos sadianos são personagens sádicos ao extremo, pois se aproveitam ao máximo de suas vítimas para obter sangue e gozo. Porém, nem todo personagem sádico será libertino. Os referidos personagens dos contos, por exemplo, não o são. A libertinagem possibilita a melhor execução do sadismo por já estar ligada ao sexo livre, desprovido de sentimentos. Também relacionamos o sadismo ao gótico, movimento da mesma época, poética sombria e descrente das relações humanas. Os vilões góticos podem ser considerados sádicos, pois encontram prazer ao perseguir e atormentar a vida das heroínas inocentes.

Doravante, nossa intenção é a de investigar os efeitos estéticos produzidos no leitor a partir da leitura da obra sadiana ou de obras em que se faz presente um personagem sádico. Expomos a teoria do medo estético e explicamos, no terceiro capítulo desta dissertação, que o

medo pode estar presente em Sade. Ele se dá, entretanto, misturado ou mesmo sobreposto por outros sentimentos, como o riso, o nojo e o tédio. Também contribuem para esses sentimentos o didatismo, a repetição dos elementos escatológicos e as descrições detalhadas das orgias, com nomeações diretas dos órgãos sexuais. Levantamos como hipótese, que não aprofundamos, um suposto sadismo do leitor, por acreditarmos ser necessário um mínimo de aderência à obra sadiana para acompanhá-la até o final – em especial o catálogo de transgressões apresentado em *Os 120 dias de Sodoma*. Por outro lado, o leitor também pode ser considerado masoquista por aceitar ser exposto a quadros de tortura extrema, escatologia, blasfêmia, assassinatos, etc. Trata-se, aqui, de tipos ideais de leitores de Sade, cuja aderência à obra seria quase total. Consideramos, porém, que o leitor é livre para escolher seu caminho interpretativo e não necessariamente aceitará a proposta do narrador sadiano.

Imputamos ao leitor a responsabilidade de julgar a obra de acordo com seus valores. Ele pode ser “filósofo”, como propõe o narrador, e selecionar as partes que lhe interessam, sem preconceitos. A nós, pesquisadores, cabe a crítica literária mais profunda, isenta de preceitos morais. Ao leitor comum, cabe a livre apreciação ou não, de acordo com seus objetivos de leitura.

Deixamos também para estudos posteriores o desenvolvimento da questão da empatia do leitor, um ponto de alta complexidade no que tange a obra de Sade. O mais sensato, *a priori*, seria assumir que o leitor é empático às vítimas e temeria por seu destino injusto. Nesse caso, o leitor é masoquista, pois sofre a todo instante com a degradação contínua das vítimas. Se, entretanto, ele frui a narrativa pelo viés do prazer com a tortura apresentada, ou seja, se ele consegue ser empático aos libertinos, creditando como lógica e compreensível sua filosofia do mal, assume-se como sádico. Tratar-se-ia, notadamente, de um sadismo estético, permanecendo no campo das emoções causadas pela ficção, em que o leitor sente-se seguro para exercer livremente sua imaginação. Mesmo a mais cruel das fantasias, quando metaforizada pela literatura, é socialmente aceita. A literatura seria, portanto, o recurso ideal para que esse tipo de leitor, provavelmente adepto do terror, do gótico e/ou do romance de libertinagem ou da pornografia, pudesse exercer seu sadismo, entrando em contato com a parte mais sombria do ser humano, sem medo de ser julgado.

## REFERÊNCIAS

ANGELIER, François. Sur les ruines de la raison. *Le Magazine Littéraire*, n. 552, p. 82-83, fev. 2015.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. Deve-se queimar Sade? In: Jamil Almansur Haddad (Org.). *Novelas do marquês de Sade*. Tradução de Augusto de Sousa. São Paulo: Difel, 1961.p. 1-37.

BECHARA, Evanildo. *Minidicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 796.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

CALDER, Todd. The concept of evil. 2013. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/>>. Acesso em: 09 abr. 2018.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: \_\_\_\_\_. *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DARTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21-42.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and run*. North Point Press: New York, 2000.

DELON, Michel. Donatien Alphonse François, marquis de Sade. In: LEMOINE, Hervé (Dir.). *Commémorations nationales 2014*. Paris: Archives de France; Lyon: Éditions Libel, 2013. p. 155.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 7, p. 1701-1707.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, edição standard brasileira. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21.

HOUAISS, Antonio; SALLES VILLAR, Mauro de. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 4. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 693.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, pp. 9-46.

JACOB, Margaret. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999. p. 169-215.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KENDRICK, Walter. *The secret museum: pornography in modern culture*. New York: Viking, 1987.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade meu próximo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis, contrary sexual instinct: a medico-legal study*. London: F. J. Rebman, 1894.

LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Florença: Le Monnier, 1898.

LYNCH, Larry. Apollinaire éditeur et critique de Sade. *Que Vlo-Ve ?* Série 2, n. 24, p. 16-20, out-dez. 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, p. 13-37.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. Múltiplo e maldito: o marquês de Sade. *A Ideia – Revista de cultura libertária*. Évora (Portugal), n. 77-80, p. 201-205, outono 2016. Coletivo Libertário.

MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

PEIGNOT, Etienne-Gabriel. *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*, 2 v. Paris, 1806. v. 1.

POE, Edgar Allan. *O demônio da perversidade*. In: \_\_\_\_\_. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. Nota sobre romances ou a arte de escrever ao gosto do público. In: \_\_\_\_\_. *Os crimes de amor*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SAINT BRIS, Gonzague. *Marquis de Sade: l'ange de l'ombre*. Paris : Éditions Télémaque, 2013.

SASSE, Pedro. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 2016. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 165-182. 2010.